Sónia Filipa Silvestre de Deus Ferreira

Imago mortis. Cultura visual, *ekphrasis* e retórica da morte no Barroco luso-brasileiro

Volume I

Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura, orientada por Doutor Paulo Jorge da Silva Pereira, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Julho de 2016

· U C ·

Universidade de Coimbra

Sónia Filipa Silvestre de Deus Ferreira

Imago mortis. Cultura visual, *ekphrasis* e retórica da morte no Barroco luso-brasileiro

Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura, orientada por Doutor Paulo Jorge da Silva Pereira, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Universidade de Coimbra

Resumo

Esta tese parte dos novos pressupostos teóricos e dos instrumentos metodológicos facultados pelo campo de estudos das materialidades da comunicação, da cultura e da literatura. A inovadora abordagem metodológica e científica ao nível dos estudos literários e interartes, que o Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura vem propondo, permitiu o desenvolvimento de uma investigação que analisasse com particular acuidade os fenómenos de interação entre textualidade e visualidade no âmbito do Barroco luso-brasileiro. Por conseguinte, propõe-se estudar o valor semântico e a função expressiva de elementos da materialidade do texto, atentando nomeadamente na forma como se concretiza na superfície de inscrição, bem como nos mecanismos que determinam a sua receção e interpretação, e que são inerentes à cultura visual e à produção literária deste período histórico-artístico. De um modo mais concreto, focar-se-ão elementos (tipo)gráficos, icónicos, semânticos, picturais e retórico-formais que interferem na experiência cognitiva da leitura. O facto de se adotar uma perspetiva de investigação alicerçada na análise integrada das materialidades da literatura, das artes e da cultura possibilitou retirar um conjunto de inferências que dizem respeito à dimensão comunicativa dos textos e à sua configuração simbólico-expressiva. Neste sentido, foi necessário considerar os aspetos que integram o campo hermenêutico, mas também avaliar o impacto de todos os componentes espetaculares nos sujeitos, procurando convocar para este estudo a noção de "presença", tal como foi definida por Hans Ulrich Gumbrecht, para analisar igualmente os aspetos do campo não-hermenêutico.

Na base desta investigação encontra-se a *imago mortis*, que se manifesta na materialidade de um largo conjunto de textos, e que desde cedo se estabeleceu, na cultura ocidental, como pilar da antropologia cristã, cumprindo um duplo propósito estético e ético. Partindo da análise da influência que os textos precetivos mais preponderantes no período barroco tiveram sobre os autores que laboraram no espaço luso-brasileiro, pretende-se demonstrar que a relação entre *ikon* e *logos* constitui um procedimento lógico-retórico eficiente na concretização das faculdades do engenho e da agudeza. Com este propósito em vista, procurou-se definir um *corpus* textual em que a visualidade surge associada ao tema da morte, assim como a uma constelação de aspetos temáticos afins. Por essa razão, o horizonte de trabalho abrangerá diversos géneros literários e artísticos, em suporte manuscrito e impresso, com destaque para os textos visuais, a poesia artificiosa e a emblemática, implicando a articulação entre as componentes materiais que integram o "mecanismo do livro". Como tal, a

pesquisa desenvolveu-se dentro de um quadro analítico alargado, que teve forçosamente de considerar a história do livro, da gravura e das técnicas de reprodução, assim como as dimensões estético-literária, histórica, social e cultural que envolvem a produção textual na esfera da *laudatio funebris* barroca.

Abstract

This doctoral thesis is based on the new theoretical assumptions and the operational instruments conveyed by the studies in materialities of communication, culture and literature. The innovative methodological and scientific approach regarding the literary and interart studies that the Program of the Advanced Studies in the Materialities of Literature has been proposing allowed the development of a research work centred in the phenomena of interaction between text and visuality in Luso-Brazilian Baroque. This work aims, therefore, to study the semantic value and the expressivity of the elements of the text's materiality, valuing particularly the way the signs are designed and displayed in the inscription surface, as well as the mechanisms that determine their reception and interpretation, which are inherent to the visual culture and to the literary production of this historical and artistic period. Being more specific, this study gives emphasis to the typographic, iconic, semantic, pictorial, formal and rhetorical elements that interfere in the cognitive experience of reading. The interrelation between materialities of literature, arts and culture enabled me to produce a series of inferences regarding the communicative dimension of texts and their expressive and symbolic configuration. Therefore, it was necessary to consider the elements of the non-hermeneutical field other than those from the hermeneutical field, in order to analyse the impact of the spectacular aspects in the individuals and the performative dimension of the signs, by summoning to this study the concept of "presence" as Hans Ulrich Gumbrecht has defined it.

This investigation was based on the *imago mortis*, a concept reflected in the materiality of a considerable variety of texts, recognized early on as a pillar of Christian anthropology in the Western culture, which carries an aesthetic and also an ethic meaning. Starting from the analysis of the influence of preceptive works on the Baroque authors of the Luso-brazilian perimeter, I demonstrate that the relation between *ikon* and *logos* constitutes an efficient logical rhetorical approach in the concretization of the faculties of wit and inventiveness. To this purpose, it was selected a *corpus* in which visuality and the theme of death, besides a constellation of other parallel themes, were associated. According to these guidelines, the research covered various literary and artistic genres, manuscript and printed, standing out visual texts, *poesia artificiosa* and Emblematics, considering chiefly the material components that integrate the "book's mechanism". The research was developed within a wide framework, which had necessarily to consider the History of book, of engraving and of its reproduction techniques, in addition to the aesthetical, literary, historical, social and cultural dimensions that are related to the *laudatio funebris* in the Baroque period.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao meu orientador, o Doutor Paulo Jorge da Silva Pereira, a partilha dos seus conhecimentos, o apoio, a generosidade, a motivação, as valiosas orientações para o trabalho e a disponibilidade. Agradeço igualmente a todos os docentes do Doutoramento em Materialidades da Literatura, que através das suas aulas abriram os meus horizontes para este campo do saber. O meu profundo e sentido agradecimento ao Doutor Manuel José de Freitas Portela e ao Doutor Osvaldo Manuel Alves Pereira Silvestre pelos comentários construtivos que fizeram e as palavras de apoio e incentivo. Um especial apreço ao Doutor Ricardo Namora, por me ter incitado a inscrever-me neste doutoramento e por me ter encorajado ao longo do percurso. Estou igualmente grata a todos os/as colegas, pela partilha de saberes e pelas palavras de ânimo.

Um especial agradecimento à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, ao seu diretor, o Doutor José Augusto Cardoso Bernardes, e a todos os funcionários, nomeadamente à Doutora Sofia Gomes, que possibilitaram a consulta de centenas de livros antigos, manuscritos e miscelâneas da Biblioteca Joanina. De igual forma, expresso o meu reconhecimento à Biblioteca Nacional de Portugal, pelo auxílio na consulta do seu espólio.

Gostaria, ainda, de manifestar o meu apreço pelo apoio que os meus pais me deram. Uma palavra de agradecimento igualmente aos meus sogros e às bisavós Mina e Maria, que muitas vezes me ajudaram a cuidar das minhas filhas enquanto me dedicava à tese. Ao Lufi, o meu obrigada. A minha imensa gratidão ao meu marido, o Nuno, pelas palavras de motivação e por toda a ajuda que me deu, pois sem o seu incentivo e colaboração não conseguiria terminar este projeto. Por fim, gostaria de agradecer às minhas bebés, à Sara e à Raquel, que assistiram a todas as sessões de doutoramento comigo, que passaram o período da sua gestação entre livros e manuscritos antigos da BGUC e cujo nascimento me inspirou grandemente na redação de uma tese sobre a finitude humana, porque como refere Luís Nunes Tinoco: “a vida é uma Morte disfarçada, que por Dias, por Anos, por Idades, e por séculos sucessivamente se vai continuando em várias Representações de grandezas que são Farsas, de Personagens que são Figuras, de Histórias que são Fábulas”.

Índice Geral

Volume I

Resumo 1

Abstract 3

Agradecimentos 4

Índice Geral 5

Lista de siglas 8

Introdução 9

1. A cultura verbo-visual no período barroco e a perceção da morte 17

1.1 A legibilidade da imagem e a picturalidade do conceito 19

1.1.1 *Ut pictura poesis* na tratadística literária e artística luso-brasileira 19

1.1.2 Raízes e formas da poesia visual barroca 36

1.1.3 Livros de emblemas 47

1.1.4. A emblemática jesuítica 54

1.1.5 A expressão da morte na emblemática 57

1.2 As representações da morte nos séculos XVII e XVIII 61

1.3 Materialidades do livro no Barroco luso-brasileiro 72

1.3.1. Os leitores e o acesso ao livro 76

1.3.2. As convenções paratextuais do livro impresso 82

2. *Imagines mortis* na poesia barroca luso-brasileira 90

2.1. Encómio fúnebre a figuras femininas 96

2.2. Encómio fúnebre a figuras masculinas 162

2.3. Considerações finais 242

3. *Laudatio funebris*. Arte efémera, emblemática e materialidade do livro ... 248

3.1. O elogio da Monarquia 256

3.1.1. O Príncipe D. Teodósio (m. 1653) 256

3.1.2 D. João IV (m. 1656) 276

3.1.3. D. João, príncipe do Brasil (m. 1688) 282
3.1.4. D. Isabel Luísa Josefa (m. 1690) 283
3.1.5. D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (m. 1699) 285
3.1.6. D. Pedro II (m. 1706) 301
3.1.7. D. Francisca Josefa (m. 1736) 322
3.1.8. D. João V (m. 1750) 329
3.2 Homenagem fúnebre a figuras da nobreza e do clero 368
3.2.1. D. Nuno Álvares Pereira de Melo (m. 1727) 368
3.2.2. D. Francisca Leonor de Mendonça (m. 1735) 377
3.2.3. D. Francisco Paulo de Portugal e Castro, II Marquês de Valença (m. 1749) 379
3.2.4 Membros da Congregação de Santa Cruz de Coimbra 382
3.2.5. Pe. António Vieira (m. 1697) 383
3.2.6. Pe. Mestre Francisco de Santa Maria (m.? 1739) 390
3.2.7. Pe. Manuel de Matos Botelho (m. 1744) 392
3.2.8. Cardeal Nuno da Cunha Ataíde (m. 1750) 394
3.3 O elogio dos missionários mártires 397
3.3.1. Frades Menores 399
3.3.2. Pe. Marcelo Francisco Mastrili 402
3.3.3 Mártires Jesuítas no Japão 407
3.4. Considerações finais 413
Conclusão 436
I. Bibliografia ativa 452
I. 1 Textos Impressos 452
I. 2 Textos Manuscritos 462
I. 3 Iconografia 463
II. Bibliografia Passiva 464

II. 1 Livros de emblemas, tratadística moral e artístico-literária do Renascimento ao Barroco 464

II. 2 Teorização estética, literária, histórica, científica e metodológica 467

II. 3 Outras obras consultadas 485

Índice 491

Volume II

ANEXOS 493

Índice de Figuras 748

Lista de siglas

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

BGUC – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

BNA – Biblioteca Nacional da Ajuda

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

BPE – Biblioteca Pública de Évora

Introdução

> *[…] seja porque ao mudar de orientação estética o presente se volte propositadamente para o passado para dele se apropriar seja porque um novo momento da evolução literária lança uma inesperada luz sobre uma literatura esquecida, permitindo encontrar nela algo que não pudera ser anteriormente buscado.*
>
> Hans Robert Jauss[1]

A decisão de desenvolver um estudo sobre a poesia visual e a emblemática no Barroco luso-brasileiro, no contexto do Doutoramento em Materialidades da Literatura, não surgiu imediatamente. A ideia de estudar a materialidade do texto (do ponto de vista gráfico, pictórico e da gestão do espaço da página) relacionando-a com a produção de sentido começou a desenhar-se após a leitura do artigo de Johanna Drucker intitulado "Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality" (2006). Fascinada pela análise da autora a uma página da edição de William Morris da *Consolatione* de Boécio (1896), comecei a investigar sobre a existência de estudos semelhantes aplicados a obras do horizonte geográfico-cultural de Língua Portuguesa.

De entre os temas de trabalho que foram surgindo do diálogo com o Doutor Paulo Jorge da Silva Pereira, o que acabou por prevalecer e que está na base desta pesquisa foi o tema da morte, uma vez que permitia conciliar o meu gosto pelo período barroco, onde se observa uma exacerbação do interesse pela morte enquanto tópico estético-literário, e a abordagem material do texto, que augurava uma linha de exploração promissora no âmbito da poesia artificiosa e da emblemática na esfera do panegírico fúnebre. Por outro lado, seduzia-me também a ideia de que muitos destes textos permaneciam por analisar ou mesmo por trazer à luz, entre edições antigas e manuscritos, exigindo um trabalho de tipo filológico que muito me entusiasmava. Acresce a estas motivações o facto de ter um particular interesse pelas artes visuais, e de encarar este trabalho de pesquisa como uma oportunidade para pôr em ação os meus conhecimentos linguísticos, visto que o *corpus* é, maioritariamente, plurilingue.

Na génese desta tese, que se intitula "*Imago mortis*. Cultura visual, *ekphrasis* e retórica da morte no Barroco luso-brasileiro", apresenta-se como pedra-mestra a reflexão propiciada no âmbito do Doutoramento em Materialidades da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A inovadora abordagem metodológica e científica ao nível dos

[1] Cf. *A Literatura como provocação* (JAUSS, 1992: 95).

estudos literários e interartes, que este curso veiculou, permitiu-me desenvolver uma investigação que atentasse nas materialidades da cultura, da literatura e das artes visuais no Barroco luso-brasileiro, à luz de novos pressupostos teóricos e instrumentos científicos.

Na sequência dos estudos que têm possibilitado rever a tradição estético-literária e artística barroca, associando-a a um fôlego inventivo ao nível da relação entre texto e imagem[2], este trabalho pretende ser um contributo relevante na divulgação e análise de composições logo-icónicas e da visualidade nos textos deste período. Na verdade, a produção do Barroco refletiu a evolução científica e tecnológica no campo da ótica, o que se traduziu na valorização retórica da imaginação visiva (extremamente difundida pela literatura jesuítica), e em uma nova consciência visual do espaço da "página". Essa nova consciência, que Rodríguez de la Flor denomina "óptica barroca" (2009: 34) e que diz respeito à localização espacial do visível e do invisível, para além de uma função mnemónica que visa persuadir e impressionar o leitor/ espectador, assume igualmente uma função estético-criativa. Por outro lado, circunscrevendo este estudo a uma linha temático-ideológica claramente associada aos discursos do poder e, por isso, extremamente comprometida com uma função persuasiva, coube ainda nos objetivos da tese apreciar um conjunto de textos que manifestam, não obstante, uma valorização de discursos plurais, que fogem ao controlo do significado dos agentes de propaganda política e religiosa.

A par disso, privilegiarei ainda uma análise da expressividade dos textos tendo em consideração o "acto criador como processo" (HATHERLY, 1995: 12). Nesse sentido, analisarei de que forma os autores do Barroco procuraram "jogar" com "*contraintes*[3]" (temáticas, ideológicas, genológicas, codificações poéticas, fónico-rítmicas, entre outras), num desafio que implica obediência e subversão, dentro da esfera do elogio fúnebre. Por outro lado,

[2] No que diz respeito à recuperação de uma linha de investigação sobre o Barroco que considerasse as formas visuais, deve destacar-se o trabalho pioneiro de Ana Hatherly, nomeadamente *Experiência do Prodígio. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1982). A autora produziu, por meio da sua obra crítica e criativa, a revalorização da literatura barroca portuguesa, promovendo a ideia de que a estética vanguardista e experimental constituía, em grande parte, uma reinvenção da herança barroca. Em *A Casa das Musas*, a autora explica este fascínio pelo Barroco que os autores da Poesia Experimental Portuguesa manifestaram: "Os que defenderam a poesia barroca – como Melo e Castro e eu própria – fizeram-no por três motivos: 1º, porque ela era condenada pela crítica oficial, e, assim, defendê-la era pôr em prática um programa de subversão; 2º, porque se encontravam nos processos de criação da poesia barroca – visual/ ou não – valores processuais, retóricos e lúdicos que, tendo caído em desuso, à luz duma nova consideração surgiam como extraordinariamente dinâmicos e belos; 3º porque encontraram nessas obras paralelos idiossincráticos que ajudam a compreender algo da nossa estrutura mental e da nossa sensibilidade artística ainda hoje, uma visão diferente da ideia pós-moderna de neobarroco, que surgiu muito depois" (HATHERLY, 1995: 13).

[3] O termo "contraintes" foi empregue pelo grupo francês OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentiel), criado por Raymond Queneau, consistindo num conjunto de restrições compositivas às quais submetiam o processo criativo, e que me parece adequado na caracterização do desafio inventivo que os autores do Barroco revelavam nas suas composições, sobretudo no que se refere à poesia visual. A este respeito, cumpre referir que os próprios elementos de OuLiPo se inspiraram em textos de épocas históricas anteriores, nomeadamente também do período barroco.

indagarei igualmente sobre o efeito estético-emotivo da expressão verbo-visual da morte no leitor/ espectador, atendendo aos mecanismos cognitivos e imaginativos que, indubitavelmente, marcam a experiência da leitura.

Do ponto de vista da produção e receção do fenómeno artístico, proponho-me ainda realizar uma análise textual, atendendo aos vários percursos de leitura que a sua disposição na página ou em outra superfície de inscrição potencia. A este propósito, será necessário avaliar de que forma algumas obras preveem uma leitura multicursal e multimédia (por oposição à leitura linear) como estratégia que visa seduzir e prender o leitor/espectador ao texto, sugerindo uma participação mais dinâmica da sua parte, ao colocar à sua disposição diferentes percursos de leitura (seja de um texto, de um livro ou de um aparato de arte efémera). Neste sentido, esta investigação aspira responder a uma questão central, ou seja, perceber de que forma a materialidade do texto configura a retórica da morte no Barroco luso-brasileiro.

No que se refere ao *corpus* textual, a seleção obedeceu a vários critérios, que passo a dilucidar. Em primeiro lugar, devo salientar o critério temático, ou seja, a morte, mais precisamente o campo do panegírico fúnebre. Ao longo do percurso de pesquisa e, apercebendo-me da quantidade e qualidade de textos encontrados no âmbito estético-ideológico da morte, houve a necessidade de restringir o estudo ao subtema do elogio fúnebre, deixando ainda aberta a porta para a exploração da retórica da morte no domínio da literatura religiosa.

Em segundo lugar, tive em consideração o critério estético, selecionando textos em que a relação entre visualidade e textualidade na construção da retórica da morte se torna mais expressiva. Neste contexto, atribuí um especial valor à dimensão ótica do ato de ler, elegendo textos mais pertinentes para o estudo da mancha visual e da construção gráfico-icónica na sua interação semiótica com os elementos semânticos, estilísticos, pragmáticos e fónico-rítmicos.

Em terceiro lugar, atentei no critério periodológico, delimitando o *corpus* a obras do Barroco luso-brasileiro. De modo mais específico, as balizas temporais estendem-se entre 1620 e 1753, data da publicação da obra que nos dá conta da última cerimónia de exéquias em honra de D. João V.

A este respeito, cumpre esclarecer a expressão "Barroco luso-brasileiro" enquanto estrutura conceptual que alicerça o presente estudo. Na verdade, essa designação permite abrir o campo de investigação, que não se limita a autores que nasceram no território da metrópole, estendendo a pesquisa a outros que atuavam no espaço cultural do território brasileiro. A par disso, deve considerar-se a especificidade desta investigação, uma vez que os textos e as cerimónias de panegírico fúnebre ecoavam de todas as partes do Império, sendo muitas das

obras elaboradas por autores no contexto do vasto espaço colonial, embora uma grande parte das mesmas obtivesse a sua forma impressa nos prelos de Lisboa. Por seu turno, a fórmula "Barroco luso-brasileiro" permite abarcar os textos de muitos autores que, embora tivessem nascido em Portugal, passaram um período alargado da sua vida noutros territórios coloniais, como é o caso de muitos sacerdotes jesuítas; assim como autores que nasceram no território brasileiro, mas que desenvolveram os seus estudos e passaram grande parte da vida em Portugal.

Ademais, a designação "Barroco luso-brasileiro" explica-se também no âmbito temático do estudo, em que ganha especial interesse as manifestações de arte efémera e o labor poético desenvolvidos no Brasil, nomeadamente em Minas Gerais e na Baía, que do ponto de vista comercial e administrativo tinham grande peso político e geoestratégico no reino, palco das mais importantes manifestações de exéquias. A este nível, cumpre ainda esclarecer que, quanto à conceção estético-compositiva dos elementos logo-icónicos de panegírico fúnebre, que chegaram aos tempos hodiernos por meio de relações de exéquias entre outros géneros literários, se verifica uma continuidade entre aquelas compostas no espaço colonial e as que se desenvolveram no espaço da metrópole, pelo que não se encontrou um conjunto de características que pudessem distinguir a experiência barroca brasileira da portuguesa ou que pudessem assinalar uma cisão ou autonomia.

Ainda no que se refere ao *corpus*, devo esclarecer que procurei aceder às fontes originais, manuscritas ou impressas, e quando tal não foi possível, por questões que se prendem com a preservação e o acesso às obras, recorri à sua versão digitalizada. Uma vez que a metodologia seguida valoriza a leitura de todos os signos da página – tipo(gráficos), icónicos, de dimensionação e estruturação, entre outros – foram privilegiadas as edições impressas no período histórico-cultural em apreço. Cabe-me, ainda, chamar a atenção para os critérios de transcrição. Com o intuito de tornar mais legível a leitura dos textos citados, optei, sempre que possível, pela modernização na transcrição do texto original, na ausência de edições recentes que estabelecessem a sua fixação. Esse trabalho consistiu sobretudo na normalização e atualização de aspetos linguísticos, nomeadamente de grafia, acentuação e pontuação, que constituíam um obstáculo à leitura, tendo o cuidado de preservar a estrutura visual e a mensagem.

A metodologia que mais se adequa a esta investigação estabelece uma relação de interface entre os estudos estético-picturais[4] (pintura, iconografia, iconologia, emblemática, etc.), os históricos, os culturais e os literários. Neste sentido, afigura-se pertinente clarificar que o conceito de texto adotado não se limita à sua face verbal e ao valor semântico, abarcando o valor icónico do material gráfico e a sua relação de codependência com outros elementos visuais, conciliados na página e no livro para produzir um determinado efeito retórico. Revejo-me, assim, nas palavras de Johanna Drucker, quando refere que:

> But convention and belief in the materiality of signification are not irreconcilable. Even if the value of materials resides in their place in social systems, rather than being inherent in their physical properties, the integral of matter and expression can be (necessarily must be) theoretically sustained. […] Inherent properties, attention to faktura, material facts, are essential, but not sufficient as a way to understand the values of aesthetic artifacts whose reading must be situated within social and cultural semiotic systems. […] The aesthetic object offers its possibilities, not as a thing or entity, but as a provocation to interpretation. Thus we have to understand texts, images, etc. as events, not entities. In their literal and physical construction, they express conditions and a field of forces, not a set of things in relation to each other whose identity are fixed or self-evident. Not are the 'things' of a text self-identical. They are always probabilistic entities, subject to constrained but indeterminate possibilities. As in probabilistic field, the act of intervention (reading, seeing, watching) constitutes the event, gives it determinate form from its potential (DRUCKER, 2009: 9-13).

Este posicionamento ganha ainda maior relevância no estudo do texto barroco, onde se observa um fascínio por novas formas poéticas que tiram grande proveito da espacialidade da superfície de inscrição e em que o livro impresso e manuscrito faz uso de imensas variações tipográficas e iconográficas para quebrar a monotonia da leitura e sublinhar ou amplificar a mensagem. Pretendo, assim, analisar o texto enquanto "evento", na aceção desta autora, ou seja, enquanto conjunto de elementos sígnicos que contribuem para a sua dimensão performativa (DRUCKER, 2009). Neste sentido, ganha relevo para a investigação o labor estético-literário, mas também o trabalho desenvolvido por todos os agentes, responsáveis pela esfera iconográfica e tipográfica, ou ainda, no âmbito das manifestações de arte efémera, todos os

[4] Sobre a leitura crítica dos objetos das artes plásticas e da literatura, Antonio García Berrio e Teresa Hernández Fernández referem que: "El principio de la plurifuncionalidad de los sistemas de descripción para cuadros y obras literarias se basa, a nuestro juicio, en la homologación pragmática que regula los sistemas de expresión y comunicación de unos y otros textos, además de las semejanzas estructurales establecidas precisamente por la condición textual de las dos clases de obras artísticas. Lo más fácilmente comprensible es que cuadro y poema comparten sustancialmente las mismas condiciones de referencialidad icónica. Ambos son intermediarios simbólicos, cuyas respectivas estructuras constitutivo-materiales resultan relativamente arbitrarias […]" (GARCÍA BERRIO e HÉRNANDEZ FÉRNANDEZ, 1988: 13).

artistas e projetistas responsáveis pelos componentes pictóricos, arquiteturais, musicais, escultóricos, decorativos e cénicos.

De uma forma mais concreta, esta investigação implica a articulação entre as componentes materiais que integram o "mecanismo do livro", de acordo com o que postula McCaffery e bpNichol (2000). Como tal, a pesquisa desenvolve-se dentro de um quadro analítico alargado, que tem forçosamente de considerar a história do livro, da gravura e das técnicas de reprodução, assim como as dimensões estético-literária, histórica, social e cultural[5] que envolvem a produção do texto no período barroco.

Quanto à estruturação da tese de doutoramento, o primeiro capítulo centrar-se-á na caracterização da cultura verbo-visual no período barroco, atentando particularmente na perceção da morte. Assim, com o escopo de melhor compreender a dinâmica compositiva barroca de natureza didática, que procurava tornar a imagem legível e o conceito visível, tive como base documental textos precetivos que influenciaram os autores do Barroco luso-brasileiro, merecendo grande atenção o tópico "*Ut pictura poesis*". Posteriormente, procurarei aprofundar o conhecimento sobre as raízes e formas da poesia visual, assim como os precursores estético-literários. No seguimento desta análise, traçarei brevemente o percurso histórico dos livros de emblemas, assim como a difusão e sucesso dos géneros da emblemática em Portugal, considerando ainda as características do livro de emblemas jesuítico. Termino este subcapítulo pela análise dos géneros artístico-literários que estiveram na origem da emblemática fúnebre, nomeadamente de tradição macabra.

No segundo subcapítulo, intitulado "As representações da morte nos séculos XVII e XVIII", procurarei compreender a vivência da morte no panorama geográfico-cultural estudado, recorrendo a trabalhos no campo da demografia, história, cultura, política e sociologia, com o intuito de produzir nexos lógicos entre o universo simbólico e psicológico que envolve os sujeitos desse período, assim como a sua perceção da morte.

No seguimento disso, no terceiro subcapítulo, e porque a metodologia que guia esta tese se fundamenta grandemente no fenómeno de transmissão e receção artístico-literária, afigura-se pertinente indagar sobre as características dos leitores neste contexto histórico-cultural, ponderando as facilidades ou dificuldades no acesso ao livro, assim como as condições sociais de produção e de receção dos textos. No fecho desta secção, e dado que este trabalho procura

[5] Como refere Leroy F. Searle, "While texts are presumably instruments of communication, they are also institutional facts and cultural interventions that may affect one's sense of personal, religious, cultural, ethnic, or national identity, just as they shape historical cultures in manifold ways. To put a complex point simply, the study of texts cannot be cordoned off from the study of culture" (SEARLE, 2003: 3).

dar protagonismo a outros componentes sígnicos da superfície de inscrição, abordarei ainda as convenções paratextuais do livro impresso, o que me possibilitará avaliar a dinâmica entre convenção e criatividade ou originalidade, assim como compreender melhor o processo inventivo da composição artística. Em suma, o estudo da cultura visual e das convenções textuais neste contexto histórico-geográfico permitir-me-á compreender melhor a forma como a página se configura como provocação à perceção (DRUCKER, 2009: 15).

Posto isto, no segundo capítulo, intitulado "*Imagines mortis* na poesia barroca luso-brasileira", abordarei, em primeiro lugar, a poesia elegíaca fúnebre dirigida a figuras femininas, examinando seguidamente as composições dedicadas a figuras masculinas. Esta distinção prende-se com a diferenciação de género emanada da interpretação do discurso retórico no âmbito do encómio fúnebre. Neste capítulo, terei em consideração a relação dialética entre visualidade e textualidade, partindo, por um lado, da análise de composições em que a expressão imagética e a *ekphrasis* são preponderantes e, por outro lado, de poemas visuais. A linha de investigação neste capítulo é norteada por vários pressupostos de pesquisa, de que devo salientar os seguintes: que formas da poesia visual são convocadas e modeladas para exprimir o elogio fúnebre? Como é que o elogio fúnebre se materializa imagética e ecfrasticamente? Que perspetivas da morte (macabra, espiritual, alegórica, metafórica) são mais recorrentes e que valores exprimem? Como se diferencia, do ponto de vista da visualidade, o discurso laudatório fúnebre a figuras masculinas daquele dirigido a femininas? De que forma o espaço da superfície de inscrição é configurado para cativar e mover o leitor/ observador?

Por sua vez, o terceiro capítulo, denominado "*Laudatio funebris* – arte efémera, emblemática e materialidade do livro", distribui-se em três partes, "O elogio da Monarquia", "Homenagem fúnebre a figuras do clero e da nobreza" e, por fim, "O elogio dos missionários mártires". A organização do conteúdo destes subcapítulos obedece ao critério cronológico, atendendo à data de edição do texto de elogio fúnebre.

Neste contexto, a investigação desenvolver-se-á em torno de um conjunto de questões que convidam a uma reflexão mais incisiva, com destaque para as seguintes: pode falar-se de emblemática luso-brasileira fúnebre, atendendo a uma especificidade estético-compositiva criativa e original? De que forma os elementos logo-icónicos, cénicos e/ou arquiteturais se conjugam com o texto (parenético, poético, narrativo, etc.) de modo a persuadir e a comover o leitor/espectador? Como são conciliados elementos do campo hermenêutico com os do campo não-hermenêutico no encómio fúnebre e qual é o seu impacto do ponto de vista da receção? De que forma o espaço da superfície de inscrição é concebido para cumprir determinadas funções

comunicativas no campo da retórica da morte? Qual é a figuração e o valor discursivo do corpo tangível e intangível no panegírico fúnebre? Que outros discursos se encontram, para além do discurso do poder? Que sentidos se podem depreender das obras que fogem ao controlo dos agentes de propaganda política e religiosa?

Devo, ainda, justificar a dimensão da tese pela necessidade de transcrever vários excertos das obras analisadas, uma vez que, na sua grande maioria, não surgem edições recentes ou apenas se encontram na forma manuscrita, além da questão prática de confronto com o texto. Acresce a este argumento o facto de não existir uma base de dados luso-brasileira de poesia visual ou de emblemas, pelo que foi necessário proceder à sua digitalização, o que conduziu à divisão da tese em dois volumes, sendo que o segundo compreende as figuras que foram sendo analisadas ao longo da mesma, e que dizem respeito a poemas, cabeções, vinhetas, emblemas, gravuras, estampas, esquemas e transcrições de emblemática e páginas com interesse visual, como rostos e anterrostos. A organização das figuras obedece à sequência em que surgem mencionadas no corpo da tese. Por fim, devo ainda justificar a metodologia adotada, que implicou uma leitura cuidadosa e detalhada da imagética textual, dos compostos logo-icónicos e de outros aspetos da materialidade do texto, que, por sua vez, permitiu inferir sentidos mais abrangentes, alicerçando e consolidando a formulação de conclusões. Num período cultural em que adquire tanto valor a exuberância como a subtileza, partirei da microanálise para uma análise mais abrangente e transversal, na tentativa de deixar um contributo relevante para o estudo da *imago mortis* no Barroco luso-brasileiro.

1. A cultura verbo-visual no período barroco e a perceção da morte

> *No gentil, as que foram vénias, vãs; as Palas Pálidas; as Flores, Feno; as Belezas, vilezas; os sinais da Fermosura, em tristes sinais; as Telas de Aragão, em Teias de aranha; as Pedras finas, em Lajes frias; as sedas em sacos; os Carbúnculos em Carvão; os Perfumes de Profundis; já as Joias enjoam; os Faustos enfastiam; a água de cheiro em Água Benta; as Prendas em Prantos; os Leitos em Lutos; as Camas em covas; os Tálamos em Túmulos; os Epitalâmios em Epitáfios; a Harmonia em Agonia; as Cadências em intercadências; o Pulcro no sepulcro*.
>
> Luís Nunes Tinoco[6]

Enquanto figura principal da tragédia humana, a morte é nuclear na reflexão sobre a existência. Motivador tanto de certezas como de dúvidas, o fim da existência material surge, desde os primórdios, ligado a um desejo de perpetuidade e, por sua vez, ao mito e ao rito. Assim se entende que a morte e o estado *post mortem* estejam, desde as mais antigas civilizações, associados à expressão artística e literária, como testemunha o conjunto de papiros do Antigo Egipto[7], denominado *Livro dos Mortos*. Por sua vez, na Grécia Antiga[8], a morte torna-se matéria central da tessitura trágica, como se pode observar em diversas obras em que as lamentações fúnebres reforçam o caráter patético do episódio. Recorde-se, por exemplo, as lamentações enunciadas perante o corpo ou a sepultura do herói, como sucede na passagem dedicada à morte de Heitor, celebrada na *Ilíada* de Homero.

A partir da Idade Média, no contexto da cultura ocidental, prevalece a visão judaico-cristã da morte, regulada pela Igreja Católica, que proclama a ideia da vida como passagem para o destino eterno da alma[9]. Por sua vez, a expressão artística da morte no Renascimento revela um distanciamento desta perspetiva macabra, de natureza violenta, pelo

[6] Cf. TINOCO, Luís Nunes (1704?). "Primavera em Outono. Declamação 2ª da Fermosura". Ms. 346 BGUC, ff. 106-107.
[7] Cf. *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne: quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie pharaoniques*. Paris: Presses universitaires de France (FISCHER, 1986).
[8] Sobre este assunto, consulte-se LORAUX, Nicole (1981). *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*. Mouton-Paris: Éditions de l'EHESS.
[9] Sobre a representação da morte na Idade Média, consulte-se: *Medieval Death: Ritual and Representation* (BINSKI, 1996).

que a morte passa a encerrar uma dimensão mais pacífica e alegorizante[10]. Se atentarmos no período barroco, deve ressalvar-se que o tema da morte evidencia uma continuidade da perspetiva macabra medieval[11], ganhando novo fulgor estético-literário, nomeadamente ao integrar o espetáculo público, de natureza religiosa e política. Neste período, a expressão artística no domínio fúnebre engrandece-se, assim, por meio do cruzamento de recursos visuais e verbais[12], que apelam aos sentidos, emocionando e perturbando pelo contraste do belo e do horrível, proclamando a negação dos prazeres mundanos e, simultaneamente, excedendo-se em artifícios sensoriais para transmitir a glória divina.

Por conseguinte, várias são as composições barrocas em que a imagem e a palavra se unem para modelar, quer os mais tenebrosos textos religiosos sobre a vida purgatória e o martírio, quer os mais belos panegíricos fúnebres e textos doutrinários sobre o destino das almas e o "bem-morrer". Partindo de uma metodologia que integra as materialidades da cultura, da literatura e das artes visuais, explorarei neste capítulo um conjunto de elementos históricos, retóricos, literários, genológicos, iconográficos e tipográficos, que me permitirão compreender melhor a expressividade literária e a sensibilidade estética e ética das obras de temática fúnebre.

[10] A este respeito, partindo das conclusões de Paul Binski (1996), Ingrid Völser nota que: "P. Binski's acknowledgement of the differences between northern Gothic and the Italian Renaissance concerning death elicits that there are two different ways of expressing death imagery. To these different expressions of death imagery I would like to add that in the first period of the Italian Triumphs there is a prevalence close to the North-European macabre, whereas the second period reflects more humanistic spirits. The death-skeleton, armed with a scythe, riding on a meagre steed, impresses the onlooker with its violence and aggression. The death-skeleton standing on a cart pulled by oxen or bulls is less impressive and more rhetorical. The two different ways were meant to be of didactic use. Finally, the classical Triumph known as the Triumph after Petrarch prevailed" (VÖLSER, 2001: 12).

[11] Sobre a visão da morte desde a Idade Média até à época moderna, consulte-se: *The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe* (GORDON e MARSHALL, 2000).

[12] Como refere Rodríguez de la Flor, "La visión […] tiene las mismas (sino superiores) cualidades hermenéuticas que el propio lenguaje, construye al cabo mundo, y tal vez lo hace de un modo más firme e impresivo de aquello a que alcancen a movilizar los textos (cuyas praxis, en todo caso, siempre supone o requiere un apartamiento, una distancia, una diferencia, una reserva, una retirada del mundo en derredor) Cuando de éstos últimos, los textos, se trata, el acceso al campo del escrito se encontrará siempre custodiado por unos protocolos insoslayables, los cuales aumentan fantásticamente en el caso de la alta cultura escrita. Mientras, la "lectura" de la imagen es siempre algo inmediato, se ofrece desregularizado, e, incluso, está dotado de un aspecto inquisitivo, interrogativo que demanda una aproximación primera al sentido de la misma y que en sí mismo lo fuerza, haciendo que la percepción de la imagen contenga ya los primeros pasos de lo que es su propia interpretación. La imagen convoca de modo instantáneo un sentido que se manifiesta de un modo empático y profundo, haciendo que la respuesta a la figuración desencadene una mecánica sicológica en la que alcanza todo su papel […]" (2007: 73).

1.1 A legibilidade da imagem e a picturalidade do conceito

1.1.1 *Ut pictura poesis* na tratadística literária e artística luso-brasileira

A teorização estética e literária no período barroco revela a influência de uma corrente tradicional que estabelece a comparação entre poesia e pintura. Com efeito, a leitura dos textos precetivos que influenciaram os autores do Barroco luso-brasileiro assume relevância para este trabalho, uma vez que o estudo da materialidade dos textos tem necessariamente de considerar diferentes níveis analíticos. Em primeiro lugar, os textos serão analisados enquanto produto da tradição, decorrentes de um conjunto de códigos estéticos e retórico-literários. A partir deste nível de análise será possível avaliá-los enquanto produto das inovações realizadas pelos escritores, gravadores, ilustradores, tipógrafos, encadernadores, entre outros agentes de produção e de dimensionação do livro, o que será feito em estreita relação com o conhecimento das características específicas do período histórico-cultural em que se inserem.

Não sendo possível, nem desejável, proceder à análise de toda a produção precetiva influente no período barroco, pela sua amplitude temporal e extensão material, centrar-me-ei naquela que mais concerne a esta tese, que dividi em dois pontos: textos precetivos que apresentam uma teorização acerca da relação entre visualidade e dimensão verbal; obras, de origem hermética e cabalística, que influenciaram a produção texto-visual barroca[13].

Na verdade, a alusão à *ekphrasis*[14] remonta à literatura clássica, de que é exemplo a famosa caracterização homérica do Escudo de Aquiles (*Ilíada*, Livro XVIII, versos 478-608).

[13] Emprego, neste contexto, a terminologia adotada por Ana Hatherly em *A reinvenção da leitura* (1975), assim como sigo, em parte, algumas das linhas orientadoras traçadas pela autora, que foram de grande valia para este estudo. Ana Hatherly, enquanto investigadora, ensaísta, artista e poeta do movimento estético da poesia experimental, constitui uma referência incontornável no que diz respeito à reflexão sobre a expressividade da modelação icónica da palavra. No campo de estudos da poesia visual, cumpre destacar as seguintes obras da autora: *A Experiência do prodígio. bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1983), "Labirintos da Parte VII da Fuente de Aganipe de Manuel de Faria e Sousa" (1985), *A casa das musas. Uma releitura crítica da tradição* (1995), *O ladrão cristalino. Aspetos do imaginário barroco* (1997) e *Poesia Incurável. Aspectos da sensibilidade Barroca* (2003).

[14] A este respeito, consulte-se: *El espejo de la écfrasis. Más acá de la imagen: Más allá del texto* (DE LA CALLE, 2005); *Ekphrasis: the illusion of the natural sign (*KRIEGER, 1992) e *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (HEFFERNAN, 2004).

Por sua vez, a *technopaegnia*[15] helenística lança os fundamentos da poesia visual, exigindo um esforço acrescido por parte do leitor[16], que deve suplantar a maneira tradicional de ler e de ver.

O debate sobre a relação entre pintura e poesia, desenvolvido ao longo do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco[17], evidencia grande número de fontes do universo grego e latino, como Plínio, Dionísio de Halicarnasso, Filóstrato o Antigo, Platão, Aristóteles, Plutarco[18] e Horácio, entre outros, que foram profusamente citados na teorização estética desses períodos culturais[19].

Entre os autores que versaram sobre as artes "gémeas", cumpre destacar, pela sua influência na tratadística estética do Renascimento ao Barroco, Platão, Aristóteles e Horácio[20].

De acordo com Platão, pintura e poesia partilham a mesma substância mimética, como fica explícito no seguinte excerto de *A República*:

> Por conseguinte, temos razão em nos atirarmos a ele [ao poeta] desde já, e em o colocar em simetria com o pintor. De facto, parece-se com ele no que toca a fazer trabalho de pouca monta em relação à verdade; e, no facto de conviver com a outra parte da alma, sem ser a melhor, nisto também se assemelha a ele [...] que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade (PLATÃO, 1987, Livro X, 605b: 472).

[15] Entre as composições mais notáveis de *technopaegnia*, destacam-se as seguintes: *O Ovo*, *As Asas* e *O Machado*, atribuídos a Símias de Rodes; a *Syrinx*, a Teócrito; o *Altar* (dórico), a Dosíadas; e o *Altar* (jónico), a Julius Vestinus ou Besantinus (SQUIRE, 2011: 231).

[16] Sobre a "reinvenção da leitura" que os textos visuais implicam, Ana Hatherly refere que: "O carácter unitário do objecto mágico, a sua funcionalidade, residia maximamente no desejo de interpretação do seu beneficiário. Ou seja: o texto-objecto-mágico exigia do seu utente uma leitura interpretativa adequada, sem o que se correria o risco de se perder a sua eficácia. E essa eficácia, como salienta Lévi-Strauss, dependia duma crença comum ao executante do objecto, ao seu utilizador e à comunidade em que funcionasse. Teria portanto de haver um certo grau de universalização do seu uso, uma generalização do seu valor, que no entanto deveria permanecer virtualmente secreto, dada a exigência duma interpretação especializada, que definia também o seu poder de acção. Ora essa exigência é o que vem aproximar a sua funcionalidade da moderna técnica de interpretação dum texto: a meta-leitura, a leitura criadora" (HATHERLY, 1975: 11).

[17] Para uma abordagem mais detalhada sobre este assunto, consulte-se: *MNEMOSYNE –Parallèle entre Littérature et Arts Plastiques* (PRAZ, 1986)*; Literatura y arte: el tópico "Ut pictura poesis"* (CORBACHO CORTÉS, 1998); *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco* (EGIDO, 1989); "*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado" (CIVIL, 1998) e *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna* (SALDANHA, 1995).

[18] A analogia entre estas manifestações artísticas é traduzida pela pena de Plutarco em *De gloria Atheniensium*, texto a partir do qual se celebrizou a frase "A pintura é poesia muda e a poesia pintura que fala" (346f-347c), atribuindo-a a Simónides de Ceos.

[19] A este respeito, García Berrio e Hernández Fernández referem que: "Con el Manierismo y con el Barroco se apodera de todos los tratadistas de las artes el concepto de «sinestesia». «El poeta pintor de los oídos y el pintor poeta de los ojos» es un tópico clásico que recibe centenares de formulaciones de diversa felicidad y contextura. Invariablemente, junto a cada afirmación, se coloca el membrete: *ut pictura poesis*" (GARCÍA BERRIO e HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1988: 17).

[20] Nuno Saldanha destaca a importância da obra de Aristóteles e Horácio na tratadística renascentista, maneirista e barroca portuguesa (SALDANHA, 1995).

O filósofo entende que a imitação artística produz uma cópia da realidade, ou seja, cópia da cópia, distanciando-se, por isso, da verdade, na medida em que não permite alcançar o mundo das Ideias, dos arquétipos puros. De acordo com Platão, se a arte é uma imitação do mundo sensível e a perceção empírica enganosa, logo seria incapaz de conduzir à verdade, considerando-a, por isso, ilusória[21]. Platão desvaloriza, assim, a pintura e a poesia, em comparação com a filosofia, pois são imitação, pelo que não permitiriam revelar a verdade das coisas, mas apenas a sua aparência.

Por sua vez, Aristóteles encontra na expressão artística outras virtualidades para além da função gnosiológica. Distingue, portanto, verdade e verosimilhança, defendendo que à representação poética e pictórica cabia também a função de deleitar:

> Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem […], e os homens se comprazem no imitado. […] nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres (ARISTÓTELES, 1998: 106-107).

A *mimesis* aristotélica, profundamente baseada na verosimilhança, ou seja, na inteligibilidade do processo de representação[22], adquire, portanto, um papel primacial na estética barroca luso-brasileira, na medida em que se adequava claramente aos pressupostos tridentinos, que sublinham a função instrutiva e emotiva do recurso às imagens[23].

[21] Sobre esta matéria, leia-se: *Idea - A Evolução do Conceito de Belo* (PANOFSKY, 1994).

[22] Sobre esta matéria, Nuno Saldanha nota que: "[…] a *Poética* de Aristóteles baseava-se numa reflexão profunda e sistemática, dando especial interesse ao estabelecimento de regras, à importância da *techne*, e uma viragem no sentido dos efeitos da arte - de mover os ânimos e as paixões. Ora este espírito adaptava-se perfeitamente aos ideais propostos pela nova estética tridentina, na capacidade de instrução, propaganda e de estímulo emocional à piedade, daí que o estagirita seja facilmente aproveitado pelo movimento da neo-escolástica, cujas teorias rapidamente se difundiram a partir dos centros de ensino da Companhia de Jesus. Entre as principais recomendações dos escritos da Contra-Reforma encontram-se um apelo à clareza, à simplicidade e à inteligibilidade, ao favorecimento de uma interpretação realista que pudesse apelar melhor às emoções, e um estímulo emocional à persuasão por meio da imagem. […] Mas este naturalismo proposto por Aristóteles continha em si alguns elementos que poderiam ser interpretados de várias formas, pelo que da imitação baseada na verosimilhança, portanto da natureza no seu universal, se passaria facilmente a um naturalismo realista do particular. E é nestas acepções que se vai desenvolver a teoria das artes no Portugal de Seiscentos, a via aristotélica e da Contra-Reforma como vertente comum, a do naturalismo verosimilhante e a do naturalismo realista como possibilidades distintas de interpretação" (SALDANHA, 1995: 174).

[23] As orientações do Concílio de Trento defendiam um uso controlado e moderado da imagem ao serviço da fé, como se depreende das seguintes palavras: "Ensinem, pois, os Bispos com cuidado, que com as histórias dos mistérios da nossa redenção, com as pinturas, e outras semelhanças se instrui, e confirma o povo, para se lembrar e venerar com frequência os Artigos da Fé, e que também de todas as sagradas Imagens se recebe grande fruto, não só porque se manifestam ao povo os benefícios e mercês que Cristo lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus obra pelos Santos e seus saudáveis exemplos" (IGREJA CATÓLICA, 1781: 353).

No universo latino, impõe-se destacar a influência da *Ars Poetica* de Horácio[24], sendo que, no nosso perímetro cultural, o conhecimento da sua obra se desenvolveu sobretudo a partir da leitura de comentários elaborados por autores estrangeiros, radicando fundamentalmente na *Epístola aos Pisões* ou *Arte Poética*. No entanto, as palavras de Horácio encontraram também eco em autores portugueses cujas obras deixam refletir a sua leitura atenta[25]. Por essa via, a ideia de que a poesia era a arte mais adequada para ensinar deleitando, expressa nos versos 333-334 de *Arte Poética,* "Os poetas ou querem ser úteis ou dar prazer ou, ao mesmo tempo, tratar de assunto belo e adaptado à vida" (HORÁCIO, 1984: 104-105), teve grande difusão no Barroco luso-brasileiro, sobretudo quando orientada para o propósito político, moral ou social de *movere*[26].

Neste contexto, obteve igual divulgação a famosa máxima horaciana "*Ut pictura poesis*"[27], que já havia marcado autores medievais, renascentistas e maneiristas, e que continua a ser recorrente nos autores do Barroco. Este lema constitui, portanto, uma metáfora que manifesta a proximidade entre dois sistemas de representação artística. Por um lado, a poesia, quando pinta por palavras, ou seja, quando se mune dos instrumentos expressivo-analógicos e representativos específicos da pintura, consegue criar um forte sentido de presença e um maior efeito mimético; por outro lado, a pintura, quando exprime conceitos característicos da literatura, vê amplificar-se o seu potencial narrativo e retórico.

Influenciados pela leitura dos textos clássicos, os produtores do período barroco tendem a aproximar as duas artes, não só com o intuito de melhor imitar a natureza, mas sobretudo para representar de forma mais "aguda" realidades ou conceitos imateriais, o que ocorre por meio da alegoria e da metáfora. É neste sentido que Ana Hatherly assinala o seguinte:

---

[24] Sobre a exploração humanística da obra de Horácio, leia-se "La manipulación humanística del lema horaciano: historia de un abuso interpretativo" (GARCÍA BERRIO e HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1988: 16-27) e "A influência da *Ars Poetica*: a alegoria entre o *prodesse* e o *delectare*" (AUGUSTO, 2010: 21-24).

[25] Aníbal Pinto de Castro, no ensaio "Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução", esclarece que tal se verifica em autores como Sá de Miranda, Diogo Bernardes e António Ferreira (1984: 513). Para uma abordagem mais profunda desta matéria, consulte-se também: *Retórica e Eloquência em Portugal na Época do Renascimento* (PEREIRA, 2012), *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo* (CASTRO, 2008) e *Poéticas da Imagem* (SALDANHA, 1995).

[26] Horácio distancia-se, portanto, da perspetiva platónica, valorizando o papel dos poetas. A este respeito, Mário Avelar observa que: "[…] a verosimilhança não se situa para Horácio no domínio da reprodução do real. Verosimilhança e representação da realidade são para ele entidades distintas. Trata-se, com efeito, de uma diferença de grau relevante já que permite abordar a especificidade do objecto artístico em si, a partir de regras próprias, e não apenas de uma eventual adequação – com implicações pedagógicas e/ ou políticas – desse mesmo objecto à realidade. Além disso, contrariamente a Platão, Horácio não pretende que o artista revele a verdade; consequentemente […] concede-lhe a «faculdade de tudo ousar», não o expulsando, portanto, da cidade: «tal liberdade procuramos e reciprocamente a concedemos»" (AVELAR, 2006: 65).

[27] A citação é a seguinte: "Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras se à distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos, esta, só uma vez agradou, aquela dez vezes vista, sempre agradará" (HORÁCIO, 1984: 109-110).

> Entre a pintura e a literatura barroca os laços são particularmente íntimos porque o recurso à ilusão e à alusão generaliza-se duma forma avassaladora na época, sobretudo quando se trata de obras *a lo divino*, ou seja, obras em que à representação do real - que corresponde ao nível de superfície - está indissociavelmente ligada uma representação simbólica de intenção moral, contida no nível de profundidade. (…) O que importa aqui salientar é que, tanto no poema como na pintura, o essencial era, não a representação do real imediato, mas a representação implícita do real mediato, subjacente, que conferia tanto ao poema como à pintura uma dimensão plural, resultante do conjunto das dimensões do visível e do invisível, em que, do ponto de vista da mensagem, a invisível era a mais importante (HATHERLY, 1997: 48).

Assim se entende que o conceito de imitação se tenha transfigurado no período barroco, passando a abarcar o universo criativo e a noção de fantasia do autor, que modela a realidade de acordo com o efeito emotivo e patético que procura atingir, atendendo ao recetor da obra. Relacionado com esta reconfiguração da imitação poética encontra-se o gosto crescente por temáticas que apelam aos sentimentos do leitor/espectador, com destaque para a morte e flagelação de Cristo, a salvação das almas, a punição eterna, a lamentação fúnebre, entre outros. Mas o recetor não era apenas cativado pela matéria, sendo imperioso captá-lo pelas formas mais argutas e artificiosas que visavam o deleite estético e o prazer da descodificação. Neste domínio, é de extrema importância o caráter visual de que se reveste a literatura barroca, quer pela aproximação metafórica à pintura, quer pela construção de um discurso repleto de elementos imagéticos e sensoriais, assim como pela proliferação de géneros logo-icónicos no domínio da emblemática.

Manuel Pires de Almeida[28], no tratado pictórico-poético *Poesia, e Pintura ou Pintura, e poesia* redigido em 1633, opera a seguinte comparação entre as "artes gémeas", em que a pintura se destaca pela sua natureza universal:

> A Pintura he poesia universal, e a poesia he pintura particular, e por isto fica sendo melhor a Pintura que a Poesia. A Pintura se entende com o sentido da vista, e a Poesia com o do ouvido, e assim como se percebe melhor o que se vê, que o que se ouve, assim fica a Pintura com vantagem. A pintura he livro de néscios, e a poesia livro de sábios, e assim aquela he entendida até do ignorante, e esta não se dá a entender mais que ao estudioso. A pintura com suas cores, e feições visíveis, doutrina ao entendimento com presteza, e sua vista imprime profundamente na alma as coisas com sua viveza. (...) Ver abrasar-se huma casa, morrer hum homem, cair hum raio, desfazer-se huma tempestade, move mais vendo-se, que ouvindo-se (...) [55] (ALMEIDA *in* SALDANHA, 1995: 304).

[28] Sobre a obra de Manuel Pires de Almeida, consulte-se *Manuel Pires de Almeida – Um crítico inédito de Camões* (AMORA,1955), sobretudo as páginas 11-23.

A partir destas palavras pode depreender-se uma analogia entre as artes, baseando-se no conceito de *mimesis* de inspiração aristotélica, no sentido em que a imitação não se refere à reprodução do humano ou dos elementos da natureza, mas sim ao seu modo de agir. E, se deste excerto se depreende uma vantagem da pintura sobre a poesia, em outro passo o autor dá maior predileção à poesia, pois exige maior erudição:

> Nestas e em outras mais coisas parece a Pintura ficar superior à Poesia, e nas seguintes parece o contrário. Tudo o que o pincel mostra com a viveza das cores, mostra a pena com a flor dos conceitos, a pintura descreve as feições do corpo, e a poesia pinta as feições do corpo, e os afectos da alma, ou como disse Luciano retrata a formosura do copo, e a virtude do ânimo. (...) A Pintura faz-se para o sentido e a poesia para o espírito. Dar nome a cada coisa ajustado à sua natureza he mais dificultoso que pintá-la. Podem ser ignorantes os pintores, e pintar bem sabendo a arte, mas não poderá o néscio dar nomes, que representem o natural das coisas. A Poesia faz naturalmente huma coisa parecer sempre a mesma: a Pintura sempre tem na mesma coisa diversidade (...) [55v] (ALMEIDA *in* SALDANHA, 1995: 305).

Manuel Pires de Almeida distingue as duas formas de arte a partir dos meios a que recorrem e do próprio processo de representação, sendo que uma é enaltecida pelo emprego de conceitos (a poesia), enquanto a outra é exaltada pela capacidade de comover igualmente todos os sujeitos, como também se infere a partir do seguinte excerto:

> O Poeta tem necessidade da notícia de todas as ciências, e artes, mas visto não poder o engenho humano alcançar tanto, permite-se-lhe sabê-las sumariamente, e possuir no ânimo hum compêndio, de que possa colher, quase flores, os conceitos, para com eles aformosear sua obra: e concede-se-lhe que errando em qualquer ciência, ou arte, não sua seja o tal erro digno de perdão: o que tudo com igualdade milita na Pintura [83v] (ALMEIDA *in* SALDANHA, 1995: 311).

O autor apresenta, ainda, alguns géneros em que a pintura e a poesia se intersecionam:

> Explica-se o pensamento humano entre os doutos com vários modos, os menos usados são Hieroglíficos, e Enigmas, mas em costume andam Emblemas, e Empresas. Declara-se também com Medalhas, com seus Reveses, e com Brasões. Todas estas coisas parecem manarem dos Hieroglíficos. Manifesta-se outrossim o pensamento humano com Parábolas, Provérbios, Apólogos e Sentenças, cuja escuridão procede em certa maneira do Enigma. Dos primeiros quatro modos trataremos hum pouco ao largo, com o motivo de serem Pinturas, e Poesias juntamente, dando o primeiro lugar de misto de Poesia, e Pintura ao Emblema, o segundo à empresa [que são ficções com linguagem, e se permitem entre os Poemas], o terceiro ao Enigma [que também tem muito cheiro de poema] e o último ao Hieroglífico [que só tem pintura, e ficção sem linguagem, e não he tanto poema, quanto huma metáfora de huma coisa em outra]. [93] (ALMEIDA *in* SALDANHA, 1995: 314).

Manuel Pires de Almeida reconhece ainda, num outro texto, que a poesia e a pintura têm uma mesma matriz epistemológica, como se observa neste excerto do tratado *Das três partes da pintura e da poesia e de suas definições*:

> Toda a Pintura e todo o poema, que seja grande, ou medíocre, ou grave, ou humilde; ou triste, ou alegre consta de três partes. Às suas chama a pintura, rascunho, contorno, desenho, composição e cor; e a poesia, invenção, disposição e locução: umas e outras são da essência da pintura e da poesia (ALMEIDA, 2002: 93).

Tal formulação explica o fascínio que a literatura barroca votou à imagem e que a pintura revelou pela poesia[29]: se a primeira encontrou na pintura a melhor forma de construir um discurso engenhoso, a segunda viu a poesia como fonte abundante de conceitos e de símbolos. Além disso, a obra de Manuel Pires de Almeida revela uma nova conceção intermedial, na medida em que atribui centralidade aos engenhos logo-icónicos, considerando-os compostos mistos que exemplificam plenamente o seu pensamento face à relação entre poesia e pintura[30].

Com efeito, à semelhança de Pires de Almeida, muitos outros escritores valorizam a aproximação metafórica entre pintura e poesia como forma de divulgar o seu espírito criativo. Veja-se, a este respeito, o texto de abertura da décima quinta sessão da Academia dos Singulares, presidida por Manuel Preto Baldez, que decorreu no dia 3 de fevereiro de 1664:

> É a Poesia não só ciência, mas compreensão de todas as ciências/ *Poesis est poema humanarum divinarumque rerum immitationem complectens. /* Assim a definiu Zeno, e ainda que a sua autoridade seja bastante prova, havemos de confirmá-la com a razão. É a poesia imitação de todas as coisas:/ *Poeta omnia immitatur*./ Escreve Aristóteles, e como a imitação pressupõe o conhecimento de todas as cousas; é a Poesia compreensão de todas, porque a todas imita. A Pintura, e a Poesia tem tanta semelhança, que quase passa a entidade, e é preceito de Horácio conformá-la, e deduzi-la pelas regras da Pintura;/ *Ut Pictura Poesis erit./* Os Pintores tudo devem saber, porque tudo devem imitar (*Academias dos Singulares de Lisboa Dedicadas a Apollo*, 1692: 263).

[29] Para uma análise mais aprofundada da tratadística luso-brasileira relativamente ao tópico "*ut pictura poesis*", consulte-se a "Tabela Comparativa dos Textos Artísticos da Idade Moderna Séculos XVI a XIX (1538-1823)" (SALDANHA, 1995: 377-395).

[30] É na última secção da sua obra, de acordo com a paginação original apresentada por Adma Muhana (ALMEIDA, 2002), referente aos fólios 85-104, que o autor se centra nas composições que combinam face verbal com face icónica. No que diz respeito à importância desta obra, enquanto modelo de uma nova sensibilidade face às composições verbo-visuais, Filipa Araújo observa que "Este texto, para além de transmitir um raro testemunho teórico sobre a dimensão logo-icónica, denuncia, portanto, uma profunda alteração na receção do legado de Alciato em Portugal. Os emblemas deixam de ser vistos como ornamento e passam a ter um estatuto privilegiado no domínio da criação artística, entendida como uma imitação humana da geração divina. A teoria de Pires de Almeida pressupõe a definição do conceito como um nó de palavra e imagem, através do qual a própria ideia imita, na mente, a forma das coisas. Deste modo, estabelece um paralelo entre a representação mental dos conceitos e a emblemática, porque ambas têm uma natureza mimética" (ARAÚJO, 2014: 270-271).

Esta mesma academia produz um texto ímpar no universo literário do Barroco luso-brasileiro, no que diz respeito à concretização da máxima "*ut pictura poesis*", denominado «Homenagem»[31] da Academia dos Singulares. Esta compilação poética, dedicada ao pintor Bento Coelho da Silveira, foi impressa em 1670, estando inserida na obra *Carmina Amicorum*. Além de ser uma obra claramente ecfrástica no seu conteúdo, a relação entre literatura e pintura cumpre-se, ainda, a nível da sua estrutura, que obedece a princípios pictóricos[32].

Ainda no campo da tratadística barroca, outros textos discorrem sobre a relação entre pintura e poesia. Entre estes, é necessário destacar o tratado de Filipe Nunes, *Arte da Pintura, Simetria e Perspetiva*[33], que estabelece uma comparação entre literatura e pintura, entendendo, no entanto, que a pintura se distingue pelo efeito catártico e mimético, o que se depreende das seguintes palavras:

> Não só deleita, e agrada aos olhos a Pintura, mas faz fresca a memória de muitas coisas passadas, e nos mostra diante dos olhos as histórias muito tempo há acontecidas. Serve mais a Pintura, que vendo pintadas as façanhas, e casos ilustres, nos excitamos para cometer outros semelhantes, como se as lêramos em historiadores (NUNES, 1767: 2-3).

[31] Acerca desta obra, Luís de Moura Sobral esclarece que: "A «Homenagem» compunha-se de duas partes, os *Carmina Amicorum*, a secção mais volumosa e informativa da colectânea, e uma sessão académica com um concurso poético que teve por tema um quadro da Imaculada Conceição. Em 1706, um poeta sem ligação geracional directa com os Singulares de 1670 acrescentou-lhe uma série de epigramas latinos dedicados exclusivamente ao pintor" (SOBRAL, 1994: 11). Sobral refere também que "A «Homenagem a Bento Coelho» foi organizada e compilada em 1670, tendo sido posteriormente prefaciada e aumentada. O manuscrito 2578 da Biblioteca de Coimbra abre com três dedicatórias latinas ao pintor, pelo académico Singular Dr. José de Faria Manuel (falecido em 1689), a que se segue a longa dedicatória de 1706 ao monge agostinho Fr. José de Jesus Maria, filho de Bento Coelho, por António Leitão de Faria (nascido em 1684). Esta «Dedicatória» e o «Prólogo ao leitor», igualmente de António Leitão de Faria e por conseguinte desta mesma data (1706), encontram-se também no manuscrito 78 da Biblioteca de Coimbra. O «Prólogo» não reaparece no manuscrito 2578" (SOBRAL, 1994: 19).

[32] A este respeito, Luís de Moura Sobral observa que: "No que diz respeito aos poemas, já se viu que as principais posições estéticas que eles denunciam têm a ver, por um lado, com a mimesis de remota origem aristotélica e, por outro lado, com a *idea* platónica. Contrariamente ao que se poderia ser levado a pensar, dado o convencionalismo de grande parte das composições, estas noções não se limitam à simples referência erudita e ultrapassam o valor exclusivamente literário e retórico. Elas combinam-se habilmente num discurso ordenado em sentido ascendente para nos apresentarem a concepção neoplatónica da criação artística como o ponto de chegada duma visão de tipo aristotélico. A «Homenagem» de 1670 foi de facto construída com o rigor programático e simbólico dum ciclo pictural contemporâneo. A sua elaboração obedeceu a um projecto de recorte e intuito nitidamente teóricos, e foi esse projecto que determinou a divisão do livro de 1670 em duas partes e a criteriosa colocação de determinados poemas nos sítios estrategicamente mais eficazes da obra" (1994: 127).

[33] Sobre a obra de Filipe Nunes, Nuno Saldanha refere que: "O primeiro tratado que nos surge em Seiscentos é curiosamente escrito como um tratado para pintores, mas com a novidade de considerar as analogias entre as artes no próprio título da obra, o que reflecte já uma preocupação de sistematizar essa identidade para além de um mero recurso retórico. Filipe Nunes (Frei Filipe das Chagas), embora não saliente particularmente os paralelismos, deixa-nos uma *Arte Poetica e da Pintura* que se mostra bastante importante no contexto nacional, granjeando ao mesmo tempo uma notável consideração dos leitores que levaria à sua reedição já em 1767 (numa versão reduzida apenas à parte que trata da Pintura, o que é sintomático do reduzido valor que a obra tinha para os poetas), e à sua constante citação pelos críticos (Baptista de Almada, António Ribeiro dos Santos, etc.)" (SALDANHA, 1995: 175-176).

A obra de Filipe Nunes apresenta-se como inovadora, no sentido em que evidencia uma vertente prática, devidamente ilustrada, reclamando um novo estatuto para o artista, para que não sejam "empadroados por sua cabeça, nem que em nome das suas mulheres e filhos estejam sujeitos aos tributos", de modo a que considerem a pintura com uma arte digna "de homens livres" (NUNES, 1767: 10-11). Não obstante, esta obra não desenvolve o *Paragone*, centrando-se sobretudo na pintura, cujo prestígio enquanto arte liberal pretende salientar, sublinhando a sua função moral:

> S. Gregório Nisseno, *orat. De unit. Filij, & Spiritus Sancti*, diz de si, que muitas vezes pôs os olhos em um painel, em que estava pintado o Sacrifício de Abraão, e que jamais o viu sem lágrimas, lembrando-se da história verdadeira […]. Ainda os Filósofos antigos, para persuadirem aos homens a deixarem as delícias, pintaram uma tábua com as Virtudes, que todas estavam servindo como criadas (sendo Virgens, e muito formosas) a uma Rainha muito feia, a qual estava em um trono alto, e muito apartado, e se chamava Voluptas, o deleite do pecado; para darem a entender quão abominável era aos homens servirem a quem tão mal merecia: e assim, quando queriam repreender quem não vivia bem, lhe punham diante dos olhos esta tábua (NUNES, 1767: 3-4).

Por conseguinte, no período barroco, observa-se que os precetistas procuram ora argumentar a favor da superioridade da pintura, ora da poesia, de acordo com a área artística de eleição. O texto de Filipe Nunes reflete essa orientação, uma vez que argumenta em favor da superioridade da pintura, alegando que é mais eficiente no que se refere à reprodução e presentificação da História, atuando por meio da estimulação da memória.

Filipe Nunes, enquanto exemplo único de um autor com tratados artísticos impressos em Portugal no século XVII, parece acusar a influência de Gaspar Gutiérrez de los Ríos que, em *Noticia general para la estimación de las artes*, considerado o primeiro tratado espanhol de arte impresso, versa a relação entre pintura e poesia:

> Si el Poeta concibe primero en la mente lo que ha de dezir, discurre, traça, dispone, y enrrama, después de graciosas palabras sus cõceptos: tãbien el pintor haze lo mismo. Si la poesía usa de ficciones, haziẽdo las cosas mayores de lo que son para engrandezerlas: la pintura y artes del dibuxo hazen lo mismo para hazerlas más hermosas (GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, 1600: 159).

O precetista espanhol sublinha, ainda, as vantagens miméticas da pintura, ao referir, no mesmo tom que se observa em Nunes, que:

> En las historias escritas leemos las cosas como negocio pasado. En las pinturas y relevadas las cõsideramos y vemos como presentes, que es cosa que tiene más fuerça (GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, 1600: 165).

Na verdade, os tratadistas espanhóis e italianos têm grande influência na reflexão teórica desenvolvida em Portugal. A este respeito, é relevante salientar a difusão dos textos de Vicente Carducho, nomeadamente da sua obra *Diálogos de la Pintura*, e seus reflexos em autores como Luís Nunes Tinoco[34], de cujas composições fúnebres me ocuparei no segundo capítulo da tese. A respeito de um texto seu, *Elogio da Pintura*, e embora considerando que Tinoco se distancia do precetista ítalo-espanhol em alguns passos, Luís de Moura Sobral comenta a ascendência de Carducho[35], mencionando que *"*Os «elogios de pintura» abrem com a descrição da gravura inserida antes do oitavo diálogo de Vicente Carducho (…). Tinoco descreve a gravura e interpreta os diversos atributos que caraterizam a personificação da Pintura, «luz excelsa das artes liberais», seguindo de perto o poema laudatório de Pérez de Montalván com que termina o livro de Carducho" (SOBRAL, 1996: 161).

Atendendo à escassez de textos de teorização estética no Barroco luso-brasileiro, o *Elogio da pintura*[36], que é igualmente um panegírico à rainha de Portugal, D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, constitui um dos raros testemunhos de discurso tratadístico no campo das artes. Neste texto, o autor reconhece que a pintura é uma arte superior à poesia e à música, o que expressa através da caraterização de Deus como pintor:

> Ao que também aludindo Platão diz; que é o Pintor Imitador do Autor de todas as cousas. E bem se mostrou Divino Pintor, quando se retratou no Homem, fazendo-o à sua imagem, e semelhança. E se esta Arte o não pode imitar criando de novo, e de nada (o que só faz a Divina Omnipotência) ao menos renova tudo com um quase nada, e vil matéria, como são as tintas, por serem terras coloridas, e linhas cinzas, delgados óleos, e aguadas sem substância. Por onde o Poeta lhe chamou Divina. Fr. Luís de Leão chamou à Música e Poesia Divinas, em quanto se ocupam em Louvor a Deus: o mesmo se há de dizer da Pintura, que toda a Deus se dedica (TINOCO, 1991: 34).

[34] Pelo que se sabe da sua obra e biografia, pode considerar-se Luís Nunes Tinoco como um artista multifacetado. Nascido por volta de 1642 (ou 43) e falecido em 1719, em Lisboa, foi arquiteto, escrivão e contador ao serviço da Casa Real, tendo sido igualmente um grande desenhador e calígrafo. Sobre a biografia deste autor, veja-se a apresentação de Ana Hatherly e o estudo crítico de Luís de Moura Sobral na edição de 1991 de *Elogio da pintura* (TINOCO, 1991).

[35] Como adverte Luís de Moura Sobral, outros autores são tidos como modelares por parte de Tinoco: "Os autores dos textos incluídos no Memorial foram Lope de Vega, António de León, José de Valdivieso, Lorenzo Vanderhamen y León, Juan de Jáuregui, Juan Alonso de Butrón, Juan Rodriguez de Léon. Tinoco utilizou também *a Notícia general para la estimación de las artes*... de Gaspar Gutiérrez de los Rios (1600), os *Discursos apologéticos* de Juan de Butrón (1626) e directamente ou por entrepostos autores a *Naturalis Historia* de Plínio" (TINOCO, 1991: 23).

[36] Este texto está incluído no conjunto de fólios que integram a *Fénix de Portugal Prodigiosa*, de 1687, redigida em honra de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, que se encontra em três versões manuscritas diferentes (o Ms. 346 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; o manuscrito com a cota 52-VIII-37da Biblioteca do Palácio da Ajuda, em Lisboa, e o MS. P-209, número 182 da "Portuguese Collection" da Biblioteca do Congresso de Washington).

Como conclui Ana Hatherly, o *Elogio da pintura* de Tinoco é um exemplo perfeito de como arte e moral, por um lado, e deleite e ensino, por outro, se conjugam (1997: 46-47).

Assim, e como se pode inferir dos textos normativos apresentados, o conceito de *mimesis* no período barroco não só remete para a representação do visível, como é de extrema importância na representação do invisível, razão pela qual a união entre *ikon* e *logos* constitui um expediente engenhoso e arguto, ao serviço da criação poética e retórica essencial à construção do conceito e da ideia.

Neste domínio, é imperioso mencionar-se a orientação normativa de obras como *Il cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro e a *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, que encontram na metáfora o mecanismo nuclear da poesia de agudeza e, por sua vez, descobrem na imagem a alma deste recurso estilístico. Podemos retirar essa ideia das palavras de Emanuele Tesauro quando, no seu *Cannochiale,* associa ecfrasticamente a "argúcia" arquétipa e vocal ao discurso imagético. Na sua perspetiva, é pela imagem que o conceito se torna sagaz, na medida em que proporciona ao intelecto a associação do conceito à sua representação visual[37].

A conceção da agudeza visual e vocal de Emanuele Tesauro teve uma influência clara na codificação precetista portuguesa, como fica explícito em textos como a *Nova Arte de Conceitos*[38] de Francisco Leitão Ferreira[39], onde se entende que palavra e visualidade se unem engenhosamente para plasmar um conceito:

---

[37] "L'argutia archetypa è quella, che noi ci dipingiamo nell'animo col Pensiero […] Hor se in questa maniera di significare una cosa per altra, s'accoglie (come vedremo) tutto l'acume delle Imprese, & di tutte le Argutie; anzi di tutta quanta è la Poesia: chi ci niegarà, che gli Angeli ancora non possano à lor piacere essere Poeti, & fabricare Imprese, Emblemi, Hieroglifici, & ogni arguto componimento? […] L'argutia vocale è una sensibile imagine dell'Archetipa: godendo ancora l'orecchio le sue pitture, che hanno il suono per colori, & per penello la lingua. Ma Imagine abozzata più tosto che finita; dove l'ingegno intende, più che la língua non parla, & il concetto supplisce doue manca la voce. Et per contrario, ne' Detti troppo chiari l'Argutia perde il suo lume; sicome le Stelle nella oscurità lampeggiano, si sinorzano con la luce. Et di quì nasce il doppio godimento di chi forma un concetto arguto, & di chi l'ode. Peroche l'un gode di dar vita nell'intelletto altrui, à un nobil parto del suo: & l'altro si rallegra d'inuolar col proprio ingegno ciò che l'ingegno altrui furtivamente nasconde: non richiedendosi minor sagacità nell'esporre, che nel comporre una Impresa arguta & ingegnosa" (TESAURO, 1670: 16-17).

[38] O próprio autor reconhece essa ascendência, a par de outras, como fica explícito no discurso da lição inaugural: "Seguirei as doutrinas do Conde Grão Cruz Manoel Tesauro, estabelecidas sobre os preceitos e textos de Aristóteles; não desprezarei as ponderações de Gracián, de Juglaris e Masénio; consultarei as Crises Francesas de Bouhours, Boileu e Rapino; verei as sábias observações de Muratori, Pallavicino e Garofalo; sem me esquecer dos dictames de Longino, das elegâncias de Demétrio, das ideias de Hermógenes, dos preceitos de Cícero e Instituições de Quintiliano" (FERREIRA, 1718, Vol. I: 8-9).

[39] A *Nova Arte de Conceitos* de Francisco Leitão Ferreira aguarda, ainda, uma edição moderna, o que indicia bem a falta de apreço dada à mesma, acompanhando o desfavor de que foi alvo, durante muito tempo, a Literatura Barroca no campo da crítica literária. Sobre esta desconsideração já se havia manifestado Aníbal Pinto de Castro, entendendo contrariamente que esta obra "marca efectivamente um momento capital na cultura literária portuguesa (2008: 153-154). Para uma análise mais aprofundada desta obra de Francisco Leitão Ferreira, consulte-se o capítulo intitulado "Um código do Barroco Português: a *Nova Arte de Conceitos* de Francisco Leitão Ferreira", (CASTRO, 2008: 143-227).

> Os Símbolos, Hieróglifos e Empresas são também sinais sensíveis dos conceitos: são engenhosos, porque alusivos; e figurados, porque metafóricos. Neles uma causa se vê e outra se entende: manifestam o corpo, e ocultam a alma; os olhos admiram a figura, e o figurado só o entendimento o percebe; e por isso semelhantes sinais são os quase contraditórios sensíveis, pois a vista conhece o objeto e ignora o significado: está evidente, e parece enigma; a alusão veste-se de ilusão […] (FERREIRA, 1718, Vol. I: 31).

Neste excerto, o autor especifica alguns géneros poéticos que resultam da fusão da poesia com as artes plásticas – símbolos, hieróglifos e empresas – considerando que através deles se exprime o "corpo" e a "alma", ou seja, o elemento visível que opera por meio dos sentidos para conduzir ao elemento invisível, ao conceito. Estes artifícios engenhosos pressupõem uma descodificação por parte do leitor, por meio do exercício intelectual. Por conseguinte, o conceito ocultado através de mecanismos alusivos e ilusórios deve ser desocultado pelo leitor. O que se valoriza não é tanto o significado do texto, mas o processo de decifração.

O mesmo autor explica, ainda, na sequência de Tesauro, que o recurso à imagem cumpre um desígnio duplamente fruitivo e elucidativo:

> E daqui nasce, que por ser a agudeza vocal uma imagem sensível da agudeza mental arquétipa, causa dobrada deleitação; deleita o entendimento de quem a lê, ou de quem a ouve; porque quem dá forma intrínseca ao conceito, gosta de que aquele parto do seu entendimento tenha vida no entendimento de outrem, e talvez com mais espírito, que no próprio: e quem lê, ou ouve um tal conceito, folga de descobrir com o próprio entendimento aquele véu metafórico, que lho pôs o entendimento do Artífice e talvez mudando-lhe o véu, lhe rouba a fermosura (FERREIRA, 1718, Vol. I: 107).

A expressão "véu metafórico", empregue por Francisco Leitão Ferreira, resume bem a função do artífice e simultaneamente do leitor/ espectador, sendo que ao primeiro cabe a tarefa de criar um discurso figurado, estética e conceptualmente inteligente, com o intuito de seduzir, deleitar e surpreender, que o recetor deve ser capaz de desvelar.

A ascendência de Tesauro e de Aristóteles sobre Francisco Leitão Ferreira verifica-se, ainda, ao nível da especificação das diferentes metáforas engenhosas[40], que respeitam os ditames aristotélicos de verosimilhança, relativamente ao universo das coisas e dos seres. A obra de Ferreira reflete, por conseguinte, o preceito literário clássico, perpetuado no Barroco, de firmar o discurso em conceitos de natureza verosímil para retratar a realidade. À semelhança

[40] Sobre a influência de Aristóteles e Tesauro em Francisco Leitão Ferreira, Sara Augusto observa que: "Definindo metáfora, segundo os explícitos modelos de Aristóteles e de Tesauro (*Palavra peregrina, que velozmente significa, e demonstra um objecto por meio de outro*), chega, na Lição Décima, à divisão da metáfora em oito espécies, tal como Tesauro deduzira das teorias de Aristóteles, trabalho que vai completar no capítulo IV, seguindo os seus predicamento e categorias (AUGUSTO, 2010: 51-52). Por seu turno, Aníbal Pinto de Castro considera que "Toda a doutrina expendida acerca do conceito e da metáfora revela a leitura atenta de Tesauro; a definição de conceito, a distinção entre conceito intencional e conceito verbal engenhoso, as expressões do conceito intencional, etc., foi-as Ferreira buscar ao capítulo II do *Cannocchiale aristotelico*" (CASTRO, 2008: 158).

do que o pintor faz com os seus utensílios, o artífice baseia-se na natureza, onde recolhe as imagens sensíveis, apreendendo-as e modelando-as engenhosamente, ficcionalizando-as por meio da associação (análoga ou antitética) de diferentes noções ou objetos materializados na palavra, como fica claro na seguinte passagem:

> Toma o pintor poético ou prosaico destes dez predicamentos, não as cores todas, senão as mais proporcionadas e verosímeis, para colorir com elas metáforas engenhosas, tratar e retratar ao vivo os objetos do seu assunto, e, separando as inúteis frases (…) evita as anfibologias confusas, modera umas com outras tintas, une umas com outras proporções, amplifica o conciso das imagens e resume o licencioso dos parergos; e desta judiciosa maneira, ou seja imitando ou emulando a outrem ou seguindo as pisadas do engenho e invento próprio, fabrica a fermosa pintura dos conceitos (FERREIRA, 1718, Vol. I: 301).

Com o intuito de comover, de ensinar e de deleitar, o labor literário do Barroco não prescinde da proveitosa articulação entre expressão verbal e visual, colocada ao serviço da agudeza. A "agudeza"[41] pode definir-se latamente como um termo técnico que carateriza uma escrita sagaz, logicamente organizada e concebida para produzir um determinado fim comunicativo, tendo como um dos artifícios nucleares a metáfora. Além da teorização de Emanuel Tesauro, deve destacar-se igualmente outros textos indispensáveis no domínio da precetiva barroca, como as obras *Delle Acutezze* de Matteo Peregrini, impressa em 1639, e *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* de Baltasar Gracián, impressa em 1642, que numa nova edição de 1648 se passa a intitular *Agudeza y arte de ingenio*.

Para Peregrini, a agudeza define-se da seguinte forma:

> L'ultimo è di quei detti nell'artificio de' quali tanto raramente sfavilla la virtù dell'ingegno del dicitore che, fattasi oggetto di maraviglia, viene a plausibilmente e molto lusinghieramente dilettare (PEREGRINI, 1639: 43).

Por outras palavras, Peregrini distingue "agudeza" de raciocínio ou lógica, considerando-a como uma qualidade discursiva ou eloquente. Por sua vez, associa-a à beleza e à maravilha, o que revela uma preocupação clara com o efeito produzido sobre o recetor. Para o autor, a agudeza não se limita à imitação da natureza, na medida em que é concebida artificial e artificiosamente pelo engenho humano. O efeito artístico deriva de um discurso figurado, resultante da associação ou dissociação entre dois ou mais elementos, que deve deslumbrar e surpreender o leitor/ espectador, como elucida no seguinte trecho:

> Dunque l'Acutezza si regge necessariamente dal legamento. Questo può considerarse trà parole, e parole trà cose, e parole; trà cose, e cose, e ciascuna di

[41] Para uma abordagem mais profunda ao conceito de "agudeza", consulte-se: *O Discurso Engenhoso. Ensaios sobre Vieira* (SARAIVA, 1996).

> queste maniere può esser artificioso, & anco esser senza artificio. Quando sai naturale, o casuale, o altrimenti senza artificio; non può parimente relevar punto al propósito nostro, perche l'Acutezza per cosa artificiosa si è pressuposta. L'artificio, perche hà da partorir il mirabile, non dovrá esser comunale, ma grandemente raro (PEREGRINI, 1639: 30).

A ideia de raridade torna-se, assim, central na conceção da agudeza, pois é pela imaginação que o artífice poderá elaborar um discurso único que maravilhe e leve o destinatário a reagir emotivamente perante a novidade e a engenhosidade da associação produzida.

Por sua vez, Baltasar Gracián concebeu a agudeza como uma qualidade essencial ao discurso engenhoso:

> Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento (GRACIÁN, 2004: 27).

Gracián considera que a agudeza deve estar associada quer à subtileza, quer à erudição, preceitos igualmente defendidos por Francisco Leitão Ferreira na *Nova Arte de Conceitos*[42], como observou Aníbal Pinto Castro (CASTRO, 2008).

No Discurso XXXXVI, Gracián valoriza alguns artifícios engenhosos que resultam da simbiose entre poesia e pintura, mencionando modalidades logo-icónicas, como o emblema, o hieróglifo e a empresa:

> Una misma verdad puede vestirse de muchos modos, ya por un gustoso apólogo, que con dulce y fácil de su ficción persuade eficazmente la verdad […]. a un mismo blanco de la filosófica verdad asestaron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos de la invención y agudeza: Homero con sus epopeyas, Esopo con sus fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, Luciano con sus diálogos, Alciato con sus emblemas, Erasmo con sus refranes, el Bocalino con sus alegorías, y el príncipe D. Manuel con sus cuentos.
>
> La semejanza es el fundamento de toda la invención fingida; y la traslación de lo sentido a lo verdadero es el alma de esta agudeza […].
>
> Es, pues, la agudeza compuesta fingida un cuerpo, un todo artificioso fingido, que, por traslación y semejanza, pinta y propone los humanos acontecimientos (GRACIÁN, 2004: 564-570).

[42] A formulação deste autor pressupõe o seguinte: "Requer esta agudeza duas cousas, destreza, e erudição, esta para ter cópia de lugares, e textos plausíveis, aquela para sabê-los aludir a seu tempo, e sem afetação. No aplicar autoridade profana a argumento sacro, se deve proceder com atenção judiciosa, para que os correlatos não desdigam do sujeito, e na balança do discurso se há de contrapesar o digno com o sublime..." (FERREIRA,1718, Vol. I: 75).

Nesta passagem, Gracián procura definir a "agudeza composta fingida em comum", como intitula esse discurso, entendendo que o engenho humano se manifesta por meio da comparação das coisas e pela capacidade de estabelecer semelhanças entre as mesmas. Neste contexto, considera que os géneros que situa no domínio da "invenção figurada[43]", e que se podem denominar hodiernamente géneros logo-icónicos, operam artificiosamente por meio da semelhança entre o "natural" e o "moral". O tratadista distingue e exemplifica, assim, as empresas[44] que exprimem o conceito por meio de uma semelhança natural, como é o caso do hieróglifo, das que o alcançam primacialmente por meio da semelhança moral.

De acordo com o precetista, a agudeza divide-se em três modelos distintos: a agudeza de "conceito" ou de "artifício", que deriva da ligação imprevisível entre coisas distintas; a agudeza "verbal", que se baseia nos nexos inesperados entre as representações gráficas, sonoras e conceptuais, e a agudeza de "ação", que resulta de sentidos agudos produzidos por gestos engenhosos[45]. De tal se pode depreender que a agudeza retira o seu efeito da rapidez com que estabelece a correspondência imprevisível entre dois objetos, que podem ser materiais ou imateriais. A naturalidade da relação entre *logos* e *imago* decorre, portanto, da formulação mental de uma imagem, que não é senão o produto especular de um conceito materializado verbo-visualmente.

Assim se entende a centralidade da metáfora no domínio conceptual da agudeza, na medida em que, como esclarece Hansen:

> Todo signo é então definido como a metáfora que relaciona o pensamento e a sua representação exterior, ou, em termos seiscentistas, como a metáfora que relaciona a "argúcia arquétipa" e suas formas exteriores. As formas exteriores – pintura, escultura, poesia, música, dança, emblemática, vestuário, cores, gestos etc. – são classificadas segundo o sentido antigo de *graphein*, verbo relativo à faculdade do desenho, significando-se com a noção de "desenho" a forma

[43] O autor define "invenção figurada" da seguinte forma: "Prodigiosa es la fecundidad de la inventiva, pues halla uno y otro modo de ficción para exprimir su pensamiento. (…) Corta esfera le parece a la fecunda invención la de palabras y de escritos cuando pide prestados a la pintura sus dibujos para exprimir sus conceptos: que es otro linaje de aguda invención, y puede llamarse figurada, por jeroglíficos, emblemas y empresas. Fúndase también en la semejanza del sujeto figurado con el término que se pinta y substituye" (GRACIÁN, 2004: 587).

[44] Sobre a distinção entre "emblema" e "empresa", leia-se: *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)* (SÁNCHEZ PÉREZ, 1977: 50-53).

[45] O autor opera a seguinte distinção: "Pudiera dividirse la agudeza de artificio en agudeza de concepto, que consiste más en la sutileza del pensar que en las palabras; como aquel plausible discurso de un orador sacro que, en la misteriosa ceremonia de la ceniza, ponderó el entierro del hombre, con todas sus circunstancias: lutos de la iglesia, capuces de los eclesiásticos, llantos de los profetas, la cruz delante, poca tierra, que basta para cubrir al mayor monarca, y ésa, polvo significativo del olvido, la uniformidad de las palabras y de acción, que en la sepultura no hay desigualdades; y desta suerte, fue discurriendo por todos los demás requisitos funerales. La otra agudeza es verbal, que consiste más en la palabra (…). La tercera es agudeza de acción: que las hay prontas, muy hijas del ingenio (…). Pero esta división no es accidental, digo de sujetos en accidentes; y lo que merece por adecuada, pierde por vulgar" (GRACIÁN, 2004: 31-32).

> interior ou o "desenho interno" que se produz na consciência quando esta é iluminada pela luz da Graça inata (HANSEN, 2000: 322).

A metáfora baseia-se, assim, numa imagem mental que é traduzida materialmente em palavras, sedimentada nas regras da verosimilhança. Por sua vez, o conceito, que age "como uma instância intermediária no processo de representação dos signos, encena pela metáfora todo o procedimento da imitação" (CARVALHO, 2007: 69).

Tendo em consideração a doutrinação estética que se expôs, pode concluir-se que a visão ocupa no Barroco um lugar de destaque em comparação com outras vias sensoriais. Já Horácio havia observado na *Ars Poetica* que: "O que se transmitir pelo ouvido comove mais debilmente os espíritos do que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos, testemunhas fieis, e as quais o espectador apreende por si próprio" (HORÁCIO, 1984: 81-82).

Esse "oticocentrismo", que constitui um novo paradigma científico da sociedade moderna[46], influenciará todos os domínios do saber e da expressão artística, cujas técnicas e estratégias compositivas são redimensionadas e repensadas à luz da perceção visual. No âmbito específico da cultura luso-brasileira, à semelhança do que se observa em todo o espaço peninsular, há que salientar a predominância da perspetiva moralizante, que se torna transversal a qualquer forma de expressão estética e mesmo científica, mais que não seja por estar sujeita ao olhar atento dos qualificadores do Santo Ofício, que escrutinavam a versão impressa, buscando algum aspeto dissonante com a doutrina cristã e com os preceitos tridentinos. Se, por um lado, se pretendia, através de instrumentos óticos mais eficientes, chegar à verdade científica, como é o caso dos estudos astronómicos impulsionados por telescópios mais potentes; por outro lado, procurava-se iludir o olhar e redirecioná-lo para uma "verdade" construída de acordo com as ideologias vigentes, distorcendo, deformando, redimensionando o real, de modo a conduzir os espíritos para uma perspetiva pré-fabricada do mundo. A fenomenologia visual e cognitiva do período barroco não se circunscreve, portanto, apenas ao domínio do visível, na medida em que toda a produção estético-literária encaminha o leitor/ espectador para um imaginário próprio, pleno de elementos figurativos e simbólicos, oriundos da fusão do belo e do horrível, que edificam a *imago*. Por conseguinte, a *imago* consiste no

[46] Rodríguez de la Flor descreve este paradigma da seguinte maneira: "El paradigma al cabo triunfante es aquél que se refiere al proceso técnico en que está embarcada la propia «óptica experiencial barroca», como es sabido disciplina de la ciencia que cautivó a los cerebros del otro lado de los Pirineos […] Tal atención a lo visual constituye al paradigma científico moderno como primordialmente una «ciencia de la vista» -- organizada desde el córtex visual en el lóbulo occipital –, que es lo mismo que decir una ciencia de la verificación por un sentido en lo esencial fiable en la captación del mundo fenomenológico. Ello genera una suerte de «ocularcentrismo» en el que, en adelante, se reconocerá la cultura occidental" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009: 8-9).

constructo mental formado a partir dos dados culturais, ideológicos, sociológicos e cognitivos do indivíduo[47].

Conscientes da força imagética das palavras e das imagens, os autores do Barroco levam a sentença de Cícero *ante oculus ponere* à sua expressão máxima, reconfigurando a matéria artística para expor perante o olhar dos sujeitos um determinado conjunto de valores, ora acatando, ora infringindo a maneira tradicional de ler e observar. Assim se cativa o espectador e se motiva o leitor, transgredindo as suas expectativas, superando-as e maravilhando-o. Tal verifica-se, por exemplo, no domínio da pintura, pela técnica do *Trompe-l'oeil*, e, no campo da literatura e da emblemática, pela metáfora e pela alegoria, pelas composições logo-icónicas efémeras ou permanentes em espaços públicos (hieróglifos, emblemas, empresas, entre outros), pelos poemas visuais (labirintos, enigmas, anagramas, etc.) que revelam "una falta de congruencia entre la geometría del mundo y la geometría interior del «ojo de la mente»" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009: 32).

Esta valorização da visão explica, em parte, que no período barroco se tenha assistido à proliferação de composições que associam elementos oriundos de diferentes matrizes artísticas. Na verdade, os autores do Barroco luso-brasileiro, à semelhança do que acontece em outros contextos estético-literários, revelam uma nova consciência do espaço da página, que está intimamente relacionada com a função lúdica que caracteriza as formas de expressão neste período. Verifica-se, portanto, uma adaptação de géneros verbo-visuais[48] que já existiam em períodos artísticos anteriores e que são agora reformulados em virtude dos novos princípios estéticos. Assim, analisarei seguidamente algumas correntes da tradição estética, nomeadamente de origem hermética e cabalística, que influenciaram a produção verbo-visual barroca, salientando os géneros mais representativos.

[47] Nas palavras de Rodríguez de la Flor, *imago* é "la formación figural, tal y como ésta se forja – y casi diríamos que «reside» – en el interior de la mente de quien la concibe" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009: 30).

[48] A este respeito, Nuno Saldanha nota que: "O Renascimento, o Maneirismo e o Barroco, desenvolvem uma particular união entre a Literatura e a Arte, com os livros de Empresas (repegando uma tradição medieval bastante divulgada, levada para Itália por intermédio da França e ligada ao meio Neo-Platónico, Hieróglifos e Emblemas, juntamente com os Criptogramas, Caligramas, Pictogramas, Anagramas e Labirintos, etc., que além de reflectirem a conjugação dos diferentes meios gráficos e visuais, servem de precioso e importante suporte para a realização das próprias pinturas durante toda a Idade Moderna. Por outro lado, elas reflectem igualmente a materialização de diversas experiências, dos finais do século XV e inícios do XVI, visando a exploração de um novo tipo de escrita e de grafismos particulares" (SALDANHA, 1995: 34-35).

1.1.2 Raízes e formas da poesia visual barroca

No período barroco, observa-se uma permeabilidade entre artes, como a poesia, a pintura, a gravura, a escultura, entre outras, que levou à emergência de géneros literários híbridos, que tiraram grande proveito de uma nova conceção tipográfica da página. A inovação evidenciada nestas composições artificiosas nem sempre foi compreendida ou valorizada por leitores e autores desse tempo, nem mesmo pela crítica literária que ao longo dos anos tem refletido sobre esse período literário. Como refere Affonso Ávila a propósito dos autores que revelaram uma consciência compositiva interartes:

> Muitos desses poetas, como acontece com alguns vanguardistas de hoje, deixaram explicadas, em teorias bastante complexas, as suas composições, quase sempre incompreendidas pelo homem comum ou mesmo por outros autores coetâneos, o que não é de estranhar quando se sabe que a chamada crítica oficial de nossos dias também ela não aceita, não compreende, não assimila a poesia concreta, a poesia de vanguarda (ÁVILA, 1994: 29-30).

Tendo em conta este novo gosto pela exploração das virtualidades visuais da escrita, é necessário compreender os antecedentes estético-literários que os influenciaram. Na verdade, para delinear as correntes estéticas e místicas que constituem as raízes da poesia visual é necessário equacionar vários problemas metodológicos. Em primeiro lugar, se no campo da poética e da retórica se pode nomear um conjunto de obras que, desde a Antiguidade Clássica, passando pela Idade Média, Renascimento e Maneirismo, forma uma corrente com ressonância nos autores do Barroco, no que se refere à produção verbo-visual, não encontramos exatamente um universo reflexivo que configure uma tradição em sentido estrito. Em segundo lugar, se no primeiro caso os textos a emular surgem no âmbito da cultura greco-latina, no caso dos textos visuais, os seus antecedentes provêm não só desse perímetro cultural, mas também do mundo islâmico e oriental e da cultura judaico-cristã. Em terceiro lugar, o que designamos de produção verbo-visual[49] integra uma pluralidade de géneros, muitos deles de natureza híbrida, que decorrem quer do campo literário, quer do campo das artes plásticas, o que torna ainda mais difícil traçar os seus antecedentes estético-compositivos.

[49] Adotei as designações "poesia visual" ou "produção verbo-visual" para designar textos figurados, ou seja, composições poéticas que revelam uma estrutura engenhosa, constituída por versos cuja disposição tipográfica ou linhas apresentam uma configuração invulgar. Dick Higgins denomina-os "poesia padrão" na sua obra *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature* (1987).

Assim, para elucidar algumas destas questões teórico-metodológicas, foi de grande valia a investigação de Ana Hatherly[50], que, no livro *A experiência do Prodígio* (HATHERLY: 1983), divide o estudo destas influências em "Evoluções do Pensamento Hermético", "Evoluções de Cabalismo" e "Emblematismo e Alegorização", buscando as origens mais profundas deste tipo de composições. Assim, retirando proveito da teorização de Hatherly, prosseguirei para o estudo dos textos que, não constituindo exatamente uma orientação normativa para os autores luso-brasileiros, se apresentam como referências essenciais. De modo a evitar alguma dispersão analítica, procurarei, por um lado, restringir a leitura às obras que mais se enquadram no domínio temático desta investigação, isto é, a *imago mortis*; por outro lado, tentarei evitar um estudo panorâmico e aludir sobretudo a fontes mais diretas dos autores do Barroco luso-brasileiro. Por fim, cumpre ainda salientar que, no universo alargado da poesia figurada, apenas abordarei as formas mais representativas e objeto de um maior esforço de codificação.

Nas origens da poesia visual encontra-se, de um modo geral, uma tradição que decorre da união entre ciência e magia que, como se sabe, estão associadas desde tempos imemoriais. Assim, é comum observarmos nestes textos o sincretismo entre várias áreas do conhecimento, como a astrologia, a matemática, a religião, a medicina, as ciências naturais, o misticismo, a cabala, a alquimia, entre outras.

Sendo difícil localizar o substrato destes textos, sabe-se que teve alguma influência nos autores luso-brasileiros a obra denominada *Corpus Hermeticum*[51], muito por via da sua leitura pelos neoplatónicos. Pensa-se que esta obra foi redigida entre 100 e 300 d.C. no Egito, sendo a sua autoria atribuída ao deus Thoth ou, na versão romana, a Hermes Trismegisto, considerado o inventor dos hieróglifos. O texto foi mandado traduzir do grego para latim pela família Medici, tendo sido impresso no século XV. Esta obra é composta por dezasseis textos, consistindo em tratados que lançaram o que podemos denominar tradição hermética. Estes tratados herméticos partilham algumas linhas de pensamento com as escrituras judaicas e com a filosofia de Platão, Pitágoras e Heráclito. Além disso, encontram-se ecos destes tratados nos textos dos Padres da Igreja, como S. Agostinho, o que se justifica pelo facto de se ver neles a

[50] A produção teórica e reflexiva de Ana Hatherly é essencial para compreender a relação entre artes plásticas e literatura, assim como para perceber, nas palavras da autora, "a transformação do jogo sagrado em jogo profano" (HATHERLY, 1983: 13). Os seus estudos contribuíram, igualmente, para categorizar uma panóplia de composições verbo-visuais, que a autora descreve e classifica funcional e genologicamente, e para as quais traça as origens históricas. Por conseguinte, a teorização que decorre do seu trabalho de pesquisa constituiu um ponto de partida fundamental para as matérias que tratarei na tese.

[51] Para um conhecimento mais detalhado desta obra, consulte-se: *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation with notes and introduction* (COPENHAVER, 2002).

origem de uma sabedoria primordial, razão que subjaz ao seu sucesso durante a Idade Média e o Renascimento. Pensava-se, assim, que estes tratados continham os segredos da natureza e da origem do Universo.

Além do hermetismo, também a Cabala influenciou os autores luso-brasileiros, nomeadamente no que diz respeito à composição de poemas em que a disposição das letras se rege por jogos aritméticos. Testemunho da difusão desta linha de pensamento no nosso contexto é a obra de D. Francisco Manuel de Melo[52], *Tratado da Ciência Cabala ou Notícia da Arte Cabalística*[53], impressa postumamente em Lisboa, em 1724. O autor apresenta a seguinte origem para a Ciência Cabala:

> É aquela de quem escrevem os Rabinos, teve seu princípio a par do da Lei, que por Deus Nosso Senhor foi dada a Moisés no monte Sinai, não com menos fim (conforme a eles) que para inteligência da mesma Lei […]. Outros lhe dão mais antigo, ainda que menos ilustre princípio, sendo de parecer, que pelo Anjo Raziel foi comunicada a Ciência Cabala a nosso primeiro pai Adão, quando desceu para o consolar da expulsão do Paraíso […].
>
> Passou assim de uns a outros até o cativeiro de Babilónia, mas dizem que sendo reedificado o Templo, foi Esdras o primeiro, que ordenou se escrevesse em setenta volumes, correspondentes aos setenta Sábios, ou Velhos da Sinagoga (MELO, 1724: 18-19).

Francisco Manuel de Melo aponta, ainda, alguns autores clássicos que tiveram conhecimento dessa ciência, como Pitágoras e Platão, assim como destaca Pico della Mirandola como o maior divulgador da obra em Itália. O autor relaciona o caráter obscuro da Cabala com a sua natureza divina (MELO, 1724: 29), definindo-a como "profunda meditação de mistérios ocultos deduzida de nomes, letras, números e figuras dos livros divinos (MELO, 1742: 35). O autor revela, ao longo da obra, que omitirá algumas informações sobre partes da Ciência Cabala, o que justifica por "razão do seu perigo" (MELO, 1724: 51) ou seja, por ser incompatível com a doutrina da Igreja. No entanto, desenvolve uma teorização importante em torno de noções cabalísticas que estão claramente na raiz de formas poéticas como o anagrama e o labirinto,

[52] Existe alguma incerteza face à autoria desta obra. No entanto, vários autores atribuíram-na a D. Francisco Manuel de Melo. A este respeito, Pedro Serra aventa os seguintes argumentos: "Por outro lado, não deixará de continuar a ser ponderoso o facto de o próprio D. Francisco ter afirmado a autoria de uma *Arte Cabalistica*. Fê-lo no *Hospital das Letras* e no rol bibliográfico apenso à edição das *Obras Morales*. Ainda, convirá não deixar de recordar que a atribuição de uma *Arte Cabalistica* a D. Francisco provém já do círculo da Academia dos Generosos, como recordou Edgar Prestage. Concretamente, suplementa a informação bibliográfica da edição príncipe de 1724 com uma referência a Aleixo Collotes de Jentillet que, no volume *Horae Subsecivae*, de 1679, faz um elogio do livro de D. Francisco Manuel de Melo" (SERRA, 2010: 138).

[53] Para uma leitura mais detalhada deste tratado, consulte-se: "Física virtude das palavras voz, figura e poesia em D. Francisco Manuel de Melo" (SERRA, 2010).

cuja descodificação exige a articulação de signos verbais, numéricos e visuais. Veja-se, neste sentido, a definição que apresenta de Cabala Aritmética e de Cabala Compositória:

> É a Cabala Aritmética aquela a quem chamam elementária, e seu fim […] inquirir, e interpretar alguns divinos segredos em virtude de nomes, letras, números, e figuras, dos nomes de Deus, e dos Anjos; das letras de que constam esses nomes; dos números que essas letras significam; das figuras destes números, e letras; e alguns outros sinais raros, e indeclináveis.
>
> […] Chama-se Cabala compositória o segundo modo de explicar, que tem a Aritmética; o qual é, quando com nova ordem se comutam, e transferem umas por outras as letras de qualquer dicção, formando delas diferentes sílabas, vozes, e sentido, do que antes tinham, como se vê na profana erudição de Gregos, e Latinos, e hoje na dos vulgares em aquele género de símbolo compositório, que chamam Anagrama, cujo nome bem significa o ofício da compositória, sendo ele composto de duas vozes gregas, *Ana*, proposição de movimento, e *Gramma*, que é letra; mostrando assim, que movendo-se as letras, tirando-a de um lugar, e pondo-a em outro farão nova sentença (MELO, 1724: 51, 60).

Outro texto que demonstra a influência da filosofia cabalística no contexto luso-brasileiro intitula-se "Prosa Enigmática, Interpretativa. Dissertação Literária, Cabalística, e Moral, sobre o sentido de cento e trinta e sete letras, esmaltadas na circunferência do pé, e garganta de um antiquíssimo Cálice de ouro do Real Mosteiro de Alcobaça…"[54], sendo da autoria de Rafael Bluteau. No excerto que se apresenta, o autor explica os tipos de Cabala alegórica, de onde se deduz a origem atribuída ao anagrama:

> Para estes cabalistas […] o sentido alegórico das escrituras é muito superior ao literal; por este é prático e o outro é especulativo […] das Alegorias declinou a Cabala para a observação das letras, na qual depois de muito trabalho, entre muitos nadas, apenas se achará alguma substância, ou notícia, digna de estudiosa curiosidade. Divide-se esta última cabala em três, Gametria, Notárica, e Themura; a Cabala Gametria declara as palavras pela transposição das letras; a Cabala Notárica, de cada letra faz uma palavra inteira, ou explica uma palavra por outra, que contém o mesmo número; e a Cabala Themura, a que outros chamam Ziruph, consiste na troca de letras, que em certas combinações se fazem equivalentes a outras (BLUTEAU, 1727-1728: 368).

Além de se poder atribuir uma origem hermética e cabalística a muitos dos géneros em que a visualidade e a palavra se encontram, é indispensável considerar igualmente as suas raízes

[54] Rafael Bluteau propôs-se decifrar um enigma inscrito no pé de um cálice medieval que se encontrava no Real Mosteiro de Alcobaça (Fig. 1), convocando a Cabala Gametria para o decifrar.

ancestrais. Tomando como exemplo o labirinto[55], podemos encontrar os seus antecedentes na Grécia e na Roma Antigas. Lembremo-nos, por exemplo, do labirinto de Creta da autoria do arquiteto Dédalo, através do qual Teseu é guiado pelo fio de Ariadne; ou os lúdicos labirintos em mosaicos romanos; ou ainda os labirintos encontrados no interior de pirâmides egípcias. Mais tarde, o labirinto passa a ser integrado na cultura cristã, representando simbolicamente o percurso da alma até à salvação após o momento da morte, acabando por ser absorvido como forma literária. Exemplo disso é a obra *De Consolatione Philosophiæ*, de Boécio, escrita no século VI d. C.. O labirinto medieval relaciona-se, assim, com a peregrinação da alma que busca a glória eterna e a absolvição dos seus pecados, aparecendo comummente sob a forma circular, quadrangular ou em outra figura geométrica, em que o número de voltas revela uma simbologia de substrato judaico-cristão[56].

Entre os labirintos mais famosos, deve nomear-se os *carmina figurata* que Publílio Otaciano Porfírio compõe no século IV[57], como louvor ao imperador Constantino, que seguramente influenciaram a morfologia das composições panegíricas, de matriz logo-icónica, durante a Idade Média e períodos culturais subsequentes.

No domínio religioso, cumpre ainda sublinhar-se o contributo do monge beneditino Rábano Mauro, autor de *versus intexti*, sendo os mais famosos intitulados *De Laudibus sanctæ Crucis*, compostos no século IX, que consistem em poemas caligramáticos labirínticos, em louvor da Santa Cruz. A sua influência nos autores portugueses comprova-se, por exemplo, pela alusão que João Baptista de Castro faz ao autor na *Recreação Proveitosa*, incluindo um

[55] De acordo com a definição de Massaud Moisés, labirinto "designava um tipo de construção, notadamente poética, em grande voga entre os séculos XVI e XVIII, mediante o qual o arranjo dos versos obedecia a uma ordem tal que podiam ser lidos em qualquer direção, da esquerda para a direita e vice-versa, ou de cima para baixo e vice-versa. O apelativo provinha dos inextrincáveis caminhos que ao olhar era facultado percorrer no interior do poema, por vezes estabelecendo combinações numericamente limitadas, conforme se partisse das letras ("labirinto de letras") ou dos versos ("labirinto de versos"). […] Como se fosse um palíndromo levado ao máximo da complexidade e não raro utilizando os processos do acróstico, o labirinto constitui, ainda mais do que o poema figurado, simples ludo vocabular ou exibição de talento versificatório" (MOISÉS, 2004: 256-257).

[56] A este respeito, Hatherly repara que predomina "o número 7 e seus múltiplos. Noutros casos, são as figuras geométricas que assumem significados alegóricos relacionados com o número, como por exemplo nos labirintos hexagonais, em que o número 6 representa a morte e nos octogonais, em que o número 8 simboliza a ressurreição" (HATHERLY, 1983: 87).

[57] Sobre este assunto, consulte-se: *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification* (NORBERG, 2004).

desdobrável com um dos seus labirintos (Fig. 2)[58] e respetiva explicação. O sucesso do género por terras lusas é notório, proliferando em obras impressas e em fontes manuscritas, nomeadamente para versar temas religiosos, como se observa em um labirinto manuscrito localizado na BGUC (Fig. 3).

Juan Diaz Rengifo, cuja obra teve eco entre vários autores da zona geográfico-cultural peninsular, estabelece algumas normas de caráter compositivo no que toca ao labirinto em *Arte poética española*, cuja primeira edição data de 1606. O autor dedica os capítulos CXIX e CXX a essa forma, definindo os labirintos de letras do seguinte modo:

> Los Labyrinthos de letras se componen, nessecitandose el Poeta à meter en los versos las letras, que quiere en los lugares, que conviene, segun la figura, que ha de llevar el Labyrintho; porque unos Labyrinthos se hacen en figura redonda, otros en quadrada, otros pintando un ave, ò un arbol, ò una fuente, ò una cruz, ò una estrella, ù otras figuras desta manera, à semejanza de qualquer variedad de Poesias Acrosticas, y Pentacrosticas, proporcionando las Coplas, y las letras con aquella figura. Para componer estos Labyrinthos ha de escribir el Poeta en un papel ancho solas las letras, que quiere que se lean, y apartadas la una de la otra la distancia, que es menester para a figura, que pretende, y luego erà hinchiendo los vacìos de la Poesia, que quisiere, no metiendo mas sylabas entre letra, y letra de las que pide el espacio, que hay de una à otra (RENGIFO, 1755: 182).

Na proposta de Rengifo, deve distinguir-se o labirinto de versos inteiros do labirinto de palavras ou de letras, na medida em que o primeiro exige uma pluralidade de direções de leitura e os segundos seguem uma disposição constelar, cuja descodificação deve considerar a sua estrutura física. Por seu turno, o labirinto de versos, palavras ou letras caracteriza-se pelo caráter lúdico da sua leitura, que não é linear.

Encontramos, igualmente, referência aos labirintos na obra *Fuente de Aganipe o rimas varias*, de Manuel de Faria e Sousa. Ana Hatherly estudou a sétima parte desta obra, denominada *Toda de Invenciones metricas muchas dellas inemitables*, assim como prólogos e advertências dos vários tomos, concluindo que a sua teoria faz "[…] eco dos manuais dos

[58] O labirinto de Rábano Mauro é composto por 35 linhas de letras na horizontal e na vertical. No corpo do poema, destacam-se a vermelho quatro cruzes, compostas de 69 letras, que somadas perfazem 276, correspondendo ao número de dias que Jesus esteve no ventre de Maria, "contando desde 25 de março, que foi o dia da Anunciação, até 25 de dezembro, dia do Nascimento de Cristo" (CASTRO, 1728: 88). Cada cruz é composta por dois versos heroicos. Assim, pode ler-se: na primeira, "*Forma Sacrata crucis venerando fulget amictu, magnus vestit honor lætus loquor hoc nationi*"; na segunda, "*Nunc canam, at exorans lesum abdere, et uda piare vera salus ista est benedictio Sancta Salutis*"; na terceira, *"In toto ipse manen stenet ipse que uiuit in omni fons bonitatis amor pietasque redemptio vera"*, e na quarta "*Corporis ergo sacri constructio in arte beata enumero radians quae intus pro batiis se beate*". O poema associa Cristo à imagem de uma árvore frondosa, que dá belos frutos, vocativo a que se dirige o sujeito poético. A majestade dessa árvore inspira os cânticos dos homens, que veem nela a esperança. O sujeito poético menciona ainda aqueles que se deixaram levar pelos apelos demoníacos, resultando na crucificação de Cristo, justamente nessa árvore, pelo que o sangue derramado redimiu a Humanidade dos pecados, proclamando a esperança da vida eterna.

preceptistas da Renascença, seguidos pelos autores do século XVII e em parte ainda do século XVIII, todos imbuídos de Aristóteles e de Horácio, nomeadamente as de Pedro Riccio Crinito, Júlio César Escalígero, Francisco Cascales e Juan Diaz Rengifo, por ele frequentemente citados" (HATHERLY, 1995: 65-66).

Das palavras de Manuel de Faria e Sousa se conclui da admiração que nutria pelos modelos clássicos, que pretende emular. Para avisar o leitor mais desprevenido da origem clássica das formas que integram a sua obra, instrui-o, explicando-as detalhadamente, assim como as suas origens:

> El primero Laberinto de que se halla noticia, es el más raro, i feliz, i difficil que hasta oy se obró. Fue su Autor Publio Optaciano Porfirio, i fabricole al nõbre i alabanzas del Emperador Constantino Magno, que magnanimamente se lo remuneró. Es tal, que ni aun con muchas palabras se podrá dar a entender si no se mostrar la estampa del. Ella anda en la *Scala Parnasi.* Nadie le pudo imitar: mas por otro camino se han hecho despues otros Laberintos graciosos (SOUSA: *Fuente de Aganipe*, Parte VII, fl. 9).

Manuel de Faria e Sousa sublinha, como referência, Públio Optaciano Porfírio, cuja arte superou os *technopaegnia* gregos com a conceção de labirintos de letras, denominados na altura *carmina figurata*, como já referi anteriormente. Porfírio conhecia bem os caligramas[59] alexandrinos, cuja estrutura sugeria o conteúdo, reinventando-os em composições cuja disposição das letras formava figuras geométricas.

Outra obra em que surgem definidos os labirintos é a *Arte Poética e da Pintura e Simetria*, de 1615, da autoria de Filipe Nunes. Este autor refere-se assim aos labirintos, no capítulo XIX:

> Os labirintos se fazem de Quartetes ou Quintas (…) Outros há de versos de Arte maior, os quais, como já disse, se fazem de Redondilhas menores. O artifício está, que lendo-se como Redondilhas façam sentido, e lendo-se de dois em dois fazendo verso de Arte maior, façam sentido também. (…) Também fazem outros labirintos de letras acrósticas, ou ao comprido, ou ao largo, ou como estrela, ou como cruz, ou como quer o Poeta que todas venham a dizer alguma cousa. Acrósticas se chamam, porque com elas se faz dicção, e oração nas primeiras letras dos versos. E note-se que para se dividirem as letras que servirem no Labirinto, sejam maiores, e para se fazerem bem, primeiro se hão de pôr as letras, e depois se hão de encher com a Poesia (NUNES, 1615: 36-37).

[59] Um caligrama pode definir-se como um texto literário, normalmente poético, cuja disposição gráfica reproduz um objeto por ele aludido. Sobre a composição dos *carmina figurata* e o seu autor, pode consultar-se o livro *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario* (CÓZAR, 1991).

O autor associa o labirinto a outra técnica de composição muito divulgada nos autores barrocos, o modelo acróstico, sendo frequente no âmbito da literatura de temática fúnebre, pelo jogo de letras com o nome ou as qualidades da pessoa homenageada.

Um acróstico, derivando do grego *ákros* (extremo), e *stikhos* (linha) baseia-se na leitura das letras do início, meio ou fim de um verso, normalmente no sentido vertical, formando uma ou mais palavras. A chave pode estar oculta de várias formas: horizontalmente (da esquerda para a direita); horizontal e invertida (da direita para a esquerda); verticalmente (de cima para baixo) ou de forma vertical e invertida (de baixo para cima). Num acróstico bilateral, as primeiras e últimas letras das linhas do texto formam nomes; num acróstico central, as letras centrais formam um nome de pessoa ou outra palavra; num acróstico unilateral, as letras configuram o nome ou palavra, estando ou à esquerda ou à direita do texto[60].

Este artifício, que já existia na Antiguidade, teve alguma difusão durante a Idade Média, pelos poetas provençais, e no Renascimento, ganhando novo fôlego durante o Maneirismo e o Barroco. Nesta altura, o artifício complexifica-se, sendo testemunho do gosto da época pelo lúdico e pelo prazer da descodificação, já que exige do leitor um maior esforço de leitura, o que podíamos denominar atualmente de interatividade.

Em Portugal, uma das obras mais marcantes deste género é da autoria de Frei Francisco da Natividade e intitula-se *Lenitivos da dor - propostos ao Augusto e Poderoso Monarca El Rei D. Pedro II nosso Senhor e aplicados aos leais Portugueses no justificado do sentimento da intempestiva morte da Sereníssima Rainha e Senhora nossa, a senhora dona. Maria Sofia Isabel*, publicada em 1700, em Lisboa, pela oficina de Miguel Deslandes. Esta obra de temática fúnebre é classificada por Hatherly como "dissertação acróstico-anagramática" (HATHERLY, 1983: 150), sendo composta em prosa e verso, como analisarei no segundo e terceiro capítulos da tese.

Verifica-se, com efeito, a grande divulgação desta técnica em diferentes obras, normalmente de cariz poético, na medida em que as composições acrósticas conciliam frequentemente esse artifício com as normas poéticas consignadas ao género. A título de exemplo, quando se trata de um soneto acróstico, observamos comummente a obediência aos esquemas rimáticos e à métrica que lhe estão tradicionalmente associados. Assim, não se pode

[60] Hatherly define esta técnica e sua origem da seguinte forma: "Esta técnica, que hoje poderíamos descrever como uma forma de escalonar e ordenar as letras ou sílabas iniciais nos textos poéticos, foi originalmente uma curta composição em verso e se bem que a sua origem seja provavelmente hebraica, a sua prática foi comum entre os gregos de Alexandria e entre os romanos, nomeadamente Énio e Plauto cujas peças tinham os títulos em acrósticos. (…) Na sua origem, porém, considera-se que o acróstico está relacionado com a prática mágico-mística da escrita hebraica, que considera a meditação sobre o alfabeto como uma via para o conhecimento do nome das coisas e da criação, ou seja, o conhecimento de Deus" (HATHERLY, 1983: 149).

destacar exatamente textos normativos que preceituem este tipo de técnica compositiva, pois o que se encontra sobretudo são referências esparsas de vários autores que, na introdução às suas obras ou aos poemas, esclarecem sobre o género de composição e explicam o artifício empregue, de acordo com a tendência didática que tão bem carateriza o discurso barroco. Assim se conclui que, à semelhança de outros artifícios, a difusão da técnica acróstica se deve, mormente, à emulação de modelos de autor para autor.

No contexto dos poemas-visuais, há ainda a destacar outro artifício que desafia a linearidade da leitura, o anagrama. O anagrama consiste na permutação das letras de uma ou várias palavras de frase ou verso, por forma a obter outras palavras diferentes das primeiras, não sendo obrigatório seguir a ordenação original. O anagrama barroco costuma vir acompanhado de uma tábua alfanumérica que garante a correção do artifício. À semelhança do acróstico, o anagrama tem uma origem hebraica e cabalística, gozando de grande difusão no Barroco.

Uma das obras portuguesas mais emblemáticas a este nível é da autoria de Alonso de Alcalá y Herrera e intitula-se *Jardim Anagramático de Divinas Flores Lusitanas, Espanholas, e Latinas, contém Seiscentos e Oitenta e três Anagramas em prosa,* e *verso, e seis Hinos Cronológicos*. Trata-se de uma obra composta por 686 anagramas nas línguas portuguesa e espanhola, sendo que o autor revela ser o primeiro cultor a publicar algo sobre o assunto, como fica explícito no texto que insere nas últimas páginas do livro, designado "Notícia a quem ler":

> É a engenhosa composição de Anagramas (Leitor benévolo) pelo difícil do seu artifício, e traça, matéria tão nova, assim na nossa lusitana língua, como na espanhola, que por ser eu o primeiro que nelas imprimo deles livro, a razão pede, que no princípio deste, defina, e explique, que coisa é Anagrama, porque inconsiderado, não leias sem notícia: nem precipitado julgues sem fundamento por fácil a obra; sendo, como é, a mais árdua, e intricada, que em toda a numerosa contextura de prosas, e versos se acha: e tão rigorosa, que parece que nela a paciência falta, quando a maior destreza, e o mais fino da indústria no investigar, e entender se apura. E é certo, que quem não tiver delas, e de curiosidade cabedal grandíssimo, totalmente perderá na fábrica, não só o tempo, mas também o ânimo, quando não perca o juízo (ALCALÁ Y HERRERA: 1654).

O autor apresenta, então, uma definição de anagrama[61], especificando a origem etimológica do vocábulo, composto por "ana", que significa "preposição" e "gramma", que

[61] Alcalá y Herrera atribui a origem do anagrama aos autores da Antiguidade clássica greco-latina "Foi esta composição célebre entre os Gregos, pois eles foram os que lhe deram princípio: e por insigne, tão estimada dos Latinos, que quando nas Academias, entre milhares de engenhos, se fabricava a propósito algum Anagrama, a tinham por cousa rara, quase por miraculosa, Celestial, e Divina, o admiravam, aplaudiam, e veneravam, atribuindo mais a felicidade da ventura, que a Ciência, e artifício, seu bom acerto" (ALCALÁ Y HERRERA: 1654, "Noticia a quem ler").

significa letra, ou seja, transposição de letras. Explica, ainda, que se constrói a partir das mesmas letras de um ou mais nomes, ou períodos, sendo trocadas as sílabas ou letras, configurando outro nome ou período diferente, sem que se retire ou acrescente qualquer letra. Além disso, especifica algumas tipologias de anagrama: os anagramas cronológicos, de que se declara inventor, e que contêm o ano da sua criação, e os anagramas aritméticos que fazem uma equivalência entre as letras do alfabeto e os números.

O mesmo autor escreve um tratado, intitulado *Novo Modo, Curioso Tratado e Artificio de escrever. Assim ao divino como ao Humano, com uma vogal somente, excluindo quatro vogais; o que muitos tiveram por impossível*, que foi publicado em Lisboa, por Francisco Villela, em 1679. Neste tratado, o autor explica e exemplifica com poemas o artifício de escrever de acordo com determinadas restrições no emprego de vogais e consoantes.

Além de Alcalá y Herrera, outro importante cultor do anagrama foi Luís Nunes Tinoco que, na sua obra *A Fénix de Portugal Prodigiosa*[62], acusa a influência de Tesauro, definindo-o da seguinte forma:

> São os Anagramas (como diz M.el Tesauro) mais Agudezas da Natureza, que da Arte: e é certo que a Natureza obra o que nos ensina; mostrando-se sabiamente aguda em Metáforas naturais e conceitos figurados, Símbolos agudos, empresas engenhosas, Hieróglifos admiráveis e Emblemas prodigiosos. […] Os anagramas são tão sabidos, como antiga a Arte de sua composição. Deles há duas diferenças; uns se chamam cronológicos que são de letras; outros Aritméticos, que são de números e tomaram os nomes das duas Artes, Ortografia, e Aritmética (TINOCO *in* HATHERLY, 1983: 207)[63].

Luís Nunes Tinoco apresenta uma obra multifacetada no que diz respeito à autoria de textos em que a visualidade ganha protagonismo, desde emblemas, anagramas, labirintos, entre outros, que demonstram a sua versatilidade artística, o que se explica também pela diversidade de funções que desempenhou, na medida em que foi arquiteto, contador, escrivão além de excelente calígrafo (TINOCO, 1991: 14-17).

O anagrana[64] convoca para o seu universo lúdico o ser e o parecer, assente na ilusão proporcionada pela análise ocular. Um sentido de ilusão ótica se encontra em outras formas verbo-visuais, por associarem uma composição fúnebre a um objeto do universo empírico relacionado com o mesmo domínio temático, como ocorre com as pirâmides e os mausoléus.

---

[62] A grafia original do título é "*A Pheniz de Portugal Prodigioza*" (TINOCO, 1991: 47).

[63] O texto de Luís Nunes Tinoco aqui citado, integrado no manuscrito *A Fénix de Portugal Prodigiosa,* foi retirado da antologia textual da autoria de Ana Hatherly, *A Experiência do Prodígio* (HATHERLY: 1983), que procedeu a um trabalho analítico desta obra de Tinoco, tendo por base duas fontes: o Ms. 346 da BGUC e o Ms. 52-VIII-37 da BNA.

[64] Rodríguez de la Flor associa o anagrama a uma forma de anamorfose, no sentido em que se baseia na inversão e distorção da convenção textual (2009: 103).

No que diz respeito à pirâmide, enquanto símbolo ancestral ligado à adulação da divindade ou dos mortos, como se verificava no Antigo Egito, constitui uma das formas mais divulgadas de literatura visual no período barroco. Muito cultivadas no período medieval, as pirâmides literárias, à semelhança de outras composições visuais, obtiveram um grande impulso com a atividade de Aldo Manuzio (HATHERLY, 1995: 128), editor e tipógrafo veneziano que, por volta do final do século XV e início do século XVI, revoluciona a tipografia, ao conceber uma disposição de linhas em forma crescente e decrescente, nomeadamente na estruturação do título ou dos cólofones. Enquanto representação geométrica, relaciona-se com a crença religiosa e o rito mágico, derivando da forma remota do monte que cobria os corpos. A par disso, no domínio ascético, a composição piramidal fundamenta-se na simbologia da ascensão da alma, o que fica expresso pela sua forma escalonada, surgindo igualmente como representação da Santíssima Trindade e da ideia de perfeição. Por fim, deve notar-se que a configuração piramidal pode assumir uma posição invertida, significando a evolução do espírito humano, que se amplifica, em busca da perfeição (CHEVALIER, 1994: 528).

Partilhando semelhanças com esta construção, nomeadamente por estarem relacionados com a função sepulcral, o mausoléu de moldes literários ou poema-mausoléu obteve grande difusão no Barroco luso-brasileiro. A palavra deriva de *Mausolo*, nome de um governador do Império Aqueménida (que antecedeu o Império Persa), do século IV a. C. e cujo túmulo, designado "Mausoléu de Halicarnasso" constituía uma das sete maravilhas do mundo. Enquanto túmulo de altas personalidades de uma região, teve grande difusão na Roma Antiga, o que se perpetuou até tempos hodiernos. A ideia de magnificência associada a essa estrutura justifica o sucesso ao poema-mausoléu, razão pela qual encontramos inúmeros exemplos do género, dedicados a monarcas, nobres, figuras do clero, entre outras personalidades de vulto. Mimetizando essa construção arquitetónica, as composições poéticas em forma de mausoléu revelavam uma função panegírica, como se estudará no segundo capítulo.

Em suma, o sucesso e a divulgação destas formas poéticas artificiosas, no período histórico-cultural aqui em apreço, refletem a complexidade do pensamento da altura, sobretudo no que diz respeito ao fascínio pelo próprio enigma da vida e da morte. Quer os labirintos, os acrósticos ou os anagramas, entre outros géneros visuais, exprimem pelo seu hermetismo o conflito interior da alma humana e o desejo de desvendar os segredos da Natureza. Nestas composições, o jogo interpretativo, que se baseia na tensão entre ocultação e desocultação, é acionado pela convocação dos vários sentidos, com destaque para a visão. Estes géneros requeriam, assim, que o leitor culto do Barroco percorresse um trajeto lúdico-interpretativo no

mundo da arte caracterizado pela mesma postura dinâmica que revelava perante o deslindamento do mistério da vida.

1.1.3 Livros de emblemas

Os livros de emblemas constituem um exemplo paradigmático de conciliação entre formas de expressão visual e literária. Na verdade, a interação da palavra escrita com a imagem remonta a tempos imemoriais, manifestando diversas funções, nomeadamente estética, mística e didática ou moralizante. Na Idade Média, a iluminura é um exemplo claro de como a ilustração complementava o texto religioso de modo a transmitir melhor a mensagem divina, embora neste período histórico o meio de transmissão da cultura por excelência fosse a oralidade[65], mesmo nos casos em que o texto tinha uma origem literária.

Essa predominância do *medium* oral verificava-se igualmente no campo da transmissão da mensagem divina, seja em latim como em língua vulgar. Na época medieval, as imagens introduzem-se nos códices de diferentes formas, seja ocupando uma página, surgindo no interior do texto ou no espaço marginal.

Com o dealbar da Renascença, a semiótica da oralidade partilhará progressivamente o seu lugar com a semiótica dos signos escritos e visuais. Tal acontece, em parte, pela recuperação das obras e modelos da Antiguidade Clássica e sua emulação, assim como pelo florescimento dos *studia humanitatis* e das artes liberais, a par da disseminação massiva do livro em virtude da revolução tipográfica, após a invenção da impressão por tipos móveis. Assim, no Renascimento, observa-se que a relação entre texto e imagem ganha novo fôlego, nutrida pela exumação dos textos antigos (LANDWEHR, 1976). Exemplo disso é o sucesso e a difusão da célebre obra denominada *Hieroglyphika* de Horapollo, um sacerdote do Antigo Egito que viveu no século V a. C.. Esta obra hermética foi essencial para a decifração dos carateres egípcios,

[65] Paul Zumthor, no contexto da comunicação poética medieval, alega que, naquela altura, a poesia era transmitida através do que denomina "performance", por meio da "vocalidade": "No texto pronunciado, não só pelo fato de sê-lo, atuam pulsões das quais provém para o ouvinte uma mensagem específica, informando e formalizando à sua maneira aquela do texto (…) No momento em que ela o enuncia, transforma em "ícone" o signo simbólico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ele emana; ou então, por um efeito contrário mas analógico, com duplicidade desvia do corpo real a atenção; dissimula a própria organicidade sob a ficção da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora empresta a vida. À exposição prosódica e à temporalidade da linguagem a voz impõe assim, até apagá-las, sua espessura e a verticalidade de seu espaço. É por isso que à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso" (ZUMTHOR, 1993: 20-21).

abordando a escrita hieroglífica, na primeira parte, e tratando a simbologia dos animais e as alegorias, na segunda parte.

A difusão da emblemática usufruiu igualmente do impulso proporcionado pela filosofia neoplatónica, que operou uma combinação das teorias platónicas com o hermetismo e a teologia judaico-cristã e egípcia. Com efeito, os neoplatónicos encontraram na associação entre imagem e palavra um substrato místico que lhes permitiria aceder a uma linguagem sagrada. Um dos maiores representantes desta forma de pensamento foi Marsílio Ficino, tendo desenvolvido uma obra de inspiração simultaneamente hermética, filosófica e cristã[66]. Além disso, a emblemática encontra-se também relacionada com as discussões teóricas em torno da afinidade entre imagem e conceito no âmbito da invenção poética e da função retórica. A este respeito, Mario Praz refere que:

> Desde el momento en que cada imagen poética contiene un emblema potencial, puede comprenderse por qué los emblemas fueron la característica de este siglo, el XVII, en el que la tendencia a las imágenes alcanzó su clímax. Necesitado como estaba de certidumbres de los sentidos, el hombre del XVII no se detuvo en la mera apreciación fantástica de la imagen: quiso exteriorizarla, transponerla a un jeroglífico, a un emblema. Encontraba satisfacción en explicar la palabra añadiéndole una representación plástica (PRAZ, 1989: 18).

A valorização dada à tradição simbólica encontra-se também expressa na publicação (superior a cem edições) e difusão de um livro que viria a marcar os períodos culturais ulteriores, impulsionado grandemente pelo desenvolvimento da imprensa. Trata-se do livro de emblemas de Andrea Alciato, *Emblematum Libellus*[67], editado em Augsburgo, em 1531, que compreende uma antologia de poemas assistidos por gravuras xilogravadas de diferentes autorias e representando várias temáticas. Os emblemas de Alciato apresentam uma estrutura tripartida. De forma mais concreta, são compostos por uma imagem, cifra ou figura (*pictura*),

[66] Marsílio Ficino viveu entre 1433 e 1499. O humanista italiano encabeçou a Academia Platónica de Florença e, apoiado pela família Medici, foi autor de uma vasta obra, revelando a influência do pensamento hermético, platónico e cristão, como demonstra o seu *De immortalitate animarum.* Para uma abordagem mais profunda à obra de Ficino, consulte-se: *Matter and method in Marsilio Ficino's "Platonic Theology"* (SNYDER, 2008).

[67] Os estudos sobre Alciato são inúmeros, não obstante, destaco o trabalho desenvolvido por William Barker, Mark Feltham e Jean Guthrie, da Memorial University of Newfoundland, situada no Canadá, que apresentam uma edição do *Emblematum líber* traduzida para inglês, no sítio http://www.mun.ca/alciato/, onde procuraram traçar uma relação hipertextual entre as composições de Alciato e as antologias gregas que o inspiraram. Para um conhecimento mais profundo da obra de Alciato, consultem-se também os seguintes estudos: *Andrea Alciato and the Emblem Tradition: Essays in Honor of Virginia Woods Callahan* (DALY, 1989); "Alciato moralizado. Los emblemas alciatinos como exempla en la oratoria sagrada" (AZANZA LÓPEZ, 2010); "Erasmus' s Adages. A pervasive element in the Emblems of Alciato" (CALLAHAN, 1995); *André Alciat (1492-1550): un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissanc* (ROLET, 2013); *VERBA SIGNIFICANT, RES SIGNIFICANTUR: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal* (ARAÚJO, 2014).

que representa alegoricamente uma virtude, um vício ou uma conduta humana. Esta parte é considerada o corpo do emblema[68]. Contém, além disso, um mote, que pode ser um título, um lema ou uma sentença (*inscriptio*), que se relaciona com a imagem, sendo considerado a alma do emblema. Por fim, integra uma composição explicativa, um poema ou um epigrama (s*ubscriptio*), que completa o sentido do emblema, na medida em que une *pictura* e *inscriptio*, retirada de autores gregos e latinos[69].

A emblemática que se desenvolve no Renascimento congrega elementos retirados de antologias gregas e dos fabulários latinos, assim como de manuscritos medievais, contendo referências de numismática clássica, de bestiários[70] e de livros de empresas e divisas. Recolhe também elementos da cultura popular, de *animalia*, *floralia* e *mineralia.* Como exemplo desta prática há que destacar as obras de emblemática do humanista alemão Joachim Camerarius, impressas em Nuremberga, em finais do século XVI, a saber: *Symbolorum et Emblematum Morales*; *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus* e *Symbolorum et Emblematum ex volatilibus et insectis de suntorum centuria tertia*. Além da obra de Camerarius, devo salientar igualmente o tratado de Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Ægyptiorum aliarumque gentium literis*, impresso em Basileia, no ano de 1556, onde interpreta

[68] Sobre a estrutura dos emblemas de Alciato, consulte-se *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)* (SÁNCHEZ PÉREZ, 1977: 19-26).

[69] Santiago Sebastián reflete sobre a estrutura do emblema, concluindo que não é possível atribuir-lhe uma definição unívoca. Por essa razão, remonta a Andrea Alciato para analisar as suas funções elementares: "El emblema en su esencia cumple dos funciones básicas: la representación y la interpretación, es decir, representa una cosa (*res picta*), que es algo de la naturaleza, del arte, de la mitología, de la religión, etc., que llega a ser *res significans* como expresión de una verdad. Esta forma de lenguaje gráfico-literario, la más importante del Renacimiento y del Barroco, significa una verdad general, aunque se presente un tanto oscura, y sale de la interacción de tres partes: *motto*, *pictura* y *epigrama*" (SEBASTIÁN, 1995: 12).

[70] Os livros de emblemas renascentistas e barrocos foram herdeiros de uma tradição medieval em que predominavam coletâneas de lapidários, herbários e bestiários, que exploravam o alcance simbólico desses elementos icónicos. Na matriz dos bestiários encontra-se obras como o *Physiologus*, uma compilação de descrições de animais, seres fantásticos, pedras e plantas associados a um conteúdo moral. A primeira versão do *Physiologos* foi grega, cuja data se pensa localizar entre o século II a IV d. C., tendo sido traduzida para latim por volta do século VIII (MURADYAN, 2005; SÁNCHEZ PÉREZ, 1997). Sobre esta compilação, Mario Praz observa que "The *Physiologos* attributed to Epiphanio was republished in Rome in 1587 and in Antwerp in 1588 (Platin) and brought again the symbolism of the mediaeval bestiaries" (PRAZ, 1964: 47-48). Este autor relacionou a emblemática renascentista e barroca com a tradição dos bestiários, lapidários e alegorias da cultura proto-cristã (PRAZ, 1964: 12-24). Da mesma forma, vários autores estudaram a relação entre os bestiários medievais e a arte emblemática, de que destaco os seguintes estudos: "Alciato y los bestiarios medievales, fuentes para la interpretación iconológica del Cabildo jerezano" (AGUAYO COBO, 2000); *Dos Bestiarios Hispanoamericanos del Siglo XX: Borges y Arreola* (CONTRERAS CASTAÑEDA, 2010) e *Los modelos animalísticos de la razón de Estado: usos del bestiario en la emblemática política del siglo XVII* (AMENGUAL MIRA, 2014). No domínio dos estudos simbólicos cristãos, é necessário referir a obra monumental de Louis Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario del Cristo* (1994), publicada primeiramente em 1940 e reeditada várias vezes, inclusivamente em edições traduzidas, compilando inúmeras referências iconográficas e traçando a sua história simbólica, sendo uma obra inescapável quando se produz um trabalho no campo da emblemática e da iconografia cristã.

hieróglifos egípcios, relacionando-os com uma língua sapiencial e explorando os seus valores figurativos em associação com a simbologia de animais, plantas e objetos.

A influência dos *Emblemata* de Alciato em diversos círculos culturais europeus, ao longo dos séculos seguintes, observa-se a vários níveis[71]. Em primeiro lugar, reflete-se no aparecimento de inúmeras versões traduzidas integral ou parcialmente, assim como na alusão intertextual aos emblemas, que ecoam em obras poéticas dos mais variados autores, seja pela referenciação imagética, seja pela sua inclusão no corpo do texto. Verifica-se, a par disso, a publicação de textos precetivos e de novos livros de emblemas e de divisas, alguns de temática política (*emblemata regia* e *politica*), mas em que a grande parte é de temática religiosa (*emblemata sacra*). É neste sentido que Roger Chartier reconhece a capacidade de adaptação quer à esfera do sagrado, quer à do profano:

> A competência emblemática reside, pois, na formação do predicado ambivalente, na descoberta de uma relação que articula o sentido, estruturando sempre de maneira nova os temas já presentes; os temas figurados já existem antes da operação e formam os elementos dos conjuntos ou subconjuntos ideológicos da época em matéria de religião, de política ou de moral (CHARTIER, 1998: 343).

Esta divulgação progressiva do emblema e de outros géneros de emblemática tornava imperativo que o leitor culto dominasse um conjunto muito alargado de elementos alegórico-herméticos. Por esta razão se compreende a composição de um livro como *Iconologia overo descrittione dell'Imagini universali*, impresso em Roma, no ano de 1593, de Cesare Ripa, dedicado à descodificação de aspetos herméticos, contendo imagens alegóricas, hieróglifos, entre outros elementos da convenção mística e estético-simbólica. A obra didática de Ripa propõe para cada conceito abstrato, organizado alfabeticamente numa lista, uma representação visual alegórica, uma descrição e uma explicação, escritas em vulgar e fundamentadas com citações de textos bíblicos e clássicos.

Se considerarmos que a *ars emblematica* apresenta duas tendências, uma em que predomina o racionalismo aristotélico e outra de matriz neoplatónica[72], pode enquadrar-se a obra de Ripa na primeira. Deve ressalvar-se, no entanto, que estas dimensões se combinam frequentemente. Não obstante, será produtivo para este trabalho clarificar estas duas linhas de pensamento.

---

[71] No domínio da influência de Alciato em autores portugueses, destaco a tese de doutoramento de Filipa Marisa Gonçalves Medeiros Araújo, intitulada *VERBA SIGNIFICANT, RES SIGNIFICANTUR: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal* (2014).

[72] Sobre as fontes da emblemática, consulte-se *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)* (SÁNCHEZ PÉREZ, 1977: 31-53).

Considera-se que a vocação doutrinária da arte do emblema se situa mormente numa esfera didática e evangelizadora, tirando proveito do racionalismo aristotélico, que valoriza a palavra sobre a imagem. O ícone tem, neste contexto, a função de comunicar uma mensagem moral ou um conceito religioso a um público mais alargado. Não se pode afirmar, contudo, que as imagens cumprem esta função doutrinária por meio da sua "universalidade" por oposição a "convencionalidade". Por conseguinte, a eficácia comunicativa do elemento visual baseia-se no poder evocativo da iconografia religiosa, presente na catequização dos fiéis desde a sua introdução nos rituais cristãos (liturgia, procissões, entre outros). O contacto com este universo simbólico ocorre, quer por via da parenética, quer pela instrução facultada pelos afrescos, esculturas e outras formas artísticas que transformam as igrejas e outros locais de culto em livros ilustrados, e que acarretam grande potencial narrativo.

Por outro lado, a emblemática apresenta uma dimensão mística, de inspiração neoplatónica, o que se depreende do facto de alguns emblemas cultivarem um conhecimento que privilegia a ideia abstrata, que emana da imagem. O ícone ganha, neste contexto filosófico, um valor superior ao significado semântico da palavra, pois conduz a uma abstração. A visão e a intuição constituem, assim, uma forma de aceder à dimensão espiritual e mística. No entanto, não se pode dizer que o ícone se encontra despido da convencionalidade característica do signo verbal, uma vez que o emblema se constrói a partir de códigos simbólicos complexos, partilhados por uma comunidade mais ou menos restrita, cuja interpretação varia de acordo com as referências de cada indivíduo. É neste sentido que Peter Pericles Trifonas refere que:

> A sign-function occurs when a certain expression is correlated to a particular context and these correlations are culturally created, thus implying artificiality or convention. […] There are no universal truths because meaning is transitory and often provisionally bound in culturally determined semantic fields. […] Ultimately, the content of an expression is not an object but a cultural unit. If we know the proper code of correlations between expression and content, we can understand signs (TRIFONAS, 2004: 2).

Também se observa na produção emblemática do Barroco luso-brasileiro este substrato filosófico de raiz aristotélica e neoplatónica, quer nos emblemas que fazem parte do aparato espetacular das cerimónias públicas, religiosas e civis, quer no contexto das obras literárias. No que diz respeito ao livro de emblemas de autoria portuguesa, verifica-se que existem poucos exemplares. Na verdade, devido ao esforço económico que o livro impresso com imagens exigia (normalmente, xilogravuras, que é uma técnica de gravação de imagens através de madeira), são escassos os exemplares impressos de livros de emblemas e com emblemas, se compararmos com outros países europeus. Ainda assim, encontramos o género disseminado por várias fontes,

manuscritas e impressas, que apontam para o facto de os autores de expressão portuguesa terem conhecimentos profundos nesse domínio (ARAÚJO, 2014).

A título de exemplo, nomeie-se um autor que, no século XVI, compõe vários textos com emblemas, que, no entanto, não apresentam o elemento visual[73], substituído pela descrição da imagem. Refiro-me a Vasco Mousinho de Quevedo de Castelbranco e às obras *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel Rainha de Portugal, e outras varias rimas* (Lisboa: Manoel de Lyra, 1596), obra de poesia lírica, e *Diálogos de Varia Doutrina ilustrados com emblemas* (Cod. 13167 da Biblioteca Nacional de Lisboa), texto que nunca foi publicado. Considerado um dos primeiros emblematistas portugueses, Vasco Mousinho foi claramente influenciado pelo livro de Alciato, colhendo dele o investimento na dimensão imagética, que confere uniformidade aos diferentes componentes dos emblemas (GOMES, 2008).

Foi necessário esperar pelo século seguinte para que houvesse notícia de uma obra relevante no campo da emblemática no nosso panorama cultural. A este respeito, deve nomear-se *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. De sua Vida, Discursada em Empresas Políticas e Predicáveis* (Lisboa: António Craesbeeck de Mello, vol. 1, 1683), que apresenta já os três elementos do emblema completos (*inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*), da autoria de João dos Prazeres.

Apenas no século XVIII se encontrará outra obra de semelhante interesse. Da autoria de Frei António da Expectação, é igualmente significativa, enquanto obra de emblemas de natureza místico-religiosa, *A estrella d'alva a sublimissima* (Lisboa: Oficina Real Deslandense, 1710; Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1716; e Lisboa: João Galrão, 1727). No mesmo século, publica-se uma obra de Soror Maria Magdalena Eufémia da Glória, sob o pseudónimo de Leonarda Gil da Gama, *Reyno de Babylonia, ganhado pelas armas do Empyreo* (Lisboa: Pedro Ferreira, 1749), fortemente inspirada nos emblemas dos *Pia Desideria* de Hermann Hugo.

A par destas obras, encontram-se também emblemas (com imagem gravada ou através de uma descrição) em relações e descrições de solenidades civis e religiosas; em obras de cariz biográfico e em traduções de livros de emblemas estrangeiros, entre outros, verificando-se uma

[73] A propósito da ausência da gravura, em virtude dos parcos recursos da imprensa portuguesa, Luís Gomes chama a atenção para o facto de o público ter conhecimentos suficientes de emblemática que lhe permitisse interpretar a obra como se as figuras estivessem presentes (GOMES, 2008).

notável predominância de livros de emblemas jesuíticos[74]. Não obstante, de acordo com autores como John Landwehr, no contexto europeu do período barroco, a emblemática luso-brasileira não se manifestou de forma estrutural, na medida em que não apresenta obras de reflexão teórica ou cultores que a tenham elevado, ou mesmo artistas que a pudessem promover a nível internacional (LANDWEHR, 1976). Admitindo algumas contingências que o género emblemático teve por terras portuguesas, Filipa Araújo traça uma perspetiva mais animadora para o panorama nacional, advogando que:

> Pese embora a disparidade funcional e qualitativa entre os representantes da produção emblemática lusitana, parece-nos pertinente repensar alguns conceitos prévios sobre o número reduzido de exemplares, a fraca originalidade e o desinteresse do público (Amaral Jr. 2008: 2). É certo que a maior parte das obras foi concebida depois da Restauração da Independência, é verdade que muitos títulos permaneceram manuscritos, é evidente que alguns apresentam versões ou adaptações de livros estrangeiros. No entanto, poder-se-á argumentar que o desenvolvimento tardio dos textos não impediu a evolução do género por largas décadas, que a falta de investimento editorial não afetou exclusivamente os livros de emblemas e que a tradução de obras estrangeiras deve ser valorizada à luz dos códigos poéticos coevos. […] cremos que os indícios recolhidos sobre a receção de Alciato nos livros de emblemas portugueses provam a sua consonância com as linhas orientadoras da estética barroca, desafiando até os limites da sua periodização (ARAÚJO, 2014: 585).

Não obstante as dificuldades que cultores portugueses do género enfrentaram, observa-se um esforço para compensar a ausência da face visual do emblema, ou *pictura*, pelo investimento em uma dimensão fortemente imagética do discurso, que convidava o leitor a usar a imaginação visiva, convocando para o exercício hermenêutico os seus conhecimentos estético-culturais e iconográficos.

Na verdade, sabe-se que os autores do nosso cenário artístico e literário revelaram um conhecimento profundo das obras estrangeiras, que imitaram e adaptaram de acordo com a intenção discursiva. Com efeito, a emblemática luso-brasileira associou-se sobretudo a um

[74] Ruben Amaral Dias, no artigo "Portuguese Emblematics: an overview", destaca as principais traduções e adaptações portuguesas de livros de emblemas, produzidas por jesuítas: Sebastián Izquierdo, *Practica dos exercicios espirituaes de S. Ignacio*, tradução de Padre Manoel de Coimbra (Lisboa: João Galrão, 1687); José Pereira Velozo, *Desejos Piedosos de Huma Alma Saudosa do Seu Divino Esposo Jesu Christo*, (Lisboa: Miguel Deslandes, 1688), uma adaptação dos *Pia Desideria* de Hugo; Julien Hayneufve, *Guia para tirar as almas do caminho espaçoso da perdição*, (Paris: S. et G. Cramoisy, 1646); Herman Hugo, *Suspiros e saudades de Deus*, tradução dos *Pia Desideria* por Fr. António das Chagas (Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1830) (DIAS, 2011: 139).

discurso retórico de substrato ideológico, político e religioso, sendo especialmente abundante nas esferas laudatória e religiosa[75].

1.1.4. A emblemática jesuítica

Como se pode depreender da abundância de textos emblemáticos jesuíticos traduzidos para a língua portuguesa, a Companhia viu neste género literário um excelente instrumento de catequização e de propaganda dos seus ideais, da sua história e da biografia dos seus membros. Este fascínio pelo emblema por parte dos jesuítas deriva, por um lado, do seguimento do método de meditação esboçado por Inácio de Loyola nos seus *Exercícios Espirituais*. O fundador da Companhia de Jesus recomendava, neste manual, como um dos caminhos de meditação, a aliança entre texto e imagem e a valorização dos sentidos, nomeadamente da visão.

No seguimento disso, a *Ratio Studiorum*, concluída em 1599, enquanto modelo de ensino da Companhia de Jesus, passa a conter, como recomendação didática, o uso de *exempla* da Antiguidade Clássica que se identificassem com os princípios cristãos.

Na verdade, o modelo pedagógico da *Ratio Studiorum* granjeou grande sucesso, permitindo a disseminação de uma rede de ensino jesuítica internacional, que abrangia um grande número de alunos da nobreza e do clero, mas também de outras classes sociais (MIRANDA, 2009: 24)[76]. O seu estudo dividia-se em filosofia, teologia e humanidades, sendo que nesta última disciplina se registou um investimento considerável, na medida em que este manual vincava o treino das capacidades inventivas por meio de exercícios de criação poética. A par disso, o programa educativo compreendia igualmente o estudo do campo científico, como a física, a biologia ou a astronomia (MIRANDA, 2009: 27), saberes que se refletiam nas composições literárias. A este respeito, Margarida Miranda observa que:

> A combinação do estudo da língua e da literatura, da poesia, da história, da retórica e da lógica, com os estudos de matemática, geografia, filosofia e ciências

[75] As mesmas ilações são retiradas por Filipa Araújo no seu estudo sobre a influência de Alciato na emblemática portuguesa, onde conclui que: "[…] a análise da emblemática lusitana implica a consideração de três tipos de testemunhos literários representativos da sua idiossincrasia: os livros de emblemas, os relatos descritivos da aplicação festiva e os textos produzidos no âmbito da pedagogia jesuíta. No primeiro domínio, a divisão dos exemplares entre a temática moral e a matriz política enfatiza a forte componente funcional do género que se tornou um extraordinário veículo de transmissão da ideologia dominante, enquadrado por uma grelha conceptual que tem na defesa da legitimidade da monarquia absoluta e nos princípios associados à Contrarreforma os seus dois principais pilares de sustentação […]" (ARAÚJO, 2014: 651).

[76] No que diz respeito à difusão dos colégios da Companhia de Jesus em território português, Margarida Miranda observa que "Os catálogos dos colégios europeus em 1679 revelam uma densíssima rede escolar […]. Só em Portugal existiam naquela data 13 colégios, em cidades importantes como Coimbra, Évora e Lisboa, mas também em cidades sem tradição de ensino universitário, como Braga, Bragança, Elvas, Faro, Portalegre, Porto, Santarém, Setúbal, Portimão e Vila Viçosa, numa atividade incansável de escolarização" (MIRANDA, 2009: 25).

> naturais era, para humanistas e para jesuítas, não só a via para o verdadeiro desenvolvimento intelectual, adestramento das mentes a aguçar de engenhos, mas também para o desenvolvimento moral que levava o indivíduo a agir para o bem comum (MIRANDA, 2009: 27).

Com efeito, os padres jesuítas viram nos géneros da *ars emblematica* a possibilidade de difundir a sua mensagem de forma didática e apelativa. Um dos responsáveis pela integração do género no *curriculum* dos estudos da Companhia foi o Padre Jerónimo Nadal. Este jesuíta, como seria de esperar, faz refletir as recomendações de Loyola na sua obra, sendo um dos primeiros intérpretes dos *Exercícios Espirituais*. O autor inspirou-se igualmente na obra do fundador da Companhia de Jesus para escrever *Evangelicæ Historiæ Imagines*, publicado em 1593, em Antuérpia, composto por cento e cinquenta e três gravuras baseadas nos Evangelhos, e que viria a marcar toda a produção emblemática jesuítica, inclusivamente a luso-brasileira. Esta obra segue o princípio inaciano da ilustração dos *loci*, de acordo com o qual o recurso à imagem tem o intuito de tornar um dado momento histórico presente, pela sua reconstituição visual na mente do leitor.

A par da influência de Nadal na composição do livro de emblemas jesuítico, há também a apontar a importância de obras de devoção com ilustrações. A este respeito, Pedro F. Campa, no artigo "La génesis del libro de emblemas jesuita", enumera alguns destes devocionários em circulação no século XVI de maior relevância, nomeadamente o *Cathechismus minar latinus* (1575), do jesuíta San Pedro Canisio, e *Humanæ Salutis Monumenta* (1571) de Benito Arias Montano (CAMPA, 1996: 51). O mesmo autor estabelece uma distinção relativa aos vários tipos de livros de emblemas jesuíticos, que considero muito produtiva para este trabalho, classificando-os da seguinte forma: "una simplificación de este sistema sería considerarlos en cinco grandes grupos: obras de meditación, emblematizaciones de los *Ejercicios*, libros de Colegios, obras teóricas, y finalmente libros de emblemas y empresas seculares de los cuales se adopta la forma pero se cambia el contenido" (CAMPA, 1996: 54).

Um exemplo ilustrativo da valorização atribuída à emblemática pela Companhia é a edição de um livro ilustrado sobre a vida de Santo Inácio, no ano da sua beatificação, denominado *Vita Beati P. Ignatii Loiolæ Societatis Iesu Fundatoris*, impresso em Roma, em 1609.

O emblema apresenta-se, assim, como um dos expedientes mais eficientes na educação da conduta humana, de acordo com os princípios cristãos. A sua força didática opera através da coordenação de citações bíblicas e de fontes clássicas com imagens alegóricas, que bebe frequentemente na tradição mitológica harmonizada com a espiritualidade cristã. Tal é o caso

da adaptação do amor humano, representado pela figura de Cupido, em amor divino. A obra mais divulgada no século XVII em que se observa esta transposição é da autoria de Herman Hugo, intitulada *Pia Desideria*, publicada em Amberes, em 1624, inspirada numa outra de Antonio Sucquet, *Via Vitæ Æterna*, que apareceu igualmente nessa cidade, quatro anos antes. Entre os livros de emblemas jesuíticos de maior difusão, devo destacar, ainda, *Ignatius: insignium, epigrammatum et elogiorum centuriis expressus*, publicado em Roma, no ano de 1655, da autoria de Carlo Bovio.

A emblemática ganha uma importância tal na ação evangelizadora, nomeadamente da Companhia de Jesus, que surge a necessidade de elaborar obras teóricas, constituindo-se como manuais especializados na área. Entre estes, sublinhe-se, pela sua influência normativa, a obra *L'Art des emblèmes* (impressa em Lyon, por Benoît Coral, em 1662) do Padre Claude François Ménestrier, que consiste num texto de natureza analítica e precetiva, onde se definem, descrevem e explicam empresas e emblemas, complementados pela respetiva representação pictórica.

Em consequência da difusão de manuais e de livros, assim como da valorização que é dada à visão no esforço doutrinário, a emblemática acaba por integrar progressivamente o discurso retórico dos jesuítas, seja no âmbito da prédica, das festas[77] ou da meditação, enriquecendo-se de imagens que comovem e movem os espíritos dos fiéis. A este respeito, é curioso notar como a literatura de emblemas, sendo uma súmula de tradições filosóficas, místicas e estéticas, que congrega, entre outros, o neoplatonismo renascentista, o pensamento aristotélico, a sabedoria popular, a escrita hieroglífica, a Cabala, o hermetismo, o simbolismo judaico-cristão e a mitologia greco-romana, se adapta aos propósitos doutrinário, propagandístico e encomiástico da Companhia de Jesus. Este facto explica-se na medida em que o emblema tem a virtude de veicular uma mensagem complexa, ou o conceito, através de uma estratégia mnemónica[78], baseada numa estrutura tripartida (*inscriptio, pictura* e *subscriptio*) mas coerente, através da qual cumpre a sua função retórica, quer no âmbito de um público culto, quer de um público iletrado. Nas palavras de Luís Gomes, a emblemática detém

[77] Sobre a emblemática jesuítica portuguesa, consulte-se "Emblemas en fiestas jesuíticas portuguesas" (ARELLANO e TORRES OLLETA, 2010), "Discutindo emblemas e educação na Companhia de Jesus" (OSSWALD, 2010); "Emblemática, memória e esquecimento: a geografia da salvação e da condenação nos caminhos do «prodesse ac delectare» na História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito (1682) de Alexandre de Gusmão SJ [1629-1724]" (SANTOS, 2004); o capítulo quinto de *VERBA SIGNIFICANT, RES SIGNIFICANTUR: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*, intitulado "Emblemática Lusitana"(ARAÚJO, 2014: 443-646).

[78] Sobre este assunto, consulte-se *Teatro de la memoria: siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII* (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1996).

a capacidade de "Facilitar o entendimento de preceitos espirituais e elevar o mérito do preceito pela agudeza da sua exposição, o que equivale ao preceito horaciano do proveito pelo deleite" (2010: 213).

1.1.5 A expressão da morte na emblemática

À semelhança de outros géneros artísticos, no rol das temáticas centrais das obras emblemáticas barrocas, encontramos a meditação sobre a condição humana e, relacionada com esta, a reflexão sobre a salvação das almas, a morte e o macabro, que são os temas nucleares desta investigação. Como nota Bouzy,

> Es en la convergencia de los antagonismos entre el cuerpo y el alma, entre lo visual y lo textual, entre lo sensible y lo inteligible, donde se sitúa el conceptismo didáctico del emblema (BOUZY, 1993: 39).

Para compreender melhor as origens deste género logo-icónico, traçarei uma breve perspetiva histórica das raízes da emblemática de temática fúnebre e macabra. A este respeito, devo salientar que a tradição medieval já havia produzido obras em que o plano linguístico e o plano icónico se fundiam para converter a alma humana por via do temor. Refiro-me às *artes moriendi*, livros que aconselhavam os crentes a agir de acordo com os princípios cristãos que conduzem à salvação, recorrendo a gravuras para ilustrar os preparativos para uma "boa morte". As *Artes Moriendi* difundiram-se sobretudo a partir do século XV, desenvolvendo uma visão pacífica e serena perante a morte, uma vez que pressupõem que o "bem-morrer" é essencial para que a alma obtenha a salvação eterna[79].

Convivendo com esta expressão pacífica da morte, encontra-se outro género artístico-literário, denominado "Danças Macabras" ou "Danças da Morte"[80], que refletem uma visão horrífica e inquietante da morte, que pode abarcar a corruptibilidade corpórea. As "Danças Macabras" pretendiam, mais que assustar o crente, "recordar la incertidumbre de la hora de la muerte y la igualdad de todos los estados y edades frente a ella" (MARTÍNEZ GIL, 1996: 74). Na fundação desse género encontra-se o texto alegórico *Danse Macabre*, uma obra poética de autor anónimo, publicada por Guyoyt Marchant, em 1485, cujas gravuras, de fraca qualidade, foram inspiradas no afresco pintado em Paris no Cemitério dos Santos Inocentes

[79] Sobre este género estético-literário, consulte-se o artigo de Ildefonso Adeva Martín, "*Ars Bene Moriendi*. La Muerte Amiga" (2002).
[80] Um estudo profundo deste género foi empreendido por Víctor Infantes, na obra intitulada *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)* (1997).

(1424-25). Este texto revela claramente o efeito do terror vivenciado durante o período em que decorreu a Peste Negra.

Essa tradição perpetua-se no Renascimento, o que se depreende da composição de obras humanistas que acusam a influência intertextual dos textos medievais desse género. Esse é o caso do texto denominado *Danse Macabre*[81], publicado inicialmente em Lyon (1538), por Treschsel, de autor anónimo. Hans Holbein é o autor dos desenhos e Hans Lutzelburger das xilogravuras. Esta obra contém gravuras assistidas por citações bíblicas em latim, e pretende alertar os cristãos para a iminência do momento da morte. Com este intuito, são retratadas as várias faces da morte personificada, que surpreende pessoas de todos os estratos sociais e religiosos no decurso das suas atividades cotidianas.

No Barroco, esta tradição é assimilada pela produção estético-literária luso-brasileira, convivendo com uma perspetiva mais pacífica da morte, decorrente da mensagem da *ars moriendi*. Na verdade, e como aconteceu nos períodos culturais anteriores, a expressão plástica ou literária fúnebre encontra-se, no Barroco, relacionada com a teologia católica. Por conseguinte, a visão pós-tridentina da morte entende que, no momento em que a vida termina, a luz divina incide sobre a alma, fazendo com que tome consciência dos seus pecados e das suas virtudes. Então, a memória dessa pessoa é inundada de pensamentos, na medida em que retoma ações e atitudes empreendidas ao longo da sua vida. De acordo com a postura e com a (des)obediência aos princípios cristãos, é atribuído à alma o seu destino infernal, purgatório[82] ou paradisíaco. Esta tripartição dos destinos *post mortem* inspira grandes debates teológicos e não há exatamente uma uniformidade de posições sobre as características destes locais.

Neste contexto ideológico, facilmente se entende o temor do crente perante a possibilidade de morrer sem ter o tempo suficiente para se preparar para o momento derradeiro, nomeadamente para se arrepender e receber os Sacramentos. Era assim necessário instruir os fiéis, letrados e iletrados para viverem adequadamente, de forma a estarem prontos para o momento da passagem, sendo que o recurso à imagem cumpria esse desígnio educativo.

Constata-se, portanto, que o tema da morte nos *emblemata sacra* do Barroco reflete diversas subtemáticas: o sofrimento físico do momento da morte ou martírio; o macabro; a

[81] Víctor Infantes define o género da seguinte forma: "Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición – y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales" (1997: 21). O mesmo autor traça o percurso deste género até ao século XVI, identificando algumas características do mesmo na obra de Gil Vicente, mais propriamente no que denomina a *Trilogia das Barcas*, em que várias figuras representantes dos diferentes estratos sociais se confrontam com a morte alegorizada (INFANTES, 1997: 332).

[82] Sobre este assunto, consulte-se *O nascimento do purgatório* (LE GOFF, 1993).

vanitas, ou seja, a efemeridade da vida terrena; o "bem-morrer"; o tormento infernal e o Julgamento Final, entre outras. Neste contexto, os emblemas surgem, mormente, nos seguintes domínios literários: em obras de devoção, em exercícios espirituais e em relações ou descrições fúnebres, de exéquias, de canonização, beatificação e de procissões. Mas a *ars emblematica* não se circunscreve ao género do emblema, tal como Alciato o concebeu, abarcando outros aspetos logo-icónicos da arquitetura do livro ou do templo (adornado de arte efémera ou perene).

Se atentarmos na *ars emblematica* votada à laudatória fúnebre, na qual se circunscreve esta investigação, ganha grande interesse a obra do padre jesuíta Claude-François Ménestrier *Des décorations funèbres* (1683), que reúne alguns dos princípios elementares a observar na projeção de cerimónias lutuosas. Entre as várias orientações facultadas, que compreendem todo o aparato cénico e arquitetural, encontra-se uma parte dedicada a figuras e inscrições. No que diz respeito às figuras, o Pe. Ménestrier distingue: retratos, estátuas, medalhas, figuras iconológicas, baixos-relevos e painéis históricos, emblemas, divisas, símbolos, hieróglifos e armas (heráldica).

Realizando uma síntese das suas orientações, deve destacar-se a sugestão de incluir um retrato do defunto ou, no caso de monarcas, dos seus ascendentes, pela ordem correta (MÉNESTRIER, 1683: 96-205), que, como veremos no decurso do terceiro capítulo, será um procedimento generalizado nas cerimónias do Barroco luso-brasileiro.

Quando às "imagens iconológicas", refere que representam as coisas espirituais, aconselhando a leitura de *Iconologia* de Cesare Ripa para distinguir cada figura, embora aponte ao autor algumas críticas. Considera-as, não obstante, essenciais numa cerimónia fúnebre, exemplificando com várias solenidades, uma das quais em honra do Cardeal Montalto, em que as figuras iconológicas representavam a Igreja, a Autoridade Pontifícia, a Segurança, a Providência, a Magnificência, a Esperança, entre outras (MÉNESTRIER, 1683: 206-207). Aborda brevemente outros símbolos e divisas, apontando como marcas de honra as coroas e os cetros, ou seja, os símbolos do poder[83]. Refere também a inclusão de símbolos da brevidade da vida, como a gadanha e o sabre; mortes coroadas e com cetros com divisas dos bens mundanos sob os pés, em sinal da igualdade de todos perante a morte; mortes aladas, mortes com lanças, entre outros, ícones recorrentes na *laudatio funebris* luso-brasileira, como se analisará no capítulo três.

[83] Sobre o cetro como símbolo do poder, consulte-se *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco* (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009: 119-132).

No que se refere aos painéis e baixos-relevos, defende que devem refletir as ações do defunto, sendo incluídos no corpo da arquitetura. Face às medalhas, menciona a sua versatilidade por terem a capacidade de ocupar as duas faces com imagens e inscrições, de modo a espelhar as qualidades do defunto (MÉNESTRIER, 1683: 219). Do elenco de exemplos se percebe que refletem qualidades morais e governativas. A sua versatilidade decorre igualmente de poderem ser de tipo histórico, emblemático, enigmático, simbólico e hieroglífico, de modo a refletir ações, virtudes, pensamentos, entre outros. Dos exemplos aduzidos, sublinhe-se a imagem de um caduceu no meio de cornucópias com o lema "*Pax publica*"; uma mulher com a balança equililibrada numa palma com o lema "*Æquitas publica*" ou o Templo de Jano com o mote "*Pace ubique partâ"* (MÉNESTRIER, 1683: 221), que manifestam um paralelo com a iconografia dos aparatos fúnebres do nosso contexto de investigação, como será abordado no terceiro capítulo da tese.

Quanto aos emblemas, remete mais detalhes para a sua obra *L'art des emblèmes*, adicionando alguns exemplos retirados de pompas fúnebres de várias personalidades, como um sol a pôr-se com a letra "*Noctem aliis relinquit*" ou um sol pondo-se entre estrelas com a letra "*solatia noctis*" (MÉNESTRIER, 1683: 229-230), e que também são recorrentes na emblemática fúnebre do nosso perímetro cultural.

O autor de *Des décorations funèbres* atribui às inscrições as funções de convidar para a cerimónia fúnebre e complementar as imagens, de forma a produzirem engenhosamente o elogio fúnebre. Assim, elucida que as medalhas devem conter legendas, os emblemas devem ter títulos ou motes e as divisas lemas. Apresenta vários tipos de inscrições: sagradas (trechos das Sagradas Escrituras ou dos Padres Santos); morais (reflexões sobre a brevidade da vida, sobre a inconstância das grandezas humanas ou sobre esperança de uma outra vida); políticas (ensinamentos para a condução dos Estados); históricas (explicações breves das ações do defunto); poéticas (versos, epigramas ou invenções artificiosas em forma de pirâmide, de colunas, etc.) e emblemáticas (breves motes). Para a produção de inscrições, aconselha a leitura de *Canocchiale Aristotelico* de Tesauro e a *Arte Epigraphica* de Bolducius (MÉNESTRIER, 1683: 234-235).

Embora não se tenha detetado uma alusão direta da obra do Pe. Ménestrier nas relações fúnebres consultadas, é de salientar a relevância desta obra para o presente estudo, na medida em que veicula um conjunto de preceitos, facultando-nos uma compilação de elementos que marcaram a pompa fúnebre barroca. No desenvolvimento do terceiro capítulo da tese, verificar-se-á que as cerimónias lutuosas do barroco luso-brasileiro refletem grande parte destas

orientações, sendo que as construções efémeras e a conceção logo-icónica dos aparatos se encontravam ao nível daquelas patrocinadas pelas cortes mais faustosas da Europa de então.

1.2 As representações da morte nos séculos XVII e XVIII

Um homem pode ver-se na caveira de outro homem.

Padre António Vieira[84]

A inclusão de um subcapítulo sobre as representações da morte nos séculos XVII e XVIII assenta na convicção de que o estudo das Artes não pode ser profundo se não atentar na análise do contexto histórico, social e cultural; da mesma forma que a compreensão das Ciências Humanas não está completa se não considerar a expressão artística do ser humano. Assim, para analisar a *imago mortis*, no campo da literatura e das artes visuais, será proveitoso compreender a vivência da morte no panorama geográfico-cultural aqui em apreço, nos séculos em que decorre o período barroco.

Com este desígnio em vista, recorri a estudos de natureza demográfica, histórico-cultural, política e sociológica, assim como a investigações nos campos estético-iconográfico e retórico-literário. Estando consciente de que é impossível reconstituir integralmente um contexto de produção estética e cultural, o que se pretende neste subcapítulo não é proceder a uma exumação minuciosa, mas sobretudo estabelecer nexos lógicos entre o universo simbólico e psicológico que envolve o homem barroco, os seus sentimentos perante a inevitabilidade da morte, os elementos civilizacionais que os fundamentam e a sua expressão artística. Por conseguinte, centrar-me-ei nos seguintes tópicos: a perceção e a encenação da morte no Barroco; a expressão da morte na arte efémera; e o *topos* da *vanitas* e a sua representação visual e icónica.

De acordo com estudos demográficos, sabe-se que, nos séculos XVII e XVIII, quer no território português, quer no espaço colonial, a taxa de mortalidade era muito elevada. Neste sentido apontam as conclusões de Ana Cristina Araújo, num trabalho denominado *A morte em Lisboa. Atitudes e Representações 1700-1830* (ARAÚJO: 1997), em que analisa, entre outras fontes documentais, manuais de "bem-morrer", testamentos redigidos na época e registos paroquiais. Com base nestas fontes, a autora conclui que a ideia de morte estava presente nos

[84] "Sermão de Quarta-Feira de Cinza" (VIEIRA, 2014: 109).

espíritos de todos diariamente, vendo-a como iminente, devido a vários fatores: catástrofes naturais, epidemias, crises políticas e de soberania, violência, carência, fome, falta de condições de higiene e, consequentemente, doença. Para inferir a ideia de que a morte era omnipresente neste período, a autora baseia-se em dados históricos, por exemplo, na contínua reformulação dos testamentos:

> Logo nos primeiros anos do século XVIII, o peso acumulado das crises ao longo da segunda metade do Seiscentos faz-se sentir, de forma indirecta, no registo avulso dos que refazem e derrogam testamentos redigidos, precipitadamente, dez e vinte anos antes, em situação de perigo de contaminação. Algo de semelhante acontece em 1730, no rescaldo da epidemia de febre amarela de 1723 (ARAÚJO, 1997: 49).

A autora observa, além disso, que a mortalidade infantil era igualmente avassaladora. Assim, de acordo com o estudo de Araújo, uma em cada quatro crianças morria no primeiro ano de vida e, das que sobreviviam, metade falecia até aos dezassete anos de idade. Em virtude deste cenário, caracterizado pela visibilidade da morte no espaço público e íntimo, eram comuns os sentimentos de medo e de pânico, que precisavam de ser mitigados, se se pretendia uma "comunidade imaginada[85]" minimamente pacífica, harmonizada e ligada por elos identitários. Este era o entendimento dos agentes políticos e sociais, que tinham em vista a unificação da comunidade, operando por meio de rituais religiosos e de sumptuosas encenações públicas, mais ou menos massivas, que mantinham a ordem estabelecida. A este respeito, Ana Cristina Araújo salienta o papel das procissões, sendo uma das mais populares, a procissão de Ação de Graças:

> Uma das faces do frémito incontido que se desprende das crises mais intensas ou arrastadas transborda, quase sempre, na procissão de Acção de Graças, na prece ou na promessa que se seguem a cada rebate mais forte de mortalidade. O poder mágico do gesto e da palavra em momentos excepcionais tem subjacente um quotidiano de intensa piedade. Só uma comunidade unida por uma forte identidade moral e religiosa e habituada a confiar na intervenção do poder divino poderia mobilizar-se de forma tão repetida e clamorosa.
>
> Anualmente, a expiação colectiva da morte por contágio ou doença acontece na procissão de Nossa Senhora da Saúde, cuja origem está associada à peste grande que grassou em Lisboa em 1569 (ARAÚJO, 1997: 54).

[85] O conceito de "comunidade imaginada" foi proposto por Benedict Anderson, na obra *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1991). Para Benedict Anderson, a nação nada mais é do que uma comunidade limitada, soberana e, sobretudo, imaginada. Limitada, porque, por maior que seja, terá sempre fronteiras finitas; soberana, porque encerra um grande pluralismo e, finalmente, imaginada, uma vez que os seus indivíduos, mesmo nunca se conhecendo integralmente uns aos outros, compartilham signos e símbolos comuns, que os fazem reconhecer-se como pertencentes a um mesmo espaço imaginário. A formação das redes identitárias, por sua vez, tem que ser entendida no contexto da proliferação de jornais e outras publicações, como o romance, que desde o surgimento da imprensa mecânica de Gutemberg, têm vindo a criar elos invisíveis e, portanto, simbólicos, entre pessoas que podiam não ter *a priori* qualquer semelhança cultural entre si.

Dentro deste quadro social, em que a efemeridade da vida estava presente no pensamento de todos, compreende-se a reunião da comunidade em torno da Igreja, única fonte narrativa de uma verdade sobre a vida depois da morte e a Salvação das almas. Como forma de manter os fiéis sob a alçada do seu poder simbólico e de moldar comportamentos, a Igreja faz uso de um discurso piedoso, cujo poder retórico se impõe também pelo recurso às qualidades didáticas da imagem e à ação catártica da encenação ritualizada da morte.

Por conseguinte, numa tentativa de refrear as manifestações populares de natureza profana ritual, a Igreja e o Estado procuraram controlar a execução dos momentos festivos, obedecendo aos princípios rigorosos do Concílio Tridentino, pela promoção de eventos repletos de teatralidade e visualidade, que compreendiam, a par das grandes entradas régias, casamentos e outros festejos monárquicos, as cerimónias de exéquias. As encenações fúnebres constituem, assim, um mecanismo eficaz no reforço das hierarquias sociais, na afirmação da memória coletiva e, consequentemente, no fortalecimento do poder da Igreja e da Monarquia[86]. No entanto, a situação económica portuguesa por esta altura apresentava várias debilidades, sendo essencialmente considerada uma economia de subsistência. Se, na primeira metade do século XVII, havia algum impulso comercial, estimulado pelas ligações marítimas, na segunda metade, a situação piora, em virtude da instabilidade diplomática, do esforço financeiro que a militarização exigia[87] e do fraco estímulo da manufatura, que não consegue competir com a produção de outros países, como a Inglaterra, refletindo-se no fraco poder de compra dos portugueses. Esta conjuntura económica não favorecia, portanto, o investimento em grandes cerimónias, assim como restringia o mecenato artístico. Não obstante, verifica-se que o gosto pelas cerimónias esplendorosas, cultivado durante o governo filipino, se mantém após a Restauração. Rui Bebiano, no livro intitulado *D. João V poder e espectáculo*, observa que será:

> […] com os reis espanhóis que, de uma forma clara, a festividade monárquica e o ritual complicado e resplandecente das cerimónias serão introduzidos em Portugal, ainda que de acordo com formas menos brilhantes do que aquelas que traria o barroco setecentista. […] A corte de Pedro II abre, pois, um período novo na forma pensada e arranjada de viver o quotidiano e os grandes actos de um

[86] Muitos são os estudiosos do período barroco que focaram este aspeto. Entre eles, parece-me necessário salientar, pelo impacto do seu estudo e pela extensão da sua obra dedicada ao tema, as palavras de José António Maravall no livro *La Cultura del Barroco. Análisis de una Estructura Histórica*, onde afirma que "(…) el Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres, tal como con entendidos ellos y sus grupos en la época cuyos límites hemos acotado, a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social" (1975: 132).

[87] Após a Restauração, D. João IV teve de militarizar o país, de modo a enfrentar Espanha, numa guerra que contou com os aliados ingleses, franceses e suecos. O esforço de defesa dirigia-se também às colónias, cuja manutenção se via ameaçada pelas Províncias Unidas dos Países Baixos, pelo que era necessário munir as embarcações. *O Tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)* (SERRÃO, 1994).

> modo expressamente teatral, grandioso, sonante, barroco e, logo, político (BEBIANO, 1987: 60-62).

Assim, sabe-se que os reinados de D. João IV e de D. Afonso VI, e do governo regente de D. Luísa de Gusmão que se lhes medeia, devido ao esforço monetário que implicavam as batalhas da Restauração, revelavam ainda alguma timidez nas grandes manifestações públicas de festa ou de exéquias. No entanto, no reinado seguinte, D. Pedro II tira proveito da estabilidade diplomática, fundada na paz com a Espanha e na aliança militar com Inglaterra, para apostar em políticas de expansão económica e na reafirmação da imagem da Monarquia a título nacional e internacional, para a qual em muito contribuíam as celebrações públicas, desta feita, caracterizadas por maior fausto e grandeza dos dispositivos cénicos e artísticos (SERRÃO, 2006: 213-215).

No período da sua governação, várias foram as ocasiões fúnebres que motivaram grandes cerimoniais. Disso nos dão conta documentos históricos, relações e descrições de exéquias, composições de literatura panegírica e encomiástica fúnebre, sermões, gravuras e elementos de arte efémera.

Mas o investimento na sumptuosidade dos atos públicos de propaganda monárquica terá a sua grande expansão no reinado de D. João V, cognominado de *Magnânimo*, que se inicia em 1707 e termina com a sua morte em 1750. D. João V logo se inspirou no modelo monárquico de Versalhes para vestir o seu reino de grande magnificência. Dissocia-se, contudo, de Luís XIV na questão eclesiástica, porquanto não imprime no seu reinado um impulso às manifestações culturais laicas, mantendo-se fiel à sua educação católica. Sobre este assunto, Rui Bebiano estabelece a seguinte interpretação:

> A influência política, social e económica da hierarquia da Igreja (e do Santo Ofício em particular) obstruíra, entre nós, o desenvolvimento de uma cultura superior de características laicas. Os conhecidos amores freiráticos de um D. João V lúbrico e intransigente foram, a um tempo, a caricatura e o emblema, simbólicos se se quiser, dessa aproximação. Por aquela razão, ligou o Magnânimo uma grande parte do seu esforço criativo e munificente à elevação da Igreja católica em Portugal, unindo a grandeza da monarquia e do seu nome ao luxo e ao espavento do espectáculo religioso (BEBIANO, 1987: 122).

O impulso dado ao culto dos mortos, no reinado de D. João V, depreende-se do elevado número de cerimónias de canonização de santos e mártires, apoiadas financeiramente pela monarquia. Ana Cristina Araújo, no texto "Morte, memória e piedade barroca", apresenta vários exemplos de patrocínio régio em torno do culto da morte: a edição, em 1748, do *Martyrologio*

Romano; as várias edições de livros de preparação para a morte e os milhares de missas rezadas a pedido do rei (ARAÚJO, 1989).

A união dos poderes político e religioso refletiu-se, igualmente, no esplendor que caracteriza as grandes procissões, com destaque para a do Corpo de Deus, assim como na construção de monumentos religiosos, sendo o mais emblemático o Convento de Mafra, pela sua grandeza e pelo esforço humano e financeiro que requereu.

Assim sedimentava a monarquia a sua imagem política e social, a par do recurso a outros expedientes propagandísticos, como a omnipresença em diversos espaços públicos de símbolos, emblemas, elementos heráldicos e alegóricos, que sublinhavam a sua grandiosidade e reforçavam a sua legitimidade. Esses símbolos reais encontravam-se também em outros domínios: na literatura laudatória, que abundava neste período; na escultura; na pintura; nos objetos e espaços, internos e externos, de uso real e diplomático, e nos mecanismos de arte efémera, indispensáveis às celebrações públicas de grande projeção.

Entre os géneros literários em que o poder simbólico da monarquia surge plasmado de forma mais visível, encontra-se a "relação", que tratarei no terceiro capítulo, quando abordar as manifestações de arte efémera e a emblemática nas ocasiões fúnebres, e que Fernando Rodríguez de la Flor qualifica como "escritura del poder" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2002: 168-169)[88]. Na verdade, este género literário, que em Portugal não obteve uma divulgação tão expressiva como em Espanha, constitui um testemunho único (ainda que hiperbólico) dos elementos cénicos e de arte efémera que vestiam os grandes momentos de fausto régio e religioso dos séculos em estudo, na metrópole e nos outros territórios do Império.

O espetáculo montado em torno do ritual de passagem, mormente no que diz respeito a grandes figuras públicas, como monarcas, altos representantes do clero e da nobreza, exigia a mobilização de grandes recursos materiais e artísticos. Nestes momentos, assistia-se às maiores demonstrações de discursos encomiásticos por parte dos literatos, dirigidos a figuras de grande posição social e/ou política que, em muitos casos, eram seus mecenas.

De modo a reforçar a memória coletiva, assim como os elos identitários em torno da pessoa falecida, o cerimonial de exéquias faz uso de todos os elementos de representação alegóricos e cénico-simbólicos de que dispõe, recorrendo frequentemente à união entre palavra, iconologia, ornamentação e estruturas arquitetónicas. É neste contexto que a emblemática passa

[88] Sobre as relações, o autor sublinha as características discursivas que marcam o género, associando-as à sua função ideológico-política e propagandística: "Las *relaciones*, lejos de ser textualidad subalterna, textos menores, se instalan como complejo discursivo central para toda organización simbólica, y se convierten en instrumento ideal para acceder al imaginario mismo del poder y sus efectos" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2002: 169).

a integrar o espetáculo fúnebre, contribuindo para a dimensão triunfal dessas manifestações lutuosas.

A respeito do papel da emblemática neste tipo de cerimónias, Bradley J. Nelson, no seu livro intitulado *The Persistence of Presence: Emblem and Ritual in Baroque Spain*, apresenta uma tese, advogando que as estruturas emblemáticas produzem um efeito de presença, constituindo instrumentos eficazes de construção do ideário social e político de uma comunidade. O autor redefine as noções de "presença" e de "poder" plasmadas por Hans Ulrich Gumbrecht, cruzando-as com o conceito de "aura" de Walter Benjamin, dando ênfase à "ação" dos emblemas, que considera mais relevante que a sua simbologia ou expressão hermenêutica (NELSON, 2010: 4). De acordo com o autor, o emblema congrega em si um tríplice valor histórico, simbólico e social, como fica claro no seguinte trecho: "emblematics is a medium in which the desire for presence may convincingly compensate for symbolic, historical, and social instability by evoking a unified meaning from a constitutively hybrid form" (NELSON, 2010: 10). Das inferências de Nelson, nas quais me revejo, se conclui o grande potencial performativo do emblema, o que explica as suas virtualidades na comoção e orientação ideológica dos cidadãos.

Mas a emblemática constituía apenas um dos componentes do espetáculo, dentro de um rol de dispositivos cénicos que ajudavam a comover o público. Disto nos dão conta igualmente as relações fúnebres e de exéquias, um subgénero literário que podemos descrever como um relatório detalhado de todos os elementos constitutivos da cerimónia, que incluem o mausoléu, a música, os tecidos, as obras de arte, os emblemas, a reação do público, entre outros. Algumas relações descrevem também o conteúdo do testamento e os últimos momentos da vida da pessoa. Por conseguinte, o interesse que este subgénero literário suscita no âmbito desta investigação prende-se com o facto de relatarem elementos de arte efémera em que se observa a união entre texto, imagens, materiais e estruturas de arquitetura cénica, que de outra forma seriam irresgatáveis do passado. No entanto, é necessário ter em conta que o discurso grandemente encomiástico que compõe as relações pressupõe alguns exageros, pelo que não se pode ver na relação um compromisso de descrição fiel da cerimónia. Este aspeto discursivo das relações é sublinhado por Antonio Bonet Correa, no seu estudo *Fiesta, Poder y Arquitectura*, onde observa que "característica esencial de todas las relaciones es la pretensión que tiene el autor de hacer creer al lector, por otra parte ya avisado y sabedor de que tal cosa no era verdad, que la fiesta descrita había sido única y excepcional en su brillantez" (CORREA, 1990: 8).

Assim, verifica-se que em muitos destes livros se encontram composições poéticas que não são dedicadas ao protagonista do cerimonial de exéquias, mas a objetos da cerimónia como, por exemplo, poemas dedicados ao mausoléu, de que me ocuparei no segundo capítulo.

As ocasiões lutuosas, a par de outras celebrações públicas, exercem um forte poder retórico sobre a população, do mundo rural como do urbano. A esta conclusão chega Maria Paula Marçal Lourenço, no seu estudo intitulado "Morte e exéquias das Rainhas de Portugal (1640-1754)", onde nos informa de como se espalhava a notícia das cerimónias pelo reino: "Para uma maior divulgação das solenes exéquias que se realizaram em cidades e vilas do reino, distribuíam-se cartas circulares pelas respetivas áreas jurisdicionais exortando todos a participar" (LOURENÇO, 2003: 589).

Na verdade, a monarquia precisava de sedimentar a sua imagem, reafirmando também o seu domínio político, cultural e ideológico em todo o território que governava. Esta é uma das razões que motivaram a replicação dos rituais esplendorosos e do labor artístico que caracterizaram o Barroco no território da metrópole também em contexto colonial. A confirmação mais inequívoca deste facto encontra-se na produção cultural e estética da Baía. Na verdade, a cidade da Baía é exemplificativa a este nível, sobretudo por ter constituído um grande centro comercial e administrativo, que continha inclusivamente um arcebispado a partir de 1676 (SERRÃO, 2006: 301), tal era o reconhecimento da sua importância no contexto do Império. No âmbito religioso, a Baía gozou da presença de várias ordens, com destaque para a Companhia de Jesus, mas também contava com a ação evangelizadora de ordens menos poderosas, como a franciscana, a beneditina, a carmelita e a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia. Assim, também na Baía se observa que o cerimonial fúnebre teve grande expressão, cumprindo a função de consolidar o poder simbólico da Igreja e do Estado.

Humberto José Fonsêca, num estudo intitulado *Vida e morte na Bahía colonial: sociabilidades festivas e rituais fúnebres (1640-1760)*[89], conclui que existia um extremo cuidado na preparação da morte, razão pela qual eram redigidos testamentos que davam indicações precisas acerca de pormenores, como a mortalha que cobriria o corpo, o sítio do enterramento, as pessoas que participariam nas exéquias, as missas a rezar, entre outros aspetos. A preocupação com o momento da morte e com a "salvação eterna" era tanta que, como informa

[89] Fônseca explicita os critérios que estão na origem da estratificação social da Baía colonial, da seguinte forma: "Também na Bahía dos séculos XVII e XVIII, por ser genericamente prescrita, a hierarquia é muito difusa no que concerne às práticas. Regida pela doutrina do "corpo místico" do Império, reiterada pelas virtudes medievais que o corporificam naturalmente – nobreza, lealdade, coragem, fé, prudência –, a hierarquia classifica os corpos por lugares do "corpo místico" da República. Ao conjunto de relações e posições conflituantes se acrescentam a propriedade, a limpeza de sangue, a fidalguia, a escravidão, o trabalho manual, a religião, o saber letrado e o comércio" (FÔNSECA, 2006: 15).

Humberto J. Fonsêca, inclusivamente "os indivíduos mais pobres, e até os escravos, se não tinham como fazer seus testamentos por escrito, recomendavam oralmente como queriam enfrentar a última viagem, protegidos com os recursos rituais e simbólicos que seus recursos materiais permitiam" (FONSÊCA, 2006: 27).

Para auxiliar o crente a preparar-se para esse momento derradeiro, são muito difundidos nos séculos XVII e XVIII, tanto em Portugal como no Brasil[90], os manuais que ensinavam a "bem-morrer". Estes livros eram escritos normalmente em vulgar, porquanto tinham como público-alvo não só os sacerdotes, mas também os leigos. Quanto ao conteúdo, apresentavam as regras essenciais para que o cristão se preparasse devidamente para o *memento mori*, versando tópicos como as orações, os rituais, os conteúdos dos testamentos e a penitência.

Os manuais de "boa-morte" são herdeiros das *artes moriendi* medievais, com as quais partilham a intenção comunicativa. No entanto, verifica-se que nestas a mensagem era sobretudo transmitida através da imagem, enquanto nos manuais de "boa-morte" se observa uma perda dessa riqueza iconográfica, havendo maior investimento na visualidade materializada em palavras. Estes livros fundamentavam-se na doutrina dos "Quatro Novíssimos", ou seja, dos fins últimos do homem. Na verdade, após o concílio tridentino, os tratados sobre os Novíssimos passam a versar quatro temas nucleares: a Morte, o Juízo, o Inferno e o Paraíso. Um exemplo de um tratado sobre os Quatro Novíssimos que obedece a essa estrutura é o livro de Frei António Rosado, intitulado *Tratados sobre os Quatro Novíssimos Com Lugares Comuns* (1622). Esta doutrina entende que, após a morte física, as almas são distribuídas por diferentes locais, de acordo com a sua conduta cristã em vida. Neste sentido, a salvação da alma e seu encaminhamento para o "Céu" dependia, em grande parte, do facto de o cristão se arrepender dos pecados cometidos e realizar os rituais e as orações de fim de vida, necessários ao trânsito tranquilo da sua alma. Ana Cristina Araújo, no estudo supracitado, dá-nos conta da grande difusão destes manuais, observando que, do ano 1600 a 1800, "produziram-se em Portugal 129 títulos repartidos por 261 edições confirmadas" (ARAÚJO, 1997: 149).

[90] A divulgação destes manuais, a conceção da boa morte e a vivência do bem morrer, no contexto de Minas Gerais, são analisadas por Sabrina Mara Sant'Anna, numa investigação de mestrado intitulada *A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)*, na qual conclui que "predominava a crença no milagre e o culto aos santos, mas também a valorização do mundo das ocupações (status) em detrimento da mortificação e expiação dos pecados em vida, a extroversão e a licenciosidade. O jejum e a continência sexual eram raramente acatados, sendo levados a efeito somente em dias de grande significação do calendário litúrgico. As obras de misericórdia eram feitas, basicamente, na iminência da morte e a participação nos diversos sacramentos, principalmente o matrimônio, era demasiadamente irregular" (SANT'ANNA, 2006: 71).

Estes manuais e os elementos iconográficos que neles estão presentes ou, estando ausentes, para os quais remetem imageticamente, traduzem bem o pensamento da época em relação à morte, e a dualidade condenação/ salvação. No campo da condenação, percebemos uma linha retórica que tira partido do medo. Neste contexto, será produtivo para este estudo clarificar o conceito de "medo" e sua materialização visual. Para tal, é de grande valia a distinção a que procedeu Alexandre Freitas, num estudo intitulado *Imagens da memória barroca de Ouro Preto: o espaço barroco como educador do imaginário ouro-pretano* (FREITAS: 2009). O autor distingue quatro tipos diferentes de "medo" em relação à morte, no âmbito iconográfico, que infere a partir de fontes estético-literárias do barroco ouro-pretano, mas que considero serem comuns à estética da morte, no Barroco luso-brasileiro:

> 1) imagens que expressam o tema morte-martírio e que trazem o medo da – e, a salvação pela – dor física; 2) imagens que veiculam a arte de bem morrer – *ars moriendi* – e que comunicam o medo do Julgamento e da condenação no momento da morte; 3) imagens macabras e aquelas que trazem o emblema da *vanitas* (vanidade) e que exortam à angústia da transitoriedade, isto é, ao medo da interrupção imprevista, inesperada e súbita da vida; 4) imagens da animalidade devorante, que vão inspirar a angústia diante da morte, o medo do Julgamento e o medo da danação (FREITAS, 2009: 50).

Como forma de garantir a salvação da alma, a literatura doutrinária (que inclui os manuais de "boa-morte", os sermões, as orações, entre outros géneros) professa a ideia de que o fiel deve abster-se dos prazeres vãos da vida, inspirando um estilo artístico denominado *vanitas*. Este estilo apoia-se na ideia da vanidade da vida corpórea, derivando ideologicamente do dogma cristão, razão pela qual declara constantemente a insignificância do labor humano perante a obra divina, a ilusão dos prazeres físicos e a caducidade das coisas. As raízes deste motivo podem ser encontradas na arte medieval, sendo exemplo disso as *artes moriendi*, a que já me referi. Assim, a *vanitas* encontra expressão em diferentes formas artísticas, nomeadamente na pintura, na escultura, na gravura e na literatura[91]. Na verdade, é comum reunirem-se neste género diversos campos artísticos, observando-se, a título de exemplo, a inclusão de texto nas pinturas *vanitas* e, de igual forma, a presença de elementos visuais da *vanitas* em composições literárias, como na emblemática.

[91] Sobre o tema da *vanitas*, Fátima Eusébio observa que: "Integrada neste pensamento escatológico presencia-se a emergência da temática *vanitas* na produção artística a partir do século XVI, com ampla expansão no curso da centúria de seiscentos, vindo a desaparecer no século XVIII, com objectivos didácticos e moralistas, numa denúncia dos prazeres e vaidades humanas, contrapostas ao carácter efémero da vida e à certeza da morte. Nas representações pictóricas assiste-se à integração de vários elementos simbólicos alusivos à fragilidade da existência terrena – a ampulheta, a caveira, as bolas de sabão, a flor – em paralelo com componentes identificativos das vaidades humanas – jóias, dados, espadas, cartas de jogo, etc." (EUSÉBIO, 1999: 291).

A expressão *vanitas* tem, na sua origem, o versículo do livro bíblico intitulado *Eclesiastes* ou *Livro da Sabedoria*, onde se pode ler "*Vanitas vanitatum omnia vanitas*" (1:2), que se traduz por "vaidade das vaidades, tudo é vaidade". Por se enquadrar nos desígnios catequéticos tridentinos, a *vanitas* tornou-se presença assídua no discurso religioso, nomeadamente na parenética, que sublinhava frequentemente a transitoriedade da vida terrena. Essa ideia surgia, muitas vezes, pela comparação da existência corpórea ao pó, por inspiração no versículo bíblico "*quia pulvis es et in pulverem reverteris",* retirado do livro do *Génesis* (3:19). O discurso parenético recorre, de igual forma, a referências imagéticas do campo iconográfico da *vanitas* com o intuito de chamar a atenção dos fiéis para a necessidade de estarem preparados para o momento da morte.

Para compreender a divulgação deste estilo nos séculos XVII e XVIII, não podemos dissociar o seu sucesso do contexto social e psicológico do indivíduo barroco, já caracterizado, e que fica marcado pela obsessão e culto da morte e do macabro, materializados, por exemplo, em fenómenos como autos-de-fé, touradas, rituais fúnebres, procissões quaresmais e faustosas cerimónias de exéquias.

É neste sentido que nos leva a teorização de José António Maravall que, numa análise alargada aos países europeus, sugere que há uma associação entre a violência que caracteriza o espaço social do período barroco e a difusão do macabrismo:

> […] la atracción por lo macabro podía estar en relación con el endurecimiento de la función represiva que la Europa barroca conoce con el absolutismo monárquico, con la intolerancia religiosa que lo inspira y a cuyo servicio se pone. Sería excesivo afirmar plenamente una dependencia directa y recíproca; pero ambos aspectos tienen, sin duda, entre sí la relación de ser, uno y otro, datos de una situación histórica determinada. […] A nuestro modo de ver, esta imagen de un hombre acechante, en doble actitud de defensa y ataque, mantenida en todos los momentos de la vida, que textos literarios y documentos de variado tipo nos muestran en la época, es reflejo de un estado de espíritu que posee una raíz común con ese outro fenómeno de violencia colectiva, consistente en la continua guerra de Estado a Estado, propio también del siglo XVII (MARAVALL, 1975: 338).

Naturalmente que este contexto sociopolítico e religioso se reflete na arte da *vanitas*, que iconograficamente se expressa através de caveiras, de naturezas-mortas (que se referem aos cinco sentidos), da vela que se consome, da ampulheta, do relógio, do espelho (que evoca o caráter efémero da beleza); das joias, moedas, armas e troféus (símbolo da futilidade do poder político e militar); livros e instrumentos científicos (símbolos da futilidade do conhecimento);

instrumentos musicais (símbolo da futilidade do prazer), entre outros símbolos que se associam à caducidade das coisas.

Estes elementos simbólicos associados à fugacidade da vida, ainda que surjam de forma mais expressiva em outros países europeus, como nos Países-Baixos, são comuns na produção literária e emblemática do Barroco luso-brasileiro, nomeadamente naquela de temática fúnebre, em que se exaltam figuras importantes, louvando-se as suas virtudes humanas e lamentando-se o curto tempo de vida.

A imagética associada ao medo da condenação eterna e à *vanitas* foi, por conseguinte, manipulada pela Igreja como mecanismo de controlo das massas, imprimindo nos fiéis a convicção de que o acesso à salvação da alma apenas se fazia pela sua mediação. Com esse intuito, é transmitida a ideia de uma morte abstrata, por oposição à morte física. A este respeito, António Filipe Pimentel, num texto intitulado *Vivência da morte no tempo barroco: tumulária portuguesa nos séculos XVII e XVIII*, observa que a Igreja procurava desviar as atenções do corpo perecível, promovendo uma dimensão triunfal da morte:

> Todavia, o mesmo processo que levou a morte repugnante e horrível da Idade Média a converter-se na morte *abstracta* e libertadora do catolicismo tridentino, impõe agora a ocultação do cadáver, evitando assim a exibição das marcas que a decomposição rapidamente impõe. E nesta aversão que envolve o corpo morto se inclui a exposição do ataúde.
>
> Como, porém, a presença dos restos mortais não apenas constitui um argumento capital desta retórica de persuasão como, afinal, o pólo dinamizador das cerimónias, aqueles são doravante representados pelo aparelho simbólico do catafalco. Substituto do defunto no quadro da grandiosa encenação quando este verdadeiramente não está (caso dos aniversários, exéquias, etc.) adquire agora, em resultado do relevo conferido às solenidades na igreja, uma importância superlativa no conjunto da iconografia da morte (PIMENTEL, 1991: 247).

Em suma, verifica-se que, no período barroco, a perceção da morte e a sua vivência se relacionam com diferentes fatores, de ordem social, religiosa e política. De um ponto de vista social e humano, sabe-se que os conflitos político-militares, as condições materiais, económicas e de saúde determinavam que a duração da vida, para a maioria dos indivíduos, fosse muito reduzida, o que explicava que o sentimento de incerteza face ao futuro e o medo da morte estivessem sempre presentes nos seus espíritos. Por seu turno, este temor era gerido pela Igreja de forma ambivalente. Se, por um lado, o reforçava por meio de expedientes visuais e retóricos, nomeadamente pelo recurso a imagens de punição purgatória, por outro lado, mitigava-o, oferecendo a esperança da salvação eterna.

A morte alia, assim, o poder religioso ao poder político, uma vez que a monarquia passa, sobretudo após o reinado de D. João V, a custear os atos de canonização, as procissões e outras festas religiosas, assim como investe na produção literária de natureza ascética e no aparato teatral que caracteriza os desfiles fúnebres e as cerimónias de exéquias por todo o Império, como forma de sedimentar a legitimidade política e a fortalecer as hierarquias sociais.

1.3 Materialidades do livro no Barroco luso-brasileiro

Neste subcapítulo, dedicado ao estudo da arte do livro no Barroco luso-brasileiro, focarei, em primeiro lugar, os leitores e o acesso ao livro neste vasto âmbito geográfico nos séculos visados. Incidirei, depois disso, nas componentes materiais do livro: as convenções do livro manuscrito, os códigos paratextuais do livro impresso, a tipografia e a gravura. Esta abordagem será o ponto de partida para um modelo de interpretação complexo, que será adotado ao longo deste trabalho, e que tem em consideração não só as componentes linguística e estético-literária, mas também elementos da materialidade do livro que compõem a experiência cognitiva da leitura.

Com efeito, foram de grande valia para este estudo os subsídios teóricos veiculados por Johanna Drucker, no campo da retórica da representação. A autora sublinha a importância do espaço em branco num texto, especificando três categorias de espaço que intervêm na produção de significado semântico – o espaço gráfico, pictórico e textual, como fica explícito neste trecho de sua autoria:

> 1) graphic (structural organization, no figural or semantic referent), providing framing and support of the supposed ground; 2) pictorial (identifiable image or visual meaning in shape or pattern); and 3) textual (organizational convention, keeps elements discrete) (DRUCKER, 2006: 271).

Recorrendo a noções da área da física para qualificar o espaço dinâmico do texto, Drucker considera-o um "campo quântico" ou mesmo um "sistema" (DRUCKER, 2006: 270), em que todos os elementos materiais devem integrar o processo interpretativo. No âmago deste campo encontra-se a codificação, que a autora considera de extrema relevância para a análise da experiência cognitiva da leitura.

Por conseguinte, sendo o Barroco um período cultural em que as convenções e os elementos de codificação paratextuais e de disposição assumem grande valor no ato de leitura, parece-me que, à semelhança do que a autora defende, não podem ser excluídos da análise textual. Esta é a sua posição, na qual me revejo plenamente:

> Not only are graphical codes the very site and substance of historical meaning, rich and redolent with genealogical traces of origin and use, trailing their vestiges of experience in the counters and serifs of their fine faces. Not only are conventions for the organization of text into textual apparatus and paratextual appendices themselves a set of codes that predispose us to read according to the instructions embedded therein. And not only are the physical materials as well as the graphically expressive distribution an arrangement of verbal materials an integral and inherent part of the semantic value of any text – so that any remnant of the old "vehicular" notion can be laid permanently to rest (DRUCKER, 2006: 270).

Com efeito, a autora valoriza a materialidade do significante e propõe algumas categorias de análise do campo textual, que constituíram uma base concetual e metodológica importante para este trabalho. No seguimento da teorização de Drucker, saliento alguns dos elementos que intervêm no significado semântico de um texto e que nortearão este estudo: elementos de categoria gráfica (tom, cor, densidade, proximidade dos elementos gráficos, moldura que delimita o campo visual); elementos de categoria icónico-pictural (o contraste dos espaços em branco, volume e sombras das marcas de impressão, desenho da moldura, a imagem, elementos espaciais e arquitetónicos); elementos da categoria semântico-pictural (textura dos desenhos que reproduzem tecidos, pele e outros materiais) e elementos da categoria textual (os tipos de letra, o seu tamanho, espaço entre linhas e entre colunas ou blocos de texto, espaço entre letras e ornamentos, as maiúsculas, os espaços entre a letra decorativa).

Como se pode observar, estas não são categorias estanques, na medida em que estão relacionadas entre si e devem ser entendidas como parte integrante de um sistema semiótico que, por sua vez, deve considerar também elementos de natureza temático-estilística, retórica e linguística. Por conseguinte, a metodologia que seguirei implica uma leitura analítica e integrada dos elementos iconográficos, gráficos e textuais, ponderando a dinâmica entre tradição e inovação, a interação da forma com o conteúdo, a sua adequação às características do recetor, os efeitos que produziam sobre eles, as convenções e as formas de representação nesse período cultural e político-geográfico.

Pretende-se, assim, explorar a materialidade do livro, enquanto meio expressivo, atentando na historicidade que lhe é implícita, tal como D. F. McKenzie define:

> The book itself is an expressive means. To the eye, its pages offer an aggregation of meanings both verbal and typographic for translation to the ear; but we must learn to see that its shape in the hand also speaks to us from the past (McKENZIE, 2002: 200).

Na verdade, ao analisar um texto do ponto de vista da semiótica visual, será possível explorar os sentidos criados pela sua aparência física, que inclui também a dimensão icónica e a posição dos signos, na tentativa de compreender em que medida estimula diferentes respostas físicas e emoções, interferindo consequentemente na mensagem.

É interessante notar que, no período barroco, se observa uma consciência profunda do poder da semiótica visual do livro, sendo de lamentar o pouco investimento científico neste campo de investigação. Na verdade, apenas com o dealbar da era dos media digitais, a semiótica visual passou a despertar maior interesse no âmbito da crítica textual, sendo que fora relegada por muito tempo para segundo plano. Não é, por isso, de estranhar que as abordagens mais interessantes ao estudo da materialidade do texto decorram da esfera publicitária. Destaco, a este respeito, um artigo de Carolyn Knight e Jessica Glaser, intitulado "When Typography Speaks Louder Than Words" (2012), onde apresenta vários exemplos de construções tipográficas em que os elementos da materialidade do texto transmitem um conjunto de valores e ideias. As autoras sublinham o poder da manipulação tipográfica, assim como as variáveis que implicam a produção de diferentes significados: o tipo de letra, que permite controlar o significado/ sentido; os formatos das letras, que podem ser agrupados para dar ênfase a um determinado assunto; a alteração dramática da escala da letra; a dimensão da letra, que atribui diferentes níveis de importância aos conteúdos e a composição tipografia, que pode ser utilizada para comunicar o tom e a expressão emotiva, aumentando e alterando o significado.

Na ausência de um estudo que, no período barroco, aferisse a reação do leitor face à variação dos elementos tipográficos e paratextuais, assim como à organização do espaço em branco, recorrerei a alguns estudos atuais sobre a influência desses aspetos na experiência da leitura. Ainda que anacronicamente, creio que este tipo de investigações poderá dar pistas relevantes para compreender o valor destas formas visuais e estruturais no modo como o leitor perceciona o conteúdo textual e iconográfico.

De um modo geral, o objetivo da tipografia reside em transformar informações, convertendo uma mensagem em signos verbais com um determinado propósito comunicativo. A conversão tipográfica e a organização estrutural de um texto devem, por conseguinte, basear-se num aspeto fundamental – a legibilidade. Neste sentido, é essencial que a interação dos elementos da página obedeça aos princípios da harmonia, proporção e simetria. A atenção a estes princípios pode ser claramente observada no método de Guttemberg, que dispôs cuidadosamente os carateres, tendo em consideração o espaço branco dentro da letra, entre as letras, entre as palavras e entre as linhas, distribuindo-os harmoniosamente na página, pela

atribuição de um determinado espaço a cada letra, integrada numa caixa, que facilita a sua reorganização.

Depois de garantida a existência dessas funções fundamentais, deve considerar-se um conjunto complexo de variações que afetam a performance cognitiva do leitor. Malcolm Grear, no livro *Inside / Outside: From the Basics to the Practice of Design*, reconhece que o desenho gráfico deve estabelecer um tipo de humor, gerar tensão, surpresa ou calma, podendo assustar ou seduzir, uma vez que os signos visuais se relacionam diretamente com as emoções (GREAR, 2006).

Neste sentido, é imperioso convocar para este estudo uma conceção mais complexa de "bibliografia", nos moldes em que D. F. McKenzie a definiu, como "The discipline that studies texts as recorded forms and the processes of their transmission, including their production and reception" (1999: 12). Para D. F. McKenzie, a disciplina da bibliografia deve compreender o estudo da forma, função e significado simbólico do texto. Com efeito, o autor não limita a definição de texto à sua forma impressa, esclarecendo que:

> What the word 'texts' also allows, however, is the extension of present practice to include all forms of texts, not merely books or Greg's signs on pieces of parchment or paper. It also frankly accepts that bibliographers should be concerned to show that forms effect meaning. Beyond that, it allows us to describe not only the technical but the social processes of their transmission. In those quite specific ways, it accounts for non-book texts, their physical forms, textual versions, technical transmission, institutional control, their perceived meanings, and social effects. It accounts for a history of the book and, indeed, of all printed forms including all textual ephemera as a record of cultural change, whether in mass civilization or minority culture (McKENZIE, 1999: 12-13).

A teorização de McKenzie abre, assim, novas portas para a análise textual, entrecruzando crítica literária e o estudo dos aspetos técnicos e sociais de natureza tipográfica e compositiva.

A convocação destas duas áreas disciplinares para a análise textual, ou seja, a articulação entre a crítica literária e a história do livro e da imprensa, é também advogada por Roger Chartier, referindo que:

> Las transacciones entre las obras y el mundo social no consisten únicamente en la apropiación estética y simbólica de objetos comunes, lenguajes y prácticas rituales o cotidianas, como lo sugiere el "New Historicism". Conciernen más fundamentalmente a las relaciones múltiples, móviles, inestables, anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones. El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro (CHARTIER, 2006: 3).

Esta linha de análise exige, portanto, que se aprofunde o conhecimento relativamente à história e à arte do livro em Portugal, mas também que se estudem as características do leitor do período barroco e os aspetos relacionados com a circulação e o acesso ao livro, que tratarei em seguida.

1.3.1. Os leitores e o acesso ao livro

> *Seria necessária uma revolução da mecânica que preparasse os espíritos para a revolução do pensamento. Foi então que surgiu a Imprensa, esse grande beijo com que Gutenberg despertou a humanidade adormecida, quebrando o longo silêncio a que o Universo estava sujeito, trazendo, como consequência a elevação da verdade, com o progresso das letras, das ciências e das artes.*
>
> Norberto de Araújo e
> Francisco Pereira Mendes[92]

Sendo um dos objetivos deste trabalho estudar a materialidade dos textos de temática fúnebre, torna-se imperativo indagar sobre as características dos leitores neste contexto histórico-cultural. Como refere Roger Chartier, de modo a compreender a materialidade dos textos e a sua força performativa, é necessário reconstruir o "readable space" (CHARTIER, 1992: 50), ou seja, os textos na sua forma material e discursiva, relacionando esse espaço legível com as circunstâncias da sua atualização (leitura/ audição/ visualização). Para tal, é necessário compreender os mecanismos de produção do livro, a sua difusão e acesso pela comunidade.

Na verdade, deve ter-se em consideração que os autores do Barroco luso-brasileiro tinham em mente vários leitores-modelo[93]. Em primeiro lugar, o texto deveria ser submetido ao juízo dos censores, os primeiros leitores da obra; em segundo lugar, deveria ter em atenção a vontade de quem patrocinava a obra e, em terceiro lugar, deveria atender às expectativas de um público mais alargado que, no entanto, era reduzido, tendo em atenção o universo de indivíduos alfabetizados nesta época e o valor monetário do livro.

[92] ARAÚJO e MENDES (1914: 5).

[93] Umberto Eco considera que os textos narrativos são incompletos, na medida em que pressupõem a colaboração de um destinatário. Por essa razão, entende que os textos constroem os seus leitores-modelo, a partir de um conjunto de elementos que seleciona, como a língua, a enciclopédia, as propriedades lexicais e estilísticas, os limites geográficos, entre outros (ECO, 1993).

No reinado de D. João IV e no de D. Afonso VI, por receio da difusão de ideias da política filipina, havia um forte controlo dos livros estrangeiros junto da alfândega, assim como dos de produção nacional, nomeadamente quando afloravam temas sensíveis de Estado. É na altura da Restauração, contudo, que despontam diversos acontecimentos de interesse cultural: surge a imprensa portuguesa; são criados os primeiros periódicos, como a *Gazeta de Lisboa*, em 1641, de publicação mensal; assim como surge a prática da subscrição (MEIRELES, 1981).

Por outro lado, reforçam-se os direitos de autor, sendo que só poderia publicar uma obra quem tivesse licença para tal do autor ou da casa impressora. A autoria era identificada no rosto do livro, assim como era prática comum que os inventores das gravuras, desenhadores e gravadores as assinassem.

No que diz respeito ao leitor, sabe-se que, nessa altura, apenas uma pequena parte da população era alfabetizada. Na verdade, a atividade da escrita e da leitura variava de acordo com o espaço (rural ou urbano), a profissão, a posição social, o género, a formação religiosa, entre outros fatores. A este respeito, a partir do universo de assinaturas de testamentos, Ana Cristina Araújo observa que, na primeira metade do século XVIII:

> O analfabetismo, invariavelmente sentido como factor de discriminação social, aflora ao nível da consciência individual como uma marca imperecível de inferioridade. Para sempre, ficaram guardadas em segredo, amortecidas pelo alheamento e sem qualquer impacte colectivo, palavras como estas: «Em virtude de não saber escrever e ser pobre», «por ser mulher e não saber escrever» […] em Lisboa, e até meados do século XVIII, dois terços dos contingentes de assinantes são masculinos. As mulheres permanecem escassamente alfabetizadas […]as mulheres alfabetizadas recrutam-se maioritariamente nos meios da nobreza (56 por cento), da alta burguesia mercantil (24 por cento) e do funcionalismo e profissões liberais (10 por cento) (ARAÚJO, 1989: 102-103).

Sabe-se, pois, que a nobreza, o clero, a classe mercantil, os prestadores de serviços, os juízes e os escrivães eram alfabetizados. Além disso, há o conhecimento de que alguns artífices sabiam ler e escrever e que havia uma fraquíssima alfabetização no domínio rural em contraste com o urbano.

No esforço educativo, deve evidenciar-se a ação dos conventos, de onde saíram no período barroco obras literárias de autoria feminina de grande valor (MARUJÃO, 1995). Na verdade, nesta altura, mais que um espaço de reclusão, o convento era um espaço de diálogo cultural. Também se deve destacar a ação pedagógica das ordens religiosas, em território nacional e colonial, nomeadamente dos oratorianos e dos jesuítas.

Não se pode dizer que, nesta altura, houvesse uma rede escolar, no entanto, havia a profissão de mestre-escola, um trabalho normalmente a tempo parcial, na medida em que o

mestre tinha também outro ofício. Neste contexto, Alice Mendonça menciona que "Mesmo quando o ensino constituía a actividade exclusiva dos Mestres-Escola, o seu estatuto era muito baixo, sobretudo nos meios rurais onde incumbia aos concelhos assegurar o pagamento de um mestre para os rapazes, cujo financiamento era proveniente das sobras das sisas ou de colectas efectuadas especificamente para este efeito, sendo a sua remuneração sempre indeterminada" (MENDONÇA, 2006: 6), ou seja, eram financiados pelos concelhos ou pagos pelo erário.

O ensino secundário estava relativamente disseminado pelo país, sendo promovido maioritariamente por conventos. Destaca-se, mais uma vez, o papel da Companhia de Jesus que assegurava "o ensino médio em Santo Antão de Lisboa […] em Bragança, Gouveia, Porto, Coimbra, Elvas, Santarém, Vila Viçosa, Portalegre e noutras terras" (SERRÃO, 2006: 424).

Consequentemente, nos séculos XVII e XVIII assiste-se a um aumento do número de pessoas alfabetizadas, não só por ação desses polos de ensino, mas também em virtude da necessidade de haver uma melhor gestão dos capitais, que assentasse em modelos de organização e controle com base na escrita. O conhecimento da escrita incentivou, por sua vez, a procura do livro por razões profissionais, educativas, religiosas e também por deleite. Consequentemente, ao longo destes séculos, vê-se multiplicar o número de publicações, no âmbito jornalístico, publicitário e também no campo das artes (literatura, música, ópera, teatro) e ciência (medicina, geografia), entre outros. E se no Seiscentos ainda se verificava uma grande dependência do comércio livreiro estrangeiro, sobretudo do francês e holandês, feito essencialmente por meio das grandes famílias impressoras, como os Craesbeeck, no Setecentos, a autonomia tipográfica torna-se cada vez maior. Para a difusão do livro em Portugal foi também relevante a atividade de livreiros estrangeiros com lojas em Lisboa (DOMINGOS, 2000).

No contexto brasileiro, o investimento na educação ficou marcado pela construção de escolas e outros ofícios por iniciativa dos missionários da Companhia de Jesus, cuja proteção aos indígenas transparece em várias obras da sua autoria[94]. Reconhece-se hoje que a ação pedagógica da Companhia de Jesus[95], nos domínios artístico, literário e até matemático, foi francamente positiva, constituindo um modelo de formação integral do indivíduo, que muito

[94] A título de exemplo, refira-se a obra do Pe. Alexandre Perier, *Desengano dos Pecadores* (Roma: Oficina de Antonio Rossis, 1724), que prevê graves castigos infernais a quem maltratava os índios, como fica explícito numa das gravuras a buril.

[95] César Augusto Martins Miranda de Freitas, na sua tese de 2011, intitulada *Alexandre de Gusmão: Da Literatura Jesuíta de Intervenção Social*, refere mais especificamente aspetos que se relacionam com a educação promovida pelos jesuítas e os seus métodos.

enriqueceu o panorama cultural luso-brasileiro (MIRANDA, 2009: 35), ao contrário do que por muito tempo se pensou[96].

Era também por iniciativa dos jesuítas que muitos livros chegavam ao Brasil, sendo adquiridos pela Companhia por meio do dinheiro que auferiam da venda de medicamentos, de bens agrícolas e de outros bens. Por vezes, os acervos livrescos provinham de doações privadas. Os padres da Companhia não só reuniam os livros, como também os encadernavam e conservavam, aplicando técnicas de restauro. Além disso, formaram bibliotecas, sendo uma das mais famosas a do Rio de Janeiro, que eram dedicadas ao estudo interno, mas também ao externo[97].

No Brasil, no século XVII, poucas eram as obras impressas existentes. Só a partir do século XVIII se verificou que mais pessoas passaram a possuir livros. Neste domínio, observa-se um predomínio das obras de teor devocional, embora houvesse também livros da esfera literária, científica e jurídica. De acordo com o que nos informa Luiz Villalta:

> […] os dados das localidades cariocas e mineiras citadas e, ainda, os relativos ao Brasil em geral, sugerem que a posse de livros concentrava-se entre os detentores da propriedade de terras e escravos, marcadamente entre aqueles que a conjugavam à dedicação à carreira sacerdotal, ao direito, à cirurgia e à farmácia, ou ainda, ao comércio, à navegação, aos estudos e ao exercício de cargos públicos (VILLALTA, 1998: 6).

Os livros eram um meio de deleite, mas também eram um símbolo de estatuto e poder. Além disso, tinham a função de edificar e esclarecer, ainda que o acesso ao saber fosse condicionado, na medida em que, sendo um objeto altamente escrutinado do ponto de vista censório, os títulos que circulavam postulavam o fortalecimento dos princípios estabelecidos pelo poder político, religioso e económico. Apenas por licença régia alguns possuidores de maior estatuto poderiam adquirir livros "proibidos".

Quer em Portugal, quer em território brasileiro, a leitura não se cingia à modalidade silenciosa, pois eram comuns as situações de convívio social em que se procedia à leitura em voz alta, quer no domínio público (igrejas, escolas, colégios, academias, universidades), quer no domínio privado. Essa era uma forma de as pessoas iletradas poderem contactar com o texto escrito. A este respeito, Villalta esclarece que:

> Em Ouro Preto, nos idos de 1722, várias pessoas reuniam-se com Diogo Henrique para ouvir ler o livro *Eva e Ave*, de Antônio de Souza de Macedo, e falar sobre as vidas dos santos. Décadas mais tarde, os Inconfidentes Mineiros

[96] Sabe-se hoje que a extinção dos Companhia de Jesus em Portugal, sob o governo do Marquês de Pombal, criou uma lacuna insuperável no ensino em Portugal (BRAZÃO, 1982: 364).
[97] *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1549-1760)* (LEITE, 1953).

> transformavam espaços privados e, no caso do Tiradentes, também locais públicos, em palcos de empréstimos e permuta de publicações, leitura e reparos de poesias, traduções de trechos de obras e, sobretudo, acaloradas discussões em torno de livros e da situação da capitania de Minas Gerais (VILLALTA, 1998: 13).

A evolução da produção bibliográfica e da alfabetização proporcionaram, com efeito, um desenvolvimento do mercado livreiro. A venda dos livros era feita a partir de vários locais e por meio de diversos negociantes, como de resto testemunham as informações que constam no final da página do rosto de alguns livros impressos e a publicitação nos periódicos. Por conseguinte, podia ser feita na casa do próprio autor, na oficina tipográfica, nos conventos, por iniciativa de vendedores de rua (nas escadarias das igrejas, em tendas volantes), de vendedores clandestinos, entre outros.

O aumento do número de edições importadas e nacionais reflete-se, no reinado de D. João V, na criação de bibliotecas privadas e públicas, como é o caso da Biblioteca da Universidade de Coimbra, iniciada em 1717 e concluída em 1728. A Biblioteca Real foi, ainda, enriquecida pelos amanuenses que o rei patrocinava fora do reino, e que tinha a responsabilidade de adquirir coleções, como Gendron e Reycend[98] e que tinham como destino as Bibliotecas das Necessidades e de Mafra. O gosto que o monarca nutria pela gravura foi notório, o que determinou a aquisição de inúmeros exemplares oriundos de vários países europeus, que serviriam de inspiração à produção nacional.

O florescimento da produção livresca ficou, portanto, a dever-se ao estímulo régio, mas também a outros fatores: o interesse não só pelos títulos devocionais, mas também por outras leituras de lazer (impressas através de periódicos, gazetas, libelos, entre outros), que levou à revolução progressiva dos hábitos de leitura; o desenvolvimento técnico da produção tipográfica; o melhoramento das vias de comunicação; a maior eficiência dos serviços de distribuição e dos correios; o crescimento do comércio livresco que foi substituindo o sistema de financiamento por mecenato; a criação de espaços dedicados à leitura, como bibliotecas e salas de leitura, entre outros. Apesar de se verificar uma maior difusão do livro nestes séculos, este ainda era um bem de elevados custos (dependendo da qualidade dos materiais, desde a impressão, ao papel e à encadernação), acessível a um grupo limitado de pessoas. No entanto, a leitura em voz alta par a comunidade possibilitava um acesso mais generalizado a algumas obras.

[98] Cf. Sobre o comércio livreiro no século XVIII, consulte-se *Livreiros de Setecentos* (DOMINGOS, 2000).

No que diz respeito à circulação do livro de temática fúnebre, nomeadamente no domínio dos manuais de "boa-morte", sabe-se que registou igualmente uma evolução surpreendente do século XVII ao século XVIII. Essa informação advém dos dados que Ana Cristina Araújo analisa no seu estudo já citado, *A morte em Lisboa. Atitudes e representações 1700-1830,* onde chega às seguintes conclusões:

> Três tempos ou três ritmos caracterizam o enraizamento do novo discurso sobre a morte. Um compasso lento entre 1600 e 1624; o número de publicações e edições é, então, quase o mesmo (13 títulos e 14 edições); o mercado absorve, em média, uma edição de dois em dois anos. […] A pressão da procura interna parece aumentar […] no primeiro quartel do século XVIII (25 títulos e 41 edições). […] Sobem em flecha os títulos, que passam a situar-se a nível global em 48 - o que significa a saída regular de duas a três obras por ano - e quase duplicam as edições (confirmadas foram, pelo menos, 80). Também então se atinge o ponto máximo de novas criações; apenas onze em cinquenta obras distintas vêm de trás. […] As artes de bem morrer acompanham com vantagem a progressão do livro religioso no século XVII (ARAÚJO, 1989: 160-161).

Este florescimento explica-se, não só pelas razões que subjazem ao incremento da produção livresca e ao aumento da alfabetização neste período, que já abordei, mas também pelo interesse crescente por temas escatológicos e salvíficos.

Do que fica exposto se conclui que os leitores, no período barroco, não eram exclusivamente as pessoas alfabetizadas, uma vez que muitas das obras eram lidas publicamente, o que permitia o acesso a largas franjas iletradas. No entanto, a maioria dos leitores eram oriundos das classes mais abastadas ou membros do clero, já que o livro era monetariamente inacessível aos estratos mais baixos.

Os séculos XVII e XVIII viram o mercado do livro expandir-se, em virtude do fomento das artes tipográficas, que multiplicou o número de edições de livros já escritos e estimulou o aparecimento de novos títulos.

Os hábitos de leitura também sofreram alterações, em consequência do desejo de associar leitura a lazer, o que se refletiu em novos tipos de texto impresso, que circulavam não só em forma de livro, mas também em periódicos, folhetos, entre outros. O florescimento cultural do reinado de D. João V projetou-se, igualmente, no acréscimo de espaços reservados para a leitura. No Brasil, a ação das ordens religiosas, sobretudo dos Jesuítas, permitiu que houvesse vários polos educativos, assim como bibliotecas e salas de leitura, onde disponibilizam a leigos e a religiosos os livros que conseguiam reunir.

1.3.2. As convenções paratextuais do livro impresso

O livro do período barroco é caracterizado por um universo alargado de códigos paratextuais. O paratexto, muitas vezes secundarizado na análise literária, ganha neste estudo particular interesse, na medida em que se pretende explorar todos os elementos táteis e verbo-visuais do livro. Por esta razão, é necessário especificar o que se entende por "paratexto". O termo foi cunhado por Gérard Genette, em 1982, em *Palimpsestes*, onde apresenta a seguinte definição:

> […] titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales, épigraphes; illustrations; prière d'insérer; bandes; jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont de lecteur le plus puriste et moins porté á l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend (GENETTE, 1982: 10).

De acordo com a perspetiva de Genette, que este trabalho adotará, o paratexto deve ser entendido enquanto ato linguístico, reconhecendo-lhe o seu valor discursivo e o seu papel de mediação entre o leitor e o livro. Esta posição é partilhada por Anne Cayeula que, num estudo centrado na narrativa ficcional do século XVII, intitulado *Le paratexte au siècle d'or*, entende que o paratexto "est non seulement un réservoir d'informations précieuses pour l'historien du livre et le poéticien, mais il permet également d'envisager la rencontre entre le texte et son public" (CAYELA, 1996 : 10).

Assim, o estudo das formas paratextuais assumirá nesta tese um papel fulcral, por remeter para estruturas da materialidade do livro que implicam igualmente uma leitura.

Reconhecendo que a análise destas estruturas paratextuais no livro barroco, pelo seu interesse e abrangência, daria azo a um trabalho exclusivamente dedicado a essa temática, procurarei sublinhar os aspetos linguísticos, gráficos e visuais que apresentam mais pertinência para a análise dos textos de temática fúnebre, que este estudo evidencia. Por conseguinte, procurarei, em seguida, enumerar e definir algumas das categorias que serão mais exploradas no decurso desta tese, limitando a análise ao peritexto, ou seja, aos elementos que se encontram no espaço físico do livro.

Entre as estruturas complementares ao texto, salientam-se os títulos das obras, dos capítulos e das composições, assim como os subtítulos, na medida em que são um elemento paratextual que contém pistas relevantes para a tarefa interpretativa. Se analisado do ponto de vista da receção, a sua função semântico-pragmática consiste em permitir que o leitor forme

uma primeira ideia sobre o texto. Nas composições de temática fúnebre, alguns títulos revelam o elemento formal e, por vezes, o artifício empregue, denominando-se remáticos[99] (labirintos, mausoléus, relações e orações de exéquias, elegias fúnebres, ecos de saudade, entre outros). Verifica-se ainda, neste contexto cultural, que os títulos são extremamente longos, o que permite retirar dos mesmos um conjunto variado de informações, entre as quais se destacam as seguintes: a indicação da figura pública que faleceu, a cerimónia que motivou a produção da obra, os sujeitos que a patrocinam, a pessoa a quem é dedicada e o seu estatuto social ou título.

O título da obra é apenas uma das informações que consta da folha de rosto, que compreende algumas convenções recorrentes, ainda que haja sempre livros que apresentem variações a este perfil. Assim, é comum a folha de rosto evidenciar a seguinte organização de componentes, seguindo a orientação da margem superior para a inferior: uma vinheta (também pode surgir a meio da página ou no fim); o título; o nome da pessoa a quem é oferecida ou dedicada a obra e o título dessa personalidade; o autor, que nem sempre surge referenciado; o estatuto social do autor; o local da impressão; a data (que se encontra geralmente em numeração romana) e, por fim, a indicação de que compreende as licenças necessárias. Estes componentes apresentam diferentes opções de corpo, cor e tamanho da letra, que variavam consoante a hierarquização e o destaque que o impressor queria dar aos vários tipos de informação. Essa variação permitia também apelar ao olhar do leitor, impressionando-o e quebrando o seu horizonte de expectativas, ainda que dentro de um padrão tipográfico.

Nos séculos XVII e XVIII, encontra-se um conjunto de paratextos normativos censórios que eram imprescindíveis à impressão de qualquer obra, com exceção daquelas que tivessem uma licença real que dispensasse outras aprovações. Trata-se de opiniões, licenças de impressão e aprovações dos censores, que se encontram nas páginas preliminares ou finais. Estes textos, de enquadramento ideológico-cultural, representavam a autoridade religiosa e do Paço. A autoridade religiosa poderia ser a ordem religiosa do autor, o Santo Ofício (ou Santa Inquisição) e o Ordinário, i. e., a autorização emitida pela tutela do bispo. Quanto à autoridade real, esta era identificada como "Paço". Também poderia haver aprovações redigidas por uma Academia cultural a que pertencesse o autor. A título de exemplo, a Academia Real de História Portuguesa usufruía de uma licença real especial, que dispensava as suas publicações de quaisquer outras aprovações. Os critérios de autorização respeitavam os ditames do Concílio de Trento, sendo

[99] Os títulos remáticos são aqueles que anunciam o género textual e outros elementos formais. Esses títulos iniciam-se, por exemplo, pelas designações formais: relação, alegoria, auto do levantamento e juramento, elegia fúnebre, elogio, epigrama, oração, ecos fúnebres, entre outros. Sobre a definição de "título remático", consulte-se *O conhecimento da literatura* (REIS, 1997: 214).

depois apurados pelos tribunais religiosos e do Paço. Em última instância, cabia ao censor interpretar essas orientações e concluir da autorização ou proibição editorial da obra.

Um outro tipo de texto, designado "protestação do autor", surge em algumas obras nas páginas preliminares ou finais, sendo caracterizado por um discurso argumentativo, em que o autor sublinha a sujeição da sua obra aos ditames da Santa Igreja ou tece uma arguição em torno de decretos de tipo censório, quando considera que o texto pode ser entendido como desrespeitador face a alguma dessas orientações. Cumpre, assim, a função de defesa ou salvaguarda face à instituição, legitimando o texto ideológica, doutrinal e culturalmente.

Relativamente ao prólogo, é comum surgir identificado como "prólogo ao leitor". Este paratexto, normalmente por mão do autor, é um espaço onde se encontram pistas sobre o leitor ideal, ou seja, onde se caracteriza o destinatário, aventando-se as qualidades e/ou utilidades do texto para quem o ler. Além disso, caracteriza-se por ser um discurso metatextual em que se aborda o conteúdo da obra, as razões que motivaram a sua redação, a estrutura formal e estilística, assim como as dificuldades superadas para a produzir. É também no prólogo que se legitima o assunto tratado ou os artifícios literários empregues, razão pela qual se fazem acompanhar os argumentos de citações de autores clássicos e de referências patrísticas e bíblicas. Cumpre, assim, também uma função doutrinária.

A dedicatória, quase sempre presente nas obras barrocas impressas, é um paratexto que remete habitualmente para o mecenato. Os séculos XVII e XVIII testemunham um período de transição entre formas de financiamento livresco, ou seja, entre o mecenato e a circulação comercial do livro. Não obstante, era comum que o manuscrito apenas se transformasse em edição se houvesse interesse na sua publicação por parte de um mecenas, que a encomendava ou patrocinava, e que costumava pertencer à realeza, à aristocracia ou a uma ordem religiosa. Podia, ainda, ter interesse na publicação um livreiro ou uma casa tipográfica. Por essa razão, a dedicatória reveste-se comummente de um discurso encomiástico à figura do financiador, podendo por vezes conter uma composição em verso. Daqui se conclui uma relação, muitas vezes direta, entre o substrato da dedicatória e as características estético-literárias e ideológicas da obra, que devem estar de acordo com o perfil do "cliente". No contexto fúnebre, grande parte das obras redigidas por ocasião da morte de uma figura pública é dedicada a um membro próximo da família do defunto.

As composições dedicadas à figura do autor ocorrem comummente depois das licenças e da dedicatória inicial. Este texto reveste-se de um discurso encomiástico, que se traduz

frequentemente em verso. A partir do *corpus* analisado, concluiu-se que o género literário predileto para tecer este elogio é o soneto.

Designarei, em seguida, um conjunto de elementos paratextuais do domínio verbal e visual, que consistem em ilustrações gravadas ou tipografadas, por vezes denominadas de "ornamentos"[100]. No contexto desta tese centrada na materialidade da literatura, optei por empregar o termo "ilustração", pois, ainda que designe um universo mais abrangente de representações visuais, foge ao sentido acessório e decorativo que se associa à palavra "ornamento", por entender que essas representações desempenham uma função semiótica relevante para a leitura dos textos.

As ilustrações no corpo do texto, no livro do Barroco luso-brasileiro, são raras. No domínio fúnebre, as imagens que se entrepõem ao texto surgem sobretudo em relações fúnebres ou de exéquias. Neste contexto, encontram-se algumas estampas que reproduzem o mausoléu da figura falecida. Sendo raro, algumas obras ostentam também emblemas ilustrados, assistidos por lema, pela explicação do seu significado e pelas composições poéticas a que se associavam. Estes emblemas procuram reconstituir visualmente o conjunto de elementos de arte efémera que adornavam o espaço consagrado ao cerimonial de exéquias e que compunham todo o aparato teatral em honra do defunto.

Por sua vez, as ilustrações gravadas ou tipografadas fora do corpo do texto são presença assídua, nomeadamente após o reinado de D. João V, consistindo em elementos emblemáticos e/ou heráldicos, marcas dos impressores, vinhetas, vasos, flores, florões, festões e cabeções, entre outros.

Entre os elementos compreendidos no campo da emblemática e da heráldica, destacam-se as empresas, género formado por uma imagem simbólica e hermética e um mote, que se associa à monarquia, à nobreza e ao clero. As empresas aparecem regularmente no início da obra, antes ou depois das licenças. Na verdade, a emblemática associada à monarquia tem origens medievais em Portugal. Assim, desde o reinado de D. Afonso III que a moda francesa das empresas havia chegado a território português (RAU, 1973). Uma empresa representa

[100] José V. de Pina Martins, em *Para a História da Cultura Portuguesa do Renascimento. A Iconografia do Livro Impresso em Portugal no Tempo de Dürer*, chama a atenção para a necessidade de se proceder a uma leitura integrada de texto e gravuras: "Mas a gravura bibliográfica não é apenas um factor de alindamento artístico da obra: é também um elemento subsidiário da exegese dos textos que ilustra. Alguns investigadores com excelente preparação erudita, metodologicamente bem apetrechados, com larga e mais do que suficiente informação bibliográfica, menosprezam a iconografia do livro e a própria documentação iconográfica, pensando que nela é apenas possível encontrar aspectos de ornamentação bibliográfica. […]. Ora, é indispensável evidenciar que a iconografia do livro impresso não se relaciona tão-somente com o aparato icono-tipográfico do cimélio, mas depende essencialmente do texto, ilustra-o, comenta-o, interpreta-o, às vezes chega mesmo a contestá-lo" (PINA MARTINS, 1972: 33).

"simbolicamente proposições, desejos ou linhas de conduta individual assumidas por uma pessoa" (AMARAL Jr., 2001: 5), sendo que surge apenas com *pictura* e lema. Já na corte de D. João I, sob a influência da emblemática que chegava por via inglesa, o género dissemina-se, permanecendo célebre nos séculos posteriores. Por exemplo, no século XVIII, D. João V adota a empresa com a imagem de uma águia levantando voo, com o mote *Unus non sufficit* (Fig. 4).

Além das empresas, são comuns outras ilustrações heráldicas, como o brasão das armas de Portugal ou brasões de outras famílias nobres, que surgem geralmente no rosto, mas também podem ocorrer na capa, depois das licenças preliminares ou na dedicatória.

Podem, ainda, encontrar-se marcas de impressores ou marcas tipográficas, inscritas no cólofon ou no rosto, que consistem em gravuras ou insígnias (quando a imagem surge acompanhada por um mote). De acordo com o que conclui Ruben Amaral Dias, "[…] não tinham só a finalidade decorativa; representavam, mais bem, alguma conotação pessoal do impressor, através de uma alusão críptica por imagem, jogo de palavras, anagrama ou rébus. […] compunham-se, frequentemente, de uma figura ou lema e/ou o nome, as iniciais ou monograma do proprietário" (DIAS, 2001: 21).

Entre as imagens que mais se encontram no livro barroco, as vinhetas são certamente as de maior número. O nome deriva do facto de inicialmente serem ilustrações compostas por folhas de videira. Posteriormente, esse termo passou a designar também imagens com outros formatos que surgem na cabeça da página ou no final da mesma. Assim, as vinhetas assumem a forma de vasos, flores, florões, grinaldas ou festões (cordão composto de folhas e, por vezes, de flores), entre outros. As vinhetas podem figurar no rosto, na dedicatória, no início de um capítulo ou no fim, sendo estas últimas denominadas vinhetas-remate. As vinhetas apresentam motivos alegóricos, florais e heráldicos.

Também se encontram com assiduidade os cabeções (decorativos), designando imagens gravadas ou tipográficas que, por norma, são colocadas sobre o título de um capítulo. Assumem uma forma retangular, com motivos heráldicos, de fauna, flora, por vezes exóticos, com figuras humanas, mitológicas ou místicas, entre outras. Os cabeções podem remeter para o impressor, o mecenas, a figura que se enaltece no texto, o assunto tratado, a filiação do autor, ou seja, a ordem religiosa, a academia, a dinastia ou a linhagem (Fig. 5).

Um elemento comum à maioria dos livros deste período são os filetes de adorno, que podem ser compostos de uma ou mais linhas de desenhos muito variados. São colocados, por regra, horizontalmente, no topo das páginas.

Existem também outras estruturas tipográficas que enquadram imagens ou texto, denominadas tarjas, cercaduras ou bordaduras, herdadas da tradição dos livros manuscritos medievais, que consistem numa moldura, normalmente composta de vinhetas tipográficas combinadas simetricamente, cumprindo a função de destacar visualmente uma composição escrita ou gravura.

Além das margens laterais, onde ocorrem comentários diversos, pode distinguir-se a margem superior, denominada margem de cabeça, da margem inferior ou margem de cola. No que diz respeito ao rosto, por norma, a margem de cola é maior que a margem de cabeça, com o intuito de equilibrar a mancha gráfica, já que no final da página encontram-se usualmente muitas informações, tais como o monograma, uma vinheta, a identificação do impressor ou do editor, a dedicatória (muito comum nos livros de temática fúnebre), entre outros.

O espaço das margens é, no livro barroco, extremamente fértil, sendo um espaço aproveitado para inserir comentários, citar autoridades históricas e poéticas, adicionar informações, elogiar, entre outras funções. Como demonstra Evelyn B. Tribble, "Reading the margin shows that the page can be seen as a territory of contestation upon which issues of political, religious, social, and literary authority are fought" (TRIBBLE, 1993: 2). Quanto às margens laterais, diferencia-se a margem dianteira da margem interior (junto ao festo ou lombada). Nas margens laterais encontram-se diversos dispositivos paratextuais de grande valor semiótico. Neste contexto, destacam-se as citações, que são reproduzidas em itálico, constituídas vulgarmente pela designação abreviada do título da obra e do autor. A omnipresença das citações nas margens laterais no livro barroco relaciona-se com a valorização dada na época à erudição de raiz clássica. No âmbito da doutrina cristã, era igualmente valorizado o conhecimento das Sagradas Escrituras, assim como dos textos patrísticos e devocionais. Por conseguinte, a citação procurava legitimar o conteúdo do texto, através do princípio da *auctoritas* e da emulação, sendo uma estratégia retórica profundamente difundida.

No que diz respeito às estruturas gráficas, existe também uma homogeneidade das suas características ou, por outras palavras, um conjunto de convenções respeitadas pelos vários compositores, ou seja, o/a autor/a do texto, o tipógrafo e o gravador. Entre estes componentes, que podemos designar anacronicamente de "formatação do texto", referir-me-ei, agora, apenas à análise do estilo das iniciais, deixando para o ponto seguinte outros aspetos.

Relativamente ao estilo das iniciais ou capitulares muito há a referir. Em primeiro lugar, verifica-se uma diversificação das técnicas de composição, já que essas letras começaram por ser desenhadas manuscritamente, passando numa fase posterior a ser gravadas em xilogravura

ou a buril[101]. Algumas iniciais dos livros de Setecentos são assinadas pelo autor que as desenhou, o que ocorre, por exemplo, com algumas capitulares figuradas e historiadas da autoria de Guilherme Francisco Lourenço Debrie[102]. Distinguem-se os seguintes tipos de iniciais observadas nos livros dos séculos XVII e XVIII: inicial em cadeia: "jogo de finos e grossos executados com a pena, sem figuração" (FARIA e PERICÃO, 1988: 185); inicial figurada, que contém figuras, que podem ser humanas, fitomórficas ou zoomórficas; inicial historiada, em que a figura remete para a temática do texto, e inicial nua, que é "desprovida de enquadramento, de fundo e de apêndices decorativos" (FARIA e PERICÃO, 1988: 185).

O emprego de palavras compostas por letras maiúsculas, fora das regras obrigatórias de uso, constitui um expediente gráfico muito explorado pelos autores deste período[103], produzindo significações de tipo cultural e estético-literário, variáveis de acordo com o efeito retórico que se pretendia criar, das quais avento apenas as mais recorrentes. Na verdade, o destaque dado a palavras com recurso à maiúscula ocorre em todas as secções do livro, não só no corpo do texto. Nos enunciados de temática fúnebre e mística, verifica-se o recurso a palavras em maiúsculas em entidades religiosas (por exemplo, DEUS, JESUS, CHRISTO, MARIA); nomes das figuras a quem é dedicado o texto (por exemplo, SOPHIA, JOAM) e símbolos associados à morte ou ao defunto, que são maioritariamente elementos da natureza (ROSA, PRIMAVERA, CORTE, AGUIA, OCASO), entre outros.

Do que fica exposto se conclui que a construção do livro no período barroco se baseava num conjunto de convenções, havendo, no entanto, um número considerável de variações tipográficas que se podiam executar, ajustáveis ao conteúdo e ao gosto de autores, mecenas e leitores. A riqueza e diversidade dos recursos e procedimentos tipográficos, sobretudo no século XVIII, com o reinado de D. João V, revelam um investimento considerável nas artes do livro.

---

[101] No que diz respeito à técnica de composição da inicial, o *Dicionário do livro* de FARIA e PERICÃO esclarece que a letra ornamentada surge "no início de palavra ou de capítulo em texto manuscrito ou impresso; nos manuscritos a inicial era ornamentada com miniaturas; o uso de a decorar passou à impressão e nos incunábulos vinha em branco o espaço deixado para as iniciais, muitas vezes com a indicação da letra a ornamentar em caracteres minúsculos) a serem decoradas pelo miniaturista; mais tarde, a inicial ornamentada foi gravada em madeira e posteriormente a buril" (FARIA e PERICÃO, 1988: 185).

[102] Poucos são os dados biográficos conhecidos de Debrie, o que não faz jus à sua vasta obra enquanto desenhador e gravador nos reinados de D. João V e também de D. José I. Tendo sido contratado por *O Magnânimo* em França para desenvolver a sua arte em Portugal, conhecem-se obras do autor desde 1729 a 1754. Cf. BRUM, José Zephyríno de Menezes (org.) (1908). *Estampas gravadas por Guilherme Francisco Lourenço Debrie*. Rio de Janeiro: Officinas de Artes Graphicas da Bibliotheca Nacional.

[103] A este respeito, Maria dos Prazeres Gomes esclarece que "Nesse processo, o uso das maiúsculas – vestígio mediévico do "culto do alfabeto artisticamente desenvolvido", de que as composições tipográficas do período são herdeiras – tem papel preponderante. A ornamentação das letras capitais ou mesmo das maiúsculas, a inventividade do seu traçado, o contraste ou a interpretação de cores, em suma, a transubstanciação do signo alfabético num signo pictural, é um elemento básico na configuração e no desenvolvimento da visualidade barroca, bem como na definição pictórica […] dos textos (GOMES, 1993: 215).

Tiveram também lugar um conjunto de iniciativas régias que contribuíram para o desenvolvimento da tipografia em Portugal, entre as quais se destacam o florescimento de oficinas; a criação da Impressão Régia; a criação da fábrica de papel da Lousã, por volta de 1715; a inauguração, a 8 de Dezembro de 1720, da Academia Real de História Portuguesa e a fundação de muitas outras academias; o investimento nas bibliotecas, com realce para a Biblioteca Joanina de Coimbra e para a Biblioteca do Palácio de Mafra, e a contratação de tipógrafos, como o francês Jean Villeneuve[104], que contribuiu de forma decisiva para a melhoria da qualidade da tipografia em Portugal.

Partindo dos aspetos mencionados no âmbito da materialidade do livro, este trabalho fundamenta-se na interseção da dimensão visual e táctil do texto com a dimensão semântica, procurando compreender de forma mais completa o ato de ler, entendendo os elementos paratextuais como veículos de significado, que convidam o olhar, criam suspense, amplificam a mensagem, marcam a memória, embelezam e entretêm.

[104] O famoso tipógrafo foi contratado em 1732, sendo responsável pela fusão de carateres metálicos. Até esta data, a imprensa portuguesa dependia da importação de carateres, normalmente de França. No entanto, graças à vinda de Villeneuve e à qualidade do seu trabalho, desenvolvido na Oficina de Caracteres da Tipografia da Academia Real de História Portuguesa, os carateres, sobretudo de tipo *elzevier*, passaram a ser de produção exclusivamente nacional, sendo até proibida a sua aquisição a países estrangeiros (MARQUES, 2004: 67). Villeneuve tem um papel importante no ensino da tipografia em Portugal, o que se depreende da composição de obras como VILLENEUVE, João de, (1732). *Primeira origem da arte de imprimir, dada à luz pelos primeiros carateres que João de Villeneuve formou para serviço da Academia Real da História Portuguesa. Dedicada a ElRey Dom Joaõ V. seu Augustissimo Protetor*. Lisboa Ocidental: na Oficina de José António da Silva, Impressor da Academia Real.

2. *Imagines mortis* na poesia barroca luso-brasileira

> *As imagens da memória se reformam pelos espetáculos da vista, e o assombro estimula a imaginação.*
>
> Sebastião da Rocha Pita[105]

À semelhança do que acontece com outros modos literários, na literatura barroca luso-brasileira, abundam composições do modo lírico subordinadas ao tema da morte, em que predomina a visualidade. Nos cerimoniais e na produção estético-literária fúnebres, cultivava-se uma imagem de exemplaridade do falecido, assim como se exaltava a sua atuação em vida. Deste modo, perpetuava-se a sua memória para além da morte, sendo comum o enaltecimento da sua descendência e o elogio das suas qualidades anímicas, que lhe garantiriam a salvação eterna. Por conseguinte, o ritual de passagem e o sentimento de pesar, neste período, devem ser entendidos como atos tão familiares quanto coletivos, devendo-se enquadrar a poesia elegíaca fúnebre no contexto de uma vivência cultural, política e religiosa que valorizava a celebração pública da morte.

Tendo a consciência de que a visualidade compreende um campo de estudos alargado, procurarei, neste capítulo, limitar a minha análise ao espaço lírico, dando especial ênfase à dimensão ótica do ato de ler. A metodologia adotada implica duas abordagens diferentes, mas interligadas, que dizem respeito, por um lado, ao estudo da mancha visual do texto e dos elementos gráfico-icónicos e, por outro lado, à análise dos elementos semânticos, estilísticos, pragmáticos e fónico-rítmicos que proporcionam a formulação da *imago mentis*.

A reflexão sobre a "imagem mental" no domínio da Filosofia observava-se já em Aristóteles que, em *Sobre a alma* (*De Anima*), distingue a imagem mental do objeto real:

> Para a alma discursiva, as imagens servem como as sensações. E, quando ela afirma ou nega que uma coisa <imaginada> é boa ou má, evita-a ou persegue-a. Por isso é que a alma nunca entende sem uma imagem. […]
>
> Ora, os próprios objectos elas não podem ser, pois não é a pedra que existe na alma, mas sim a sua forma. A alma comporta-se, desta maneira, como a mão: a mão é um instrumento dos instrumentos, o entendimento é a forma das formas e o sentido é a forma dos sensíveis. Mas como, ao que parece, nenhuma coisa existe separadamente e para além das grandezas sensíveis, é nas formas sensíveis que os objectos entendíveis existem. Estes são os designados «abstracções» e todos os estados e afecções dos sensíveis. Mais, por isso, se nada percepcionássemos, nada poderíamos aprender nem compreender. Além disso, quando se considera, considera-se necessariamente, ao mesmo tempo, alguma

[105] Cf. *Sumário da vida, e morte da Excelentíssima Senhora... Dona Leonor Josefa de Vilhena, e das Exéquias que na Cidade da Baía consagrou às suas memórias a Senhora D. Leonor Josefa de Meneses* (PITA, 1721: 14).

> imagem. As imagens são, pois, como sensações, só que sem matéria. Já a imaginação é algo diferente da afirmação e da negação, pois o verdadeiro e o falso são uma combinação de pensados (ARISTÓTELES, 2010: 120, 123).

Por sua vez, a "*imago mentis*" ocupa igualmente o labor intelectual de teólogos medievais, como é o caso de S. Boaventura, que na obra *Itinerarium Mentis in Deum* a define da seguinte forma:

> A imagem da nossa mente deve, pois, ser revestida das três virtudes teologais. Por elas a alma purifica-se, ilumina-se e pleniza-se; e assim a imagem reforma-se, tornando-se conforme à Jerusalém celeste e parte da Igreja militante, que é filha da Jerusalém celeste, segundo o Apóstolo (BOAVENTURA, 1973: 73).

S. Boaventura entendia que a mente encerrava a sabedoria espiritual e que todas as criaturas de Deus, apreendidas empiricamente, eram signos, ocultando um significado que remetia para uma realidade superior, sobrenatural. Deste modo, a natureza era vista como um livro, cuja descodificação nos conduzia a Deus. A *imago mentis* era uma forma de o indivíduo se constituir *Deitatis Imago*, uma vez que o acesso a Deus não era possível apenas através da *ratio*, mas implicava a "espiritualidade da mente", ou seja, a sua capacidade de encontrar a fé por meio da reflexão, do olhar para si mesmo.

Desde os filósofos da Modernidade até à atualidade, o estudo da "imagem mental" motivou um conjunto extenso de formulações teóricas e conceptuais, que a intitulam e a explicam diferentemente, de acordo com o paradigma e a especialidade científica de quem a avalia.

O conceito de *imago mentis* que mais se adequa à perspetiva investigativa adotada refere-se à visão interiorizada, à representação mental que o leitor formula a partir dos elementos textuais, que, no perímetro estético e ético focado, encerra necessariamente uma dimensão mística. Na verdade, e como se constatará no decurso deste capítulo, as imagens associadas à figura defunta, cuja exemplaridade constituía o cerne do elogio poético, refletiam igualmente a *Deitatis Imago.*

No âmbito do estudo da imagética da morte no período barroco, deve perspetivar-se a *imago mentis* como reconstituição de uma experiência percetiva a partir da leitura, que encerra forçosamente uma dimensão transcendente e ascética, como observa Rodríguez de la Flor em relação ao universo estético hispânico e que se pode claramente aplicar ao contexto luso-brasileiro:

> Es la «poética» de esta suerte de mirada la que finalmente parece regir en este mundo, y certificar con ello un muy hispano poder del régimen de lo imaginario sobre lo real, atestiguando las cualidades performativas y pragmáticas del primero sobre el segundo. Estos planteamientos nos conducen al espacio de la moralización de la mirada, a su vertebración como praxis ascética […] (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009: 37).

Por outro lado, numa outra aceção, a construção da imagem mental associa-se à matriz ontológica e epistemológica da criação literária e da sua receção, cuja materialidade se distribui em diferentes esferas conceptuais, unidas entre si: a pictural, a estético-linguística e a semiótico-comunicacional. De um modo mais concreto, a esfera pictural refere-se à dimensão concreta do texto e da superfície onde se inscreve, enquanto objeto constituído por contrastes de preto e branco (ou de outras cores, se for o caso). Por sua vez, a esfera estético-linguística relaciona-se com a materialidade do discurso literário, constituído por um conjunto de códigos estilísticos, métricos, técnico-compositivos, fónico-rítmicos e semântico-pragmáticos[106]. Em último lugar, a esfera semiótico-comunicacional implica que se considere a receção do texto literário, sendo a sua interpretação variável de acordo com as características do leitor, o seu contexto cultural e social[107].

O texto literário fundamenta-se, como se sabe, na relação dialética da arte com o conhecimento. A este respeito, Pierre Ouellet e Larry Marks, num artigo dedicado à perceção e à imagem mental na literatura[108], argumentam que esta não pode ser reduzida a uma sensação, na medida em que procura emancipar a perceção das condições materiais que configuram a sua aparência formal. Apoiados nas conclusões emanadas dos estudos da Psicologia Cognitiva, consideram que a literatura estabelece um elo inextrincável entre conceito e perceção, que denominam "imagem mental", ou seja, um tipo de perceção elevada ao nível do conceito (QUELLET e MARKS, 1993: 65). Neste sentido, a partir do texto literário, um sujeito cognoscente concebe uma imagem mental, de acordo com o seu universo emocional, cognitivo e experiencial, que remete para "objetos" da realidade ou ideias.

---

[106] Aguiar e Silva apresenta um conjunto de categorias que constituem o policódigo literário: o código fónico-rítmico; o código métrico; o código estilístico; o código técnico-compositivo e o código semântico-pragmático (AGUIAR e SILVA, 1997: 101-106).

[107] Em *Teoria da Literatura*, Aguiar e Silva, a propósito da definição de literatura, sublinha a sua dimensão cognitiva, referindo que "A obra literária só existe através do acto cognitivo do seu leitor, configurando-se, portanto, como um 'objecto' mental que só possui existência física sob a forma de engramas, isto é, sob a forma dos elementos electroquímicos da actividade do cérebro" (AGUIAR e SILVA, 1997: 19). O autor salienta ainda que o caráter heterogéneo da literatura "não se observa, todavia, apenas no plano diacrónico: manifesta-se igualmente no plano sincrónico, em conexão com factores variáveis de natureza sociocultural, ideológica e programática" (AGUIAR e SILVA, 1997: 31).

[108] "The I's Eye: Perception and Mental Imagery in Literature" (OUELLET e MARKS, 1993).

Os subsídios teórico-científicos facultados pelas ciências da mente, nomeadamente a Psicologia Cognitiva, ajudam-nos a compreender o modo como a iconografia e a espacialidade produzem um efeito persuasivo nos indivíduos, desempenhando também um papel relevante na "educação" da memória[109]. Por seu turno, outros autores estabeleceram nexos entre a linguagem visual e a ideologia. Neste campo, Brian Macaskill analisa a relação inextrincável entre a imagem e os discursos de poder:

> The palimpsests of such tracing reveal the image as participating within a zone of control and the ever-attendant potential for conflict that accompanies control; within a zone that is, shaped by the ideological pressures of hegemonic enforcement and counter-hegemonic resistance. In this respect, the image is crucially a site of power, a dominant figure in the representation, governance, and manipulation of cultural constructs. The image figures prominently, for instance, in the controlling mechanisms of political mythology, where it serves to illuminate the nationalistic stories that cultures tell themselves about who they are: to illustrate plastically, graphically, and semiotically a sense of communal identity in flag, emblem, monument, statue, and in the narrative seduction of histories […] (MACASKILL, 1991: 249).

Com efeito, é irrefutável a relação entre a conceção da imagem mental e a memória, uma vez que os processos cognitivos envolvidos na perceção de imagens permitem que o indivíduo estabeleça uma relação lógica entre os factos do passado e do presente. Neste sentido, vários investigadores sublinharam os efeitos mnemónicos da linguagem visual (MAGUIRE *et al*., 2003; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1996).

No âmbito da reflexão sobre a produção literária, Italo Calvino produz a seguinte associação entre visualidade e imaginação literária:

> Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. Todos esses elementos estão de certa forma presentes nos autores que considero como modelos, sobretudo nas épocas particularmente felizes para a imaginação visual, nas literaturas do Renascimento e do Barroco e nas do Romantismo (CALVINO, 1990:110).

[109] Allan Paivio desenvolveu uma teoria cognitiva baseada no facto de a formação de ideias mentais ajudar na aprendizagem. O autor defende que existem duas formas de expandir o conhecimento sobre um dado material, que são as associações verbais e a produção de imagens visuais como modos de representar a informação. De acordo com o seu estudo, os códigos analógicos permitem a representação mental de imagens e os códigos simbólicos são ativados para formar representações mentais das palavras. O autor problematiza a definição de "imagem" e reflete sobre os mecanismos de aquisição. Partindo dos pressupostos teórico-científicos de Paivio, é possível depreender que os textos em que predomina a visualidade e a configuração espacial da escrita facilitam a perceção e a memorização (PAIVIO, 2009).

A par desta dimensão da visualidade, há ainda a considerar outro domínio, que se relaciona com o caráter lúdico do processo da escrita e do ato de leitura, e que deve ter em consideração as noções de arquiteturalidade, espacialidade e permutabilidade da composição poética. Por outras palavras, terei em consideração o caráter material da literatura, que pressupõe maior estimulação reticular, proporcionada pela dimensão concreta do texto (que é mais evidente na poesia artificiosa).

Assim, partindo dos elementos compulsados, ao analisar a visualidade na poesia de temática fúnebre, atentarei em duas perspetivas interrelacionais: por um lado, a imagem mental produzida a partir da interpretação do texto e dos seus códigos linguísticos e estético-literários e, por outro lado, a dimensão pictográfica do texto poético, as características físicas da superfície de inscrição, e também a relação entre literatura e cultura visual. Esta via de abordagem, embora seja legítima em outros domínios dos estudos literários, torna-se particularmente relevante num período cultural em que prevalece o fascínio por tudo o que se relaciona com a dimensão ótica, o que se verifica no campo científico e no estético[110].

A propósito da cultura visual e figurativa no Barroco, Rodríguez de la Flor refere que "A la *visio corporalis* se sobrepone aqui una *visio spiritualis* que abre el camino hacia una abstractalización todavía mayor: la de la *visio intellectualis*", caracterizando o espírito barroco como "escopofilia" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009: 12, 15). Na verdade, trata-se de um tempo em que o conhecimento científico se vale de um conjunto de instrumentos óticos que permitem analisar de forma mais objetiva a fisionomia do universo e da natureza, como o telescópio e o microscópio. Por seu turno, no campo artístico, aprofunda-se a teorização sobre os princípios de perspetiva, assim como se reconfiguram as práticas de pintura no âmbito da iluminação[111], ao passo que também se aplicam técnicas de distorção e de ilusão ótica. Na verdade, a ideia de ilusão ligada à visão é um *topos* recorrente na literatura barroca[112]. Veja-se,

[110] Sobre a influência artística das tecnologias óticas no Barroco leia-se "Il cannocchiale nell'immaginario barocco" (BATTISTINI, 2000); "The Telescope in the Baroque Imagination" (BATTISTINI, 2006); e "The New sciences and the visual arts" (REEVES, 2013).

[111] Filipe Nunes, no seu tratado sobre a pintura, perspetiva e simetria, sublinha a importância de duas partes da perspetiva, a ótica e a *specularia* (NUNES, 1767: 17), assim como revela ter conhecimento da técnica da câmara escura, como fica implícito no capítulo denominado "Modo fácil para copiar uma cidade, ou qualquer coisa" (NUNES, 1767: 106-109).

[112] Rodríguez de la Flor chama a atenção para o facto de a perspetiva ilusória da visão remontar à teorização aristotélica: "Todos estos fenómenos que desestabilizan el proceso de racionalización de la visión y a través de ella de la cognición, tienen un complemento en la creencia firme que la época ostenta acerca de que lo demoníaco actúa de modo singular a través de lo que es el control y la subversión de cada uno de los procesos en que el pensamiento aristotélico estructuró el mundo de la cognición humana, y entre los que destaca el papel de la visión, susceptible de ser engañada por medio de la *illusio*" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009: 21-22).

a título de exemplo, as palavras do Padre Alexandre Perier relativamente à dimensão falaciosa da visão:

> Cuida o vulgo pouco inteligente nas matérias de espírito, que os olhos são nossos amigos, pelos muitos divertimentos, que nos dão sempre intentos a nos fornecer de novas espécies, recreando-nos com variedade de cores em milhares de objetos […] Muito mais, que Cristo diz no seu Evangelho, que os olhos são como nossos guias, fazendo ofício de pajens, que carregam as tochas para diante, livrando-nos de mil quedas, e tropeços […] ainda assim digo, que os olhos são os piores inimigos, […] os olhos não foram criados para cuidar, mas para ver. Mais! Na guerra, que move o pecado à Alma, os olhos não são os Capitães, nem os soldados, mas tão simples exploradores, e não fazem outro ofício, que de espias, relatando tudo ao pensamento, com a representação fiel à Alma do modo, que o objeto na experiência existe […] Assim na fortaleza da Alma acham-se cinco portas, que são os cinco sentidos. Porém, nenhuma é mais fácil a ser conquistada que a da vista […]. E esta é a porta contra a qual o Demónio levanta logo a primeira bateria (PERIER, 1735: 43-45).

Perier apresenta-nos uma perspetiva moralizante da visão, um sentido que o jesuíta explora no seu livro, na medida em que introduz estampas infernais por forma a converter as "almas" perdidas. A consciência do poder da visão e o seu impacto no espírito dos indivíduos era uma convicção comum de autores e artistas plásticos desse período, pela sua capacidade de iludir e persuadir; de insinuar e de perturbar; de condenar e de elevar. Daí se compreende o recurso a estratégias discursivo-visuais, nomeadamente no que se refere à poesia laudatória fúnebre que, além da sua função estética, se traduz igualmente numa função político-ideológica.

Na verdade, verifica-se que há um investimento crescente na literatura de temática fúnebre, se considerarmos o tempo que medeia entre as primeiras décadas do século XVII e meados do século XVIII, acompanhando a progressiva imponência dos atos públicos organizados pela morte de personalidades importantes do Império ou em veneração de figuras religiosas. Esse aspeto prende-se com um universo de fatores políticos, económicos e culturais, já explorados no ponto dois do capítulo anterior, sendo sintomática a valorização atribuída ao poder retórico das artes na exaltação e na representação modelar da monarquia, do clero e da aristocracia.

Com efeito, o momento da morte de uma figura importante no reino inspira os autores a compor os mais belos poemas encomiásticos, valendo-se das suas qualidades inventivas. Por conseguinte, verifica-se que muitos destes poemas exploram a relação dialética entre visualidade e textualidade, que se materializa de diversas formas. A este respeito, é necessário proceder a uma distinção dos diferentes níveis de análise envolvidos no estudo da expressão visual da morte na esfera poética: composições que, não sendo verbo-visuais, são constituídas

por um discurso imagético e ecfrástico relacionado com a temática fúnebre, com a efemeridade da vida ou com a salvação eterna, e poemas visuais em que a dimensão lúdica e hermética da criação artística é mais evidente. Por sua vez, devo salientar que a análise destas categorias será desenvolvida de forma conjugada, tendo em atenção que muitas se encontram num mesmo livro e/ou remetem para uma figura comum, além de partilharem um conjunto de códigos estético-literários, éticos, ideológicos e culturais.

No seguimento do que foi explicitado, abordarei neste capítulo, em primeiro lugar, a poesia fúnebre dirigida a figuras femininas da monarquia e de outras ascendências, tratando seguidamente as composições dedicadas a figuras masculinas. Esta estruturação, subordinada ao critério do género, prende-se com o facto de haver elementos do campo imagético e discursivo que diferenciam a poesia dedicada a mulheres daquela votada aos homens, o que não exclui a existência de pontos em comum, como observarei no desenvolvimento deste capítulo. Na verdade, sabe-se que também os rituais protocolares apresentavam diferenças relativamente ao luto de uma mulher ou de um homem, no âmbito da monarquia. Assim, a título de exemplo, o tempo de nojo pela morte de um rei era de dois anos, sendo que para uma rainha era de apenas um ano[113]. Em consonância com este facto, constata-se, ao analisar o *corpus* textual no âmbito da *laudatio funebris*, que grande parte viu o prelo no mesmo ano da morte dos sujeitos, ou no ano subsequente, encontrando-se, portanto, dentro do tempo oficial de luto.

Devo, ainda, ressalvar que não se pretende apresentar um trabalho exaustivo de tipo antológico, mas tão-só destacar algumas composições exemplificativas da expressão imagética, visual e ecfrástica da morte na poesia do Barroco luso-brasileiro.

2.1. Encómio fúnebre a figuras femininas

No âmbito da poesia panegírica votada a figuras femininas da monarquia, importa assinalar uma clara propensão para o emprego de imagens que enaltecem a defunta e a elevam a uma dimensão celestial. Dentro desse âmbito, encontra-se um soneto dedicado à memória da infanta **D. Joana**, terceira filha de D. João IV e de D. Luísa de Gusmão, falecida em 1653, no mesmo ano em que falecera o seu irmão, o Príncipe D. Teodósio, que passo a transcrever:

À morte da senhora infanta D. Joanna

[113] Isabel Drumond Braga e Paulo Drumond Braga referem, em *Duas Rainhas em tempo de novos equilíbrios europeus*, que "A morte régia implicava a adoção do luto quer no vestuário quer nas carruagens. (…). No século XVII, em Portugal, o nojo pela morte do rei era de dois anos. O primeiro de luto rigoroso e o segundo de luto aliviado. Para as rainhas estava previsto metade do tempo" (BRAGA, 2011: 169).

Nessa pira funesta, ó peregrino,
Que ocaso é triste ao Sol mais soberano
Defunto vive aquele excelso humano
Onde o mortal foi glória do divino,

Ambição foi celeste o seu destino,
Pois excedendo ao trono mais ufano,
Neste fatal da vida desengano;
Honrou da injusta Parca o desatino:

Transposta, quando apenas admirada,
Anoiteceu na aurora de uma vida,
E se eclipsou de um Sol na madrugada:

Mas sendo as luzes tantas, quem duvida,
Se era o viver de muito desejada,
Que o morrer foi de pouco merecida[114].

A morte da infanta é expressa inicialmente por meio da imagem do sepulcro, identificado como "pira funesta", e do ocaso, que se relaciona antiteticamente com o "Sol", símbolo da virtude e excelência de D. Joana. A oposição luz/escuridão é reiterada nos oximoros "anoiteceu na aurora de uma vida, / E se eclipsou de um Sol na madrugada", que ilustram a precocidade da morte da infanta.

O contraste entre claridade e obscuridade é, como demonstrarei ao longo deste capítulo, transversal na poesia barroca de temática fúnebre, na medida em que manifesta a confrontação entre vida e morte, assim como representa o contraste entre a tristeza associada ao sentimento de perda e a alegria pela certeza da salvação eterna. Além disso, a simbologia do contraste sombra/luz relaciona-se igualmente com o mistério divino, com a imprevisibilidade do destino e com a inevitabilidade da morte, também personificados pela figura mitológica da Parca. Com efeito, a fatalidade traduz-se muitas vezes na imagem do corte, normalmente de um elemento vegetal, como uma flor ou árvore.

Selecionei, dentro deste contexto, um excerto de uma canção fúnebre da autoria de Jerónimo Baía, dedicada à "Princesa de Portugal", que apresenta um conjunto de elementos visuais constantes nas composições desta temática.

À morte da Sereníssima Princesa de Portugal
Canção fúnebre
Tirana Cloto, infausta Libitina, sem luz,
Sem flor, sem gala, e sem valia

[114] Cf. SILVA, 1746*c*: 134.

O Sol, o prado, o campo, a terra, o dia
Escuros deixas em cruel ruina:
Sem luz, pois eclipsaste a mais divina,
Sem flor, pois lhe cortaste a mais lustrosa
Ó flor, ó luz formosa,
Roubada gala com furor sobrado
Ao dia, ao campo, à terra, ao Sol, ao prado
Entre planetas Sol, rosa entre flores
Sois flor Sidónia, ó flor da formosura,
Em tenra flor colhida, oh parca dura,
Que de um golpe moveste tantas dores! […]
Sem alma a formosura peregrina,
Que flor desmaia em seu Abril florido:
Mal abre rosa em ramo esclarecido,
Já lírio cai em planta vespertina;
Mas pois feneces com mortal ruina
Pálido ocaso a lúcido oriente,
Se rosa transparente
Se abriu na terra a Infante gloriosa,
Já jasmim vives, quando acabas rosa […][115].

A canção inicia-se com a invocação de duas figuras mitológicas, uma grega, Cloto, a parca que tecia o fio da vida, e outra romana, referente a Libitina, deusa da morte, dos cadáveres e dos funerais, que personificam a passagem. O momento imprevisível do falecimento encontra-se expresso na imagem do corte da flor, que "desmaia em seu abril florido", remetendo para a juventude da infanta. Por sua vez, o trânsito entre vida, morte e ressurreição é simbolizado pela referência a três flores distintas – a rosa, o lírio e o jasmim. Fr. Isidoro de Barreira, em *Tratado das significações das plantas, flores, e frutos*, impresso em 1698, associa a *rosa* à graça de Deus: "É a Graça luz de nossas almas, que lançando fora as trevas da ignorância, deixa conhecer a qualidade das coisas […] É a que repara nossas ruínas, e interiormente remedeia nossas faltas" (BARREIRA, 1698: 380). Ao caracterizar a vida da infanta como uma rosa, exaltam-se assim as suas virtudes e a conduta exemplar, de uma perspetiva cristã. Quanto ao lírio, Barreira considera que se segue à rosa em "nobreza e dignidade" (BARREIRA, 1698: 386), relacionando-o com a pureza, com os anjos, limpeza da alma, resplendor de virtudes e glória da ressurreição. Por último, associa o jasmim aos perigos que se têm de ultrapassar para obter a glória divina (BARREIRA, 1698: 569-571). Em suma, a alusão às três flores e aos momentos antagónicos do dia, de acordo com os versos "Mas pois feneces com mortal ruina/ Pálido ocaso a lúcido oriente" reflete o renascimento místico da infanta, pela exaltação das suas qualidades espirituais.

[115] Cf. SILVA, 1746*a*: 61-63.

Neste sentido, ao atentarmos na caracterização da infanta D. Joana, observa-se que há um conjunto de referências simbólicas à idade precoce com que faleceu, assim como à sua ascendência ("flor sidónia" [116]).

A par disso, verifica-se a inclusão de aspetos da biografia da defunta e das circunstâncias da sua morte. Embora se deva distinguir, seguramente, a esfera estético-literária da esfera biográfica e histórico-política, é proveitoso proceder a uma leitura integrada das mesmas, por forma a interpretar os elementos simbólico-visuais que se prendem com as características dos indivíduos, sem no entanto descurar que a literatura panegírica obedece a um conjunto de constantes formais e temáticas que visam enaltecer as qualidades da figura prestigiada, independentemente dos reais sentimentos que a sua morte possa despertar[117].

A princesa é também designada "Entre planetas Sol", o que salienta o seu valor e importância para o reino, assim como a sua aproximação à divindade. Na verdade, a omnipresença da imagem do Sol, a par de outras imagens de luz, na literatura de expressão fúnebre, enquadra-se perfeitamente no ideário estético barroco, refletido em diferentes expressões artísticas. Repare-se, por exemplo, na omnipresença da talha dourada nas igrejas deste período, que seduz sensorialmente o fiel e o envolve dentro de um cenário que reflete a luminosidade do universo divino e a imortalidade da alma, proveniente da ideia da sacralidade e perenidade do Sol.

Passarei, agora, a focalizar um conjunto de composições dedicadas a outra monarca, a rainha **D. Maria Francisca Isabel de Saboia**, falecida em 1683. Quanto às cerimónias lutuosas em sua homenagem, sabe-se que foram pouco expressivas. A este respeito, Isabel Drumond Braga e Paulo Drumond Braga apresentam as seguintes justificações:

> Quando D. Maria Francisca Isabel faleceu, o reino estava de dó pela morte de D. Afonso VI. Faltavam então na corte roupas apropriadas à ocasião para os criados do paço, o que, segundo lembrou Roque Monteiro Paim, dificultava as manifestações de luto […]. O desaparecimento de D. Maria Francisca Isabel não

[116] A referência a "flor sidónia" relaciona-se com a sua árvore genealógica, uma vez que descende, por parte de sua mãe, D. Luísa Francisca de Gusmão, da espanhola Casa de Medina Sidónia.

[117] Ainda no que diz respeito ao contexto histórico, podemos refletir acerca das razões que justificam o volume reduzido de obras dedicadas à morte da infanta D. Joana, se se comparar com aquelas que se dirigem à morte do seu irmão, o príncipe D. Teodósio, não havendo um livro compilador destas composições, que surgem de forma disseminada. Tal explica-se, pode especular-se, em virtude da importância política de seu irmão, um príncipe que desde cedo foi preparado para ocupar o trono, e que morre no mesmo ano, ofuscando as manifestações de lamento pela morte da infanta. Por outro lado, deve ter-se em consideração que o país se encontrava numa altura tumultuosa do ponto de vista político, na medida em que o príncipe herdeiro havia morrido e a independência do reino era ainda muito precária. Além disso, esta sequência de eventos traduziu-se no pouco investimento literário, tendo sido preferencialmente impulsionada a redação de textos do domínio religioso, histórico-genealógico e jurídico, que visavam legitimar a independência do Reino Lusitano. Com efeito, será sobretudo no reinado de D. Pedro II, iniciado em 1683, que as letras ganharão novo fulgor, o que explica a escassez de obras no âmbito da literatura panegírica fúnebre anterior a essa data, nomeadamente na consagrada às mulheres.

> terá sido particularmente sentido em Portugal. A maneira como saiu do primeiro casamento e como contraiu o segundo, o facto de ser entendida como «cabeça» do partido francês, bem como o facto de apenas ter tido uma filha, não lhe asseguraram grande popularidade (BRAGA, 2011: 169-174)[118].

Por conseguinte, é possível que este contexto histórico-político tenha também contribuído para a escassez de composições de pesar em sua homenagem, ainda que se encontrem poemas fúnebres escritos por algumas das mais marcantes figuras no panorama literário luso-brasileiro, como Gregório de Matos. Deste autor, destaco o seguinte poema [119], cuja riqueza visual é de ressalvar:

À morte da Augusta Senhora Rainha D. Maria Francisca Isabel de Saboia, que faleceu em 1683:

Hoje pó, ontem deidade soberana
Ontem sol, hoje sombra, ó Senadores,
Lises imperiais enfim são flores,
Quem outra cousa crê muito se engana.

Nas cinzas que essa urna guarda ufana,
Vejo que os aromáticos licores
São de seu mortal ser descobridores.
Porque o que a arte esconde o juízo alhana.

A Real Capitânia submergida!
Olhos à gávea, ó tu, Naveta ousada
Que ao mar te engolfas de ambição vencida.

Pois em terra a Real está encalhada,
Alerta, altos Baixéis, porque anda a vida
Da mortal tempestade ameaçada[120].

O soneto parte do termo "pó", símbolo do poder divino da criação e da extinção, que exprime a ideia de efemeridade da vida, derivando do mote bíblico largamente citado no período barroco, nomeadamente na parenética relativa à Quarta-feira de Cinzas, "*quia pulvis es et in pulverem reverteris*", retirado de *Génesis* (3:19). Essa ideia é reforçada pela oposição luz/sombra, no segundo verso, e pela menção às "cinzas", no quinto.

[118] D. Maria Francisca Isabel de Saboia havia sido casada primeiramente com D. Afonso VI, irmão de D. Pedro II, tendo-se casado posteriormente com o ex-cunhado após a anulação do primeiro casamento.
[119] Havendo várias versões deste soneto, optei por aquela apurada por Francisco Topa, que elaborou uma edição crítica da obra de Gregório de Matos, tendo por base um conjunto alargado de fontes (TOPA, 1999: 173-174).
[120] Cf. TOPA, 1999: 174-175.

O poema socorre-se de diversos elementos sensoriais, odoríferos e gustativos, como a alusão aos lírios, ou "lises", que como já tinha referido anteriormente remetem para a nobreza e a dignidade da defunta, e aos "aromáticos licores", que simbolizam, quer os deleites humanos, quer a fugacidade da existência física. Por sua vez, nos dois tercetos estabelece-se uma relação metafórica entre a morte e o naufrágio – "A Real Capitânia submergida!". A imagem do barco assume-se, neste contexto, como um símbolo *vanitas*, no sentido em que representa a vanidade das conquistas humanas, como seja a capacidade de o homem dominar os mares, ao mesmo tempo que simboliza a precariedade da vida e a deambulação da alma humana até chegar à glória eterna.

Em honra da mesma rainha encontra-se uma obra de caráter único do ponto de vista da visualidade. Trata-se de *Protheus Doloris in Obitu Sereníssimæ Reginæ Portugalliæ, D. Mariæ Franciscæ Elisabetea a Sabaudia* (BLUTEAU, 1684: 25-39)[121], composta pelo Padre Rafael Bluteau. É interessante notar que este autor obteve o favor da Rainha Dona Maria Francisca de Saboia, tendo-se inclusivamente convertido em seu partidário e tendo desempenhado diversas funções diplomáticas ao seu serviço (RAFAEL, 2012: 31). A obra é constituída por dez composições em latim, cujos títulos vêm identificados no rosto, e que passo a citar: "*Dolor florilegus*", "*Dolor jurisconsultus*", "*Dolor medicus*", "*Dolor astronomus*", "*Dolor Architectus*", "*Dolor ejulatum intercidens*", "*Dolor repercussos*", "*Dolor Monogrammus*", "*Dolor Polygrammus*" e "*Dolor ultimas voces languide enuntians*".

O primeiro poema, "*Dolor florilegus*" (BLUTEAU, 1684: 25-26) , é composto por cinco estrofes, sendo que cada uma recebe o título de uma flor "*rosæ*", "*lilia*", "*violæ*", "*hyacinthi*" e "*amaranthi*". O autor apresenta, assim, uma coleção de flores que exprimem a dor pela morte da rainha. De um modo mais concreto, a cada flor é atribuído um simbolismo específico, que se relaciona com as virtudes da defunta. Por conseguinte, a rosa, que na primeira estrofe é descrita como de cor púrpura e com espinhos, simboliza a realeza, a beleza e a morte precoce da rainha, como refletem os versos "*Reginam Lysiæ, florum Regina coronet;/ Pulchra, rosis auxit, morte, Maria decus*." A estrofe seguinte desenvolve-se em torno do lírio, que o autor relaciona com a ascendência francesa da rainha – "*Si tua nascenti, tibi Gallia Lilia pandit*". Trata-se de uma flor associada à saudade e à eloquência, na medida em que o lírio representa as virtudes morais e a fama da rainha, assim como a perpetuidade das mesmas na memória de todos, como sublinham os dois últimos versos. Por sua vez, a terceira estrofe procede a uma associação entre o túmulo da rainha e um rio de "violas". A par disso, estabelece-se uma

[121] Esta obra pode ser consultada em https://archive.org/details/bub_gb_RyOrviGxoWYC.

analogia entre o corpo pálido da rainha e uma "viola" sem cor, que viu a luz extinta, mas não a beleza. Por seu turno, a quarta estrofe manifesta o lamento das flores jacintas, que são caracterizadas como imagem do luto, tal como alude o verso "*Squalide flos, prisci vegetans plangoris imago*". Nesta estrofe, lastima-se igualmente a breve vida da monarca, assim como se exalta a sua honra e virtude. Por fim, na última estrofe, o amaranto surge como metáfora da imortalidade da rainha – "*Immortale tuum decus est Amaranthus*". Essa simbologia relaciona-se com as características biológicas desta flor, uma vez que não perde a cor com o tempo e depois de seca, reverdece quando hidratada.

As três composições seguintes, "*Dolor jurisconsultus*", "*Dolor medicus*" e "*Dolor astronomus*" (BLUTEAU, 1684: 27-33), apresentam-se sob a forma de poema-mausoléu. O poema-mausoléu mimetiza a configuração do monumento sepulcral, manifestando a estrutura de pequenas formas piramidais escalonadas. Trata-se de um poema, de extensão variável, que não evidencia esquema rimático ou número de versos fixo, subordinado usualmente à temática fúnebre. Os três poemas-mausoléu adotam o vocabulário técnico próprio de cada domínio profissional, i.e., o direito, a medicina e a astronomia, que plasmam o lamento pela morte da rainha. Os vocábulos que configuram as gírias disciplinares encontram-se distinguidos em letra redonda do restante texto de letra cursiva. Neste sentido, o "*Dolor jurisconsultus*" parte da alegoria da justiça, como mulher vendada, para construir um discurso encomiástico à rainha. O poeta atribui ao juiz supremo, Deus, a decisão da sua morte, que não se deveu aos atos da defunta e que, atendendo à sua ação virtuosa e ao seu valor para o reino, não foi justa. O poema exalta, assim, as qualidades da monarca, como a piedade, a inocência, a caridade, entre outras, que constroem o quadro da sua defesa, o que amplifica o lamento fúnebre.

Da mesma forma, o poema-mausoléu "*Dolor medicus*" exprime a sintomatologia da dor dos súbditos, atribuindo ao reino um estado enfermo, em virtude da perda da sua soberana. O "*Dolor astronomus*" (Fig. 6), por seu turno, reflete nas constelações o pesar, comparando esse triste momento ao eclipse do Sol e ao ocaso. Além disso, procura refletir as virtudes da defunta em elementos astronómicos, como a constelação "*Corona borealis*", que a mitologia atribui à coroa dada por Dionísio à sua esposa Ariadne, equivalendo a uma imagem refletida no céu do estatuto de D. Maria Francisca, como esposa de D. Pedro II. Esta analogia vai ao encontro da oração fúnebre com que Rafael Bluteau inicia o livro, e que se desenvolve em torno da ideia de que a rainha, pelas suas virtudes, é a coroa do rei. Por fim, a morte da rainha é comparada à alternância da estrela vespertina, personificada pela figura mitológica de Héspero (filho de

Aurora), com a estrela matutina, na figura de Eósforos, simbolizando o perecimento físico e o renascimento espiritual, como sublinham os últimos cinco versos.

Segue-se a esta a composição visual denominada "*Dolor architectus. Epitaphium Pyramidatum*" (Fig. 7), uma pirâmide descendente, em que cada um dos cinco níveis se encontra numerado. Essa numeração equivale a uma legenda no pé da composição, onde se especificam o tipo de versificação que compõe cada uma das escadas da pirâmide. Trata-se, portanto, de uma arquitetura poética, que constitui um epitáfio à morte da rainha, deplorando a sua perda. Neste sentido, a defunta é comparada a uma luz que se encontra encerrada no sepulcro, e que reflete a sua virtude e beleza, precocemente colhidas pela Parca. Exprime-se, igualmente, a ideia da vanidade da vida terrena, assim como se enaltece a memória da ínclita rainha, o que se depreende das expressões "*Cedite, sceptra, decus*" e "*Vitæ fugacis inane* […] *Lethoque laeto corde se obviam fecit*".

Sucedem-se cinco composições artificiosas, que analisarei brevemente. O poema "*Dolor ejulatum intercidens*" apresenta quatro versos, cujas palavras finais compõem o epitáfio "*Vestrum decus Maria jacet*". O poema manifesta o pesar das várias partes da França, "*Allebreges*, *Galli*, *Lotharingia*", de onde é oriunda a monarca, por meio da imagem das lágrimas que formam tristes correntes de água.

O poema seguinte, denominado "*Dolor repercussos*" (BLUTEAU, 1684: 35), é constituído por dez versos que terminam em eco, ou seja, a palavra que finaliza o verso rima com a primeira palavra do verso seguinte. Do ponto de vista do conteúdo, revela o lamento pela ausência da rainha, cuja vida foi precocemente cortada pela Parca, louvando a sua elevação ao trono celeste.

Por seu turno, o poema aliterativo "*Dolor monogrammus*" (Fig. 8) consiste num acróstico alfabético, sendo constituído por estrofes de dois versos, relativo a cada uma das letras do alfabeto, que adquirem um valor semântico no contexto do verso. Assim, cada estrofe produz um elogio à rainha ou expressa o pesar pela sua ausência, que se reflete nos súbditos e nos elementos da natureza, como o arco-íris. Este poema evidencia a continuidade de uma corrente tradicional que remonta ao livro bíblico das *Lamentações*, que apresentava um esquema alfabético, lamentando a humilhação extrema de Israel e Jerusalém por meio de vários poemas, que posteriormente foram incorporados pelas orações cristãs para evocar o sofrimento da Paixão de Cristo. O poema de Bluteau, por partir de uma tradição de lamento tão ancestral, amplifica o elogio fúnebre à rainha.

O "*Dolor Polygrammus*" (BLUTEAU, 1684: 38-39) é composto por dezanove dísticos, em que o primeiro apresenta palavras iniciadas pela mesma letra – "*Astriferas Arces Attingat Acerbus Amaror*" – seguindo a ordenação alfabética de "a" a "v". Neste pangrama ou acróstico alfabético, cujo artifício se baseia na utilização de todas as letras do alfabeto, reitera-se o elogio à rainha e à sua prole, exaltando-se os seus atributos morais.

Por fim, o "*Dolor ultimas voces languidè enuntians*" (BLUTEAU, 1684: 39) é formado por seis versos em anadiplose, na medida em que a palavra do final de um verso repete-se no início do seguinte, exprimindo a ideia da crueldade e inevitabilidade da morte, que roubou tamanha luz ao reino, provocando o lamento de todos.

Em suma, este conjunto de poemas opera a elevação da monarca, não só através do conteúdo semântico, mas também por jogos de palavras, em que a materialidade fonética e gráfica e a arquitetura dos versos adquirem uma função essencial no louvor fúnebre. Além de lidos silenciosamente, os poemas exigem uma performance vocal e visual para que todos os seus sentidos sejam desvendados.

Referir-me-ei, agora, à poesia fúnebre em homenagem à única filha de D. Maria Francisca Isabel de Saboia e de D. Pedro II, **D. Isabel Luísa Josefa**, falecida a 21 de outubro de 1690, a quem Gregório de Matos dedicou várias composições. Entre estas, destaco o seguinte soneto, que perpetua algumas das constantes visuais precedentemente examinadas em poemas de lamento fúnebre:

Bem disse eu logo que éreis venturosa
Quando nascestes, com nascer tão bela,
E me lembra dizer já com cautela
Cousa rara é ser bela e ser ditosa.

O nascer com estrela e ser formosa
Raro prodígio é que mais se anela,
Mas ser na terra flor, nos céus estrela,
Só em vós foi ventura prodigiosa.

Fostes e sois estrela enfim do Norte,
Do Céu girando o Norte mui segura,
Girando sempre a tão felice corte.

Hoje lograis mais bela formosura.
Possuindo na glória dita e sorte,
Que em ser do Céu consiste o ter ventura[122].

[122] Cf. TOPA, 1999: 176.

Neste poema, as características físicas e espirituais da princesa encontram-se refletidas em imagens do mundo natural. A princesa é qualificada como bela exterior e interiormente, como explicita o verso "Cousa rara é ser bela e ser ditosa". Tais atributos são confirmados pelo paralelo à Estrela do Norte, que enaltece a princesa, na medida em que reflete a imagem da realeza terrena, convertendo-a em realeza celeste. Esta analogia tem por base o facto astronómico de a Estrela do Norte, também denominada Estrela Polar, se destacar de todas as outras, por ser a única que se mantém sempre fixa no céu num ponto sincrónico com a projeção do eixo da terra, sendo fundamental para a orientação terrestre e marítima. Além disso, a aproximação metafórica à Estrela do Norte traduz o seu renascimento místico, o que se depreende dos versos – "Possuindo na glória dita e sorte, / Que em ser do Céu consiste o ter ventura". Na verdade, as estrelas são elementos iconográficos frequentemente encontrados nas igrejas, simbolizando o reflexo da luz divina, mas também o conflito entre as dimensões espiritual e material.

Num soneto inserido na obra *Dialogo fúnebre entre o Reino de Portugal, e o rio Tejo […] Na sereníssima Senhora Dona Isabel Luísa Josefa*, dedicado ao Rei D. Pedro II, pai da princesa, a sua transfiguração mística assume a forma do "Sol":

SONETO
Nuncupatório
A ELREY N. SENHOR

Fiou de vós a Eterna Providência,
Príncipe Augusto, altíssima constância,
Pois no golpe maior, na maior ânsia,
Foi a aflição despojo da Prudência:

Quem, se não vós, na mágoa desta ausência
Medira desses Orbes a distância?
Quem, se não vós, sacrificara a infância
Da melhor flor nas aras da obediência?

Atendei, pois, Monarca Soberano,
Às lágrimas do Tejo peregrino,
Que podem ser alívio em tanto dano:

Ele é da esfera espelho cristalino,
Vede se o seu cristal retrata humano
O Sol, que já tem luzes de divino[123].

[123] Cf. MATOS, 1690: 7.

Exprime-se, assim, a pureza e a graça da monarca, cuja luminosidade espiritual se reflete no rio Tejo, personificado para exprimir hiperbolicamente, em lágrimas, a dor que o país sente pela sua morte. O caráter fluente do rio, explícito na expressão "Tejo peregrino", significa, a par disso, a transitoriedade da vida. Por sua vez, o rio é convertido em espelho, imagem que assume, no domínio estético-cultural barroco, matizes simbólicos plurissignificativos. No contexto hermenêutico aqui em causa, a superfície espelhada traduz a ligação entre o mundo terreno e o mundo transcendente, significando, consequentemente, o acesso ao conhecimento e à sabedoria divinas, uma vez que projeta a luz do Sol. Por outro lado, o reflexo de luz no rio exprime também a sensação de ilusão, baseada na tentativa inútil de conter uma figura aparentemente presente, o que sublinha a ideia da efemeridade da beleza física.

De igual modo, numa glosa incluída no livro da autoria de João Pereira da Silva, denominado *Lísia saudosa consolando-se com o seu Tejo aurífero rei dos Rios, na dor sobre todo o encarecimento grande do intempestivo Ocaso da sua Mais soberana Tétis a Sereníssima Senhora D. Isabel Luísa Josefa,* encontram-se replicados alguns dos elementos simbólicos já observados no encómio à princesa, a que se aduzem outros que se conjugam para elevar a sua memória. Trata-se de um poema em versos centónicos, em que o último verso é retirado do soneto de Francisco Rodrigues Lobo, integrado na *Fénix Renascida* (SILVA, 1746*a*: 143), que passo a citar:

Foi sobre este Soneto que o poeta da Lísia Saudosa prateando a inesperada morte da loira Infanta, arquitetou a seguinte

GLOSA

Junto do Tejo ao murmurar sombrio
Lísia aumentando só, da dor na frágua,
Com tesouros de lágrimas o Rio,
E com rios de pérolas a mágoa,
Mal desatando a voz do peito frio
Dizia, (a mão na face, os olhos n'água)
Quão diferente envolves a corrente,
Fermoso Tejo meu, quão diferente!

Da beleza maior outro Narciso
Fomos, tu quando em lâmina vistosa
Da Rosa era de Amor, ao doce riso,
Eu quando em teu cristal plácido, e liso,
Via a grandeza em mim mais sumptuosa
Nas duas sortes assim contente, e triste,
Te vejo, e vi, me vês agora, e viste. […]

Brando o som das correntes lisonjeiras

Acorde era à das Aves harmonia,
Quando BELISA, Sol destas Ribeiras
De novas luzes matizava o dia:
Cristais vagantes, trémulas bandeiras,
Eu por obséquio, tu por simpatia,
Parar, render a seu candor fulgente,
Claro te vi eu já, tu a mim contente.

Um mesmo efeito em nós causa diversa
Fez, o delíquio em mim, em ti o excesso,
Turbando o espelho em ti da prata terça,
Roubando a Joia a mim de maior preço:
Alternando o rigor da sorte adversa,
Tu no que abundas, eu no que padeço,
Trocou-me a mim a lástima o repente,
A ti foi-te trocando a grossa enchente. […]

N'ausência assim daquela luz, daquela
Alma, ornamento desses Orbes claros,
Sol, que de outro esplendor de luz mais bela,
Pobres nos fez a nós, aos Céus avaros;
Com Estrela infeliz quis nossa Estrela,
Que no Amor, que na dor, que nos fez raros
Em nada desdisséssemos; mas antes
Que fôssemos em tudo semelhantes. […][124].

Na primeira estrofe, o lamento fúnebre encontra-se expresso por meio de um processo alquímico, uma vez que se assiste à transmutação das lágrimas, hiperbolicamente assemelhadas às águas do Tejo, em materiais preciosos – "Com tesouros de lágrimas o Rio, /E com rios de pérolas a mágoa". Mais uma vez equipara-se a beleza física e espiritual da monarca a flores – "Da beleza maior outro Narciso/ Fomos, tu quando em lâmina vistosa/ Da Rosa era de Amor" – que exprimem também o seu perecimento precoce.

A simbologia destas flores é revelada por um texto preliminar do mesmo livro, de características invulgares no domínio das Licenças do Santo Ofício, cujo qualificador era o Padre Rafael Bluteau. Nesta aprovação, que produz um elogio à infanta D. Isabel Luísa Josefa e aos poetas que a homenageiam, secundarizando as tradicionais justificações de autorização próprias deste género textual, Bluteau tece o seguinte comentário:

> "Na sua vida foi a Sereníssima Infante a flor das Princesas, e hoje a sua sepultura é o íman das flores, pois para ela se inclinam os mais florentes engenhos, como Girassóis da dor, e Heliotrópios da saudade. Mas se quando na terra a noite amortalha os prados, saem as estrelas a celebrar no Céu as exéquias das flores; que muito é, que cortando a Parca em uma Princesa todas as Flores, se acendam

[124] Cf. SILVA, 1691: 7-11.

> no Parnaso as luzes da fúnebre eloquência? […] Em um jardim foi dada a primeira sentença da morte, para que da sua duração desconfiassem as flores, que também se não podem prometer alegres dias, pois se criam, e se sustentam em lágrimas da Aurora. Até nas fábulas se conhece, que sempre com infortúnios brotaram as flores, porque as púrpuras da Rosa se tingiram no sangue de uma ferida, e […] No pálido do Narciso ainda espira a fermosura […]" (SILVA, 1691: 3-4).

A partir dos elementos simbólicos enunciados, pode facilmente enquadrar-se este texto preliminar e a glosa no paradigma visual que se tem vindo a descrever. Por outras palavras, a memória da princesa é louvada por meio de metáforas baseadas em elementos da natureza, como as flores, que transmitem a ideia de efemeridade da beleza, de saudade, ao mesmo tempo que exaltam a sua beleza[125]. Note-se, a este respeito, que a flor é um símbolo recorrente da *vanitas*, associando-se à transitoriedade e à incapacidade humana perante o poder divino, no âmbito do discurso bíblico[126].

Verifica-se, igualmente, a referência a corpos de luz, como as estrelas, que exaltam a sua transfiguração mística, assim como ao Sol, que é identificado com a sua sepultura, uma vez que "é o íman das flores, pois para ela se inclinam os mais florentes engenhos, como Girassóis da dor, e Heliotrópios da saudade".

A alusão ao Sol encontra-se também na terceira e quinta estrofes citadas, da glosa de João Pereira da Silva, constituindo uma metáfora da princesa, que manifesta a sua conversão em realeza celeste. A ausência dessa luz, ou seja, a morte da monarca, provoca dor no Tejo personificado que, por sua vez, reflete os sentimentos da nação. A sua magnificência e esplendor são, além do mais, realçados pelas letras maiúsculas que compõem o nome "BELISA", um anagrama de Isabel. Sublinhe-se, por fim, a comparação implícita do rio a um "espelho de prata" e da princesa a uma "joia", na quarta estrofe citada, que evidencia o lamento fúnebre e hiperboliza a gravidade da perda de uma figura tão importante para o país.

---

[125] Cito, ainda, outro poema dedicado a D. Isabel Luísa Josefa, em que se observa o mesmo campo imagético, relacionando os seus atributos espirituais aos da natureza, o que lhe confere morada no reino celestial. Tata-se do soneto intitulado "À Morte da Sereníssima Senhora Princesa de Portugal", cuja autoria vem identificada pela sigla "[S. I. A.]": "Nasce la Rosa, cuando ya blasona/ De flores Reyna, en purpura vestida:/ Porque el honor, con que se ve nacida,/ Aun siendo infante, le ofreció corona./ Oh muerta Infante, Rosa te pregona/ El mundo; si a tus méritos de vida/ La corona faltó, logra ceñida,/ No la que el mundo, la que el Cielo Abona./ Reina en el Cielo, y brilla entronizada;/ Pues quitando el triunfo al mismo suelo,/ Hizo el Cielo tu dicha anticipada:/ Celoso el mundo sienta el desconsuelo;/ Pues no fuiste en el mundo coronada,/ Porque te quiso coronar el Cielo." (SILVA, 1691: 3).

[126] Repare-se, a título de exemplo, neste excerto do livro de *Isaías* (40: 6-8): "Proclama que toda a gente é como a erva e toda a sua beleza como a flor dos campos! / A erva seca e a flor murcha, quando o sopro do Senhor passa sobre elas. Verdadeiramente o povo é semelhante à erva. / A erva seca e a flor murcha, mas a palavra do nosso Deus permanece eternamente" (ALVES, 2000: 1214).

Gostaria, ainda, de fazer referência a um poema-mausoléu em latim, intitulado "cenotáfio", composto pelo Pe. Rafael Bluteau em honra da princesa (Fig. 9). A composição apresenta três partes escalonadas, sendo que a parte superior a associa a imagens luminosas, como a estrela, que remete para a imortalidade da alma. Por sua vez, a parte central reflete as suas qualidades morais, através de flores, como a rosa e o lírio. Por fim, a base do cenotáfio alude à sua ascendência, constituindo uma glorificação à princesa e à família real.

A estruturação ascendente do poema ilustra os pressupostos necessários para que uma mulher, no domínio da axiologia cristã, entre no reino celestial: a dedicação à família e a excelência dos antepassados; a nobreza de alma e a prática da Caridade e, por fim, a devoção a Deus.

Apenas nove anos depois da morte da princesa Isabel Luísa Josefa, ocorre o falecimento da rainha D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, que inspira um conjunto considerável de obras impressas e manuscritas.

D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo[127] foi a segunda esposa de D. Pedro II, e faleceu pouco antes de completar trinta e três anos, em 1699. Este facto torna-se, por sinal, num dos elementos biográficos incorporados na poesia em sua homenagem, verificando-se que a ideia da precocidade da sua morte se encontra expressa em diferentes alusões ao universo natural, à semelhança do que tenho vindo a constatar a propósito das composições fúnebres a outras figuras femininas. Este aspeto observa-se na obra de Pedro de Azevedo Tojal, intitulada *Epitáfio saudoso, despertador funeral*, nomeadamente no soneto "Epitáfio gravado na outra face da sepultura da Sereníssima Rainha nossa Senhora":

> No âmbito desta campa sepultada
> Jaz a glória da Lusa Monarquia,
> Desta Flor não se estranhe a brevidade,
> Tornada a régia pompa em terra fria,
> Coroa em pó, o belo em sombra, e o ser em nada:
>
> Qual a flor, que da túnica encarnada

[127] De acordo com Isabel Drumond Braga e Paulo Drumond Braga, "D. Maria Sofia Isabel de Neuburg (Schloss Benrath, 6 de agosto de 1666- Lisboa, 4 de agosto de 1699), filha de Filipe Guilherme de Neuburg (1615-1690), duque de Neuburg, de Jülich e de Berg e eleitor palatino, e de Isabel Amália Madalena de Hesse-Darmstadt (1635-1709), foi rainha de Portugal pelo seu casamento com D. Pedro II (1648-1706). Este desposou-a em 1687, após ter enviuvado da sua primeira mulher, D. Maria Francisca Isabel de Saboia (1646-1683). O motivo mais forte para este enlace foi o facto de D. Pedro II ser pai apenas de uma filha legítima, D. Isabel Luísa Josefa (1669-1690), o que fazia perigar a sucessão da Coroa, sobretudo numa época particularmente delicada para Portugal. D. Maria Sofia Isabel garantiu a continuidade dinástica, dando a seu marido sete filhos, cinco dos quais chegaram à idade adulta. Um deles, D. João V (1689-1750), foi mesmo um dos mais marcantes reis de Portugal. Ao fim de pouco menos de doze anos de presença em Portugal, D. Maria Sofia Isabel veio a morrer, a escassos dias de completar 33 anos de idade" (BRAGA, 2011: 239).

Mortalha de carmim lhe corta o dia,
Sendo o aljôfar, que a Aurora lhe rocia,
Pranto, com que a lamenta a madrugada:

Se a flor mais majestosa, a flor mais pura
Em uma manhã cifra toda a idade,
Servindo-lhe de berço a sepultura;

Desta flor não se estranhe a brevidade,
Porque a estrela, em que nasce a Fermosura,
É a mesma, que influi na Majestade[128].

Mais uma vez se associa uma figura da realeza a uma flor, simultaneamente símbolo da brevidade da vida e da sua beleza. Partindo da análise dos elementos visuais, o soneto desenvolve-se em torno do tema da transitoriedade e vanidade da vida, expresso, por um lado, na ideia da transformação dos elementos que identificam a monarquia em pó, como a pompa e a coroa, e, por outro lado, na imagem da flor encarnada cortada. Situando-se no domínio da *vanitas*, o poema transmite a ideia de que tudo se submete perante a inevitabilidade da morte, mesmo o que na esfera terrena foi tão esplendoroso, como a vida da rainha[129].

Mas a flor associa-se também à ideia de descendência, como fica claro nos versos de "Ecos do desengano": "Aquela Augusta rama, que por fruto/ as sete mais gentis produziu flores/ ao Céu dando a primeira por tributo/ deixando-nos as outras por penhores" (TOJAL, 1700: 7), numa referência clara aos sete filhos que gerou com D. Pedro II, e à morte do primeiro, D. João, falecido no ano em que nasceu, em 1688.

O autor emprega, ainda, outro conjunto de imagens para abordar a fragilidade da vida: o baixel, o mar e a tempestade ou tormenta. A ideia de que a vida é como um barco sujeito às intempéries do destino é uma metáfora recorrente na literatura barroca, de que o autor também se vale neste texto de lamento à morte da rainha:

Ah humano baixel! Que na saudade
Te soçobras no golfo, que lamentas,
Que é força sintas mais a tempestade,

[128] Cf. TOJAL, 1700: 13.

[129] Numa obra posterior do mesmo autor, dedicada à morte da filha mais nova de D. Maria Sofia Isabel, a infanta D. Francisca Josefa (m. 1736), Tojal apresenta um soneto quase decalcado deste que havia dedicado à sua mãe uns anos antes (TOJAL, 1736: 8). Pedro de Azevedo Tojal compõe também uma glosa à rainha, no livro *Triunfos da morte*, onde retoma as imagens da flor e da luz para exaltar as suas qualidades anímicas e dar ênfase à sua perda: "Um Dia, que era a glória das Auroras, /Uma Luz, que era a inveja das Esferas,/ Um Abril, que a delícia era das Floras,/ Uma Flor, que era a flor das Primaveras,/ Um Sol, que era parêntesis das horas,/ Um Amor, que era o incêndio até das feras;/ E como Dia, Luz, Flor, Sol, já entendo,/ A que horas o tomaste, amanhecendo" (TOJAL, 1669: 5).

Pois tão pequeno em alto mar te ostentas:
Colhe as soberbas velas da vaidade,
Que o vento que as inchou, te faz tormentas;
Pois se vê a Majestade aqui abatida,
Para que veja a alteza mais subida[130].

Observa-se, nesta composição, uma estreita ligação, no domínio metafórico, entre o mundo natural e o mundo sobrenatural. Com efeito, os elementos da natureza, como o vento e o mar, simbolizam a passagem da esfera terrena para a esfera etérea, em virtude das circunstâncias inesperadas do destino, apenas conhecidas por Deus.

D. Pedro Chaves Masa recorre a uma esfera imagética semelhante para lamentar a morte da mesma rainha, quando em *Llantos fúnebres*, numa glosa em língua castelhana, refere que "A flor que dió el mexor fruto/ Costó de el fruto la flor:/ De la segur el rigor" (MASA, 1699: 5).

Em outra composição da mesma obra, que denomina "romanze", o autor associa a monarca à luz: "De la gran Doña MARIA, Sophia Isabel; de este Reyno/ Luz, Estrella, Aurora, Sol,/ paz, alegria, y consuelo" (MASA, 1699: 8). Sobre o universo metafórico da *luz* no contexto da literatura e da pintura barrocas, no qual poderíamos integrar o *sol*, o *raio*, a *lua*, a *aurora*, a *estrela*, a *chama*, a *tocha*, o *dia*, a *neve*, e sobre o seu campo antitético, ou seja, a *sombra*, as *trevas*, a *noite*, o *ocaso*, entre outros, muito há para discorrer. De um modo geral, a luz representa simultaneamente o mundo visível e o invisível, a beleza física e a beleza anímica, a fé e o conhecimento científico, a vida e a morte, a virtude e o pecado.

Um dos textos teóricos mais interessantes sobre as virtudes da metáfora é da autoria de Francisco Leitão Ferreira, na *Nova Arte de Conceitos*, em que o autor se socorre justamente do campo semântico da luz para explicar a sua engenhosidade:

> Brilha, pois a novidade na metáfora quando uma só dicção compreende mais de um objeto, pintando-nos porém um com as tintas do outro […]. Transluz a novidade quando a metáfora engenhosa é invenção própria do artífice e não parto do entendimento de outro […]. Resplandece a claridade na metáfora quando um objecto directamente irradiado de outro reverbera como relâmpago no entendimento, fazendo com que ao fuzilar da engenhosa luz se veja o outro objecto que ainda se não via […] (FERREIRA, 1718, Vol. I: 216-218).

Por sua vez, a antítese[131] é convocada para o jogo poético para expressar as antinomias da existência humana e, neste contexto, a contradição entre beleza, juventude e morte.

[130] Cf. TOJAL, 1700: 11.

[131] Sobre a antítese e a metáfora enquanto recursos retórico-estilísticos com grande difusão na literatura barroca portuguesa, Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Carvalho observam que: "A antítese combina-se

Na obra de Pascoal Ribeiro Coutinho, *Heptaphonon ou pórtico de sete vozes*, cujos sujeitos poéticos são os filhos da rainha Isabel de Neuburgo, ocorrem várias associações antitéticas, relacionando-se, mais uma vez, a rainha ao "sol" e ao "dia", assim como a "sombra", o "jasmim desfolhado" e o "baixel" surgem como metáforas da sua morte e da inconstância da vida:

> Vejo o Sol (ele diz) em tumba breve,
> Vejo o dia em horrores sepultado,
> Escurecida em sombra a mesma neve,
> E o mais puro jasmim já desfolhado […]
> A flor, a luz, a estrela, a clara fonte.
> Só esse coração constante, e forte,
> Resistir pode em tão cruel ferida,
> Ver nas procelas que levanta a morte,
> Soçobrado o baixel da melhor vida[132].

Atribui-se novamente à rainha as qualidades de uma flor, neste caso um jasmim e, mais adiante na obra, uma rosa[133], que ilustram as virtudes[134] da rainha: a pureza da alma e a graça. Coutinho recorre, ainda, a outras imagens para exprimir a dor da perda, que se situam no campo lexical da água:

> […] Oh tira-me esta vida!
> Mas já que o teu rigor este mal frágua,
> Das fontes dos meus olhos saia em água.
> Saia o cristal que o coração derrama,
> Que o meu amor mais deve;
> E aquela viva, e sempre ardente chama
> Liquide a vida em neve;

---

frequentemente, na organização do poema, com a estrutura bimembre do verso, estabelecendo-se uma relação antitética entre os dois membros em que o verso se divide. […] a expressão paradoxal, o recurso à metáfora intelectualizada, a associação de contrários em construções antitéticas são os processos retóricos mais frequentes na poesia lírica de uma época que insistentemente exprime o conflito interior, a meditação melancólica perante o homem e a vida, a renúncia a valores do passado a que se tenta contrapor novos e mais altos valores. […] assim, a metáfora barroca, mais sensível e plástica, é o instrumento fundamental da representação metamorfoseada das coisas, processo de transfiguração de uma realidade que se apresenta como aparência e enigma a solicitar a argúcia interpretativa e a provocar a admiração do receptor. A função da quase omnipresente antítese passa a ser, não só a de definir os seres em relações de oposição, mas também a de construir engenhosos jogos de contrastes" (PIRES e CARVALHO, 2001: 71-72).

[132] Cf. COUTINHO, 1699: 12-13.

[133] No poema "Interpreta-se o nome de Teresa", cujo sujeito poético seria a filha da Rainha, D. Teresa Maria, repetem-se as imagens anteriormente convocadas para a qualificar e descrever o pesar pela sua morte: "[…] O real sentimento de Teresa, / A vida no baixel significada, / a beleza na rosa debuxada, / a discrição na tocha definida, / Tão magoada está, e tão sentida […]" (COUTINHO, 1699: 18).

[134] Como já observei anteriormente, Fr. Isidoro de Barreira, em *Tratado das significações das plantas, flores, e frutos*, impresso em 1698, associa a rosa à graça e às qualidades espirituais da Virgem Maria (BARREIRA, 1698: 380), relacionando o jasmim com o perigo que os indivíduos enfrentam em vida por forma a ser dignos da vida celestial (BARREIRA, 1698: 569-571). Assim, o jasmim representa, consequentemente, a pureza da alma, pois só um indivíduo com este atributo poderá aceder ao "reino dos céus".

Porque se veja em tanto desafogo
Nos olhos água, no coração fogo.
Ao mar da pena o giro irei levando,
Sentindo eternamente;
E no cristal o peito brando.
Trará nova corrente,
Vendo-se as minhas ânsias sucessivas
Nas águas mortas muitas mágoas vivas.
Bem pode já a douta Hidrografia,
Que funda o mar profundo,
Memorando o meu nome neste dia,
Dar mais um rio ao mundo,
Donde são com perpétuos movimentos,
Prantos as águas, e os suspiros ventos […][135].

Estabelece-se, neste contexto, uma relação metafórica entre a água e as lágrimas e, ao mesmo tempo, aduz-se um oximoro com base no antagonismo entre água e fogo – "e sempre ardente chama/ Liquide a vida em neve" – numa alusão à morte e ao corpo frio e inerte, em contraste com o fulgor do sentimento de perda, sublinhado pela hipérbole da transformação das lágrimas em rio.

Esta hipérbole é também empregue por João Baptista da Ponte que, no livro *Queixas da Fermosura*[136], composto pela morte da mesma rainha, elabora uma glosa em catorze estrofes oitavas, cujo último verso é retirado do soneto de Camões "Que levas cruel Morte? Um claro dia", formada por questões feitas à Morte e sua resposta:

[…] Que faz a Corte? Chora rios de água.
E Lusitânia? Diz: Dor não pequena.
Que entendes no chorar? Sofrer sua mágoa
Que julgas no dizer? Chorar sua pena.
É mui grande a sua dor? É viva frágua.
E quem a faz tão grande? Amor a ordena.
Que dizes faz a Corte? Está sofrendo.
Lusitânia que diz? Fica dizendo[137].

Ao longo da glosa, são destacadas algumas palavras em letra inicial maiúscula, fora do uso habitual, como "Céu", "Morte", "Corte", "Parca", "Eterna Hierarquia", "Sol", e "Estrela", sendo que "Céu" e "Corte" se repetem mais vezes. Este aspeto da materialidade do texto remete para a cisão abrupta entre a dimensão material e celeste e, simultaneamente, exprime a

[135] Cf. COUTINHO, 1699: 20-21.
[136] Esta obra pode ser consultada em https://archive.org/details/queyxasdafermosu00pont.
[137] Cf. PONTE, 1699: s.p..

continuidade entre as mesmas, pois o estatuto de realeza no mundo terreno é reproduzido na esfera etérea, como patenteia a expressão "Eterna Hierarquia".

As circunstâncias da morte da rainha são igualmente tratadas por Francisco da Natividade, em *Lenitivos da dor* (1700), um livro dedicado a D. Pedro II, em homenagem fúnebre à sua esposa. Trata-se de uma obra que combina prosa e poesia, estando repleta de composições acrósticas e anagramáticas e de ricos elementos tipográficos, revelando grande investimento na visualidade, como analisarei mais detalhadamente no terceiro capítulo da tese. O autor desenvolve o encómio fúnebre por meio de diversos acrósticos, como exemplifica a composição "MUNDO" (Fig. 10), que inicia o capítulo do "terceiro lenitivo", e que exprime o caráter falacioso do mundo terreno, por oposição à verdade da vida eterna.

Devo destacar também, no contexto desta obra, o capítulo denominado "Segundo lenitivo comum" (NATIVIDADE, 1700: 380-391). Este encontra-se dividido em vinte e uma partes, relativas a cada letra do alfabeto, que apresentam repetidamente a pergunta "Que é a vida?", consistindo a resposta em um conjunto de conceitos, iniciados pela mesma letra. A título de exemplo, na parte dedicada à letra "vê", a vida "É *Vapor*, é *Vestido*, é *Vidro*, é *Vento*, é *Vox*, e é *Vaidade*."

No final deste capítulo, o autor apresenta um poema em oitavas, em pangrama, respondendo à mesma pergunta. Trata-se de um texto aliterativo, em que cada estrofe contém vocábulos destacados em itálico e em maiúscula, de acordo com a respetiva letra do alfabeto, de que salientarei algumas:

A

É a vida mortal, que apetecemos;
É a morte vital, que ambicionamos,
Árvore, da qual fruto não colhemos:
Átomo, cujo ser não divisamos:
É *Ave* tão veloz, que não podemos
Alcançá-la com a vista, quando olhamos:
Abismo profundo é, *Água*, e *Aurora*,
A qual no mesmo tempo, em que ri, chora.

B

É *Banquete*, que oculta na comida
Tragos mortais, manjares venenosos:
É *Bainha*, que em si traz escondida
Espada, que dá golpes rigorosos:
Barranco, do qual é certa a caída,
Sendo os seus precipícios lastimosos:
É *Baile*, em que não há mais que mudança;
E *Barro* sem alguma segurança.[…]

M

É *Manhã*, que jucunda lisonjeia;
É *Miséria*, que aflige, e que lastima;
É *Moinho*, que roda, e que rodeia;
É *Maná*, que num dia perde estima;
É *Música*, que atrai, e que recria,
Mas logo desfalece, e desanima;
Porque é *Momento*, e nenhum momento espira,
Tudo o que vive, e tudo o que respira.

N

É *Nau*, que sulca as ondas procelosas
Do mar mundano, em cujas tempestades
Abate as velas, quando mais pomposas;
É *Noite*, na qual todas as idades
Se amortalham em sombras tenebrosas;
É *Névoa*, que obscurece as claridades;
Neve, e *Nuvem* é; em fim é *Nada*,
Que, por parecer tudo, é estimada[138].

Os autores do período barroco recuperam e reinventam artifícios de escrita constrangida, o que manifesta o gosto pelo caráter lúdico do ato de escrita. Neste sentido, é relevante salientar o tratado de Alonso de Alcalá y Herrera, editado em 1679, sob o título *Novo modo, curioso tratado e artifício de escrever assim ao divino como ao humano com uma vogal somente, excluindo quatro Vogais, o que muitos tiveram por impossível*, em que o autor explica e exemplifica o artifício do lipograma, escrevendo de acordo com a restrição de determinada vogal. O artifício empregue por Francisco da Natividade parte de um exercício inverso ao lipograma, pois enquanto este se baseava na supressão de determinada letra, aqui todas as letras do alfabeto são utilizadas num mesmo texto.

As oitavas desenvolvem-se em torno de imagens que revelam a dimensão antitética da vida, na medida em que se dá ênfase ao seu caráter transitório. Por outras palavras, sublinham a natureza mortal e enganosa da condição humana, como ilustram os conceitos realçados, que exprimem sobretudo um sentido de evanescência (nuvem, névoa, neve); movimento (nau, baile, água, ave, moinho); sedução e ilusão (música, maná, banquete), bem como perigo (bainha, barranco, barro).

Na verdade, dentro da tessitura retórica esboçada por Francisco da Natividade, a morte de D. Maria Sofia é prova da filosofia de vida exposta nas oitavas, o que é corroborado pela sua ausência precoce e inesperada. É neste sentido que o autor apresenta, no capítulo denominado "Terceiro lenitivo comum", um soneto que explora as circunstâncias da morte da rainha:

[138] Cf. NATIVIDADE, 1700: 173-178.

Murchou-se a flor do Lusitano Império,
Que olorosas fragrâncias respirava;
Morreu o Sol, que com sua luz tornava
Refulgente, e preclaro esse Hemisfério.

Não é do valor Luso vitupério
Chorar a perda da que tanto amava:
Mas minora-se a dor, e não se agrava,
Julgando-se o acaso por mistério.

Sol, e flor era o ser, que nela havia;
Sol, conheceu na véspera o ocaso;
Flor, espirou mortal no fim do dia.

Mistério logo foi, e não acaso;
Que, se flor respirava, e Sol luzia,
Estes na tarde tem prefixo o prazo[139].

Retoma-se, mais uma vez, a imagem da flor e do Sol, que perdem as suas qualidades no ocaso, altura do dia em que D. Maria Sofia pereceu. Estes dois elementos da natureza simbolizam, a par disso, as suas virtudes e a importância que tinha para o Império, que chora pela sua perda. Por outro lado, ilustram a transfiguração em espírito, uma vez que o Sol renasce todos os dias e a flor desabrocha todas as manhãs. Essa ideia é sublinhada no texto subsequente ao soneto, onde o autor refere que "morreu a nossa Rainha; mas de tal sorte morreu; que das mesmas cinzas da morte, ou ressurgiu, ou renasceu à mais gloriosa vida; porque, sendo Águia em vida, foi de Fénix a sua morte" (NATIVIDADE, 1700: 413-414). Da mesma forma que a ave mitológica tinha vindo da Fenícia para morrer na Arábia, também a rainha viera da Alemanha para morrer em Portugal e, depois disso, renasceria espiritualmente.

A este respeito, será relevante explorar a relação que se estabelece entre este soneto e outros componentes da materialidade do livro. Nesta parte da obra, o autor tece um discurso retórico em torno das circunstâncias da morte da rainha, nomeadamente a estação (estio), o mês (agosto), o dia (quatro) e a hora (final da tarde), produzindo argumentos que convencem da oportunidade temporal da sua passagem. Toda a exposição é construída em torno de dois conceitos antitéticos, a morte e a vida, cuja oposição é harmonizada ou mesmo diluída, em consonância com o ideário da época. O tom panegírico predomina, sendo os dons da rainha acentuados com recurso a diferentes estratégias estético-compositivas, como testemunham os hieróglifos "Magnânima, Amante Religiosa" (Fig. 11) e "Maria Amabilíssima Regina" (Fig.

[139] Cf. NATIVIDADE, 1700: 413.

12), e o emblema "*Non moriar sed vivam*" (Fig. 13). Os hieróglifos apresentam uma configuração circular, em forma de sol, contendo no meio a imagem da urna coroada e de um túmulo aberto com a coroa régia respetivamente. Estas imagens centrais estão rodeadas pelas letras maiúsculas que compõem o nome da rainha, de que derivam, em acróstico, e em forma de raios de sol, os adjetivos referentes às suas virtudes. Depois dos hieróglifos, encontra-se uma passagem explicativa, cujo tamanho da letra é maior do que o do texto anterior, sobressaindo o nome da monarca em maiúsculas e os seus atributos em itálico.

A variação dos formatos gráficos e a inserção de hieróglifos no corpo do texto determinam que o leitor ative operações cognitivas distintas, segundo a natureza dos dados sensórios que recebe. Por conseguinte, os diferentes recursos tipográficos e iconográficos reforçam a mensagem central da exaltação da vida/ morte da rainha, intensificando-a e, concludentemente, impressionando o leitor, que associa as ideias-chave do texto aos conceitos emanados dos signos visuais. Assume, assim, grande relevância para o efeito comunicativo do texto a articulação dos diferentes géneros compositivos que integram o capítulo, o que se pode inferir da relação semiótica que o hieróglifo e o texto em prosa estabelecem, não só com o soneto, mas também com o emblema que encerra o "terceiro lenitivo", que apresenta o mote "*Non moriar sed vivam*". Este emblema exprime, por sua vez, o campo antitético já descrito, representado na imagem de uma fénix ardente, olhando para o sol, que constitui uma alegoria da morte e, simultaneamente, da imortalidade.

A este respeito, é necessário determo-nos nas origens simbólicas desta ave, que assume grande protagonismo na arte barroca. Com ascendência na cultura oriental e medio-oriental, o mito da fénix relaciona-se com o culto solar. No Antigo Egipto, a fénix, com a designação de "Bennou", estava associada ao ciclo do Sol e à regeneração da vida.

A mesma origem lhe atribui João Baptista de Castro em *Recreação Proveitosa*:

> […] O douto Deufíngio explica, dizendo que esta ave foi um caratere hieroglífico, com que os egípcios quiseram expressar a contemplação do Mundo e dos astros, cujo conhecimento teve princípio na Fenícia. Pela cabeça dela entendiam o Céu estrelado; pelo corpo distinto e entrefachado com tantas cores denotavam a terra; pelo peito a água; pela cauda o ar; e toda esta Fénix, ou o Mundo se conserva em uma longa féria de anos, até voltar para o seu ninho, ou alcançar aquela primeira estação dos corpos celestes que a infância do Mundo teve, quando Deus o fabricou e concluído esse tempo se há de consumir e abrasar por si mesmo esse Fénix ou este Mundo. Depois há de ressuscitar das cinzas (CASTRO, 1728: 237-238).

Neste passo, observa-se uma interpretação do mito da Fénix como alegoria do Mundo, de acordo com a visão escatológica que prevê a vinda do Messias e a destruição da Terra seguida de um ciclo de renascimento.

Uma das primeiras fontes a referi-lo, no âmbito da Antiguidade Clássica, foi Heródoto, que o apresenta da seguinte forma:

> Otra ave sagrada hay allí que sólo he visto en pintura, cuyo nombre es el de fénix. Raras son, en efecto, las veces que se deja ver, y tan de tarde en tarde, que según los de Heliópolis sólo viene al Egipto cada quinientos años a saber cuándo fallece su padre. Si en su tamaño y conformación es tal como la describen, su mote y figura son muy parecidas a las del águila, y sus plumas en parte doradas, en parte de color de carmesí. […]
>
> Para trasladar el cadáver de su padre desde la Arabia al templo del Sol, se vale de la siguiente maniobra: forma ante todo un huevo sólido de mirra, tan grande cuanto sus fuerzas alcancen para llevarlo, probando su peso después de formado para experimentar si es con ellas compatible; va después vaciándolo hasta abrir un hueco donde pueda encerrar el cadáver de su padre; el cual ajusta con otra porción de mirra y atesta de ella la concavidad, hasta que el peso del huevo preñado con el cadáver iguale al que cuando sólido tenía; cierra después la abertura, carga con su huevo, y lo lleva al templo del Sol en Egipto (HERODOTO, 1989: Lib. II, cap. LXXIII).

Esta descrição de Heródoto parece ter influenciado outros autores que escreveram sobre a ave mítica. Entre as alusões que mais influenciaram os autores do período barroco, deve salientar-se a de Ovídio em *Metamorfoses* (Livro XV, vv. 393-401), que a define deste modo:

> Os Assírios chamam-lhe fénix. Não é de grãos ou de ervas/ que vive, mas de lágrimas de incenso e da seiva do amomo./ Ela , ao completar cinco séculos de vida, constrói para si/ um ninho nos ramos de uma azinheira, ou na copa/ da trémula palmeira, com as unhas e o imaculado bico. / […] deita-se lá em cima/ e termina a sua existência por entre estas frangrâncias./ Depois, do corpo paterno renasce um pequenino fénix […] (OVÍDIO, 2007: 375).

Também Plínio, o Velho, em *Naturalis Historiæ*, apresenta as origens da ave. De acordo com este autor, os pássaros da Etiópia e da Índia apresentam, na sua maioria, uma tal variedade de cores que dificilmente se pode descrever, mas a Fénix da Arábia é a mais nobre de todas. Refere que o seu tamanho iguala o de uma águia, evidenciando um colar brilhante como ouro em torno do pescoço e a cor púrpura no resto do corpo. Atribui a cor azul à cauda, com longas penas rosadas. O autor refere, ainda, que é consagrada ao Deus Sol na Arábia, vivendo quinhentos e quarenta anos e, quando envelhece, constrói um ninho com ramos de caneleira e de incenso, enchendo-o de perfumes, e ali se deita até morrer. Dos seus ossos e medula nasce inicialmente um verme, que se metamorfoseia em pequeno pássaro, que transporta todo o ninho

para a Cidade do Sol, perto de Pancaia, depositando-o sobre um altar (PLINIO, 2011: X, Cap. II).

Por seu turno, na tradução desta obra de Plínio por Gerónimo de Huerta, o intérprete acrescenta, em anotação, algumas informações sobre a ave, exprimindo o valor que passa a adquirir no âmbito da simbologia cristã:

> No padece enfermedad alguna, porque como refiere Lactancio, vive en el paraíso, donde siempre es el aire templado y el cielo está claro y sereno y los árboles nunca pierden sus hojas: Allí dice que está una fuente clara y limpia, que la llaman de la vida, donde la Fénix que es única y consagrada al sol, lava tres o cuatro veces su cuerpo cada mañana, cuando destierra las tinieblas el alba y subiéndose desde allí en un árbol muy alto espera la venida del sol y en viendo que la hieren sus rayos, empieza a cantar dulcemente, hasta que le ve todo entero y entonces batiendo sus alas, da muestras de su contento y las horas ligeras las divide con su alegría […] pero que muera de la una o de la otra manera, todos los autores concuerdan en que su muerte es principio de nueva vida y por esta causa es símbolo de nuestra resurrección; y así afirma S. Ambrosio que este ejemplo nos ha de enseñar a creerla (PLINIO, 1624: 669-670) .

Com efeito, no âmbito da iconografia cristã, a fénix passa a ser associada à ressurreição de Cristo, nomeadamente após a interpretação de S. Ambrósio em *De fide res* (ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, 1997: 22) e, consequentemente, aos Santos Mártires que foram imolados pelo fogo.

Na esfera literária do período barroco, a ave mítica constitui um dos símbolos mais recorrentes, representando o renascimento espiritual e a imortalidade, mas também o tributo fúnebre[140]. A importância deste símbolo é notória se considerarmos que intitula um dos mais importantes cancioneiros de literatura barroca, *A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos melhores Engenhos portugueses*, impressa pela mão de Matias Pereira da Silva, a partir de 1716.

O mitema da fénix que se revigora a partir de cinzas é, por conseguinte, frequente na poesia de expressão fúnebre, como se pode observar inclusivamente nesta glosa de Luís de Siqueira da Gama, em homenagem à mesma rainha:

> Adverti, ó belezas, nessa Rosa,
> Da qual a louçania foi tão breve,
> Que nascendo na Aurora flor fermosa,
> Na tarde acabou cinza, a que foi neve:
> Essa, pois, fermosura majestosa,
> Desengano, ó beldades, ser-vos deve,

[140] Sobre o mito da Fénix e as suas adaptações à esfera artístico-literária leia-se *The Myth of the Phoenix: According to Classical and Early Christian Traditions* (BROEK, 1972).

Pois quando madrugava mais luzida,
Anoiteceu na Aurora de uma vida.

Tornada em cinza a flor, em sombra a vida,
A gala em pó, em luto a gentileza,
No silêncio vos diz entristecida,
Que a Parca quebra os foros da beleza[141].

A brevidade da vida e da beleza física é expressa, como temos visto em composições anteriores, pela figura da flor, sendo que a passagem da substância corpórea para a substância espiritual se manifesta por meio da imagem da aurora. A ideia da morte enquanto corte (seja de uma flor, de um tronco, entre outros) deriva, em parte, da referência mitológica às Parcas, denominadas moiras na mitologia grega, sendo que uma tecia o fio da vida, outra cuidava da sua extensão e a última cortava o fio.

A alusão à Parca e ao corte do fio da vida é retomada igualmente numa glosa composta por Manoel Pacheco Valadares ao poema "Debaixo desta pedra, sepultada" de Luís de Camões, dedicada à morte da rainha[142]:

Glosa

I.

Vestindo horrores, e trajando espantos,
De Lísia a Parca rouba a melhor glória,
Deixando aos corações entre mil prantos
Alvos da mágoa, objetos da memória:
Mas oh! Que a força amante urdindo encantos
Eterna a faz, pois para mais vitória,
Nos peitos vive, e mora eternizada
Debaixo desta pedra sepultada.

II.

Do Mundo, e Lísia a glória se retira,
Que esse Planeta de quem sente a falta,
Sendo de Lísia Sol, ao Mundo admira
Sendo do Mundo luz, a Lísia exalta:
Prostrados ambos veja a mesma pira
Na saudade de luz, que os sobressalta,
Pois se o Sol jaz Lísia sem ventura,
Jaz do Mundo a mais nobre fermosura (…).

IX

Vivia Pedro Sol na luz triunfante
De Maria; ambos crédito da gente:
Mas tu, Cloto, de um laço a glória amante
Fatal divides, cortas indecente:
Quem te deu néscia esse conselho errante,
Com que apartaste amor tão reverente?
De quem para eclipsares à consorte
Do Sol, peitada foste cruel morte?

X.

Na saudade do corpo ao partir a alma,
Era Amor maternal flecha oportuna;
Via eclipsar-se quem lhe dava a palma,
Ais repetia a golpes da fortuna;
Gravidades da pena, que o desalma,
Aos já sangrados olhos não repugna,
Chamando a vida a quem forças pedia,
Para o livrar de quem o escurecia.

XII

Em seus olhos à gente Amor mimoso
Armava o arco, e despendia o tiro,
E, como era um Cupido majestoso,
A Vénus não custava um só suspiro:
Se pois em tudo o Amor é vitorioso,
Como ó fúnebre Parca sem retiro
Contendeste co Amor? Eu não sei, Morte,
Como de tal poder tiveste sorte!

XIV

Mas deixa a presunção Cloto inconstante

[141] Cf. GAMA, 1699: 10-11.
[142] Cf. VALLADARES, 1699: 5-11.

Da pompa, que roubaste à Lusa gente,
Que essa alma, já nas glórias relevante,
Novo Imperio lhe foi fazer patente:
Luz humana, e divina teve amante,
A grão Maria, e tu, Parca impaciente,
Tornaste a luz divina em claro dia,
Tornaste a luz do mundo em terra fria.

Neste poema fúnebre, as referências visuais, mais uma vez baseadas no contraste luz/ escuridão, apontam para a ideia da perda da amada, no âmbito da relação matrimonial entre D. Pedro II e D. Maria Sofia Isabel. Por conseguinte, a figura central do poema é o rei, cujo sentimento de dor é hiperbolizado, como se observa mais explicitamente na estrofe décima. O poeta alude, ainda que de forma subtil, ao lamento sentido pelos descendentes da rainha, como é evidente nos versos "Na saudade do corpo ao partir a alma, / Era Amor maternal flecha oportuna". Com efeito, a imagem de Cupido armado de arco e flecha representa o amor conjugal e maternal, pelo *topos* da luta entre Amor e Morte, alegoricamente opostos numa contenda, da qual sai vitoriosa a Morte. Por fim, simboliza-se, de acordo com as constantes da linguagem poética já examinadas no âmbito do panegírico fúnebre, o renascimento espiritual da monarca através da imagem da luz.

Também Bernardino Botelho de Oliveira, numa obra denominada *Sentimento lamentável que a dor mais sentida em lágrimas tributa na intempestiva morte da Sereníssima Rainha de Portugal Nossa Senhora D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo,* apresenta um poema em honra da rainha, tendo como núcleo visual a luminosidade. Trata-se do soneto "Do Sol o Girassol, a flor amante" (OLIVEIRA, 1699: 13[143]), (Fig. 14).

O poema assenta numa estrutura acróstica, na medida em que as primeiras letras dos versos, estando parcialmente invertidas, compõem o enunciado "DONA MARIA SOFIA". Este artifício obriga o leitor a quebrar a tradicional forma de ler, fazendo com que gire a cabeça ou o livro para desvelar o sentido do poema, para além de dar ênfase à figura central da composição. Há ainda a notar uma relação deste artifício, que exige o girar da página ou do olhar, com o conteúdo do soneto, uma vez que alude aos "giros" do "Girassol", metáfora da devoção da rainha ("Amante Girassol do Sol Divino") e simultaneamente do pesar do reino, que, na ausência do seu "Sol" régio, fenece. Reitera-se a analogia entre a pessoa defunta e a flor, assim como entre a morte e o ocaso.

No âmbito dos sonetos acrósticos em homenagem fúnebre à rainha, realço ainda outro da autoria de D. Pedro de Chaves Masa (Fig. 15). Esta composição bicróstica, escrita em castelhano, mantém as características convencionais do género literário, consistindo num

[143] Este livro, nas versões consultadas na BGUC (Misc. 672, n.º 10838) e na BNP (http://purl.pt/24471/3/#/0), evidencia um erro tipográfico de numeração, localizando-se este poema na segunda página numerada como 13.

soneto de catorze estrofes decassílabas, que o autor didaticamente explica no texto introdutório como sendo um soneto duas vezes acróstico. O poema apresenta ainda outra restrição compositiva, sendo constituído por versos de cabo roto ou de sílabas cortadas[144]. Assim, a primeira letra dos versos perfaz a frase "YA MURYÓ DONA MARYA SOPHYA YSABEL" e são finalizados pela sílaba "da", em maiúsculas verticais dispostas na margem direita. A mensagem do poema mantém os *topoi* comuns da literatura fúnebre: o lamento da morte, a sintomatologia física e espiritual da perda; o jogo semântico com a palavra "pena", simultaneamente instrumento de escrita e sentimento, e a transformação da rainha em fénix, símbolo da ascensão aos céus. Trata-se de um poema em que o preceito se converte em matéria visual, aparentemente fragmentada, exigindo aos olhos do leitor uma deambulação que o faz imergir na leitura e que consequentemente lhe deixará um vestígio na memória.

Outra composição que explora o mesmo artifício é-nos apresentada por Sebastião da Fonseca Paiva, na obra *Relação da magnífica, e sumptuosa pompa funeral com que o Real Convento de Palmela... celebrou as exéquias da... Rainha... D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo*. Trata-se de um "Romance acróstico recompilando as empresas com o nome da Majestade defunta pelas primeiras letras de cada verso" (Fig. 16), que estabelece uma relação ecfrástica e semiótica com as composições emblemáticas inseridas na primeira parte do livro, e que analisarei no terceiro capítulo (Figs. 142-149).

Como desvela o autor, o artifício acróstico consiste na disposição vertical, em início de verso, das letras que compõem o seguinte enunciado "DONA MARIA SOFIA IZABEL DE NEOBUR RAINHA DE PORTUGAL Q DEOS TEM", estando parcialmente invertidas. O poema explora os núcleos imagéticos relacionados com os emblemas dispostos no cerimonial de exéquias. Neste sentido, estabelece uma analogia entre a morte da rainha e os seguintes elementos visuais: uma flor caída; uma águia atingida por uma seta; o Sol no seu máximo esplendor encoberto por uma nuvem; um barco colhido pela tempestade; a transfiguração da

[144] Ana Hatherly traça as origens e define o género visual dos versos de cabo roto da seguinte forma: "Um dos mais conhecidos artifícios verbais praticados na Idade Média é atribuído a Ausónio (século VI) por Curtius, e designado por *logodaedalia*. O seu método consiste no uso engenhoso de monossílabos nos versos, quer no começo quer no fim, quer em resposta a perguntas do corpo principal, mas também num processo de eliminar as sílabas finais de palavras polissilábicas de forma a que rimem justamente por esse corte" (HATHERLY, 1983: 258).

rosa em açucena; o loureiro incendiado; Demócrito rindo e Heráclito chorando[145]; flor murcha e ocaso.

A morte da Rainha é também lamentada por outro autor, que apresenta uma obra variada em diferentes domínios artísticos, de que se destaca a arquitetura, Luís Nunes Tinoco. A composição que analisarei encontra-se num manuscrito da BGUC, intitulado "Primavera em Outono. Declamação 2.ª da Fermosura" (Ms. 346, ff. 106-137), que Ana Hatherly atribui a esse autor, datando-o de 1704 (HATHERLY, 1983: 276).

Tinoco apresenta um soneto acróstico, cujas letras iniciais parcialmente invertidas perfazem a oração "O DIA LAMENTÁVEL" (Fig. 17). O poema exprime o pesar pela morte da rainha D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, através de um conjunto de imagens antitéticas que remetem para tal fatalidade – "Lua cheia […] minguante"; "Aurora […] sem luzimento"; "morreu a luz"; "Eclipsou-se a Estrela" – e que dizem respeito à oposição luz/ sombra. Procede-se, portanto, a uma analogia entre a rainha e as imagens luminosas, que refletem o seu mérito para o reino, o seu valor anímico e o renascimento espiritual.

Termino a análise da poesia elegíaca pela morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo com uma composição artificiosa, que se enquadra no género poético do cento[146], uma forma poética muito comum no período barroco, que consiste na inclusão de versos ou fragmentos de

[145] A ideia de Heráclito chorando e Demócrito rindo constitui um tema recorrente no universo literário e plástico, que deriva da descrição que persistiu da personalidade destes filósofos gregos. A fonte mais antiga que cita este tópico foi possivelmente Diógenes Laercio em *Vidas*, IX, 3-4. Heráclito fora um filósofo pré-socrático, que recebera o epíteto de "O Obscuro", que provinha do estilo da sua obra. Por sua vez, sobre Demócrito, igualmente pré-socrático, dizia-se que ria com frequência, e que acreditava que o riso tornava as pessoas sábias. Heráclito e Demócrito constituem um *topos* estético-literário muito recorrente, enquanto representação do "filósofo que chora" (Heráclito) e do "filósofo que ri" (Demócrito), exprimindo as relações antitéticas pessimismo e otimismo, tristeza e alegria, seriedade e humor. A título de exemplo, podem referir-se as obras do pintor barroco Pedro Pablo Rubens, *Demócrito, el filósofo que ríe* e *Heráclito, el filósofo que llora* (1636 – 1638), que se encontram no Museu Nacional do Prado. A representação destas personagens relaciona-se com a ilustração de dois campos complementares da Filosofia, em que Demócrito simboliza uma atitude positiva na evolução da humanidade e Heráclito assume uma postura pessimista. Este *topos* motivou a famosa disputa académica entre o Pe. António Vieira com o Pe. Girolamo Cattaneo, de que derivou no texto "Lágrimas de Heráclito defendidas em Rom apelo Padre António Vieira contra o riso de Demócrito" (VIEIRA, 2014, t. II, vol. XV). Sobre as fontes deste tópico artístico-literário leia-se a edição de J. Mateo e M. Jalón de *Tratado de la risa* (JOUBERT, 2002: 197).

[146] Os versos centónicos, também denominados centos ou centões, derivam de uma tradição oral, baseada na repetição de versos de várias fontes. A etimologia da palavra parece prender-se com a ideia de manta de retalhos (PRIETO DOMÍNGUEZ, 2010: 19). Óscar Prieto Domínguez refere que esse tipo de composições deriva da épica arcaica, baseada na repetição de fórmulas, dando como expoente máximo o arcebispo de Salónica León o Matemático, que seguiu a estética compositiva homérica. O autor adota a definição de Eustácio, para o qual: "[…] el centón consiste en crear algo nuevo tomando de aquí y de allá, justo como hacía las rapsodas antes de que fuese fijado en tempos de Pisístrato el texto homérico" (2010: 27). No domínio da reflexão literária, o termo surge pela pena de Tertuliano em *De Praescriptione haereticorum*, como "Homerocentones", definidos como poemas constituídos por excertos de Homero e de Virgílio. O género foi cultivado por autores gregos e latinos, como Ausónio, cuja obra *Cento Nuptialis* é constituída por partes de versos de Virgílio ou Hosidius Geta, que nesses moldes compôs *Medea*. O género foi igualmente cultivado durante a Idade Média e os períodos culturais seguintes, tendo grande difusão na literatura barroca, em que era habitual glosar a partir de excertos textuais de outros autores.

textos de outras obras, construindo um novo sentido. O poema denominado "REDONDILHAS/ *Acabando em títulos de comédias, e as mais em dois*" está inserido na obra de Manuel Pacheco Valadares (Fig. 18), intitulada *Ideias da saudade, imagens do sentimento, formadas na lamentável morte da Sereníssima D. Maria Sofia Isabel N. Senhora, Rainha de Portugal*. Como o nome indica, é composto por redondilhas, integrando engenhosamente na tessitura poética títulos de comédias, distinguidos em letra cursiva. De facto, através desta composição torna-se claro que o caráter lúdico da poesia barroca não se refreia sequer em poemas lúgubres a monarcas, em que o poeta se levanta um desafio compositivo, cuja restrição se prende com a capacidade para exprimir a tristeza a partir da comédia. Trata-se, sem quaisquer dúvidas, de um exemplo claro de "descontraimento espiritual do homem luso-brasileiro" e da "movência lúdica" (ÁVILA, 1994: 128) que caracteriza o labor literário dos autores barrocos.

Apesar de recorrer à inclusão de títulos de obras do género cómico[147], o tom do poema mantém-se elevado, no sentido em que segue as linhas comuns da poesia elegíaca fúnebre: o lamento pela morte precoce ("que el tiempo angosto/ Fue de tus dichas, y engrato"); a efemeridade da vida terrena e do corpo ("Y allaràs ya sin victoria/ *Las armas de la hermosura*", "En cenizas ","En ese cadáver hierto"); o elogio do valor espiritual da defunta e a sua imortalidade ("Fue de su amor la virtud", "Fue-se tu Reina al essotro Reyno"); a comparação da morte com o pôr-do-sol ("Pusoseme el Sol") e a associação das virtudes a imagens de luz ("que fue Luna de la sacra vida"). Ainda que a comédia, na aceção dantesca, remeta para o teatro da morte, não podemos deixar de ver neste poema, composto por títulos de comédias quedramatizam relações mundanas, amores e desamores, por oposição aos géneros da literatura moralizante, um tom satírico, cuja subtileza não impediu a aprovação dos censores.

A morte da **Infanta D. Francisca Josefa**, filha de Isabel de Neuburgo e de D. Pedro II, que ocorreu em 1736, inspirou igualmente um conjunto de obras poéticas, onde se observa a repetição de algumas representações simbólicas já examinadas anteriormente. Neste contexto, era um tema comum associar-se a morte de monarcas a um cetro e a uma coroa cortados por um golpe de foice, uma imagem que se baseia nas alegorizações iconográficas da morte como esqueleto munido de uma foice, frequentes nos períodos medieval, renascentista e maneirista, sendo reiteradas na produção estético-literária barroca.

[147] As comédias selecionadas são da autoria de personalidades imponentes no mundo literário. A título de exemplo, destaco as seguintes: *Amor haze hablar los mudos* de Sebastián de Villaviciosa, Juan de Zabaleta e Juan de Matos Fragoso; *Amar después de la muerte* (1633?) e *Las armas de la hermosura*, que são da autoria de Pedro Calderón de la Barca; *La más hidalga hermosura* (1645), que foi escrita por Juan de Zabaleta, Francisco de Rojas Zorrilla e Pedro Calderón de la Barca; *Lo que son juizios del Cielo*, da autoria de Juan Perez de Montalvan e *Reinar después de morir* de Luiz Velez de Guevara.

Neste domínio, destaco primeiramente um soneto fúnebre em honra de D. Francisca e seu primo, o infante D. Carlos (filho de D. João V), que faleceu em 1730, inserido na obra *Sentimentos métricos, ou coleção de várias vozes na mágoa pela morte da Sereníssima Senhora D. Francisca*, da autoria do Doutor Félix José da Costa:

"Faz-se memória da morte da Sereníssima Senhora Infanta D. Francisca, e da do Senhor Infante D. Carlos.

SONETO XXIV

Ramos cortou reais a Parca dura,
E ao cetro o choro vegetante excita,
Que em tronco tanto negra fouce invita
Sacra imagem da pena assim figura.

Aromas verte pranto da cultura,
Cujos celsos despojos precipita,
Que para adoração (mágoa infinita)
Embalsamar a própria dor procura.

Das folhas despojado está celestes
Oh pesar! Que altas comas, que derrama,
De aflito suprem fúnebres ciprestes:

Isto aos olhos! E há mais? Que augusta clama
A alma do tronco de frondosas vestes
Quanto escreveu a Parca nesta rama[148].

O poema explora a imagem da Parca que corta ramos da árvore real com a foice, sublinhando o lamento pela perda de tais monarcas. O caráter universal da morte encontra-se, por seu turno, ilustrado pelo cipreste, árvore que representava a morte, quer das mais ilustres personalidades, quer das mais humildes. Poder-se-á estabelecer uma relação entre a imagética deste soneto e o emblema CXCVIII de Alciato (Fig. 19) que tem como *pictura* um cipreste, e como *subscriptio* "*Pulchra coma est, pulchro digestæque ordine frondes, Sed fructus nullos hæc coma pulchra gerit*", expressando que embora a folhagem seja bela, e as folhas estejam arranjadas em perfeita ordem, a árvore não carrega frutos. Na conceção de Alciato, o cipreste constitui um ícone fúnebre, associado ao túmulo de grandes líderes. Por conseguinte, no contexto aqui em apreço, a imagem do tronco de cipreste cortado patenteia a interrupção da descendência real por via destes dois infantes.

[148] Cf. ARAÚJO, 1736, Col. III: 15.

Também numa glosa que Bernardo Fernandes Gaio cita, a partir do que observou nas honras fúnebres organizadas na Catedral de Braga, se observa a imagem do corte pela foice:

Cortó un golpe de guadaña
Ceptro, y corona de gloria;
Llevó el Cielo la victoria,
Y el premio de la campaña.
Y aunque el Cielo su luz baña
Pues yace el cuerpo cual veis,
Llorad ojos, no ceséis
Pues a deuda tan debida,
Solo pagáis con la vida,
Aunque más lagrimas deis

El alma en celeste vuelo
Partió triunfante, y ufana:
Porque flor tan soberana
No era flor para este suelo[149].

Neste poema, o estatuto da infanta encontra-se simbolizado pelo cetro e pela coroa, que são golpeados pela foice mortal. Por seu turno, verifica-se igualmente a aproximação metafórica da infanta a uma flor, que espelha as suas qualidades espirituais, assim como sublinha a precocidade da morte e a sua ressurreição, como se pode ler nos versos "Porque flor tan soberana/ No era flor para este suelo".

Na verdade, a relação mimética entre os elementos da natureza e os atributos da figura feminina constitui um procedimento estético-compositivo recorrente na poesia fúnebre, verificando-se inclusivamente o recurso à écfrase como forma de conferir maior dramaticidade, por via da expressão visual, ao sentimento de perda. Neste âmbito pode situar-se o soneto da autoria de Francisco de Sousa e Almada, em homenagem à infanta D. Francisca:

Belo quadro de excelsa fermosura,
Que pintou com subtil delicadeza
Do mais sábio pincel a natureza,
Quando o maior empenho atenta apura.

Essa sombra mortal da sepultura
Não te eclipsou a cândida beleza,
Porque antes acumula mais viveza
Na parda sombra a esplêndida pintura.

[149] Cf. GAIO, 1737: 9-10.

Com sombras, e com luzes embaraças
A vista nessas cores, que notórias
Entre as mortas, e vivas hoje enlaças:

Mas ocupando as imortais memórias,
És nas luzes a cópia de mil graças,
Nas sombras perspetiva de mil glórias.

Francisco de Sousa e Almada[150]

O autor recorre a elementos do domínio artístico da pintura – *quadro, pintou, pincel, sombra, luzes, cores, perspetiva* – para exprimir a beleza da infanta, que não se extinguiu no momento da sua morte. Por outro lado, transmite-se também a ideia da sua imortalidade, entendida numa perspetiva tríplice: como imagem materializada em quadro e em verso, ou seja, proporcionada pela capacidade que as artes têm de eternizar uma figura; como imagem mental na memória de todos, pelas suas virtudes e, por fim, como alma na esfera divina.

A par da exaltação das qualidades da figura defunta por meio de um discurso pictural, verifica-se igualmente na poesia panegírica uma descrição dos elementos que compõem a cerimónia fúnebre, que se associam ao sentimento de perda. A este respeito, encontra-se um soneto, retirado de uma coleção fúnebre dedicada à infanta D. Francisca, designada *Sentimentos métricos*, que se baseia na homonímia "peso", nas aceções de carga e de lamento. Na introdução ao soneto XXXIII, especificam-se as circunstâncias que o inspiraram: "No enterro da Sereníssima Senhora. Pondera-se o custar muito o levantar o caixão pelo grande peso que encerrava, quando o levaram para o coche. O sereníssimo corpo foi dentro de três caixões: o interior era de chumbo, o segundo de bronze, e o exterior de madeira coberto preciosamente". Não obstante, o desenvolvimento do soneto converterá o prosaísmo da situação descrita em elevação da figura homenageada:

Bem pudestes, ó forças Lusitanas,
A terra descobrir, e pisar mares,
Converter as mesquitas em altares,
Reduzir a palácios as cabanas:

Mas o timbre abatei hoje de ufanas,
Que de Lusos não podem já mil pares,
Sendo de esforço, e brio singulares,
Mover de bronze, e chumbo as filigranas.

[150] Cf. RODRIGUES, 1736, col. III: 8.

Ah! Que o pesar aqui é sentimento,
O gemer nesta ação é infalível,
Que o peso só da dor priva do alento:

O mesmo Atlante aqui se faz flexível,
Que quando a estrela cai do Firmamento,
Pegar nessa, e sustê-la é impossível.

Do Doutor Afonso de Sousa Machado[151]

O poema começa por sublinhar satiricamente a força e a coragem dos portugueses, ponderando a expansão marítima e a ação colonial. Por sua vez, submete o orgulho destas conquistas ao momento da morte da rainha, na medida em que atribui à emoção a debilidade dos portugueses, no momento de suportar o féretro da infanta. Compara, ainda, essa fragilidade à figura mitológica de Atlante, o titã que suportava o globo terrestre, mas era incapaz de suster uma estrela cadente, o que os absolve desse momento de fraqueza. Por outro lado, simboliza a impotência dos portugueses perante a soberania da morte. Mais uma vez, se equivale metaforicamente a monarca a um elemento de luz, neste caso, a estrela, que traduz o seu valor espiritual.

No seguimento deste soneto, o mesmo autor compõe outros dois baseados igualmente em situações prosaicas e embaraçosas decorridas no ato funeral. Apresentam-se, assim, os textos preliminares aos sonetos: "Pondera-se a circunstância de não caber o caixão no coche, e ser preciso o cortar-se este, para que o caixão coubesse", relativo ao soneto XXXIV, e "Pondera-se a circunstância do coche parar na Rua da Prata, e de se rasgar na mesma rua em parte o pano de veludo, com que o coche ia coberto", referente ao soneto XXXV (ARAÚJO, 1736, col. IV: 24).

Na verdade, a leitura isolada das introduções aos três sonetos consecutivos indiciaria uma abordagem satírica ao assunto, na medida em que se relata uma sequência de eventos embaraçosos: a incapacidade em suportar o caixão, a necessidade de o cortar para caber no coche e, depois disso, o rasgo do tecido que cobria o coche, quando finalmente se põe em andamento. No entanto, a leitura dos sonetos revela um processo compositivo atento aos códigos da literatura panegírica fúnebre e ao seu tom elevado. Assim, no soneto XXXIV, procede-se à personificação da carroça, que ficou "da dor tão bem cortada", pois "uma ausência te deixa hoje apertada". A infanta é, novamente, associada a uma imagem de luz, neste caso, o Sol, o que justifica a incapacidade de o coche a conter, como fica explícito nos últimos versos

[151] Cf. ARAÚJO, 1736, col. IV: 23.

do soneto: "Quando do Céu de Lísia se sepulta/ Um Sol, que posto em terra aqui não cabe". Por sua vez, no soneto XXXV, atribui-se o rasgo no tecido à personificação de uma nuvem, que vendo as lágrimas que derramavam os que observavam o andamento do coche na Rua da Prata, hiperbolicamente convertidas em dilúvio, se comove e se rasga: "Vendo o Sol, que as meninas afogavam, / reduzido a dilúvio este horizonte, / Rasga a nuvem por ver quantos choravam" (ARAÚJO, 1736, col. IV: 24).

Com efeito, observa-se nestes três sonetos, da autoria do Doutor Afonso de Sousa Machado, que situações da vida quotidiana, porventura embaraçosas e sinistras, assim como os elementos prosaicos que as constituem, se convertem em matéria poética de estilo elevado, baseado no ideal de perfeição e beleza da infanta e na profundidade do lamento fúnebre.

A visão metafórica e idealizada da morte é retomada na poesia dedicada ao sepulcro ou ao mausoléu, em que se transmite o sentido de transitoriedade da vida, com recurso a um conjunto diversificado de imagens: a cinza e o pó[152], a pedra da sepultura, a pira, etc.. Neste sentido, é importante notar a preferência de uma abordagem simbólica e metafórica da morte, a um tratamento de tipo necrográfico. Veja-se, a título de exemplo, o seguinte soneto composto por ocasião da morte da infanta D. Francisca:

A morte falando com a sepultura

Sacro horror, cuja pompa desafia
Egípcias sepulcrais magnificências,
Aviso és de divinas providências,
Se escândalo da humana idolatria.

Quem nunca coube em âmbitos do dia,
Dando aos raios de amor doces violências,

[152] A simbologia da cinza ou do pó, no contexto da literatura barroca, prende-se com a referência ao versículo bíblico "*quia pulvis es et in pulverem reverteris",* retirado do livro do *Génesis* (3:19), que se pode traduzir pela frase "porque tu és pó e ao pó voltarás" (ALVES, 2000: 29). A cinza constitui igualmente o resíduo corporal, simbolizando a precariedade da vida. Além disso, este enunciado corresponde à fórmula da Quarta-feira de Cinzas, no contexto da liturgia cristã, largamente citado na parenética barroca. A este versículo se pode associar outro, que se situa no universo estético-simbólico da *vanitas*, ou seja, "*vanitas vanitatum et omnia vanitas"* (*Eclesiastes*,1:2), exprimindo a vacuidade das coisas mundanas perante a fatalidade da morte. A este respeito, Ainda Lemos, Micaela Ramon e João Pedro Cambado observam que: "As cinzas, como imagem da fragilidade humana e da futilidade dos bens deste mundo, surgem como símbolo da penitência e do reconhecimento da pequenez do homem face ao divino (cf. Est 4, 1, 3; 14, 2; Jó 42, 6; Jn 3, 6; Mt 11, 21). O uso da cinza foi sendo incorporado no rito penitencial, no início da Quaresma, no sacramento da reconciliação. Em Roma, o rito era celebrado pelo confessor, que, cobrindo de cinza o pecador público, proclamava *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reuerteris*: *age paenitentiam ut habeas vitam æternam* ("Lembra-te, homem, que és pó e ao pó hás de voltar; faz penitência a fim de teres a vida eterna"), obrigando-se o pecador a afastar-se e a fazer penitência ao longo da Quaresma, regressando na Quinta-Feira Santa. O rito suavizar-se-ia ao longo dos tempos e tornar-se-ia comum para todos e não apenas para os pecadores públicos. Os ramos de árvores (entre as quais os de palmeira) usados no Domingo de Ramos do ano anterior são queimados e com as cinzas o sacerdote traça uma cruz na fronte do penitente" (VIEIRA, 2014, T. II, Vol. II: 118).

Em ti pedra do toque das paciências
Hoje se estreita, sendo cinza fria.

Oh quão serve este exemplo à fermosura,
Ó Níobe dos prantos congelada,
Se obséquios queres, se discretos cultos:

Altar serás aos votos da ternura,
Que as Troias da beleza idolatrada
Guardam nas cinzas respeitados vultos.

De Alberto de Azevedo[153]

O soneto sublinha a sumptuosidade da sepultura da infanta, que caracteriza como "pedra do toque das paciências", comparando-a com os túmulos egípcios, para declarar a insignificância de tal monumento perante a inevitável redução de tudo o que é mundano a cinzas. A ideia da fragilidade da vida é reforçada pela referência ao destino das grandes figuras de Troia, cuja beleza se extinguiu e se converteu em cinzas. Da mesma forma, a alusão a Níobe, figura mitológica cuja lenda narra que assistiu à morte da sua vasta prole, dá ênfase ao lamento. As expressões antitéticas "cinza fria" e "raios do amor", por sua vez, remetem simultaneamente para uma imagem sensível, ou seja, para o corpo inerte despido do calor vital, e para um conceito moral, referente à extinção de todas as paixões terrenas.

Do ponto de vista da intertextualidade, constata-se que a mensagem deste soneto, dentro do quadro ideológico ligado ao mote bíblico "*pulvis es*", é transversal a outros contextos artísticos, como se observa em um emblema inserido na tradução portuguesa (Fig. 20), assinada por Carlos del Sotto[154], de *Le théatre moral de la vie humaine*[155] de Marin le Roy, senhor de Gomberville, intitulada *O Theatro Moral da Vida Humana representada em cento e três quadros Sacados do Poeta Horatio por Otho Venio* (Ms. 3109, BGUC). O emblema exprime a ideia de universalidade da morte e da vanidade do que é mundano, apresentando o cadáver de alguém importante, cujos símbolos da riqueza e poder terrenos jazem a seu lado. Essa mensagem é sublinhada pela *inscriptio* – "A morte é o fim de todas as coisas" – e a *subscriptio* – "Isto está feito, tudo está consumido, eis aqui o fim de todas as coisas. Morte acaba, quebra

[153] Cf. RODRIGUES, 1736: 19.
[154] Sobre este autor pouco se sabe. No entanto, parece ter sido um diplomata espanhol, tendo assumido funções no consulado da Holanda, como comprova uma dedicatória que lhe é feita por um tradutor de um texto doutrinário (FUCKS, 1975). Resta saber se teria sido também um diplomata em Portugal, razão pela qual conheceria tão bem a língua portuguesa.
[155] Esta obra constitui uma adaptação de *Q. Horatii Flacci emblemata*, de Otto van Veen, impressa em 1607.

já teu dardo envenenado, há tempo que também tenhas fim e que vendo-se vingada da tua natureza humana se eleve com tua morte lá para a imortalidade".

Na verdade, encontra-se um volume considerável de composições fúnebres que se dirigem ao túmulo ou que se referem a uma inscrição ou a um objeto que o adorna. Trata-se de poemas que, em muitos casos, estabelecem uma relação ecfrástica com o monumento fúnebre, como se pode observar no seguinte soneto à memória de D. Francisca, da autoria de Francisco de Sousa e Almada:

Soneto VII
Aqui jaz nada, e tudo sepultada
A excelsa Infanta neste jaspe mudo,
Que da alteza magnífica foi tudo,
E de tudo o que foi, agora é nada.

Em prendas, e virtudes sublimada
Da natureza foi contínuo estudo;
Mas não havendo contra a morte escudo,
No mausoléu se admira aniquilada.

Tudo, e nada no túmulo se encerra
Por outro modo com razão notória,
Que a viva saudade nos desterra:

Pois contra a morte obtendo uma vitória,
Se é nada a Augusta Infanta cá na terra,
Ao mesmo tempo é tudo lá na glória[156].

O soneto centra-se na imagem da monarca sepultada, num mausoléu de "jaspe", que surge personificado pela atribuição da característica "mudo". À ideia de silêncio se associa o "nada" em oposição a "tudo", antítese repetida ao longo do poema, para exprimir a redutibilidade do indivíduo a um corpo vazio, em contraposição à sua existência glorificante para além da morte. Os versos "Que da alteza magnífica foi tudo, / E de tudo o que foi, agora é nada" refletem também a noção da igualdade de todos no momento da morte, independentemente da sua posição social, pois o seu valor depende da observância dos princípios cristãos. Dentro de essa conceção ascética encontra-se a imagem da batalha contra a morte, a que o autor alude quando refere não haver "contra a morte escudo", assim como nos versos "Pois contra a morte obtendo uma vitória, / Se é nada a Augusta Infanta cá na terra, / Ao mesmo tempo é tudo lá na glória". Por conseguinte, as únicas armas no momento desta batalha

[156] Cf. ARAÚJO, 1736, col. IV: 6.

são as virtudes da infanta, pois só a nobreza, no sentido anímico, lhe confere valor aos olhos de Deus.

Ainda no contexto das composições dedicadas ao túmulo, devo destacar um poema de Braz José Rebelo Leite, inserido na obra *Acentos saudosos das musas portuguesas na sentidíssima morte da Sereníssima Senhora […] D. Francisca, Infanta de Portugal* (VIMIOSO, 1736), que é apresentado como "Ao Túmulo onde jaz o corpo da Sereníssima Senhora Infanta" (Fig. 21). Trata-se de um poema de décimas acrósticas, cuja leitura vertical das letras iniciais dos versos completa o enunciado em latim – "*Requiem æternã donna ei domine, E luz perpetua luceat ei requiescat in pace amen*" – que consiste numa introdução litúrgica, falada ou cantada, pronunciada no início das cerimónias religiosas pela alma de um defunto, podendo traduzir-se por "Dai-lhe Senhor o descanso eterno e que a Luz Perpétua a ilumine. Ámen."

O poema expressa o pesar pelo falecimento de D. Francisca, que realça por meio de referências naturais catastróficas, como "incêndio inflama", "Etna à ânsia", "à fé Vesúvio" e "à dor dilúvio". Assim, equipara-se o corpo da infanta a "neve", sendo que a fenomenologia da sua perda encontra expressão nas antíteses "luz ao peito" e "perda à vista". Por seu turno, exalta-se a "grandeza" de D. Francisca, ao mesmo tempo que se elogia a homenagem que D. João V, seu irmão, lhe prestou, como evidencia a terceira estrofe.

Na obra de António de São Jerónimo Justiniano, intitulada *Funeral obséquio da mais triste saudade em repetidos suspiros em a morte da sereníssima senhora D. Francisca*, surgem igualmente alguns poemas dedicados à sepultura da infanta, que sublinham a ideia da transitoriedade da vida terrena, em oposição à glória da vida espiritual. Atente-se, a este respeito, no seguinte soneto:

Último suspiro ao enlutado túmulo

Soneto moral

Mausoléu enlutado, e portentoso
Muito triste te vi: Perdi o alento.
Não tens em ti ao Sol? Pois Monumento
És do Sol, e estás triste, e lutuoso?

Com silêncio profundo, e horroroso
Me respondes que sim; e o sentimento
Diria, a formar voz o seu lamento,
Que estavas do que foi, e era choroso.

A maravilha foi, de que redunda

À Monarquia Lusa, e sublimada
A prenda melhor ser, e sem segunda;

E o que era? Clame a pena desmaiada,
Com bem pena mostrando a mais profunda,
Que eram, cinza, pó, vento, sombra e nada[157].

Nesta composição poética, o túmulo surge, mais uma vez, personificado, ao assumir a sua tristeza perante o falecimento da infanta, sendo o interlocutor do sujeito poético. Como já observei a propósito de poemas anteriores, a imagem do "Sol" é relacionada com o valor moral de D. Francisca, simbolizando igualmente a sua procedência monárquica. O soneto termina com a enumeração de elementos evanescentes, "cinza, pó, vento, sombra", que dão ênfase à fugacidade da vida terrena, de acordo com o mote bíblico "*pulvis es*".

A mesma infanta inspira um poema denominado "Décimas Falando com o Túmulo", formado por duas décimas, em língua espanhola, integradas na obra *Culto fúnebre: enternecida parentação ou breve notícia do demonstrado sentimento com que a Santa Sé Primacial de Braga em funesta, e ardente pira testemunhou a sua magnificência, e zelo, na ocasião da nunca bem sentida morte da sereníssima senhora Infanta D. Francisca de saudosa memória* (GAIO, 1737: s. p.). Este poema, que se segue à folha de rosto, encontra-se numa página contígua a outra constituída pela gravura que ilustra o túmulo da infanta (Fig. 22), com que estabelece uma relação ecfrástica. Importa realçar que a conexão semiótica entre a forma visual e a forma verbal se traduz numa descrição simbólica e poética, na medida em que não se baseia numa caracterização de tipo material.

Neste sentido, a primeira estrofe do poema recorre a um conjunto de referências sensoriais para caracterizar o túmulo da infanta D. Francisca. No âmbito da visão, destacam-se as imagens que exprimem luz, como demonstram os primeiros seis versos. As entidades mitológicas e geográficas aludidas na primeira estrofe remetem, com efeito, para elementos do mundo natural, como o mar ("Pielago"), o fogo e o Sol ("Etna", "Febo", "Fáeton" e "Ícaro"), os raios ("Júpiter") e o céu ("Querubim"). Por sua vez, nos últimos versos da primeira estrofe acentuam-se os sentidos olfativo e auditivo, ao associar-se o sepulcro a odores e a vozes celestiais. Esta descrição metafórica sublinha o caráter duplamente majestoso e divino do monumento, uma vez que se trata de um objeto que simboliza a transmutação do corpo em espírito. A natureza divina do túmulo deriva igualmente da alusão ao fogo e à luz, na medida em que são inúmeras as representações da divindade enquanto elemento ardente e luminar.

[157] Cf. JUSTINIANO, 1736: 15.

A segunda estrofe, por seu turno, centra-se na figura da defunta, cujos atributos físicos e anímicos são exaltados. Neste sentido, ela é adjetivada como "Belona", "hermosura", "Real Matrona", "Amazona", "Infanta Santa" e "celestial creatura". Esta caracterização sublinha, com efeito, qualidades mundanas e espirituais. Assim, o poeta introduz duas referências bélicas: "Belona", deusa romana da guerra, e "Amazona", guerreira na mitologia grega, que enaltecem a força da monarca. De igual modo, a sua ascendência real manifesta-se na adjetivação "Real Matrona". Por fim, os seus atributos morais são declarados por meio das expressões "Infanta Santa" e "celestial creatura", sendo que a sua transformação mística se encontra plasmada no verso "Al Cielo se partió a pizar estrellas". Esta composição é particularmente interessante, pois são raros os poemas fúnebres em que se observa uma caracterização da mulher por meio de atributos bélicos ou que deem visibilidade à força feminina, sendo um aspeto sobretudo tratado no âmbito na laudatória masculina.

Entre os poemas que se referem ao túmulo da infanta, destaco ainda os Sonetos VI e XL incluídos na obra *Sentimentos métricos, ou coleção de várias vozes na mágoa pela morte da Sereníssima Senhora D. Francisca* de João Ferreira Araújo (Figs. 23 e 24). Subordinados ao artifício do acróstico, estas composições exigem uma leitura vertical das letras que compõem o enunciado "S. DONA FRANCISCA", no primeiro, e "DONNA FRANCISCA", no segundo, dando ênfase à figura homenageada. Na senda do que tenho vindo a observar, os poemas tecem um elogio às qualidades físicas e anímicas da infanta, por meio de imagens de luz, como comprovam as expressões "majestosa luz", "renascendo no Sol" e "Aurora do esplendor". Estas, por sua vez, traduzem igualmente a ressurreição. A alusão ao túmulo como "pedra" e "monumento" sublinha o caráter transitório da existência terrena, ou seja, a mortalidade e, simultaneamente, simboliza a imortalidade, pois enquanto lugar de memória contribui para a preservação da imagem da infanta.

Como tenho vindo a constatar, o monumento fúnebre assume, no domínio poético, uma dimensão simbólica abrangente, na medida em que expressa o caráter memorial, material e místico da morte. Talvez seja por essa razão que um número considerável de composições assuma a forma de epígrafe, como disso é exemplo o Soneto IX, denominado "Epígrafe fundamental" (Fig. 25), inserido na mesma obra que o anterior. Este revela ser um quateracróstico, um acróstico mais complexo, uma vez que divide o verso em quatro partes, obrigando a uma leitura vertical do enunciado "Dona Francisca/ De Lísia Infante/ Se ao mundo morre, / Aos Céus renasce", em quatro colunas. A este respeito, é necessário proceder a uma leitura integrada da expressividade do texto com a sua forma visual, na medida em que as quatro

colunas constituem um símbolo arquitetónico bastante difundido. Na verdade, as colunas representam a relação entre o céu e a terra e, portanto, a relação do humano com a divindade, assim como o poder e a imortalidade. As colunas de luz e de fogo guiaram os Hebreus pelo deserto. Além disso, no domínio bíblico, vários são os templos construídos em honra de Deus que assentam em colunas. Por seu turno, simbolizam também o palácio e, consequentemente, a monarquia. De acordo com a tradição arquitetónica egípcia, grega e hebraica, as colunas são exemplo de simetria e beleza, assim como de força e sabedoria, qualidades que o discurso panegírico associava às figuras régias. Por fim, é igualmente necessário associar as quatro colunas à estrutura arquitetónica que caracteriza os monumentos fúnebres efémeros, de que é exemplo a Fig. 22, que já analisei, ilustrando uma essa construída em honra da infanta na Sé de Braga.

Neste sentido, e uma vez que este poema constitui uma epígrafe, ou seja, uma inscrição tumular, produz-se uma relação entre a estrutura externa e interna do mesmo, uma vez que exprime textualmente o pesar do "sacro império" pela morte da monarca, como refere o verso "Alta dor sente o mundo enternecido". O facto de se tratar de uma "epígrafe fundamental" sublinha o caráter arquitetural da composição, pois remete para os alicerces de uma construção, neste caso, literária. Por seu turno, o poeta caracteriza a infanta como "vítima", executada pelo golpe da "Deusa seva", como sublinham os versos: "Fazendo justo em vítima ordenada, / Reverente ara na alma soçobrada/ Ablação imortal do amor rendido", que remetem para uma dimensão sacrificial. Poder-se-á, a partir deste excerto, produzir uma analogia com a simbologia das colunas, uma vez que era no cimo das mesmas que se procediam, em tempos idos, aos sacrifícios aos deuses, o que, por um lado, enfatiza o pesar pela sua ausência e, por outro, confere uma dimensão mística à sua morte.

Palavra e imagem unem-se também num soneto de elogio fúnebre à infanta D. Francisca (Fig. 26), da autoria de Dona Mariana de Garsias, religiosa no Convento de S. Mónica na cidade de Évora. Analisando os elementos paratextuais, que em muito influenciam a experiência cognitiva da leitura, verifica-se que a página em que se insere o soneto apresenta um cabeção composto por folhagens e, ao centro, uma moldura oval com o busto de uma figura feminina, que transmite a ideia de que a imagem da infanta permanecerá na memória de todos, como se estivesse imortalizada num retrato. Por sua vez, o poema é introduzido por uma letra capitular figurada, composta por uma gravura xilogravada, de forma tosca, de uma mulher seminua, coberta por verduras, numa alusão à beleza, juventude e pureza da infanta.

Este poema evidencia uma relação intertextual com um emblema de Andrea Alciato, uma vez que, na margem direita do poema, a autora insere a referência – "*Ex Alciat. Emblem. 154*". Em várias edições e traduções que consultei dos *Emblemata* de Andrea Alciato, a partir do sítio da internet "Glasgow University Emblem Site[158]", verifiquei alguma oscilação na inscrição, imagem e numeração do emblema a que alude a autora. Tendo em consideração que o conhecimento da obra de Alciato em Portugal teve um grande impulso com a publicação da versão em espanhol, *Declaracion Magistral* de Diego Lopez[159], apresento em anexo dois emblemas de Alciato incluídos nessa obra (Fig. 27) com os quais se relaciona semanticamente o poema de Dona Mariana de Garsias. O primeiro tem o mote "*De morte et amore*" e apresenta a numeração 153 (ainda que em outras edições seja 154[160]), e o segundo evidencia a inscrição "*In formosam fato prœreptam*", estando numerado como 154.

O emblema 153 refere-se à fábula de Esopo que narra a troca acidental de armas entre a Morte e Cupido, apresentando um poema que explica esse episódio, onde se pode ler, na tradução de Filipa Araújo: "Andava pelo mundo a Morte, tendo por companheiro o Amor. A Morte trazia consigo a aljava e o pequeno Amor as setas. Partiram juntos e juntos dormiram certa noite. O Amor era cego e a Morte durante esse momento também foi cega. Por desgraça, cada um deles pegou nas providenciais armas do outro: a Morte leva as setas douradas e o menino as que são feitas de osso" (ARAÚJO, 2014: 316). Por sua vez, o emblema 154, cujo mote alude a uma bela donzela arrebatada pelo destino, apresenta como figura uma mulher jovem prostrada por terra, à esquerda, e um esqueleto, que representa a Morte, a avançar furiosamente com um objeto na mão contra Cupido, que está deitado no chão, tendo o arco, as aljavas e as flechas ao lado.

A intertextualidade, desvelada pela própria autora, é explícita, na medida em que se produz uma analogia entre a jovem ilustrada no emblema e D. Francisca, que foram prematura e injustamente mortas. O soneto começa por resumir a fábula de Esopo, sobre a qual se

[158] Este sítio da internet pode ser consultado em http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php.

[159] No que diz respeito à difusão de *Declaracion Magistral* de Diego Lopez (1615) em Portugal, Filipa Araújo observa que: "Esta versão glosada, que mereceu reedição quatro décadas depois, circulou amplamente em Portugal, conquistando adeptos pela grande vantagem de dar a conhecer as leituras anteriores e de identificar as fontes clássicas" (ARAÚJO, 2014: 39). A mesma investigadora concluiu que foi a versão dos *Emblemata* de Alciato mais disseminada no país, o que se depreende inclusivamente pela existência de exemplares desta obra "nas bibliotecas lusitanas, tendo sido localizados sete exemplares da primeira edição, dois de 1655, quatro de 1670 e três de 1684" (ARAÚJO, 2014: 223).

[160] A título de exemplo, o emblema "*De morte et amore*" apresenta a numeração 154 na seguinte edição: ALCIATO, Andrea (1577). *OMNIA ANDREAE ALCIATI V. C. EMBLEMATA: Cum Commentariis, Quibus Emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura omnia dubiaque illustrantur: Per Claudium Minoem Diuionensem.* - Antuerpiae: Ex officina Christophori Plantini, consultado em http://www.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/alciati_itali.html, a 12/03/2016.

fundamenta o emblema de Alciato, sendo que as duas últimas estrofes atribuem a culpa da morte da infanta a uma seta da Morte, disparada equivocadamente por Cupido.

A associação entre a morte da infanta e a alegoria de Amor surge igualmente num soneto em língua italiana, integrado na obra *Acentos saudosos das musas portuguesas na sentidíssima morte da Sereníssima Senhora a Senhora D. Francisca*, composta em 1736, pelo 8.º Conde do Vimioso e por outros autores, que passo a transcrever:

Nella morte della Serenissima Infanta de Portogallo D. Francisca

SONETTO

Morta era la bellezza, e si vedea
Vestito Amore in luttuoso ammanto:
Avea l'arco spezzato, e si giacea
Mesto, e pensoso alla grand'Urna accanto.

Questa è la REGIA DONNA, egli dicea,
Che seco porta di più Regni il pianto:
Qual fú la mano ingiuriosa, e rea,
Che diede il colpo? E chi pote' cotanto?

Ah Morte, Morte, non ancor sei paga
Tu di stragi reali? Jo bien disvelo,
Ch'è tua la destra, e che fú tua la piaga.

Misero me! Se dal tuo crudo telo
Esente non andó Deitá si vaga,
La Madre mia non è sicura in Cielo[161].

No soneto, descreve-se a imagem alegórica de Amor, vestido com um manto de luto e chorando a morte da infanta, junto ao seu túmulo, com o arco destruído. Tal imagem expressa os sentimentos de lamento pela morte da "Regia Donna", a que se dá ênfase pela letra maiúscula, por parte do reino. Amor, que constitui o sujeito enunciador, atribui à Morte a culpa por tal desgraça, manifestada pela imagem do golpe ou corte que provocou a lesão fatal em D. Francisca, como revela o verso: "Ch'è tua la destra, e che fú tua la piaga."

Como se tem vindo a verificar, é comum encontrar no discurso poético a culpabilização de uma figura alegórica pela morte da personalidade defunta, podendo aquela ser identificada como Libitina, Deusa, Morte, Parca, Átropo, entre outras designações. Os poemas que analisarei em seguida exploram essa ideia.

[161] Cf. VIMIOSO, 1736: s.p..

O primeiro é o Soneto VIII, inserido na coletânea *Suspiros saudosos, e métricos de alguns engenhos portugueses na deplorável morte da Sereníssima Senhora D. Francisca Infante de Portugal*, intitulado "A luz, que em Lísia houvera vera" (Fig. 28). Trata-se de um soneto artificioso, cujos versos terminam em eco[162], imitando o eco acústico, ou seja, a última palavra do verso repete as sílabas finais da palavra anterior, com que rima. Este soneto decassílabo em eco, da autoria do Pe. Joaquim Simpliciano do Canto, reconhece a excelência da infanta, qualificando-a como "Luz régia", retirada pela "cruel Átropos", a figura mitológica grega, moira que procede ao corte da vida. O soneto revela grande capacidade artificiosa, conferindo à palavra de final de verso um sentido distinto da anterior, que reforça o sentimento de injustiça e lamento pela perda de D. Francisca, como, a título de exemplo, refletem os versos: "Prostra a Parca infiel, que respira ira/ Deixando, só a quem suspira, pira".

Também o Soneto IX, "Diálogo entre o tempo, e morte" (Fig. 29), se desenvolve em torno do tema da precocidade do falecimento da infanta, atribuindo à Morte a culpa por tal fatalidade. Assim, o soneto apresenta um diálogo entre as figuras alegóricas da Morte e do Tempo, identificando a primeira pela letra maiúscula "M" e o segundo pela letra "T", como forma de distinguir os sujeitos enunciadores. O diálogo inicia-se com a aparente glória da Morte, que se confessa mais poderosa que o Tempo. No entanto, os tercetos refletem um desfecho diverso, pois o Tempo anuncia a sua vitória, ao fazer com que a memória de D. Francisca se perpetue, como evidenciam os versos: "por toda a eternidade/ Permaneça com mais segura vida/ Na lembrança, na glória, na saudade".

A crueldade da Morte é também o tema de um soneto que revela um duplo artifício visual, identificado pelo autor como "bicróstico com cauda" (Fig. 30). Encontra-se dividido em duas colunas, em versos de cabo roto, terminando na letra "-A", sendo que a leitura vertical do início e meio dos versos configura o enunciado "SENHORA INFANTE DONNA FRANCISCA". A divisão estrutural do soneto em dois, número que exprime a separação do mundo material e espiritual, a oposição de forças e o contraste entre dia e noite refletem-se na estrutura interna, uma vez que o sujeito poético se dirige à "Cruel Parca", a quem tece a seguinte

[162] Na *Arte Poética Española*, Juan Diaz Rengifo define o que entende pela composição poética denominada "eco": "De esta natural reflexion, que en el sonido de la voz muchas vezes experimentamos, tomarõ principio los Ecos artificiales, que en todo género de Poesia se usan. Composicion rara, y dificultosa […]Otros Ecos se hazen en verso, ora suelto sin vinculo, y travazon de consonantes, ora atado. En el verso suelto que lleva Eco, solo se requiere, que dentro de su medida entre la voz del Eco: y aunque pueden haceres las Reflexas en el principio, ò en el medio, son más suaves en el fin […]. Los Ecos atados se pueden hazer en todo genero de Metro Italiano, especialmente en Sonetos, Octavas, canciones. […] la reflexa de el Eco ha de ser cortada de algún vocablo; ò ya que sea la misma dicción entera, que palsò, ha de tomarse en diverso significado, […] y ha de significar alguna cosa, que haga sentido con todo el verso, que entre de tal manera en èl, que quede constante, y entero, sin que falten, ni sobre sylabas, ni se heche menos quatidad, corriente, ò numero de el metro" (RENGIFO, 1755: 141).

acusação: “Inibir uma vida mais que humana/ Não quiseste senão que separada”. Constrói-se, assim, uma imagem triunfal da morte, evidenciada no poder de aniquilar a formosura e a “vida mais que humana”, o que, por sua vez, confere uma dimensão sobrenatural à infanta.

O caráter divino da infanta é também sublinhado no soneto acróstico XXV, “Da flor Infante, da beleza Augusta”, da autoria de Teotónio Lopes Barbosa, inserido na mesma coletânea (Fig. 31). Mais uma vez, a leitura vertical das letras iniciais dos versos revela a figura elogiada “DONNA FRANCISCA”. O poema manifesta a sintomatologia da dor expressa pelos elementos na natureza. Por outro lado, à infanta é conferida uma dimensão mística, que a distancia do mundo terreno, como evidenciam os versos “Se bem, que tanta Alteza, e galhardia/ Coube no Céu, pois como era divindade,/ Ao Céu, e não à terra pertencia”.

Dentro da caracterização divina da infanta, devo ainda salientar os sonetos XIII, “Desta, que lamentamos, --- formosura” (Fig. 32) e XXI, “Alta deidade, que na gloria assistes” (Fig. 33) da mesma coleção fúnebre.

O primeiro soneto, da autoria de Pedro da Silva Teixeira de Cambres, apresenta como artifício visual a quebra dos versos por meio de traços, terminando nos últimos vocábulos dos versos de um soneto de António Barbosa Bacelar, intitulado “À morte, e sepultura de uma Dama”[163]. O poema em versos centónicos enaltece a “formosura” da monarca, que, por contraste, se vê reduzida a “cinza fria”, o que manifesta a noção de efemeridade da vida. Por seu turno, ao mesmo tempo que se anuncia o triunfo da morte, proclama-se a imortalidade de D. Francisca.

O segundo revela como artifício versos de cabo roto (ou de sílabas cortadas), uma vez que todos terminam na sílaba “tes”, substituída por traços, o que dá ênfase à invocação. Por outras palavras, o sujeito poético dirige-se à infanta, para exprimir, num tom confessional, a tristeza pela sua perda, e rogar para que não se esqueça da “Lísia pátria”, ao mesmo tempo que exalta os seus “merecimentos”, “dotes” e “prendas”, que a elevam a “deidade”.

Até ao momento, procedi à análise da visualidade no âmbito da poesia de expressão fúnebre em honra de monarcas. Focarei, a partir de agora, poemas compostos pela morte de figuras femininas de outras ascendências.

[163] O soneto de António Barbosa Bacelar que aqui transcrevo encontra-se na obra *Fénix Renascida*: “Venceu a morte, ó Fábio, a formosura,/ Amarílis a bela é cinza fria;/ Procura amor mostrar, que o não sabia,/ E esconde o caso nesta pedra dura./ Ocultar neste mármore procura/ Esta da morte ou glória, ou tirania;/ Se quer a formosura idolatria/ Não se saiba o que esconde a sepultura./ Se não for este túmulo às idades/ Mistério oculto, e venerado medo,/ Acabou-se o respeito às divindades:/ Mas que importa que cale este penedo,/ Se há de ser sempre altar de saudades,/ E hão de estragar os votos o segredo” (SILVA, 1746*b*: 307).

A este respeito, investigarei primeiramente a expressão visual em algumas composições encomiásticas escritas pela morte de **D. Maria Luísa Ataíde**, inseridas na obra *Memórias fúnebres sentidas pelos engenhos Portugueses* (VIEIRA et al., 1650). A obra reúne alguns dos nomes mais sonantes do campo literário à época, como o Pe. António Vieira, Francisco Manuel de Melo, Barbosa Bacelar e Violante do Céu, entre outros, o que indicia a importância de tal dama da corte, filha dos condes de Atouguia.

Na página que antecede a oração fúnebre, composta pelo Pe. António Vieira, encontra-se um poema-mausoléu, assinado pelo Pe. Fr. Francisco de Macedo. O título, "*Agno qui p. inter lilia*" (Fig. 34), permite associar imageticamente a defunta ao cordeiro que caminha entre os lírios, ou seja, ao universo da espiritualidade. Por outras palavras, a analogia entre D. Maria e o cordeiro transmite a ideia de que é uma eleita de Deus, o que aponta para o seu renascimento espiritual e, consequentemente, para a sua nobreza de alma. Essa ideia é reforçada pela imagem dos lírios, flor que simboliza simultaneamente a nobreza, a dignidade, a pureza e a glória da ressurreição. Por sua vez, o poema, naturalmente, desenvolve o elogio à beleza física e anímica de D. Maria de Ataíde, através de imagens do domínio da luz e da natureza. Neste sentido, a dama é associada a um astro e a uma flor colhida antes do tempo ou rosa púrpura, o que aponta para a sua excelência e, simultaneamente, para a precocidade da sua morte. No âmbito da transitoriedade da vida, alude-se igualmente às imagens das flores desvanecidas, da cinza, assim como de elementos evanescentes do domínio da obscuridade, como o nevoeiro, a sombra e o ocaso, como revelam os versos: "*sic expirant flores: sic difflatur pulvis: sic nebulæ/ solvuntur: sic bullæ evanescunt: sic umbræ recedunt: sic astra occidunt*".

Ainda no domínio dos poemas artificiosos, cumpre realçar um soneto, denominado epitáfio acróstico, assinado pelo Doutor Pedro Garcia de Faria, Mestre Escola de Faro, em que a leitura vertical das letras que iniciam os versos completa o nome "DONA MARIA ATAIDE" (Fig. 35). Trata-se de uma composição duplamente engenhosa, na medida em que além de

apresentar o artifício do acróstico, constitui igualmente um soneto em macarrónea[164], sendo composto em três línguas, português (primeira estrofe e primeiro verso do último terceto), italiano (segunda estrofe e segundo verso do último terceto) e espanhol (primeiro terceto e terceiro verso do segundo terceto). O poema tece um elogio a D. Maria Ataíde, associando o lamento de sua morte e as saudades a uma rosa que falta no jardim, assim como a um tesouro sem um diamante.

Por sua vez, o falecimento de outra dama da nobreza, chamada **D. Antónia de Sá**, inspirou uma oração, intitulada "O melhor dia. Oração fúnebre pregada na freguesia de Vialonga, nas exéquias de D. Antónia de Sá, mulher de Domingos Mourão Garcês, em 22 de outubro de 1671" da autoria de Fr. António Lopes Cabral[165]. A oração apresenta uma construção retórica rica em referências imagéticas, que remetem para a vanidade da vida, de que destaco as seguintes imagens da morte: o ocaso do Sol no zénite, o eclipse do Sol ou o baixel açoitado pelas ondas. No final da mesma, encontra-se um anagrama aritmético sem identificação de autor, que produz um elogio a essa oração fúnebre e ao seu autor (Fig. 36). O poema, que constitui o cólofon, daí denominar-se "*Pro coronide*", louva indiretamente a figura defunta, ao sublinhar que a tristeza da morte se transformou na alegria da ressurreição, pelos seus atributos excelentes. No entanto, o elogio principal dirige-se ao autor, que demonstrou a capacidade de converter um discurso lúgubre em algo alegre – "*Convertatur, ó utinam, luctus ejus in gaudium! / Nam certè/ Qui seminant in lacrymis, in exultationi metent*" – dentro do espírito doutrinário que proclama a crença na ressurreição. Por essa razão, converte as letras do seu nome nas do seu título, de capelão régio, em números, de acordo com a tábua abaixo colocada, perfazendo o número 1108. Na margem direita ocorrem duas inscrições "*Æqua lance*" e "*Æquè trutinant*", que significam respetivamente "com igual balança" e "com igual peso".

[164] Diaz Rengifo já havia definido este subgénero poético, na sua *Arte Poética Española*, da seguinte forma: "Pueden componerse artificiosíssimos Sonetos en tres lenguas, con el perfecto sentido en cada Lengua, siendo una misma diccion significativa en todas tres. Todo el artificio consiste, en que las dicciones (con la misma, ò diferente significación, formando el periodo) signifiquen perfectamente, y se acomoden al assumpto (RENGIFO, 1755: 105). Também Ana Hatherly atribui a este subgénero poético a designação de "Macarróneas e Versos de Línguas Juntas", definindo-os como "tipo de verso poliglota" e traçando as suas origens da seguinte forma: "pode já detectar-se em Lícofron, no século III a.C. e foi muito praticado de novo a partir do século XVI. […] O inventor da Macarrónea, que é um género burlesco, diz-se ter sido Tifi Odasi, natural de Pádua, cuja obra intitulada *La Macharonea* surgiu em Veneza no ano de 1490, mas aquele que aprefeiçoou essa técnica e a levou às últimas consequências, foi o beneditino Teófilo Folengo (1491-1544), que usou o pseudónimo de *Merlim Coccaio* e cujas obras mais célebres se intitulam *Baldus*, de 1517 e *La Moschea*, de 1521. […] Dentro do Maneirismo/ Barroco português a prática do polilinguísmo foi evidentemente importante e a ilustrá-la citaremos ainda o *Soneto em Várias Lingoas*, do Conde Vimioso em latim, italiano, espanhol e português – assim como o artifício de escrever poesia «em lingoa de preto», em voga no século XVIII e que consiste em misturar o português com uma imitação da fala dos negros, geralmente de Angola" (HATHERLY, 1983: 254-255).

[165] Fr. António Lopes Cabral pertencia à Ordem Militar de Cristo, capelão cantor da Capela Real de D. Pedro II, académico da Academia dos Singulares. Nasceu em Lisboa em 1634 e morreu em 1698 (SILVA, 1858: 186).

No domínio do encómio a personalidades da nobreza, devo também destacar, pela sua riqueza visual, algumas composições escritas pela morte de **D. Leonor Josefa de Vilhena**, que ocorreu a 13 de junho de 1714. Tratava-se de uma personalidade da alta nobreza, que frequentava o espaço da corte, pois tinha sido Dama das Rainhas D. Maria Francisca de Saboia e de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo. Disso nos dá conta a *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, informando-nos também de que havia casado com D. Rodrigo da Costa[166], a 23 de outubro de 1695. O seu pai era Manuel de Melo, Porteiro-mor e capitão da Guarda Real, Regedor da Justiça e Grão-Prior do Crato, e a sua mãe D. Francisca de Sousa e Távora (SOUSA, 1743: 675-674).

O poeta Sebastião da Rocha Pita escreveu, a propósito da sua morte, o livro *Sumário da vida, e morte da Excelentíssima Senhora... Dona Leonor Josefa de Vilhena, e das Exéquias que na Cidade da Baía consagrou às suas memórias a Senhora D. Leonor Josefa de Meneses*, que integra, na primeira parte, a descrição das exéquias mandadas realizar por esta última, na Casa da Santa Misericórdia na cidade da Baía (PITA, 1721: 7-15) e, na segunda parte, composições poéticas de homenagem fúnebre.

Trata-se de um livro que explora a dimensão visual da mancha gráfica, o que se deduz de um conjunto de procedimentos compositivos: as variações das tarjas tipografadas, que diferenciam as várias composições; a diversidade de géneros poéticos e a sua designação em letras maiúsculas; a distinção dos títulos dos poemas, escritos em letra cursiva e dispostos em forma de pirâmide invertida, do corpo do texto, que se encontra escrito em letra redonda e, por fim, a inclusão de poemas acrósticos (que serão analisados no seguinte subcapítulo). Estes elementos interferem na experiência cognitiva da leitura, desempenhando, entre outras, a função de quebrar a monotonia da leitura, tornando-a mais apelativa. A par desta dimensão da visualidade, observa-se ainda nesta obra um discurso em que predomina a expressão imagética e ecfrástica da morte, como explorarei em seguida.

No âmbito da expressão imagética fúnebre, é modelar o primeiro poema apresentado, que se denomina "Versos do coronel Sebastião da Rocha Pitta no túmulo, e exéquias da Excelentíssima Senhora D. Leonor Josefa de Vilhena" (Fig. 37), em que se observam alguns dos tópoi visuais já encontrados em textos anteriores. Assim, o túmulo é caracterizado antiteticamente como "Este fermoso horror, esta clausura/ De Luz no Ocaso", o que exprime a finitude da "nobreza", "valor" e "fermosura" da defunta. A simbologia do túmulo emanada

[166] Rodrigo da Costa (1657-1722) é filho de João da Costa, 1º conde de Soure e de Francisca de Noronha, 1ª marquesa de Soure, foi governador da Ilha da Madeira, Governador da Índia (62º - 1707 a 1712), vice-rei da Índia (37º - 1707 a 1712) e governador do Brasil (31º - 1702-1705).

deste poema reflete, além do mais, uma dualidade, expressando simultaneamente a dissolução e a perenidade da vida, na medida em que guarda os despojos físicos, mas também se ergue enquanto "templo da memória".

A par deste, o mesmo autor compõe outro poema em que se evidencia a relação ecfrástica entre texto e monumento arquitetónico tumular, intitulado "Ao cadáver em os lumes, e aromas do Mausoléu" (Fig. 38). Apesar do que o título possa indiciar, este poema não adota uma perspetiva necrográfica da morte, permanecendo no domínio artístico da *vanitas*. Por outras palavras, e em consonância com a visão metafórica e mística que predomina na poesia fúnebre luso-brasileira, o autor recorre a imagens do mundo natural e a expressões antitéticas (luz/sombra) para, numa abordagem contemplativa e mística, representar a fugacidade da vida. Assim, o poema estabelece uma relação semiótica com as artes plásticas e dramáticas, no sentido em que "pinta" o cadáver, invocado como "marchita rosa", no interior do mausoléu, que, por sua vez, se converte em palco, onde se observa um "theatro de horrores". O poeta recorre, para esse efeito, a um conjunto de referências do âmbito sensorial olfativo ("com aromas") e visual ("quadro de mortas cores"), com especial relevo para os elementos que exprimem luminosidade ("de luzes labirinto", "constelação de flores", "no sepulcro rayos", "Sol dando luz a Estrellas"). Associada à ideia da luz encontra-se igualmente a imagem da "fénix" que, como já observei anteriormente, pela sua metamorfose de cinzas em bela ave, representa a transfiguração mística da defunta, confirmando a abordagem espiritual e simbólica à temática da morte, em detrimento de uma perspetiva de tipo macabro.

O recurso à écfrase encontra-se também explícito no poema "À misteriosa Estátua sobre o Túmulo" (Fig. 39), da mesma obra. Como o próprio título indica, o soneto desenvolve-se em torno da personificação e exploração simbólica de uma estátua que se situa sobre o túmulo de D. Leonor, descrita na primeira parte do livro:

> Sobre o zimbório, rematava toda a fábrica formado devulto um simulacro, que com o índex de uma mão posto na boca conciliava o silêncio e, com o de outra apontando ao túmulo, estimulava a vista; sendo difícil preceito ver e calar, aonde aos olhos despertos de tantos Argos acompanhavam os suaves lamentos de tantos Cisnes; porém a vista que pedia eram prantos e o segredo que propunha eram respeitos.
>
> Não se puseram neste Cenotáfio outros hieroglíficos e estátuas, porque da Excelentíssima Senhora D. Leonor Josefa de Vilhena as prerrogativas foram os emblemas e as virtudes substituiram as imagens, impressas nas memórias, e vivas nas saudades (PITA, 1721: 10-11).

Por conseguinte, o soneto parte da descrição deste elemento escultórico sobre o sepulcro para reproduzir a comoção e o lamento que a morte de D. Leonor motivou. Assim, representa

o túmulo pela imagem do monte ou vale, que se refere à dimensão simultaneamente telúrica e celestial da morte – "Silêncio no alto monte, Amor pedia". Por outras palavras, o monte constitui uma imagem que se relaciona simbolicamente com um ritual ancestral de cobrir o corpo com terra e também, pela sua elevação, remete para a proximidade com a divindade. A alegoria de Amor pedindo silêncio transmite a ideia de que a demonstração dos sentimentos, neste caso, do pesar pela morte da dama tem mais valor do que a sua expressão verbal. Essa é uma imagem que também surge no âmbito da emblemática, um domínio que focarei no terceiro capítulo, sendo que podemos observar a semelhança com alguns aspetos num emblema de Otto van Veen (Fig. 40)[167].

Por sua vez, a alusão às ruínas pressupõe a ideia da transitoriedade da vida, depreendida do facto de as obras humanas serem perecíveis. Assim, o desenvolvimento do poema cria um ambiente emotivo, em que o lamento da morte é reforçado pela personificação da estátua que chora, como fica explícito no verso "Sentido ao alto monte Amor subia, / A chorar o que o vale sepultava". Produz-se, por sua vez, uma analogia entre a defunta e o "Sol" – "Oh calem! Que ao seu Sol já recolhido, / Se inclinava a atenção tão aplicada/ Ponderando no Céu culto luzido" – o que resulta na exaltação das suas qualidades morais e transmite, igualmente, a ideia de serenidade do momento da passagem, pela certeza da salvação eterna. De acordo com a leitura deste soneto, a angústia é um sentimento que se encontra associado à sensação de perda e de ausência, pelo que não se relaciona com o temor da morte. Este aspeto assenta no pressuposto de que a figura homenageada, pelas suas qualidades espirituais, estaria preparada para o momento da morte, sendo natural que a poesia elegíaca fúnebre não exprimisse tendencialmente a angústia de morrer, focando apenas a dor de ver um ente querido partir.

Abordarei, agora, três composições fúnebres cuja visualidade se materializa no artifício designado acróstico, inseridas na obra supracitada.

Destaco, primeiramente, o soneto acróstico em castelhano, "Rigorozo y funesto monumento" (Fig. 41), que encontrei também em manuscrito (Ms. 353 BGUC, fl. 177), embora não contivesse a indicação do autor, à semelhança do que ocorre na obra de Sebastião da Rocha Pita. A leitura das letras que iniciam os versos, destacadas dos mesmos por um espaço, completam o enunciado "RODRIGOLEONORA", denunciando as figuras principais do soneto,

[167] Existe uma tradução portuguesa, manuscrita, da obra de Otto van Veen, *Quinti Horatii Flacci emblemata imaginibus in æs incis, notisq; illustrata*, intitulada *O Theatro Moral da Vida Humana representada em cento e três quadros Sacados do Poeta Horatio por Otho Venio*, de Carlos del Sotto (Ms. 3109 BGUC), cuja *subscriptio* explica da seguinte forma o emblema correspondente ao "*Nihil silentio utilis*" (VEEN, 1612: 62-63): "O silêncio é um bem supremo, é a virtude do sábio e a de fino amante, / quem pouco fala está dizendo bem do objeto amado, e nunca o ofende" (fl. 57). O emblema inspira-se na história do deus do silêncio, Harpócrates, que relembrava o dever de guardar o segredo de reis e amigos, como explica Otto van Veen.

D. Rodrigo da Costa e D. Leonor Josefa de Vilhena, sua esposa defunta, que são, por sua vez, os sujeitos intervenientes no diálogo poetificado. Como revela a introdução, D. Rodrigo dirige-se ao túmulo, exprimindo o lamento pela perda da sua esposa, que se prolonga pelos primeiros sete versos, terminando na interrogação "Oy si no es mi alma, donde habitas?". À direita do soneto, ao nível do oitavo verso, observa-se o vocábulo "repuesta", que marca a transição de sujeito enunciador, sendo os restantes versos ocupados pela resposta da esposa. No seguimento disso, D. Leonor pronuncia palavras de consolo, como exprimem os versos – "llevanta al Cielo alegre el pensamento", "No llores, canta el triunfo, y la victoria", "Rutilante oy eternamente goso/ Astro, lus, Sol, Planeta, Cielo, y Gloria" – que revelam a sua morada celestial, ou seja, a perpetuidade da sua alma, ilustrada pelas imagens do campo semântico da luz.

Também o Soneto I, "Rico tesouro, donde a luz mais pura" (Fig. 42) e o Soneto II, "Depósito de horrores que abatidas" (Fig. 43), de Juan de Brito e Lima, inseridos na mesma obra, consistem em poemas acrósticos, em que a disposição vertical das letras iniciais compõe o nome "RODRIGO DA COSTA", no primeiro e, no segundo, "D. LEONOR JOZEPHA". Na introdução, o autor revela que os dois sonetos que compõe se subordinam ao mesmo tema: "À morte da Excelentíssima Senhora D. Leonor Josefa de Vilhena nas suas exéquias, supondo-se falando o Excelentíssimo Senhor D. Rodrigo da Costa com o túmulo, por anagramas de ambos os nomes". Mais uma vez, o sujeito da enunciação é o esposo, que se dirige ao túmulo de D. Leonor. A primeira composição explora a imagética do campo luz/sombra para exprimir a morte e ressurreição da esposa, patente nos vocábulos "luz" e "ocaso", mas também da oposição água /fogo, que materializa os sentimentos de amor e dor de D. Rodrigo, como evidenciam as palavras "lágrimas" e "água" por contraste com "incêndios", "fogo" e "frágua". Por sua vez, o Soneto II desenvolve-se em torno das "cinzas", símbolo da corruptibilidade do corpo e, ao mesmo tempo, por associação à ave mitológica fénix, da transfiguração espiritual.

Contrastando com a conceção da morte como corpo reduzido a cinzas, que se enquadra claramente no âmbito temático do mote bíblico "*pulvis es"*, encontramos um conjunto de composições que exaltam a incorruptibilidade do cadáver, inspirado na exumação do corpo de **D. Luísa Helena Teresa de Santa Cruz Bergier**, tendo-se verificado que estava íntegro e oloroso. Sobre a biografia desta dama da nobreza poucas informações estão disponíveis. Sabe-se que era filha de Carlos Isaac Bergier, que havia sido enviado do Rei da Prússia à corte

portuguesa[168]. Foi esposa de Diogo de Sousa Mexia (cujo pai havia sido Bartolomeu de Sousa Mexia, um desembargador e procurador ao serviço de D. Pedro II), um fidalgo da Casa Real, Cavaleiro da Ordem de Cristo, Conselheiro da Fazenda e Juiz de Justificações. Tivera vários filhos, destacando-se nas lides literárias Bartholameu de Sousa Mexia, que nasceu a 17 de novembro de 1723 (MACHADO, 1759: 67-68). Tinha como irmã a Madre Soror D. Joana Maria de S. Jozé Bergier, Religiosa no Mosteiro do Calvário e igualmente autora de várias obras de cariz moral e poético.

Assim, começo por destacar um soneto incluído na obra *Remédios da dor, e alívios da mágoa, que na morte da Senhora D. Luísa Helena de Santa Cruz Bergier sentiu, e chorou sua irmã a M. R. Madre Soror. D. Joana Maria de S. José Bergier, Religiosa no Mosteiro do Calvário*" (SÃO CAETANO, s.d.: s.p.), identificado como Soneto I (Fig. 44).

Ao analisar os aspetos visuais da página, verifica-se uma variação gráfica, salientando-se, pela dimensão e formato maiúsculo, o enunciado "AO RECEBER A M. R. SENHORA D. JOANA MARIA DE S. JOZÉ BERGIER". Dentro dessa, apresentam ainda maior destaque os vocábulos "D. Joana", por evidenciar um tamanho superior, alinhado ao centro, ocupando uma linha e com maior espaçamento. Esta variação tipográfica relaciona-se com a expressividade do poema, no sentido em que pretende dar ênfase ao sujeito poético, que é D. Joana, na medida em que se desenvolve em torno dos seus sentimentos, exaltados pela visão do retrato do corpo intacto da sua irmã (apesar de há dezassete meses sepultado), elaborado por ocasião da transladação. Ainda que em menor dimensão, é ainda destacada em letras maiúsculas a referência a esse objeto "O RETRATO DE SUA IRMÃ DEFUNTA NA TRASLADAÇÃO QUE dela se fez para o seu jazigo próprio na Igreja de S. Pedro de Alcântara, depois de dezasseis meses de sepultada, na Vila de Abrantes, onde faleceu na companhia de seu Marido", o que evidencia a relação ecfrástica entre este e o soneto. Assim, o "Retrato" constitui o vocativo, como fica explícito no primeiro verso, sendo exaltado por ser uma "cópia da Beleza, / Que eu amei".

À luz da perspetiva neoplatónica, que me parece fundamentar os conceitos de imagem, beleza e cópia, o *ikon*, ou retrato, reflete o que está invisível e não é mera imitação do original,

[168] Das escassas informações que encontrei sobre D. Luísa Teresa, destaco uma notícia que vai ao encontro dos dados biográficos referidos por Diogo Barbosa de Machado (MACHADO, 1759: 67), na *Gazeta de Lisboa Ocidental*, n.º 15, de 1722 (in *História Anual Cronologia, e Política do Mundo, e especialmente da Europa.* Parte VIII. Lisboa Ocidental: Oficina de Pascoal da Silva, 1722), onde consta, sobre o dia 6 de abril do mesmo ano, a seguinte informação: "Segunda feira 6 do corrente se receberam em particular por procurações Diogo de Sousa Mexia, filho de Bartolomeu de Sousa Mexia, Secretário que foi das mercês, e Expediente de S. Mag. Com a Senhora D. Luísa Helena Teresa de Santa Cruz Bergier, filha herdeira de D. Carlos Isaac Bergier, residente que foi do Rei de Prússia nesta Corte" (p. 120).

que já não existe fisicamente. O retrato é a manifestação da beleza, pois não é aparência, mas sim a inteligível e verdadeira essência da irmã[169].

Seguem-se, nesta obra, dois sonetos que se centram na incorruptibilidade do corpo de D. Luísa, ilustrada na pintura, e que passo a citar:

À MESMA INCORRUPÇÃO DO CORPO,
e inteireza dele, vista no seu Retrato; de que se tiraram muitas cópias.

SONETO
II.

Pasmo dever, que sendo a Sepultura
Fatal destruidora da Beleza,
Saia hoje com lustre de grandeza,
Intacta, de Luísa a Fermosura.

Se é do meu sentimento, alta ventura,
Pouco posso dever à Natureza,
Porque a Morte que a teve até aqui presa,
Não lhe tornou a graça na soltura:

Oh como este Retrato, hoje me exorta,
Que a preservou, de Deus, a mão altiva,
Que ao mais desanimado, mais, conforta:

E oh cópia, que és da luz mais que expressiva,
Quem há de persuadir-te, que estás morta,
Se todos os sinais, mostras viva?[170]

ACHANDO-SE INTEIRO O CORPO DA
dita Senhora sem a mínima corrupção, antes
com todas as perfeições com que foi Sepultada; como se vê nos Retratos que se fizeram na trasladação

SONETO
III.

Que é isto, oh Terra? Intacta essa Beleza?
Sem dúvida me mostras, na Pintura,
Que, ou tiveste respeito à Fermosura,

[169] Sobre Beleza e Imagem no Neoplatonismo, Jens Halfwassen explica que "O carácter eminente da imagem do belo é, ao mesmo tempo, a razão pela qual a metafísica da beleza no neoplatonismo pôde servir para a fundação de uma estética que tem como tema a beleza das obras de arte e a sua interpretação enquanto manifestação da realidade, assim como do caminho da transcendência. Este significado metafísico da beleza da arte pictórica abrange um aspecto que, neoplatonicamente pensando, é constitutivo do ser, designadamente como esse aparecer que conduz à transcendência. Para o pensamento neoplatónico, imagem, arte e beleza revelam distintamente a estrutura eidética do mundo, porque neles se pode experimentar o que constitui a essência deste último; com efeito, ao emocionarmo-nos com o belo experimentamos isso espontaneamente, mesmo de um modo sensível […]. Os níveis do belo coincidem assim com os níveis da unidade e os níveis do ser. A graduação manifesta-se como um excelente caso da participação ontológica. Quanto mais bela uma coisa é, mais "ser" (μᾶλλον ὄν) e mais una é também, uma vez que o belo e o ser se baseiam no seu carácter unitário e no grau da sua unidade. Esta relação da beleza e dos seus níveis com a participação ontológica é fundamental para o conceito de Plotino de beleza inteligível. Com efeito, isto nada mais é do que a essência da plenitude do ser" (HALFWASSEN, 2008:16, 20).
[170] Cf. SÃO CAETANO, s.d.: s.p..

Ou perdeste, de todo, a Natureza.

Se os corpos, comes, com voraz fereza,
(que te entrega, da Morte, a desventura,)
Como a vejo sair da Sepultura,
Singular maravilha da grandeza?

Mas, oh que atenta foste, e que advertida,
Em deixar esse corpo, em tudo isento,
Da Corrupção dos mais, que te é de vida;

Bem fizeste, em deixar esse alimento,
Que um corpo, que observava, uma tal vida,
Seria, descompô-lo, atrevimento[171].

Também nestes se observa uma relação ecfrástica com o retrato do corpo de D. Luísa, que constitui uma prova da sua vida para além da morte, como se depreende do Soneto II, nomeadamente nos versos "Porque a Morte que a teve, até aqui presa, /Não lhe tornou a graça na soltura:/ Oh como este Retrato, hoje me exorta,/ Que a preservou, de Deus, a mão altiva".

O retrato, mais que objeto místico ou relíquia, exprime uma noção de presença, na medida em que se constitui como entidade transubstanciada da dama, como indiciam os versos: "E oh cópia, que és da luz mais que expressiva, / Quem há de persuadir-te, que estás morta, /Se todos os sinais, mostras viva?".

A pintura reflete, assim, não só a beleza física como espiritual da defunta, sinal de que a morte, neste caso, não se traduziu na perecibilidade corpórea, como exprimem igualmente os versos do soneto III, "Mas, oh que atenta foste, e que advertida, / Bem fizeste, em deixar esse alimento, / que um corpo, que observava, uma tal vida, / Seria, descompô-lo, atrevimento".

A temática da incorruptibilidade do corpo perpetua-se em outra obra, desta feita, da autoria da irmã da defunta, Joana Maria de São José Bergier, intitulada *Saudosos Cânticos, que na morte, e trasladação da Senhora Dona Luísa Helena de Santa Cruz Bergier, fizeram alguns dos poetas Lusitanos* (BERGIER, 1744). As composições que integram este livro constroem um discurso em torno da figura de D. Luísa que pressupõe a sua santificação. Por conseguinte, os diferentes sonetos apresentam elementos que comummente se associam aos indícios considerados num processo de beatificação. Neste sentido, realço primeiramente o seguinte soneto:

Falecendo em Abrantes a mesma Senhora, apareceu logo no caminho, por onde a buscavam os Médicos, uma luz muito grande, que foi vista de muita gente

SONETO

[171] Cf. SÃO CAETANO, s.d.: s.p..

Despoja ao mundo o Céu da luz mais bela,
E quando a conduziu ao firmamento,
Transcendendo o subtil vago elemento
Da luz, que inunda um astro se congela.

Na admirável a vista se desvela,
Confirmando nos pasmos o portento:
E se um cometa infausto é sentimento,
É só de glórias anúncio uma Estrela.

Este raro esplendor, que o Céu cingia
Vestígio foi daquela luz formosa,
Quando de um Céu para outro Céu subia.

E por claro sinal do bem que goza,
Mostra o Céu esta nova láctea via,
Por onde sobe ao Império o ser ditosa[172].

O texto introdutório do poema remete para uma circunstância da morte de D. Luísa, conferindo-lhe uma dimensão miraculosa, materializada no estranho fenómeno de uma luz intensa observada por médicos e outra gente. Esse é o mote do soneto, cuja imagética se desenvolve em torno de imagens de luz e da astronomia. Assim, a morte da dama é expressa pela extinção de luz, sendo a mesma associada a um astro, cometa, galáxia e estrela, o que exprime a sua nobreza de espírito. Dentro deste âmbito metafórico, opera-se uma analogia entre o céu empírico, enquanto panorama obtido a partir da terra, e o céu bíblico, como aclara o verso – "Quando de um Céu para outro Céu subia". Deste poema se infere uma caracterização de tipo hagiográfico, nomeadamente pela ligação estabelecida entre o fenómeno astronómico luminoso e a morte de D. Luísa. Na verdade, verifica-se que desde tempos imemoriais se produz, no domínio das artes visuais e literárias, uma associação entre a luz e a divindade. A título de exemplo, poder-se-ia referir a figura do deus egípcio Amon-Rá, o deus-sol protetor dos faraós, que figura em monumentos religiosos e livros sagrados; ou as várias associações entre os seres divinos e as constelações, como observam as diversas fontes da mitologia greco-latina; ou ainda as inúmeras passagens bíblicas em que a divindade se revela aos sujeitos através de imagens de luz[173].

No sentido de uma caracterização beatificante da figura de D. Luísa, encontra-se ainda outro soneto, que se desenvolve em torno de um fenómeno de tipo místico:

[172] Cf. BERGIER, 1744: 10.
[173] Sobre este assunto, consulte-se: "Estéticas de la luz" (ECO, 1997: 58-67).

Querendo o Senhor Desembargador Diogo de Sousa Mexia mandar trasladar os ossos de sua defunta Esposa para o seu Jazigo, acharam o seu corpo respirando suavíssimo cheiro, inteiro e perfeitíssimo, com os seus belíssimos cabelos.

SONETO

Desmentindo em fragrâncias os horrores,
Incorrupto o teu corpo veneramos,
[Alma feliz!] e Sol te contemplamos
Que nesse campo estéril produz flores.

Não eclipsou a terra teus fulgores
Que entre sombras mais belos divisamos,
E mais preciosos nesta mina achamos
Teus crespos fios de ouro brilhadores.

Não te formou tão bela a natureza
Formosura és do Céu a nós descida
Ornada das virtudes, que mais preza.

A graça te informou: e quem duvida,
Que a teu corpo gentil deu inteireza,
E a ti, alma imortal, tão feliz vida?[174]

O texto introdutório ao soneto manifesta um conjunto de circunstâncias relacionadas com a exumação do cadáver: a integridade do corpo, que inclui os cabelos e o agradável odor que emanava. Trata-se de uma caracterização comum a vários santos e beatos, de que se poderia salientar, como exemplo, a figura da Rainha Santa Isabel, cuja descrição hagiográfica postula igualmente o perfume que emanava do seu cadáver, assim como a sua preservação. O poema parte da descrição do corpo, como se constata nos versos "Desmentindo em fragrâncias os horrores,/ Incorrupto o teu corpo veneramos", com o intuito de exaltar o seu valor anímico. Mais uma vez, recorre-se à oposição luz/ sombra para evocar a morte terrena e a vida etérea, como elucidam mais incisivamente a segunda e a última estrofes. Observa-se, por conseguinte, uma conceção petrarquista da figura feminina defunta, cujos cabelos são comparados a "crespos fios de ouro brilhadores" [175], com o intuito de operar uma conciliação entre a sua beleza física e espiritual.

Deste conjunto de composições se depreende que a tessitura poética produz uma conciliação da perspetiva necrográfica com a perspetiva metafórica e mística da morte, que

[174] Cf. BERGIER, 1744: 22.

[175] Recordo, a este respeito, o capítulo "O triunfo da Morte", inserido na obra *Os triunfos* de Petrarca, onde se observa a seguinte descrição da morte de uma mulher: "Então da loira testa lhe arrancou/ co'a mão a Morte uma áurea madeixa;/ do mundo a flor mais bela a si chamou" (PETRARCA, 2004: 119).

resulta na divinização da defunta. Esta conceção da morte enquanto fenómeno físico e espiritual encontra-se igualmente espelhada em muitas outras composições dedicadas a santas Mártires.

Neste contexto, saliento duas composições em honra da mártir **Santa Cecília**. Trata-se de vilancicos inseridos na obra impressa em 1704, *Vilancicos que se cantaram na paroquial de Santa Justa em as matinas, e festas da Gloriosa Virgem, e Mártir. S. Cecília*. Destaco primeiramente o seguinte vilancico, composto em castelhano:

Del noble Valeriano
Fuè Cecilia Casta espoza,
Que candida roza
Con fecunda mano
La Tierra engendrò.
Victor a la Tierra
Que la produziò.
Diò su cuello peregrino
A un alfanje rigurozo,
Que fuego amorozo
De espozo divino
En su pecho ardió.
Victor den al Fuego
Que en ella brillò.
Con denuedo, y con donayre
Resistió su valentia,
Que bien que este dia
Del tirano del ayre
Se desvaneció?
Victor den al ayre
Que se le rindió.
Al rigor de un baño ardiente
Se la encomienda el Pretor;
Mas todo el rigor
De una agua caliente
No la reduciò.
Victor den al Agua
Que no la ofendió[176].

O vilancico explora a vida e o tormento passado por Santa Cecília, uma nobre romana convertida ao Cristianismo que viveu no século II d. C.. O poema faz referência ao seu casamento com Valeriano, com quem manteve uma relação casta, e às várias fases do suplício ordenado pelo perfeito de Roma, Turcius Almachius. O texto assenta em quatro núcleos simbólicos, representados pelos quatro elementos – terra, fogo, ar e água – que adquirem um

[176] Cf. MANESCAL, 1704: 8-9.

duplo valor concreto e místico. Por outras palavras, a terra simboliza o solo que concebeu Cecília, associada a uma rosa, mas também o mundo, para quem a santa foi exemplo de virtudes; o fogo foi um elemento de tortura e simultaneamente símbolo da sua fé; o ar simboliza a sua resistência física perante a fúria do tirano que a martirizou e, por fim, a água, simboliza o suplício nos banhos quentes e o milagre da sua saída ilesa. Todos os elementos remetem, assim, para o domínio físico e espiritual, refletindo o caráter divino da santa.

A respeito de Santa Cecília, analisarei ainda um poema em ecos (Fig. 45), que relata a morte da santa, salientando a força da sua fé perante as atrocidades do "tirano cobarde", ou seja, Turcius Almachius. Mais uma vez, faz-se referência a um dos elementos da tortura, o fogo, como se observa nos versos "Que el que mas de amor se inflama. Ama./ Del fuego el rigor repare. Pare", que adquire igualmente uma dimensão simbólica, associando-se ao amor a Deus. O final do poema exprime a sua ascensão aos céus, como indica o verso "Al Cielo sube con palma", sendo que "palma" é também um dos símbolos dos santos mártires.

No âmbito do encómio a mártires, observe-se ainda um díptico poético redigido em castelhano pela morte de **D. Juana de Soza, religiosa do convento de Santa Clara de Coimbra** (Ms. 381 BGUC, fl. 10)[177].

En la muerte de la S. D. Juana de Soza

Soneto Alegorico	Soneto Methaforico
Al Sol que aer en el Zenit ardiente Vestio de luzes a su pompa hermoza Una nube oi se oppuzo que imbidioza Fue muerte de su luz, fue su occidente.	A pelear nel campo de la vida Se salieron la muerte y la hermozura Hizose fuerte en Juana, mal segura Se juzgô la hermosura de vençida
Aer en verde botón dulce oriente De su fragrante gala hallô la Roza Quando ya oi que mustia que repoza De un aire, de un calor, de un accidente.	Peró la muerte que la vio cahida Le gana el puesto, y con rabia dura El arco tiende la saeta apura Y la victoria canta en una herida.

[177] No manuscrito 381 da BGUC, fl. 10, onde se encontram estes poemas, não surgem identificadas a autoria ou a data da sua composição. No entanto, ponderando um conjunto de elementos de âmbito caligráfico, estilístico e linguístico, posso concluir, com alguma margem de certeza, que consistem em poemas compostos no início do século XVIII. De modo sucinto, tive em consideração as características das composições que se encontram nos fólios imediatamente anteriores a este, que, pelos carateres, tipo de tinta, morfologia do traço caligráfico, qualidade e tipologia de papel e estilo das poesias, se infere que sejam da mesma autoria ou, pelo menos, escritas pelo mesmo punho. Algumas dessas poesias são dedicadas à morte de figuras da nobreza, como é o caso do soneto do fólio 9, intitulado "Ao Senhor Conde da Atalaia no encontro que teve com os Turcos vindo de Saboia", o que, pelo confronto com os dados históricos, permite deduzir que se refira a Luís Manuel de Távora (1646-1706), 4º conde de Atalaia, um nobre e militar português, nomeado embaixador a Saboia, que no regresso ao Reino viu o seu navio ser atacado por piratas argelinos. Por conseguinte, a partir da datação desse poema em inícios do séc. XVIII, a par de outros elementos no domínio da história da língua, de estilística e de periodologia literária, pode inferir-se da possibilidade de essas composições serem de uma data aproximada.

En el papel diáfana del Cielo
Luz mal escrevio brillante Estrella
Quando negro vapor le corrió el velo:

La más gallarda ansi i la mas bella
Estrella, Sol, i Roza vuelta in yelo
In triste mármol tristemente çella.

Caiose la hermozura, caió el fuerte
I Juana se murio en la pendensia
Ó tiranna, ó cruel, ó triste muerte.

Pues no basta ninguna deligensia
Pera que tu hagas desta suerte
À la misma hermozura resistensia.

O "soneto alegórico" tem por base os mesmos pressupostos imagéticos que tenho vindo a analisar, i. e., representa metaforicamente a morte da religiosa por meio de imagens de luz e sombra, como revelam os versos – "Al Sol que aer en el Zenit ardiente/ Una nube oi se oppuzo que imbidioza" e "En el papel diáfana del Cielo/ Luz mal escrevio brillante Estrella/ Quando negro vapor le corrió el velo" – que exprimem a precocidade do seu falecimento e a sua proximidade às qualidades celestes. Com efeito, transmite-se igualmente a ideia da caducidade da vida e da efemeridade da beleza através da imagem da rosa murcha, como refletem os versos – "De su fragrante gala hallô la Roza/ Quando ya oi que mustia que repoza". Por conseguinte, este soneto explora a dimensão glorificante e serena da morte.

A abordagem poética deste soneto contrasta, em parte, com o tratamento do tema no "Soneto methaforico", no qual se encena uma batalha, em que a morte luta contra a beleza, na medida em que o tratamento da morte se afasta da visão tranquila e glorificante, bebendo numa tradição que evidencia o seu lado mais terrífico e belígero. Recorre-se, assim, a imagens do universo bélico, como "campo", "arco", "saeta", "herida" e "fuerte", para encenar a luta da vida contra a morte, o que manifesta uma perspetiva mais física da defunção, como demonstra o verso: "Y la victoria canta en una herida". Na verdade, a figuração da morte munida de arco e flecha decorre de uma tradição iconográfica medieval[178], observada depois do período em que a Europa foi dizimada pela Peste Negra, passando-se a representar a morte na sua dimensão mais horrífica e triunfal. Poder-se-á relacionar esta abordagem artística ao género visual das

[178] Victor Mínguez Cornelles, num artigo intitulado "La muerte arquera cruza el Atlántico", salienta que "En la Edad Media europea, y especialmente en los años posteriores a la Peste Negra, se genera la iconografía de la muerte arquera, que con sus dardos imparables amenaza la vida de todos los humanos. Su representación artística tendrá un gran impacto en la cultura jesuítica y barroca, y desde el siglo XVI se proyectará en el arte virreinal americano, en el contexto de las pinturas emblemáticas, las piras funerarias, los jeroglíficos y las vanitas" (MÍNGUEZ CORNELLES: 2012, p.149). Também Jean Delumeau reflete sobre este tópico iconográfico, associando-o às expressões artísticas sobre episódios de peste e ao tópico das setas lançadas por Deus: "Uma variante desse tema faz passar a flecha da mão de Deus para a da Morte. Esqueleto cheio de esgares e por vezes galopeando sobre cadáveres, ela arremessa suas armas sobre os vivos de todas as condições ocupados em trabalhar ou em divertir-se. [...] O que os artistas queriam também acentuar, ao lado do aspecto da punição divina, era a instantaneidade do ataque do mal e o facto de que, rico ou pobre, jovem ou velho, ninguém podia vangloriar-se de a ele escapar – dois aspectos das epidemias que impressionaram vivamente todos aqueles que viveram em período de peste" (DELUMEAU, 1989: 114).

danças da morte[179], cuja riqueza iconográfica se refletiu no universo pictórico, escultórico e literário, tendo-se preservado inclusivamente nos períodos culturais seguintes[180].

A título de exemplo, no contexto espanhol, apareceu no século XV um poema em El Escorial, denominado *Dança general*, em que a morte surge retratada literariamente com um conjunto de objetos, entre os quais se destacam o arco e a flecha, como se pode observar nos seguintes versos: "Yo soy la Muerte çierta a todas criaturas/ que son y serán en el mundo durante./ Demando e digo: — Oh omne, ¿por qué curas de vida tan breve en punto passante?/ Pues non ay tan fuerte nin rezio gigante/ que deste mi arco se puede amparar,/ conviene que mueras quando lo tirar'/ con esta mi frecha cruel traspassante" (MERGRUEN, 2007: 15).

Devo realçar, no entanto, que o "Soneto Metaphorico" opera uma fusão entre o género da *vanitas* e o estilo macabro, na medida em que a morte se debate contra a beleza física, que, por sua vez, representa uma das maiores ilusões terrenas, pois desvia o olhar da beleza divina. Com efeito, a luta entre a morte e a beleza nada mais é senão uma metáfora da vulnerabilidade e da fugacidade da vida[181]. Neste sentido, pode inferir-se deste poema um outro substrato visual, que retrata a luta entre o amor mundano e o amor divino, frequentemente representados por um Cupido e por um anjo armado de arco e flecha que lutam.

Dos elementos compulsados se depreende que, na poesia lírica de expressão fúnebre, se adota maioritariamente uma perspetiva metafórica e alegórica, com preferência para o emprego de imagens no domínio da *vanitas*, o recurso à *ekphrasis* ocorre frequentemente, como é o caso de um soneto da autoria de Soror Madalena da Glória, sob o pseudónimo de Leonarda Gil da Gama, dedicado ao "Dia de Santa Bárbara", em *Orbe Celeste*, que transcrevo:

---

[179] Víctor Infantes define danças da morte da seguinte forma: "Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición – y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales" (1997, p. 21). Sobre a origem da dança macabra, Jean Delumeau observa que: "Parece mais ou menos certo que o tema da dança macabra nasceu com a grande pandemia de 1348 e é significativo que sua eflorescência se tenha situado entre os séculos XV e XVIII, isto é, durante o tempo em que a peste constituiu um perigo agudo para as populações. O elo entre peste e encomenda de uma dança macabra é especialmente atestado pela de Lübeck (Marienkirche, 1463), pela de Füsen (capela Santa Ana, 1600) – tendo essa cidade sido devastada por epidemias em 1583, 1588, e 1598 –, e pela de Basiléia (1439), reproduzida por Merian. Sobre o destino e sobrevivência deste tema, um esclarecimento é revelador: a dança macabra desenhada por volta de 1530 por Holbein, o Jovem, em Londres (onde ele próprio morreu de peste anos mais tarde) teve 88 edições diferentes entre 1530 e 1884" (DELUMEAU, 1989: 131).

[180] Esta abordagem iconográfica encontra-se, com efeito, em diversas fontes do período barroco, de que destaco a ilustração das *Fábulas* de Esopo (Fig. 46) por Francis Barlow (ESOPO: 1687, p. 123). De acordo com o texto de Esopo, a Morte e Cupido juntaram-se para beber um copo e trocaram as suas setas por engano, de modo que os jovens, em vez de se enamorarem, faleciam e os velhos passaram a morrer, mas de amores.

[181] Recordo, a respeito da simbologia da beleza no contexto da *vanitas*, o texto de Madalena da Glória, pelo pseudónimo de Leonarda Gil da Gama, em *Orbe Celeste*, que, pelo Dia de Santa Maria Madalena, observa o seguinte: "É a fermosura seta disparada, que acertando no mais sensível do coração imprime nele o veneno dos desassossegos, a inquietação dos cuidados, a lida dos desvelos, e a perdição das almas: é uma negação da verdade escurecida pelo pensamento" (GAMA, 1742: 179).

A uma caveira pintada em um painel que foi retrato

Este que vês de sombras colorido
E invejas deu na primavera às flores,
Do pincel transformadas os primores
Desengano horroroso é dos sentidos.

Ídolo foi do engano pertendido
A que a cega ilusão votou louvores;
Estrago é já do tempo e seus rigores
O que então foi ao que é já reduzido.

Foi um vão artifício do cuidado,
Foi luz exposta ao combater do vento,
Emprego dos perigos mal guardado;

Foi nácar reduzido ao macilento,
O culto ali nos medos transformado,
Mortalha a gala, a casa monumento[182].

Não se sabe que obra pictórica poderá ter inspirado este soneto, sendo, no entanto, evidente que se baseia numa *vanitas*. O poema produz uma analogia entre o retrato, símbolo da perpetuidade da memória, e a caveira[183], símbolo da finitude humana[184]. Assim, associa o retrato ao engano e à ilusão e, por sua vez, a caveira ao desengano. Neste sentido, o tempo é concebido como força avassaladora que tudo extingue, inclusivamente torna o "nácar" "macilento", numa referência às joias, outro dos símbolos da vanidade. Estabelece-se, assim, uma oposição implícita entre a eternidade da divindade e a perecibilidade do que é mundano.

Rodríguez de la Flor, refletindo sobre o poema de Lope de la Vega "A una calavera", considera a caveira como imagem histórica, que se converte em emblema de todo o universo de precariedade em que se desenvolve o humano. Além disso, vê nessa imagem uma emergência figural submetida a um regime histórico, cuja importância radica no que se propõe fazer aos afetos de uma definitiva e última absorção meditativa alegórica (2002: 57). Com efeito, no contexto deste poema, a caveira personifica a universalidade da morte e o devir temporal, pelo que a sua função comunicativa consiste em apelar ao sentido religioso dos

[182] Cf. GAMA, 1742: 264-265.
[183] Sobre o sucesso iconográfico da "caveira", consulte-se o capítulo "La muerte" de *El arte religioso de la Contrarreforma*" (MÂLE, 2001: 199-222).
[184] A "caveira" ilustrada como tema poético é recorrente na Literatura barroca luso-brasileira, constituindo uma forma de abordar a inanidade dos bens mundanos e a degradação da beleza. Sobre este tópico, consulte-se *O Ladrão Cristalino. Aspectos do imaginário barroco* (HATHERLY, 1997).

indivíduos, transmitindo a ideia de que devem estar preparados para o momento derradeiro, desprezando os aspetos ilusórios e passageiros da existência terrena.

No campo da poesia panegírica pela morte de religiosas, cabe-me aludir ainda a três composições artificiosas da autoria do Pe. Sebastião de Fonseca e Paiva, inseridas na *Academia dos Singulares de Lisboa, dedicadas a Apolo* (1692), onde se reitera a perspetiva mística da morte. Foram compostas no contexto da "Academia décima quinta", em honra de uma religiosa do Convento de Santa Clara em Lisboa, chamada **Brites da Glória**.

Primeiramente, encontram-se dois sonetos acrósticos (Fig. 47), que combinam os versos em labirinto, na medida em que permitem uma leitura múltipla, de cima para baixo e de baixo para cima, duplicando o elogio poético à defunta. No que diz respeito à imagética dos poemas, vêem-se explorados os tópoi que tenho vindo a salientar: a analogia da beleza espiritual da religiosa com elementos do campo da luz e do fogo, como "rayo", "iris", "trueno", "Etna", "sol", "estrella" e "rayo", que exprimem a sua proximidade com a esfera do divino.

Por seu turno, a terceira composição, denominada "Epílogos a Brites da Glória de Pe. Sebastião da Fonseca e Paiva" (Fig. 48), constitui um poema ecoico[185]. De modo mais específico, no final dos três primeiros versos da septilha, insere-se uma expressão de três sílabas, em forma de resposta, que rima com a palavra do final do verso. Por sua vez, a terceira destas respostas coincide com os vocábulos finais da septilha. O poema, que se encontra em castelhano, apresenta três perguntas nos primeiros três versos da septilha, que culminam nas respetivas réplicas. A sua expressividade assenta na justificação da perda da religiosa, que se atribui a "la muerte", "el tiempo" e "la vida", entendidos na primeira estrofe como carrascos. No entanto, a segunda estrofe produz a negação da anterior, declarando que em "el Cielo", "el hado" e "la suerte" reside a causa do falecimento. Na sequência deste discurso, a terceira estrofe exprime a transitoriedade dos prazeres mundanos, como indiciam os versos "Se en un instante se acaba/ El plazer, la dicha, el gusto", o que contrasta com a mensagem da última estrofe, centrada nos deleites eternos usufruídos após a morte, representados por "Paraíso", "Cielo" e "Gloria", que anunciam a sua imortalidade espiritual e a persistência na memória de todos.

Contrastando com uma perspetiva beatificante e petrarquista da figura defunta, encontra-se um poema, assinado por Jacinto Freire de Andrade, dedicado a uma **mulher**

[185] Juan Diaz Rengifo, em *Arte Poética Española*, refre que o poema ecoico é composto por sete versos em redondilha maior (RENGIFO, 1755: 144). Como especifica o tratadista, a designação "ecoico" deriva da semelhança com os versos terminados em eco, uma vez que nestes a palavra final é formada pelas últimas sílabas da palavra anterior, enquanto nos ecoicos, apenas se repete a rima.

anónima, cujo texto preliminar identifica como "mujer de reputacion", a qual, perdendo a sua honra, comete suicídio (Fig. 49).

O poema inicia-se com uma invocação, pedindo inspiração a Melpomene para cantar a triste história "De una infeliz dama", que "Murió burlada de un amante impio". Seguidamente, a cena da morte é minuciosamente descrita. Nesse sentido, o momento do dia é caracterizado como "noche fría", "El orbe en pardas sombras sepultava,/Y su curso ligero apressurava,/Coronada de estrellas rutilantes,/ Que en joya de çafir son diamantes;/Quando la blanca Luna presidia/Sol de la noche". Desta forma se esboça um ambiente idílico, situado nas margens do Tejo, atribuindo-se aos recursos da natureza as características de elementos preciosos, como se depreende das expressões: "joya de çafir son diamantes", "La tierra con sus rayos plateava", "en el cristal del mar", "El oro, que guarnece a sus orillas", "De granos de oro lleno", "Y su plata tributa". A sintomatologia da dor da mulher é minuciosamente descrita, dando-se ênfase ao seu desespero, causado pela perda da sua honra, como exprimem os versos: "En lagrimas bañado el rostro bello,/ Libre al ayre el cabello,/ Descompuesto el vestido,/Triste el semblante, el animo perdido".

Mas este poema abarca diferentes sujeitos enunciadores, sendo que a palavra é tomada pela figura feminina, o que confere maior dramatismo ao texto. Neste sentido, é a dama que atribui a "Tyrano amor, Dios ciego, niño alado" a culpa por tal situação. A representação iconográfica de Cupido vendado remonta à Antiguidade Clássica. Encontra-se igualmente, no domínio da emblemática barroca, várias figurações de Cupido vendado, de que destaco uma gravura de Otto van Veen (Fig. 50). Nesta gravura, e no poema que a assiste, transmite-se a ideia de que a Fortuna, por vezes, venda os olhos a Amor, o que resulta na cegueira de ambos. Também no poema se atribui ao cego amor a má fortuna que teve a dama desonrada.

A voz da figura feminina exprime, por conseguinte, uma visão íntima do seu estado de alma, o que deriva na sedução do leitor para a sua situação de vítima e, por sua vez, para a imputação de tal infâmia ao homem que é caracterizado como desumano. Tal é evidente na analogia produzida entre o mesmo e figuras da zoologia, como refere o verso "Qual aspid entre flores escondido". Da mesma forma se contrasta a atitude de um unicórnio perante a beleza de uma dama e a postura condenável do homem que a enganou, como se depreende dos versos: "Si el unicornio fiero,/ Que corriendo ligero,/ Y amenaçando fuerte con su frente/ Con el cuerno vehemente/Al que mira delante/ Serviendole a su furia de montante/ Delante attento mira una belleza,/La furia doma, prostra la fiereza;/Como tu siendo humano/Tan cruel te has mostrado". Na verdade, a representação de um unicórnio dominado pela beleza de uma mulher encontra-se

em várias obras da arte visual[186] e inclusivamente da tapeçaria[187]. No contexto da silva poética, produz-se uma oposição entre a humanidade da besta, expressa na comoção perante a beleza da dama, e a desumanidade do homem que a desonrou.

O sentimento de desespero da dama desenvolve-se em crescendo ao longo do poema, confluindo no momento em que põe fim à sua vida. Assim, a mulher refere que ponderou outras formas de suicídio, como por meio de um punhal, veneno ou enforcamento, como indicam os versos: "Azero de puñal, veneno fuerte/ Que causen a mi vida triste muerte?/ Pues a mi cuello falten los cordeles". Por fim, a dama acaba por se atirar ao rio, descrito como "Sepulchro de cristal, tumba de plata". No entanto, o poema não termina com o fim da vida da mulher, uma vez que depois de relatar os últimos momentos de vida ("Le combaten el pecho veementes/ Las olas inclementes,/ Qual el cuello de nieve derretia,/Qual el cabello de oro encanecia/ Hasta que el mismo mar cõ laço estrecho/ Le apretó, y la Parca embravecida/ Cortó el hilo de su vida"), descreve-se a forma como o seu corpo foi encontrado, i. e., dando à costa nas margens do rio: "Y como el cuerpo yá sin vida advierte,/ Con un impulso fuerte,/ Qual sin perla concha despreciada,/ A la playa arenosa se traslada".

Como se pode inferir da análise do poema, trata-se de uma composição singular no campo temático da morte, cujos recursos visuais esboçam um retrato detalhado dos atributos físicos e morais da figura feminina. Ao contrário do que se observou em textos anteriores, o poeta torneia uma visão dogmática da morte, entendida no âmbito da teologia católica, de acordo com a qual este seria um ato altamente reprovável, para criar um universo lírico pleno de descrições visuais, que apelam à emoção do leitor e o levam a criar empatia com a situação dramática da mulher.

Termino este subcapítulo com alguns textos a **Maria, Nossa Senhora**, que, não sendo fúnebres, expressam, pela sua forma e conteúdo, o apelo dos devotos para que Maria Santíssima os guie até à salvação eterna, depois da morte. O primeiro consiste num soneto acróstico em forma de labirinto de letras (Fig. 51), cuja primeira e última letras dos versos é "A". Além disso,

[186] A este respeito, recordo apenas algumas representações iconográficas de uma mulher e um unicórnio, como *Dama com Unicórnio* (1506) de Rafael, exposta no Museu *Galería Borghese* (Roma) (http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/6900.htm); *A dama e o Unicórnio* (1602), um afresco no Palazzo Farnese, em Roma, obra atribuída a Domenichino, pintor barroco italiano (http://pt.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Farnese_%28Roma%29#mediaviewer/File:DomenichinounicornPalFarnese.jpg), e ainda a gravura "Virgo Potens", na obra *Elogia Mariana: olim à A.C. Redelio Belg. Mechl. S.C.M.I.P. concepta: nunc devotae meditationi fidelium ad augmentum cultus Bmae. Mariae Virg. Deiparae* (1732) de Martin Engelbrecht, p. 28 (https://archive.org/details/elogiamarianaoli00enge).

[187] Cf. *Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, "À Mon Seul Désir" (Dame à la Licorne),* no Museo de Cluny, Paris, uma obra flamenca elaborada por volta do final do século XV (http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html).

apresenta ainda outra restrição compositiva, uma vez que a meio dos versos se introduzem letras maiúsculas de maior formato, algumas divididas por tracejado, formando um triângulo invertido que perfaz o enunciado rogativo, em latim, "MATER DIVINÆ GRATIÆ ORA PRO NOBIS". Neste sentido, constitui também uma macarrónea, em duas línguas. Procedendo a uma leitura do domínio semântico e visual, o poema exprime a *imago mortis* na estrutura labiríntica, representando o percurso da alma peregrina pelo mundo, que pela intervenção de Maria encontrará o seu destino celeste. Por outro lado, a configuração triangular da frase latina evoca a Santíssima Trindade e, exibindo uma forma invertida, representa também o coração, assim como a face feminina da divindade.

O segundo poema, denominado "Em Louvor da soberana imagem da Puríssima Senhora do Rosário" (Fig. 52), é assinado por João de Torres Pereira, e já havia sido antologizado por Ana Hatherly, em *A Experiência do Prodígio*, constituindo igualmente um soneto acróstico e labirinto de letras, desta feita, em cor cinzenta e magenta. Assim, em cor magenta, destaca-se o enunciado "EM LOUVOR DA VIRGEM DO ROSARIO" e, no corpo do soneto, "REGINA SACRATISSIMI ROSARII ORA PRO NOBIS", assumindo o formato do Sagrado Coração, ou seja, o símbolo de uma cruz sobre um coração. Este soneto edifica uma prece à Virgem do Rosário para que salve os fiéis do pecado, de modo a que possam reunir-se com ela, após a morte, no "Empyreo, deste mundo".

No âmbito do labirinto é ainda de assinalar a inserção pelo Pe. Manuel Bernardes de uma composição da autoria de Theophili Raynaudi[188], em *Nova Floresta*, impressa em 1706[189]. O labirinto (Fig. 53) parte da letra "M", colocada no centro, perfazendo a frase "MATER DIVINÆ GRATIÆ". Constituindo uma introdução à dedicatória a "A mãe da divina graça", consiste num agradecimento à Virgem por conduzir o indivíduo pelo labirinto da vida até à graça eterna. A composição exprime igualmente a dimensão mística do nome de Maria, como explica o Pe. Manuel Bernardes na dedicatória:

> […] até o vosso nome, ou escrito, ou pronunciado, ou somente imaginado, mantém, alenta, restaura, ilumina e alegra. Glorio-me que assim seja, ó santíssima, ó suavíssima, ó tão fermosa MARIA: e deste gloriar-me me torno a gloriar em vós e em Vosso Filho, Meu Salvador JESUS CRISTO. E como não seríeis toda engraçada em vós, e para nós toda graciosa, se sois Mãe da Divina Graça? (BERNARDES, 1706: s.p.).

[188] Cf. RAYNAUDI, Theophili (1665). *Critica sacra.* Tomo XI. Lugduni: Horatii Boissat [et] Georgii Remeus, p. 327, consultado em https://books.google.pt/books?id=pNZbnlwH4egC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, a 20-3-2016.

[189] Cf. BERNARDES, Manuel (1706). *Nova Floresta ou silva de vários apotegmas e ditos sentenciosos espirituais e morais…dedicada à soberana Mãe da Divina Graça Maria Santíssima Senhora Nossa*. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes, consultado em https://archive.org/stream/novaflorestaousy01bernuoft#page/n5/mode/2up, a 20-3-2016.

Saliento ainda, no âmbito da exaltação da Virgem, um anagrama cronológico (Fig. 54), inserido na obra *Jardim Anagramático de Divinas Flores Lusitanas, Espanholas e Latinas* (ALCALÁ Y HERRERA, 1654). O poema apresenta trinta e duas letras realçadas em maiúsculas, correspondendo cada uma a um numeral, cuja soma perfaz 1651, data da elaboração do poema. Por sua vez, é constituído por dez versos, simbolizando as dezenas do Rosário, e por 165 letras, que equivalem às contas ou mistérios do Rosário (150 Ave-Marias e 15 Pais-Nossos). O poema exprime um elogio e uma oração à Virgem Maria, para que nos livre dos perigos[190].

Por fim, saliento dois sonetos, assinados por "J. A. da S.", que se encontram sob uma gravura de Antoinne Quillard, enquadrados por uma tarja tipografada, dedicados a Maria (Fig. 55).

A gravura apresenta um artista pintando numa tela Maria com Jesus ao colo. No canto inferior direito, encontra-se uma vaca e, no esquerdo, um anjo que tenta imprimir um casco de vaca num documento. Por sua vez, os sonetos revelam que o pintor é, na verdade, São Lucas, evangelista, considerado padroeiro dos pintores. Muitas são as representações de São Lucas pintando Maria, como são exemplo as obras denominadas *São Lucas Pintando a Virgem com o Menino*, dos artistas Rogier van der Weyden, El Greco ou Guercino. Trata-se de uma composição que bem elucida a formulação horaciana *ut pictura poesis*, na medida em que considera que as palavras de São Lucas têm o dom de representar a santidade das figuras, sem as deturpar, como referem os versos: "Dous objectos demonstra, sem que mude/ As cores ao retrato, ou as violente". Os poemas recuperam o tópico clássico da analogia entre pena e pincel, sendo que a este, ou seja, à eloquência do autor, se atribui a capacidade de trasladar a figura de Maria, resgatando-a do passado e tornando-a sempre presente, como sublinha o verso: "de MARIA o pincel fez um traslado". A segunda composição, centrando-se no pressuposto

[190] Num texto denominado "Parecer de um certo religioso Teólogo", inserido na mesma obra, um religioso apresenta a sua interpretação deste poema: "[…] dos cinco Hinos, o primeiro pertence a JESUS: & se dos mais (dos quatro digo) faz Rosários, ou Colares com que a Senhora, e seu Esposo Santíssimo se adornem; a JESVS, não se contenta V.M. com lhe dar Colar, mas também Coroa. Colar é enquanto Rosário, pois consta com tanta propriedade do número das rosas dele, que são por todas com estremos 165. […] Reparo no número 1651. Que tem dois. I.I. letra numeral mais misteriosa que as outras; assim porque variando-se todas as 6 e tomando outra forma, só esta sempre fica invariável, como porque significa o nome de JESUS e de JOSEPH, que ambos começam por I. porém com esta diferença, que posto um só, e no primeiro lugar, vem a fazer 165. Que é o número do Dezenário, Coroa de Cristo; e então significa o, I, a JESUS: e posto também no último, faz 1651, e então significa o JOSEPH, o segundo I. Glorioso empenho, devota ocupação, que em JESUS começa, e em JOSEPH acaba. Misterioso número o de 1651, porque se começamos a ler por JESUS, e metemos a JOSEPH no meio, faz 1615 este sentido: I, bis. I, IESUS, bis, duas vezes. Quer dizer, que duas vezes mais, ou dobrada devoção mostrou V.M. para com IESUS, em escolher este número por objeto, ou emprego de seu devoto engenho, e engenhosa devoção" (ALCALÁ y HERRERA, 1654: 229-230).

mimético, exprime a ideia de que a literatura, assim como a pintura, detêm a capacidade de recuperar a raiz ôntica do que é retratado. Neste sentido, os dois últimos tercetos revelam que a escrita de São Lucas, pela sua semelhança com a pintura, consegue ilustrar duas virtudes de Maria, a pureza e a beleza. Por conseguinte, esta composição verbo-visual constitui também uma reflexão metaliterária e metapictórica.

Concluída esta primeira parte do estudo da poesia panegírica fúnebre, que exigiu a análise de um amplo *corpus* textual, é possível apresentar algumas conclusões preliminares. A este respeito, é necessário sublinhar que a maioria dos textos que integraram esta investigação se encontram em obras fora do cânone literário, sendo que, no entanto, permitem lançar um novo olhar sobre a materialidade da literatura no período barroco, com especial ênfase no domínio da visualidade.

Centrando-me, neste subcapítulo, na poesia dedicada a figuras femininas, constatei que o discurso poético sobre a morte procura tornar presente personalidades relevantes no contexto social e religioso do reino, na medida em que ambiciona resgatar a imagem exemplar de alguém já ausente. As estratégias compositivas que fundamentam esse esforço de presentificação materializam-se de diferentes formas, exibindo, no entanto, um ponto em comum, que consiste no investimento na dimensão ótica. De um modo mais concreto, a poesia panegírica procura construir e consolidar uma representação idealizada da mulher, por meio de imagens que salientam os seus atributos físicos e morais.

Na verdade, apesar de se observar, no período barroco, a proliferação de uma literatura satírica, que encontra alternativas ao perfil idealizado do protótipo feminino, cantando a mulher de um ponto de vista excessivamente erotizado, caricatural, imperfeito e até grotesco, no contexto temático-ideológico aqui em apreço, constata-se uma tendência para retratar a mulher a partir de uma perspetiva elevada e digna. Tal explica-se pela intenção retórica que subjaz à poesia panegírica, uma vez que pressupõe a construção de um discurso enaltecedor. Além disso, a fuga a um estilo humorístico ou satírico justifica-se também pela temática fúnebre, que não inspira uma abordagem mais ligeira ou irreverente. Em estreita relação com este aspeto deve considerar-se que muitas das obras que compilam textos poéticos fúnebres têm como mecenas personalidades da monarquia, da nobreza e do clero, que privilegiam uma poesia exultativa e de índole espiritual e moralizante. Acresce a isto o facto de uma obra ter de ser aprovada pelas autoridades religiosas e do Paço, a quem certamente não agradaria ver tratado o tema da morte de forma ligeira ou irónica.

Por conseguinte, o encómio fúnebre feminino baseia-se, maioritariamente, nas qualidades que se relacionam com a sua conduta perante os súbditos, os pais, o marido, os descendentes ou Deus. Por outras palavras, a tessitura panegírica desenvolve-se em torno dos papéis que se esperam ver socialmente desempenhados por uma mulher ideal.

A este respeito, cumpre estabelecer um paralelo com a *imago* da mulher veiculada pela literatura especular do século XVI. O discurso normativo sobre a mulher encontra poucas vozes no nosso contexto geográfico, destacando-se, pelo caráter original, um manuscrito de Francisco de Monçon, que, da mesma forma que havia preceituado a exemplaridade do príncipe em *Libro segundo dl Espeio del Perfecto Principe Christiano*[191], também o quis fazer para a princesa em *Libro Primero dl Espeio dla Pincesa Christiana*[192]. De acordo com a análise que Ana Isabel Buescu realizou desta obra, a princesa cristã deveria ser: "sábia conselheira do monarca, prudente legisladora das mulheres do seu reino e possuidora de um ânimo esforçado; deve ainda ser formosa, elegante no vestir, discreta nas palavras e avisada nos saraus e festas […]. Deve, finalmente, pertencer a linhagem nobre, ser sábia e virtuosa, devota ao marido", atentar no "governo da casa", ser "destemida e esforçada", o que implica "enfrentar e superar medos e temores, adversidades e infortúnios que possam surgir, sem perder a majestade o ânimo real" (BUESCU, 1996: 217-221). O papel da princesa, através dos olhos de Monçon, exprime uma função sobretudo política, quer pela exemplaridade física ou moral, focando as suas responsabilidades perante o príncipe e o Estado. Ora, não podemos deixar de ver nesta síntese vários pontos de contacto com a imagem da mulher emanada da poesia fúnebre barroca, sobretudo no que toca à função da rainha como "coroa" do rei.

Em contraste com a exaltação de uma mulher idealizada, encontra-se também um discurso poético que, embora menos usual, procura recordar e louvar uma mulher comum, que nem sempre se enquadra nos padrões morais da época.

Em suma, a poesia laudatória a figuras femininas permite aceder a discursos plurais sobre a morte, louvando a mulher na santidade ou na perdição, de um ponto de vista necrográfico ou metafórico, ora descrevendo uma mulher forte e protagonista, ora sensível e no papel secundário de esposa ou mãe.

2.2. Encómio fúnebre a figuras masculinas

[191] ANTT, LIVRARIA. MS. 617.
[192] ANTT, LIVRARIA. MS. 616.

Tendo como base comparativa as conclusões provindas do estudo da poesia dedicada a mulheres, procederei, agora, à análise da expressão imagética e ecfrástica da morte nos poemas que se centram em figuras masculinas.

No domínio de elogio fúnebre a figuras da monarquia, destaco primeiramente um conjunto de composições escritas pela morte de **D. Teodósio II, Duque de Bragança**, pai de D. João IV, que morreu a 29 de novembro de 1630. D. Teodósio II nasceu a 28 de abril de 1568, sendo filho de D. João, sexto duque de Bragança, e da senhora D. Catarina, neta do rei D. Manuel I. Presidiu à Casa de Bragança no período compreendido entre 1583 e 1630, mantendo e adquirindo privilégios que advinham das relações de parentesco com as dinastias portuguesa e espanhola[193]. A sua morte motiva um conjunto de composições, onde se observa um discurso legitimador da Casa de Bragança, intuindo-se já a movimentação política que confluirá na Restauração[194].

Neste sentido, destaco algumas composições da obra *Lacrymæ lusitanorvm in obitu serenissimi Principis Theodosii secundi, Brigantiæ Ducis Septimi* (CORREA: 1631). Seguidamente aos textos preliminares de dedicatória ao autor, surge uma empresa do Duque D. Teodósio, constituída pelo escudo das suas armas (composto por um dragão sobre o brasão das armas de Portugal) com o lema "*Virtute, et alto sanguine nitimur*" (Fig. 56), que dá o mote a um soneto de exaltação ao duque e à soberania lusitana, que aqui reproduzo:

Soneto Quarto
Na morte do Duque D. Teodósio.

Quem de tantos tributos nos livrava
À dura morte já pagou tributo;
Cortou a Parca aquele ilustre fruto
Que do tronco real cá nos ficava;

Nisto a triste fortuna nos mostrava
Que grandes bens não deixa durar muito
Mas seu nome se o corpo está corrupto
Com bálsamos a fama preservava.

Teve sempre em virtudes tal nobreza;

[193] A este respeito, Mafalda Soares da Cunha refere que "Também social e simbolicamente era difícil obter maior distinção que a de conter nos anais da história da sua casa o juramento como herdeiro do trono de Portugal, como ocorrera com o seu bisavô D. Jaime, antes de o rei D. Manuel I ter conseguido descendência" (CUNHA, 2007: 76).

[194] Sobre este assunto, Fernando Bouza nota que: "Pocos temas parecen tan atractivos como el análisis de la construcción de la memoria de la casa de Braganza de 1580 a 1640. La figura del séptimo duque fue, sin duda, la fundamental en este proceso que con ambigua sutileza desemboca en la Restauração, pareciendo, diríase, que la memoria del reino acababa por coincidir com la propia memoria de los duques" (BOUZA, 1998: 52).

Que se pode dizer que é Fénix rara,
Quem foi nas obras tão assinalado;

E pois que Fénix foi por natureza
Inda espero de ver na pátria cara
Um Reino em suas cinzas renovado[195].

O soneto enquadra-se dentro da esfera ideológica e política pré-restauracionista, o que se depreende da analogia entre a ressurreição do duque e a renovação do reino. Neste sentido, associa-se a morte ao corte da Parca, que arranca o "fruto" do "tronco real". A imagem do fruto, por sua vez, reflete a sua condição de descendente real. O poeta opõe ao "corpo corrupto" a imortalidade das suas ações, como expressa o verso "Com bálsamos a fama preservava". À semelhança do que se constatará na poesia fúnebre dedicada ao infante D. Duarte, compara-se D. Teodósio II a uma fénix, desta feita, para configurar uma metáfora da restauração do reino, magicamente renovado por meio das "cinzas" do duque.

A relação intrínseca entre a morte do duque e o destino do país transparece também no seguinte soneto:

Soneto Sétimo
Quanto perde Portugal na morte do Duque

Qual fica sem seu leme o marinheiro,
Qual fica sem seu sol o mesmo dia,
Qual fica cego quando perde a guia,
Qual fica sem sua lança o cavaleiro,

Qual fica sem suas armas o guerreiro
Com que a vida, e a honra defendia
Qual sem capitão fica a companhia
De inimigos cercada no terreiro,

Tal fica Portugal, que lastimado
Com mil lágrimas chora, porque teme
Não achar nos tributos redenção,

Pois vê com Teodósio sepultado
Na grande sepultura, o nosso leme,
Sol, armas, guia, lança, capitão[196].

Neste poema, a figura central deixa de ser o duque e passa a ser o país. Enumeram-se, assim, várias metáforas da esfera bélica e marítima, estabelecendo-se uma relação entre o

[195] Cf. CORREA, 1631: 152.
[196] Cf. CORREA, 1631: 155.

destino governativo de Portugal e a morte do duque, que se pode sintetizar da seguinte forma: um barco sem marinheiro; um dia sem o sol; um cego sem guia; um cavaleiro sem lança; um guerreiro sem armas e, por fim, uma companhia sem capitão.

No seguimento da ilustração das virtudes bélicas de D. Teodósio II, deve destacar-se ainda outro soneto, que parte da descrição detalhada da forma como se encontrava vestido na sua sepultura, e que transcrevo:

Soneto Décimo.
É sepultado o Duque armado de ponto em branco, com espada, e Bastão.

Marte terrível, forte, e belicoso,
Todo vestido de armas de diamante,
Na tumba funeral se põe diante
Dos olhos, a que foi tão gracioso,

Todo coberto de aço rutilante,
Que quem do Reino foi tão caro amante,
Vivo e morto, se mostra valeroso.
Com espada, e Bastão vai poderoso,

Se muito deve o Reino à forte lança
De um Condestable em guerras esforçado
Primeiro pai da casa de Bragança;

Não menos deve ser eternizado
Quem, por que Portugal viva em bonança,
Vive e morre, por ele, sempre armado[197].

Realça-se, neste soneto, a caracterização dos atributos militares do duque, emanada da descrição do corpo aparelhado de objetos do domínio militar, como as "armas de diamante", o "aço rutilante", a "espada, e bastão", que simbolizam também a soberania real. Nos dois tercetos, estabelece-se uma analogia entre D. Teodósio II e D. Nuno Álvares Pereira, cujas virtudes bélicas se encontram refletidas na imagem da "forte lança".

Por forma a louvar e a justificar a morte do duque, dentro de uma lógica mística e mitológica, observa-se ainda a exploração de outros elementos imagéticos, que se podem enquadrar simultaneamente na esfera astronómica e profética. A este respeito, saliento o seguinte poema:

Soneto Duodécimo
Morreu o Duque em conjunção do eclipse da Lua.

[197] Cf. CORREA, 1631: 158.

Quando a Lua no Céu foi eclipsada
Um Sol se eclipsou, do reino dia,
Sol, cujo resplendor escurecia
Qualquer nobreza em raios levantada

Em Luas inconstantes figurada;
Dos Turcos a soberba Monarquia
Mostrou naquele eclipse, que seria
Com Teodósio morto, sepultada.

Ah queira Deus que a Lua inconstante
Que em ser mudável tem sua firmeza
Se veja nestes Duques sempre cheia

E aos Turcos se mostre tão minguante
Que, morta com Mafoma a vil torpeza
Não fique em Líbia mais que a seca areia[198].

Na esteira dos textos proféticos ligados ao destino das nações, muitas vezes com vaticínios trágicos, encontra-se neste poema a associação de fenómenos astronómicos[199] com o destino de uma figura da monarquia[200]. Neste sentido, produz-se uma analogia entre a morte do duque e o eclipse da Lua, relacionando-a com elementos luminosos, como o Sol e a Lua, símbolos das suas virtudes e nobreza de espírito, em consonância com o que se observará em outros textos de homenagem fúnebre. Por seu turno, a devoção do duque encontra-se espelhada

[198] Cf. CORREA, 1631: 160.

[199] A ligação entre fenómenos astronómicos e o prenúncio de acontecimentos históricos encontra-se plasmada em textos desde tempos imemoriais, como se pode observar em vários livros bíblicos, com particular destaque para os livros proféticos (*Isaías*, *Jeremias*, *Ezequiel*, *Daniel*, *Zacarias*, entre outros) e o *Apocalipse*. A partir do século XVI, num contexto europeu que assiste a várias guerras e catástrofes naturais, ganha grande adesão a literatura profética, com especial destaque para os versos de Nostradamus. No contexto português, deve sublinhar-se a obra composta por Fr. Martinho de S. Paulo, compilada por João Sardinha e intitulada *Curiosidades Matemáticas* (1615, Livraria do Colégio do Carmo em Coimbra), que procura associar fenómenos astrológicos à História de Portugal (Ms. 1029 BGUC); *Tratado dos cometas que apareceram em Novembro passado de* 1618 de Manuel Bocarro (Lisboa: por Pedro Craesbeeck, 1618) e *Anacefaleoses da Monarquia Lusitana*, do mesmo autor, que associa o futuro de Portugal a causas astrológicas, explicando que "Estrelas e Planetas são causas universais com que se governam as coisas sublunares" e que, não sendo a causa do que acontece neste mundo, constituem "somente sinais" (BOCARRO, 1624: 40).

[200] O tom profético ou providencialista de que se revestem algumas composições fúnebres em torno de D. Teodósio II, assim como de figuras da monarquia brigantina, acusa o prolongamento de uma tradição literária relacionada com o mito sebastianista, perpetuada na interpretação das *Trovas* de Gonçalo Annes Bandarra (que viveu entre 1500 e 1556) como profecia ao regresso do rei D. Sebastião. No período que se seguiu à Restauração, assistiu-se a um revivescer desse discurso providencialista, que vê em fenómenos catastróficos vaticínios relacionados com o destino da nação (CARVALHO, 2011). Essa linha narrativa encontrou expressão em vários autores do período pós-restauracionista, que viram em D. João IV o soberano legítimo do Quinto Império. Entre estes autores e obras destaco Fernão Homem de Figueiredo com *Ressurreição de Portugal* (FIGUEIREDO, 1642), uma edição das *Trovas* de Bandarra, que identifica o Encoberto com D. João IV (REAL, 2008: 127); Gregório de Almeida Ulissiponense com *Restauração de Portugal Prodigiosa* (1643); e Pe. António Vieira, que em textos como *História do Futuro* (VIEIRA, 1718), que começou a compor em 1649 nunca o tendo terminado, relaciona as profecias de Bandarra com o governo de D. João IV.

no último terceto, nomeadamente no verso "morta com Mafoma a vil torpeza", numa alusão à expansão da fé cristã e à Reconquista, na medida em que, representando o duque a Lua, se profere o desejo que seja "sempre cheia" para a Casa de Bragança "E aos Turcos se mostre tão minguante"[201]. Parece-me, neste sentido, que se produz uma relação implícita entre a morte de D. Teodósio II e a de Cristo, que também se associou à escuridão inesperada do dia, como se declara no versículo bíblico – "Ao chegar ao meio-dia, fez-se trevas por toda a terra, até às três da tarde", *Marcos* 15: 33 (ALVES, 2000: 1658). De igual modo, no livro bíblico *Atos dos Apóstolos* se cita um vaticínio do profeta Joel, que associa a morte do Salvador a manifestações sobre(naturais): "Farei ver prodígios, em cima, no céu, e sinais, em baixo na terra; sangue, fogo e uma coluna de fumo. O Sol será transformado em trevas e a Lua em sangue, antes de vir o dia do Senhor, grande e glorioso", *Atos* 2:20 (ALVES, 2000: 1779). Sublinha-se, desta forma, o caráter mítico da morte do duque, assente também na ideia de que a sua luz continuará a iluminar os fados da nação.

No âmbito do discurso de legitimação à sucessão da dinastia brigantina, ganha grande relevância a poesia fúnebre em honra do **infante D. Duarte** de Bragança[202], que ocorreu no cárcere, em Milão, a 3 de setembro de 1649, por doença hepática (ALMEIDA, 2011: 8). D. Duarte era filho de Teodósio II, Duque de Bragança, com Ana de Velasco e Girón, tendo como irmão D. João IV, rei de Portugal[203]. Em virtude dos laços de sangue e da ação política do infante na luta restauracionista, a sua prisão e subsequente morte foram o mote para que o rei D. João IV criasse um mecanismo de base propagandística[204]. Com efeito, o conjunto de

[201] Pode interpretar-se este passo no âmbito da literatura premonitória antimuçulmana, uma vez que, nos séculos XVI e XVII, surgiram várias fontes profetizando a vinda de um rei cristão que poria fim ao domínio turco (SÁNCHEZ PÉREZ, 2006: 227). Entre estas fontes, teve grande disseminação as palavras proféticas de Santo Isidoro de Sevilha, que em *Etimologias* previa a destruição do Islão. Em Portugal, deve sublinhar-se a obra *Anacefaleoses da Monarquia Lusitana*, impressa em 1624, da autoria de Manuel Bocarro, que vaticinava a vinda do Príncipe Encoberto, cem anos após a morte de D. Sebastião, e a queda do domínio turco (estrofe 68). Dos exemplos enunciados se conclui que o poema ao duque D. Teodósio indicia uma linha de pensamento que via nele ou na sua descendência a esperança de restaurar o Império e, talvez, de criar o "Quinto Império".

[202] É de realçar, a respeito da biografia e repercussão da imagem deste monarca, a Dissertação de Mestrado de Gustavo Kelly de Almeida, denominada *Herói em processo. Escrita e diplomacia sobre D. Duarte de Bragança (1641-1649)*, que procede à análise de inúmeros documentos históricos, com o intuito de investigar a construção da imagem de herói que a Dinastia Brigantina produziu em torno do infante (ALMEIDA: 2011). De destacar ainda outra obra relevante neste contexto, embora mais antiga: *História do infante D. Duarte irmão de El-Rei D. João IV* (COELHO, 1889).

[203] De acordo com a *História da Feliz Aclamação do Senhor Rei Dom João o Quarto*, o monarca tinha enviado cartas, pedindo ao irmão D. Duarte, que se encontrava na Áustria, onde havia combatido na Guerra dos Trinta Anos ao lado do Imperador Fernando III, que viesse em seu auxílio. No entanto, o imperador, sabendo da aclamação de D. João IV, reteve D. Duarte, entregando-o aos Espanhóis, que o encarceraram num castelo em Milão, onde permaneceu oito anos, tendo vindo a morrer aos 39 anos de idade (ROQUE, 1803: 152).

[204] Sobre "A literatura política da Restauração e o seu significado cultural e ideológico", Luís Reis Torgal refere que "A Restauração foi um período particularmente fecundo do ponto de vista da produção política. O motivo estava à vista: era preciso justificar a insurreição contra o governo filipino, para convencer os portugueses hesitantes, mas sobretudo para conseguir o apoio das grandes potências; era necessário dar respostas concretas aos

iniciativas empreendidas para promover a imagem do herói injustiçado serviu diferentes propósitos de foro político: incentivar os sentimentos negativos em relação à Coroa Castelhana; angariar alianças na guerra contra Espanha; legitimar e consolidar a imagem da monarquia portuguesa no contexto do esforço da Restauração[205].

É de notar que a construção da imagem do infante enquanto herói se inicia mesmo antes de morrer, como se pode constatar pela gravura de D. Duarte elaborada por Jean Picard[206] (Fig. 57), que contém quatro faixas com inscrições sobrepostas em ilustrações simbólicas: "*Eduardus in meritis*" sobre uma armadura e outros instrumentos bélicos (no canto superior esquerdo); "*Eduardus in carcere*" sobre umas grades de prisão (no canto superior direito); "*Eduardus venditus*" sobre um saco com moedas (no canto inferior esquerdo); "*Eduardus in vinculis*" sobre duas algemas (canto inferior direito). O retrato do infante está envolto por uma moldura oval, onde se lê a inscrição em letras maiúsculas "*SERENISSIMI D.D. EDUARDI INFANTIS PORTUGALIÆ IN MERITIS VENDITIONE EFFIGIES*", sublinhando a venda do infante pelos germânicos aos espanhóis, ou seja, a traição que o vitimou. O infante é representado agrilhoado, sob a coroa e as armas de Portugal, sendo que os desenhos alegóricos que o circundam sublinham respetivamente o seu valor militar, a sua detenção, a venda da sua liberdade aos espanhóis e o suplício na prisão. Trata-se de uma composição emblemática, sendo que a seguir à *pictura* surge uma inscrição em latim[207], que transcrevo para melhor legibilidade:

> Pro meritis carcer, pro lauro vincula dantur;
> Virtus crimen habet, gloria supplicium.
> Victrices onerant immania pondera palmas,
> At nequeunt palmas pondera deprimere;
> Venditus argento tandem, das Inclyte Princeps,
> Effigiem Christi, non, Eduarde, tuam[208].

diversos problemas que então se levantavam; era preciso lutar contra a viva polémica movida por parte de Espanha contra Portugal; era necessário incentivar o país para uma luta difícil e dura, que exigia sacrifícios pessoais e sociais, contra um Estado muito mais poderoso" (TORGAL, 1981: 121).

[205] Como refere Joaquim Veríssimo Serrão, "A notícia da sua morte causou emoção no Reino, onde D. João IV ordenou rigoroso luto na corte, a observar pelos ministros e oficiais do governo. […] O monarca escreveu às câmaras municipais e, de igual modo, à Universidade de Coimbra, onde mandou repicar os sinos e fazer «demonstrações de tristeza» pela perda do irmão" (SERRÃO, 2006: 35-36). No seguimento das iniciativas de D. João IV, sabe-se que a literatura produzida sobre a figura do infante D. Duarte foi muito extensa, superada apenas por aquela dedicada ao príncipe D. Teodósio, seu sobrinho, que analisarei seguidamente.

[206] De acordo com a classificação da BNP, esta gravura é datada de 1643 (http://purl.pt/22476), da autoria de Jean-Felix Picard, um prestigiado astrónomo francês, que viveu entre 1620 e 1682.

[207] A citação veicula a seguinte mensagem: pela virtude e a glória tiveste como paga o cárcere e as algemas; a virtude converteu-se em crime e a glória em suplício. Suportas o enorme peso da vitória, que eles não conseguem diminuir; finalmente vendido por moedas de prata, assumes, Ilustre Príncipe, a imagem de Cristo, não a tua, Eduardo.

[208] Cf. COELHO, 1889: s.p..

Observa-se, nestes versos, a edificação da imagem de mártir do infante, nomeadamente pela associação a Cristo, que se perpetuará na literatura composta em homenagem fúnebre, como se pode verificar no decurso da análise aos poemas que se seguem.

Em tributo ao infante, escreve D. Francisco Manuel de Melo o seguinte soneto, em *A Tuba de Calíope*:

À morte do Senhor Infante D. Duarte

SONETO LXIV

Do mérito, primeiro que da morte,
A vida te cortou o braço duro:
Dele perigas, dela estás seguro,
Porque ele o ferro deu, deu ela o corte.

Pobre o Mundo se viu, estreita a sorte;
Então, por se escusar do mal futuro,
Da tua paciência fez seu muro;
Da tua fortaleza fez seu forte.

Cercado assi na morte, assi na vida,
Pagaste como culpas as grandezas,
Que por prémio os céus quiseram dar-te.

Ó Morte, contra os bons sempre atrevida!
Mas que muito, se vives das proezas,
Que morras das invejas, ó Duarte?[209]

O poema desenvolve-se em torno da temática bélica, o que se relaciona com a biografia do infante, tecendo um elogio à sua bravura e destreza militar. A perda precoce da vida expressa-se por meio da imagem do corte do braço que, por seu turno, simboliza a sua qualidade de guerreiro. No soneto surgem igualmente espelhadas as circunstâncias da sua morte, que ocorreu num cárcere, como revelam os versos – "Cercado assi na morte, assi na vida, / Pagaste como culpas as grandezas, /Que por prémio os céus quiseram dar-te". A coragem de D. Duarte é, por conseguinte, expressa metaforicamente pelo "forte", sendo que a "fortaleza" representa simultaneamente o local onde morreu e a sua força anímica. Sublinha-se, assim, a inocência do infante e o seu caráter de mártir, no contexto das contendas entre Portugal e Castela. De certa forma, grande parte da poesia fúnebre em honra do infante reitera esta dimensão sacrificial, transmitindo a ideia de que D. Duarte morreu pela libertação do reino.

[209] Cf. MELO, 2006: 480.

Tal aspeto é observável na seguinte composição, que se desenvolve em torno de uma imagética bélica e heroica. Trata-se de um poema integrado no livro de 1650, *Obelisco fúnebre ao Sereníssimo Infante D. Duarte no sentimento de sua morte*, da autoria de António de Miranda Henriques, intitulado "Epicedio en la sentida muerte de nuestro serenissimo infante", de que aqui apresento um excerto[210]:

Llorase en nuestra perdida, y aplaudese su gloria
[…] El INFANTE DUARTE
Que el primero mayor segundo Marte
Del Luso honor lustrozo,
El que en lo fuerte y sabio Peregrino
Aplausos intimava de divino
Paga tributos (ò dolor) de humano,
O proceder del hado mas tirano![…]
De la Parca tropheo
Tanta prenda famosa
Si esperanças dexavan sin deseo,
Ya dexan la esperança mentirosa.
Desta fuerte forsoza
Vega de tiernas flores adornada
De fragrantes estrellas animada,
Si detuvo los ojos
Vuelta en viles despojos
Por la inclemente rexa destruida
Tristemente se pierde adorno y vida.
En su zenith ardiente
A tanto sol se atreve el occidente!
En su curso al Planeta
Anticipado eclypse es dura meta!
En nuestro daño la razón declara
Deste accidente la desdicha rara.
Sus enfluxos gallardos y luzidos
De achaque de empedidos
El nublado estrañando no decoro
Perdieron del efecto el gran tesoro:
Que un pecho altivo, y fuerte
En estorvos de obrar tiene su muerte.
Fue su diestra prudente
Belicosa su mente […]
Llore el commum de todos grave daño,
Que assi el rigor estraño
Penetra el Cielo pio,
Derrame tristes flores
Sobre el noble cadáver manos llenas
De la Parca cruel duros clamores
Culpen el golpe impio,
Si puede al daño haver iguales penas
Compitiendo con el alas arenas
Sentidas vençan, siendo succesivas
A una muerta Deidad saudades vivas.
Y tu Heroa Eminente
Que a raios no alternados
En ya mejor zodíaco mejores
(Nuestra piedad siente)
Renaces nuevo sol, en nuevo oriente.
Tu dulce aspecto justamente amado
En auxilios publica venerado
Mientras siente la patria suspiroza
Su robada esperança, y en sus pezares
Lagrimosos navega duros mares;
Mientras tu ausencia siempre lastimoza
Oblación decorosa
En tanto pecho solicita triste;
Mientras el mundo con tu vista ufano
Del pez austral, al aries meridiano.
Agora con tu falta luto viste.
Si vino terror diste
En la campaña con el grave asero
Hermosamente e fiero
A los astros subido
Lusitano Arion seras temido.
Si la parte caduca a mármol sella
Viva queda la parte
Incorrupta, y mejor (ó gran DUARTE)
Luciente vives soberana estrella:
Perdonen pues tus celicos oídos
Nuestro llanto piadozo allà perdonan
Porque si el juicio nò, la pena abona:
Este dolor permite con benigno
Semblante agora, de obeliscos digno
O tu del Luso gloria lamentable
Que tu falta suspira
Y en este umor amargo liquidado,
Es todo Portugal vivente pira,
Que mausoléu estable
En afectos te ofresce levantado,
Porque a pesar del hado
Confessara la fama,
Que maior asgo tu valor acclama
En pocos lustros siglos de memoria
En breve vida eternidad de gloria.

[210] HENRIQUES, 1650: s.p..

Neste epicédio, à semelhança do que se observou a respeito da poesia panegírica dedicada a figuras femininas, estabelece-se uma analogia entre a figura defunta e as imagens luminosas, como o "zenith", o "sol" e "nuevo oriente" ou "soberana estrella", o que se explica no contexto da construção de um discurso que pretende exaltar a dimensão heroica e a elevação moral do infante. A passagem mística é transmitida pela ausência da luz, como fica claro nos versos: "A tanto sol se atreve el occidente!/ En su curso al Planeta/ Anticipado eclypse es dura meta" – o que dá ênfase ao sentimento de perda. O poema alude igualmente ao cadáver do infante ou "la parte caduca" que, num mausoléu, jaz sob as estrelas, adornado por flores. A sua morte prematura é expressa pela imagem do corte da Parca, como enunciam os versos: "De la Parca cruel duros clamores/ Culpen el golpe impio". Por sua vez, a proximidade do monarca à divindade e a sua ascensão ao Paraíso é demonstrada não só pelas expressões luminosas, mas também pelo epíteto "muerta Deidad", e pelas inúmeras alusões marítimas e astronómicas, como "A los astros subido"; "Del pez austral, al aries meridiano " e "Lusitano Arion". É interessante notar, neste contexto, a afinidade entre as qualidades do monarca e os maiores atributos lusitanos, refletidos no conhecimento astronómico e no domínio marítimo, que contribuem para a mitificação do infante como herói nacional, cuja morte, "golpe impio", resulta do cárcere por mãos castelhanas.

A menção ao universo marítimo encontra-se, de igual modo, no soneto epigrama, que se segue ao epicédio, e que aqui reproduzo:

Muerte y inmortalida

EPYGRAMA

Esse que lloras vivamente muerto
Esse que aplaudes mortalmente vivo
Muda a pezar del hado executivo
La muerte en vida con felice acierto,

Aquelle Egeo duro, vano, incierto
El humano baxel buscando altivo
Talves soçobra sobre el puerto esquivo
El escollo talves le es dulce puerto.

De nuestro INFANTE, pues el braço fuerte
Su eficacia mirando detenida
Para mejor obrar trocó la suerte.

Valeroso mostrando en su partida
Que es la vida camino de la muerte,

Y la muerte principio de la vida[211].

Neste poema, que se desenvolve em torno da oposição vida/ morte e sua anulação, compreendida dentro da lógica cristã da salvação eterna, o núcleo imagético centra-se no universo marítimo, sendo a vida equiparada a um "humano baxel" que enfrenta o mar revolto, aqui representado pelo "Egeo duro". Assim, da mesma forma que o infante encontrou na morte a vida eterna, também o baixel embateu nos escolhos, encontrando "dulce puerto". Realço, ainda, o facto de a palavra "INFANTE" ser a única que surge em maiúsculas, tratando-se de um procedimento de relevo gráfico bastante difundido, que desempenha a função de dar ênfase à figura principal da composição. Neste contexto, o vocábulo em maiúsculas sublinha a importância de D. Duarte para o país e amplifica a expressão de pesar.

Sabendo-se que o corpo do infante nunca fora devolvido à pátria, tendo permanecido no próprio castelo de Milão (ALMEIDA, 2011: 137), procederam-se no reino a um conjunto de cerimoniais de exéquias, assim como à construção de um mausoléu, por forma a perpetuar a sua memória e a realçar a dimensão sacrificial do infante, vítima das ações de Castela. Observa-se, com efeito, que o encómio produzido no domínio literário procura compensar a ausência do corpo, pela composição de poemas ao seu mausoléu, como se observa no seguinte soneto, inserido na obra *Sentimentos de Pernambuco na morte do sereníssimo infante Dom Duarte*, que reproduzo juntamente com um excerto do texto "Aos leitores", que o antecede:

> Os sentimentos públicos na morte do Sereníssimo Infante se fizeram na Igreja da Nossa Senhora de Nazaré com grande demonstração de Majestade, numa Essa toda enlutada que ocupava a metade da Igreja, e se foi levantando proporcionalmente até rematar quase no teto, ficava toda coberta com um docel negro de que pendiam as Armas de Bragança, embebidas num tafetá que caia sobre o Túmulo, o qual estava no Alto daquela máquina coberto com um pano de veludo negro, cruzado com barras de tela amarela, e toda a Essa com tantos fogos que formavam um globo de Luz; a qual coroava todo o Mausoléu, sendo igual a multidão de Cera com que assistira numa mão todos os que estiveram na Igreja ao Ofício. […]
>
> A essa do Sereníssimo Infante se adornou de muitos Elogios, chegaram-me à mão, esses dois sonetos que aqui pus para que se veja que não só as Academias mas o amor e a pena sabem fazer Poetas.

Do Alferes Agostinho Iácome da Fraga
Natural da Cidade de Braga, ao Mausoléu do Sereníssimo Infante. Ardendo em muitos fogos.
SONETO I
Mausoléu funesto, Infausta Pira,

[211] Cf. HENRIQUES, 1650: s.p..

Às Cinzas de um Infante dedicada,
Que te vejas em fogos abrasada
Se és incêndio de fénix, quem te admira?

Ardes fénix, ah, fénix quem te vira
Assim como de fogo embalsamada,
De fogo, novamente alimentada,
Dar vida, à quanta vida te suspira?

Porém quem minha mágoa consolara
Na morte que lamento se não vejo
(Em quem o fogo outra fénix bafejasse)

Ressuscitado o Infante a vida cara?
As fénix, são lisonja do desejo
Nenhuma morre, que ressuscitasse[212].

Como se pode depreender da confrontação entre o texto inicial, que produz uma descrição das cerimónias de exéquias, e o soneto, estabelece-se uma relação ecfrástica entre este e a construção de arte efémera em sua homenagem fúnebre. A imagem central da composição é, por conseguinte, o fogo, com que se relaciona a fénix[213]. Procura-se, deste modo, e no âmbito da ideologia cristã, associar metaforicamente a transformação das cinzas em fénix à ressurreição do infante. Como já havia observado a propósito da poesia dedicada a mulheres, o mausoléu apresenta-se como um objeto que simboliza a transição entre a vida terrena e a vida espiritual, pelo que a sua inclusão no domínio lírico procura promover as qualidades espirituais.

As cerimónias de exéquias que ocorreram no Real Convento de Belém inspiraram outras composições fúnebres, de que saliento um excerto de "Décimas à morte do infante D. Duarte" (Fig. 58), retirado da obra *Justo sentimento à morte do Sereníssimo Infante D. Duarte Em o dia de suas funerais Exéquias, em o Real Convento de Belém. Dedicado. Ao Ilustríssimo Senhor Sebastião Cezar de Mendonza* (ANTUNES: 1650, s.p.).

O poema é encabeçado por uma gravura xilogravada do túmulo do infante, sobre um chão axadrezado, que se encontra coberto por um manto e por uma coroa, iluminados por três velas em cada um dos lados. Procedendo à sua análise, verifica-se que o mesmo se desenvolve em torno do elogio aos atributos do infante, produzindo-se uma analogia entre o seu túmulo e as pirâmides, as magníficas construções fúnebres que persistem para preservar a memória dos mais ilustres soberanos. A par disso, verifica-se uma personificação do túmulo e uma evocação

[212] Cf. BRAGA, 1651: 20.
[213] Sobre o alcance simbólico da fénix enquanto ícone cristão, cf. *Il bestiario del Cristo* (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994a: 581-584) e *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente* (ZAMBON, 2004: 213-241).

das trágicas circunstâncias da sua morte, resultando na amplificação da comoção, como se percebe dos seguintes versos: "Nessa enlutada Essa, que respira/ de uma parte, memorias de Duarte, / e lembranças da morte, da outra parte". Por outro lado, compara-se o mausoléu a um "cofre" que guarda as virtudes do infante. Neste sentido, na quarta estrofe, são sublinhadas as suas qualidades bélicas, pela comparação ao distinto militar espanhol que lutou contra os mouros, no século XI, El Cid.

Na estrofe quinta, procede-se à analogia entre o monarca e figuras bíblicas, que simbolizam outros méritos. Assim, opera-se um paralelo entre Portugal e Israel, sendo que o infante é assemelhado a Salomão, pela ascendência monárquica; a Sansão, pela força; a Abel, pela inocência; a Daniel, pela fé; e a Benjamim, pela esperança, uma vez que dele descendeu o primeiro rei de Israel. A estrofe conclui-se com a comparação de Castela com Caim, sublinhando-se o seu ato cruel e a culpa pela morte de D. Duarte.

Na mesma obra, encontra-se um poema artificioso em honra de D. Duarte (Fig. 59), sem autor identificado. Trata-se de uma oitava-rima acróstica em labirinto, com o esquema rimático AB AB AB CC, em versos decassílabos, que se encontra visualmente dividida em quatro colunas, indiciando uma leitura combinatória. Assim, o poema pode ler-se de forma descendente ou ascendente, ou alternando a leitura por dísticos (4.º dístico, 1.º dístico, 3.º dístico, 2.º dístico), mantendo-se o sentido do poema. Além disso, pelas primeiras letras de cada uma das quatro colunas, pode ler-se o enunciado que intitula o poema "A memória perpétua, o Infante D. Duarte." De um ponto de vista semântico, a composição labiríntica exprime as atribulações por que passou o infante, que viveu e morreu em virtude de um labirinto de interesses, cujo desfecho foi uma morte trágica. As oposições que o poema enuncia reforçam essa mensagem. Assim, num campo, poder-se-ia enquadrar "amor", "pátria" e "honra" e, no outro, "ódio", "Espanha" e "desonra". Por seu turno, produz-se um elogio a D. Duarte, estabelecendo-se como exemplo de patriotismo, como espelha o verso "Imite teu valor, Tua fé Tamanha".

Por fim, saliento ainda um poema-mausoléu da autoria de António de Miranda Henriques, inserido na obra do mesmo autor, intitulada *Obelisco fúnebre ao Sereníssimo Infante D. Duarte no sentimento de sua morte* e publicada em 1650 (Fig. 60). O poema inicia-se com o lamento da morte do infante, refletido no peito cheio de tristeza e nos olhos lacrimejantes. Segue-se um elogio ao infante, que se inicia pelo panegírico da sua ascendência, nomeadamente D. Teodósio, D. Ana, seus pais, e o irmão, o invicto D. João IV. Depois disso, comparam-se as suas qualidades às de heróis e deuses, associando-se a sua infância a Alcides, a puerícia a

Alexandre, a adolescência a Apolo e a juventude a Marte, o que resulta sobretudo no louvor das suas qualidades militares. Seguidamente, salientam-se as virtudes que plasmam uma ideia exemplar de príncipe cristão, que deve fazer uso das mesmas para construir a paz, como exprimem as palavras "*pacis vero artes*". Neste contexto, sublinham-se os "instrumentos da imortalidade", ou seja, os atributos que lhe garantem a vida eterna: "*fortitudo in periculo*", "*industria in agendo*", "*Sapientia, temperantia, placabilitas,* / *Frugalitas, inoscentia, religio*", "*liberatitate*", "*ferox inter hostes, quam mittis inter amicus*", "*in labore pertinax*" (a coragem no perigo, a sagacidade na ação, a sabedoria, a temperança, a serenidade, a moderação, a honestidade, a religião, a liberalidade, a implacabilidade para com os inimigos, a afabilidade para com os amigos, a tenacidade com que se empenha). Realça-se, ainda, o desempenho bélico do infante ao serviço do reino germânico e a traição de que foi alvo, que o levou ao cárcere. O poema-mausoléu termina com a declaração da sua imortalidade, em virtude das suas qualidades morais e patrióticas.

De diferentes circunstâncias derivou a morte do seu sobrinho, o **Príncipe D. Teodósio**[214], que inspirou igualmente um considerável número de obras de lamento fúnebre. D. Teodósio havia nascido a 8 de fevereiro de 1634, e desde cedo revelou ter grandes capacidades intelectuais. Sendo o príncipe herdeiro, recebeu uma educação exigente a nível religioso, científico, literário e militar, de que se encarregou, em parte, o Padre António Vieira. Infelizmente, tinha uma saúde instável, tendo vindo a falecer dia 15 de maio de 1653, de tuberculose pulmonar (SERRÃO, 2006: 36), o que causou grande consternação no reino. Os textos literários compostos pela morte deste príncipe procuraram, no contexto da ainda instável independência do país, reforçar a ideia de unificação do reino, pelo que a construção da sua imagem procura refletir os mais altos valores da Dinastia de Bragança.

Dos poemas fúnebres que se analisaram até ao momento em louvor de figuras masculinas da monarquia constata-se que, à semelhança da literatura dedicada a mulheres, se perpetua a analogia entre a sua morte e a expressão de lamento por meio de imagens da natureza. Tal é ainda mais evidente numa canção de Jerónimo Baía, de que transcrevo um excerto:

Coimbra chorosa
Na morte do Sereníssimo Príncipe de Portugal O SENHOR D. TEODÓSIO.

CANÇÃO
Morta esperança, viva saudade,
Dor excessiva, gosto limitado,

[214] Sobre as circunstâncias da sua morte, consulte-se *D. João IV* (COSTA e CUNHA, 2012: 254-255).

Sempre mortal, sempre imortal tormento,
Do Reino Luso príncipe adorado, […]
Qual Sol, que mal nasceu, quando se enterra,
Na flor tenra vos corta a dura sorte,
Na prima luz vos cobre o triste ocaso,
Maravilha do Mundo, Sol da terra,
Escura nuvem encerra,
Tronca inverno arrogante
A flor mais bela, a luz mais radiante. […]
E nesta dor absorta
A pena viva estou, à vida morte.
Novo Fénix me faz o mal esquivo,
Mas oh quanto bem peno, mal discorro?
Fénix não sou; pois vivo, quando morro!
Não sou Fénix; pois morro, quando vivo.
Aquela ave do Sol, ou Sol das aves,
Penas leves padece, eu penas graves;
Ela canta, eu lamento;
Ela eterna na vida, eu no tormento; […]

Pois nunca ilustre, fértil, matizado
Com mil raios, mil joias, e mil cores
Entre estrelas, entre águas, entre flores
Polo expôs, concha abriu, ostentou prado,
Tão brilhante, tão rica, tão formosa
Luz em Céu, perla em mar, em terra rosa.
Tudo em fim, que tormento!
É terra, é sombra, é cinza, é fumo, é vento. […]
Pára Canção: mas corra o pranto pio.

E vós ó cisnes do Mondego undoso,
Que já deixais o seu cristal lustroso
Por terem vossos olhos maior rio,
Aparai, aparai vozes, e penas
Das Musas pasmo, assombro das Sirenas,
Cantai, mas de tal sorte,
Que deis ao canto vida, à vida morte;
Mas não feneça, não, na pena esquiva,
Pois é viva mortal, pois morta é viva[215].

O poema parte da oposição vida/ morte e sua abolição, de acordo com os pressupostos da teologia cristã. Em contraste com as composições anteriormente analisadas, afasta-se de uma perspetiva política e heroica, espelhada em metáforas e imagens do campo bélico e marítimo, para se centrar nas qualidades anímicas do príncipe e no lamento pela sua perda. Sendo um poema mais próximo daqueles que se investigou a propósito da poesia dedicada a figuras

[215] Cf. SILVA, 1746a: 55-60.

femininas, procura-se refletir os seus atributos em elementos da natureza, que traduzem a sua elevação moral e, simultaneamente, aludem à prematuridade da sua morte, pela oposição luz/ sombra, como se pode observar nos versos: "Qual Sol, que mal nasceu, quando se enterra"; "Na flor tenra vos corta a dura sorte"; "Na prima luz vos cobre o triste ocaso"; "Sol da terra,/Escura nuvem encerra," e "Tronca inverno arrogante/A flor mais bela, a luz mais radiante". A precocidade da sua morte e a finitude da vida corpórea são, por sua vez, transmitidas por meio de elementos naturais evanescentes, como se percebe pelo verso: "É terra, é sombra, é cinza, é fumo, é vento".

Mais uma vez se explora a analogia entre o defunto e a fénix, símbolo do renascimento espiritual, estabelecendo-se uma relação entre as suas penas e o sentimento de pesar – "Penas leves padece, eu penas graves". Este sentimento é ainda realçado por meio da hipérbole da transformação das lágrimas em rio, como se depreende dos versos: "E vós ó cisnes do Mondego undoso, / Que já deixais o seu cristal lustroso/ Por terem vossos olhos maior rio".

A relação entre os atributos dos monarcas e as qualidades mais excelsas do Império Português é transversal à poesia panegírica fúnebre, como se poderá verificar também no encómio ao pai de D. Teodósio, o **rei D. João IV.**

D. João IV morreu em 1656, deixando em testamento a regência nas mãos da esposa, D. Luísa de Gusmão, em virtude da tenra idade do príncipe sucessor, D. Afonso VI. Como primeiro rei da nova dinastia, D. João IV encarnava o mito do herói nacional, que se refletiu em diversas obras literárias encomiásticas, celebrando a independência de Portugal e exaltando a imagem do rei. Procurava-se transmitir a mensagem de que o zelo e a vigilância do rei garantiam o bem-estar do reino, como tão bem exprime o emblema de John Droeshout (Fig. 61) e que tal missão constituía um desígnio divino, que lhe concederia a vida eterna, na memória e na morte (Fig. 62). No campo do panegírico fúnebre, destaco o *Mausoleum Maiestatis Ioannis IV Augustissimi Regis Lusitanorum: Et Vitæ, et Obitus Compendium*, publicado em 1657, da autoria do Pe. Francisco Machado[216]. Trata-se de um poema-mausoléu, cuja estrutura se divide em unidades poéticas intituladas de acordo com as virtudes do monarca, as "*omnes Regias Virtutes*", realçadas em maiúsculas: *felicitate, modestiam, charitatem, prudentiam, providentiam, iustitiam, clementiam, affabilitatem, fortitudinem, constantiam, longanimitatem,*

[216] Sobre o Pe. Francisco Machado, Carlota Miranda Urbano refere que nasceu em 1597 e faleceu em 1659, tendo sido "reconhecido pregador e mestre de retórica no Colégio das Artes de Coimbra […] "natural de Vila Pouca de Aguiar, entrou com 15 anos para a Companhia de Jesus no Noviciado de Coimbra e aí fez a sua formação. Repartiu a sua actividade fundamentalmente entre os colégios de Coimbra e Lisboa, embora tenha passado também pelo Colégio de S. Paulo em Braga. O seu cargo como confessor do Conde de Cantanhede tê-lo-á levado para a Casa Professa de Vila Viçosa" (URBANO, 2011: 492).

veritatem, liberalitatem, magnificentiam, religionem e *pietatem.* A obra apresenta, por conseguinte, um desfile de qualidades que o *rex christianus* deve espelhar[217], sendo o seu caráter exemplar reforçado pela dedicatória a D. Afonso VI, sucessor ao trono, a quem o autor pede que continue o legado de seu pai na defesa da Pátria. A própria forma da composição poética, em mausoléu, pressupõe que nele se veja um monumento, mais que material, moral e ético, que eternize na memória de todos o mito do rei restaurador e possibilite a perpetuidade dos seus mais altos atributos através dos seus descendentes.

A primeira virtude consiste na *Felicitatem*, que é entendida de um ponto de vista político, na medida em que a felicidade do rei equivale à do reino, como refere o quarto verso "*Plane Felix, sed felicior, quia alios fecit felices*". Ao longo do poema, é referido igualmente o termo "fortuna", como no verso "*Non ab Aquilis, sed ab Aris Regiam auspicatus fortunam*" (MACHADO, 1657:1). Na verdade, *Fortuna* e *Felicitas* eram deusas romanas, sendo que a primeira representava a sorte boa ou má e a segunda apenas a boa, também designada *Fortuna Buona* (ROBERTS, 1998: 339). Neste contexto, o título escolhido por Francisco Machado reitera a determinação celeste do destino de D. João IV, pelo que a "felicidade" se deve à Providência Divina[218], representada pela imagem dos altares ("*Aris*"), que o rei mereceu devido às suas qualidades e ações, e não à sorte acidental[219].

De acordo com o ideário cristão, o monarca deve também demonstrar modéstia e caridade. Neste sentido, a eleição de "*charitatem*" em vez de "*amor*" reforça a perspetiva

[217] Observa-se, nesta composição, assim como em outras na esfera do elogio fúnebre, alguns dos preceitos ditados pelo género dos "espelhos de príncipe", que codificara o protótipo de governante, de acordo com os princípios cristãos. Na esteira dos estudos de Roger Chartier, Ana Isabel Buescu entende que a grande difusão do género *specula principis* ficou a dever-se à "emergência de uma pluralidade de instâncias de legitimação do príncipe e de um poder central em construção que passam, entre os séculos XIII e XVII […] por três tipos de estratégias, distintas mas convergentes: a ordem do discurso, a ordem dos sinais, a ordem das cerimónias" (BUESCU, 1997: 34). Além disso, a autora chama a atenção para outros âmbitos de estudo, para além dos discursos, onde se reflete a filosofia dos "espelhos de príncipe", como "as entradas régias, as atribuições simbólicas e a emblemática da realeza, as cerimónias, a sagração e a morte" (BUESCU, 1997: 34). Nesse sentido, constata-se que o género dos "espelhos de príncipe" acaba por ditar a codificação de outras expressões artístico-literárias de encómio régio, no período barroco, como é o caso da poesia elegíaca fúnebre ou a emblemática lutuosa, que será estudada no terceiro capítulo.

[218] A propósito do estudo de textos dentro do género dos "*specula principis*", Ana Isabel Buescu averigua que a construção da imagem virtuosa do rei, dentro da axiologia cristã, baseava-se na "origem divina do poder, vertentes que são tomadas explícitas, no quadro da autoridade bíblica, de forma particularmente enfática. O estado dos reis é, entre todos os estados temporais, o maior e o mais excelente, uma vez que lhe cabe o governo de todos os outros, e o carácter indiscutível desse poder advém da sua instituição por Deus, de quem os monarcas são representantes e ministros na terra (BUESCU, 1996: 158).

[219] Carlota Miranda Urbano interpreta esta virtude de forma semelhante, ao referir que "Francisco Machado parte desta interpretação da felicidade como dom de Deus e, distanciando-se do binómio clássico (*virtus/fortuna*) bem conhecido dos seus contemporâneos, celebra, em vez da *Bonam Fortunam*, a *Felicitatem* que representa aqui o *donum dei*, o desígnio divino de que D. João IV terá sido objecto, e que coroa todas as virtudes, explicando-as, sem lhes retirar o mérito pessoal" (URBANO, 2011: 499).

religiosa, uma vez que "*amor*" representava frequentemente o amor pelas coisas mundanas, sendo que aqui se pretende sublinhar o amor a Deus e aos súbditos.

Por seu turno, o rei é concebido como marinheiro que deve levar o barco, ou seja, o reino, a bom porto, atravessando com *prudência* os perigos (aqui simbolizados por Cila e Caríbdis) que se lhe intrometem, como sugerem os versos: "*Qua duce, & auspice nihil non aupicato peregit,/ Cynossura hac importuosum non sensit Fortunæ portum,/ Neq; incautus as cautes./ Mille Proditionum Scyllas, mille Charybdes,/ Mille elusit, ac elisit insidiarum serpentes*" (MACHADO, 1657: 4). Esta imagem do "navio do estado" é recorrente nos *emblemata politica*[220] e em tratados políticos centrados na imagem do príncipe ideal, herdeiros do género *espelho de príncipes*[221].

No que diz respeito à *providentiam*, ela encontra-se representada visualmente pelo escudo "Ancile", que remetia para um escudo sagrado mantido no templo romano de Marte, a partir do qual o imperador ordenou que se copiassem outros onze, uma vez que, segundo o mito, a cidade que o mantivesse seria dona do mundo, o que instigaria possíveis roubos. O escudo, no contexto do poema, espelha a bênção divina e a capacidade governativa de D. João IV, o libertador, comparável ao "*Hebræorum Principem*", que impediu que os seus súbditos sofressem fome, doenças, crimes ou guerras. As suas qualidades enquanto rei encontram-se também refletidas na frase "*Orbem in Urbe*", significando que na cidade vemos o mundo. Por outras palavras, na gestão do reino se observa o entendimento do mundo, que, neste domínio, se aproxima de uma conceção utópica, na medida em que o Reino Lusitano encarnava, no olhar de Francisco Machado, uma "nova Jerusalém".

Seguidamente celebra-se a *Justitiam*, expressa visualmente pelo "adamantino". Trata-se de um material que, mitologicamente, era feito de metais e diamantes, sendo indestrutível. O adamantino representa, assim, a integridade e firmeza do caráter de D. João IV, que aplicou a justiça com sensatez. Na verdade, a justiça é uma das qualidades que o discurso panegírico mais procura associar ao rei restaurador, como se depreende, a título de exemplo, da tessitura discursiva e dos elementos de emblemática (Fig. 63) no livro de António de Sousa de Macedo,

[220] A este respeito, poder-se-ia assinalar o emblema XXXVI de *Idea de un principe político christiano*, de Diego de Saavedra Fajardo, "In contraria ducet" (FAJARDO, 1649: 254).

[221] A título de exemplo, Ambrosio Marlianus, no seu *Theatrum politicum*, utiliza essa imagem para ilustrar as qualidades do príncipe na condução do Reino "*Secundis ventis, sereno caelo, prospero, ac felici cursu Princeps, cunctis ex voto succedentibus, non spoinde debet extolli, caeteros parvifaciendo, mente aliquando revolvens, variam fortunam mutationem, quae solum est constans in sua inconstantia*" (MARLIANUS, 1753: 341). Esta obra elege como virtude máxima a justiça, reconhecendo igualmente a importância de outras virtudes que o príncipe deve ter, como a clemência, a caridade, a vigilância, a prudência e a magnanimidade, entre outras.

Lusitania Liberata, impresso em 1645, cujas linhas retóricas de aclamação e legitimação do rei[222] se mantiveram em obras laudatórias após a morte do monarca.

Por sua vez, a *Clementia* é uma qualidade essencial na aplicação ponderada da justiça, o que se reflete na sensação do equilíbrio entre amargo e doce, como exprimem os versos: "*Qua temperabat Justitiam, ut faceret clementem,/ Aspera miscendo lenibus, amara dulcibus*". O poema explora também imagens do *Apocalipse*, como se depreende dos versos "*In ore Gladius ad supplicia, in manu Stellæ ad beneficia*", remetendo para a aparição de Cristo, contendo na mão direita sete estrelas e saindo de sua boca uma espada de dois gumes (*Apocaplipse* 1:16). A imagem refere-se à clemência, pois a espada simboliza a aplicação de uma punição, sopesada pela iluminação estelar do "perdão". Com esta qualidade se deve relacionar a virtude da *Longanimitatem*, espelhada igualmente na capacidade de perdão.

Segue-se a *Affabilitatem*, uma qualidade que o príncipe deve ter, rodeando-se de pessoas que o querem bem e aproximando-se de todos, inclusivamente do mais humilde. A este respeito, o autor salienta ainda um antigo provérbio "*purpura dijudicetur iuxta purpuram*", que Diego de Saavedra Fajardo integra no rol de virtudes de *Idea de un principe político christiano* (Fig. 64), que assenta na imagem de dois tecidos parecidos de cor púrpura, que apenas na comparação próxima se distinguem. Quer isto dizer, de acordo com a explicação que Diego Saavedra Fajardo atribui à empresa (FAJARDO, 1649: 110-113), que o príncipe deve comparar quem é com quem foi, e com o que foram os seus antepassados, de modo a não se deixar deslumbrar pelo que agora tem e pela glória, descurando as suas obrigações, caindo na soberba e inspirando, consequentemente, ódio nos súbditos, em vez de admiração e amor.

Posteriormente, o autor destaca a *Fortitudinem* e a *Constantiam*, virtudes que D. João IV demonstrou no desempenho militar e no esforço para manter a paz, evitando guerras desnecessárias ou ambiciosas. Revelou, por sua vez, firmeza nas suas ações, expressa visualmente na imagem de um astro que segue a sua órbita: "*Veluti Astrum in suo orbe defixum*" (MACHADO, 1657: 8). No que diz respeito à *Fortitudinem*, que se traduz por força, bravura ou valentia, verifica-se que integra o discurso panegírico ao primeiro rei brigantino desde que ocorre a Restauração, como se observa em um emblema de *Lusitania liberata*, que consiste em um obelisco assente sobre um leão, com uma inscrição que proclama o triunfo de D. João IV na guerra contra Castela, sobre o qual uma estátua alada da Fama apoia o pé direito[223].

[222] Sobre este assunto, consulte-se "*Lusitania liberata*. La guerra libresca y simbólica entre España y Portugal, 1639-1668" (RODRÍGUEZ MOYA, 2008).

[223] O emblema de John Droeshout apresenta, em pano de fundo, uma praça e um edifício imponente com estátuas e uma coluna com uma estátua no cimo, conferindo ao emblema um sentido de glória, vitória e grandiosidade. Na face frontal do obelisco pode ler-se "*Joanni IV Magnanimo, pio, inclyto, felici, victori, triumphatori*

A *Veritatem* e a *Liberalitatem* são sublinhadas em seguida, na capacidade de identificar falsos "*Adulatores*" e na sensatez com que deve reconhecer generosamente a fidelidade de seus súbditos com privilégios e prémios.

No que diz respeito à *Magnificentiam*, o autor reflete-a em monumentos, de valor patriótico e religioso que o rei mandou erigir, como o "*Templum Reginæ Elisabethæ consecratum*"; um novo mosteiro em Coimbra para as devotas de Santa Clara; uma igreja para albergar a imagem da Imaculada Conceição e outras fundações religiosas.

O rol de virtudes termina com a *Religionem* e a *Pietatem*, ilustradas por imagens de luz, como indicia o verso "*In ocasu visus est Oriens/ Imo Sol in meridie; ad meridianam enim lucem*", que sublinha a proximidade do monarca à dimensão divina e sua ressurreição. Na última parte do poema, o autor faz referência à hora da sua morte e ao local onde se encontra o túmulo, a Igreja de São Vicente de Fora, lugar onde D. Afonso Henriques havia construído um antigo templo, o que inspira o seguinte enunciado panegírico: "*Non conditur imperii Conditor, sed Restaurator;/ Ut scias plus esse restaurare, quam condere*", significando que mais importante é ser Restaurador que Fundador do Império.

A par do poema-mausoléu analisado, salientarei ainda outra composição fúnebre em honra do rei D. João IV, de autoria desconhecida, que localizei no manuscrito n.º 111 da BGUC (Fig. 65). Trata-se de um soneto artificioso, em que cada estrofe se encontra visualmente dividida em três blocos, que indicia as várias combinações de leitura. Assim, o soneto labiríntico pode ser lido de baixo para cima e de cima para baixo, mas também se pode inverter a leitura das estrofes separadamente, no sentido ascendente e descendente, sem que tal comutação comprometa as regras de métrica e rima do soneto, assim como o sentido do mesmo. Esta estrutura possibilita que o encómio ao rei se multiplique, o que dá ênfase ao intuito panegírico do poema. Neste sentido, de uma perspetiva semântica, a composição tece um elogio ao rei, exaltando as suas qualidades bélicas ("Nume em guerra"), a nobreza da sua origem ("alto em sangue") e a perpetuidade dos seus feitos na memória ("mais pura, e nunca extinta/ Luz a luz"). Por seu turno, exprime-se o caráter glorioso e divino do rei por meio de imagens de fogo e claridade, que se vão repetindo, como "luz", "flama" e "sol", que se associam a "fama". O poema explora, por outro lado, uma componente fonética, evidente pelas aliterações e

Castellanorum, liberatori patriæ, sempre Augusto. Lusitania sua Æternitatem V. Anno Christianæ salutis 1644 Lusitanae libertatis 4". Na face lateral, inscreve-se a frase "*Dilectus Deo et hominibus, cuius memoria in benedictione est*". Na base, observa-se um letreiro com a inscrição "*Fortitudine ac prudentia*" (http://purl.pt/25805/3/#/828), sublinhando que a vitória adveio da força física e intelectual. Sobre esta mensagem, encontra-se a frase "*Quæ tibi per fora, fœlix Rex, monimenta levamus, Cordibus in nostris non peritura levas*" (MACEDO, 1645: 792).

paranomásias, como se depreende dos versos "Luz do sol, sol da luz, e luz do Luzo" ou "Lua a luz, fama a flama, a tumba tuba", que sublinham o prestígio do monarca restaurador e a sua imortalidade, em virtude das suas ações em prol do Reino Lusitano.

No seguimento do encómio régio, passo agora a analisar a visualidade na poesia elegíaca em honra do filho de D. João IV, o rei **D. Pedro II**.

Neste contexto, salientarei alguns poemas, inseridos na obra de Sebastião da Rocha Pita, intitulada *Breve compêndio e narração do fúnebre espetáculo, que na insigne cidade da Baía, cabeça da América Portuguesa, se viu na morte de El Rey D. Pedro II*, na qual se insere o seguinte soneto, composto por Gonçalo Soares da Franca:

Descrição no Túmulo de ElRey nosso Senhor, ponderando o seu Mausoléu nas quatro partes do Mundo.

SONETO do mesmo.
Sepultado na Europa foi primeiro;
Será n'África, e n' Ásia sepultado:
Na quarta parte agora deplorado,
Urna entre mares tem Sol verdadeiro.

Por Pio, por Prudente, por Guerreiro
Se vá de Polo a Polo suspirado:
Que um Rei, que foi no Mundo tão amado,
Razão era o chorasse o Mundo inteiro.

Não só pois, porque em um lugar somente
Ruína tal não coube, em toda a parte
Lhe dá Túmulo o afeto reverente;

Mas também justo foi: porque desta arte,
Para com a dor poder a Lusa gente,
A dor por todo o Mundo se reparte[224].

Este soneto estabelece uma relação ecfrástica com o monumento tumular, como a introdução declara, cuja descrição nos chega de igual modo por meio da relação de exéquias

[224] Cf. PITA, 1709: 31.

inserida na obra[225]. Através deste texto se depreende que as várias partes do Império Português se encontram alegoricamente representadas por animais, que também simbolizavam o valor e a ação colonial. Por seu turno, o soneto reflete a arquitetura e a simbologia do monumento, que faz eco da morte de D. Pedro II pelos quatro cantos do mundo imperial. Veem-se, assim, sobretudo exaltadas as suas qualidades enquanto soberano, como exprime o verso "Por Pio, por Prudente, por Guerreiro", à semelhança do que transmite a arquitetura fúnebre.

Observa-se, igualmente, uma relação ecfrástica de outro poema, desta feita da autoria de Sebastião da Rocha Pita, com os elementos arquitetónicos tumulares, que passo a reproduzir:

À Imagem da Morte, que sobre o Túmulo estava coroada, tendo em uma mão a Fama, e na outra a Eternidade

SONETO.

Oh tu, que do poder fazes vaidade,
Quando ao Cetro de Pedro não perdoas,
E mostras que no frágil das Coroas
De ser mortal não livra o ser Deidade.

Se chegas a prostrar-lhe a Majestade;
Como tanto as virtudes lhe apregoas,
Que delas o clamor na Fama entoas,
E a memória lhe pões na Eternidade?

Se sempre dos teus golpes foi efeito
Pôr ao aplauso fim, como a esperança;
Que amor é este agora? Que respeito?

Mas é, que o ser de Pedro tanto alcança;
Que, se chega a acabar quanto ao preceito,
Não se pode extinguir quanto à lembrança[226].

[225] Sebastião da Rocha Pita produz a seguinte descrição dos elementos escultóricos e arquitetónicos do túmulo erigido na Baía, como centro das cerimónias de exéquias de D. Pedro II: "Nos espaços, que entre as colunas formavam os oitavos dos cantos, sobre represas de cinco palmos de alto, que assentavam em pedestais de sete, estavam com as cabeças recebendo os capitéis daquele vão, e como sustentando a pesada cúpula, as quatro partes do Mundo, que cinge o Domínio Lusitano; tendo cada qual aos pés na forma de um bruto o mais generoso parto, que em cada uma delas produz a Natureza; uns, e outros simulacros tão destramente lavrados, que a ser a matéria pedras, e metais, pareceriam as estátuas de Fídias, e Praxiteles. Pelo valor Português se via no Leão domada a fereza da África: pela sua Religião, iluminada no Elefante a cegueira da Ásia: pela sua política, domesticada no Tigre a barbaridade da América: e pela sua soberania, subjugado no Touro o poder da Europa. Todas mostravam sentir o estrago, que a morte em um só golpe por elas repartiu: podendo admirar-se a grandeza desta ruína, que chegou a encher o âmbito do Mundo, com mais razão, que a de Pompeu por haver ocupado três partes dele" (PITA, 1709: 8-9).
[226] Cf. PITA, 1709: 21.

O soneto desenvolve-se em torno de uma escultura alegórica da morte que adorna a arquitetura tumular, de que nos dá conta o texto inicial da obra[227], e que exprime o triunfo da morte[228]. Em consonância com o valor semântico da escultura, que apresenta a figura da morte coroada, na composição, o sujeito poético dirige-se à mesma (como fica explícito no vocativo do primeiro verso e nas formas verbais conjugadas na segunda pessoa do singular), expressando a sua soberania face aos destinos dos homens, sem distinção do estatuto social e ascendência. O poema produz, portanto, uma interpretação da escultura alegórica, remetendo para as imagens da Fama (um clarim) e da Eternidade[229] que a morte segura em suas mãos, e que traduzem a celebridade do rei, a persistência do mesmo na memória de todos e a sua ressurreição mística.

A perpetuidade da vida espiritual do rei é igualmente sublinhada por outro soneto da mesma obra, que passo a citar:

Epitafio en el Mausoleo del Serenísimo Rey Don Pedro Segundo nuestro Señor.

SONETO do mesmo.

Yazen, no; viven, si, en esta Pyra
Las cenizas de un Rey siempre glorioso:
Que no importa entre aromas el reposo,
Si entre incendios la Fenix aun respira.

[227] A descrição de exéquias inserida na obra aqui em apreço apresenta da seguinte forma a estátua tumular: "Sobre a peanha rematava o majestoso Edifício a Morte, como fim, e remate de todas as cousas humanas. Adornava-se de uma Imperial Coroa, ostentando o seu poder no maior carro do seu triunfo. Tinha, como por troféus desta vitória, em uma mão um clarim, e na outra a Eternidade, onde não pode negar jurisdições à vida dos gloriosos Heróis, que como o nosso Monarca se imortalizam na fama, e se eternizam no tempo" (PITA, 1709: 12).

[228] Francesco Petrarca é o autor de um poema alegórico denominado *Os Triunfos*, cujas primeiras edições datam de meados do século XIV, sendo o "Triunfo da morte" o terceiro capítulo, onde versa sobre a morte da sua amada Laura. No poema de Sebastião da Rocha Pita, observa-se uma reflexão sobre a efemeridade dos bens terrenos, que se pode associar ao seguindo trecho de "Triunfo da Morte": "U são riquezas? U honras maiores? / e as gemas, os ceptros, a coroa/ e as mitras pois e as purpuradas cores? / Pobre o que em mortais coisas atordoa/ sua esperança (e quem não?), e então se vê/ enganado no fim e é razão boa. (PETRARCA, 2004: 117). *Os Triunfos* de Petrarca incluem, numa lógica progressiva de superação do próximo, o "Triunfo do Amor", o "Triunfo da Castidade", o "Triunfo da Morte", o "Triunfo da Fama", o "Triunfo do Tempo" e o "Triunfo da Eternidade". Essa lógica é reproduzida no poema em análise, em que a morte leva em mãos os símbolos da Fama e da Eternidade. Na verdade, a obra de Petrarca influenciou uma corrente iconográfica variada, que abrange manuscritos iluminados, pinturas a óleo, esculturas, tapeçaria, gravuras, entre outros, e que excede as fronteiras da Península Itálica. Embora Petrarca imagine a Morte de forma humanizada e lírica, como "dama envolta em veste negra" que interpela Laura (PETRARCA, 2004: 113), a tradição iconográfica que se inspirou na sua obra interpretou os *Triunfos* de maneiras diversas, sobretudo numa visão inquietante e apocalíptica, pelo que uma grande parte das edições ilustradas apresenta a morte como figura esquelética que ceifa vidas, e que anda sobre um carro triunfal, no seguimento da tradição medieval das "Danças macabras". Por outro lado, a obra de Petrarca iniciou uma nova tradição iconográfica cristã, perpetuada no Renascimento e no Barroco, em que se passa a representar a morte de forma mais serena, embora se substitua comummente a mulher vestida de negro, como idealizada por Petrarca, por um esqueleto. Para um conhecimento mais profundo desta matéria, consulte-se *The Theme of Death in Italian Art: The Triumph of Death* (VÖLSER, 2001: 52-55).

[229] Sobre o objeto que representa a Eternidade não se encontram indícios na obra ou em outras que se refiram à mesma cerimónia. No entanto, analisando as representações iconográficas da época, pode especular-se que a Eternidade pudesse ser representada por um círculo, serpente mordendo a cauda (*ouroboros*), cetro, sol ou tocha.

El Orbe Portuguez triste suspira:
Pero en vano suspira congoxoso,
Si lo que polvo allies horroroso,
Brillante Estrella en el Zafir se admira.

Mas, si eterno lo duda el que mirando
Yerto el cadáver, fría la ceniza,
Aun lo humano parece está dudando;

Que fuè Rey Portuguez amor le avisa:
Y amor al coraçon alas prestando,
Entiende el polvo, el polvo lo eterniza[230].

À semelhança do que se constatou a propósito da poesia em homenagem a outras figuras de relevância para o reino, o monarca é associado à fénix, símbolo do seu renascimento ascético, como salienta a primeira estrofe. Na segunda quadra, a morte de D. Pedro é deplorada por "El Orbe Portuguez", numa referência ao lamento originário de todas as partes do Império Português. Além disso, é de notar que a sua morte se traduz metamorficamente na imagem do pó que se converte em estrela, como exprimem os versos "Si lo que polvo allies horroroso,/ Brillante Estrella en el Zafir se admira". Por outro lado, o caráter piedoso do rei é sublinhado na última estrofe, sendo representado pela imagem do coração alado ("Y amor al coraçon alas prestando"), simbolizando a eternidade da alma, que abandona o corpo em busca da divindade. Na verdade, esta é uma imagem encontrada no âmbito da emblemática *a lo divino,* como se pode observar no rosto de uma edição de *Pia Desideria* de Hermann Hugo (1623)[231].

O soneto parte de imagens no campo da *vanitas*, como é o caso da "cinza" ou do "pó", sublinhando a mensagem de que todos se submetem à força avassaladora da morte[232].

Por fim, destaco um soneto-epitáfio (Fig. 67) em versos centónicos, elaborado a partir de excertos de *Os Lusíadas* de Camões, cujo autor foi o Licenciado João Soares da Franca. O autor propõe-se, dessa forma, homenagear o rei D. Pedro II, não só através da leitura semântica do texto, mas também através do desafio artificioso. Por outras palavras, o autor opera um mecanismo combinatório, caracterizado por várias restrições compositivas, que implicam a obediência aos códigos poéticos do soneto e do respetivo esquema fónico-rítmico e a articulação lógica das frases retiradas do maior hino épico à pátria portuguesa, identificado à

[230] Cf. PITA, 1709: 30.
[231] Cf. https://covers.openlibrary.org/b/id/7160657-L.jpg, consultado a 12-3-2016.
[232] Essa mensagem é transmitida por um emblema da tradução já referida de Carlos del Sotto, que ilustra plenamente esta perspetiva da morte (Fig. 66), como esclarece a *subscriptio*: "Túmulos de Porfiro e de Jaspe, Títulos de ouro em Valor preciosos; oh que vãos que são vossos aplausos. Os Césares, os Alexandres sendo vossos mais ricos tesouros, por ventura são mais que cinza ou lodo" (Ms. 3109, fl. 205, BGUC).

direita pela numeração do canto, oitava e verso. O poema inclui ainda duas notas marginais onde especifica os elogios ao monarca, aludindo às circunstâncias de nascimento do Rei e à paz com Castela. A par do panegírico fúnebre, o soneto termina com a exaltação do novo rei, D. João V, apelidado de "Outro Joane, invicto cavaleiro", declarando a imortalidade de ambos perante as leis da morte.

O *topos* da universalidade da morte vê-se aplicado a outras personagens da monarquia, onde se replicam os mesmos campos imagéticos. Analisarei, neste domínio, dois poemas dedicados ao **infante D. Francisco Xavier**, filho de D. Pedro II e de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, que faleceu a 21 de julho de 1742 (SERRÃO, 2006: 446). Este monarca, mais que qualquer outra figura referida até ao momento, exemplifica bem a dissociação existente entre o discurso panegírico fúnebre e o percurso biográfico. Na verdade, o infante D. Francisco, figura algo polémica, demonstrava uma personalidade muito distante do ideal cristão. Assim, sabe-se que apresentava um espírito perverso, patente em vários aspetos biográficos, como o gosto particular em alvejar marujos[233]. Além disso, é ponto assente que planeava usurpar o trono de D. João V de modo violento e que tentava frequentemente seduzir a cunhada, a Rainha D. Maria Ana, de forma descarada[234]. A poesia fúnebre em honra do infante ignora, naturalmente, estes traços polémicos do seu caráter, construindo um discurso encomiástico repleto de imagens que exaltam o seu valor espiritual e moral, como se pode observar na seguinte ode, inserida na obra *Lamentos de Elysia na morte do Sereníssimo Senhor D. Francisco Infante de Portugal que oferece a mesma Elísia ao Augusto Túmulo do mesmo Sereníssimo Infante*, de que transcrevo um excerto:

PONDERA-SE A MESMA ELYSIA CHOROSA

A parte aonde morreu
O SERENÍSSIMO INFANTE,
Que foi para o Nascente do Sol.

[233] De acordo com a obra *Portugal-Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, o infante "Tornou-se tristemente célebre pela perversidade da sua índole. Ainda muito novo, consistia um dos seus mais dilectos divertimentos, para mostrar a sua perícia em atirar ao alvo, fazer fogo sobre os pobres marujos, que no serviço de bordo se empoleiravam nos mastros dos navios surtos no Tejo, e que o saudavam quando o viam passar pelo rio" (PEREIRA, 1907: 570-571).

[234] De acordo com Joaquim Veríssimo Serrão, "Continua a ser uma personagem enigmática da nossa história o infante D. Francisco, nascido em Lisboa a 25 de maio de 1691, a quem se atribui o projecto de, por meios violentos, substituir o irmão no trono. […] A circunstância de em 1717 não querer acompanhar D. João V, quando esse intentou deslocar-se a vários países da Europa, fez admitir que desejava a ausência do irmão para ganhar as boas graças da rainha D. Maria Ana. Tudo é misterioso no seu comportamento, sendo quase certo que a partir de então se consumou a sua ruptura com a família real. […]. Jamais um infante português obtivera tantos bens. Deles gozou D. Francisco largamente, pois ao morrer […] estava cheio de dívidas" (SERRÃO, 2006: 236-237).

ODE

I.

Parca terrível dura
Emulação fatal de astros luzidos,
Como prostras segura
A quem raios mais goza esclarecidos;
Oh! Como fera fostes, e arrogante,
Pois, eclipsaste a luz do Régio Infante!

II.

De Infante já passava
A sua luz à mais radiante Esfera
Maior aonde brilhava
Tão Gigante na luz, como luz era,
Mas oh! Que já eclipsada, e amortecida,
Eu choro desta luz, a luz perdida!

III.

Tudo acaba n'um instante,
A flor na tarde triste, e o Sol no ocaso;
Assim tudo é inconstante
Ainda no Sol, na Flor, infeliz caso!
Padece as inclemências da ventura,
E os estragos fatais da Parca dura!

IV.

Este estrago fatal
Da amortecida luz do altivo Infante,
Não se viu outro igual;
Pois, já aonde o Sol nasce rutilante
Em berço de cristal, luzido Oriente,
Espire a luz, do Infante reluzente!

V.

Já quando o Sol espira
Em Urnas de diamante no Ocidente,
Formando dele Pira
Em abrasada chama refulgente,
Não admira nele acabem os seus fulgores,
Se é só o Ocaso seu Urna de horrores.

VI.

Mas, que o Régio Infante,
Lá para aonde o Sol, raio esclarecido
Sepulte a luz radiante,
Que era do mesmo Sol, raio luzido,
É ser única Fénix, que respira
Da mesma luz nascendo, e nela expira.

VII.

Fénix foi ab rasado
Na mesma Pira, renascendo Infante,
Já Sol iluminado,
Para melhor Oriente, e mais radiante,
Aonde estará gozando (com ventura)

Do Sol a luz Divina, clara e pura[235].

A ode retoma os núcleos visuais já analisados anteriormente a propósito de personalidades da monarquia. Por outras palavras, o valor anímico do infante é traduzido em imagens de luz, sendo a sua morte metaforicamente representada pela ausência da mesma, como ilustram as primeiras duas estrofes, e pela flor que se vê privada da luz, como comprova a terceira estrofe. Tal relaciona-se igualmente com as circunstâncias da sua morte, que ocorreu de madrugada, como revela o título. Além disso, mais uma vez se procede à analogia entre o monarca e a fénix, metáfora da sua imortalidade.

O mesmo estilo elegíaco se observa em outra obra, intitulada *Culto lutuoso, ou coleção de varias vozes na morte do Sereníssimo Senhor Infante D. Francisco*, de que destaco o seguinte soneto:

Ínclito Rei, Monarca Soberano,
Suspenda-se o pesar ao régio peito,
Que é razão, que da dor no justo efeito
Vença o Régio esta vez o ser humano:

Modere-se o sensível neste engano,
Sem que o pesar se exceda no conceito,
Pois do real sangue não será defeito
Poupar o susto ao reino novo dano.

Se de um ramo cortado em mares d'água
O tronco principal por natureza
Lamenta a triste dor em muda frágua,

Sinta o pesar; mas já que nessa empresa
Se a natureza não dispensa a mágoa,
Não multiplique o susto na grandeza.

M. J. M. da V.[236]

O soneto é dedicado ao rei D. João V, sendo o tema o seu lamento pela morte do irmão. Assim, o rei é representado metaforicamente pelo "tronco principal", enquanto a morte do infante se exprime por meio da imagem do "ramo cortado", baseando-se na imagem da árvore, um ícone recorrente no Barroco e em períodos culturais anteriores, ocorrendo com frequência em textos que versavam a história do reino e da monarquia, como é exemplo a Fig. 68. A este respeito, Gombrich refere-se às vantagens percetivas de um diagrama como a árvore genealógica:

[235] Cf. JUSTINIANO, 1742: 6-7.
[236] Cf. SILVA, 1742: s.p..

> El árbol genealógico pone de manifiesto a la perfección las ventajas del diagrama visual. Una relación que tardaríamos tanto en explicar con palabras que podríamos perder el hilo […] puede verse de una ojeada en un árbol genealógico. […] el diagrama siempre pondrá ante nuestros ojos lo que una descripción verbal sólo podría presentar con una cadena de afirmaciones (GOMBRICH, 1997: 53).

Saliento, ainda, no contexto da mesma obra, um poema artificioso da autoria de António Gomes Silva Leão (Fig. 69), que consiste num soneto acróstico, cuja primeira e última letra de todos os versos é "O", o que é visualmente realçado por meio de linhas que ligam os versos a tal letra, uma à esquerda, outra à direita.

O soneto exprime, de acordo com a sua disposição visual e teor semântico, a indignação pela morte do infante, qualificando-a de "verdugo" e "bárbaro indino". Por seu turno, o infante é caracterizado como "Eroi", cuja passagem e ressurreição se materializa na ausência da luz ou eclipse.

Também à morte do seu irmão, o **infante D. Carlos**, filho de D. João V com D. Maria Ana de Áustria, nascido em 1716 e falecido a 30 de março de 1730 (SERRÃO, 2006: 448), se dedicam vários poemas, de que destaco o seguinte:

PONDERA-SE A GRANDE CHUVA DA NOITE
do Enterro.
SONETO.

Quando CARLOS caminha à sepultura
Sentido chora o Céu; e chora tanto,
Que parece querer mostrar no pranto
Que os Deuses se penetram de ternura.

Quem não dirá, que o Céu triste procura,
Coberto de um funesto negro manto,
Mostrar à terra no que chove, o quanto
Se magoa da sua desventura.

Mas não; não toma o Céu por isso susto:
Chora movido de uma santa inveja,
Porque a terra lhe rouba o Corpo Augusto.

E como se lhe nega o que deseja,
Chora o Céu magoado, porque é justo
Que adonde a Alma reside, o Corpo esteja[237].

[237] Cf. SANTA TERESA, 1736: s.p..

Como anuncia o título, o poema tem como mote o dia chuvoso em que decorreu o enterro do infante, servindo o propósito de construir um cenário metafórico capaz de expressar hiperbolicamente o pesar pela sua morte. Assim, procede-se à personificação do Céu, que, "triste", "Sentido chora". Como se observou antecipadamente a propósito de outras composições, o nome do monarca surge realçado em letras maiúsculas, de modo a dar ênfase à figura central do poema.

A construção de um campo imagético, no domínio do encómio régio, onde predominam elementos de luz e da natureza associados à divindade serve o propósito de legitimar a monarquia e validar a sua atuação. Na verdade, os reis que assumiram o trono português depois da Restauração revelaram plena consciência do poder retórico das artes, nomeadamente do discurso literário, o que se refletiu no crescente volume de composições panegíricas. Por seu turno, os autores procuraram investir numa tessitura lírica repleta de recursos visuais, por forma a comoverem e a apelarem, tanto aos sentidos, como às emoções dos leitores, deixando gravada na sua memória uma imagem idealizada da realeza e particularmente do soberano. Este ideário estético-compositivo é especialmente evidente no avolumar de obras redigidas por ocasião da morte de D. João V, exprimindo o lamento das várias partes do Império.

Por conseguinte, constata-se que a poesia fúnebre dedicada a **D. João V** procura construir a imagem do *rex imitabilis*, por meio da caracterização enquanto herói da Cristandade e cabeça do Império, como corroboram os poemas que analisarei em seguida.

Saliento, primeiramente, dois sonetos inscritos em *Monumento do agradecimento, tributo da veneração, obelisco funeral do obséquio, relação fiel das reais exéquias, que á defunta Majestade do fidelíssimo e augustíssimo rei o senhor D. João V*, livro da autoria de Matias António Salgado, que foi composto tendo por base as cerimónias fúnebres realizadas na Vila de S. João de ElRey, na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar.

Cruel Parca, golpe fero, duro corte!
Como entre labirintos, e entre horrores
Te opões tirana aos Régios esplendores
Trovão de lutos, raio de Mavorte!

Tudo acaba, consome tudo a morte,
Pobres vassalos, Reis, Imperadores,
Baixas choupanas, torres superiores,
Cetro Régio, elmo duro, espada forte.

Não me admira que a Parca enfurecida
Tudo consuma, quando a todos chama
Esta fúnebre máquina, que encobre
Em Régio Mausoléu a Real Grandeza,
Desenganando a humana Natureza,
É funesta expressão do amor mais nobre.

Oculta a Majestade, e se descobre,
Que a morte, por mais timbre da inteireza,
Não distingue a humildade da nobreza,
O Rei, ou o vassalo, o rico, ou o pobre.

Tudo morre, e não é, não, impiedade,
Que a mesma natureza é que assegura

Quem do Quinto JOAM foi homicida.

Mas advirta, que tanto o Povo o aclama,
Que se pode roubar-lhe a frágil vida,
Não pode escurecer-lhe a régia fama.

Seu feudo da mortal fragilidade,

Pois nem pode isentar-se à morte dura
A Régia ostentação da Majestade
Nos estragos fatais da sepultura[238].

No soneto "Cruel Parca, golpe fero, duro corte!", a imprevisibilidade da morte encontra-se expressa na imagem do trovão e do "raio de Mavorte". Por outro lado, a sua invencibilidade manifesta-se na segunda estrofe, onde se caracteriza, por imagens do campo bélico, a fortaleza e magnificência régias – "torres superiores, /Cetro Régio, elmo duro, espada forte" – contudo, impotentes perante a força da morte. A última estrofe adquire, no entanto, um tom mais enaltecedor, na medida em que opõe à perecibilidade da vida terrena a "régia fama", cristalizada na memória do "Povo".

Ambos os poemas revelam como temática central o poder igualitário da morte, evidenciado, no segundo soneto, no contraste entre a magnificência da arquitetura fúnebre, com que estabelece uma relação ecfrástica, e a impotência perante a morte, já que "Oculta a Majestade, e se descobre, /Que a morte […] não distingue a humildade da nobreza/ O Rei, ou o vassalo, o rico, ou o pobre". Encontra-se reiterado nestes sonetos um *topos* medieval, com larga disseminação nos períodos culturais do Renascimento, Maneirismo e Barroco, que se viu representado visualmente em diferentes domínios artísticos. Atente-se, a este respeito, em duas gravuras da autoria de Hans Holbein (Fig. 70), representando-se, na primeira gravura, a morte que retira a coroa a um rei e, na segunda, servindo-lhe uma refeição. Por sua vez, as ilustrações são acompanhadas de poemas que salientam a fragilidade da vida do monarca e a sua igualdade, nesse aspeto, a qualquer outro indivíduo.

Neste sentido, a circunstância fúnebre motiva igualmente um discurso sobre os limites do poder, na medida em que a morte produz a anulação das assimetrias sociais, rendidas perante a sua vitória[239].

A consagração em verso da magnificência dos monumentos fúnebres é muito difundida, cumprindo o propósito de enaltecer a figura defunta, uma vez que traduz o lamento da comunidade pela morte do monarca. A este respeito, destacarei ainda outro soneto, que se relaciona ecfrasticamente com uma arquitetura lutuosa em honra de D. João V. A composição, inserida na obra de António Mourão Toscano (pseudónimo de Baptista Pereira de Sampaio

[238] Cf. SALGADO, 1751: 15-16.
[239] A este propósito, veja-se, ainda, um emblema da obra supracitada de Carlos del Sotto (Fig. 71), em que se ilustra a mensagem de que todos se devem submeter à lei da morte, inclusivamente os reis.

Melo da Cunha Cardote), *Lenitivo a Portugal na morte do Augustíssimo e Fidelíssimo Senhor Rei Dom João V*, apresenta uma variação gráfica, em que se observa o realce de elementos em letras maiúsculas, de maior dimensão que o resto do texto, que aqui passo a citar:

AO SUMPTUOSO MAUSOLÉU,
que se erigiu na Igreja do Convento de Cristo
da Vila de Tomar, nas Exéquias
DO SENHOR REI
D. JOÃO V

SONETO.

Soberbo Mausóleo, Etna luzido,
A pompa descompõe deste aparato;
Porque não condiz bem tão grande ornato
Em quem quer publicar que está sentido.

Se da mágoa Padrão foste erigido,
Põe nas ostentações maior recato;
Porque do sentimento um fiel retrato
Só de ruínas deve estar vestido.

Mas oh que por acerto já reputo
Que compita com os Astros teu aumento,
Sem que sejas na pompa diminuto!

Dessa fábrica cresça o luzimento;
Porque quanto maior for o teu luto,
Tanto mais se acredita o sentimento.

De um Anónimo da Vila de Tomar[240].

De um modo mais concreto, no texto preliminar ao soneto, salientam-se os vocábulos "Ao sumptuoso mausoléu" e "D. João Quinto", dando ênfase ao assunto da composição e à figura glorificada. Em letras menores, ainda que superiores ao corpo do texto, identifica-se o local onde se situa o monumento fúnebre enaltecido, ou seja, "na Igreja do Convento de Cristo da Vila de Tomar", de modo a sublinhar a identificação da comunidade que exprime o pesar.

Com esse intuito, opera-se uma analogia entre o mausoléu e o vulcão Etna, não só pela sua grandeza, mas também porque desde a cultura clássica surge associado a vários mitos, acreditando-se nomeadamente que seria um dos acessos ao mundo dos mortos. Por outro lado, contrasta-se a imponência do monumento com o sentimento dos que lamentam a morte do rei,

[240] Cf. TOSCANO, s.d.: 6. Este soneto encontra-se igualmente na obra *Culto fúnebre à memoria sempre saudosa do Fidelíssimo, Augusto, e Pio Monarca O Senhor D. João V Rei de Portugal* (AMENO, 1750, Col. III: 60).

que se associa à imagem das ruínas, como exprime a segunda estrofe. Acrescente-se, ainda, a caracterização da arquitetura fúnebre por meio de imagens de luz, o que se depreende das expressões "Etna luzido", "cos Astros teu aumento" e "Dessa fábrica cresça o luzimento", estabelece uma relação com a dimensão ascética, manifestando igualmente o caráter divino do rei.

Três anos após a morte do monarca, em 1753, é impressa uma obra que relata as honras fúnebres promovidas pela cidade da Baía, intitulada *Relação Panegírica das honras funerais que às memórias do…Rei Fidelíssimo D. João V consagrou a cidade da Baía* de João Borges de Barros, Mestre-escola da Sé dessa localidade. No âmbito desta obra, observam-se um conjunto de composições que se relacionam ecfrasticamente com o monumento fúnebre. Entre essas, saliento o soneto "Deixa, Parca Cruel, o Régio ornato", do Pe. José de Oliveira Serpa.

Sobre a cúpula do Mausoléu, que se erigiu na Igreja da Misericórdia, estava nas mãos de um Esqueleto o Retrato do Rei defunto, a que servia de moldura uma serpente, símbolo da eternidade

SONETO

Deixa, Parca cruel, o Régio ornato
Desse Quadro, que tens com fúria estranha,
Que não domina mais tua gadanha
O sacro original desse Retrato.

Horrível, mas simbólico aparato,
Um dragão por moldura o acompanha;
Porque da Eternidade o império ganha
Esse Rei, que do Empíreo goza o trato.

Mas oh assombro! Bem é que a morte ostente
Da Fama as vezes, melhorada a sorte,
Mostrando ao Mundo o Rei excelente.

Assim, pois, se eterniza o amor forte
Do Augusto Rei à Lusitana gente,
Porque o amor é tão forte como a Morte. Fortis est ut mors dilectio.
Cant. 8[241]

A introdução exprime uma dimensão ecfrástica, atendendo aos aspetos iconográficos a que faz referência. Com efeito, os elementos arquitetónicos que adornam o templo surgem, na composição poética, animados. De modo mais concreto, verifica-se que o sujeito poético

[241] Cf. BARROS, 1753: 49.

interpela a Morte, condenando-a pela perda do rei. Ao mesmo tempo, vê no dragão circular, ou *ouroboros*, a certeza da eternidade, considerando que o monarca está morto para o Império, mas vivo no Empíreo. Por seu turno, o facto de os termos "Quadro", "Retrato", "Eternidade" e "Fama" se apresentarem com letra inicial maiúscula sublinha o efeito de presença do objeto pictórico, que substitui o corpo do rei e o coloca perante os olhos dos espectadores que assistem às cerimónias fúnebres, reavivando a sua memória. Além disso, estando o retrato rodeado pela serpente ou dragão que morde a cauda, símbolo da eternidade, deve ver-se igualmente nele a presentificação da alma do defunto, que, do plano celeste, observa a homenagem póstuma, em sinal do "amor […] à Lusitana gente". Essa linha de pensamento é confirmada pela nota marginal, que funciona como *inscriptio* da construção lírico-emblemática, e cuja tradução coincide com o verso final.

Na ausência de gravuras que ilustrassem o esplendor das honras fúnebres ao rei, o autor da *Relação Panegírica* concilia um conjunto de poemas que conduzem o leitor para o cenário fúnebre. Deve diferenciar-se, neste sentido, a experiência do recetor que "visualiza" as honras fúnebres através da figuração mitopoética, da experiência do espectador que as contempla *in loco*, como explorarei mais detalhadamente no terceiro capítulo. Por outras palavras, a apresentação mediada dos objetos de arte efémera por meio da poesia restringe a liberdade interpretativa do recetor, na medida em que traduzem a perceção do escritor. Por seu turno, o autor procura compensar esse distanciamento do leitor em relação ao objeto artístico por meio da exclamação "ah que assombro!", que remete para o impacto estético-emotivo propiciado pela observação real, ou seja, pretende, em certa medida, resgatar o efeito de presença[242] do objeto.

Um outro soneto da mesma obra, "Estes quatro Esqueletos horrorosos", inspira-se na arquitetura fúnebre, tendo sido elaborado pelo Pe. António Gomes Xavier, que passo a citar:

As quatro Partes do Orbe se inculcam tributárias, sustentando com quatro Esqueletos o Túmulo de Sua Majestade

SONETO

Estes quatro Esqueletos horrorosos,
Que sustêm a defunta Majestade,
Se desengano mostram da vaidade,
Também são do poder troféus gloriosos.

Inda sem vida estão ambiciosos
De mostrar os afetos da humildade;
Pois sujeitos em tal fatalidade,

[242] Na aceção de Hans Ulrich Gumbrecht (2004).

De vassalos se prezam venturosos.

Do Mundo as quatro Partes reverentes,
Em cada um tributo lhe oferecem
Da sujeição relíquias bem patentes:

Que como por Monarca o reconhecem,
Publicam nos cadáveres presentes,
Que inda depois de morto lhe obedecem[243].

O autor procura inverter, nesta composição, a noção de superioridade da morte, baseando-se no facto de o monumento fúnebre apresentar quatro esqueletos sustentando o túmulo real. Nesse sentido, refere que os cadáveres "inda depois de morto lhe obedecem". A par disso, os esqueletos simbolizam os quatro continentes por onde se estende o Império Lusitano, como indicia o trecho "do poder troféus gloriosos", que se unem para prestar a última homenagem ao monarca. A alegorização das partes do Império por meio de esqueletos é pouco comum na *laudatio funebris*, sendo usualmente representadas por figuras femininas ou animais, pelo que transmitem a noção de triunfo da morte do rei, que mesmo depois de morto vê o Mundo prestar-lhe vassalagem. É de notar, a par disso, que a animação dos esqueletos é traduzida lexicalmente, ao converterem-se em "cadáveres presentes", sendo que a imagem do cadáver exprime um sentido mais macabro[244], levando o leitor a confrontar-se com a sua finitude, por meio da imagem da perecibilidade do corpo.

A perspetiva alegórica da morte é também complementada nesta coletânea fúnebre por uma perspetiva médica. Assim se podem ler alguns poemas inseridos na mesma obra, de que saliento o seguinte soneto, da autoria de João Ferreira Bitancourt e Sá.

À morte do mesmo senhor, depois de uma dilatada enfermidade, principiada em um braço

SONETO
De Lísia intenta o Cetro a cruel Morte,
Mas de João nos respeitos se entibia,
Já temendo do braço a valentia,

[243] Cf. BARROS, 1753: 93.
[244] Sobre a diferenciação estética entre esqueleto e cadáver, Pedro do Amaral Xavier analisa as "Danças Macabras" medievais, esclarecendo que: "Nestas gravuras de Marchant são representados trinta pares, cada um formado por um vivo e um cadáver que o conduz; na realidade, a dança macabra do século XV não apresenta esqueletos, mas sim cadáveres ressequidos. Ora esses trinta cadáveres não são trinta aparições da morte, pois o que em boa verdade figuram é tão somente a projeção do vivo, como morto, arrastando consigo o seu próprio Eu para a morte. […] Pode, pois, concluir-se que a dança macabra, a par de um discurso que apela para a fragilidade de todas as glórias terrenas, traduz uma crítica social em que o poder e abuso dos grandes e privilegiados se torna atingido: a morte é igual para todos" (XAVIER, 2001: 40-41).

Conhecendo da espada o duro corte.

Contra o braço, e a espada (infeliz sorte!)
Em largos anos foi toda a porfia,
Não podendo vencer em um só dia
Do Lusitano Rei o braço forte.

Venceu enfim cortando o embaraço
Do respeito maior a Parca irada,
Os golpes repetindo a cada passo:

Mas não foi a vitória avantajada
Vencer ao Rei, que já não tinha braço,
Vencer ao braço, que já não tinha espada[245].

Esta composição converte em matéria lírica a doença do rei, que inicialmente se manifestou no braço, para construir um contexto alegórico em que a Morte procura derrotar o monarca, golpeando o seu braço que, por sua vez, também constitui uma metáfora da fortaleza régia. O poeta parte da metáfora da morte como confronto bélico, que deriva de uma tradição de origem medieval, e que vemos ilustrada, por exemplo, em *Simolachri, historie, e figure de la morte* de Hans Holbein (Fig. 72), para representar a coragem e o estoicismo do soberano perante a dor.

Esta caracterização do rei como soldado intrépido, mesmo no momento derradeiro, que constrói a sua exemplaridade enquanto herói nacional, observa-se ainda em outras obras, de que saliento dois sonetos.

O primeiro soneto encontra-se na obra *Culto fúnebre à memoria sempre saudosa do Fidelíssimo, Augusto, e Pio Monarca O Senhor D. João V Rei de Portugal.* Col. IV, sem identificação de autor, que passo a citar:

SONETO XXII

Cansada a Morte, o nosso Rei cansado
Depois de larga, e truculenta lida;
A morte por querer tirar-lhe a vida,
El-rei por impedir-lhe o golpe irado:

Não satisfeita a morte do passado,
A segundo conflito a El-rei convida;
Só por ver se na luta repetida,
Fica ela vencedora, e ele prostrado.

[245] Cf. BARROS, 1753: 65.

Assim como pensou, viu sucedido,
Do Monarca usurpando o régio alento,
De todo nesta luta amortecido.

Mas se podes, ò Morte, ao firmamento
Voa, e verás ao Rei de ti vencido
Já triunfando imortal no etéreo assento[246].

Observa-se, neste poema, que a repetição do adjetivo "cansado(a)" no primeiro verso confere uma equivalência entre o poder da morte e o do rei. O poema pinta, assim, uma cena bélica, que se prolonga por mais de uma batalha, como revelam os versos "Não satisfeita a morte do passado, /A segundo conflito a El-rei convida". E se, na terceira estrofe, se sublinha a derrota do monarca, na quarta estrofe assume-se um tom enaltecedor para declarar o seu triunfo na eternidade. Se atentarmos no ritmo do poema e na configuração imagética e cinética do texto, percebemos que o autor pretende traduzir poeticamente a cena bélica, convertendo o assunto fúnebre numa exposição teatral e dinâmica. Nesse sentido, o cenário que o autor constrói para dramatizar o "triunfo da morte" compreende a esfera terrena, em que a Morte deixa o rei "prostrado", e a etérea, onde decorre o desfecho da performance, cujo clímax é a ascensão do protagonista, "triunfando imortal no etéreo assento".

Dentro da mesma linha semântica, encontra-se também um epitáfio de autor anónimo:

EPITÁFIO
SONETO

Jaz a cinzas desfeito o Rei Augusto,
De Portugal *JOÃO, Quinto* portento,
De quem a Parca em seu rigor violento,
Inda conserva, de que é vivo, o susto.

Do mortífero golpe a imenso custo
Resistências achou no Régio alento:
Foi preciso tirar-lhe o movimento,
Para vencer-lhe o coração robusto.

Nos assaltos achou a fortaleza:
Mais que ao valor, é condição da sorte
Se rendeu combatida essa grandeza.

Oh qual seria o seu espírito forte,
Se o Régio vulto morto de certeza,
Inda as cinzas lhe teme a mesma morte[247].

[246] Cf. AMENO, 1751: 14.
[247] Cf. NATIVIDADE, 1750: 50.

Neste soneto, retoma-se a imagem do corte da Parca ou golpe para exprimir o perecimento do rei, empregando-se vocabulário do campo bélico ("mortífero golpe", "Resistências", "Nos assaltos achou a fortaleza", "Se rendeu combatida"), para desenhar a luta mortal, através de um tom elevado que confere heroicidade ao monarca. Mais uma vez, realça-se o nome do rei em letras maiúsculas e em itálico, fora do uso regular, como estratégia de relevo gráfico para produzir a sua elevação.

No âmbito da expressão visual da morte, relativamente à figura de D. João V, evidencio ainda outro soneto, assinado por António Mendes, desta feita centrado na sintomatologia dolorosa refletida na natureza, inserido em *Culto fúnebre à memória sempre saudosa do Fidelíssimo, Augusto, e Pio Monarca O Senhor D. João V Rei de Portugal*:

SONETO XVII.

Tremer a terra, e respirar terrores
O ar não; mas a terra, que lamenta,
Tempestade é tão fera, e tão violenta,
Que o mesmo Céu se encobre a seus horrores:

Sentido o Sol oculta os resplendores,
Cruel não; mas piedoso na tormenta;
Que este eclipse outro eclipse representa,
Sendo a falta da luz os seus clamores:

A lamentável causa deste efeito
<Lugar terá nos bronzes da memória,
Que inanimado sente o régio peito;

E nesta em fim da Parca alta vitória,
Fenecendo o prazer, vive o respeito;
Renovando-se a dor, fenece a glória[248].

O poema parte da expressão telúrica do pesar pela morte do monarca, que se manifesta no facto de "Tremer a terra". Por sua vez, o céu revela o horror por meio de uma "tempestade" "fera" e "violenta", e o Sol exprime luto por meio de um eclipse. Como já havia observado a propósito da poesia fúnebre em honra do príncipe D. Teodósio e de outras figuras importantes do reino, a relação entre o falecimento e os fenómenos naturais remonta a tempos ancestrais, sendo largamente difundida a narração bíblica da morte de Cristo, expressa, por exemplo, no versículo bíblico: "Ao chegar ao meio-dia, fez-se trevas por toda a terra, até às três da tarde",

[248] Cf. AMENO, 1750, Col. III: 20.

Marcos, 15: 33 (ALVES, 200: 1658). A expressão da dor nos elementos da natureza personificados revela, por conseguinte, uma dimensão espiritual e mítica, na medida em que se exalta a perpetuidade do seu espírito na esfera divina e na memória comum, como se depreende das últimas duas estrofes.

Dentro do mesmo domínio visual podem-se enquadrar ainda outros dois sonetos, da autoria de Gaspar Leitão da Fonseca, que passo a citar:

SONETO II

Quando no Indo se aclama vitorioso,
No Tejo se lamenta sepultado
Quem ser de menos palmas adornado
Não podia no túmulo famoso:

Ao tempo que no jaspe lutuoso
Este tão grande Rei se vê encerrado,
De troféus se vê todo coroado
Da fama o templo com seu nome honroso.

Não basta para a pira um hemisfério:
Concorrer nesta ação bem deve agora
O Orbe todo; pois teve em todo império;

Ministrando lá, quando o Indo chora,
Por mais aparatoso ministério
Tochas o sol, e lágrimas a Aurora[249].

SONETO III

Todos os Elementos se congreguem
Do Régio Mausoléu para estrutura:
A terra indique o pó da sepultura,
E as lágrimas em Mar a ver se cheguem:

Os suspiros a todo o Ar se entreguem,
E os corações ao Fogo com fé pura:
Oh quanto desengano ali se apura!
Mas oh quantos ditames se conseguem!

Ai! Que digo? O discurso se embaraça:
Dos Elementos já seu desafogo
Aplicação ao Túmulo não faça;

Pois sem João ficando, ficou logo
A Terra sem vigor, o Mar sem graça,
Sem espírito o Ar, sem luz o Fogo[250].

O soneto II baseia-se na personificação de dois rios, o Tejo e o Indo, que lamentam a morte do rei, em representação dos sentimentos demonstrados por todo o Império. Por seu turno, no soneto III, observa-se a expressão do lamento refletido nos quatro elementos naturais – terra, mar, ar e fogo – que simbolizam respetivamente o pó, as lágrimas, os suspiros e a fé, constituindo, por sua vez, os componentes do monumento fúnebre. No contexto emotivo que caracteriza o poema, insere-se, no primeiro terceto, uma alusão metaliterária, relativa à comoção do próprio sujeito poético: "Ai! Que digo? O discurso se embaraça". Simula-se, deste modo, a interrupção do ato de escrita para concluir hiperbolicamente que os elementos naturais perderam as suas propriedades em virtude da ausência do soberano, como assinala o segundo terceto. Ao considerar que o valor simbólico da natureza se relaciona também com a criação

[249] Cf. AMENO, 1750, Col. III: 13.
[250] Cf. AMENO, 1750, Col. III: 13.

divina, pode inferir-se que a associação entre os seus elementos e o sentimento de lamento fúnebre confere à figura enaltecida um carácter místico e mesmo sobrenatural, que o distingue dos outros indivíduos.

No domínio dos poemas artificiosos, como tenho vindo a referir, o poema-mausoléu constitui uma das formas mais difundidas de encómio fúnebre, na medida em que homenageia o defunto por meio do conteúdo e, simultaneamente, da estrutura visual. Neste sentido, analisarei três poemas-mausoléu em latim pela morte do rei D. João V. Saliento, primeiramente o poema "*Sepulchrale elogium*" (Fig. 73), assinado por "Blasius Josephus Rebello Leite", inserido na coletânea fúnebre intitulada *Coleção das obras Que na Academia dos Ocultos se recitaram na morte do Fidelíssimo, e Augustíssimo Rei D. João V.*

O poema exprime um elogio fúnebre, atribuindo ao monarca o título de "*Lusitanum Astrum*", o que lhe confere um estatuto celeste e divino. Neste sentido, as únicas palavras com relevo gráfico em letras maiúsculas, além de JOANNE, são MARIÆ SOPHIÆ, numa alusão à sua mãe, que também surge associada à luminosidade estelar. Confere-se, desta forma, aos monarcas o estatuto de divindades que, à semelhança dos deuses da mitologia grega e romana, se viam refletidos em corpos celestes. Por seu turno, a morte do rei é, mais uma vez, ilustrada pela ausência da luz, ocaso ou "*stella cadens*", e também por uma flor que, contra as leis da natureza, nasceu no outono e morreu no verão, numa alusão à data do seu nascimento e morte, como se observa no verso: "*Flos autumno editus, æstivo tempore marcuit*".

O lamento adquire um tom mais dramático nos sete versos que constituem a base do poema-mausoléu, em que, por meio de frases exclamativas, se compara a perda do rei aos templos sem culto, às almas sem orações, às crianças sem pais, aos sábios sem honra, às contendas sem paz, às populações sem homens e aos súbditos sem consolo. Por sua vez, louva-se a ação do rei, que representou para os súbditos constância, para o cetro Némesis, para a coroa piedade, para os conselheiros enciclopédia, para a espada agudeza e para o túmulo coração. Apresentam-se, assim, imageticamente, as maiores qualidades do rei cristão. A figura ostenta nove partes escalonadas, à semelhança das nove esferas do Paraíso para onde Dante guia Beatriz até ao Empíreo, em sinal da ressurreição do monarca.

O seguinte poema-mausoléu denomina-se "*Elogium*" (Fig. 74), estando inserido na mesma obra que o anterior. Nesta composição, domina a imagem da luminosidade solar, que irradia do rei e da divindade, testemunho da glória e virtudes (justiça, misericórdia, piedade) de D. João V, como se depreende dos versos: "*Ipsius nome recolere/ Ut tanti Principis gloriam recencerem. / Ut Sol cognovit occasum suum*" […] c*um virtutum radiis fulgeret in vita*". À

semelhança do que se observou a propósito do *Mausuleum maiestatis* dedicado ao rei D. João IV, mantém-se na poesia panegírica fúnebre em louvor de D. João V a idealização de uma figura que incorpora as qualidades do ideal de príncipe cristão.

O terceiro poema-mausoléu que destaco enquadra-se na coletânea *Culto fúnebre à memória sempre saudosa do Fidelíssimo, Augusto, e Pio Monarca O Senhor D. João V Rei de Portugal,* sob o título de "*Epitaphium*" (Fig. 75), sendo da autoria de Manuel Carlos da Silva. O poema é encabeçado por uma gravura de Guilherme Debrie, que consiste num mausoléu ladeado por duas tochas, em cujas escadas se encontram dois anjos, um deles segurando um clarim, que consola outro, chorando curvado. O texto expressa a interpelação do sepulcro a um peregrino, a quem recorda que este será o seu fim, dentro da lógica "*pulvis es*", como se deduz do verso "*Hæc meta tua est*". No seguimento disso, o sepulcro apresenta o falecido monarca como exemplo de "bem-morrer" e de "bem-viver" ("*Et, ut mori discas/ Hoc exemplo vive*"), descrevendo com esse intuito as suas qualidades. Novamente se concebe um ideal cristão de soberano, realçando-se as virtudes da religião, providência, benignidade, piedade e fé. Verifica-se, por conseguinte, uma relação semiótica entre a gravura e o poema que encabeça, que resulta na ênfase do sentimento de pesar pela morte de D. João V, além de sublinhar a ideia da exemplaridade, que se infere a partir do anjo que segura o clarim, símbolo da fama, da perpetuidade na memória e da imortalidade.

Saliento, por fim, outro poema-mausoléu (Fig. 76), que constitui um epitáfio, inserido na obra *Relação Panegírica das honras funerais que às memórias do…Rei Fidelíssimo D. João V consagrou a cidade da Baía* (BARROS, 1753: 148), cuja disposição dos versos forma três corpos. Na primeira parte, versa-se a figura do rei sepultado, tecendo um elogio ao seu reinado. Por sua vez, a parte intermédia, de formato quadrangular, salienta algumas das principais virtudes do *rex christianus*: piedade, misericórdia, fidelidade, clemência e liberalidade. Por fim, na base, de configuração retangular, exprime-se o agradecimento ao rei que garantiu a paz do Império e que se espera que descanse em paz.

Na mesma obra encontram-se alguns poemas artificiosos em honra do monarca, como o "Soneto contínuo" (BARROS, 1753: 50), intitulado "Na morte do Augusto Rei D. João V Nosso Senhor" (Fig. 77), cuja restrição consiste em terminar os versos pelas palavras antagónicas "nada" e "tudo", exprimindo a efemeridade das riquezas e dos títulos mundanos, de que sempre teve consciência o rei – "o Trono e Cetro é nada/ Porque o nada da Morte acaba tudo".

O panegírico de João Borges de Barros inclui ainda um anagrama (Fig. 78), intitulado "*Desideratissimo Regi D. D. Joanni V. cum ejus nomen annagramaticè illum ad maiorem gloriam invetet*" (BARROS, 1753: 130), de Bento Luís Pereira de Lanções. O artifício, como a designação indica, consiste em converter o enunciado "REX JOANNES QUINTUS" em outro com o mesmo número de letras reorganizadas – "ID EST IS NON ES, QUANTUS ERIS", sendo que o poema louva o soberano que, perdendo o trono terreno, ganhou o eterno.

No âmbito da poesia artificiosa, realçarei seguidamente um conjunto de poemas acrósticos dedicados à morte do mesmo monarca, consistindo na leitura vertical da primeira letra dos versos, que configuram o nome "DOM JOAM O QUINTO". O primeiro soneto que destaco, "De pai, também de Rei, já não há falta" (Fig. 79), da autoria de Jacinto Aniceto Magno Ferreira, situa-se na obra *Gemidos do Parnaso* (NATIVIDADE, 1750). Este soneto, além do artifício acróstico, apresenta ainda outra restrição compositiva, desvelada pelo poeta, que consiste na fusão de outros dois sonetos da autoria de "uma Religiosa, e de Caetano de Maraes Ripal", sendo constituído por versos centónicos. O poema parte de um acontecimento natural que se passou no dia da morte do rei, um terramoto, para espelhar metaforicamente nele o pesar e manifestar como lenitivo o facto de terem como soberano D. José.

O soneto acróstico "Deste golpe cruel enfurecido" (Fig. 80), inserido na coletânea *Culto fúnebre à memoria sempre saudosa do Fidelíssimo, Augusto, e Pio Monarca O Senhor D. João V Rei de Portugal, Col. III*, é igualmente um cento, na medida em que as últimas palavras dos versos são as palavras finais do soneto anterior, o Soneto XV, da mesma autora, assim identificada "De uma Criada da Autora". O poema exprime o lamento pela perda do rei, por meio da imagem do golpe e do corte, assim como das cinzas, símbolo *vanitas* da universalidade da morte.

No seio da mesma obra encontra-se o soneto acróstico "Dentro o peito ferido com tal susto" (Fig. 81), de José de Oliveira Trovão e Sousa, que se centra na sintomatologia física da dor do sujeito em virtude da ausência do monarca, hiperbolizada pela expressão "Vesúvios alentar de tristes queixas". A imagem do fogo, que se associa ao vulcão, acaba por traduzir imageticamente o sofrimento.

D. Francisco de Figueiredo da Gama Lobo é o compositor de outro soneto acróstico dessa coletânea fúnebre, "Da sorte empenho foi, mas não do fado" (Fig. 82), que parte da relação entre o trono régio e o trono celeste para tecer um panegírico ao rei, louvando o seu caráter divino. De autor anónimo encontra-se nessa obra um soneto de semelhante estrutura, "Dura Parca, há maior aleivosia?" (Fig. 83), cuja visualidade parte da imagem das Parcas que

tecem e cortam o fio da vida, a quem se atribui a culpa pela morte do monarca. O mesmo criminoso é acusado no soneto acróstico "De todo consumido, e aniquilado" (Fig. 84), que não apresenta identificação de autor, inserido na quarta série da coletânea supracitada (AMENO, 1751), que parte da imagem da urna para expressar a metamorfose do rei, cuja grandeza e majestade se extinguem perante a soberania da morte.

Também à Parca se atribui, no soneto mesóstico em macarrónea "*Mor*-reu João, tu Parca a tanto c-*us*-to?" (Fig. 85), o delito pela perda do soberano. Trata-se de um poema cujo caráter combinatório exibe, como restrição compositiva, a inclusão, no corpo do texto, das sílabas que constituem a frase em latim, destacadas a letra cursiva e com hífenes, "*Mortuus est, et quasi non est mortuus: mortuus non est quia in corde vivit*", significando que está morto, e quase que não está: morto não está porque vive no coração. Sublinha-se, por meio deste artifício, a imortalidade do rei, que se manifesta na esfera celeste e na memória dos súbditos.

O artifício acróstico encontra expressão em uma glosa, de estrutura labiríntica, composta por um aluno da Academia dos Remontados (Fig. 86). O poema é constituído por quatro décimas, sendo que as letras iniciais dos versos compõem o nome "REMONTADOS" e em que os versos do mote são introduzidos no último verso das décimas. Por sua vez, a estrutura do poema admite duas leituras, pois além da leitura sequencial das décimas é possível combinar os versos da estrofe da direita com os da esquerda, o que redobra a expressão de dor.

Termino a análise dos poemas em louvor do rei D. João V com a referência a um conjunto de composições que integram a obra de panegírico fúnebre intitulada *Relación de las exequias, y fúnebre pompa, que a la memoria del muy alto, y muy poderoso señor, el señor D. Juan V. el Fidelísimo, Rey de Portugal, y de los Algarbes: mandó erigir en esta capital de los Reyes el día 8 de febrero de 1752 el Exmo. Señor don Joseph Manso de Velasco…virrey gobernador, y capitán general de estos reinos del Perú.* Embora o texto se encontre fora dos limites do *corpus* textual luso-brasileiro, sobre o qual incide esta tese, trata-se de uma obra que demonstra a *laudatio funebris* expressa por outras partes do Mundo em honra do monarca lusitano, revelando um especial investimento na componente visual, razão pela qual me parece ser digna de menção.

As razões que motivaram essa homenagem são, evidentemente, de caráter político e diplomático, na medida em que o Perú é uma região fronteiriça do Brasil, pelo que seria natural que o seu Vice-Rei, representante da Coroa Espanhola, promovesse um tributo lutuoso ao Rei do Império Lusitano. A isso acresce o facto de o rei D. João V ser pai da Rainha de Espanha, D. Maria Bárbara, título que adquiriu pelo seu casamento com Fernando VI.

Entre as várias composições dedicadas ao monarca, salientarei apenas algumas que se destacam pelo seu investimento na visualidade. Observa-se, inclusivamente, um conjunto de emblemas que, embora não apresentem gravura, evidenciam um grande investimento no domínio ótico, na medida em que a *subscriptio* é composta, em muitos casos, por um poema visual. Por conseguinte, a análise desta obra panegírica permite inferir que há uma simetria entre a produção literária luso-brasileira e hispano-americana, no que diz respeito às grandes linhas estéticas que configuram a *imago mortis* no período literário em apreço. De forma mais concreta, verifica-se a conceção imagética da morte apetrechada de foice, que divide o corpo da alma (Fig. 87); apresenta-se a ideia de morte triunfal do rei, proclamando-se a sua elevação aos céus; utilizam-se maiúsculas no corpo do poema para dar ênfase ao nome da figura homenageada; empregam-se artifícios que obrigam o leitor a transgredir a horizontalidade do ato de ler, como o acróstico (Fig. 88) e o labirinto (Figs. 89 e 90); joga-se com a materialidade do texto, nas suas dimensões visual, fonética e semântica, como é o caso dos poemas em eco (Fig. 91); exprime-se o lamento lacrimejante da cidade (explorando simbólica e visualmente o ano da morte do rei e jogando com as letras que são simultaneamente números romanos) (Fig. 92); tece-se um elogio ao túmulo, personificando-o; representa-se metaforicamente o rei como corpo celeste luminoso, conferindo-lhe o acesso à esfera divina (Fig. 93); declara-se a universalidade da morte e a efemeridade de tudo o que é mundano.

Depois de estudar a visualidade em composições fúnebres em honra de figuras masculinas da monarquia, centrar-me-ei naquela dedicada a personalidades provenientes da aristocracia, do campo religioso, do mundo literário, artístico e de famílias abastadas. Devo salientar novamente que procederei a uma seleção de composições que, dentro do vastíssimo leque de textos poéticos desta temática, revelam um maior investimento na componente visual, ponto central desta investigação.

Neste contexto, destaco um soneto acróstico do Padre Sebastião da Fonseca e Paiva em homenagem a **D. João da Costa**, primeiro conde de Soure, que faleceu em 1664. Este prestigiado conde contribuiu ativamente para o esforço da Restauração e desempenhou importantes funções militares, chegando a membro do Conselho de Guerra e do Conselho Ultramarino. Sabe-se, neste sentido, que foi um dos Quarenta Conjurados que aclamaram D. João IV e que, posteriormente, veio a ser embaixador na corte de Luís XIV, onde defendeu com afinco os interesses portugueses (TORRES, 1908:1027-1030).

A leitura vertical das primeiras letras dos versos do soneto completa o nome "DOM JOAM DA COSTA", o que dá destaque à figura louvada. O poema realça as virtudes militares

do conde, o que se depreende do primeiro verso "De Marte a valentia já fenece" (Fig. 94), sendo que o lamento por sua morte se vê hiperbolizado na reação perturbada de várias figuras mitológicas (Apolo, Mercúrio, Júpiter, Amalteia, Minerva, Diana, Atlante, Cíntia e Neptuno), que abandonam as suas funções mais elementares perante a notícia de tal ausência.

Outra figura de relevo na aclamação de D. João IV foi **Afonso Furtado de Castro do Rio de Mendonça**, Visconde de Barbacen, tendo vindo a ser Governador-Geral do Estado do Brasil entre 1671 e 1675, data em que faleceu. De facto, o encómio fúnebre ganha extrema importância na sedimentação da imagem do Império, por meio do enaltecimento de altas figuras que representam a Coroa Portuguesa em outras partes do mundo. A este respeito, destacarei duas composições da obra *Panegírico Fúnebre*[251], redigido em 1676 por Juan Lopes Sierra, dedicado a D. Afonso. A obra manuscrita foi descoberta por Stuart Schwartz, num alfarrabista em Lisboa, em 1968, a partir da qual elaborou uma versão impressa, em 1979[252], e outra, em colaboração com Alcir Pécora, em 2002[253]. Na Biblioteca da Ajuda (MS 52-VIII-36, BNA) encontra-se uma cópia melhorada deste exemplar, acrescida de um frontispício decorativo e de poemas, dois dos quais já haviam sido antologizados por Ana Hatherly, em *A Experiência do Prodígio* (HATHERLY, 1997: Figs. 32 e 33). Referir-me-ei, neste contexto, a esses dois poemas visuais de temática fúnebre, sendo o primeiro um anagrama acróstico (Fig. 95) e o segundo uma composição acróstica labiríntica que combina dois sonetos e uma sextina (Fig. 96).

O anagrama acróstico apresenta o seguinte assunto: "Soberba Tuba libitina sentindo honra do S. Affonso Furtado Castro Rio de Mendonsa siente g.$^{or.}$ e Capitão geral neste estado Bahiense". A composição encontra-se dentro de um obelisco, encimado por uma esfera, com o número 105 inscrito, e com um tronco com a mesma inscrição, indicando o número de letras que compõe o anagrama alfabético. Sob a figura, o autor inseriu todas as letras do alfabeto alinhadas, às quais pospôs números, representando as vezes que foram repetidas. Dentro do obelisco pode ler-se a seguinte frase: "A/ FÉ/ FOI/ OBRA/ NESTE/ SOBIDO/ OBJECTO/ FORCANDO/ VIGILANTE/ RESIGNANDO/ TRABALHOS AS/ ARCHITETURAS/ DESPERTANDOSE/ OBSTINADAMENTE". Se juntarmos as primeiras letras das palavras, obtém-se o nome "AFFONSO FURTADO". Procedendo a uma leitura integrada de todos os

[251] Para um estudo mais aprofundado desta obra, leia-se: *A Arte de bem governar para bem morrer. Discurso e lógicas corporativas na América Portuguesa (século XVII)* (CARVALHO, 2012).
[252] LOPES SIERRA, Juan (1979). *A Governor and his image in baroque Brazil: the funereal eulogy of Afonso Furtado de Castro do Rio de Mendonça* / by Juan Lopes Sierra; edt. by Stuart B. Schwartz; translated by Ruth E. Jones. Minneapolis: University of Minnesota Press.
[253] SCHWARTZ, Stuart B. e Alcir Pécora (orgs.) (2002). *As excelências do governador: o panegírico fúnebre a d. Afonso Furtado, de Juan Lopes Sierra (Bahia, 1676).* São Paulo: Companhia das Letras.

elementos do poema visual, verifica-se que o obelisco apresenta uma simbologia ideal para consagrar uma figura tão alta para a sociedade da Baía e para o Império Português. Sendo o obelisco de matriz egípcia, inicialmente dedicado ao culto do Sol e representando a glorificação do soberano, esta forma apresenta uma dimensão religiosa e panegírica que se vê igualmente sublinhada no texto. Assim se exprime visual e textualmente a excelência do governador da Baía, pelas funções desempenhadas em vida, e a sua ressurreição, reiterando a ideia de que o bem-governar se encontra intimamente relacionado com o "bem-morrer".

A segunda composição é encabeçada por uma moldura trabalhada, dentro da qual se pode ler o seguinte: "*Às memórias do Sr. Afonso Furtado de Castro Rios de Mendonça Governador e Capitão general do estado do Brasil e nas honras que em S. Francisco se lhe fizeram, em dois Sonetos acrósticos com uma Sextina no meio com que se ajusta o nome do defunto, começando dos primeiros AAAA e acabando nos últimos seguindo as raias ao direito e ao través".* Não farei a transcrição das palavras que constituem as quatro colunas da composição, uma vez que tal foi realizado por Ana Hatherly em *A experiência do Prodígio* (HATHERLY, 1997: 269-270). O autor combina um soneto, uma sextina e outro soneto, que dispõe em quatro colunas ligadas por linhas que se entrecruzam, indicando as múltiplas leituras. O poema apresenta ainda outra restrição compositiva, uma vez que todas as palavras que principiam as quatro colunas, por verso, apresentam a mesma letra inicial, pelo que a sua leitura vertical perfaz o nome "AFONSO FURTADO CASTRO RIOS DE MENDONÇA". No fim da composição encontra-se a frase dedicatória: "será prenda de Rodrigo". Do ponto de vista semântico, a composição produz um elogio ao governador, salientando as suas virtudes cristãs e governativas, assim como exprime o lamento pela sua morte.

Da parte asiática do Império, destaca-se a figura de **Luís Carlos Inácio Xavier de Meneses**, 5º conde da Ericeira, 1º marquês do Louriçal, que faleceu em Goa, em 1742, tendo sido vice-rei da Índia portuguesa. À sua morte se consagrou uma obra denominada *Emblemas e Poesias, com que se adornou a Casa Professa do Bom Jesus de Goa, quando nela se celebraram as Exéquias do Illustris. e Excelentis. Senhor D. Luís de Meneses*[254], de que analisarei um poema-mausoléu (Fig. 97). Trata-se de um elogio fúnebre, que se prolonga por cinco páginas. O poema começa por identificar o defunto, salientando os seus títulos nobiliárquicos e a sua função como vice-rei da Índia. Destaca igualmente as suas qualidades

[254] Este documento não apresenta referência de autor, data, local ou editor. No entanto, de acordo com as informações veiculadas pela *Oração fúnebre nas exéquias do ilustris. e excelentis. Senhor D. Luís de Meneses, Conde da Ericeira, e Marquês do Louriçal, duas vezes Vice-Rei, e Capitão Geral da Índia que se celebraram na Igreja do Bom Jesus da Casa Professa de Goa em 21 de julho de 1742* de Manoel de Figueiredo e Manuel Caetano de Sousa (1743), poder-se-á especular que tenha a mesma data ou aproximada.

militares e náuticas, como se depreende dos versos "*Arma tractavit, vel cum ferre vix posset:/ Posuit militiæ rudimenta victorias*", assim como as suas capacidades intelectuais: "*Maiorum omnem cujusque litteraturæ gloriam suam fecit, dum Encyclopediam confecit*". A sua morte é expressa pela imagem "*In Oriente novus Sol occidit*", sendo a sua imortalidade declarada nos versos "*Non mori, Triumphare est,/ Æternum vivit, qui sic, moritur*". A composição termina com a expressão de lamento por parte da Companhia de Jesus.

Além dos administradores coloniais ao serviço da Coroa Portuguesa, encontram-se outras figuras de relevância para garantir a estabilidade política do Império. Trata-se de embaixadores portugueses que, junto dos soberanos de outros reinos, desempenham funções diplomáticas de extrema importância para o país. Neste contexto, selecionei uma composição fúnebre em honra de **D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses**, que faleceu em 1733. Foi sétimo conde de Penaguião, primeiro Marquês de Abrantes, terceiro Marquês de Fontes, sendo também um embaixador de prestígio em Madrid e em Roma[255]. Em louvor de sua morte, analisarei um soneto acróstico, que localizei numa folha avulso (Misc. 663, n.º 10366, BGUC), identificado como "Elogio Anagrammatico Alfabetico", de Paolo Bettucci (Fig. 98).

A apresentação dos vários elementos gráficos na página evidencia a configuração de um mausoléu, composto por uma pirâmide invertida sobre um tronco, edificado por um soneto. Ao cimo da página observa-se em letras de maior formato a frase "I complimenti del Tebro", que identifica a origem de quem homenageia, i.e., Roma. Por sua vez, o nome do defunto "DON RODRIGO" apresenta ainda maior dimensão, dando ênfase à figura prestigiada. Segue-se a pirâmide invertida, em letra cursiva, que compreende todos os títulos nobiliárquicos e funções diplomáticas que desempenhou ao serviço da Coroa, terminando com a função de embaixador do Papa Clemente XI. Em letras maiúsculas, destaca-se o seguinte: "IL SIGNORE

[255] Sobre a biografia desta personalidade, Sara Augusto refere que: "Para além de continuar uma longa tradição familiar de serviço diplomático, D. Rodrigo apresentou desde cedo as virtudes necessárias ao desempenho das funções de embaixador do rei português. Nos documentos que reuniu com vista à elaboração de uma memória biográfica do Marquês de Fontes (Marquês de Abrantes, a partir de 1718), que não veio a ser publicada, o padre D. José Barbosa (1674- 1750), clérigo regular teatino, nomeado Cronista da Casa de Bragança por D. João V, académico da Academia Real de História Portuguesa, oferece-nos anotações que compõem um retrato muito favorável de D. Rodrigo. Nascido em Lisboa a 19 de Outubro de 1676, D. Rodrigo Anes de Sá Almeida de Menezes, foi o terceiro filho de D. Francisco de Sá e Menezes […]. Casou-o D. Joana com a filha do Duque de Cadaval, D. Isabel de Lorena, que tinha estado prometida ao irmão de D. Rodrigo. Não durou muitos anos esta união; D. Isabel adoeceu e, tendo-se mudado para Évora à procura de melhores ares, faleceu nesta cidade a 26 de Novembro de 1699 […]. Foi a partir desta altura que o Marquês de Fontes se colocou de forma mais directa ao serviço do rei. Na crise desencadeada pela Guerra da Sucessão de Espanha, entre 1702 e 1714, viu-se D. Pedro II envolvido numa aliança com os ingleses e com os alemães que pretendia impedir a união dinástica da França e da Espanha, sendo herdeiro o Duque de Anjou, D. Filipe de Bourbon, como tinha sido decretado pelo testamento de Carlos V e que Portugal começara por reconhecer como legítimo. Metido em guerras, D. Pedro elegeu em 1703 D. Rodrigo como Mestre de Campo do Terço Velho de Setúbal, função que só deixou por alvará de Sua Majestade a 22 de Março de 1706" (AUGUSTO, 2009: 82-85).

AMBASCIATORE DI PORTOGALLO/ C. GESTI PORTÓ LA GLORIA DI LISBON' A ROMA", que sublinha a sua idoneidade. Verifica-se, ainda, outro sinal, que consiste no símbolo de uma mão localizada depois de "PORTOGALLO" e de outra que aponta para a primeira letra do primeiro verso do soneto, que remete para o artifício acróstico. Por outras palavras, a leitura vertical das letras iniciais dos versos compõe o nome "MARCH. DE FONTES", enunciado que se completa no último verso "PORTÓ LA GLORIA DI LISBON' A ROMA".

O autor propõe ainda outra restrição compositiva, ao fazer uso de todas as letras do alfabeto, algo que anuncia antes do soneto, ao classificá-lo de "Elogio Anagrammatico Alfabetico". O poema tece um elogio ao embaixador e às suas ações diplomáticas ao serviço de D. João V, destacando em maiúsculas a palavra "GESTI". Realça também outras palavras iniciadas em maiúscula que dão ênfase às suas virtudes, como "Eroe Lusitan", "Vanti", "Stupor", "Canti", "Armonìe", "Virtù" e "Pregi".

O investimento na componente visual é igualmente observado no encómio fúnebre a outra figura relevante da nobreza. Refiro-me a **Bento de Moura Barata Mendonça Freire**, Mestre de Campo dos Auxiliares da Comarca de Tomar, Fidalgo da Casa de Sua Majestade, o rei D. João V, Cavaleiro da Ordem de Cristo e Padroeiro do Convento dos Capuchos de Nossa Senhora da Caridade do Sardoal, em honra do qual se compôs a obra *Orações fúnebres nas exéquias de Bento de Moura Barata Mendonça e Freire, Fidalgo da Casa de S. Majestade* (COSTA, 1741), de que sublinho um epitáfio e dois anagramas fúnebres.

O epitáfio (Fig. 99) consiste num labirinto cúbico, encabeçado pelo enunciado "Aqui neste monumento, / Pois o procuras saber, / Está quem só por bem morrer/ BENTO foi, e sempre BENTO". Esta quadra joga com os sentidos da palavra "BENTO", realçada em maiúsculas, que, além de constituir o nome do defunto, significa igualmente "bendito" ou "bem-aventurado", o que remete para as suas virtudes cristãs demonstradas em vida, que lhe garantirão o seu destino celeste. A partir do último verso desta quadra, o autor elabora um esquema combinatório de letras, em forma retangular, quarenta e uma por dezanove letras, cuja leitura pode partir da letra central, o "B", seguindo para a direita, esquerda, para cima ou para baixo. Enquanto inscrição fúnebre, este epitáfio labiríntico simboliza a peregrinação da alma humana, sendo que os vários percursos sempre desembocam no mesmo desfecho, a morte. Neste caso, a mensagem verbal reforça a ideia de que Bento de Moura viveu de acordo com os pressupostos católicos de "bem-morrer", o que nos leva a ver representada neste labirinto a ideia de eternidade ou imortalidade, uma vez que a leitura não se inicia e termina num ponto, mas pode sempre prosseguir de forma interligada.

O autor explora outros sentidos deste labirinto cúbico, explicando-o da seguinte forma:

> Enfim morreu cheio de dias, porque cheio de merecimento pela sua vida; e se esta, por ser boa e meritória, deve ser uma contínua meditação da morte, e um contínuo aproveitamento no caminho das virtudes, este Varão insigne teve vida semelhante, que o constituiu Herói perfeitíssimo, e enfim homem, que foi BENTO na cidade de Lisboa, onde se criou; BENTO no campo do Sardoal, onde nasceu, viveu e acabou, deixou frutos bentos e abençoados; BENTO na entrada no mundo; BENTO na saída, porque Deus o dirigiu, Deus o encaminhou e, por isso feliz e afortunado Herói. E viverá descansando na saudade e amigos, onde será indelével a memória deste esclarecido BENTO, cujo nome por si só, pela aritmética dos números, combinando as letras de que se compõe vale 811, que junto aos agnomes e cognomes de BENTO BARATA MENDONÇA E FREIRE lhe dão o valor 8479 que por tantos vale este insigne varão, que nas mesmas letras do seu nome se deva a conhecer a vida que exercitava. Porque o *B*, na primeira língua, quer dizer *Ora* ou *Roga*; o *E* significa *Unidade*, que contém tudo e une tudo; o *N* quer dizer *Nunca*; o *T*, como letra inicial de *Teos*, significa Deus; o *O* quer dizer *Exalta* (COSTA, 1741: s.p.).

Na última página da mesma obra, encontram-se dois textos anagramáticos (Fig. 100), ambos constituídos por trinta e três palavras, cujas letras iniciais em maiúsculas obedecem à numeração apresentada na tábua ou prova de letras. Os anagramas enunciam um elogio a Bento de Moura, destacando as suas virtudes cristãs. Em consonância com o sentido didático que caracteriza o labor literário no período barroco, o autor, Bernardo Pereira, analisa as composições anagramáticas da seguinte forma:

> […] o Senhor Bento de Manuel de Moura, cuja descendência permita Deus chegue a ser tão numerosa e abençoada, que dessa forma se eternize memorável no mundo a sua pessoa e a sua glória, assim como a de seu ínclito Avô, que no seu nome e cognomes em dois anagramas latinos está mostrando que o Altíssimo o tem na Bem-aventurança pelas ações da sua vida, e que estas lhe adquiriam o especioso nome de BENTO […] / Casa em 20 de Abril de 1740/ De V.M./ Muito particular venerador, e obrigadíssimo criado/ Bernardo Pereira (COSTA, 1741: s.p.).

Ainda no campo da poesia dedicada a altas figuras da nobreza, salientarei um poema-mausoléu, redigido pela morte do segundo Marquês de Valença, **D. Francisco de**

Portugal e Castro[256], que ocorreu em 1749, inserido em *Coleção das obras, que se recitaram na morte do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Marquês de Valença na Academia dos Ocultos* (ACADEMIA DOS OCULTOS, 1751: 69-72). Trata-se de um elogio sepulcral (Fig. 101), em que cada escalão do mausoléu desenvolve uma das cinco virtudes tradicionalmente representativas do ideal de príncipe cristão[257]: *pietas*, *sapientia*, *affabilitas*, *prudentia* e *justitia*. Assim, a *pietas* reflete-se na forma como foi misericordioso com os mais pobres; a *sapientia* é sublinhada pelas características intelectuais, demonstradas desde a infância, como a eloquência e a capacidade linguística; a *affabilitas* é espelhada no amor ao próximo e nas virtudes espirituais; a *prudentia* infere-se da forma virtuosa e sábia com que sempre deu conselhos; por fim, a *justitia* evidenciou-se na equidade com que julgou. O poema termina com o elogio por meio da comparação com os oradores gregos, Demóstenes, e romano, Tullius (Cícero), considerando-o "*Sol inter nebulas*", imagem que expressa a sua imortalidade espiritual, assim como a excelência das suas obras.

Como já observei precedentemente, é frequente encontrar nas composições poéticas de homenagem fúnebre uma referência às circunstâncias da morte, que são moldadas poeticamente para louvar a figura defunta. Tal é o caso de um conjunto de poemas, da autoria de Gregório de Matos, dedicados à morte do **Quinto Conde do Prado, D. Francisco de Sousa**. A sua morte ocorreu por volta de 1687, em virtude de ter contraído febre-amarela, tendo falecido durante a viagem de regresso a Portugal, vindo do Brasil. Encontrava-se, então, na companhia do seu pai, o Marquês de Minas, D. António Luís de Sousa Telo de Meneses, concluindo à data as suas funções como Governador-geral do Brasil (TOPA, 1999: 211-212). Deste conjunto de composições, destaco o seguinte soneto:

> Do prado mais ameno à flor mais pura
> Que em fragrâncias o alento há desatado,

[256] De acordo com José Adriano de Freitas Carvalho, foi "D. Francisco de Portugal, filho legitimado de D. Miguel de Portugal, 7º conde de Vimioso (†1681), que o teve em D. Antónia de Bulhão, «mulher nobre», nasceu em 25.1.1679. Tinha herdado o título de seu pai com pouco mais de dois anos, sendo criado marquês de Valença em 10. 3. 1716, isto é, com 37 anos. Pertencia, por sangue e titularidades, à alta nobreza, entendamos, servindo-nos dos termos de uma obra de indiscutíveis méritos e de título feliz consagrada ao assunto, aos social e oficialmente reconhecidos por «Grandes», esse grupo que, saído, em larga medida, da corte da Restauração – compreende-se que se os diga também «a nova elite da dinastia de Bragança» –, se vinha, com relativa coesão, afirmando – e fechando – desde a regência do infante D. Pedro (1667), e, por tal e para tal, «sublinhando a fronteira entre quem estava dentro desse círculo e quem dele estava excluído». E dentro desse selecto grupo, pertencia até o marquês de Valença a um pequeno núcleo de famílias ditas «limpas» – no tradicional sentido do termo, obviamente – que parece ter-se até reforçado no reinado do rei Magnífico" (CARVALHO, 2004: 320).

[257] Sobre os "espelhos de príncipe" enquanto género normativo do protótipo de príncipe cristão, consulte-se "Um discurso sobre o príncipe. A «Pedagogia Especular» em Portugal no século XVI" (BUESCU, 1997); *Imagens do príncipe: discurso normativo e representação, 1525-49* (BUESCU, 1996) e *O príncipe ideal no séc. XVI e o «De regis institutione et disciplina» de D. Jerónimo Osório* (SOARES, 1989).

Hoje a fortuna insípida há roubado
A pompa, o ser, a gala, a formosura.

Flor foste, ó Conde, a quem a desventura,
Por decreto fatal do iníquo fado,
Quis dar-te como flor do melhor Prado
Tumba no mar, nas águas sepultura.

Porque menos decente o monumento
Poderias achar no infeliz caso
De ver extinto tanto luzimento.

Por magnânimo Herói no final prazo
Somente na extinção desse elemento
Terias como sol decente ocaso[258].

O poema explora os núcleos visuais já analisados em outras composições fúnebres, que procuram na natureza o reflexo dos maiores predicados do defunto. Assim, o conde é assemelhado a uma flor olorosa, sendo a sua morte expressa visualmente como flor sepultada no mar, tal como revelam os versos: "iníquo fado, / Quis dar-te como flor do melhor Prado/ Tumba no mar, nas águas sepultura". O seu valor é expresso igualmente pela luz, que se extingue no oceano, como refere o verso "De ver extinto tanto luzimento", assim como pela adjetivação "magnânimo Herói".

De Gregório de Matos saliento, ainda, outro poema que se percebe ser uma autêntica expressão da alma do poeta, que versa a morte do seu **filho**:

Chora o poeta a morte de um seu filho de tenra idade

Querido Filho meu, ditoso esp'rito
Que do corpo as prisões tem desatado,
E por viver no Céu tão descansado,
Me deixaste na terra tão aflito.

Tu mais do que teu Pai és erudito,
Muito mais douto e mais exp'rimentado,
Pois por ser Anjo em Deus predestinado,
Deixaste de homem ser talvez precito.

Se do achaque de um sol, do mal de um dia,
Entre um doce suspiro e brando ronco
De toda a flor acaba a louçania.

Que muito, ó Filho, flor de um pau tão bronco,

[258] Havendo várias versões deste soneto, optei por aquela apurada por Francisco Topa, que elaborou uma edição crítica da obra de Gregório de Matos, tendo por base um conjunto alargado de fontes: cf. TOPA, 1999: 211-213.

Que acabe a flor na dócil infância
E que acabando a flor, dure inda o tronco[259].

É interessante observar a este respeito que, não sendo uma composição redigida em virtude de uma ocasião oficial de panegírico fúnebre, obedece aos mesmos códigos estético-compositivos, ainda que revelando um tom mais intimista. Por outras palavras, o autor procura exaltar o valor moral do defunto, atribuindo-lhe uma dimensão celestial e buscando nos elementos da natureza o reflexo da sua alma. Mais concretamente, o filho falecido é comparado a um anjo e a uma flor que desvanece, sendo o seu pai assemelhado a um tronco. Procede-se, neste sentido, a uma oposição entre a dimensão celestial e a terrena, que divide filho e pai. Tal indicia uma estratégia discursiva baseada no elogio do filho como tendo um valor superior ao do pai, autor e sujeito poético, caracterizado como "pau tão bronco". Parte-se, assim, da imagem da árvore, que representa a descendência familiar.

Faz-se também alusão às circunstâncias que ditaram a morte do jovem, como se infere do primeiro terceto, que nos transmite a imagem de um jovem febril, dormindo, que perde subitamente a vida. Por fim, a dor do sujeito poético é representada visualmente pelo tronco que, sem flor, tem de resistir à perda, como indicia o verso: "E que acabando a flor, dure inda o tronco".

Se o poema anterior refletia o sentimento de perda de um pai, é de realçar também uma obra que espelha o lamento fúnebre de um filho. Trata-se de *Últimas Ações do Duque D. Nuno Álvares Pereira de Melo* (D. JAIME, 1730), redigida e compilada por D. Jaime, filho do defunto, o **Primeiro Duque do Cadaval**[260], de onde destaco um soneto da autoria do Padre Frei Francisco Xavier de Santa Teresa. Como esclarece a obra, trata-se de um poema inscrito nas tarjas apensas ao monumento fúnebre, erigido por ocasião das exéquias celebradas no Convento da Ordem Terceira de São Francisco da Província de Portugal, da autoria de Pe. Frei Francisco Xavier de Santa Teresa, que passo a citar:

De Cedros tristes não, de hastas quebradas,
De pedaços de Escudos horrorosos,

[259] Cf. TOPA, 1999: 221-222.

[260] D. Nuno Álvares Pereira de Melo, Quarto marquês de Ferreira, Quinto conde de Tentúgal, e Primeiro duque de Cadaval, nasceu em 1638 e faleceu em 1727. Em 1659, foi nomeado conselheiro de Estado e ministro do despacho da junta noturna. Terminada a guerra com Espanha, D. Nuno foi nomeado primeiro plenipotenciário para o tratado da paz, assinado em Lisboa a 13 de fevereiro de 1668, e no mesmo ano foi escolhido como mordomo-mor da rainha D. Maria Francisca Isabel de Saboia, título que manteve até à sua morte, estando também ao serviço das rainhas D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo e D. Maria Ana de Áustria. Em 1670, assumiu a função de presidente do Conselho Ultramarino e, em 1673, passou a ser governador da cavalaria, assim como da província da Estremadura (Cf. http://www.arqnet.pt/dicionario/cadaval1.html, consultado em 1-3-2016).

Em forma de obeliscos gloriosos,
São desta Pira as partes fabricadas.

Pirâmides de pórfido lavradas,
Simulacros de jaspe sumptuosos
O Féretro não ornam, belicosos
Escudos sim se veem, Elmos, e Espadas.

Ali gemido triste não se admira,
O pranto está suspenso em doce calma,
Mas o rouco Clarim no ar respira.

E como em honra desta ilustre Alma
Em lugar de Ciprestes junto à Pira
O louro reverdece, cresce a palma[261].

O soneto inicia-se com a personificação dos materiais que compõem a arquitetura sepulcral de D. Nuno, que refletem o pesar pela sua morte, como se entende do excerto: "De Cedros tristes não, de hastas quebradas". Na verdade, o cedro, pela sua extensão e resistência, constitui um símbolo da perseverança, da nobreza e da perpetuidade. Trata-se de uma árvore largamente citada na Bíblia, como ornamento na casa dos reis de Israel, mas também como símbolo da integridade da alma.

Todos os outros materiais que constituem a arquitetura lutuosa são os mais opulentos, representando o alto estatuto que desempenhava na sociedade de então. Por sua vez, o monumento encontra-se adornado de vários elementos simbólicos, que se associam ao duque, como escudos, obeliscos, pirâmides, simulacros[262], elmos e espadas. Tais objetos remetem para o seu passado militar e para os altos cargos que desempenhou ao serviço da Coroa Portuguesa, conferindo-lhe um caráter glorioso. Por fim, há ainda a salientar três elementos simbólicos: o "rouco clarim", que significa a fama, ainda que se apresente no poema com o som embargado, que se pode inferir seja devido à emoção; o "louro", que "reverdece", representando a sua glória e, por fim, a "palma", imagem da vitória e da imortalidade[263].

Na mesma obra, observa-se um poema em eco, assinado por José Caetano e intitulado "IN OBITU PÆCLARISSIMI HEROIS AC DOMINI/ Domni Nonii Alvaresii Pirerii de Mello, Excellentissimi Ducis do Cadaval, Marchionis de Ferreyra, Comitis de Tentugal, &c." (Fig. 102). O artifício empregue, ou seja, o eco, implica que a palavra que finaliza o verso retome as

[261] Cf. D. JAIME, 1730: 171.
[262] Os simulacros consistiam frequentemente em figuras escultóricas ou pictóricas.
[263] Todos estes elementos estabelecem igualmente uma relação ecfrástica com as gravuras que constituem a obra, e que serão analisadas no terceiro capítulo.

últimas sílabas da/s palavra/s anterior/es. Rengifo denomina-os "ecos atados no fim" (RENGIFO, 1755: 141). O poema apresenta quarenta e três versos, de que trinta e oito constituem uma interrogação a "Naias" ou Náiade sobre a morte do duque, e sua resposta em eco, que revela um caráter enigmático. Do ponto de vista semântico, lamenta-se o seu perecimento, elogiando-se a sua bravura e excelência, que se compara à de Nestor, o herói homérico com que partilha o facto de ter sido um insigne militar até larga idade e conselheiro de reis.

A respeito do mesmo duque, observa-se um investimento na componente visual em composições artificiosas inseridas na obra *Lugubre victima, y holocausto panegyrico que consagra a las piedosas aras del Ex.me Sr. D. Jayme de Mello... Duque do Cadaval* (TÁVORA, 1727: s.p.)[264]. Destaco primeiramente um epigrama em labirinto (Fig. 103), da autoria de Jerónimo Tavares Mascarenhas de Távora, inserido na página não numerada depois do rosto. O artifício deste texto já havia sido descodificado por Ana Hatherly em *A Casa das Musas*, que o localizou em outro exemplar, pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal (HATHERLY, 1996: 118-120). Trata-se de um poema visual, sendo as faces do paralelogramo compostas por treze letras, cujas múltiplas orientações de leitura sublinham a mensagem das frases anteposta e posposta ao retângulo de letras, i. e., "*Lysiadum egregio Solis sis, Fama, Superstes, Et Nonii sempre nomen ubique refer*." e "*Cæsaris, aut Numæ lauros non concinat unquam; Sed canat Excelsum fistula clara Ducem*". Assim, se declara a perpetuidade do nome e fama do Duque por toda a parte, cujos feitos são equiparados aos de Numa (Pompílio) e César, os egrégios soberanos da Roma Antiga. Além de jogar com a combinação de letras, poder-se-á igualmente associar a esse artifício a simbologia do número treze, que representa a morte e o recomeço ou ressurreição, o que reforça a mensagem do elogio fúnebre, pois se proclama a imortalidade do duque do ponto de vista espiritual e memorial.

Dentro da mesma obra referirei ainda um conjunto de cinco sonetos em castelhano, que se encontram no início da mesma, da segunda à quinta páginas não numeradas, sob o título "PROGRAMA OBIIT HONOR LYSIADUM" (Fig. 104). O artifício acróstico que apresentam consiste no seguinte: as primeiras letras dos cinco sonetos compõem a palavra "OBIIT", sendo que as primeiras letras dos últimos treze versos do quinto soneto formam as palavras "HONOR LYSIADUM". Aos sonetos se sobrepõem cabeções que ilustram os altos atributos do duque e as suas funções ao serviço do reino, por meio de imagens como o retrato do duque, o escudo das armas e objetos do domínio bélico. Por sua vez, os sonetos desenvolvem temas que se

[264] Cf. Misc. 672, nº 10903 BGUC.

baseiam em versículos bíblicos em latim, sucedidos por explicações em castelhano, exaltando a fama e excelência de D. Nuno Álvares Pereira de Melo.

Assim, o primeiro soneto parte do versículo 1:5 do *Eclesiastes*, "*Oritur Sol, e occidit, e ad locum suum revertitur, ibique renascens*"[265]. O poema representa, através da imagem de Tétis percorrendo os céus no seu carro alado e da Fénix, a morte e ressurreição do duque. Faz-se, igualmente, referência à cidade de Évora, onde nasceu e foi sepultado, sendo os seus feitos bélicos elogiados por meio da comparação com "Mavorte", i.e., Marte, o deus da guerra.

O segundo soneto apresenta como tema um versículo da Segunda Carta de S. Paulo a Timóteo (4: 7), "*Bonum certâmen certavi…Judex*"[266], sublinhando os seus atributos militares e, simultaneamente, exprimindo o topos da morte como combate final.

O terceiro soneto, evidencia como mote o versículo "*Induc in domum, cum viderir nudum operi eum*", de *Isaías* 58 [267], centrando-se na virtude da caridade.

O quarto soneto, sob o tema "*In sole posuit tabernaculum suum*", *Salmos* 19:5[268], explora uma imagética relacionada com o mar, sendo o duque assemelhado ao arco-íris, num sinal de constância e esperança quando a pátria sofria as atribulações de uma "tormenta" ou "borrasca". A este respeito, lembre-se que o duque desempenhou o cargo de presidente do Conselho Ultramarino. Assim, o poema manifesta o desejo de lhe ser atribuído o trono de Osir, ou Osíris, que na mitologia egípcia simbolizava a imortalidade, como recompensa pelo serviço prestado ao Império Lusitano.

Por fim, o quinto soneto, desenvolvido a partir do tema "*Timebunt gentes nomen tuum*", *Salmos* 102:16[269], sublinha a ideia da eternização do nome do duque na memória de todos e no domínio celeste. O lamento do Império é hiperbolicamente representado por caudais, que apenas Orfeu pode parar. O valor heroico e bélico do duque é, no final, elevado, na expressão "pecho de diamante", aludindo-se também à possibilidade de lançar raios após a morte, que inclusivamente façam temer o poderoso "exército Otomano".

Em suma, a poesia fúnebre em torno da figura de D. Nuno Álvares Pereira de Melo transmite uma imagem idealizada dessa alta figura da nobreza, pelo encómio das suas qualidades bélicas e políticas, que constituem os mais altos atributos do herói lusitano.

[265] "O Sol nasce e o Sol põe-se, e visa o ponto donde volta a despontar" (ALVES, 2000: 1037).
[266] "Combati o bom combate, terminei a corrida, permaneci fiel. A partir de agora já me aguarda a merecida coroa, que me entregará, naquele dia, o Senhor, justo Juiz" (ALVES, 2000: 1963).
[267] "[…] atender e vestir os nus e não desprezar o teu irmão" (ALVES, 2000: 1237).
[268] "Deus fez, lá no alto, uma tenda para o Sol" (ALVES, 2000: 856).
[269] "Os povos honrarão, Senhor, o teu nome" (ALVES, 2000: 943).

No campo do encómio a figuras heroicas, há ainda a considerar situações em que se teme pela vida de uma personalidade, por situação de doença, acidente ou cataclismo, o que inspira a composição poética. Este foi o caso de algumas composições visuais, um labirinto cúbico e um soneto com um anagrama aritmético (Fig. 105), redigidos em homenagem a **José da Silva Pais**[270], um militar, engenheiro e administrador colonial português, que depois de exercer várias funções em Portugal, em meados de 1736, chega ao Brasil, tendo vindo a fundar o Rio Grande do Sul. O labirinto cúbico é composto pela disposição, em losango, das letras que compõem o nome do brigadeiro, partindo do "J". Por sua vez, o soneto descreve a situação de perigo por que passou, referindo a forte tormenta e os grandes ventos que puseram em risco a vida. Por fim, observa-se um anagrama aritmético, que parte da atribuição de valores numéricos às letras que constituem o nome do homenageado, e cuja soma[271] leva ao número "2959". O mérito do brigadeiro é, assim, alquimicamente convertido em quilates, a unidade de massa que estima o peso de metais e pedras preciosas, como indica o autor: "*Pesa o nome do Senhor Jozé da Sylva Pais| conforma anagrama aritmético| 2959 quilates de valor, e sciência*".

À semelhança destas composições, encontram-se na forma manuscrita um conjunto de textos artificiosos de expressão encomiástica que, embora não sejam fúnebres, manifestam o desejo de que a memória da figura homenageada se perpetue para além da morte, declarando a sua imortalidade por meio de feitos e virtudes. Este é o caso de um labirinto em lisonja (i.e. em forma de losango) e de uma silva acróstica (Fig. 106) em honra do membro da Academia Real de História Portuguesa, **José Soares da Silva**, assinados por Bernardo Eugénio de Vasconcelos (Ms. 584 BGUC, ff. 64-66). O labirinto apresenta ao centro a letra "J", sendo constituído pelo epíteto "Joseph altivo", a partir do qual se joga com as palavras "o", "ovo", "o vivo" "altivo". O contraste cromático produz-se pelo "j" central e o "a" de altivo, a vermelho, destacando-se das restantes letras a preto. A letra "o" dos cantos superior e inferior apresenta igualmente um floreado vermelho. A legenda explicita a quem se dedica a composição, referindo: "Ao nobilíssimo Senhor José Soares da Silva, Cavaleiro do Hábito de Cristo, Fidelíssimo da Casa de Sua Majestade", destacando em maiúsculas e em traço mais espesso o nome do homenageado.

Por sua vez, a silva acróstica faz uso de diversas variações nos formatos de letra para expressar que a "estirpe" do académico e cavaleiro "se fez da morte isenta". Emprega

[270] Sobre a biografia de José da Silva Pais, consulte-se "Livros de uma vida. Critérios e modalidades de constituição de uma livraria particular no Século XVIII" (ARAÚJO, 1999).
[271] Esta é a distribuição dos números por letras, de acordo com a combinação do autor: Jozé (1+11+200+150), da (500+500), Sylva (70+1+50+5+500), Pais (400+500+1+70).

igualmente o artifício acróstico, fazendo das letras que compõem o nome "Joseph Soares da Silva" o início dos versos da composição. O poema tece um hiperbólico elogio ao académico, comparando-o com heróis do universo clássico, mitológico e bíblico, e realçando os seus atributos literários. A primeira parte da composição termina no verso "Sois vida espelho azar", realçado em letras maiúsculas de tom mais denso. Tal como um espelho, o verso da folha dá continuidade à silva poética, destacando no corpo do texto, em diferentes posições, as palavras "vida", "espelho", "ar", "azar, "es", sendo as três últimas um anagrama de "soares" que, por sua vez, é também convertido em verbo: "Mas se algum dia tanto não Soares/ Só então dareis fim aos meus pesares". O autor expressa claramente o jogo de palavras, dividindo o vocábulo "Soares" em três partes, da seguinte forma: "SO=AR=ES", de modo a declarar que mesmo após a morte se perpetuará na eternidade, como se depreende dos versos: "Isto que a inveja a hora e a fama canta/ são padrões, que uma arvora e a outra alevanta/ a vossa Eternidade permanente/ Joseph mais que o de Mênfis eminente".

Também as grandes figuras do universo religioso e literário são protagonistas de panegíricos fúnebres. Veja-se, neste sentido, um soneto composto pela morte do **Pe. António Vieira**, ocorrida em 1697, inserido na obra *Voz sagrada, política, Retórica, e métrica ou suplemento às vozes saudosas da eloquência, do espirito, do zelo, e eminente sabedoria do padre António Vieira*, de André de Barros (1748, Lisboa, Oficina de Francisco Luís Ameno).

Ao Pe. António Vieira, que claramente se viu uma estrela nascer, quando começou a expirar.

SONETO

Em tronos de zafir luzes respira,
(Quando se põe teu Sol) a estrela clara,
Mas se foi para sábios luz preclara
Que muito se de um sábio ser aspira?

Se epitáfio do Sol a estrela espira,
Que aonde um sábio jaz, luz só o declara,
Essa estrela, que nasce, ser prepara
Índex de tua pessoa em azul pira.

Língua vibra nas luzes, pois só cura
Tua ciência aplaudir, que é próprio nela
Sábios buscar a influxos da ventura:

Tua em fim gira a estrela ardente, e bela,

Pois sempre ao sábio que a Deus ver procura,
Lhe nasce para guia nova estrela[272].

Todo o poema se baseia em elementos visuais relacionados com a luz, que adquire diferentes valores semânticos. Assim, a morte de António Vieira é expressa como pôr-do-sol, como se refere no segundo verso. Por sua vez, o orador é assemelhado a uma "estrela clara", o que revela simultaneamente a sua elevação moral e intelectual, como se depreende dos excertos: "a estrela clara, / Mas se foi para sábios luz preclara/ Que muito se de um sábio ser aspira?" e "Tua em fim gira a estrela ardente, e bela, Pois sempre ao sábio que a Deus ver procura, /Lhe nasce para guia nova estrela". A estrela consiste num elemento iconográfico largamente reproduzido, encerrando inúmeros significados. Neste contexto, reflete a sapiência e imortalidade do defunto, esta última garantida por via do seu valor moral e também pela perpetuidade na memória de todos, em virtude da sua vasta obra, que se estende por vários domínios do saber.

A exaltação espiritual do egrégio padre jesuíta encontra-se igualmente espelhada nos elementos "tronos de zafir" e "azul pira". Na verdade, a simbologia de tal pedra preciosa de cor azul relaciona-se com os seus poderes curativos, como se acreditava na Idade Média (CHEVALIER,1994: 581), tal como com a contemplação dos céus, e consequentemente com a divindade. Associa-se igualmente ao trono de Deus, como se alude no seguinte versículo bíblico: "Olhei, e vi por cima da abóbada, que estava sobre as cabeças dos querubins, algo semelhante a uma pedra de safira, e sobre eles via-se uma coisa parecida a um trono", *Ezequiel,* 10:1 (ALVES, 2000: 1358). Como se pode depreender desta composição, assim como de outras já analisadas, a exaltação do túmulo traduz-se na elevação do defunto.

A morte do Pe. António Vieira inspira também um conjunto de sonetos em versos centónicos, constituídos por versos de Gôngora, localizados no espólio manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, de que destacarei dois (Fig. 107). O primeiro, intitulado "Epitaphio en el tumulo que el Ex.mo Sr. Conde de Ericeira hizo a las honras del Venerable Pe. António Vieira", diz respeito, como o título indica, a uma inscrição no túmulo erigido pelo Conde da Ericeira em honra do jesuíta, sem identificação de autor. O poema

[272] Cf. BARROS, 1748: s. p..

apresenta, antes de cada verso, a referência ao soneto e ao verso de Gôngora[273], seguindo-se uma linha. Do ponto de vista semântico, pode ler-se um elogio ao túmulo e à figura defunta, cuja imortalidade é proclamada pela imagem da fénix: "Que en poco mármol mucho Fénix cabe/ Aras ayer, hoy túmulo, oh mortales!"

O segundo soneto em versos centónicos, intitulado "Soneto Compuesto todo de partes de Versos de Góngora, en simple merecida, más acreditada, y jamás coherente fiel afectuosa inscripción a su grave ponderoso sepulcro", constitui novamente uma inscrição no sepulcro do sacerdote jesuíta, apresentando uma maior restrição compositiva, uma vez que concilia partes de versos de Gôngora, dividindo-os em metades, separadas por traços, em que os excertos do "Homero espanhol" estão devidamente identificados à esquerda e à direita do soneto, alinhados com os versos. O sujeito poético dirige-se ao sepulcro, elogiando-o por ser a última morada do corpo do insigne padre. Por seu turno, qualifica o jesuíta como "Príncipe glorioso", "Ruby en Caridad, en fé Diamante", sublinhando sobretudo a sua ação enquanto religioso.

No âmbito do panegírico a personalidades do Clero, cumpre referir que era usual homenagear os papas no momento da sua morte, sendo a elaboração de textos artificiosos um exercício de lisonja que contribuía para fortalecer as relações diplomáticas entre Império Lusitano e Roma. Esse é o caso do texto do Fr. Francisco da Natividade pela morte de **Inocêncio XI**, intitulado *Oração panegírica, e funeral em as Exéquias do Beatíssimo Padre Inocêncio XI. celebradas em o templo do Loreto desta Cidade de Lisboa*, e impresso em 1684, no qual se insere um epitáfio acróstico (Fig. 108). O poema parte das letras que constituem o nome do papa, para construir palavras que, por sua vez, compõem o epitáfio em latim, traduzido seguidamente. O epitáfio proclama a sua imortalidade, transmitindo a ideia de glória eterna.

Outra figura de grande destaque em vários campos do saber e da vida pública, nomeadamente no âmbito religioso, científico e literário, foi o **Pe. D. Rafael Bluteau**, Clérigo Regular da Ordem de S. Caetano, que faleceu em 1734, aos 95 anos de idade, deixando uma vastíssima obra, e tendo pertencido a várias agremiações intelectuais, como a Academia dos

[273] Gôngora é um dos poetas mais imitados pelos autores do Barroco luso-brasileiro, como elucida Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Carvalho: "Se é certo que estes três poetas – Petrarca, Camões e Góngora – constituem os modelos mais comummente aceites e imitados na época, interessa ver como é que a sua obra é utilizada, quais os caminhos de imitação ou transformação percorridos pelos seus seguidores. As relações intertextuais que mais se evidenciam nesta produção poética vão da repetição de temas, tópicos e estilemas que caracterizam os modelos (ou a imagem vulgarizada que deles se constitui), à negação desses elementos em atitude de clara violação dos códigos instituídos; passam ainda por um significativo trabalho de amplificação, sobretudo sob a forma de glosa, ou pela transformação parodística, sendo estes últimos processos mais insistentemente cultivados ao longo do período barroco" (PIRES e CARVALHO, 2001: 73). No caso dos poemas em versos centónicos, opera-se uma recombinação de excertos poéticos de Gôngora de forma engenhosa, de modo a exprimir a mensagem fúnebre.

Generosos, a Academia dos Aplicados e a Academia Real de História. À sua memória se compõem vários textos, de que destaco, pelo investimento na componente visual, alguns integrados na obra de Joaquim Leocádio de Faria, *Obséquio fúnebre, dedicado à saudosa memória do Reverendíssimo Padre D. Rafael Bluteau, Clérigo Regular, pela Academia dos Aplicados* (FARIA, 1734). O investimento na componente visual é denunciado logo no rosto da obra, onde se insere um emblema (Fig. 109), que consiste numa moldura floreada, encabeçada por uma concha, enquadrando um girassol virado para um Sol com rosto antropomórfico. O emblema tem como lema "*Tantus sideris amor est*", referindo que tal é o amor pelo Sol, retirado da reflexão de Plínio "*Helitropii miraculum saepius diximus cum sole se circumagentis etiam núbilo die, tantus sideris amor est*", que veicula a noção de que o amor pela divindade é constante e inamovível, mesmo quando a sua luz está encoberta. Este lema exprime visual e verbalmente a personalidade do Pe. Rafael Bluteau, dando relevo ao seu percurso religioso.

A sua religiosidade é igualmente abordada numa composição assinada por Andrea Crucio Anglo. Trata-se de um epigrama enigmático (Fig. 110) que se desenvolve em torno do número treze. Por outras palavras, Rafael Bluteau morreu no dia 13, sendo 13 as letras que compõem o seu nome. Por sua vez, São Paulo é considerado o 13.º apóstolo, também denominado "*Doctor Gentibus*", ou seja, "Doutor das Gentes", o que se relaciona com a etimologia do nome Rafael, que significa "Curado por Deus" ou "*Medicina Dei*". Por outro lado, como indica o segundo dístico, a terceira e a décima letras do nome do defunto, PT, é a abreviação do nome do apóstolo, i.e., *Paulus Tarsensis* ou Paulo de Tarso. Em suma, o epigrama tece um elogio ao Padre Rafael Bluteau, cujo nome sagrado refletiu as suas ações em vida, sendo ele um exemplo de fé, o que é confirmado misticamente pela simbologia da data de sua morte.

O pesar pela sua morte é tema de um soneto artificioso, de versos decassílabos, que é formado por uma ode e por um poema em redondilhas menores, unidos por linhas, da autoria de Vicente da Silva Bautista. O poema exprime o lamento pela morte do religioso, proclamando a sua imortalidade, espelhada na imagem de uma luz que brota das cinzas.

Sublinho, por fim, um poema-mausoléu em latim (Fig. 111), assinado por Blasius Josephus, em homenagem fúnebre ao académico aplicado, composto por doze pirâmides escalonadas e por um tronco de quatro dísticos. O poema começa por exprimir o pedido a um peregrino para que detenha a marcha, de modo a admirar o sepulcro de Rafael Bluteau. O desenvolvimento do mesmo concentra-se na exemplaridade do académico, sublinhando-se as

suas virtudes cristãs, humanas e intelectuais. A sua morte é expressa pelo verso "NITET IN OCCASU LUSITANIÆ SPLENDOR", significando que reluz no ocaso o esplendor lusitano, pelo que o poema dá especial ênfase ao conhecimento profundo da língua portuguesa, refletido mormente na obra *Vocabulário Português e Latino, Áulico, Anatómico, Arquitetónico, Bélico, Botânico, Brasílico, Cómico, Critico, Dogmático*, cujo último volume se imprimiu em 1721. Neste sentido, o poema realça também a diversidade disciplinar da sua biblioteca e dos seus conhecimentos, em Filosofia, Mística, Escolástica, Teologia, História Sagrada e Política, de grande valia para os seus alunos. O poema termina com uma homenagem da Academia dos Aplicados, proclamando-se que viverá para além da morte, no coração de todos. Os doze escalões do mausoléu assumem também uma dimensão simbólica fúnebre, no sentido em que o número doze representa a divisão do ano e, portanto, o fim de um ciclo. Do ponto de vista da simbologia bíblica, o número doze relaciona-se com os Eleitos de Deus[274], o que se pode naturalmente associar à exemplaridade do percurso religioso do Pe. Rafael Bluteau.

Grandes monumentos fúnebres foram, por sua vez, erigidos em honra de altas figuras do clero. Saliento, neste contexto, um soneto assinado pelo Doutor Braz José Rebello Leite, dedicado ao túmulo de **Caetano Cavalieri**, arcebispo de Tarso, inserido na obra impressa em 1738, *Relação funeral, lutuosa, panegírica, moral, e poética da morte do Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor*, da autoria de Padre António de S. Jerónimo Justiniano, que transcrevo:

AO TÚMULO

EPIGRAMMA

SÓ um famoso Peito compassivo
Pode bem erigir, com tal grandeza,
A um PRELADO, que foi da redondeza
Do Mundo, um Mausóleo superlativo:

Ainda que oculto, Augusto pelo altivo
Esplendor há de ser, e a mor alteza
Subirá às esferas, alta empresa,
A colocar-se nelas, sempre vivo.

Cale a morte o estrago irreverente,
Com que a tão grande LUZ faltou o respeito,
Eclipsar quis os RAIOS imprudente:

Mas ainda oculta assim para o conceito,
Reverbera a LUZ mais nesse eminente

[274] A título de exemplo, refiram-se as doze tribos de Israel, os doze apóstolos, os doze frutos da árvore da Vida, entre tantas outras referências bíblicas ao número doze.

SEPULCRO, sempre Augusto, heroico efeito[275].

Neste soneto, o autor tira partido da variação gráfica com o intuito de dar ênfase a alguns vocábulos. Assim, encontram-se em letras maiúsculas, fora do uso regular, as palavras "só", "prelado", luz", "raios" e "sepulcro". Estes vocábulos sublinham vários aspetos que contribuem para o elogio do arcebispo. De modo mais concreto, "só" remete para o caráter singular e magnificente do monumento fúnebre; "prelado" sugere as suas funções eclesiásticas; "luz" indicia a sua santidade e imortalidade; "raios" simboliza a sua ação evangelizadora e, por fim, "sepulcro" aponta para o assunto nuclear do soneto, ou seja, a exaltação do monumento fúnebre.

Além desta componente visual relacionada com a variação gráfica, saliento ainda algumas expressões que remetem para a nobreza e elevação moral do arcebispo no domínio terreno e, consequentemente, a sua ascensão no domínio celestial, como "altivo", "alteza", "subirá às esferas", "alta empresa", realçando a sua proximidade à divindade.

Permanecendo no campo religioso, centrar-me-ei agora em composições poéticas que se destacam pelo investimento na dimensão visual e que, apesar de não serem dedicadas a uma personalidade defunta, exprimem a *imago mortis* pela invocação de uma entidade divina, de santos e mártires, ou pela representação da sua morte e suplício.

Neste sentido, é necessário aludir a um conjunto de textos anagramáticos concebidos por Alonso de Alcalá y Herrera, na sua obra *Jardim Anagramático de Divinas Flores Lusitanas, Hespanholas e Latinas*, impressa em 1654.

No domínio do encómio a mártires, destaco o texto intitulado "Ao **Apóstolo S. Filipe**, que morreu crucificado em cruz direita à imitação de Cristo" (Fig. 112). A composição anagramática divide-se em três textos, cada um dos quais composto com o mesmo número de letras que os outros, como atesta a prova de letras. Do ponto de vista semântico, a composição sublinha o suplício físico de S. Filipe, que morreu apedrejado na cruz, imagem que o autor explora para retirar outras simbologias, como se observa na expressão "Pedra Viva", que representa a ideia de Cristo enquanto fundamento da Igreja.

A seguinte composição anagramática, denominada "Ao Glorioso **Apóstolo S. Bartolomeu** que deu a vida por Cristo esfolado e degolado" (Fig. 113), apresenta a mesma chave compositiva, desta feita, com 152 carateres. Mais uma vez se dá destaque ao suplício físico, como se depreende do verso "largais Degolado, Cabeça e Pele". Trata-se, com efeito, de uma imagem muito difundida no âmbito da iconografia cristã. A título de exemplo, a imagem

[275] Cf. JUSTINIANO, 1738: s.p..

de S. Bartolomeu esfolado encontra-se representada na Capela Sistina, no *Juízo Final* de Miguel Ângelo.

Também no anagrama a **S. Barnabé** (Fig. 114), em que cada um dos três textos apresenta 191 carateres, é realçada a dimensão física da morte por martírio, ou seja, apedrejamento. O autor transforma as circunstâncias da morte do mártir e subsequente cremação do cadáver em imagens de fé, produzindo uma transfiguração da pedra, pelo fogo, em rubi.

Um dos Santos Mártires que maior número de composições inspira é **S. Vicente**, que no século IV foi perseguido e flagelado pelo governador Daciano[276]. Neste contexto, elejo uma canção em castelhano (Fig. 115), integrada na obra biográfica, *Vida, Martírio, e Última Trasladação do Mártir S. Vicente*, da autoria do Pe. Diogo Pires Cinza, impressa em 1620. O poema exprime a religiosidade do santo pela expressão "Fuego en el alma, néctar a la boca", simbolizando a sua fé e dom de palavra. A segunda e terceira estrofes aludem à deambulação no mar do seu corpo, à descoberta e à transladação a Lisboa. Por seu turno, o poeta faz referência à representação icónica mais difundida do santo, os corvos, que acompanharam o seu corpo e que, em virtude disso, são o símbolo da cidade de Lisboa. Por fim, tece um apelo ao escritor da obra, por meio da comparação da tinta da pena com o sangue derramado pelo mártir, para que investigue e converta em palavras a santidade de Vicente. É de notar outro aspeto da visualidade da página, que consiste na introdução de uma gravura final, composta por uma figura de aspeto cadavérico alado, abraçando um documento, o que reforça a relevância da escrita na exumação da história de uma personalidade exemplar no universo religioso.

Alcalá y Herrera dedicou também três anagramas a S. Vicente (Fig. 116). O artifício empregue consiste na reprodução do mesmo número e das mesmas letras nos diferentes versos, como atesta a tábua alfanumérica que se lhes antecede. Assim, o primeiro anagrama é composto

[276] Algumas fontes referem que foi torturado num cavalete, deitado num leito de ferro flamejante, supliciado com ancinhos e, por fim, deitado numa cela com estilhaços de louça para que não se deitasse. O seu corpo pensa-se ter sido deitado para um terreno inculto, tendo permanecido intacto pela proteção de corvos. A sua lenda deriva dos tempos da ocupação moura, em que os cristãos de Valência quiseram salvaguardar o corpo do mártir, levando-o, por mar, até ao Algarve, onde construíram um templo em sua homenagem. Anos mais tarde, o sucedido chega aos ouvidos de D. Afonso Henriques, sendo que contam o paradeiro do corpo de S. Vicente. Sem saber exatamente onde era o lugar, um bando de corvos assinalou o local e, na viagem de transladação do corpo de S. Vicente de barco para Lisboa, as aves acompanharam-no sempre, convertendo-se em símbolo das armas de Lisboa. Em torno deste mártir despontou um conjunto de elementos iconográficos, como a palma (triunfo do martírio); a coroa (glória dos mártires); a auréola e o resplendor (santidade); o evangeliário (símbolo do ministério da palavra); a cor vermelha (sangue derramado no martírio); a dalmática (veste própria dos diáconos direita até aos joelhos, aberta dos lados e com mangas largas e curtas); a alva (veste branca, indicativa de pureza); a estola (veste litúrgica utilizada pelos diáconos de forma atravessada e pousada sobre o ombro esquerdo); a caravela (símbolo da barca que trouxe do Promontório Sacro do Algarve para Lisboa, em 1173, os restos mortais de São Vicente) e os corvos (NASCIMENTO, 1988).

por dez versos em latim, de 29 letras, sendo que à direita o autor insere várias explicações, relacionando os versos com aspetos do martírio e glória de S. Vicente. É de notar que as letras são as mesmas que compõem o enunciado "*Divus Vicentius Martyr Hispanus*". O segundo anagrama apresenta dez versos de 15 letras, todas elas encontradas na designação "*Divus Vicentius*", exprimindo por diversos jogos de palavras a glória e a invencibilidade do santo. Por fim, expressando a mesma mensagem, encontra-se o terceiro anagrama, que apresenta seis versos de 10 letras, todas compreendidas no nome "*Vicentius*".

A respeito deste santo encontram-se também inúmeras composições poéticas, de matriz musical, uma vez que se referem às festas que Lisboa celebra em sua honra. Entre tantas existentes, saliento o vilancico "Aquella vox canora" (Fig. 117), que traduz poeticamente uma imagética relacionada com os elementos hagiográficos de S. Vicente. Assim, são sublinhados os diversos elementos da natureza, "Cielos, ayres, montes, selvas", "mares, rios, campos, peñas", por onde o seu corpo deambulou até encontrar a morada em Lisboa, e que são igualmente a expressão da excelência do mártir. Por seu turno, encontram-se outros aspetos iconográficos associados ao santo, como a palma, símbolo do martírio e vitória sobre a morte; o rubi, que pela cor vermelha representa o flagelo; o jasmim, que simboliza santidade e pureza, e a caravela, que alude à viagem do Algarve para Lisboa e o associa a Portugal.

Relevo ainda outro vilancico ao mesmo santo (Fig. 118), cuja visualidade se centra nos aspetos associados ao martírio, como indicam as expressões "Tyranno lecho", "hierro duro" e "llama cruel", em que os elementos do flagelo surgem adjetivados, de modo a conferir emoção ao sacrifício que S. Vicente padeceu pela fé. Ao santo se associa também o louro e a fénix, símbolos do seu valor e renascimento espiritual.

Termino a análise da poesia elegíaca a santos, com uma composição artificiosa em honra de **S. Francisco de Paula**, que nasceu em Paola, Nápoles, em 1416, e morreu em França, em 1507, tendo sido um eremita e fundador da Ordem dos Mínimos. A composição, localizada numa folha avulsa da BGUC, denomina-se "Pregão poético, que o Porteiro do Parnaso lança em louvor de S. Francisco, e com que no terceiro dia arremata a favor da sua Religião" (Fig. 119). O poema consiste num labirinto cúbico, composto pelo enunciado "He o mínimo de Paula Maximo na Santa Aula". Assim, através de um jogo entre as palavras "mínimo", que alude à ordem do santo, e "máximo", exprime-se o seu lema de vida, uma vez que professava que uma pessoa deve considerar-se um "mínimo", seguindo as palavras de Jesus "Se alguém quiser ser o primeiro, há-de ser o último de todos e o servo de todos", *São Marcos*, 9:35 (ALVES, 2000: 1645). Procedendo a uma leitura integrada entre a dimensão verbal e visual em labirinto,

conclui-se a ideia da exemplaridade do santo, assim como se manifesta que nos seus ensinamentos reside a chave da salvação eterna, ou seja, do "bem-morrer".

De todas as figuras do domínio religioso, ganha protagonismo, pela riqueza iconográfica, a *imago mortis* de Jesus Cristo, que inspira a reflexão e a oração. Mais que uma representação, a imagem de Cristo encerra um efeito de presença, capaz de co(mover) os fiéis, pelo que são várias as composições poéticas em seu louvor, em que se observa um particular investimento na visualidade, evocando a dimensão mística e hermética dos "mistérios" da sua vida.

Neste domínio, sublinho um poema-enigma (Fig. 120), em castelhano, denominado "Enigma que dedica a Jesus Christo Crucificado" (SOUSA, 1736: s.p.), de que encontrei também uma versão manuscrita em português, intitulada "Enigma que se dedica a Jesus Christo crucificado por um seu indigno Servo, Flor 2.ª" (Ms. 1091 BGUC, fl.161). A versão impressa apresenta, ao cimo, uma xilogravura de Jesus na Cruz, tendo como pano de fundo uma cidade, o que sublinha a dimensão salvífica do sacrifício divino, assim como indicia a solução do enigma com o anagrama *ANOCORIAL*, ou seja, *la oración*.

Para melhor legibilidade, procedo a uma transcrição da versão portuguesa:

"Enigma
que se dedica a Jesus Christo crucificado por um seu
indigno Servo,

Todo o Cristão me escute
Qualquer herege me atenda
Todo o Mouro esteja atento
E o Judeu com o olho alerta
A todos digo se há
Quem contradizer-me possa
Isto que agora direi
Como verdade mesma e toda.
Sou uma coisa sem corpo
Sem mãos, nem pés, nem cabeça,
E quanto Deus há criado
Se me rende e se sujeita.
Todos os quatro Elementos
Se vê terem-me obediência,
Sem ser Deus, nem puder sê-lo,
Nem coisa, que o pareça.
Eu sou o que fez baixar
A Deus desde os Céus à terra,
E Deus se valeu de mim
Em ocasiões diversas.
É Deus tão amigo meu
Que quando alguém me empenha
Alcanço dele o que quero
Com muy pouca resistência.

Os Anjos que estão na glória
Não me fazem competência,
Antes se alegram muito
Que eu tenha contratos nela.
Eu faço mudar aos montes,
A água que retroceda
Que o fogo vivo se apague
E o fogo morto se acenda.
Eu freio no mar as ondas
Em as maiores tormentas
E faço que pare o Sol
No meio de sua carreira.
Eu faço mudar aos ventos
De qualquer parte que venham;
Como muitos marinheiros
O sabem com experiência.
Eu derribo uma muralha
Sem balas nem grossas peças;
O que os soldados contrários
A si mesmos se deem guerra.
Eu sou quem aos leões
Faço abrandar a fereza,
E que assistam com os homens
Mais humildes que uma ovelha.

Eu ausento os Demónios,
Se com a minha presença,
E em me ouvindo nomear
Se atemorizam e tremem.
Não é meu nome JESUS
Nem pode ser que o seja
Ainda que muitas vezes
O mesmo Deus me respeite.
Eu faço que um condenado
Pela justiça suprema
Guardando-lhe a justiça
Se revogue a sentença.
As almas do Purgatório
Estão sempre à boca cheia
Pedindo a Deus, que eu
As tire de tantas penas.

Não sou Anjo-custódio
Nem de tão alta eminência
Porque vai mais de um ao outro
Do que vai do Céu à terra.
Tudo o que digo é verdade
E se houver quem o não creia
Com textos das escrituras
Lhe darei as provas certas.
Não quero dizer-vos mais,
Que mais dizer-vos pudera,
Mas para que me conheças
Bastante notícia é esta.
Se queres saber quem sou
Tiram por experiência
Porque se compõem meu nome
Das seguintes seis letras.

AMACOR"[277]

O poema enigmático apresenta um conjunto de adivinhas metafóricas, concebidas no contexto da moral católica, aduzindo no final o anagrama "AMACOR", que ajuda a solucionar o enigma, a "oraçam". É interessante notar a relação que se estabelece com o primeiro "Mistério Doloroso", correspondente à "Oração e Agonia de Jesus no Jardim das Oliveiras", em que faz o seguinte apelo aos apóstolos: "Vigiai e orai, para não cairdes em tentação. O Espírito está pronto, mas a carne é débil", *São Mateus*, 26: 42 (ALVES, 2000: 1616). O enigma exprime, desta forma, o "mistério" na sua dupla dimensão mística e compositiva.

Tal é também o caso de outro enigma, localizado no manuscrito n.º 379, fl. 2 da BGUC (Fig. 121), que Ana Hatherly já havia antologizado em *A Experiência do Prodígio*, embora não o tenha descodificado. O único exemplar que encontrei revela alguma deterioração e, consequentemente, a falta de alguns elementos verbais e numéricos, evidenciando indícios de ser um esboço ainda imperfeito e por corrigir, torna a sua decifração ainda mais difícil. Não obstante, procederei a uma descrição e análise dos elementos verbo-visuais, focando a sua simbologia e significado no contexto da teologia cristã. Com efeito, trata-se de um enigma que se encontra dividido em dois círculos. O círculo interior apresenta ao centro um Sol de dezasseis pontas, contendo o rosto de Jesus (possivelmente representando o véu de Verónica ou o Santo Sudário). Este sol, também denominado o "Sol da Justiça", constitui um dos símbolos da Companhia de Jesus, sendo, por um lado, uma designação atribuída a Jesus Cristo e, por outro lado, um símbolo do eclipse que ocorreu no momento da sua morte. De cada raio de sol deriva

[277] Cf. Ms. 1091, fl.161, BGUC.

uma frase em latim (estando parte dentro do primeiro círculo e a outra no segundo), que culmina num ícone e num número. Iniciando no ponto um e seguindo para a direita da forma circular, procederei à esquematização do enigma, colocando entre parêntesis a designação do ícone:

- *Venditus Triginta argenteos* (30 moedas de prata) 1;
- *In faciem extendit manu * – et alapis cædebant* (mão) 4;
- *Ter negabis * ante cantu* (galo) *galli* 5;
- *Fortiter aligatus* (cadeias) *catenas vinculis* 3;
- *In dextra * percusus* (cana) *arandinem*;
- *In capite * de spinis* (coroa) *corone*;
- *Et corpus tulierunt* (escada) *scala* 16 ;
- *Et plenam Aceto dant* (esponja) *spongnam* 14 ;
- *Lignum est Dulce Dant* (cruz) *Crux* 11 ;
- *Lat' eius aperunt* (lança) *lancea* 15 ;
- *Fixerunt cum tribus* (cravos) *clavis* 10 ;
- *Sup vestem miserunt* (sortes) *sortem* 13 ;
- *Jesus Rex Judeorum* (INRI) *titulus* 12 ;
- *Coeperunt in faciem* (cabeça a cuspir) *conspuere* 6;
- *Tradit? torqueri* (flagelo) *flagellis* ;[278]
- *Et gladio aicidit* (espada cortando orelha) *auriculam* 2;
- *Nullam invenio in eo causam* (lava-mãos) *lavat manus* 6.

Fora do círculo, encontra-se outra numeração, com vocábulos em português, estando incompleta, em que o número 1 se alinha com o número 6 interior ao círculo, equivalente ao enunciado "*Coeperunt in faciem* (cabeça a cuspir) *conspuere* 6". A numeração ordenada segue para a direita, culminando o número 16 exterior com o 12 interior. São relativamemte percetíveis apenas os seguintes números e as palavras exteriores aos círculos: 2 (orelha); 3 (grilhões); 4 (bofetada); 5 (nega); 6 (cuspir)…10 (cravos) e 15 (esponja).

Esta composição refere-se às várias etapas que constituem a narração bíblica do flagelo e morte de Cristo, sendo que os ícones aludem às denominadas *Armas Christi* ou símbolos da Paixão de Cristo, largamente representados nos diversos campos artísticos, no âmbito da iconografia cristã. As frases que derivam dos raios dizem, portanto, respeito às diferentes passagens dos Evangelhos que se centram no martírio de Jesus. A sua forma geométrica em círculo evidencia também uma conceção mística, que se relaciona com as esferas, ou seja, com a ascensão aos céus.

A respeito do caráter redentor da imagem de Cristo, realço outra composição poética, em quintilhas, que estabelece uma relação ecfrástica com a xilogravura que a encabeça (Fig. 122). A gravura ostenta, ao centro, Jesus, contendo na mão direita um martelo, símbolo da luta

[278] Uma vez que dois ícones e duas frases se encontram em apenas um raio, é possível que um dos outros raios fosse suprimido. O autor riscou o ícone "*Lavat-manus*", o que me leva a especular se seria esse o substituído.

contra o Mal, sendo que a esquerda aponta para um olho, que simboliza o conhecimento divino. À sua direita encontra-se um sino, manifestando a comunicação entre os indivíduos e a divindade, e, à esquerda, uma árvore, assemelhando-se a um cipreste, que expressa a universalidade da morte. No nível inferior, observa-se a Morte, que surge como anjo alado, com rosto de caveira, segurando numa mão uma ampulheta e uma foice, voando sobre uma mulher morta, prostrada no chão, e um homem que chora a seu lado. À esquerda de Jesus, situa-se outro casal, estando o homem a tocar um instrumento de cordas dedilhadas. No canto inferior direito, localiza-se um jovem deitado na relva, apoiando a cabeça com a mão.

Procedendo a uma leitura integrada do texto com a imagem, depreende-se que a mensagem se enquadra no domínio semântico do "bem-morrer", ou seja, alerta os fiéis para a necessidade de estarem sempre preparados para a "eternidade", pois a morte, como demonstra a juventude da figura defunta, não tarda. Assim, o casal e o jovem, ilustrados na gravura, representam o cristão desprevenido, que deve pôr os olhos no episódio fúnebre. O autor aconselha assim: "Antes morrer, que pecar", pois a contrapartida consiste em sofrer as "penas da eternidade". Por seu turno, o poema alude ao facto de a vida ser passageira, em comparação com a "eternidade", construindo um cenário maniqueísta, expresso no verso "Céu, Inferno, Eternidade". O poema termina com uma oração a Jesus, Maria e José, apresentando-se a Sagrada Família como exemplo a seguir e a fé como única forma de salvação.

Ainda no que diz respeito a composições fúnebres em torno da figura redentora de Cristo, cumpre salientar uma gravura de Miguel LeBouteux, de que localizei duas versões (Fig. 123). Estas duas gravuras partilham semelhanças, nomeadamente no que diz respeito à representação da *hora mortis*, em que um moribundo recebe o sacramento da Extrema Unção, mas apresentam os versos do poema diferentemente distribuídos, distinguindo-se ainda por algumas variações iconográficas.

A primeira gravura, intitulada "Espelho em que cada um se deve ver e considerar", situa-se na obra *Brados do Pastor às suas Ovelhas*, do Fr. José de Santa Maria (1735) e constitui uma forma de explicar aos fiéis os "dois caminhos" que a alma tem à sua disposição: O Céu (na figura de um Anjo) e o Inferno (na parte inferior da gravura, em forma de boca monstruosa de onde saem labaredas e serpentes). A porta aberta na sala expressa justamente esse livre-arbítrio.

A alegoria visual, enquanto espelho em que os fiéis se devem ver, é complementada por poemas (duas décimas e duas quadras), distribuídos pelos quatro cantos da gravura, alertando para os perigos de deixar para o momento derradeiro a decisão de enveredar pela via da salvação: "Quem soubesse quanto horrendo/ É a morte que apetece/ Nunca guardara para esse/ Transe, da vida a emenda".

Estabelece, assim, uma relação semiótica com a imagem que ilustra vários demónios, seres animalescos de características antropomórficas, que rodeiam o leito da morte para tirar proveito da fragilidade da alma no momento de agonia, simbolizando por meio de apetrechos as tentações e pecados: a luxúria, a gula, a soberba, o amor aos mais próximos e aos bens mundanos (por oposição à *caritas*), a riqueza, entre outros. A fragilidade do homem encontra expressão no gesto de segurar a saia de uma jovem, possivelmente familiar, que escuta o sussurro de um demónio, e que lhe está a oferecer um lenço, seduzindo o seu olhar e desviando-o do frade e do anjo.

Esta composição logo-icónica apresenta a estrutura de um emblema, pelo que o mote é inserido como quadro por cima da cabeceira da cama do moribundo, onde se lê "*Nec his fulciti insigniis, sic viventes imunes*", que significa que nem aqueles que levam insígnias, ou seja, que têm poder (real, religioso, financeiro ou outro) estão imunes à morte. A ideia de universalidade da morte expressa-se, assim, por meio de objetos que estão sobre a mesa lateral à cama, como uma coroa, medalhas, uma tiara e um barrete cardinalício. A exposição demoníaca do Mal ocupa a superfície maior do quadro, se compararmos com a do Bem, que apenas se exprime pela figura de um frade que sustenta a cruz de Cristo e de um anjo que paira sobre uma nuvem. Do ponto de vista sensorial, os representantes do Bem, pelo seu despojamento, afiguram-se menos apelativos que os do Mal, que seduzem o moribundo através do engano dos prazeres que oferecem. Neste sentido, inclusivamente os seres humanos que são rodeados pelos demónios funcionam como adereços, símbolos dos deleites mundanos que desviam a atenção do amor a Deus. Toda a composição cativa o leitor através do dinamismo da imagem e da leitura, que exige a movimentação do olhar em diferentes orientações.

A segunda gravura, que se encontra no espólio da Casa de Sarmento, apresenta outra configuração da leitura, omitindo uma décima e inserindo outra, em forma de duas quintilhas, na parte inferior. Por seu turno, distribui uma quadra pelas várias faces da moldura e divide outra em dísticos, inseridos na parte superior da gravura. Esta disposição imprime ainda maior dinamismo ao ato de ler.

No que diz respeito à imagem, desta feita, o moribundo parece cativado pelas palavras do sacerdote e pela imagem da Cruz, numa postura devota. Por sua vez, não surgem representadas insígnias de poder e o homem apresenta-se sem roupa, em sinal do seu despojamento face aos bens materiais. Assim, parece ignorar o frenesim demoníaco e a jovem ou as crianças que se associam ao conjunto de tentações que desviam o pensamento de Deus. Nesta gravura não se observa a representação infernal como boca monstruosa flamejante com serpentes, apresentando apenas um arco com chamas. Embora não surja um título com a palavra

"espelho" em maiúsculas, como se verificava na gravura anterior, observa-se a sua figuração iconográfica junto de uma janela que o ilumina, com o intuito de levar os crentes a seguir a lição catequizante. Em suma, nesta segunda versão de *speculum mortis*, torna-se mais evidente a ação de Cristo sobre o espírito do moribundo e, ao contrário da leitura da gravura anterior, somos levados a inferir que a sua alma se salvará. Depreende-se igualmente um elogio a Cristo, que, embora se manifeste simbolicamente na imagem pela Cruz de pequenas dimensões e discreta face à efusividade da cena demoníaca, consegue conduzir a alma do crente a bom porto.

Termino a análise da visualidade na poesia barroca luso-brasileira com uma composição de autor anónimo, denominada "Para fazer versos latinos quem não sabe latim" (Fig. 124), que constitui um mecanismo permutacional de produção poética, inspirado na gematria hebraica, e que ilustra bem o espírito criativo dos autores do período estético-cultural aqui em apreço. O autor explicita as restrições inerentes a este engenho gerador de versos, que passo a resumir: selecionam-se seis números, de um a nove, que podem ser iguais ou desiguais, sendo que os dois últimos têm de ser ímpares ou pares. O autor dá como exemplo o número 333333, que aqui seguirei. Cada tabuada ou dicção diz respeito a uma palavra do verso. Assim, deve iniciar-se a contagem pela primeira casa da primeira tabuada, sendo que o terceiro número (se seguirmos o exemplo) corresponde ao número dezanove, de acordo com a tabuada dada. Seguindo-se a contagem para a direita até chegar à nona casa, encontramos o número seis. Elege-se, assim, a primeira letra do verso, pela consulta da tabela inicial, que condiz com a letra "F". Continuando esta lógica até ao final da primeira tabuada, forma-se a palavra "funera" e procedendo igualmente nas restantes tabuadas (cada tabuada define uma palavra), começando sempre pela primeira casa com o número selecionado (que no exemplo dado é sempre 3), perfaz a frase de teor fúnebre, "*Funera certa viri donabunt facta petenti*".

2.3. Considerações finais

> *Tirou a morte as asas do relógio da mão esquerda, e passou-as à fouce da mão direita; porque é mais apressada a fouce da morte em cortar, que o relógio da vida em correr. Ainda quando a morte não voa, corre mais que a vida.*
>
> Pe. António Vieira[279]

Chegando ao final deste capítulo, que pretendeu analisar a retórica da visualidade na poesia fúnebre no Barroco luso-brasileiro, dedicada a figuras femininas e masculinas, cabe-me proceder à enunciação de algumas conclusões emanadas desse estudo.

Assim, constata-se que a poesia panegírica fúnebre dedicada a figuras masculinas evidencia um investimento em campos imagéticos que procedem a uma associação entre as qualidades do defunto e o enaltecimento do reino. Este aspeto depreende-se da construção do caráter heroico das grandes figuras do Império, o que culmina na consolidação da imagem da monarquia portuguesa e de outras estruturas do poder administrativo e simbólico.

Procedendo a uma comparação entre a poesia laudatória a figuras femininas e masculinas, é possível verificar que, se na primeira se observava um enfoque na beleza física e espiritual, na segunda sublinha-se mormente uma simbologia que se centra na personalidade forte e destemida, assim como na excelência no desempenho das funções ao serviço do reino. Neste contexto, encontram-se frequentemente elementos visuais do campo bélico, marítimo e astronómico, que refletem as qualidades do defunto, ao mesmo tempo que traduzem os mais altos feitos do Império Português.

Por seu turno, conclui-se que o encómio feminino e o masculino partilham uma imagética que, no domínio profético, estabelece uma relação entre fenómenos naturais e o momento da morte (eclipses, tempestades, entre outros), sublinhando o caráter místico e mítico da figura defunta.

Através da análise crítica dos textos pude concluir que os códigos iconográficos reproduzidos apresentam uma relação inequívoca com o campo das artes visuais. A partir dos elementos compulsados pude também inferir que esse substrato imagético se fundamenta, de

[279] *Obra Completa*. Tomo II, Vol. XIV (VIEIRA, 2014: 113).

um modo geral, num conjunto de pressupostos estéticos e culturais perfeitamente harmonizados com a atuação ideológica e religiosa da época[280].

Verifica-se, a este respeito, um distanciamento da perspetiva macabra, não sendo comum a alusão à decrepitude ou à deterioração do corpo, e adotando-se preferencialmente uma estratégia compositiva que privilegia a metáfora e a alegoria, entre outros recursos estilísticos, para enaltecer as qualidades anímicas da figura defunta. Fica, portanto, explícita uma tendência da poesia luso-brasileira para versar a morte de uma perspetiva pacífica, mais espiritual e idealizada, em detrimento de uma abordagem mórbida ou horrífica. Na verdade, a caracterização do campo imagético observado em composições fúnebres dedicadas a figuras leigas ou religiosas apresenta uma uniformidade, no sentido em que se centra na exaltação das virtudes morais. Tal pressuposto justifica o pendor metafórico e místico na construção da *imago mortis*, em detrimento de uma perspetiva física ou necrográfica.

Não obstante, encontram-se alguns poemas que, contrariamente à maioria dos textos analisados, assentam na descrição do cadáver, como é o caso das composições dedicadas a D. Luísa Helena Teresa de Santa Cruz Bergier, em que se procura sublinhar a integridade do corpo como elemento miraculoso. Também em poemas a Santos(as) Mártires se versa sobre a violência da morte corpórea, uma vez que a descrição do sacrifício físico cumpre o propósito de exaltar o valor espiritual do(a) defunto(a). Além disso, no que diz respeito a poemas que estabelecem uma relação ecfrástica com a arquitetura tumular, é comum encontrar-se uma caracterização macabra da morte, concebendo-a como esqueleto e, por vezes, aparelhada das armas (a foice, as setas, a aljava) com que empreende o combate final[281].

Deve-se ressalvar que, quando se aborda a imagem do corpo inerte e da sepultura, tal é, na maioria dos casos, feito dentro do campo estético da *vanitas*, exprimindo-se a transitoriedade da matéria terrena em contraste com a imortalidade da matéria espiritual. Por conseguinte, as

[280] É neste sentido que Vítor Serrão refere que: "Se a imagem artística se tornou objecto de reflexão teológica, através de amplos e morosos debates sobre a sua legitimidade, rigor e eficiência, será porque se reconhece a sua *utilitas* militante e catequizadora. A Pintura torna-se uma verdadeira arma do sistema, dotada de uma inequívoca teoria estética: explica às populações os mistérios de Deus, torna credíveis os trechos maravilhosos das Escrituras, exalta os sacramentos e as virtudes, ela recupera o culto das relíquias, define o *modus orandi* e anima de sentido o *locus orandi*, legitima os milagres e as alegorias, revivifica as histórias sagradas – em suma, funciona como uma fonte inesgotável de clareza na luta contra as heresias, nas conversões em massa, na acção missionária no Oriente, em África e no Brasil" (2003: 53).

[281] María Morrás Ruiz-Falcó sublinha a convivência, no domínio literário medieval, de uma perspetiva macabra da morte transmitida pelo género das "Danças Macabras" com uma outra, de aceitação serena da passagem, que é transmitida pelas *Artes moriendi*, como preparação para uma "boa-morte". A autora entende que a ocorrência destas duas visões no mesmo período cultural deriva do mesmo sentimento, ou seja, de uma "preparación de la vida terrenal que tiene su origen en el ascetismo cristiano" (MORRÁS RUIZ-FALCÓ, 2002: 162). A partir dos textos analisados, é possível afirmar que tais perspetivas perduram no período barroco, e creio que tal se prende com as contradições presentes no espírito dos indivíduos, que se deparam com um conflito interior entre a certeza da salvação eterna e o horror do momento da morte, e que a arte naturalmente exprime.

imagens que configuram a *vanitas* (caveira, pó, joias, espelho, flor, sepulcro, entre outras) não transmitem, de um modo geral, o sentimento do medo ou sequer procuram instigar o terror, focando sobretudo a finitude do corpo e dos bens materiais, em oposição à eternidade da alma.

Sintetizando o que se depreendeu da maioria das composições, constata-se, no domínio imagético, a presença assídua de elementos transitórios, muitos deles exprimindo uma noção de movimento, como a nuvem, o baixel, os rios, o vento e a chama, que transmitem a ideia de fugacidade da vida, assim como de elementos luminosos (Sol, estrelas, etc.), que exaltam o valor do(a) defunto(a) e a sua proximidade à divindade. Com esse intuito, recorre-se preferencialmente a imagens da natureza e do universo mitológico que personificam o esplendor e o valor espiritual da mulher ou do homem, como a flor ou a fénix. Por conseguinte, o emprego de imagens da natureza (flor, céu, sol, tronco, entre outras) cumpre o propósito de refletir os atributos espirituais e morais, assim como simbolizar a precocidade da morte. A par disso, reitera-se o investimento em imagens antitéticas de luz/ sombra, que remetem para os seguintes domínios semânticos: o universo ascético e terreno; a vida e a morte; a virtude e o pecado; a alma e o corpo; a alegria da ressurreição e a tristeza da ausência; a sabedoria e a insensatez; a fé e a *vanitas*. A *imago mortis* desenvolve-se, portanto, em torno da harmonização entre o alto estatuto desempenhado no domínio terreno e o seu lugar no universo celestial[282].

Reconhecendo que a poesia panegírica fúnebre tende a representar o(a) defunto(a) de forma idealizada, perpetuando inclusivamente uma visão petrarquista da mulher, encontram-se, no entanto, textos que contradizem as linhas estéticas e éticas predominantes. Com efeito, alguns autores produzem um discurso que escapa a essa visão. Disso é exemplo o poema "A la muerte desdichada de una muger" de Jacinto Freire de Andrade, que versa o suicídio, exprimindo visualmente a forma como morre e como se encontra o seu cadáver. O desenvolvimento do poema obedece, no entanto, à perspetiva petrarquista, espelhada na forma bela e graciosa com que se descreve a dama e o cenário envolvente, pelo que este poema deve ser entendido no domínio de um código de honra, e não de um código moral ou moralista, que justifica a morte da mulher desonrada perante o leitor.

Comum à poesia dedicada a mulheres e a homens é o tema da universalidade da morte, que não olha a classes, e a sua imprevisibilidade, representada frequentemente pela imagem do

[282] Sobre a associação entre o rei D. João V e as imagens luminosas, Ana Cristina Bartolomeu de Araújo observa que: "Para além do paradigma de monarca piedoso, irmão da confraria do Santíssimo Sacramento, penitente da ordem terceira de S. Francisco, cujo hábito usara como mortalha com o bentinho de Nossa Senhora do Carmo ao peito – réplica fiel, afinal, do testador piedoso da primeira metade do século – permanece, como traço singular, a imagem do rei iluminado investido de uma missão profética e messiânica à escala do mundo e do Império" (ARAÚJO, 1989:154).

corte de uma planta. Por conseguinte, verifica-se uma harmonização com a ideologia católica, embora não seja comum uma imagética que visa associar a morte à angústia da danação, como se observa na parenética e em outros géneros da literatura piedosa, sublinhando-se mormente a angústia dos familiares e das populações, assim como o sentimento da saudade, simbolizados hiperbolicamente pela imagem da chuva ou dos rios formados pelas lágrimas.

Mas a expressão poética da morte não se reveste apenas de uma atualização dos preceitos e de códigos panegíricos, ela reflete, muitas das vezes, uma verdadeira manifestação do sentimento de perda, como bem exemplifica o poema que Gregório de Matos compõe em honra do seu filho defunto. Esta composição pode ser contrastada, numa posição radicalmente inversa, com os poemas em honra do infante D. Francisco, irmão de D. João V, que muito provavelmente são produto de um discurso de cariz político e não sentimental, tendo em consideração os vários conflitos entre os irmãos que os anais da História comprovam.

Do ponto de vista da materialidade da literatura, especificamente no que diz respeito à visualidade, conclui-se que a conceção metafísica, misteriosa e mística da morte se revela, não só na dimensão semântica e imagética dos poemas, mas também no caráter combinatório e hermético dos textos. Neste sentido, o jogo compositivo, caracterizado pelo engenho e a agudeza com que se constrói a teia poética, transporta também o leitor para um universo labiríntico, fazendo com que reflita sobre o percurso de vida e a preparação para a eternidade.

Com efeito, verifica-se que os autores desafiam constantemente a sua capacidade criativa, de modo a reconfigurar os géneros poéticos, convertendo a *imitatio* em *inventio*, num jogo entre subversão e obediência ao convencionado. Neste sentido, o género mais recorrente no tratamento da temática fúnebre é o soneto, o que se explica pelo tom elevado que as composições laudatórias fúnebres exigem. Por outro lado, é também o soneto que mais desafia a capacidade artificiosa dos autores, uma vez que se encontram inúmeras formas híbridas de soneto: acróstico, labiríntico, em macarrónea, em eco, ecoico, com cauda, em versos de cabo roto, em versos centónicos, entre outros.

Constata-se, a par disso, um investimento na relação intersemiótica dos aspetos verbais, icónicos e gráficos, o que revela uma perceção clara do espaço de inscrição e das suas virtualidades simbólicas, fazendo com que o ato de ler implique a interceção do texto com outros elementos da página[283] como, por exemplo, uma gravura, uma letra figurada, uma

[283] É neste sentido que Rodríguez de la Flor define "poética *tipographica*": "Se trata de la importancia creciente concedida no tanto a una general instrumentalización simbólica de las formas o, incluso, a una «vida moral del alfabeto», como también a la dimensión *estética* del signo escrito, entendido como juego geométrico de la inscripción y trazo, lo que implica efectos semánticos de toda naturaleza, en una suerte de poética *tipographica*. (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2002: 333).

distinção gráfica, um sinal ou cabeção. Atribui-se, assim, às letras um caráter sagrado e místico, no sentido em que, ao adquirirem uma modelação diferente da tradicional, passam a encerrar sentidos ocultos, funcionando simultaneamente como signo linguístico e visual. De acordo com a análise de Rodríguez de la Flor à produção estético-literária deste período:

> Las palabras se hacen, además de legibles, «visibles» […]. Se trata de la potenciación de un «discurso de la mirada» que funda otras convenciones, por encima de lo que hasta ese momento había sido la tradicional reproducción de la cadena hablada de signos (2002: 335-336).

De igual modo, observa-se um número considerável de composições que apresentam um esquema rimático e métrico livre, subordinando a tessitura verbal à forma visual do poema, como acontece com os poemas-mausoléu, hieróglifos, pirâmides e obeliscos fúnebres, labirintos, enigmas visuais, entre outros. A respeito dos poemas-mausoléu, há que salientar o facto de ser um género mormente dedicado a figuras masculinas, o que se justifica pelo facto de transmitir a noção de valentia, legitimidade política e aclamação da heroicidade, que se associa comummente, neste domínio temático-literário, aos homens.

Ainda no campo da poesia artificiosa, infere-se também uma relação entre a homenagem fúnebre e o nível de restrições compositivas que um autor se impõe, pelo que quanto maior for a complexidade da estrutura poética e dos artifícios empregues, mais profunda resulta a expressão laudatória. Com efeito, o poeta manifesta, no jogo estético, o caos da existência humana, espelhado num discurso hermético que se pretende descodificado, da mesma forma que o ser humano tem de percorrer o seu labirinto vital, procurando dar sentido aos mistérios da existência. Neste contexto, encontra-se com frequência uma analogia entre o mundo natural e sobrenatural, dentro de um sistema exegético alinhado com o dogma católico, em que uma das imagens mais marcantes consiste num sol ou estrela, contendo no centro a figura louvada ou a sua representação por outro objeto.

Esta perspetiva espácio-visual da escrita exige, por conseguinte, uma nova relação material entre o leitor e o livro, na medida em que implica movimentos oculares e de rotação do próprio livro, como forma de aceder à mensagem poética. Veja-se, por exemplo, que uma simples composição acróstica requer que o leitor inverta o livro ou a cabeça, de forma a perceber a disposição gráfica para que, no âmbito da temática fúnebre, possa, por exemplo, desvendar o nome da personalidade homenageada[284].

[284] A este respeito, Maria dos Prazeres Gomes observa que: "O uso de tipos gráficos diferentes em tamanho e espessura e a posição anticanônica das maísculas - que obstaculiza o fluxo convencional dos signos e do sintagma e que, portanto, põe em questão o fluxo e a unidirecionalidade da leitura - geram a ilusão de movimento e o efeito de profundidade. Nesse jogo de figura e fundo, o olho, autorizado pela semelhança formal, sente-se inclinado a ler

Em suma, a *imago mortis*, na miríade de formas textuais e visuais que assume, comove e estupefaz o indivíduo, pela expressão dos contrastes que inquietam a alma. Ao mesmo tempo que exprime o prazer da redenção, representada na cruz de Cristo, atemoriza pela punição dos deleites mundanos, simbolizados nas imagens *vanitas*. Se emociona pela beleza dos panegíricos à personalidade do defunto, perturba pela representação do martírio. Se oferece a verdade da salvação eterna, angustia pela dúvida da absolvição. Ao pôr em contracena signos visuais e verbais, a expressão poética da morte guia o leitor numa viagem imaginária entre o sensível e o inteligível, e entre o visível e o invisível.

a figura desenhada com as maiúsculas, relegando ao esquecimento o fundo, minimizado não só pelas minúsculas, mas, sobretudo, por uma quase impossibilidade de leitura, oriunda das interrupções que as letras viradas impõem. Esse novo modo de ler, a rigor, de ver, tem sua dinamicidade mais inquestionavelmente colocada no fato de a mudança na posição das letras (na disposição do acróstico) implicar a mudança na posição da página para facilitar a leitura" (1993, 226).

3. *Laudatio funebris*. Arte efémera, emblemática e materialidade do livro

> *Para multiplicar o sentimento em muitas partes se enlutaram templos, se levantaram Mausoléus, chorou nos púlpitos a Retórica, suspirou nos Auditórios a benevolência [...] em todas as Monarquias convém que permaneçam memórias das pessoas que as ilustraram, para o exemplo das suas virtudes servir de estímulo aos vindouros para a imitação, e a notícia do que obraram de prémio ao seu merecimento.*
>
> Rafael Bluteau[285]

As palavras do Pe. Rafael Bluteau, em epígrafe, exprimem claramente a função social e política das manifestações fúnebres, tocando em alguns dos pontos mais relevantes no domínio da retórica da morte. Na verdade, o momento de passagem de uma alta personalidade era a ocasião oportuna para legitimar as instâncias de poder, o que se concretizava com recurso a diferentes estratégias de encenação pública da dor. No âmbito do ritual fúnebre e sua eficácia retórica, poder-se-á afirmar que a consolidação da imagem de figuras da monarquia, nobreza ou clero estava dependente de variados fatores: o grande número de cerimónias de exéquias, o fausto das manifestações fúnebres, a excelência dos artistas que montavam os aparatos de arte efémera, a qualidade das obras redigidas sobre essa morte, a excelência e a visibilidade pública dos mecenas, e também o prestígio dos autores dos textos, das gravuras e das aprovações.

É curioso notar, a este respeito, que não há uma relação lógica entre o número de obras impressas pela ocasião da morte de uma figura e a sua importância social[286]. Neste sentido, e indo ao encontro das conclusões a que cheguei, Euclides dos Santos Griné, a título de exemplo, nota que "D. João IV teve menos destaque da imprensa que seu irmão ou filho" e que "D. Luísa, como esposa do restaurador, teve um débil tributo da imprensa" (GRINÉ, 1997: 151-152). As razões que justificam este desfasamento entre importância política e social e a expressão livresca do pesar poderão ser diversas, não cabendo esse estudo nos limites desta investigação. No entanto, poder-se-á especular que se relacionam com aspetos de ordem propagandística e financeira, pois o patrocínio de uma obra estava dependente de um conjunto de intenções de ordem ideológica e política, que favoreciam a publicação de obras em homenagem a uma personalidade que encarnasse determinados valores e intenções partidárias.

[285] Cf. Rafael Bluteau "Licença e Censura" (FIGUEIREDO, 1727, consultado na BGUC, Misc. 195, n.º 3348).
[286] Sobre o volume de publicações fúnebres de acordo com a figura falecida, leia-se o capítulo VI "Palavras, actos e omissões" de Euclides dos Santos Griné (1997: 149-169).

A exemplaridade da figura defunta era igualmente relevante, como me leva a crer que aconteceu no caso da morte das Rainhas D. Maria Francisca de Saboia e D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, ambas mulheres de D. Pedro II, mas em que a morte da primeira encontra pouca expressão na imprensa, em franco contraste com a segunda, que inspira um grande volume de obras. Tal explica-se, em parte, pelo facto de D. Maria Francisca ter anulado o casamento com D. Afonso VI, de modo a poder constituir-se esposa do cunhado, o que fazia dela um modelo imperfeito aos olhos da corte e da Igreja, a par da sua ligação, nem sempre vista de forma positiva, com os poderes políticos de França.

Do ponto de vista da receção, a expressão de lamento fúnebre no domínio livresco cumpria a função de chegar a um público culto, ainda que de várias localizações geográficas. Na verdade, as impressões deste campo temático, enquanto escrita do poder[287], pressupunham também uma forma de alcançar aqueles que, no largo espaço do Império e em cortes estrangeiras, não podiam assistir às cerimónias, cuja notícia lhes chegava, por exemplo, pelas relações e descrições. Do ponto de vista histórico, a expressão livresca da dor cumpria o papel de perpetuar a memória do defunto, enquanto modelo a seguir e espelho de virtudes, preservando-a dessa forma para a posteridade. Acrescente-se, ainda, a função propagandística que desempenhava o relato destas cerimónias em livro ou em documentos de circulação efémera, como as revistas e os folhetos, que levavam a notícia do fausto fúnebre até outros países, consolidando a imagem de Portugal e das suas estruturas de poder perante as cortes estrangeiras (ALLO MANERO, 2004). Por conseguinte, testemunhando o período barroco uma franca expansão da imprensa, esta torna-se no meio privilegiado para dar visibilidade às instâncias de poder, que em grande parte a patrocinavam.

O luto constituía, de facto, um dever, sendo operacionalizado através de uma máquina administrativa bem organizada, que envolvia as câmaras em território português e, no espaço colonial, os governadores e capitães (GRINÉ, 1997: 23-25), que tinham a obrigação de promover heterocentricamente a expressão de lamento[288]. Como se pode depreender deste aparato institucional, a celebração coletiva da morte assumia também uma dimensão de culto e de recuperação da História, que eram promovidos por meio de um conjunto de elementos icónico-simbólicos representativos do defunto, da sua classe e da sua autoridade, distribuídos por diferentes pontos estratégicos do espaço público.

[287] RODRÍGUEZ DE LA FLOR utiliza a expressão "escritura del poder" para caracterizar este género literário 2002:169).

[288] A mobilização de vários setores da sociedade e seu desfile nas ruas da cidade, pelas honras fúnebres de um soberano, observa-se em reinados anteriores, como se vê representado no "Ofício dos mortos", uma iluminura do *Livro das Horas* de D. Manuel, que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (Fig. 125).

Pelos documentos que nos chegam relatando as manifestações públicas de lamento fúnebre, observa-se que, na maioria dos casos, é na capital que elas revelam maior investimento e deslumbre (GRINÉ, 1997: 37). Tal ocorre sobretudo quando se trata de figuras da Família Real, em que se deve obedecer a um conjunto de preceitos que pressupõem que o cortejo passe por determinados espaços religiosos e laicos de Lisboa. Os procedimentos protocolares são reproduzidos igualmente em outras cidades e vilas do Império, o que é garantido pela rede eclesiástica e pelas autoridades civis. Neste sentido, Rui Bebiano lê estes fenómenos como sendo um "instrumento de unificação", referindo que:

> Ritos e símbolos que suscitem o entusiasmo das massas, que as unam, que alimentem a sua emoção, são sempre aceites, moldados e desenvolvidos ao jeito da época, dos seus gostos e dos seus valores, assumindo-os e reproduzindo-os esta de forma variável. E a forma simbólica e ritual última, a mais perfeita, a mais rica, e, numa certa medida, a mais eficaz, é, naturalmente, o espectáculo político (BEBIANO, 1987: 45).

É, por isso, compreensível o grande esforço financeiro verificado na execução artística dos dispositivos cénicos fúnebres, com a contratação de prestigiados arquitetos e outros artistas que se empenham em erigir os mais belos aparatos[289] de arte efémera, onde abundavam composições epigráficas, poéticas e emblemáticas, e em que palavra e imagem se intersetavam para enaltecer a figura defunta e os valores que representava.

Naturalmente, as composições emblemáticas obedeciam aos princípios traçados pelos grandes precetistas do género. Verifica-se, neste sentido, que a emblemática presente na cenografia efémera lutuosa obedecia aos preceitos enunciados por Paolo Giovio[290] ou Claude-François Ménestrier[291].

---

[289] A este respeito, cumpre esclarecer que o fausto nas cerimónias fúnebres não surge apenas no período barroco, embora seja nesse que ganhe maior dimensão. A título de exemplo, recordem-se as palavras de António Pinheiro, no seu "sumário da pregação" aquando da trasladação dos ossos do Rei D. Manuel e da Rainha D. Maria, promovidos pelo rei D. João III: "Assim que obra de que nasce tão proveitoso desengano aos vivos não pode deixar de ser a Deus muito aceite, e mais sendo por anjos aproveitada. E, contudo, pode parecer que esta Trasladação que se hoje celebra com tanta solenidade, e não somente é necessária para as almas dos defuntos, mas também prejudicial à honra deles. Não digo isto somente pela magnificência desta pompa funeral, pela grandeza destas exéquias, pelo sumptuoso aparato desta Trasladação dos ossos destes Senhores […]. Mais pertencem estas coisas a honras dos vivos, que ao remédio dos mortos, mais pende delas a consolação dos que ficam, que o refrigério dos que passaram a outra (PINHEIRO, 1551: fl. IV). Também nesta cerimónia se observava o desfile de virtudes régias e de ações precisas em benefício do reino, que justificavam a glória divina dos monarcas (PINHEIRO, 1551: ff. X-XI), como também realçarei adiante a propósito do panegírico fúnebre no barroco luso-brasileiro.

[290] Segundo Paolo Giovio, na obra *Dialogo dell'imprese militari et amorose di monsignor Giovio*, havia cinco condições fundamentais para a composição de empresas: justa proporção de alma e corpo; que não seja demasiado obscura nem demasiado clara; que seja aprazível ao olhar, apresentando estrelas, sóis, fogo, água, árvores verdejantes, instrumentos mecânicos, animais bizarros e pássaros fantásticos; não apresente uma forma humana; apresente um mote em língua estrangeira (1559: 8).

[291] Cf. *Des décorations funèbres* (1683).

Estando ciente de que a produção logo-icónica barroca, no contexto geográfico-cultural aqui em apreço, se desenvolve dentro de um quadro inventivo caracterizado pela dinâmica entre tradição e inovação, procurarei, no decurso deste capítulo, investigar em que medida se poderá falar na "originalidade" da emblemática lutuosa. Por outras palavras, adotando quando pertinente uma metodologia comparativa, pretendo indagar sobre a existência de linhas distintivas, que apontem para uma idiossincrasia da emblemática fúnebre de cunho luso-brasileiro.

Neste domínio, é imperioso esclarecer que a metodologia adotada pressupõe um conceito alargado dos constituintes logo-icónicos, que compreende não só o estudo do género do emblema, mas também a interseção da componente verbal com outros elementos do campo da visualidade e do espetáculo. De modo mais concreto, procederei a uma leitura integrada da construção textual e paratextual, tendo em consideração, em grande medida, a categorização realizada por Johanna Drucker, que propõe a análise de elementos gráficos, icónico-picturais, semântico-picturais e textuais, para avaliar a experiência recetiva (DRUCKER, 2006: 271).

Assim, procura-se explorar a materialidade do texto de elogio fúnebre, ponderando aspetos como o tom, a cor, a densidade, a proximidade dos elementos gráficos, e a moldura que delimita o campo visual. No domínio icónico-pictural, terei em consideração o contraste dos espaços em branco, o volume e sombras das marcas de impressão, o desenho da moldura, a imagem, os elementos espaciais e arquitetónicos. Por sua vez, no campo semântico-pictural, analisarei a textura dos desenhos e, por fim, no âmbito textual, examinarei os formatos de letra, o seu tamanho, os ornamentos e as características da letra decorativa. Naturalmente que esta análise será inter-relacional, havendo uma seleção de tópicos de acordo com a sua relevância para o estudo dos objetos estético-literários que integram o *corpus* desta tese.

Neste sentido, o conceito de texto adotado pressupõe um conjunto de signos linguísticos, visuais e materiais, cuidadosamente organizados e conciliados na superfície da inscrição para produzir um determinado efeito retórico, tendo em consideração as operações mentais de descodificação de um leitor-modelo[292], que se espera instruído e que se espera igualmente instruir.

[292] Adoto evidentemente a definição de "leitor-modelo" concebida por Umberto Eco, em *Leitura do texto literário*, onde postula o seguinte: "Para organizar a própria estratégia textual, um autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta que «conhecimento de códigos») que conferem conteúdo às expressões que utiliza. Deve assumir que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo do seu leitor. Por conseguinte, deverá prever um Leitor-Modelo capaz de cooperar na actualização textual […]. Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa apenas «esperar» que exista, significa também conduzir o texto de forma a construí-lo […]" (ECO, 1993: 58-59).

Será assim essencial atentar em elementos da materialidade cultural, no sentido em que não se pode ignorar que a interpretação de um determinado signo depende das correlações culturais e simbólicas operadas por um leitor. Por conseguinte, este estudo abarcará a dimensão simultaneamente "natural" e convencionada[293] dos signos visuais, numa leitura integrada com a face verbal do texto.

Tendo em consideração estes pressupostos, partirei de um *corpus* textual que inclui orações, relações, elogios e descrições fúnebres ou de exéquias para analisar a relação semiótica entre *ikon* e *logos* na construção da retórica laudatória fúnebre. Sabendo que as estruturas de poder patrocinavam, por regra, as cerimónias fúnebres, que se revestiam de grande fausto e esplendor, serão analisados os elementos que compõem as estruturas cénicas, pensadas para maravilhar o público. Este estudo exigirá, portanto, a análise das manifestações de arquitetura e arte efémeras, assim como da produção emblemática que lhes é inerente, partindo da descrição verbal e visual que nos chega através dos textos produzidos nesse período.

Há que ressalvar, mais uma vez, que procedi a uma seleção de textos de acordo com o grau de interesse para este domínio analítico, tendo sobretudo em atenção a presença de elementos logo-icónicos e de arte efémera. A este respeito, é necessário nomear algumas contingências do campo investigativo, como o facto de muitos documentos descritivos de solenidades fúnebres não terem lamentavelmente chegado aos nossos tempos, sobretudo por não apresentarem uma versão impressa. Além disso, encontra-se um reduzido número de textos que fazem referência aos componentes estéticos e arquitetónicos que caracterizavam as homenagens fúnebres, em contraste com o grande número de textos de outros géneros literários de temática fúnebre (sermões, orações e elogios fúnebres e de exéquias, entre outros) que, no entanto, os suprimem. Estas razões justificam, em parte, algumas lacunas no estudo de cerimónias de grandes nomes da sociedade de então, indiciadas por certas fontes documentais como sendo faustosos atos lutuosos, mas dos quais não existem descrições detalhadas.

A estes constrangimentos acresce o facto de as crónicas fúnebres omitirem, na sua grande parte, a ilustração dos emblemas e de outros objetos arquitetónicos, que substituem pela sua descrição, normalmente resumida, o que restringe a análise da materialidade do objeto

[293] No que diz respeito à leitura de imagens, na senda de outros estudiosos no campo da semiótica, Gombrich chama a atenção para o seguinte: "[…] la lectura de una imagen, como la percepción de cualquier otro mensaje, depende del conocimiento previo de las posibilidades; sólo podemos reconocer lo que ya conocemos" (GOMBRICH, 1997: 54).

logo-icónico, uma vez que a informação surge filtrada pelo olhar do autor do texto[294]. A par disso, há ainda a considerar que estas descrições constituem um meta-discurso, uma "construção mitopoética da História" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2002: 165), que não se pode identificar com um relato "jornalístico", pois nelas se encontram entranhadas as linhas ideológicas e publicitárias que presidiram à construção dos aparatos lúgubres[295].

Apesar destas contingências, que implicam um afastamento do objeto estético original, considerei essencial convocar para este estudo o conceito de "presença" plasmado por Hans-Ulrich Gumbrecht (2004). De modo mais concreto, a par de uma abordagem de tipo hermenêutico que privilegia a perspetiva do sujeito, pretende instituir-se outra, de matriz não-hermenêutica, que se centra nos objetos estéticos, ou seja, nas "formas materiais da expressão" (GUMBRECHT, 2010: 398). No âmago desta metodologia encontra-se também o conceito de "epifania", entendido como "momento de intensidade estética" (GUMBRECHT, 2004: 98). Trata-se, assim, de trazer para a análise a ideia de que a experiência estética propiciada pelas encenações fúnebres produz "efeitos de presença", que não se constituem enquanto ato interpretativo, mas enquanto fenómenos extáticos.

A convocação do pensamento de Gumbrecht para o estudo da emblemática barroca já foi igualmente empreendida por Bradley J. Nelson, que, em *The Persistence of Presence: Emblem and Ritual in Baroque Spain*, se fundamenta nos conceitos de "presença" e de "poder" plasmados pelo teórico alemão, fundindo-os com a conceção de "aura" de Walter Benjamin (NELSON, 2010: 4). Por seu turno, também Beatriz Catão Cruz Santos demandou os mesmos conceitos de Gumbrecht para analisar a celebração/ comemoração da Eucaristia no contexto das cerimónias do *Corpus Christi*, que tiveram lugar nas cidades da América portuguesa no século XVIII (SANTOS, 2005: 28).

Tendo consciência de que as estruturas emblemáticas são mecanismos poderosos de produção de presença (NELSON, 2010: 4), privilegia-se uma abordagem que parte dos contributos de diversos domínios do conhecimento, como a Iconografia, a Iconologia, a Teologia, a História, a Crítica Literária, a História da Arte, a Antropologia Visual, os Estudos Visuais e Culturais, para compreender a força performativa e o efeito místico-emotivo que determinado objeto artístico produziu nos leitores/ espectadores. Este estudo situa-se, assim,

[294] A este respeito Allo Manero e Esteban Llorente observam que "[…] a pesar del mencionado valor referencial que cabe atribuir a los libros de exequias, siguen constituyendo la fuente indiscutible para afrontar el estudio artístico de las decoraciones fúnebres, puesto que en ellos figuran perfectamente descritas y, en ocasiones extraordinárias como se verá seguidamente, incluso ilustradas" (2004: 49).

[295] Rodríguez de la Flor sublinha o pendor ideológico-publicitário deste género de textos: "El texto es un filtro retórico sometido a estrategias informativas, «evenenciales»; a efectos persuasivos o propagandísticos; a determinaciones jurídico-documentales" (2002: 167).

numa ténue linha entre campo hermenêutico e o campo não-hermenêutico (GUMBRECHT, 2010), na medida em que pretende avaliar a experiência estética como uma alternância entre "efeitos de presença" e "efeitos de significado" (GUMBRECHT, 2004: 2). Este posicionamento teórico ganha maior pertinência quando se constata que estas cerimónias tinham como alvo um público alargado, maioritariamente não letrado, e para o qual grande parte da conceção estética do aparato, nomeadamente no que toca às composições escritas, permaneceria ininteligível. Daí a necessidade de entender de que forma essa contingência foi ultrapassada por meio de mecanismos de "produção de presença", que, entre o caos da celebração pública e a ordem do protocolo performativo, resultavam no deslumbre e na comoção das massas. Além disso, atentarei particularmente nos significados que poderiam escapar ao controlo dos agentes de propaganda política e religiosa, dando ênfase à pluralidade de discursos que decorrem da leitura dos objetos estético-literários e visuais.

Maravall, ainda que por meio de outra linha teórica e conceptual, explica a dimensão física e psicológica inerente à dimensão visiva dos rituais barrocos, ao referir que:

> Pero a este aspecto de la experiencia física, el Barroco añade lo que podemos llamar aspecto de la experiencia psicológica: los ojos son los más directos y eficaces medios de que podemos valernos en materia de afectos. Ellos van ligados, e inversamente, al sentimiento. Para poner en movimiento el ánimo, como ya vimos que el Barroco pretende, nada comparable en eficacia a entrarle por los ojos. Por eso los hombres del Barroco saben que la visión directa de las cosas importa sobremanera. De ella depende que se enciendan movimientos de afección, de adhesión, de entrega. La presencia directa o, cuando menos, la de representaciones simbólicas, lo más fielmente unidas a la repetición de lo representado, tiene una fuerza incomparable (MARAVALL, 1975: 500-501).

Por outro lado, este enquadramento analítico conduz igualmente à exploração do caráter mágico e hieroglífico da palavra, relacionado desde sempre e em diversos contextos geográfico-culturais com os fenómenos ritualistas e de culto religioso, que, no âmbito da receção dos compostos logo-icónicos, origina uma experiência mística. Partindo de uma caracterização da sociedade espanhola do período barroco como desagregada e vivendo numa crise da representação, Bradley J. Nelson entende que o emblema, ao convocar a supremacia epistemológica e ontológica da palavra sagrada, tem a capacidade de conferir ordem à realidade, na medida em que a parte visual e verbal (*corpo* e *alma*) exprimem uma ideia unificada, ou conceito: "[…] Emblematics is a medium in which the desire for presence may convincingly compensate for symbolic, historical, and social instability by evoking a unified meaning from a constitutively form" (NELSON, 2010: 10).

Partindo destes pressupostos conceptuais, explorarei a força performativa dos elementos de emblemática, ponderando a sua contribuição para o deleite, a comoção e a instrução dos indivíduos. B. Latour identifica esta abordagem como "binóculo", explicando-a da seguinte forma:

> Si, por un lado, nos remitimos únicamente al nivel de los aspectos visuales, caemos en una serie de clichés obvios o derivamos hacia toda una serie de cuestiones académicas fascinantes alejadas de nuestro problema. Por otro, si nos centramos solamente en la situación agonística, el principio de toda victoria, toda solidez para la ciencia y la tecnología se nos escapará para siempre. Tenemos que mantener ambos oculares juntos de modo que se conviertan en un auténtico binocular; el enfoque lleva tiempo, pero espero que el espectáculo merezca la pena (LATOUR, 1998: 84).

Deve ressalvar-se que não pretendo operar uma reconstituição perfeita do efeito que as estruturas de emblemática, a par de outros elementos cenográficos, produziram no espírito dos indivíduos, até porque se torna impossível recuperar todos os factos estéticos e circunstanciais intervenientes em uma manifestação pública, que pode implicar a qualidade e a dimensão dos artefactos artísticos, a reação dos participantes, a imponência do aparato processional, a performance dos representantes das várias camadas sociais no ato, entre outros aspetos de matriz cenográfica, psicológica, antropológica e cultural. Tendo, assim, consciência dos limites e alcance deste estudo, proponho, no entanto, a partir dos dados parcelares e depurados pela pena, pincel e reprodução tipográfica dos autores, que chegaram aos tempos hodiernos, conduzir um estudo multidisciplinar, que inclua os elementos literários, pictóricos e cénicos, coligados para produzir um determinado efeito retórico no leitor/ espectador. Para tal, será necessário atender às materialidades da comunicação inerentes a estas ocasiões performativas, considerando as dimensões ideológica, religiosa e política que marcaram a cultura do espetáculo na sociedade luso-brasileira do período barroco.

3.1. O elogio da Monarquia

3.1.1. O Príncipe D. Teodósio (m. 1653)

Inicio, assim, este estudo pelo panegírico fúnebre em homenagem a D. Teodósio, Duque de Bragança e Príncipe do Brasil[296], nascido em 1634 e falecido em 1653. Sobre ele recaíam as expectativas de liderar o país na aventura governativa depois da Restauração, seguindo as pisadas de D. João IV, tendo sido para isso ilustremente preparado. A sua morte prematura em 1653 impediu que se visse realizado o sonho de dirigir o Império Português, o que motivou um discurso retórico que procurava justificar que tal perda fora desígnio divino. Por outro lado, era necessário reforçar os valores da independência, exaltando as qualidades da Dinastia de Bragança perante os súbditos nacionais e as cortes estrangeiras, de forma a legitimar a sua regência. Tendo por base este contexto se compreende a necessidade de exprimir, por meio das mais diferentes formas de arte, o lamento pela perda do príncipe, emanado de todas as partes do Império. Isso torna-se evidente pelas obras impressas aquando da sua morte, que compreendem sermões, orações, relações[297] e obras elegíacas[298], e outras que permaneceram na sua forma manuscrita.

[296] Sobre a vida do príncipe D. Teodósio e o seu papel na História da Restauração Portuguesa, Joaquim Veríssimo Serrão observa que: "A morte do príncipe herdeiro, a 15 de Maio de 1653, veio abrir um grave problema de ordem política. D. Teodósio nascera a 8 de Fevereiro de 1634, e apenas com seis anos impusera-se como a grande esperança da Restauração. Recebera uma boa educação literária, científica e militar, contribuindo para a sua formação o padre António Vieira, que lhe moldou o espírito religioso na consciência do grande papel que o destino lhe reservava. Uma vez que o progenitor ascendera à realeza, D. Teodósio recebeu o título de 9.º duque de Bragança, a que depois juntou o de príncipe do Brasil. O impulso da juventude fê-lo visitar em 1651 os castelos do Alentejo, onde animou os soldados e as populações; e, no regresso a Lisboa, viu-se nomeado capitão-general das armas do Reino. Para ele houve várias tentativas de consórcio, mas a diplomacia portuguesa não conseguiu impor o projecto na corte de França. Referem os cronistas que D. Teodósio era muito devoto e, ao mesmo tempo, impregnado de ideal guerreiro. Mas tinha uma saúde frágil, pelo que aos 19 anos não resistiu aos efeitos de uma tuberculose pulmonar de que há muito padecia. Começou então o seu culto que a crise política de 1667 mais fez avolumar" (SERRÃO, 2006: 36).

[297] Apesar da existência de algumas relações relatando os cerimoniais lutuoso e de exéquias em torno do príncipe D. Teodósio, poucas dão notícia dos elementos logo-icónicos, como ocorre em SÃO PAULO, Jerónimo de (1654). *Exéquias feitas à memória do Sereníssimo Príncipe, e Senhor Dom Teodósio Primeiro deste nome: celebradas na Capella Real do Hospital da Cidade de Coimbra.* Coimbra: Oficina de Manuel Dias, e ANDRADE, Lucas (1653). *Breve relação do sumptuoso enterro que se fez em 17 de maio de 1653 ao Sereníssimo Príncipe o S. D. Teodósio.* Lisboa: António Álvares, que apenas dão notícia de alguns aspetos arquitetónicos e decorativos da essa.

[298] Algumas obras, entre tantas outras, se podem nomear, como: CORREA, Gaspar Pinto (1631). *Lacrymæ lusitanorvm in obitu serenissimi Principis Theodosij secundi, Brigantiæ Ducis Septimi*. Lisboa: Pedro Craesbeck; SOUSA, Luís de (1653?). *Tumulus serenissimi principis Lusitaniae Theodosii, ornatus virtutibus, oppletus lachrymis / illius immortalitati à D. Ludovico Sousa, Comitis Mirandæ filio, uno ex intimis aulae erectus*. S.l.: s.n.; GUERREIRO, Bartolomeu, S.J. (1632). *Sermão que fez o R.P. Bartolomeu Guerreiro da Companhia de Jesus, nas exéquias do ano que se fizeram ao sereníssimo Príncipe D. Teodósio*. Lisboa: por Matias Rodrigues.

Da autoria de D. Luís de Sousa, a obra *Tumulus serenissimi principis Lusitaniæ Theodosii, ornatus virtutibus, oppletus lachrymis / illius immortalitati à D. Ludouico Sousa, Comitis Mirandæ filio, vno ex intimis aulæ erectus* é um exemplo de como se procurou construir a imagem heroicizante do príncipe, unindo os recursos literários aos iconográficos. No rosto da obra não vêm identificados o local nem a data de impressão, mas por Diogo Barbosa de Machado se sabe ter sido em Roma[299].

A obra, escrita integralmente em latim, apresenta a seguinte estrutura: um conjunto de elegias que exprimem a dor dos vários continentes do Império[300], denominadas *Europæ lacrymæ, Africæ lacrymæ, Asiæ lacrymæ, Americæ lacrymæ*, a que acrescem orações fúnebres. Na parte dedicada à América, encontra-se também uma écloga e, na de África, regista-se a presença de um poema fúnebre "*Africæ poema funerum*", seguido de um conjunto de composições emblemáticas intitulado "*Emblemata tristia pro tumulo*", que substituem a *pictura* pela descrição.

O livro inicia-se com uma gravura (Fig. 126) que apresenta, ao centro, uma cercadura oval com o retrato do jovem príncipe, desvelada por dois anjos que abrem uma cortina, contendo a inscrição "THEODOSIUS D.G. PORTUGALLIÆ PRINCEPS *ætatis suæ ann. 19"*. Esta estratégia de apresentação do livro seduz o olhar do leitor, incitando-o a folheá-lo, uma vez que confere uma dimensão misteriosa ao texto, inspirado num príncipe que se encontra no plano divino, mas cujas ações insignes lhe reservaram um lugar nos anais da História Portuguesa. É neste sentido que Anabela Bouça lê esta construção iconográfica como cumprindo "[…] um papel que ultrapassa o meramente decorativo: funciona como um cenário que nos permite aceder ao Príncipe e confirma, aos nossos olhos, uma majestade terrena que se entrelaça com a divina, reforçando os laços existentes entre ambas (BOUÇA, 1995: 248).

Sob a cercadura, observa-se uma tarja com o versículo "*Consummatus in brevi, explevit tempora multa* Sap. 4", ou seja, "Chegado rapidamente à perfeição, atingiu a plenitude de uma longa vida", *Sabedoria*, 4:13 (ALVES, 2000: 1065), o que sublinha a ideia de que o príncipe demonstrou o seu valor através de atos ilustres e virtuosos, sendo grande, no curto espaço de

[299] Diogo Barbosa de Machado descreve a amizade que o autor nutria por D. Teodósio da seguinte forma: "Recebendo a infausta notícia da morte do seu adorado Príncipe D. Teodósio, sucedida a 15 de maio de 1653, tão altamente lhe penetrou o coração que este resoluto a recolher-se na Cartuxa, para que sepultado no horror daquele Claustro acompanhasse no modo que lhe era possível ao Príncipe defunto. Para eterno testemunho do mais fino obséquio às suas reais cinzas lhe erigiu em Roma e o fez público a todo o mundo por benefício da impressão um literário monumento onde se representam as quatro partes do mundo abertas em primorosas estampas, explicando em dolorosas elegias a causa de tão deplorável fatalidade" (MACHADO, 1752: 152).

[300] O lamento pela morte emanado das quatro partes do Mundo seguia uma corrente tradicional nas honras fúnebres, que se verifica, por exemplo, no catafalco fúnebre de Felipe IV, construído pela Universidade de Salamanca (ALLO MANERO, 1982).

tempo em que viveu. No pé da página, pode ler-se a inscrição "VIVIT THEODOSIUS SUB PECTORE: VIVIT IN ÆRE/ ÆRE MANUS VIVUM: PECTORE CUDIT AMOR", que remete para o amor dos súbditos pelo príncipe, assim como para a vida virtuosa que lhe garante a eternidade.

O livro apresenta uma estrutura similar por cada parte relativa aos quatro continentes que lamentam a morte do monarca, sendo que cada uma é introduzida por uma gravura alegórica. A par disso, cada segmento é composto por uma elegia, cujo sujeito poético se encontra na primeira pessoa, o que exprime a dor intrínseca, emanada por essas partes do Mundo personificadas. O panegírico fúnebre traduz-se também em orações, nénias e elogios. A parte relativa a África apresenta ainda um conjunto de composições emblemáticas, intitulado "*Emblemata tristia pro tumulo*", que não apresentam ilustração.

A obra desenvolve-se em torno da exemplaridade do príncipe, inspirada no ideário cristão, que, por sua vez, se constitui como *speculum republicæ*. Compreende-se, assim, a estruturação da obra em quatro partes, relativas aos continentes, que exprimem por si só o poder e a expansão do Império Português.

A representação iconográfica dos continentes como mulheres remonta a uma tradição europeia ancestral, que inicialmente correspondia a apenas três, Europa, África e Ásia, passando posteriormente a integrar a América[301].

A gravura que inicia a expressão de dor da Europa, intitulada "*Europa Orbata lugens*", ocupa uma página completa (Fig. 127). A imagem exibe uma figura feminina, aparelhada de um escudo, de um morrião com plumas, de uma armadura e uma lança, sentada sobre um touro e numa atitude plangente. O cenário é de uma paisagem natural e de um céu com poucas nuvens, encontrando-se, em primeiro plano, na parte inferior, diversos objetos bélicos.

A tradição iconográfica que inspira esta gravura remonta aos textos da Antiguidade, ao mito de Europa, transmitindo assim a ideia de poder e força do Reino Lusitano, no âmbito do panorama estratégico-militar europeu. Por sua vez, estabelece uma relação semiótica com a elegia seguinte, exprimindo o lamento pela morte do príncipe. Constrói-se, deste modo, a sua exemplaridade, pela representação das qualidades bélicas e, da mesma forma, plasma-se o poderio militar da pátria, como exprimem os versos elegíacos, que o comparam às mais altas

[301] A representação dos continentes como figuras femininas disseminou-se nos séculos XVI e XVII, tendo sido Cesare Ripa a postular algumas diretrizes para a representação iconográfica dos continentes (RIPA, 1603: 330-339). Sobre a alegoria da América leia-se *A América alegorizada: imagens e visões do Novo Mundo na iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII* de Carla Mary S. Oliveira (2014). No que diz respeito à iconografia geográfica, consulte-se também "Retórica iconográfica e imaginación Geográfica: los frontispicios de los atlas como proclamaciones ideológicas" (AGUSTÍN HERNANDO, 2009) e "La iconografía de los cuatro continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica" (MORALES, 2013).

figuras do Império Romano – "*En Europa tibi volvebam mente triumphos, / Orbe triumphato, quos mea Roma dedit. / Iam Marcellus eras, Fabius; mox Iulius armis; Iam pace Augustus, jam Cicero ipse toga/ Jam Cato consiliis, fortis Pompelus in hostes*" (SOUSA, 1753: s.p.). Chora-se, por sua vez, o desaparecimento da cabeça do Império, sobre quem residia a esperança de consolidar a Restauração: "*Caput imperii* […] *Orbis eras* […] *Veris erit luctus, spes Mihi vana fuit*". Associado a este continente está também o rio Tejo, que geme de dor, exibindo o luto da Pátria na opacidade das águas: "*Ipse Tagus, flavis olim formosus arenis, / Impemit, & nigro turbidus amne fluit*".

Por seu turno, a gravura que inicia o lamento de África intitula-se "*Africa indignata fremens*" (Fig. 127), consistindo na figura de uma mulher, ladeada por dois leões, que traz vestida a pele de um felino, cuja cabeça é o elmo, e tendo a seus pés espólios de guerra. Num cenário noturno, observa-se a representação do signo de leão, que remete para o mito de Hércules, entre um céu nebulado, mas estrelado. De um ponto de vista iconológico, encontra-se subentendida a lenda de Hércules, sendo um dos doze trabalhos matar o Leão de Nemeia, cuja pele vestiu. Representa-se, desta forma, a missão apostólica do Império, que dominou a barbárie africana, como confirmam os versos da elegia: "*Quam Saraceno subdere colla jugo*". *Bis centum jam lustra feris cum subdita monstris/ Quodque premit gravins, subdita sempre erro. / Barbara, Egena, Ferox, semperque inculta, parum hoc est;/ Saracena geman sempre, id omne malum est*".

Ao mesmo tempo, lamenta-se o desaparecimento de D. Teodósio, cuja vida eterna encontra expressão no céu estrelado. A elegia "*Africæ Lacrymæ*" reitera esse sentido, traduzindo a sua morte pela antítese dia/noite, enaltecendo a conquista desses territórios e a missão do Império na expansão da fé cristã. Estabelece-se, a par disso, uma relação entre o príncipe e Atlas, que sustenta o Mundo nos ombros – "*Fortis Atlas iterum, sic imperat Africa tota, / Define crudelem, define feere Polum*" – simbolizando o peso de governar um território tão extenso. No âmbito deste continente, também o Nilo lamenta a partida do príncipe – "*Quam mallem iratus superato littore Nilus/ Per campos rapidis, ut prius isset aquis! / Non ut pinguifera tellus ditescerat unda,/ Tota sed insolitis mergerer ipsa Vadis."*

À elegia segue-se um poema, "*Africæ Poema Funereum*", com que a gravura também se relaciona semioticamente, cuja imagética evidencia a influência dos *emblemata regia* fúnebre, moldada de acordo com a esfera simbólica do continente africano. Assim, compara-se a morte ímpia à impiedade das feras, na medida em que abre uma ferida no coração dos pais, como as feras que deixam as vísceras secando sob o tórrido sol: "[…] *mors una immanis, &*

omnes/ Exuperans feritate feras: hæc viscera monstris/ Foeta gerit monstrosa Parens, cui nullus amoris/ Nec pietatis inest naturæ ad vulnera sensus".

A morte representa-se igualmente por uma mão segurando uma foice que corta as rosas de um arbusto espinhoso e, do mesmo modo, lírios, simbolizando que a morte levou uma figura caracterizada pela "nobreza e dignidade" (BARREIRA, 1698: 386), e destacando o caráter virtuoso do príncipe, assim como a glória da ressurreição: "[…] *iniqua/ Falce metens quæcumque manu temeraria prendit;/ involvens tribulisque rosas, & lilia dumis*".

A mesma foice colhe coroas, elmos, cetros, bastões, capas militares e togas, troféus militares da Morte[302], representativos do poder régio, em sinal da sua universalidade – "*Injustoque vehens ad funera falce coronas; / Et galeas, sceptra, & báculos, chlamydesque, togasque:/ Erigi tunde sibi ceu victo ex hoste tropheum*" – como se vê ilustrado na gravura precedente.

Seguem-se oito emblemas (Fig. 128), de forma tripla, substituindo a *pictura* pela descrição. O primeiro apresenta um raio projetado contra a terra que tudo reduz a cinzas, com o lema "*Fortius e terra*", que juntamente com o poema exprime a ideia da imprevisibilidade e potência da morte, que extingue tudo o que pertence ao domínio mundano. O segundo emblema apresenta a imagem de uma ave voando, sendo atingida por uma seta, com o lema "*A penna poena*", expressando a fugacidade da vida. Por seu turno, o terceiro emblema é constituído pela imagem das Parcas que tecem e cortam o fio da vida, com a epígrafe "*Una cunctis*", que sublinha o facto de ter morrido a cabeça do Império, de que dependiam todos os súbditos. O quarto emblema apresenta a imagem do arco-íris dissolvendo-se gradualmente na chuva, com a epígrafe "*Lachrymabilis Iris*", sendo que o poema estabelece uma analogia com a morte do príncipe, que se refletiu no ocaso do Sol, cujas lágrimas assumiram a forma da chuva. Por sua vez, o quinto emblema descreve a figura de Marte insistente com trombetas, tambores e lanças partidas, com o lema "*Hac Mars morte perit*", sendo que o poema constrói a imagem de Marte vencido perante o triunfo da morte. A sexta composição, com o mote "*Ergo exul ego*", encontra-se no domínio estético-simbólico da *vanitas*, representada pela pena e pelo porta-cartas, o que é confirmado pela *subscriptio*, que evidencia a imagem da tinta negra derramada, para significar a perda do príncipe e, simultaneamente, a frugalidade das coisas mundanas. Por sua vez, o sétimo emblema apresenta a imagem de um jardim cheio de flores

[302] Estas representações iconográficas da morte datam de tempos medievais, em que o Triunfo da Morte surge como tema artístico recorrente, nomeadamente em Itália, Espanha e França. Esta tradição representa a morte com os atributos de uma rainha, sendo a coroa, o cetro e outros troféus símbolos da sua indiferença perante o estrato social ou a condição económica da pessoa (PASCALE, 2009: 227-238). Sobre a iconografia decorrente do género das Danças Macabras, consulte-se ainda a obra *Iconografía del arte cristiano* (RÉAU, 1996: 680).

derrubadas pelo vento, com o lema "*Perdidit auster*", que simboliza a tenra idade com que faleceu o príncipe. Por fim, observa-se um emblema constituído pela figura do Sol pondo-se num túmulo, escondido por nuvens, com o lema "*Lustrato conditur orbe*", representando a morte física do príncipe e a sua ascensão à esfera divina.

Em suma, este conjunto emblemático salienta, por um lado, o triunfo da morte e a vanidade das honras terrenas e, por outro lado, produz um elogio ao príncipe, caracterizado a partir de atributos militares, cuja derrota apenas poderia ocorrer pelas mãos da "Parca Cruel".

A terceira parte da obra é introduzida pela gravura denominada "*Asia exanimata suspirans*" (Fig. 129), que consiste na imagem de uma mulher aparelhada de turbante e vestuário oriental adornado de estrelas, segurando uma máscara em forma de sol, e enfeitada com duas pulseiras. Encontra-se sentada sobre um pequeno elefante que, com a tromba, segura um estandarte, tendo como pano de fundo uma paisagem natural. A figura evoca, pela máscara solar, a ideia do Oriente como terra do sol nascente, explorando também a associação entre o astro e a divindade. Na elegia que se segue, o Sol encontra-se relacionado com Faetonte, filho de Hélio, que guiou desastrosamente o carro do Sol, tendo sido por isso fulminado por Zeus. A sua má fortuna é chorada pelas suas irmãs, cujo pranto é associado ao lamento da Ásia pela morte do príncipe. Nesse sentido, relaciona-se o desaparecimento de D. Teodósio com a ausência da luz: "*Ex quo Theodosius coelestia lumina liquit, / Nulla Asiæ lux est, nulla futura dies: Deseruit patrium cum Sole Aurora cubile, Inque vetus recidit sydus utrumque chaos* […] *tam magnus luctus Principis umbra facit".*

Da mesma forma, o elefante, no contexto da Ásia, encontra-se relacionado com os reis, que tradicionalmente o montavam. Sendo símbolo do conhecimento e da imutabilidade, o elefante significa igualmente a estabilidade e continuidade da soberania brigantina, ideia que é reforçada pelo facto de suportar pesos em seu dorso, tal como o rei suporta o peso da governação do Império, simbolizado na coroa. Como refere o texto elegíaco, com a sua morte perdeu-se a coroa da Ásia – "*Non jam terrarum Regina vocabor, ut olim, / Principe sublato, dempta corona Mihi est*."

Por sua vez, a "*Asiæ Lachrymæ*" traduz a morte e ressurreição do príncipe por várias imagens do universo metafórico, como a Fénix da Assíria ("*Finibus Assyriæ consueta resurgere Phoenix, / Occasu in tantum mortua semper erit*"), inspirando-se possivelmente nas *Metamorfoses* (Livro XV, 393-407) de Ovídio (2007: 375). De acordo com este autor, a Fénix da Assíria, após cinco séculos, cria o ninho numa palmeira elevada, construindo-o com cássia, mirra e pedaços de canela, consumindo-se em chamas depois de instalada, de onde renasce uma

nova fénix. Esta, quando ganha forças, eleva o ninho, simultaneamente berço e sepulcro, carregando-o até à cidade do Sol, onde o sepulta às portas do templo do Sol[303].

Mais uma vez, faz-se representar a dor pelos rios do continente, neste caso, Indo, Ganges e Hidaspes, que refletem nas suas águas a dor pela perda do monarca – "*Circumbusta Indus, Gangesque, & flavus Hydaspes, / Hinc, atque inde fluant, ut mea damna fleant*".

Por fim, encontra-se a gravura "*America Afflicta gemens*" (Fig. 130), que apresenta uma mulher, seminua, coberta parcialmente por um manto, com que limpa as suas lágrimas. Está adornada de um colar e de pulseiras nos braços e nos tornozelos, segurando duas setas e um arco partido. Na cabeça sustenta uma coroa de penas, estando sobre um jacaré[304]. Por outro lado, e de acordo com a perspetiva bíblica emanada do livro de Job, significa o caos, sendo que ao surgir montado, poderá refletir o domínio lusitano sobre terras incultas, até onde levou a fé cristã, como é sublinhado nos versos da elegia – "*Mens cuique est ignara Dei; gens illa docebit/ Esse Deum, & noto reddere vota Deo. / Illa etiam sylvas, & inhospita lustra ferarum/ Fertilis ingenium coget habete soli*". A seus pés observam-se objetos ilustrativos de riquezas e de conquistas bélicas, como um escudo e uma aljava partidos, símbolos da efemeridade dos prémios e prazeres mundanos.

A elegia apresenta um tom mais dramático que as anteriores, expresso nas interrogações e exclamações que caracterizam os primeiros oito versos, e que proclamam a sua ressurreição: "*Vivis! An americæ tecum spes maxima Gentis/ Occidit! Augusta stirps rediviva Domus? / Vivis!*". Além disso, o poema versa a missão apostólica da monarquia lusitana, que levou a civilização a terras inóspitas: "*Tu Solis regnata feris, solisve tyrannis/ Terrarum dominos quaeris amica duces!*". Por seu turno, eleva-se o caráter de D. Teodósio, que se descreve em termos de amizade e paz, e não de opressão. Além disso, atribui-se ao monarca as qualidades do espírito de Marte, da língua de Mercúrio e da mente douta de Minerva, ou seja, o valor militar, a eloquência e a sabedoria.

Ainda no âmbito do panegírico fúnebre ao Príncipe D. Teodósio, é imperativo referir uma obra que, na sua forma manuscrita, evidencia um grande investimento na componente visual, nomeadamente no que diz respeito a composições poéticas e emblemáticas. Trata-se de *Magno et Novo Lusitaniæ Numini Principi Suo Theodosio. Perenne monumentum Patrio et*

[303] Sobre o alcance simbólico da fénix enquanto ícone cristão, cf. *Il bestiario del Cristo* (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994a: 581-584) e *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente* (ZAMBON, 2004: 213-241).

[304] Alguns autores interpretam a figuração alegórica da América como mulher, armada de setas e aljava sobre um jacaré como símbolo do canibalismo (SCANLAN, 1999: 15) e belicismo (OLIVEIRA, 2014: 63) associados a esse continente.

Latino Carmine Sacrabat P. Pantaleon Rangel Societatis Jesu Nuper Humanitatis, et Rhetoricæ in Conimbricensi Academia Magister (Ms. 335 BGUC) da autoria do Pe. Pantaleão Rangel, da Sociedade de Jesus, Professor de Humanidades e Retórica da Universidade de Coimbra, de acordo com o que indica o rosto (fl. 1). No fólio de guarda especifica-se que pertence ao Pe. Teixeira Leitão.

O texto, composto em latim na sua grande parte, é formado por emblemas, epigramas, orações, sonetos, canções, odes e epitáfios funerais dedicados a D. Teodósio. Embora revelando coesão em algumas partes, não apresenta um esboço integral do que poderia vir a ser o livro impresso. Podendo tratar-se de um ensaio manuscrito de uma obra que não foi editada, creio que a hipótese mais provável será consistir num conjunto de exercícios propostos pelo professor jesuíta, o que vai ao encontro dos preceitos da *Ratio Studiorum*, que passo a citar:

> De dois em dois meses aproximadamente, ao celebrar algum dia mais solene, ou ao anunciar as magistraturas [da classe], ou em qualquer outra ocasião, exponham-se nas paredes da sala de aula as melhores poesias compostas pelos alunos. Segundo o costume local, podem-se também expor algumas breves composições em prosa, como inscrições para gravar em escudos [heráldicos], igrejas, túmulos, jardins, estátuas […]. Algumas vezes, poder-se-ão acrescentar desenhos para ilustrar o emblema ou o assunto proposto […] (MIRANDA, 2009: 208).

A morte do príncipe constituiria um dia solene, sendo esse um estímulo ideal à composição de emblemas e enunciados poéticos, o que justificaria um documento manuscrito nos moldes do *Magno et Novo Lusitaniæ Numini Principi Suo Theodosio*[305]. Tal conjetura é

[305] De modo a elucidar a disposição deste e de outros textos relevantes para o estudo da emblemática fúnebre em honra de D. Teodósio, no contexto da compilação de documentos que integram o Ms. 335, assim como a sua organização interna, passo a detalhar as suas partes constituintes, por ordem da sua sequência na coletânea. Da página 37 à 52 (Ms. 335 BGUC, ff. 15-22), apresenta-se um conjunto de emblemas de homenagem fúnebre ao Príncipe D. Teodósio, na sua forma tripla, contendo a descrição da pictura em português, que substitui a sua ilustração. Tem a nota no canto superior direito de "Ex professore 2.º gymnasium". Na página 53 (fl. 23) introduz-se o texto "Lusitaniæ Solatium in obitu serenissimi Principis Theodosii ab Angelo huius Regni custode è caelo deductum", identificado com a nota no canto superior direito de "Ex professore 4.º gymnasium", que contém a "Ecloga Lusitaniam, et Angelum huius Regni Custodem", em que nos últimos versos se faz referência marginal ao "primum" e ao "secundum emblema", que depois serão especificados no documento seguinte. Assim, da página 57 até à 60 (ff. 25-26) apresenta-se a descrição de dois emblemas, a que se seguem dois epitáfios. Da página 81 à 87 (ff. 37-40), com a nota "Ex professore 8.º gymnasium", inicia-se outro grupo de emblemas, constituídos por um título, a descrição da figura, um mote e um poema, escritos integralmente em latim. Este segmento de fólios apresenta-se redigido com uma tinta e caligrafia diferentes, que nos deixa a dúvida de ser da mesma autoria ou pertencer ao esquisso da obra supracitada, embora continue a tratar a morte do príncipe. Seguem-se a esta parte alguns epigramas fúnebres em latim e uma ode em castelhano. Da página 113 à 119 (ff. 52-58), observa-se um documento da autoria de Francisco de Melo redigido pela morte de Príncipe Teodósio, que compreende quatro desenhos de emblemas intitulados e apresentando igualmente as inscrições em latim, mas sem revelar qualquer contextualização. Da página 65 (fl. 29) até à página 78 (fl. 35) surge outro conjunto de 17 emblemas fúnebres à mesma figura, identificado com a nota no canto superior direito de "Ex professore 5.º gymnasium". A página 79 (fl. 36) apresenta um epitáfio, observando-se no final da página a nota "Ex primo gramaticae professore". Da página 125 à 128 (ff. 59-60), encontra-se um fragmento intitulado "Tertiis Gymnasii Magister", que contém sete emblemas fúnebres. Encontra-se, depois deste segmento, uma composição poética intitulada "In obitu Serenissimi

reforçada pelas notas identificativas dos fragmentos – "*ex professore* [...] *gymnasyum*" – que indicia ser a junção de vários exercícios. A identificação dos fragmentos surge numerada, embora a sua sequência no manuscrito nem sempre respeite a ordenação numérica. O facto de apresentar caligrafias e tipos de letra diferentes confirmaria, ainda, a suposição de ser uma coletânea de trabalhos de vários alunos.

Como se pode depreender da caracterização dos documentos manuscritos, torna-se difícil apurar os fragmentos que integram indubitavelmente a obra do Pe. Pantaleão Rangel, nomeadamente porque não há uma identidade caligráfica contínua, nem enquadramento das secções ou assinatura. Além disso, resta a dúvida em saber se tais composições tinham como fim a forma impressa ou se era apenas uma compilação de exercícios de alunos ou do próprio Pe. Pantaleão Rangel.

Não obstante, independentemente da coesão destes trechos manuscritos e da certeza da sua autoria, é certo que são uma valiosa base documental para o estudo dos elementos logo-icónicos que compõem a retórica da morte no Barroco luso-brasileiro, sendo único no que diz respeito à morte de D. Teodósio. Assim sendo, apenas tratarei individualmente os emblemas assinados por Francisco de Melo (ff. 52-58), que não apresentam qualquer ligação com os outros manuscritos, à exceção da temática e do posicionamento na coletânea.

Passo, então, a examinar os elementos dos *emblemata regia* presentes nos fragmentos descritos. Uma vez que se trata de documentos de difícil legibilidade, transcreverei no corpo do texto ou em anexo os elementos que compõem os emblemas, à exceção dos poemas ou *subscriptiones*, o que se prende com a sua extensão e com os limites de antologização deste trabalho.

A obra inicia-se com várias composições poéticas à morte do Príncipe D. Teodósio, entre as quais se observam epigramas, epitáfios, um soneto e uma canção em latim, que proclamam a heroicidade do príncipe e lamentam a sua partida. Seguem-se oito emblemas (Ms. 335 BGUC, ff. 15-22), compostos pela apresentação da "figura" ou "pintura" em língua portuguesa, seguida da "letra", de um "título" e de um poema em latim, que explica os elementos anteriores e amplifica a sua mensagem.

Este núcleo emblemático exprime a ideia da busca da alma humana pela divindade e do desapego ao mundo terreno. Assim, a primeira composição apresenta como figura "Um plátano

Principis Theodosii pompa funeralis", um epigrama, um poema panegírico e uma oração, escritos em latim. Por fim, da página 177 à 180 (ff.85-86), tem lugar um texto intitulado "Breve descrição das Letras e empresas da Essa", sem autor identificado, que diz respeito a uma cerimónia fúnebre organizada pela Universidade de Évora em louvor do Príncipe D. Teodósio.

muito viçoso com uma machadinha ao pé", a letra "*Tota populo sylva suspenso tremit.* Séneca in *Pausanias*" e o título "*Damna, et calamitates austeris obitu, omnino Lysiam invertunt*". O plátano, símbolo de esplendor e magnificência, enquanto árvore que dá sombra, mas não fruto, representa o príncipe, mas também a interrupção da descendência da família régia. Além disso, e como confirma a *inscriptio* e a *subscriptio*, simboliza a força da morte austera que derruba a Lísia, da mesma forma que o tronco é derrubado com peso da copa da árvore.

O segundo emblema tem como figura "Ganimedes sobre uma águia voando para o Céu", a letra "*Sapiens dominatur astris*" e o título "*Tenera in aetate ante reliquos sui temporis purissimus haberi poterat*". Ganimedes, de acordo com a mitologia greco-romana, fora raptado por Júpiter em forma de águia, que por ele se encantou, levando-o para o Olimpo[306]. A recomposição cristã deste mito traduz a alma que busca Deus, o que, neste contexto, caracteriza a vida virtuosa e a pureza de alma do príncipe, que a tornaram digna do amor divino[307].

O lema "*Dominatur astris*" ocorre igualmente num emblema de homenagem ao rei D. João IV, inserido na *Lusitania Liberata* de António de Sousa de Macedo (1645), uma gravura de John Droeshout que representa um dragão coroado de louro, sobre uma esfera celeste, onde se ilustram as constelações de Draco e Fénix[308], representando a sabedoria e as capacidades governativas do rei. O adágio, que significa que o sábio rege a sua estrela, mas o ignorante é regido por ela, é atribuído a Ptolomeu, sendo também invocado por Tomás de Aquino. A intertextualidade observada entre textos panegíricos ao rei D. João IV e a D. Teodósio traduzem uma linha de pensamento que visava enaltecer a Dinastia Brigantina, legitimando o seu lugar ao leme do Império Lusitano[309].

O terceiro emblema refere como figura "Uma mão com uma tocha virada e inclinada para o chão", a letra "*Plus inclinata nitescit*" e o título "*Morte quasi somno solutus virtutum cedidit splicimen omnibus imitandum.*" A tocha flamejante reflete o amor de Deus e a felicidade eterna, sendo que a sua inclinação aponta para a morte do príncipe, que encontra nessa dimensão

[306] O mito de Ganimedes surge nomeado na *Ilíada* de Homero e nas *Metamorfoses* de Ovídio, relatando o rapto do príncipe troiano por Zeus que por ele se apaixona, transformando-o na constelação de Aquário. O mito inspirou vários artistas do Renascimento, como Michelangelo, Correggio, Parmigianino, Giulio Romano e Benvenuto Cellini (SASLOW, 1986). De acordo com *La commedia* de Dante, Ganimedes simbolizava a contemplação de Deus, ou seja, a alma que procurava elevar-se à esfera divina, abandonando os amores mundanos. Posteriormente o mito inspirou os emblemas de Alciato, como se observa na *pictura* com o mote *In deo laetandum*, significando que Deus leva para o seu reino os que mais ama.

[307] Sobre o mito de Ganimedes e a sua adaptação à ideologia cristã, leia-se: "La literatura mística a la luz de la emblemática: Alciato, S. Juan de la Cruz" (CARAMÉS MARTÍNEZ: 1996); "Ganimedes. Iconografía del mito" (GONZÁLEZ ZYMLA, 2001) e "Ganímedes petrarquista la (des) erotización del mito" (VÉLEZ NÚÑEZ, 2002).

[308] Cf. Cota res-785-a BNP, consultado em http://purl.pt/25805/3/#/744, a 3-3-2016.

[309] No que diz respeito à produção teórico-literária que visava legitimar a independência de Portugal e o governo da Dinastia de Bragança, leia-se *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração* (TORGAL, 1981: 140-156).

espiritual um maior esplendor, como confirma o lema, que alude ao facto de resplandecer mais quando inclinada. O título esclarece o sentido da *pictura* e da *inscriptio*, elucidando que o príncipe, tendo sido libertado pela morte, constitui um modelo de santidade a imitar por todos.

O quarto emblema ilustra "Eneias guiado das pombas caminhando para os Elísios", com a letra "*Maternas agnoscit aves, laetusque precatur este duces. Eneid. 6*" e o título "*Columbam, quan gestat pro stemmate Eborensis Academia Ulysiponem permittit, ut principis supremis muneribus interesset*". Esta composição baseia-se no mito de Eneias, que foi guiado pelas pombas de sua mãe, Vénus, até ao ramo dourado, com que deveria presentear Prosérpina para aceder ao reino de Hades. Só assim poderia contactar com seu pai, Anquises, e cumprir o sonho de construir uma nova Troia. O emblema e o poema sugerem uma analogia entre o herói troiano e o príncipe, sobre quem recaía a esperança de prosseguir o projeto da Restauração e que, embora na sua forma espiritual, continuaria a ser uma inspiração para os portugueses. Produz-se, desta forma, uma relação entre o sonho de Anquises, pai de Eneias, que esperava ver na Hespéria uma nova Troia e D. João IV, que almejou restaurar o Império Português. Por seu turno, e como revela o título, as pombas, enquanto símbolo da Academia Eborense, representam igualmente a homenagem fúnebre patrocinada pelos jesuítas desta instituição e a difusão da sua notícia.

A descrição emblemática continua com a figura de "Saturno com umas asas voando para o Céu", a letra "*Regnabam, patiens cum terra Deorum esset, et humanis numina mixta locis*. Ovid. *Fastorum* 4" e o título "*Non principi placet Lysiæ moderamen bello ceontentionibus agitatum*". Contribuindo para a construção de uma imagem idealizada de príncipe cristão, que D. Teodósio encarna na perfeição, este emblema sublinha a virtude da concórdia e reforça o desejo de estabilidade política e bélica do reino. Saturno, enquanto deus que na Idade do Ouro representava a paz e a abundância, ilustra bem esta *vir virtutis*, sendo que o voo na direção celeste salienta as qualidades governativas e cristãs do príncipe defunto e, por associação, da Dinastia de Bragança.

O sexto emblema exibe a figura de "Um menino com dois globos: um celeste que signifique o Céu, outro ordinário que signifique a terra. Estava abraçado com o do Céu e terá o outro debaixo dos pés", com a letra "*Unus non sufficit orbis"* e o título "*Princeps armatum, et Lysiæ imperium perosus aliam provinciam suscipit ad ministrandam*". A imagem remete para o conceito moral de amizade, para a noção de fidelidade e união entre os territórios do reino. Por outro lado, sublinha a convicção de que o príncipe, de acordo com os elevados padrões cristãos, desprezaria os prazeres mundanos em prol da *felicitas*, ou seja, da felicidade da vida

eterna. Implícita está, por seu turno, a ideia de que a família real domina a totalidade do cosmos, estendendo-se os seus poderes à dimensão terrestre e celeste.

O sétimo emblema retrata "Um girassol virado para o Sol no Ocidente", com a letra "*Noctu velut desiderio contrahit caeruleum florem.* Plin. Nat. *Hist. Lib.* 22 cap. 21" e o título "*Amor erga Principem Theodosium, cuius memoria non obliteratur, sed in Eborensis Academia supremis muneribus reminiscit*". O girassol simboliza a devoção do príncipe a Deus, assim como o afeto da Academia Eborense pela família real, como aliás sublinha o título que declara "o amor para com D. Teodósio, cuja memória nunca se esquece, mas recorda-se nas exéquias da Academia de Évora".

Por fim, este núcleo emblemático expõe a figura de "Atlas deitado com a cabeça inclinada ou encostada sobre o mundo representado em um globo", com a letra "*Ut requiescat Atlas*" e o título "*Regni, et Imperii animus contemptor*". A conceção da *pictura* revela um cunho original, ao inverter a representação iconográfica tradicional de Atlas sustentando o mundo, transmitindo assim o conceito de descanso eterno de um príncipe sobre quem pesava a esperança de suportar o Império Português.

De um modo geral, este conjunto de emblemas procura reafirmar a legitimação da Dinastia de Bragança, transmitindo a imagem de um príncipe perfeito, de acordo com a axiologia cristã, que será reiterada nos fragmentos seguintes.

Assim, o documento subsequente intitula-se "*Lusitaniæ solatium in obitu serenissimi Principis Theodosii ab Angelo huius Regni Custode è cælo deductum*" sendo composto por uma écloga de elogio fúnebre ao príncipe e por dois emblemas. Neste lenitivo lusitano, a ligação entre a composição poética e a emblemática ocorre por meio de uma nota inserida na margem esquerda, nos versos finais, que indica "*primum*" e "*secundum emblema*" (Fig. 131), apresentados posteriormente.

Assim, o primeiro emblema apresenta como *pictura* uma fénix em chamas ("*Figura constat Phoenix flammis superimposita*") com o lema de Plínio "*Moritus ut vivat*"[310]. A *subscriptio* compreende um poema que elogia as virtudes do príncipe, referindo que a sua morte é necessária para que viva espiritualmente e para que a sua fama se eternize.

[310] De acordo com *Naturalis Historiæ* de Plínio, o tamanho da Fénix iguala o de uma águia, apresentando um colar brilhante como ouro em torno do pescoço e a cor púrpura no resto do corpo. Atribui a cor azul à cauda, com longas penas rosadas. O autor refere, ainda, que é consagrada ao Deus Sol na Arábia, vivendo 540 anos e, quando envelhece, constrói um ninho com ramos de caneleira e de incenso, enchendo-o de perfumes, e ali se deita até morrer. Dos seus ossos e medula nasce inicialmente um verme, que se metamorfoseia em pequeno pássaro, que transporta todo o ninho para a Cidade do Sol, perto de Pancaia, depositando-o sobre um altar (PLINIO, 2011: X, Cap. II). O ícone da Fénix foi progressivamente incorporado nos textos cristãos, que o adotaram como símbolo da morte e Ressurreição, e da purificação da alma (BROEK, 1972).

Por sua vez, o *secundum emblema* exibe a figura de várias roseiras, ainda em flor, mas já com as folhas recolhidas ("*Figura constat ex variis rosis arbori, adhuc in florentibus, sed iam contractis foliis*"), com a inscrição "*Marcens plus proficit uso*", também de Plínio. A sua simbologia relaciona-se com a morte física do príncipe, representada pelas folhas secas, e com a salvação eterna que as roseiras em flor significam. Sublinha-se igualmente a exemplaridade e a glória do príncipe, cuja fama se perpetua para além da morte, da mesma forma que as rosas permanecem, apesar de as folhas já estarem desvanecidas.

O conjunto emblemático (ff. 29-35) do fragmento posterior (Fig. 132)[311] é mais extenso, contendo dezassete composições, cuja *pictura* constrói a sua simbologia nomeadamente a partir de elementos vegetais e de animais alados. Tal é reforçado pelas *inscriptiones*, muitas das quais foram retiradas da *Naturalis Historia* de Plínio. Cada emblema é precedido de um título que o enquadra do ponto de vista simbólico, e que se centra sobretudo nas circunstâncias da morte do príncipe e na proclamação da vida eterna. Neste sentido, os dois primeiros emblemas e o décimo quarto dizem respeito ao facto de o príncipe ter sido sepultado e ter morrido perto do mar, em Belém; o quinto e o sexto emblemas aludem à evidência de ter conhecimento de que ia morrer e estar preparado para esse momento; o oitavo emblema refere-se à circunstância de se ter ouvido uma música quando morreu; o nono emblema relata que morreu fora da casa real; o sétimo e o décimo quinto emblemas mencionam a brevidade da sua vida; o décimo sétimo emblema assinala que morreu depois do meio-dia; o décimo emblema recorda que uma pomba voou sobre o seu túmulo e, por fim, os emblemas número três, quatro, onze, doze, treze e dezasseis centram-se no espírito virtuoso e santo do príncipe, que tinha grande amor pelos súbditos, assim como na sua vida gloriosa após a morte.

Vários emblemas partem de símiles da natureza para representar a morte física e a transfiguração espiritual do príncipe. De modo mais concreto, alguns ícones do universo animal simbolizam claramente a metamorfose, como as figuras do emblema três, que apresenta "o bicho-da-seda dentro do seu casulo", do emblema cinco, "a borboleta queimando-se no fogo", e do emblema dezassete, "A Fénix queimando-se, a vista do sol posta no meio-dia".

Por seu turno, outros emblemas exploram elementos da esfera animal e mitológica para criar uma atmosfera emotiva capaz de exprimir o lamento e o sentimento de dor pela morte do príncipe. Atente-se, a este respeito, nos primeiros dois emblemas, que através do substrato mitológico associado a duas aves, ao cisne e à gaivota, manifestam a dor da perda. O primeiro emblema é baseado na lenda do cisne que canta no momento da morte, apresentando como

[311] Por razões que se prendem com os limites de antologização desta tese, a transcrição dos emblemas que se anexa não contém a reprodução do poema que constitui a *subscriptio*, que pode ser consultado no Ms. 335 da BGUC.

inscriptio um excerto do livro epistolar de Ovídio – *Heroídes*, epístola VII, *"*Didode ad Enea" – "*Ad vada meandri concinit albus olor*", exprimindo a ideia de que o cisne branco canta nas margens de Meandro quando pressente a morte. Sendo inspirado na história de Eneias e Dido, que se mata após a partida do herói troiano, este emblema cria a tessitura emotiva a partir do sentimento de amor, que se converte de amor conjugal em amor pela monarquia e, consequentemente, pela pátria. O cisne[312] encerra, na verdade, um conjunto de significados que abrangem a masculinidade e a fertilidade, mas também a elevação espiritual, a nobreza e a elegância, que fazem com que seja ideal para representar iconograficamente o filho do rei D. João IV. Além disso, a argúcia desta composição deriva igualmente da conexão lógica do cisne que canta junto ao rio com o facto de o príncipe ter morrido em Belém, localizada nas margens do rio Tejo. Em consonância com esta mensagem, o poema que se segue sublinha a relação entre a ave e o príncipe, como se depreende do excerto: "*erat occasu Princeps* […] *Ille equidem vitam qui fuit albus olor*".

Outra história de amor inspira o segundo emblema, que tem como figura "uma ave chamada Alcíone posta em seu ninho que é de espinhas de peixe, dentro nas praias do mar". Alcíone, de acordo com as *Metamorfoses* de Ovídio, era filha de Éolo e esposa de Céix, filho de Fósforo. Céix decide consultar um oráculo, tendo sido surpreendido durante a viagem por uma tempestade que destruiu o seu barco, morrendo. O seu corpo foi devolvido à praia, sendo depois encontrado pela esposa, que se transformou em ave marinha cujas vocalizações imitam um pranto. O seu marido é igualmente metamorfoseado (OVÍDIO, 2007: 287). Outras fontes narram diferentemente a história de Alcíone e Céix, de acordo com as quais eram tão felizes que se comparavam a Zeus e Hera. Estes, irritados com tal arrogância, transformaram-nos em aves. Alcíone fazia o seu ninho nas encostas do mar, e as ondas levavam-no, pelo que Zeus, com pena dela, ordenou que os ventos se aplacassem durante sete dias antes e outros depois do solstício de inverno, para que chocasse os ovos (GRIMAL, 2008: 19). Esta imagem é bem traduzida pelo mote "*Protendit tranquilla mari*". Estabelecendo uma analogia com a ave que se inclinava tranquilamente para o mar, a morte do príncipe foi serena, de acordo com o que era esperado de um bom cristão, que a deve aceitar como passagem para uma vida melhor[313].

[312] No que diz respeito à simbologia do cisne, leia-se *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo* (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994b: 95-116).

[313] Sobre o alcance simbólico do alcião, Louis Charbonneau-Lassay nota que foi adotado pela emblemática cristã como símbolo da igreja: "[…] analogamente al nido dell'alcione che sale e scende secondo i flutti agitati del mare, la Chiesa offre un asilo sicuro ai suoi figli, discende e rimonta secondo periodi di tempesta o di calma, ma non affonda mai: il Cristo, divino alcione, ha assicurato che mai le potenze malvagie potranno prevalere su di esse. […] Dopo il XVI secolo l'araldica ha attribuito all'alcione dei significati esclusivamente profani, che si ispiravano alla prudenza, la previdenza, la dolcezza dei periodi fortunati" (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994b: 122).

Além destas aves, a águia (emblema onze), a fénix (emblemas dez e dezassete) e a pomba branca[314] (emblema dez) representam metaforicamente a ressurreição do príncipe e a sua devoção a Deus e aos súbditos, o que garante a sua salvação no reino dos céus[315].

Entre os animais alados, a vida virtuosa do príncipe, caracterizada pelo amor ao próximo, encontra-se também ilustrada pela abelha[316], ícone dos emblemas sete e doze, sendo confirmada pelos componentes textuais. Acresce a esta a significação de D. Teodósio ter tido uma vida breve, que não permitiu que usufruísse das riquezas do reino, tendo dado mais em vida do que recebeu, que é simbolizado pela colher do pólen e sua conversão em mel.

O universo vegetal domina algumas das composições deste conjunto emblemático, exprimindo diferentes qualidades do príncipe. Assim, no emblema quatro, a figura consiste em "Um ramo de açafrão secando-se à sombra de uma árvore" e, no emblema dezasseis, em "um ramo de açafrão". Esta planta, de acordo com o tratado do Fr. Isidoro de Barreira, simboliza justiça, caridade, temperança e sobretudo paciência e espírito de resistência para ultrapassar dificuldades e situações dolorosas (BARREIRA, 1698: 480-488). Neste contexto fúnebre, além dessas aceções que caracterizam o espírito virtuoso do príncipe, o ramo de açafrão adquire também o significado que os romanos lhe atribuíam, ao plantarem-no junto aos sepulcros, ou seja, a esperança de uma vida espiritual tranquila. Os poemas, que constituem as *subscriptiones*, associam-no, além disso, ao fim dos prazeres mundanos e fugazes, e ao início de uma vida de alegria eterna.

Os emblemas seis e catorze exibem a imagem de uma flor de amaranto, o que sublinha a ideia de imortalidade do príncipe, uma vez que tal flor não perde a cor com o tempo e, depois de seca, reverdece quando hidratada. Este sentido é confirmado pelos títulos, que associam a flor às circunstâncias da morte de D. Teodósio – "o príncipe sabendo que morria desejou morrer" e "ao príncipe sepultado perto do mar" – e pelos motes retirados de obras de Plínio.

Resta ainda mencionar, entre os emblemas baseados em ícones vegetais, o número treze, que exibe como figura "Um tronco de uma árvore seco, sustentando uma vide viçosa". A *pictura* é idêntica ao emblema de Andrea Alciato intitulado "*Amicitia etiam post mortem durans*" (ALCIATO, 1577: 519), que simboliza a ideia de que o verdadeiro amor persiste depois

[314] No que diz respeito ao alcance simbólico da pomba, consulte-se *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo* (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994b: 13-37).
[315] Sobre a emblemática das aves, leia-se *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII* (GARCÍA ARRANZ, 1996).
[316] Também em "Sermão Funeral do Príncipe que pregou o Padre M. Fr. Luís de Sá", a vida breve do príncipe é associada ao voo da abelha: "[…] em toda a vida fostes como a devota Abelhinha de quem diz *Eclesiastes*, que se é a mais breve no voo entre todas as aves, é a mãe, e a fonte da doçura *Brevis in volatilibusest apis & initium dulcori*s. Breve foi o voo da vossa vida, Príncipe e Senhore meu[…]" (SÁ, 1654: 18).

da morte. O mote do emblema, "*semper fidem*", reforça essa leitura, assim como a *subscriptio*, onde se alude à amizade de D. Afonso VI, o irmão que se seguia na linha de sucessão.

Em suma, da análise dos emblemas desta secção se depreende que as imagens plasmam um cenário idílico, constituído por elementos do mundo vegetal e animal que exprimem a ideia de naturalidade e serenidade da morte do príncipe, i.e., o "bem-morrer". Pretende-se, assim, que o leitor/observador se convença da proficuidade da morte de D. Teodósio, como tão bem frisa a citação de Plínio, do emblema dezasseis, "*Morte proficuus*". Na verdade, a morte de um príncipe que fora tão bem preparado para ocupar o trono depois de D. João IV não seria mais inoportuna e inconveniente, nomeadamente numa altura de tamanha instabilidade política. No entanto, este fragmento emblemático procura legitimar o infortúnio, sugerindo tratar-se de um desígnio divino. Poder-se-á inferir, de igual modo, que a eficácia retórica deste conjunto de imagens deriva do facto de construírem o conceito de harmonia e tranquilidade em torno da morte do príncipe, ordenando esteticamente o caos que, na realidade política do país, essa havia suscitado.

Prosseguindo a leitura dos fragmentos emblemáticos pela morte de D. Teodósio do Ms. 335 da BGUC, focarei agora um segmento constituído por cinco emblemas (ff. 37-39). A sua estrutura é semelhante aos anteriores, contendo o título, a imagem, o mote e um poema explicativo.

O primeiro emblema apresenta o título "*Princeps Theodosius orbe de triumphato cælum oppugnat virtutibus ab armatus*", a figura "*Puer alatus terræ globum palma quam sua tenet, percutit cælumque gladio dextera rotato oppugnat*" e a letra "*Unus non sufficit orbis*". Trata-se de uma composição que explora os lugares-comuns das exéquias de grandes monarcas, em que o mote, o eco de Narciso proclamando que "um mundo não é suficiente", e a imagem de um anjo que percorre o céu, tendo na palma da mão o globo terrestre e empunhando na mão direita uma espada, a par do poema, transmitem a ideia de glória e esplendor do defunto, para o qual o mundo terreno não basta. Encontra-se, assim, subjacente o caráter divino e triunfal do príncipe que, da esfera celeste, continua a influenciar o destino do reino, que tanto ama, como reflete a figura de Cupido armado.

A noção de que o poder do príncipe se dilatou na morte, pela sua santificação, é sublinhada igualmente no segundo emblema, que tem como título "*Magnus in vita maior dum meritur suorum in oculis Princeps apparet*", ostentando a figura de "*Sol occidens*" e a letra "*Maior occidens*". Trata-se de uma composição muito comum na emblemática fúnebre, que ilustra a imortalidade do príncipe.

O terceiro emblema, por sua vez, reforça a noção de que a morte é aceite com naturalidade pelo príncipe, que se sente grato por esse momento, tal era o seu amor ao Céu, como sugere o título "*Tunc Princeps occidit, cum per amorem cælo gratior*". A imagem é novamente muito difundida no domínio dos *emblemata regia*, apresentando uma mão que colhe a mais bela das rosas entre tantas outras ("*Manus rosam e multis pulcherrimam carpit*"), o que é reiterado pelo mote "*Carpitur cum pulchior*". Mais uma vez se sublinha a elevação espiritual do príncipe, que foi escolhido por Deus, representado pela mão que colhe a flor, por ser o mais virtuoso.

O caráter imaculado e valeroso do príncipe é novamente o assunto do quarto emblema, que se intitula "*Amat mori, ne crimine vivens Princeps macularetur*". Revela a imagem de "*Arminus a puero pharetrato fatigatus ne caeno opposito macularetur capitur*", ou seja, de Armínio, o famoso guerreiro, que cansado é apanhado pela seta de um menino, sem que se sujasse na lama, com a letra "*Occidi mavult, quam turpi occumbere caeno*". A noção de o herói preferir morrer a cair na lama suja traduz o ideal de príncipe cristão, que é caracterizado pela valentia militar e simultaneamente pela elevação espiritual, sendo apenas derrotado pelo anjo, símbolo do amor divino, preservando até à morte a sua pureza de alma.

Este segmento emblemático termina com uma composição intitulada "*Adhuc occidens virtutis valorem spirat Theodosius*", com a figura "*Rosam marcescentem pictura ostendebat*" e a letra "*Quæ tribuit vitam, lux demit ipsa rosa*". A morte do príncipe é novamente representada pela rosa, desta feita, murcha, como símbolo do fim da vida corpórea, e do início da vida espiritual. Depois deste emblema, observam-se algumas composições fúnebres, que proclamam a felicidade eterna do príncipe.

A descrição de emblemas em honra do príncipe é retomada na página 125, numa secção que se estende até à página 128 (ff. 59-60), integrando sete emblemas fúnebres, com estrutura semelhante aos anteriores (Fig. 133)[317]. Este núcleo logo-icónico reitera as virtudes do príncipe já sublinhadas pelos conjuntos emblemáticos anteriores. Mais uma vez, menciona-se a breve vida do príncipe, desta feita, pela imagem do anel com um diamante engastado[318]. Esta pedra

[317] A transcrição dos emblemas que se anexa não contém a cópia do poema que constitui a *subscriptio*, que pode ser consultado no Ms. 335 da BGUC.

[318] A imagem de um diamante engastado em um anel é mencionada por Filippo Picinelli em *Mondo Simbolico* (PICINELLI, 1678: 424-425), indicando o valor próprio e a virtude, mas também a caridade, ou seja, o amor divino: "La costanza, la fortezza da sofferenza, la sincerità, ed ogn'altra virtù morale, sono in se medesime ciascuna di loro, come un diamante nobile. No que diz respeito ao anel, o mesmo autor refere que: "E l'anello un contrasegno di fede, perciò portato dagli sposi; è un'insegna d'honore, dandosi perciò ai nobili, ai vincitori, ai dotti etc. (PICINELLI, 1678: 467-468). Sobre as associações simbólicas que o diamante motivou ao longo da História, leia-se o capítulo I do livro II do tratado de física subterrânea composto por Giacinto Gimma, editado primeiramente em 1730, intitulado *Della storia naturale delle Gemme, delle Pietre e di tutti minerali* (GIMMA, 2011).

preciosa é símbolo do amor divino, mas também da sabedoria e da integridade de caráter. O facto de surgir engastada num anel relaciona-se com a ideia de início e fim da vida, que o círculo representa, e também com a imortalidade da alma. Assim se exprime a excelência da vida do príncipe, cujo valor não é diminuído pelo pouco tempo que durou, como sublinha o mote do primeiro emblema "*Exiguo pretium magnum plus proditor orbe*".

O segundo emblema centra-se na concórdia, uma das virtudes do príncipe, que se encontra representada pelo órgão e pela sua música harmoniosa, como corrobora o mote "*Perdet vox totum si dissonet unica cantum*".

Perpetuando o registo laudatório, os emblemas seguintes exprimem o lamento pela morte do príncipe, através do ícone da faia. Trata-se de uma árvore consagrada a Hades, estando também associada a Cibele, a mãe de Zeus, razão pela qual simboliza não só a morte, como também a imortalidade e a divindade. No quarto emblema, o autor inspira-se numa composição do *Emblematum Liber* de Alciato (ALCIATO, 1577: 648-649), "*Abies*", que tem o mesmo mote "*Abies in montibus altis*" (*Bucólicas* de Virgílio, Écloga VII, l. 66), significando a proximidade a Deus e, consequentemente, a integridade do príncipe.

O sexto emblema proclama a imortalidade do príncipe que, como já surgiu em segmentos anteriores, é representada pela flor do amaranto, que agora surge cortada por uma espada. O mote "*Nec dum sua forma recessit*", retirado do Livro IX da *Eneida* (l. 70) reitera a perpetuidade da vida de D. Teodósio, na sua forma espiritual. O sétimo e oitavo emblemas também repetem outros ícones já mencionados previamente, retratando uma águia que leva Ganimedes e uma rosa murcha, que exprimem a salvação eterna do príncipe, que tão cedo morreu.

Do que fica exposto, é lícito questionar a inclusão destes fragmentos na obra *Magno et Novo Lusitaniæ Numini Principi Suo Theodosio. Perenne monumentum Patrio et Latino Carmine Sacrabat* do Pe. Pantaleão Rangel, se avaliarmos a heterogeneidade da caligrafia e a falta de conexão lógica entre os mesmos. É, no entanto, de ponderar essa possibilidade, devido à consistência apresentada pela estrutura e temática dos emblemas. Não se sabe também se esses emblemas, ou parte deles, integraram as cerimónias fúnebres promovidas pela Universidade de Évora, enquanto elementos de arte efémera, como é indiciado no quarto e quinto emblemas do primeiro fragmento (ff. 18 e 19), ou se se destinavam exclusivamente a uma versão impressa. Por fim, e como especulei anteriormente, é ainda viável a tese de que poderiam ser exercícios compositivos.

Tal dúvida já não se coloca quanto ao último fragmento, que transcrevo em anexo (Fig. 134), intitulado "Breve descrição das Letras e empresas da Essa", uma crónica lutuosa relativa

a uma cerimónia organizada pela Universidade de Évora em homenagem ao Príncipe D. Teodósio. O documento centra-se na descrição, resumida, do monumento fúnebre, apresentando os elementos emblemáticos e, curiosamente, referindo a sua interpretação. Este relato constitui, claramente, um esquisso, faltando o habitual aprofundamento da matéria fúnebre, repleta de figuras artificiosas e de conexões lógico-alegóricas que marcam o discurso laudatório.

Através da dedicatória sabe-se que a Universidade de Évora erigiu uma máquina em forma de pirâmide ou obelisco, como se observa na morte de grandes figuras da História, elevando o defunto à dimensão divina. O dourado domina os componentes da obra arquitetónica, evocando o esplendor da monarquia e a luz divina.

A parte frontal do monumento ostentava o título "*Theodosius Princeps*" e as armas da Academia, salientando a figura glorificada e o homenageador. Nessa mesma face, observavam-se dois emblemas, que produziam uma fusão da dimensão política com a espiritual, traduzida nas palavras "Império" e "Empíreo", como o autor refere na nota explicativa do primeiro emblema. Da leitura global do monumento, percebe-se que o elogio a D. Teodósio explora essas duas dimensões, o que faz dele um modelo de príncipe e um exemplo moral. Sobre ele pesava o destino do reino, como indicia o emblema da "Palmeira de cujos Ramos pendem cetros e coroas de ouro", estando agora dele aliviado pela salvação eterna, como sugere o mote "*Æternum gloria pondus*". Procura-se, por outro lado, justificar a sua partida, na tentativa de aplacar a ansiedade dos súbditos perante a morte do homem que se esperava pudesse exercer o ofício de rei, através da imagem do coração alado apoiado no mundo que, como explica o autor, se deve ao facto de o coração do príncipe "não caber neste mundo […] pequeno para coração tão real".

Os dois emblemas seguintes, da face da parte do púlpito, referem-se à temática da preservação da memória pela arte e da sabedoria, como tão bem ilustra a figura da *Ilíada* assente no túmulo de Aquiles, assim como o mote "*non omnis moriar*", que aponta para a sobrevivência da alma. O emblema tece, desta forma, um elogio ao príncipe e aos patrocinadores da obra fúnebre. Na figura do herói grego se constrói a imagem de um príncipe corajoso e de grandes atributos militares, sublinhando-se a sua imortalidade através da memória. Por sua vez, o emblema do "sol pondo-se e logo nascendo as estrelas", com a letra "*dominabis astris*" realça a sabedoria do príncipe e a sua glória.

A santidade do príncipe é o assunto dos emblemas que ocupam a face da parte do Altar-Mor, sendo representada por uma "flor de Heliotrópio seguindo a um Deus por Sol" e por uma "flor de jacinto ferida com o raio do Sol". O girassol, enquanto símbolo comum na

laudatória fúnebre, traduz a devoção a Deus. Por seu turno, o jacinto não só se relaciona com o sentimento de dor, o que se prende com o seu fundo mitológico[319], como também é sinónimo de sabedoria (BARREIRA, 1622: 399).

Por fim, na face da sepultura do Cardeal, salienta-se a força do príncipe, que se compara aos trabalhos de Hércules e ao poder de Marte. Apresenta-se, neste contexto, um emblema com a figura de um "baluarte em cima de uma espada", que remete para as ações do príncipe no domínio militar, o que é reforçado pela letra, que se pode traduzir por "esta é a obra da virtude". O segundo emblema, por sua vez, revela "um diamante sobre uma coluna e debaixo do golpe da Maça Hercúlea", com a letra que proclama que saiu vitorioso do golpe. Desvaloriza-se, assim, a derrota da morte física, através da ênfase dada às qualidades anímicas do príncipe e, portanto, à sua pureza de alma, que é invencível, como o diamante sob a maça de Hércules.

Termino o estudo do Ms. 335 da BGUC com a análise dos quatro desenhos emblemáticos de Francisco de Melo[320] (Fig. 135), compostos por título, imagem e lema. Dos títulos se percebe que o autor quis dedicar estes emblemas ao príncipe defunto, em agradecimento pela proteção que este lhe deu em vida. Assim, o primeiro emblema apresenta um heliotrópio virado para o Sol, com o lema "*ad cælestia*", que, como já observei anteriormente, traduz a religiosidade do príncipe.

O segundo emblema reproduz a imagem de troféus militares (colunas, escudo, baluartes, tambor, armadura), que constituem um tributo à memória do defunto. Esta ideia é sublinhada pelo lema "*Hunc triumphum protectio vestra mihi dedit fulminantem amor meus era te muta et roinosa relinquit*", que manifesta igualmente o sentimento de dor perante a morte de alguém tão estimado.

O letreiro do terceiro emblema elucida que se trata de uma composição em memória de D. Teodósio, especificando os seus títulos e identificando a origem da *inscriptio* como sendo uma citação que Patérculo dedicou a Homero. Exprime-se, assim, o grande apreço do autor pelo príncipe no lema, declarando que nunca antes dele houve um modelo que pudesse imitar, nem entre os seus sucessores um que o conseguisse imitar. Este encontra-se no centro da *pictura*,

[319] De acordo com a mitologia, Jacinto foi acidentalmente morto por Apolo, que muito lamentou a sua morte. Sendo incapaz de lhe devolver a vida, o deus prometeu que Jacinto viveria eternamente na memória, sendo celebrado pelo seu canto e pela sua metamorfose numa flor, como consta nas *Metamorfoses*, Livro X, vv. 174-219 (OVÍDIO, 2007: 250-251).

[320] É possível que Francisco de Melo se tratasse do primo direito do famoso escritor barroco, D. Francisco Manuel de Melo, tendo sido ambos membros da Academia dos Generosos: Francisco de Melo foi diplomata, pintor, desenhador e poeta. Ele mesmo havia desenhado o frontispício de uma obra em homenagem ao avô do príncipe, *D. Teodósio II* (códice 51-III-30 da Biblioteca da Ajuda), da autoria do primo.

em forma de *ouroboros*[321], que consiste num círculo, composto por uma serpente mordendo a cauda. Trata-se de um ícone muito generalizado no domínio emblemático, simbolizando o nascimento e a morte, mas também a imortalidade da alma. Desta forma se reflete o pesar pela morte do príncipe, ao mesmo tempo que se declara a sua vida perene, pela memória e pela ressurreição.

O último emblema pode situar-se no domínio estético da *vanitas*, exprimindo a noção de vanidade e efemeridade da vida, através de uma figura do globo terrestre sobre o qual assentam dois cetros cruzados e uma coroa fendida. O lema, que associa a vida a elementos evanescentes obscuros, como o pó, a sombra e o fumo, reitera esse sentido.

Apesar de este documento conter apenas quatro composições, ele abrange os temas fulcrais do discurso laudatório fúnebre, elogiando as virtudes espirituais, intelectuais e militares do príncipe, ao mesmo tempo que declara a inconstância da vida terrena perante a glória da salvação eterna. Constitui, por isso, um bom exemplo da força retórica deste género compositivo, que na sua forma sintética encerra um rico património simbólico, conseguindo expressar inúmeros sentidos, no âmbito de um determinado ideário político e religioso.

3.1.2 D. João IV (m. 1656)

O Rei Restaurador motivou inúmeras obras de panegírico, embora não se encontre uma obra impressa que relate detalhadamente os elementos de arte efémera relativos às cerimónias fúnebres[322]. Sobre a cerimónia decorrida na Igreja de S. Vicente de Fora, temos como testemunho o manuscrito IAN/TT, S. Vicente de Fora, livro. 22, ff. 25 e ss.., intitulado

[321] O termo *ouroboros* deriva do grego antigo, sendo que οὐρά (oura) significa "cauda" e βόρος (boros), "devora". Trata-se de um símbolo pré-cristão, transversal a muitos contextos geográfico-culturais, associado à sabedoria, e ao ciclo da criação e da destruição (EIRE, 2010: 29, 175, 221). De acordo com Filippo Picinelli, "Il serpente, che tenendo coi denti afferrata l'estremità della coda, forma di se medesimo un circolo, si ritrova col titolo; NUSQUAM FINIS, della quale pittura so valsero gli Antichi Egitti, per dinotare l'eternità delle cose, le quali, per divina providenza, accopiando al fine dell'una, la nuova produzzione dell'altra, vengono in tal guisa a mantenere il Mondo" (PICINELLI: 1678: 275). Sobre a história simbólica do ouroboros, leia-se *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo* (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994b: 449-462).

[322] Sobre as circunstâncias da sua morte, Leonor Freire Costa e Mafalda Soares da Cunha referem que: "D. João preparou-se para o último suspiro em cama limpa. Recebeu de seu confessor «várias indulgências», suplicando a absolvição. Morreu na manhã de 6 de Novembro de 1656, evocando-se devotíssimo a Nossa Senhora da Conceição. O camareiro-mor tratou de impedir a rainha de assistir aos derradeiros minutos e contou com o préstimo do seu confessor para lhe dar o consolo possível, pois que o seu sofrimento não admitia alívio. Como lhe competia, D. João Rodrigues de Sá e Meneses fechou os olhos ao monarca e preparou o corpo para ser sepultado. Ericeira falaria de um hábito dos capuchos da Piedade. Porém, décadas mais tarde, abrindo-se o caixão em 1743, verificou-se que o corpo do rei estava amortalhado com o hábito de São Francisco, de burel grosso, tendo por cima do manto de cavaleiro de sarja branca o hábito de cavaleiro da ordem de Cristo. A sua mortalha replicava o modo como fora a sepultar o príncipe D. Teodósio, também ele com o hábito de São Francisco e com o hábito da ordem de Cristo, insígnia tradicionalmente usada pela realeza de Portugal" (COSTA e CUNHA, 2012: 263).

"Memórias que pertencem ao Funeral do Senhor Rey. João 4.°. Por Pedro Vieira da Silva"[323]. O texto escrito por Pedro Vieira da Silva[324] consiste em instruções detalhadas sobre o aparato efémero de exéquias, embora não integre qualquer ilustração e também não haja certezas quanto à sua implementação[325] (CARDIM, 2008: 202).

Pedro Vieira da Silva descreve pormenorizadamente a forma como todas as hierarquias sociais deveriam estar sentadas na cerimónia, assim como a disposição e características dos bancos, tendo em especial atenção a visibilidade do altar-mor. Os detalhes decorativos exprimiam diferenças hierárquicas, como se entende da seguinte passagem:

> Declara-se que só o banco do Conde há de ter baeta para diferença das outras, que hão de ser só tintos de negro. […] Da outra parte, nesta correspondência, estará a Mesa da Consciência e a Junta dos Três Estados e serão de fazer dois estrados da altura dos degraus que sobre o corpo da igreja para o cruzeiro, assim, de uma parte como de outra, em forma que fiquem todos os tribunais na mesma igualdade (fl. 26).

O documento elaborado pelo Secretário de Estado dá-nos conta de que o catafalco seria no cruzeiro da igreja e apresentaria forma octogonal. No meio do mesmo estaria o túmulo, enquadrado de forma a não perturbar a visualização do altar. Sobre o túmulo, na parte virada para a nave da Igreja, estaria uma coroa de louro e um bastão da sabedoria, que possivelmente seria um bastão com uma serpente entrelaçada, com a letra "*Ut Victor*" inscrita no rosto do túmulo, junto à coroa. Na outra parte, inserir-se-ia uma coroa cerrada com um cetro e a letra "*Ut Regi*". Este composto logo-icónico remete para o caráter glorioso do rei, em vida e na morte. Por outro lado, exibe os símbolos do poder, elevando simultaneamente o monarca, que

[323] Este manuscrito pode ser consultado em http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4166312. Pedro Cardim empreendeu um estudo do mesmo, sob o título "¿Una *Restauração* visual? Cambio dinástico y uso de las imágenes en el Portugal del siglo XVII" (CARDIM, 2008: 185-206), também Leonor Freire Costa e Mafalda Soares da Cunha, no livro *D. João IV*, analisam o mesmo documento (COSTA e CUNHA, 2012: 264-266).

[324] Sobre Pedro Vieira da Silva sabe-se que: "[…] nasceu em Leiria a 15 de setembro de 1598. Filho de Gaspar Rebelo da Guerra Dias Preto (juiz dos Órfãos na cidade de Leiria) e de Clemência Vieira da Silva. Terá feito os seus primeiros estudos na cidade do Lis, depois, matriculou-se em Coimbra em Leis a 3 de outubro de 1614, tendo obtido o grau de bacharel a 18 de julho de 1620 e de licenciado em 13 de julho de 1623. Obteve o doutoramento a 14 de outubro de 1623 e lecionou como professor substituto na Universidade de Coimbra. Foi Colegial na Colegiada de S. Paulo em 9 de abril de 1624. […] Mais tarde, por determinação de Filipe III, foi para o Algarve com a missão de tentar impedir uma revolta contra o domínio castelhano. Com a independência de Portugal, em 1640, foi nomeado Secretário de Estado em 1643, mantendo-se no cargo durante a regência de D. Luísa de Gusmão até subir D. Afonso VI ao trono. Assinou a providência régia em que se "tomou" a Imaculada Conceição como padroeira e defensora do reino, em 1646. Em 1660 foi afastado do cargo, pensa-se que por questões políticas, sendo deportado para Évora e mais tarde para Ourém. É, em 1667, novamente secretário de Estado no reinado de D. Pedro II. Foi em ministro plenipotenciário para a conclusão da paz entre Portugal e a Espanha em 1668" (AZEVEDO, 2014: 254).

[325] A cerimónia fúnebre foi relatada por Francisco Leitão da Silva, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, na *Relação da morte, e enterro da majestade Sereníssima de el rei D. João o IV de gloriosa memória*, impresso em Lisboa, na Oficina de Domingos Lopes Rosa, em 1656, mas não apresenta qualquer descrição logo-icónica.

mereceu ser coroado de louro e cuja sábia governação se encontra igualmente refletida no bastão da sabedoria.

A cerimónia daria especial ênfase ao domínio territorial e à expansão ultramarina, assim como à vassalagem de reis das várias partes do Império. Nesse sentido, continha, na base, as alegorias dos quatro continentes, em painéis duplos, que deveriam ser pintados com motivos vegetais e animais, contendo igualmente inscrições de identificação. A Europa representava-se com dois touros, a África por dois leões, a Ásia por dois elefantes e a América por duas serpentes. O domínio do mundo estava, assim, representado, relevando como estratégia de legitimação política a noção de que a Dinastia de Bragança governava de forma eficiente e estável todo o Império.

A estrutura era sustentada por dezasseis colunas romanas, torcidas, que abarcavam o túmulo e deixavam entrever o altar. No rosto dos painéis, ler-se-ia, numa tarja, a inscrição "*à solis ortu usque ad occasum*", expressando o início e o fim de um ciclo de vida, de acordo com a metáfora da aurora e do ocaso. Por seu turno, e dada a circularidade do dia, indiciava também a renovação do trono, pois esperava-se que depois do ocaso de D. João IV houvesse um sucessor igualmente forte que conduzisse o reino.

Sobre estes painéis colocar-se-iam outros, ilustrando:

> […] os reis vassalos da Coroa de Portugal, pintados assim na figura como nas roupas como usam nas terras de que são naturais e terão as suas coroas na cabeça abertas e ao pé de cada um o ano em que se avassalou aquele rei e por que capitão, declarando particularmente a terra de que cada um é rei, o distrito e o poder que têm (fl. 27).

No rosto destes painéis adicionar-se-ia uma tarja com a inscrição "*Rex Regum*", assinalando que D. João IV havia sido rei dos reis. O detalhe das informações que integrariam estes painéis explica-se pelo pendor didático deste tipo de eventos fúnebres. Como a igreja estaria aberta a todo o público, era uma ocasião ideal para dar a conhecer todo o espaço do Império, assim como declarar o nome daqueles portugueses que os conquistaram. O facto de se prever a inscrição do nome do capitão, reconhecendo o seu contributo para a nação, constitui possivelmente uma forma de cativar outros para as causas do reino. Por seu turno, poder-se-á também colocar a hipótese de esta cerimónia exprimir muito mais que o discurso do poder monárquico, evidenciando igualmente um discurso de outras classes de poder, nomeadamente o aristocrático e, relacionado com o mesmo, o militar.

No alto das colunas inserir-se-iam oito painéis adicionais, centrados nos sucessos militares do rei. O primeiro painel deveria ilustrar o dia da Aclamação, sendo descrito da seguinte forma:

> […] este se há de declarar pintando um homem membrado, mas sem cabeça, a que Sua Majestade, que dele procura fazer o seu retrato ao natural, está despindo com uma mão um capuz, ficando ainda coberto com ele metade do corpo, e o outro meio lhe mostrará vestido de bordado muito rico e no peito, entre o bordado do vestido, terá como bordadas as Armas de Portugal; com a outra mão estará Sua Majestade pondo naquele corpo a cabeça que lhe falta com uma coroa cerrada muito fermosa. E no braço direito de Sua Majestade que há de estar pondo a cabeça naquele corpo se porá umas letras – *Exi de tributo Lusitania domina gentium* (fl. 28).

O segundo painel ilustraria uma procissão em que "[…] estará pintado o Arcebispo de Lisboa na procissão daquele dia com o braço de Cristo despregado da cruz e umas letras – *in ipsa atenuata respiciam*" (fl. 28). O quadro remete para o caráter profético da Restauração de Portugal e a bênção divina desta geração de reis lusitanos, que até esse momento se encontrava atenuada. Com este quadro se completa a ilustração dos constituintes fundacionais de um Estado, que é encabeçado pelo rei, mas cuja estabilidade se encontra cimentada pelos poderes aristocrático e religioso.

O autor imagina ainda outros dois painéis de forma mais geral, dedicados aos sucessos bélicos do rei, explicitando que:

> Hão de pintar os Fidalgos pelas ruas, uns a pé outros a cavalo, outros correndo com rostos alegres. No resto do painel e no outro se pintará os sucessos das fronteiras, retratando as Praças rendidas com declaração do tempo e capitães e se pintará com particularidade a Batalha do Montijo, tão duvidosa e bem pelejada como ela foi, procurando imitar as figuras do Conde de Alegrete com três cavalos mortos, do Conde de Soure com o rosto cheio de sangue das feridas da cabeça; Luís da Silva e mais pessoas que se assinalaram na batalha que se apontarão ao pintor. No baixo deste painel hão de estar umas letras sobre o nosso exército – *vicisti tandem* (fl. 28).

É de notar o caráter violento que se pretende imprimir à cena, sobretudo pelo facto de especificarem as feridas e o sangue, o que tinha como objetivo sublinhar o sacrifício físico daqueles que arriscaram a vida nas lutas da Restauração. Mais uma vez se infere o desejo de cativar aliados políticos, pois não haveria honra maior que partilhar a "tela" do simulacro fúnebre com o rei, subentendendo-se que outros poderiam ter esta distinção heroica se atuassem em defesa do reino.

Reservar-se-ia, ainda, os quatro últimos painéis para plasmar os sucessos ultramarinos:

> […] se pintarão os sucessos de África na expulsão dos holandeses do Reino de Angola e da Ilha de S. Tomé. Nos outros dois os sucessos da América na expulsão dos holandeses do Maranhão e de todo o Estado do Brasil. Nos outros dois se pintarão os sucessos de Ceilão, o cerco do Idalcão em Goa e se porá por cima uma letra – *sustinuisse satis* – no rosto destes painéis, em direitura das

> tarjas dos outros se porão as letras da empresa de S. Majestade – *Vici mea fata superstes* (fl. 28).

A relação semiótica entre as imagens e os motes configura a ideia de que o rei já suportou muitas dificuldades e que já viveu tempo suficiente, pelo que parte com a missão cumprida. Plasma-se, desta forma, a heroicidade do rei, que se sacrificou pela nação.

No nível superior a estes painéis, inserir-se-iam, ainda, outras imagens e inscrições:

> Sobre estes painéis se porão outros, indo-se já estreitando a essa, e estes representarão só quatro: o Juramento que S. Majestade e os Reinos fizeram de defender à Imaculada Conceição da Virgem Senhora e de se fazer seu vassalo feudatário e se há de pintar Sua Majestade de joelhos diante do altar jurando no Missal e na Cruz, e o Bispo Inquiridor será revestido de Pontifical e o Bispo de Coimbra e outro Bispo em pé como testemunhas e o Secretário de Estado de joelhos lendo o Juramento. E hão de representar um painel ou parte dele, a clemência com as letras – *pro tempore* – e nos outros três ostentarão como letra – *tempera ne prodigus* – a prudência – *animos è prudens.* A temperança vestida de saial com comeres ordinários e frutas secas com as letras – *micat inter omnes*. A magnanimidade com as letras – *Quis sicut tu?* – e cada uma destas virtudes se há de vestir e ornar na forma que se costuma fazer a cada uma delas (fl. 28).

Este conjunto logo-icónico sublinha o Juramento do rei, sancionando religiosamente a sua ação ao leme da nação. É interessante notar que o Secretário de Estado, autor deste manuscrito e mentor da cerimónia, quis ficar representado iconograficamente. Esboça-se, igualmente, a exemplaridade do *rex christianus*, apresentando-se cinco virtudes simultaneamente morais e governativas, em consonância com a análise da *imago* real do *Mausuleum Maiestatis* (MACHADO, 1657), realizada no segundo capítulo.

Acima destes elementos previa-se ainda colocar outras decorações relativas aos símbolos reais e à noção de transitoriedade da vida:

> Sobre estes painéis há de sair um tronco de uma árvore bem grosso e penduradas dele se hão de pôr as Armas de Sua Majestade e morrião, peito, espaldar e o mais; e sobre o tronco uma caveira e sobre ela umas letras – *quantum mutatus ab illo Hectore* – e o tronco da árvore em roda junto das armas terá a letra – *sicut mater unicum diligit filium, ita ego te diligebam. Quis est homo, qui non fleret* […].

Neste contexto, o tronco da árvore simbolizava a estabilidade política do reino e também a sua descendência. Veja-se, a título de exemplo, a gravura incluída na obra de António de Sousa Macedo, *Lusitania Liberata* (Fig. 136), em que do corpo do rei D. Manuel se vê, ramificada a sua descendência.

A planificação desta cerimónia revela um programa iconográfico único, se compararmos com o de outros monarcas da dinastia brigantina, na medida em que não é só o rei o protagonista do evento fúnebre, pois a própria conceção logo-icónica do mausoléu produz um enaltecimento a nobres e a militares com os quais o monarca consolidou o Reino[326]. Deste modo, na construção piramidal do mausoléu, vão sendo acumuladas imagens heroicas de vassalos, derivando no tronco inserido no topo do monumento[327]. Por conseguinte, pretendia passar-se a ideia de que todos contribuíam para alimentar a "árvore do Reino", garantindo a sua estabilidade e prosperidade. Nesse sentido, configurava uma mensagem política aos presentes, de união no esforço da Restauração. Não é por acaso que vários lemas foram retirados da *Eneida* de Virgílio, nomeadamente o excerto "*quantum mutatus ab illo Hectore*" (II, 274), correspondendo ao passo que se refere ao sonho profético de Eneias, em que Heitor lhe anuncia a sua missão de encontrar novas muralhas para a cidade. Do mesmo modo, a família real e os vassalos deveria zelar pelas muralhas do reino.

Por fim, deve assinalar-se a pluralidade discursiva deste programa iconográfico, uma vez que se subentende do mesmo uma ênfase no poder de outros protagonistas políticos, como capitães, fidalgos, bispos e outros elementos do "corpo místico" do Estado, em muitos casos especificando-se a sua identidade, com destaque para o projetista da cerimónia, o Secretário de Estado. Por conseguinte, mais que um tributo ao rei, esta cerimónia previa um tributo a todos os que estavam dispostos a integrar o aparelho do Estado tendo à cabeça um elemento da Casa de Bragança.

[326] Sobre a propaganda literária em torno da morte do rei, Leonor Freires Costa e Mafalda Soares da Cunha notam que: "Vale recordar que, posteriormente à aclamação, a literatura da legitimação insistiu no carácter prodigioso do acontecimento, não só por se descobrirem manifestações do divino em momentos concretos, como também pela transferência pacífica do poder, sem confrontos nas principais fortalezas da cidade, nem em qualquer outro ponto do reino. A ideia de uma convulsão política sem mortes, pacífica e festejada pelo povo nas ruas, escamoteava alguns acontecimentos imediatos a Dezembro de 1640" (COSTA e CUNHA, 2012: 267).

[327] Deve estabelecer-se uma relação entre a *imago* real, plasmada para o cerimonial fúnebre, e a exemplaridade que a literatura especular do século XVI atribuía ao rei. A propósito da obra "Libro Segundo dl Espeio del Perfecto Principe Christiano de Francisco de Monçon" (1545), Ana Isabel Buescu analisa a imagem do rei como cabeça do "corpo místico" da república. A este respeito, sublinha que o coração e os olhos deste "corpo místico" referem-se aos juízes, magistrados e outros oficiais de justiça; as mãos correspondem aos oficiais da casa real e cortesãos e, por fim, os pés são os artífices, agricultores, comerciantes, ou seja, o povo (BUESCU, 1996: 199-211). De certa forma, a planificação dos lugares da cerimónia, hierarquicamente pensados, e o programa iconográfico do mausoléu de D. João IV exprimiam a mesma conceção sociopolítica do aparelho do Estado, integrando todos estes elementos do "corpo místico" sobre o qual se esperava construir um reino forte e coeso, no seguimento do esforço restauracionista.

3.1.3. D. João, príncipe do Brasil (m. 1688)

Bem diferente das manifestações públicas e de teor bibliográfico motivadas pela morte do primogénito D. Teodósio que analisei anteriormente encontra-se a reação à morte de outro primogénito, D. João, Príncipe do Brasil, que nasceu em agosto de 1688, tendo falecido no mês seguinte. Na verdade, a alta mortalidade infantil nos séculos em apreço resulta num certo conformismo em relação à morte dos mais pequenos. Como refere Ana Cristina Araújo:

> A inelutável punção dos mais novos, tão natural como o ritmo das estações, que, no auge do Verão, atinge em cheio a infância e eleva para uma escala consentida e banal o chamado «massacre dos inocentes», gera um conformismo difícil de explicar do ponto de vista psicológico – resignação inevitável para uns, indiferença afetiva para outros […]. A morte de uma criança, de idade inferior a cinco anos, tende a ser compensada, em regra, por outro nascimento, o que acontece até ao limite da fertilidade humana. A reparação que se processa no domínio da natureza gera um complexo mecanismo de compensação que, do ponto de vista simbólico, assenta na tendência generalizada de se atribuir o nome do filho prematuramente falecido ao nascituro seguinte (ARAÚJO, 1997: 57).

Assim se compreende a ausência de obras impressas manifestando o lamento pela perda de D. João, Príncipe do Brasil, declarado por D. Pedro II herdeiro do trono, que morreu poucos meses depois de nascer. Na verdade, a atribuição do mesmo nome ao segundo filho do Rei com D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo indiciaria um processo de "reencarnação simbólica" (ARAÚJO, 1997: 58), que pretendia compensar a perda do primogénito.

No entanto, há a assinalar um texto da autoria de Luís Nunes Tinoco, denominado "*Sentimentos de Lísia. No intempestivo Trânsito do Sereníssimo Príncipe de Portugal, Primogénito dos Augustíssimos Monarcas D. Pedro II e D. Maria Sofia Isabel*", encontrando-se o códice na Biblioteca Geral e Arquivo Público de Évora, Cod. CXIV /1-29. A seguir ao rosto, encontra-se uma composição emblemática (Fig. 137), que traduz um *topos* recorrente na poesia panegírica dedicada à monarquia, a saber, o corte por foice de uma flor (normalmente a rosa, embora nos "Sentimentos de Lísia" se trate de um cravo), que representa a morte precoce de um(a) figura da monarquia. Este tom laudatório é reforçado pelos elementos da categoria textual, nomeadamente pelas letras maiúsculas que, além das que iniciam os versos, introduzem as palavras "Luza", "Monarquia" e "Flor".

Do ponto de vista gráfico, está murada por uma moldura oval que delimita o campo visual do leitor. Quer a *inscriptio*, quer a *subscriptio* encontram-se em carateres imitando os impressos. Quanto ao aspeto icónico-pictural, no poema em português, ou na *subscriptio*, encontramos uma diferença de densidade no tom da impressão na letra maiúscula "M" de

"Monarquia", o que reforça o conceito da composição, ou seja, a morte dos monarcas. O desenho da moldura assemelha-se ao traço da caligrafia manuscrita, mas, em vez de letras, desenha floreados, em linha preta, que contrasta com o branco do fundo. Desta forma, o contraste de tonalidades claras e escuras salienta a oposição vida/morte, luz/sombra, que também é reforçada, numa perspetiva semântico-pictural, pela textura da *pictura*, percebendo-se claramente a posição do Sol à esquerda da imagem pela sombra do cravo coroado, desenhada no volume de terra, a carvão, à direita da figura. É do lado esquerdo (da nossa perspetiva frontal) que surge a mão divina com a foice, que irrompe de uma nuvem iluminada. A posição da luz, neste contexto, traduz o conceito de índole espiritual, omnipresente no imaginário do período barroco, de uma vida plena após a morte, em união com o Absoluto. A imagem estabelece, assim, uma ligação com a inscrição "*ut vehementer florescat*", ou seja, para que floresça vigorosamente, numa mensagem clara ao sucesso da descendência dos dois monarcas.

Por sua vez, o emblema introduz a mensagem do texto, composto por 41 sextilhas, cuja caligrafia imita os carateres de imprensa, que desenvolvem o elogio fúnebre, exprimindo o lamento pela morte de um príncipe de tão tenra idade.

3.1.4. D. Isabel Luísa Josefa (m. 1690)

No que diz respeito ao elogio a princesas, deve destacar-se a expressão iconográfica e literária de lamento pela morte de D. Isabel Luísa Josefa. Única filha da união entre D. Pedro II e D. Maria Francisca Isabel de Saboia, sua primeira esposa, a "Sempre Noiva", como foi cognominada, faleceu com 20 anos, em 1690. Como vimos no capítulo anterior, várias foram as obras de teor poético inspiradas pela morte da princesa, em detrimento das fontes documentais existentes sobre a emblemática fúnebre em sua honra.

Não obstante, deve salientar-se o livro *Memórias da Sereníssima Senhora D. Isabel Luísa Josefa, que foi jurada Princesa destes reinos de Portugal, oferecidas à Majestade de El-rei D. João V Nosso Senhor* de Pedro Norberto de Aucourt e Padilha, impresso em 1748. A obra desenvolve-se em torno da biografia da princesa, atentando particularmente no enredo político que marcou as tentativas goradas de matrimónio com príncipes de cortes estrangeiras, complementado por vários documentos epistolares. Nesta obra, revela interesse para o presente estudo uma gravura de Guilherme Debrie (Fig. 138). A composição apresenta a princesa sentada no centro de uma estrutura arquitetónica em pórtico, composta por arcos e colunas, de onde pendem escudos e brasões. Vê-se, em segundo plano, ao centro, uma pirâmide elevada, símbolo associado à morte de grandes figuras. A postura da princesa, em ato de desapreço por

coroas reais que um anjo lhe tenta oferecer em uma bandeja, exprime a sua alma virtuosa, de acordo com o princípio cristão do desprezo pelos bens, honras e prazeres terrenos. Fazendo uma leitura destes elementos à luz da pluralidade discursiva, observa-se uma denegação do poder monárquico, visível no desprezo das insígnias reais, que naturalmente se encontra retoricamente enquadrado pelo elogio dos predicativos espirituais de D. Isabel Luísa Josefa.

Do lado esquerdo, saindo de uma nuvem, ou seja, do reino celeste, observa-se uma dama coroada, representando a Rainha D. Maria Francisca de Saboia, mãe de D. Isabel Luísa Josefa, que lhe atribui uma coroa de louro e uma palma, ícones da glória eterna. Por sua vez, do lado direito, nota-se uma estrela, cuja luz incide sobre a princesa, significando os seus atributos morais, que se traduziram na imortalidade. Em alusão à jovem idade com que faleceu, em baixo, no meio, um anjo chora inclinado sobre um escudo, em forma de lisonja, com as armas da Infanta, estando por terra a aljava e as setas, recordando o *topos* da troca de armas entre Cupido e a Morte, resultando na morte de jovens e enamoramento de velhos.

A princesa constituía, portanto, um exemplo moral a seguir[328], o que faz dela a protagonista das portadas que abrem os três volumes da obra *Alma instruída na doutrina, e vida cristã* (1688 [-1690, 1699]) do Padre Mestre Manoel Fernandes. A que dá início ao primeiro volume (Fig. 139) apresenta uma alegoria da morte da Infanta D. Isabel Luísa Josefa, cuja figura está recostada sobre um divã colocado sob um dossel. Vê-se um anjo elevando um dos panos e o outro voando com uma coroa de louros e uma palma, apontando para uma estrela que ilumina o aposento, símbolo da excelência da princesa e da sua imortalidade. Ao lado da princesa observa-se uma mesinha com uma vela acesa, ícone que representa a fé. Ao centro e ao meio, um anjo apoia-se no brasão da princesa, chorando.

Por fim, saliento a gravura do segundo volume da mesma obra (Fig. 139), da autoria de Halé, H. Trudon e Gérar Edelink, que apresenta D. Luísa Josefa sentada, envolta pelas figuras alegóricas da Fé (figura com o cálice), Esperança (identificada pela âncora) e Caridade (com uma chama ardente na cabeça). Ao centro e no alto encontra-se a figura de S. Pedro, constituindo, assim, uma alegoria da morte e ressurreição da princesa.

Em suma, estas gravuras funcionam como foco sedutor do olhar do leitor, que vê ilustrada a pureza da alma da princesa, espelho de virtudes morais a seguir, convidando-o a folhear uma obra que poderá orientar a sua conduta, de modo a que alcance esse ideal.

[328] Sobre a educação desta princesa e o papel que, enquanto futura mulher monarca, deveria desempenhar, leia-se "As Pratas da Princesa D. Isabel Luísa Josefa (1669-1690)" (BRAGA, 2012).

3.1.5. D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (m. 1699)

Uma das figuras que inspirou maior número de composições por ocasião de sua morte foi a Rainha Maria Sofia Isabel de Neuburgo, que nascera em Schloss Benrath, a 6 de agosto de 1666 e falecera em Lisboa, a 4 de agosto de 1699, com 32 anos. Muitos autores estendem a data do falecimento para 6 de agosto, dia do seu funeral, uma vez que tal coincidiria com o dia do seu nascimento, perfazendo 33 anos, idade em que Cristo morreu, o que possibilita uma panóplia de comparações simbólicas. Por casamento com D. Pedro II, foi rainha de Portugal desde 1687, tendo concebido sete filhos, dos quais sobreviviam, por alturas da sua morte, seis. A sua morte foi chorada por todo o reino[329] e as obras de lamento fúnebre compostas nesta ocasião foram numerosas, embora sejam poucas as que contêm os elementos de emblemática que fizeram parte da cenografia do espetáculo lutuoso.

Neste contexto, destaco primeiramente uma relação de exéquias da autoria do Pe. M. António de Faria, intitulada *Emblemas colocados no Túmulo Honorário, que a Congregação do Oratório de Lisboa dedicou à Sereníssima Rainha de Portugal D. Maria Sofia Isabel nas exéquias, que lhe celebrou em 21 de agosto de 1699 na igreja da mesma Congregação*. Como indica o título, o texto aborda somente as composições emblemáticas colocadas no monumento fúnebre, ainda que não contenha as gravuras ilustrativas. Assim, a relação compreende a numeração dos emblemas, que somam dez; a descrição da *pictura*; a *inscriptio* ou lema; uma explicação e, por fim, o poema ou epigrama que constitui a *subscriptio*. Cada composição deveria espelhar uma virtude da rainha[330].

[329] Isabel Drumond Braga e Paulo Drumond Braga, no livro *Duas rainhas em tempo de novos equilíbrios europeus*, referem como ecoou este lamento, de acordo com as práticas protocolares da época: "Por ordem de D. Pedro II, o secretário de Estado, Mendo de Fóios Pereira, informou as câmaras do Reino, por exemplo, Coimbra, Porto, Évora, Vila Viçosa e Horta, da morte de D. Maria Sofia Isabel. O próprio monarca escreveu a vários soberanos estrangeiros, como foi o caso de Luís XIV. Como era comum, multiplicaram-se, de norte a sul, assim como no Império, as exéquias, em regra com sermões evocativos, que cantavam as virtudes da falecida, por exemplo, no Convento de Cristo de Tomar, a 19 de agosto de 1699 e, no mesmo dia, no Convento de São Francisco de Lisboa. Ainda em Lisboa, há exemplos no Convento do Carmo no dia seguinte, a 21 de agosto, na casa dos Oratorianos, e a 11 de setembro, na Misericórdia. Em Évora as cerimónias ocorreram na sé, a 31 de agosto […]. Quanto ao império português, há a informação de cerimônias mandadas fazer naquela que era então a cidade mais importante do Brasil, Salvador da Baía, a 31 de março de 1700, por ordem do governador, D. João de Lencastre, e, igualmente no Brasil, a 19 de abril do mesmo ano, em Santo Amaro, vila situada na margem direita do rio de Sergipe, na província da Baía" (BRAGA, 2011: 358-359).

[330] Esta estratégia de dedicar cada composição a uma virtude da rainha, articulando-as coerentemente, é defendida pelo padre jesuíta Claude-François Ménestrier em *Des Décorations funèbres*, onde, a propósito das cerimónias fúnebres a Maria de Medicis, nota que: "Quand on representa la femme forte aux funérailles de Marie de Medicis, sur l'idée qu'en fait le Sage au trente-unième des Proverbes, il falut nécessairement suivre cette idée & cette peinture article par article, & y faire entrer les vingt-deux versets qui contiennent cette peinture. C'est ce qu'on fit ingénieusement, en attribuant autant de vertus, ou autant de qualités Royales à chacun de ces versets" (MÉNESTRIER, 1683: 65). Embora não haja, nas relações de exéquias analisadas, uma referência a esta ou outras obras normativas no domínio do cerimonial lutuoso, é pertinente notar que as exéquias fúnebres luso-brasileiras seguiam, em grande medida, esses preceitos gerais expressos pelo padre Ménestrier. É natural que a notícia dos aparatos fúnebres faustosos decorridos na Florença no século XVI e XVII circulasse pelo espaço europeu e que se

O Emblema I (Fig. 140) apresenta como *pictura* "Uma águia Imperial remontada sobre as nuvens", com o lema "*Semper augusta*". O autor esclarece que o emblema e o respetivo epigrama se referem à ascendência augusta e descendência da rainha, assim como ao mês de agosto, data em que nasceu, entrou em Portugal e morreu. Na verdade, a águia imperial é uma imagem frequente nos *emblemata regia*, representando o estatuto social, mas também a passagem para a dimensão celeste[331].

O Emblema II ostenta "um girassol desmaiado, e virado para o Sol no seu ocaso", com a letra "*Mensura aetatis plenitudinis Christi*", e o poema em castelhano: "A ninguna flor mayores/ Espacios concede el Sol/ Que al sublime girassol, / Mathusalen de las flores: Mas este, que tan fiel/ Siguió, como el mundo há visto, / Al Sol de justicia Christo, no pudo vivir más, que él" (FARIA, 1699: 46). O símbolo do girassol representa o desejo de o indivíduo dirigir o pensamento e as ações de acordo com a vontade divina, à semelhança do movimento da flor em relação ao Sol. No contexto em apreço, a imagem traduz o espírito da rainha que, no momento em que ia perfazer 33 anos, a idade de Cristo, se encontrava preparada para deixar o mundo terreno em busca da divindade. Essa ideia é reforçada pela explicação do autor, pelo lema, que é retirado de *Efésios* 4:11-14, e pelo poema.

O emblema III apresenta "um Relógio, cuja mão apontava as doze horas, e cujos pesos se viam no chão", com o lema "*Cursum consummavi*" e os versos "Esta mão, que no Relógio/ Do Governo Lusitano/ Em cada hora mostrava/ de virtudes muitos anos, / nos doze, que agora aponta/ Já parada, está mostrando/ doze horas, pois horas breves/ Foram para o nosso agrado" (FARIA, 1699: 47). O lema é retirado da *II Carta de S. Paulo a Timóteo* (4:7), significando "terminei a corrida", o que, juntamente com a imagem, simboliza o percurso virtuoso da rainha que, como explica o autor, teve "doze anos de governo". Pode encontrar-se esta imagem simbólica em livros de emblemas como o de Sebastián de Covarrubias Horozco que, em *Emblemas Morales* (emblema 42, centúria II) apresenta um relógio de pesos com asas

instituíssem como modelos a imitar. Por outro lado, atendendo ao contributo dos sacerdotes da Companhia de Jesus na execução destas cerimónias, é também concebível que as projeções estético-literárias e arquitetónicas lutuosas circulassem pelos membros da congregação.

[331] José Julio García Arranz na obra *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, refere que a águia foi o animal mais ilustrado pela emblemática. Surge muitas vezes representada com o atributo de Zeus ou Júpiter, ou seja, um raio entre as garras, simbolizando o cumprimento da justiça, o poder e a soberania. Essa interpretação relaciona-se com o facto de a arma do deus grego e romano ser um garante da soberania sobre todos os outros deuses, assim como meio de impor a justiça e a ordem do cosmos (1996: 154-162). De igual modo, Noé Hector Esquivez Estrada em «Consideraciones Filosóficas acerca del Libro I "Los cuerpos celestes" de la obra *El Mundo Simbólico* de Filippo Picinelli», nota que "El símbolo del águila representa la virtud; ella siempre permanece, jamás será destruida. El hombre virtuoso es un hombre justo. Por lo demás un alma santa, como águila celeste, tiende hacia Dios con su vuelo y nunca se sale de los límites de la ley divina y tiene su corazón inquieto hasta en tanto no descanse en su centro" (ESQUIVEZ ESTRADA, 2002: 177).

(COVARRUBIAS, 1610: 142), remetendo para a falsa liberdade que o homem sente quando cede ao pecado e alertando para a necessidade de ser firme e constante, de modo a estar preparado para o momento da morte.

O Emblema IV exibe "uma Balança, que de uma parte chegava ao chão impelida do peso de uma grande barra de ouro, que sustentava, ficando bem elevada a outra, em que se viam umas pequenas barras de prata", com a inscrição "*Plus omnibus ista*" e com a *subscriptio* "Ofertando puro amor/ Muchas por sola una vida/ Ella sola fue escogida, / por ser su pezo mayor. / No ay pezo en todas, que iguale/ Al que abate su estatera/ Porque quando Dios pondera,/ Peza más lo que más vale" (FARIA, 1699: 48). O emblema reflete a inutilidade dos donativos oferecidos para pedir a Deus que a mantivesse viva, e que de nada valem perante a vontade divina. Essa ideia é esclarecida na explicação do autor e reforçada pelo lema.

Segue-se o Emblema V, com a descrição pictórica "Pintaram-se seis Estrelas, que brilhavam no Céu, quando já o Sol aparecia meio sepultado nas sombras do ocaso", com a letra "*Non omnino recedo*" e a quadra em castelhano "No mueren mis luzes bellas/ De todo en su arreboles, / Pues me quedo en tantos Soles, / Quantas son estas estrelas" (FARIA, 1699: 49). Neste contexto, e como elucida o autor, as estrelas simbolizam a descendência da rainha, sendo ela representada pelo Sol no seu ocaso. A analogia entre os seus filhos e as estrelas é comum a outros autores, como é exemplo a expressão "sete grandes estrelas", que D. Pedro da Encarnação emprega na *Oração fúnebre nas exéquias da Sereníssima rainha, e S N D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, celebradas no Real Mosteiro de S. Dinis de Odivelas no dia 19 de outubro de 1699* (ENCARNAÇÃO, 1700: 22). Além disso, procede-se claramente a uma associação entre a família real e a divina, que é transmitida por meio de ícones celestes.

A conexão simbólica da rainha com o Sol é encontrada também em outros sermões fúnebres, como o *Sermão nas Exéquias da Sereníssima Rainha N. Senhora D. Maria Sofia Isabel*, enunciado por Fernando da Soledade, que produz a seguinte explicação:

> Porque se a Rainha nossa Senhora foi como o Sol entre os astros da sua República, singular na perfeição, nobreza, e resplendor dos bons exemplos; se como Sol teve o império sobre todos, sendo Rainha Augusta da nossa Monarquia; se como o Sol a todos dominou com agrado, porque o tinham todos em lhe tributar rendimentos humildes, se como o Sol a todos deu alento com os influxos de suas virtudes, e de todos foi amada pelas prerrogativas de suas obras; também como Sol achou os ocasos funestos da sepultura no mesmo dia, em que contava os orientes da vida; porque se a seis de Agosto foi o dia em que nasceu, a seis de Agosto foi o dia em que se sepultou (SOLEDADE, 1699: 6).

O ícone solar integra igualmente o emblema VI, que consiste na imagem de "um Sol e uma escura nuvem interposta entre ele e a terra, aparecendo esta escurecida", com a letra "*Nil*

Mihi nocet, sed orbi" e a quadra "Nó me confunde en mis rayos/ essa nube, que se oppuso, / solo el mundo es el confuso, / Pues se queda en sus desmayos" (FARIA, 1699: 50). Esta composição traduz a tristeza dos súbditos perante a morte da monarca, ao mesmo tempo que sublinha a certeza da salvação eterna, por associação com a morte de Cristo. Vicente da Luz, no *Sermão em as exéquias da Sereníssima Rainha de Portugal D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo...: em a tarde do dia quarto do mês de agosto de 1699... pregou-o em 20 do dito mês em o Convento do Carmo desta Corte*, também associa a morte da rainha a um sol encoberto por nuvens, referindo que:

> Sendo o dia 6 de agosto o de uma tão grande ação de graça, com tudo lá trouxe consigo uns acidentes de azares, que só soube aprender a volúvel mudança da natureza. Nesse dia se viu transfigurado Cristo; e nesse mesmo dia se viu desfigurado: nesse dia apareceu um sol luminoso*: Resplenduit fácies ejus, sicut Sol*; e nesse mesmo dia uma nuvem foi o sepulcro desse Sol desaparecido: *Nubes lucida obumbravit eos* (LUZ, 1699: 4-5).

Continuando a explorar a simbologia dos objetos astronómicos, o emblema VII evidencia "uma Lua cheia, mas eclipsada com a interposição da Terra" e o lema "*Terra tegitur, cum lumine plena*", com o poema: "Esta lua, que entre seis/ Estrelas tanto brilhava/ Enquanto foi Lua nova, / Não passou a eclipsada; / Mas agora que já cheia/ De obras de luz se ostentava, / Padeceu mortal eclipse/ para renascer mais clara" (FARIA, 1699: 51). Esta representação simbólica do eclipse lunar é extremamente comum na emblemática fúnebre, sendo frequente na representação da morte de S. Francisco Xavier, pelo que se interpreta como a morte de alguém virtuoso que, fenecendo corporeamente, sobrevive espiritualmente.

Por sua vez, o emblema VIII é constituído pela imagem de "uma fermosa árvore carregada de muitos frutos, e quebrada com muito peso", com a letra "*Non sustinet onus*" e com o poema "Frutos tan grandes llegó/ De virtud, y en copia tanta, / Que nó pudo tierna planta/ Sufrir el pezo, y quebró" (FARIA, 1699: 52). Simboliza-se, deste modo, a dignidade da rainha, que deixou grande descendência, assim como a fragilidade da existência física.

Na mesma linha, o emblema IX é composto pela imagem de "duas coroas, uma posta na terra e outra mais preciosa colocada no céu", pelo lema "*Haec censior illa*", e pelos versos: "La muerte me haze favor, / Quando assi nó me perdona, / Pues quitarme una corona, / es por darme outra mejor" (FARIA, 1699: 53). Ilustra-se, desta forma, a ressurreição da rainha, sublinhando-se a correspondência entre a regência terrena e a divina.

A crónica fúnebre termina com o Emblema X, constituído pela pintura de um "palácio ou Aula da sabedoria com sete colunas, uma arruinada, porém sem deformidade da fábrica", pelo lema retirado de *Provérbios*, "*Sophia ædificavit sibi domum, excidit columnas septem*" e

um epigrama em latim (FARIA, 1699: 54). O autor joga com a etimologia da palavra "Sabedoria", ou seja, "Sofia", ao citar Provérbios (9:1): "A sabedoria edificou a sua casa, e levantou as suas sete colunas" (ALVES, 2000: 1006). Desta composição logo-icónica é possível retirar múltiplos sentidos, dos quais realço a simbologia do templo ou palácio de sete colunas, que se relaciona com a solidez da monarquia, sobre a qual se cimentava o Império Português. A Congregação do Oratório reconfigura este elemento icónico de acordo com o contexto lutuoso, representando a rainha através do palácio e os seus filhos através das sete colunas, o que sublinha a ideia da rainha como pilar moral, sapiencial e maternal do reino.

As composições emblemáticas encomendadas pela Congregação do Oratório para homenagear a Rainha Maria Sofia Isabel de Neuburgo evidenciam um esforço criativo no sentido de harmonizar todos os seus constituintes de forma coerente, de modo a que a parte legível e a parte visível pudessem transmitir o mesmo conceito. A par do simbólico caixão, os emblemas compensavam, desta forma, a ausência do corpo na cerimónia. É nesse sentido que Filipa Medeiros Araújo, procedendo a uma análise dessa obra, refere que as "composições depositadas junto do esquife vazio pretendiam presentificar a figura régia, evidenciando inegáveis afinidades temáticas com a tendência barroca para concretizar o ideário governativo em imagens sumptuosas, através da representação simbólica das virtudes principescas" (ARAÚJO, 2013: 57).

A coligação da componente estética com a ética observa-se igualmente na obra *Relação da magnífica, e sumptuosa pompa funeral com que o Real Convento de Palmela... celebrou as exéquias da... Rainha... D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo,* da autoria de Sebastião da Fonseca e Paiva, com gravuras de Clemente Bilingue. O livro inicia-se com a dedicatória à rainha D. Catarina, mulher de Carlos II de Inglaterra e cunhada da rainha falecida. Apresenta, seguidamente, um romance, que alude à pompa e fausto da cerimónia, onde se refere a localização dos oito emblemas que seguidamente se ilustram: "Nos degraus do Mausoléu/ de oito empresas a pintura/ ocupa o sítio e a vista, / do que curioso as apura. / E porque destas notícias, / participe o que procura/ penetrar estas grandezas/ volte, e verá esta tumba" (PAIVA, 1699: 5).

Segue-se a gravura do mausoléu erigido aquando das exéquias de D. Maria Sofia de Neuburgo, organizadas pelo convento de Palmela, ocupando uma página (Fig. 141), a que se sucede um soneto introdutório, congregando as imagens dos emblemas seguidamente ilustrados

para tecer um elogio ao "Funesto Mausoléu[332]". Serve este de introito aos oito emblemas, compostos por uma figura, acompanhada de mote (uma quadra) e glosa, composta por quatro décimas em que o último verso retoma os veros do mote. Três desses emblemas coincidem com os elementos figurativos que aparecem na gravura precedente, no último degrau do mausoléu – a águia, o Sol e a rosa – que tradicionalmente representam a realeza. O mote e a glosa esclarecem o sentido da imagem, recorrendo a um tom panegírico em homenagem à rainha.

Situado no âmbito dos *emblemata regia*, este texto obedece aos preceitos que orientam a literatura encomiástica fúnebre. Neste sentido, o autor parte de elementos que espelham as virtudes e a beleza espiritual da rainha, como a rosa, a águia, o sol, a flor, a embarcação, a árvore, que constituem simultaneamente metáforas da efemeridade da vida. Estes emblemas não apresentam o habitual mote em latim, que é substituído por uma quadra.

O primeiro emblema (Fig. 142) é composto pela imagem de seis rosas abertas e uma em botão, enquadrados por uma moldura rebuscada. Esta flor, símbolo de graça e virtude, representa também a transitoriedade da vida, o que é reiterado pelo mote e as décimas que constituem a *subscriptio*, como revela o excerto: "vendo a rosa entregue à Parca, / não duvides da caída;/ pois acabou hoje a vida, / esta das flores monarca" (PAIVA, 1699: 9). O número de rosas pode igualmente remeter para a descendência da rainha que, na altura da sua morte, deixava seis filhos vivos, tendo o primogénito morrido pouco depois de nascer.

O emblema subsequente ilustra uma águia imperial (Fig. 143), voando em direção ao Sol, atingida por uma seta. Como já foi mencionado, a águia é um símbolo da alma que adora a divindade, que, por sua vez, é ilustrada pelo Sol. Assim se representa a ideia de que a rainha se encontrava preparada para morrer, de acordo com os princípios cristãos.

O terceiro emblema (Fig. 144) apresenta um Sol no zénite coberto parcialmente por nuvens, sendo muito semelhante, pela descrição, ao emblema VI da obra anteriormente analisada, escrita pelo Pe. M. António de Faria. O emblema reflete a ideia da morte precoce da monarca, numa altura em que se encontrava no auge do seu esplendor. Exprime igualmente o seu valor moral e as boas ações que pautaram o seu reinado, pois era considerada uma rainha extremamente caridosa.

[332] O soneto apresentado é o seguinte: "Fúnebre Mausoléu, Urna enlutada,/ Nuvem que eclipsa o Sol da Monarquia,/ Sombra que oculta a luz do melhor dia,/ Manto que cobre a flor mais venerada:/ A rosa que de Cloto foi cortada,/ A Águia que feriu a parca ímpia,/ A Nau, que naufragou na Tétis fria,/ A flor que em candidez foi transformada:/ a planta que deixou tanta memória,/ a rosa transformada em açucena,/ Chorando o mundo está tão triste história;/ Rindo o Céu, porque Deus assim o ordena;/ Mas se já se acabou a nossa gloria,/ É justo que comece a nossa pena" (PAIVA, 1699: 7).

O emblema seguinte (Fig. 145) ilustra uma nau velejando no mar encrespado, levando na popa uma bandeira com as Armas de Portugal. A imagem surge em diversos livros de emblemas como, por exemplo, em *Emblemas Morales* de D. Sebastián de Covarrubias Horozco, no emblema 79 da Centúria II (COVARRUBIAS, 1610: 179), em que simboliza a viagem da alma, que deve evitar os perigos do pecado e os prazeres mundanos e chegar a bom porto, ou seja, merecer a vida eterna. É neste sentido que a glosa aponta, ao versar que "Não na tomou de repente/ desta tormenta o perigo/ pois sempre buscou o abrigo/ daquela estrela luzente" (PAIVA, 1699: 15), o que frisa a religiosidade da rainha e, simultaneamente, o facto de ter morrido intempestivamente, mas preparada.

O quinto emblema (Fig. 146) revela uma rosa transformada em açucena, simbolizando a graça, a transfiguração espiritual de D. Maria Sofia Isabel e o pesar pela sua morte, como sublinha a glosa – "Inda que valente a flor, / da morte ficou vencida, / e em terra se viu caída, / tudo estrago, tudo horror, / mudou a rosa de cor, / vestiu-se o gosto de pena, / tudo a sentir nos condena, / pois se vê a rosa assim/ revestida de jasmim, / transformada em açucena" (PAIVA, 1699: 17). Na verdade, a açucena, também denominada "Lírio cesem" ou "lírio branco", surge iconograficamente associada à Virgem, dada pelo Arcanjo Gabriel na Anunciação, o que conduz à ideia da pureza de alma e, de acordo com o significado atribuído por Fr. Isidoro de Barreira à flor, de saudades do reino pela sua partida (BARREIRA, 1622: 391-395). Dentro do mesmo quadro ético, o sexto emblema (Fig. 147) retrata um ramo de sete flores atadas por um laço, que simboliza a beleza espiritual da rainha.

No sétimo emblema (Fig. 148), a *pictura* comporta um loureiro quebrado por um raio, sinal da morte precoce da majestade, como reitera a última estrofe da glosa. Associado a grandes figuras históricas, o loureiro representa a glória da monarca e a sua imortalidade, quer por meio espiritual, quer pela memória. O facto de o loureiro se transformar em cinzas reflete igualmente a ideia da vanidade da vida, em que todos, mesmo os mais poderosos, se submetem à morte.

O oitavo e último emblema (Fig. 149) ilustra Heráclito chorando e Demócrito rindo, que constitui um *topos* do campo literário e plástico, baseado na descrição que persistiu da personalidade dos filósofos gregos, também traduzido pelo emblema "*In vitam humanam*" de Andrea Alciato (1577: 500). A sua simbologia prende-se com o facto de a morte da rainha encher o povo lusitano de tristeza e, contrariamente, o Céu de felicidade. A este respeito, procedendo à comparação com um emblema semelhante do jurista italiano, Filipa Araújo observa que:

> Apostando na dicotomia entre a dor causada pela morte terrena e a alegria prometida pela vida eterna, Payva cobre com as rendilhadas vestes barrocas um tema já abordado por Alciato, no emblema *In vitam humanam*, a propósito das contrariedades inerentes à existência morta. Aplicada ao contexto fúnebre, esta metáfora potencia, pois, uma mensagem de glorificação que encaixava muito bem na finalidade do discurso emblemático (ARAÚJO, 2014: 627).

Em suma, da leitura dos emblemas em louvor de D. Maria Sofia se depreende que o programa iconográfico se centrou nas virtudes morais da rainha[333]. Na verdade, os emblemas espelham bem os papéis que se esperava que a rainha desempenhasse, centrando-se fundamentalmente na devoção, caridade e família[334]. Este era um discurso retórico que, possivelmente, não correspondia aos reais anseios da rainha. Na verdade, é sabido que D. Maria Sofia Isabel não viu as suas expectativas cumpridas quanto ao papel que gostaria de desempenhar no Reino Português, sobretudo no que diz respeito à ação política e mesmo à vida familiar. De facto, a educação dos seus filhos foi atribuída, a certa altura, à cunhada, D. Catarina, rainha da Grã-Bretanha, ainda que se soubesse que estava mais mal preparada para o fazer (BRAGA, 2011: 323). Além disso, expressou várias vezes a vontade de ser mais interventiva a nível político, algo que o rei nunca possibilitou (BRAGA, 2011: 341), embora estivesse envolvida em questões de Estado, como o casamento dos filhos, e tenha desempenhado um papel diplomático importante na defesa do Sacro Império Romano-Germânico, de onde era oriunda. Estando parcialmente privada do acesso a estes domínios da vida pública, a rainha investiu os seus esforços sobretudo nas obras devocionais e caritativas, como disso fazem eco os emblemas analisados.

Além das duas obras referidas, não se encontram outras descrições de exéquias à sereníssima rainha, havendo apenas alguns indícios da imagética fúnebre associada a D. Maria

[333] Ana Martínez Pereira resume as ideias gerais emanadas da leitura das composições emblemáticas fúnebres no panegírico à rainha, referindo que: "En este, las imágenes y sus interpretaciones se detienen en cuatro puntos que se repiten con poca variación en la mayoría de los programas iconográficos de exequias: la primera parada sería la reflexión sobre la muerte y la vida eterna, seguida del retrato del difunto con todas sus virtudes y acciones memorables, el lamento por la pérdida, que alcanza a toda la nación, no sólo a la familia, y por último el recuerdo de la inmortalidad de los valores que representa el fallecido; en el caso de la muerte de un rey o una reina, es la propia monarquía y la corona la que sale victoriosa de esa lucha contra la muerte: se llora una muerte humana pero se celebra la sagrada inmortalidad de la monarquía" (MARTÍNEZ PEREIRA, 2011: 487).

[334] No que diz respeito aos deveres e direitos da mulher monarca no contexto histórico em apreço, Maria Paula Marçal Lourenço nota que: "Podemos, por isso, destacar três etapas fundamentais para a definição de alguns dos estatutos e direitos das rainhas portuguesas. Uma primeira de noiva e esposa, uma segunda em que se define o estatuto de esposa-mãe e, uma última, em que se preveem os direitos da rainha-viúva […]. Desde os desposórios que o estatuto jurídico da rainha vive, pois, condicionado por estes imperativos de natureza dinástica e diplomática. Símbolo vivo da paz, e da união entre duas dinastias, as rainhas propunham-se cumprir, desde o início, o pressuposto dos contratos esponsalícios: dar sucessores à coroa, em especial, varões que assegurassem a continuidade dinástica. Estabilidade, fecundidade e paz são, alguns dos atributos, desde logo, associados à imagem da rainha" (LOURENÇO, 2012: 11-12).

Sofia através de sermões. Entre estes, é necessário destacar, pela quantidade de referências iconográficas, o *Sermão nas exéquias da Sereníssima Rainha... D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, que se celebraram em o Real Convento de Tomar da Ordem de Cristo, em os dezanove de Agosto de 1699*, pregado pelo Pe. Mestre Fr. Martinho Pereira.

O orador compara a rainha à ave fénix, ícone recorrente na laudatória fúnebre, como sinal da renovação espiritual da vida, sublinhando a coincidência mística de a data da morte ser a mesma do nascimento. A estratégia oratória assenta na multiplicação de lemas que acompanham a imagem da fénix consumindo-se nas chamas, como "*Rara avis in terris*", "*Qui natus olim è Virgine, nunc è sepulchro nasceris*", "S*icut Phoenix multiplicabo dies*", "*In nidulo meo moriar*", associados às circunstâncias da morte, à excelência e virtudes morais da rainha.

Por sua vez, justifica-se a morte da rainha pelo facto de ser coroada, na medida em que era sinal da sua dignidade e, por isso mesmo, à semelhança de Cristo coroado, seduziu a tirana morte, como confirmam os lemas "*Super caput ejus: Causam Rex*" e "*regnavit mors*" (PEREIRA, 1699: 14).

Como era usual no domínio lutuoso, associa-se a morte ao ocaso do Sol, referindo-se os lemas "*Sol occidit, sol cognovit occasum suum*" e "*Occidet sol in meridie*" (PEREIRA, 1699: 23), em sinal do caráter inesperado da morte da rainha, no momento em que estava no esplendor da idade. Mas sendo a rainha o Sol, a sua descendência são as estrelas, imagem complementada pelo lema "*Peperit septem*", que constitui o número de partos da monarca (PEREIRA, 1699: 32).

A perspetiva macabra da morte encontra expressão visual no discurso do Pe. Martinho Pereira, que a desenha com asas e foice, desferindo o golpe numa flor, com o mote "*Falx volans*" (PEREIRA, 1699: 15). Mas também admite que a morte "umas vezes anda a pé", colhendo a vida na velhice; "outras vezes anda a cavalo" (imagem apocalíptica que simboliza a morte na meia idade) e outras vezes voa, tirando vida na juventude (PEREIRA, 1699: 16-17).

Do ponto de vista metafórico, a morte assume também a forma de árvore, sendo que o autor considera que "menos lástima é cortar-se quando começa a crescer, no tempo em que ainda não dá fruto ou quando já depois de cansada, e de velha, o não pode dar" (PEREIRA, 1699: 17). A este respeito, é necessário notar uma diferenciação entre a forma como a morte na infância era encarada então, em relação ao que é a sensibilidade hodierna, o que deriva, como já foi notado no primeiro capítulo da tese, dos elevados índices de mortalidade infantil na época. Por sua vez, a morte da rainha traduz-se também na imagem da palma, que morrendo lança pequenos palmitos, com o mote de Plínio "*germinantes rursum à radice succisæ*", demonstrando que a morte se multiplica na vida (PEREIRA, 1699: 31-32).

Outra obra de elogio fúnebre à rainha em que se observa grande investimento na visualidade intitula-se *Lenitivos da dor propostos ao augusto e poderoso monarca El-Rei D. Pedro II Nosso Senhor e applicados aos leaes Portugueses no justificado sentimento da intempestiva morte da Sereníssima Rainha, e Senhora nossa a Senhora D. Maria Sofia Isabel*, de Francisco da Natividade.

Trata-se de uma obra em que a visualidade se observa a diversos níveis, exigindo que o olhar do recetor supere a horizontalidade da leitura. A par das composições artificiosas, já analisadas no segundo capítulo, a obra revela uma dimensão mística e enigmática emanada da esfera iconográfica. As várias estratégias compositivas exploram a conciliação entre visualidade, espacialidade e verbalidade para exprimir o mistério da vida e da morte e, dessa forma, transmitir a ideia de mitigação da dor pela perda da rainha.

A ênfase dada à dimensão mística da escrita e do desenho observa-se logo no anterrosto, constituído por uma gravura a água-forte, assinada por Clemente Bilingue (Fig. 150), exemplo cabal do "*horror vacui*". Ocupando todo o espaço da página, a gravura é composta por uma moldura retangular, apresentando ao cimo umas cortinas abertas por dois anjos. Cada uma das figuras angélicas encontra-se soprando uma trombeta, de onde saem duas faixas com inscrições latinas. À esquerda, pode ler-se "*Contristatus est Petrus*. Joan 21" e, à direita, de forma invertida, "*Maria optimam partem elegit* Luc. 10". É de realçar o facto de o autor ter invertido a faixa relativa à rainha, como forma de sugerir que, para sentir a presença de D. Maria Sofia Isabel, seria necessário olhar para o céu. Nesse sentido, os versículos bíblicos remetem para o lamento de D. Pedro II e para a glória de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo.

No centro, ao cimo, encontra-se uma árvore[335], encabeçada pela coroa e as insígnias reais, estando assente em cada um dos sete ramos uma coroa, simbolizando a descendência do casal. De um dos ramos observa-se uma coroa caindo, que significa a morte do primogénito, o príncipe D. João. Sob a árvore pende a epígrafe "*prœcisum fuerit rami eius pullulant* Job 14", ou seja, "cortada, pode ainda reverdecer e deitar novos ramos", *Job* 14: 6-7 (ALVES, 2000: 808), que remete para a continuidade da família real.

No meio da gravura encontra-se uma tarja quadrangular, com letras manuscritas, onde se identifica o título e autor da obra. O título encontra-se escrito sobre um fundo branco, em contraste com os outros espaços da gravura, que se preenchem com um traço ligeiramente acinzentado, com o intuito de salientar essa informação. Por sua vez, no que diz respeito ao tipo de letra, destacam-se os nomes dos monarcas, em maiúsculas e, numa letra de maior dimensão, realça-se "Lenitivos da Dor".

Enquanto alicerce sobre o qual assenta o destino do Império, as figuras reais são colocadas sobre duas bases de pilares, como se fossem as colunas que sustentam o reino. Por conseguinte, à esquerda, retrata-se o rei de pé, com armadura e elmo, segurando um escudo e uma espada, com um ar entristecido, tendo como fundo alguns troféus militares e uma embarcação. Os seus pés assentam em duas esferas, representativas do mundo terrestre e celeste, mas também da extensão do Império. O facto de o artista ter privilegiado uma caracterização bélica do rei reforça a ideia de que, apesar de entristecido pela perda da esposa, o monarca não está debilitado, mantendo intactos a sua força para governar e o seu poder militar. A ideia de constância e fortaleza do rei é corroborada pelo autor, ao tecer o seguinte elogio ao monarca: "Nem ficou menos perfeita, e menos segura a casa por lhe derribar a morte

[335] Sobre o recurso ao diagrama, nomeadamente da árvore, como mecanismo retórico-mnemotécnico jesuítico, Rodríguez de la Flor observa que: "Así *Las meditaciones* que paradigmáticamente se nos proponen desde los *Ejercicios* ignacianos adquieren el valor de una representación geometrizante, que va segmentando el discurso en puntos, en extensiones que se abren a una red de vínculos y bifurcaciones que terminan por remitir a una figura diagramática fundacional bien conocida de todos nosotros: el árbol, particularmente el *arbor de arte praedicandi*. Los artificios diagramáticos a que acuden los predicadores para conseguir la invención y ordenación de sus argumentos son, en este sentido, muy vastos, y la tradición ignaciana del árbol mental viene en cierto modo a culminar los desarrollos implícitos en el axioma medieval, atribuído a Jacobus de Fusignano que expresaba el hecho de que *praedicare est arborizare*. Arborizar, es decir, distinguir – la *distinctio* – separar, desarrollar (*quid, quare, quantum, quomodo, quamdiu*), para todo lo cual ayudan visualmente las disposiciones sobre un plano que remite a una doble configuración, la artificial, en primer caso: el *stemma*, la cuadricula... y la orgânica […]. Los *Ejercicios*, en este sentido, sancionan lo que en términos técnicos se llama «meditación práctica metódica», y ello, como sistema, no se inventa ni se introduce sin unas consecuencias importantes en el campo de la representación plástica.

La principal de estas repercusiones es, sin duda, la composición de lugar de carácter figurativo, pero en cuyo interior alienta una disposición diagramática (dinamos geométrica) que orienta los recorridos visuales que deben hacerse entre los distintos puntos de la meditación. El diagrama, dotado de su cobertura figurativa y anclado a un significado estricto por la utilización en él de la letra y la palabra se convierte así en un instrumento pedagógico de primer orden, particularmente al servicio de la meditación" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1993: 840-841).

logo em seu princípio a sua primeira coluna; porque para segurança basta ter por fundamento uma pedra de tão incomparável firmeza e de tão inestimável preço como El-rei D. Pedro II (NATIVIDADE, 1700a: 274).

Abaixo das esferas, encontra-se uma tarja com as inscrições "*Imperium lusitanorum*" e "*Audite universi populi/ et videte dolorem meum*", retirado do livro das *Lamentações*, onde se poder ler "Escutai povos todos/ e vede a minha dor", *Lam*. 1:18 (ALVES, 2000: 1326), que salienta a dor do rei, expressa perante todo o Império Lusitano. Sobre essa tarja observa-se um emblema, composto pela *inscriptio* "*Oritur sol*" e pela imagem de um sol nascendo sobre o oceano.

Por seu turno, à direita, encontra-se representada a rainha, que apresenta uma coroa de flores em vez da coroa real, símbolo da glória eterna. A figura está envolvida por uma moldura oval de nuvens e estrelas, indicando que se encontra no reino dos céus. Do canto superior direito sai a mão divina que, de uma nuvem, entrega outra coroa de flores à rainha que, por sua vez, a segura, estendendo o braço na direção do rei, em sinal de que também ele terá a glória eterna. Os pés da rainha assentam sobre um círculo com o Sol e a lua representados, sublinhando a dimensão etérea onde se encontra.

Sob a figura da rainha, pode ver-se um letreiro com o título "*Emporium cœleste*" e o versículo "*consolamini consolamini populus meus*. Isay. 40", que alude ao desejo de amenizar a dor dos súbditos. Debaixo desta epígrafe, consta um emblema, com o lema "*& occidit* Eccles. 1", constituindo uma continuação do lema do emblema à esquerda, que completo se lê "*Oritur sol et occidit*" (retirado de *Eclesiastes*, 1:5). A imagem consiste num Sol que se põe sob uma paisagem montanhosa. Simboliza-se, desta forma, o rei como Sol nascente e a rainha como Sol no ocaso, o que aponta para a direção dos destinos do Império por D. Pedro II, no domínio terreno e, pela Rainha, no domínio celeste.

Por fim, no meio dos pilares, observa-se uma moldura encimada por dois anjos, com o letreiro "*Quasi flos egreditur & conteritur* Job 14", entendendo a morte como flor que desabrocha e murcha. A imagem consiste em uma rosa coroada, sendo derrubada pelo sopro de um anjo, cujo rosto ressai de uma nuvem. Deste modo se traduz a efemeridade da vida e, ao mesmo tempo, a graça e glória da rainha, como rosa que, entre tantas, a divindade decidiu levar, por ser mais sublime que todas as outras.

Encontram-se também outros elementos de *ars emblematica* ao longo do livro, de que devo destacar, para além dos hieróglifos e do emblema que tratei no segundo capítulo (Figs. 11, 12 e 13), duas vinhetas e um emblema (Fig. 151). A vinheta xilogravada, que finaliza a dedicatória poética ao autor, apresenta ao centro o rosto de um querubim, sob o qual se vê,

dentro de uma moldura oval, sob o título "*Concordiae symbolum*", a figura alegórica da Concórdia, com uma coroa de folhas de oliveira e uma lança na mão direita. Ao seu lado, observa-se uma pomba que leva um ramo de oliveira no bico. A figura oval encontra-se ladeada por duas cornucópias e, na base, evidencia um escudete simbolizando a sociedade dos dois editores, João da Costa e Diogo Soares. Ao lado do escudete pode, ainda, observar-se duas faces de uma medalha, uma ostentando dois corações com a inscrição "*Nos connectit amor*" e outra cornucópia invertida com a inscrição "*Socios concordia ditat*". Trata-se de uma gravura existente há alguns anos, que simboliza a união de duas casas editoras, mas que surgindo depois de um poema em louvor do autor Francisco da Natividade, escrito pelo Fr. João de Passos, seu amanuense, simboliza a ligação de amizade entre os dois.

Na folha que se segue, encontra-se um emblema que encabeça o "Antelóquio", tecendo um elogio ao rei D. Pedro II pela ilustração das armas reais e de dois querubins que sustentam cada um uma coroa de louros e três palmas, encabeçadas pelos motes "*Vitat rex Salomon*" e "*Vivat rex pacificus*".

No final da obra, verifica-se ainda uma vinheta que ilustra um anjo com uma trombeta, de onde sai uma tarja com a inscrição "*consolare propter tristitiam* Eccls. 38", sustentando um escudo oval, com o versículo "*Ablata est laetitia de Carmelo. Ierem. 48*"[336], ilustrando o objetivo que o autor estabeleceu, ou seja, consolar os leitores face à perda da monarca.

Não poderia concluir a análise da emblemática fúnebre dedicada à Rainha D. Maria Sofia Isabel sem mencionar dois emblemas inseridos num texto manuscrito, localizado junto a outros textos que integram a obra *A Fénix de Portugal Prodigiosa*, da autoria de Luís Nunes Tinoco[337].

No entanto, não são os fragmentos datados de 1687 que suscitam maior interesse para o presente estudo, mas um excerto, retirado do manuscrito da BGUC, que apresenta a datação de 1704 (HATHERLY, 1983: 276), tendo sido composto em homenagem fúnebre à monarca. Neste excerto, encontram-se dois emblemas fúnebres (Ms. 346 BGUC, ff. 122 e 124), que são precedidos por um texto intitulado "PRIMAVERA em OUTONO. Declamação 2.ª Da

[336] Os versículos traduzem-se da seguinte forma: "A alegria e desapareceu dos pomares" (*Jeremias*, 48:3) (ALVES, 2000: 1312) e "Consola-te da tua tristeza" (*Bem Sira*, 38: 17) (ALVES, 2000: 1142).

[337] Como refere Ana Hatherly, em "O Elogio da Pintura" (TINOCO, 1991: 14-15), este manuscrito apresenta-se de forma incompleta e interrompida, existindo um exemplar na Biblioteca do Palácio da Ajuda (cota 52-VIII-37), que difere, em parte, de aquele que se encontra na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Ms. 346). Sandra Sider, no artigo denominado "Luís Nunes Tinoco's Architectural Emblematic Imagery in Seventeenth Century Portugal: Making a Name for a Palatine Princess" (SIDER, 1997), dá-nos conta de que existe um terceiro fragmento na Biblioteca do Congresso de Washington (Ms. P-209, número 182 da "Portuguese Collection"), com a mesma data dos outros, ou seja, 1687. Trata-se de um texto de panegírico à rainha, pela altura do seu casamento com D. Pedro II, pleno de artifícios anagramáticos e de referências pictóricas, que se prendem com a intenção de o autor pintar o seu retrato.

Fermosura" (ff. 106-120). É lamentável que não se tenha notícia do primeiro discurso, possivelmente intitulado "Declamação 1.ª da Fermosura".

Revelando grande capacidade inventiva, Luís Nunes Tinoco tece um discurso repleto de referências do campo mitológico, simbólico e pictórico para refletir sobre a morte e enaltecer a rainha. Deve salientar-se, ainda, a dimensão lúdica da escrita, como se observa neste excerto, em que se associam vocábulos foneticamente aproximados e palavras parónimas para meditar sobre o teatro da vida e da morte:

> De aparências composta é uma Comédia, toda a Humana Vida, que no Teatro do Mundo se representa e tão brevemente que constando só de sua jornada é a última com que vem a acabar em triste Tragédia: importa, porém, que seja bem representada, como diz Séneca.
>
> O título desta Comédia é: *La vida es sueño*. Porque se o sono é imagem da Morte, a vida é uma Morte disfarçada, que por Dias, por Anos, por Idades, e por séculos sucessivamente se vai continuando em várias Representações de grandezas que são Farsas, de Personagens que são Figuras, de Histórias que são Fábulas.
>
> E acabadas as Tramoias, desfeitos os Enredos, desarmados os bastidores, despidas as galas, e concluída a Tragédia, se descobrem as Transformações, e horríficas Paranomásias seguintes.
>
> No sagrado aparecem reduzidas as Tiaras em Terra; os Capelos em Capuzes, as Mitras em Mirra; os Bagos em Barro; e os Bispos em Bichos; os Legados a latere em Largos e prós Legados; e os Núncios em Anúncios tristes.
>
> No Régio se veem mudadas as Coroas em Escória; os Cetros em cinza, a Púrpura em pó; as Aclamações em Exclamações; os Arqueiros em Tocheiros; os Reposteiros em Responsos; a coroação em Corrupção; e os Reinos em Ruínas.
>
> No Honorífico se tornam as Senhorias em Sonho; os Títulos em Testamentos; os Dons em Doos; as Comendas em Encomendações¸ os Hábitos de ouro em Hábitos de burel; as Ordens Militares em Ordens de Religiões; os Acompanhamentos da pessoa em Brandões; os Timbres em Tumbas; as Árvores da Nobreza em Troncos secos; As Ascendências e Descendências em Quedas; as Honras em Honores, e os Obséquios em Exéquias.
>
> No Político e Judicial, os tribunais em Tribulações, o Regedor em Réu; as varas, em Varejas; as demandas em Mandas; os Feitos se veem Desfeitos; os Ofícios políticos em ofícios fúnebres.
>
> No científico, as Cadeiras em Caveiras; as Borlas em Burlas; os Tomos em Átomos; os Livros em Ludíbrios; os Agudos Pensamentos em Pensamentos; a Presunção inchada; calcada da enxada.
>
> No Militar se mostra a Valentia sem valia; os Arrancamentos da espada, em arrancamentos da Alma; o Bizarro que campava, debaixo da campa; o soldado que a caixa militar tocava a recolher; já em um enlutado caixão se vê recolhido, as espadas, espedaçadas; os estoques estalados; as rodelas rotas; e os canos dos Bacamartes em canelas de secos ossos.
>
> No gentil, as que foram vénias, vãs; as Palas Pálidas; as Flores, Feno; as Belezas, vilezas; os sinais da Fermosura, em tristes sinais; as Telas de Aragão; em Teias de aranha; as Pedras finam, em Lajes frias; as sedas em sacos; os Carbúnculos em Carvão; os Perfumes de Profundis; já as Joias enjoam; os Faustos enfastiam; a água de cheiro em Água Benta; as Prendas em Prantos; os

> Leitos em Lutos; as Camas em covas; os Tálamos em Túmulos; os Epitalâmios em Epitáfios; a Harmonia em Agonia; as Cadências em intercadências; o Pulcro no sepulcro: que assim se equivocou com o feio de um sepulcro o fermoso de um pomo que agradou aos olhos de Eva; e sendo esta no Paraíso primeira Mãe dos Viventes, na sepultura é a Terra segunda mãe dos Mortais; que não importa ser cada um na vida filho de diferente Pai, se na Morte são todos de uma só Mãe filhos. Nascemos desiguais, morremos iguais, disse Séneca. E nesta Comédia da Vida têm todos uma mesma entrada e uma mesma saída (TINOCO, 1704: ff. 106-107).

Depois deste texto, o autor apresenta dois emblemas à morte da Rainha D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo. O primeiro emblema (Fig. 152) é composto pela *inscriptio* "*Flores apparuerunt in terra nostra, Tempus putationis advenit*" (*Cântico dos Cânticos*, 2:12). A imagem está enquadrada por uma moldura dividida ao meio, em que à esquerda se observa uma rosa coroada, sendo cortada pela foice da mão divina e, à direita, se vê um campo de flores dilaceradas. A *subscriptio*, composta por uma oitava, apresenta ao centro o nome de Sofia, que se destaca das restantes letras por imitar a letra de imprensa. O poema exprime a noção de precocidade da morte da monarca, explicando que tal se assemelha a uma flor desfolhada de um sopro. A rosa, rainha das flores, reflete o caráter elevado da rainha, assim como exprime a sua graça e imortalidade.

No mesmo manuscrito, o autor esclarece o sentido do emblema, desenvolvendo um discurso repleto de associações simbólicas, como demonstra o seguinte excerto:

> A Foice na mão desta comum Homicida se deve temer mais do que a Clava na mão de Herodes […]
>
> E não é assim como parece, porque esta Foice é também para as Flores, para os Frutos, e para tudo. E o tempo da sua safra é o da sua Aceifa. […]
>
> É a 3.ª a Primavera, mãe das Flores; vem acompanhada de dois galhardos Mancebos, Abril e Maio. E apenas aparecem no Mundo, eis que de repente se Transforma este Mundano Teatro em um delicioso Jardim, alegre Império da Flora, e República das Flores, cuja variedade faz que seja a Natureza Fermosa. […]
>
> Esta alegre vida das Flores tão oposta à Tristeza da Morte foi como Íman atrativo de sua Desgraça. E sendo cada Flor uma vida; contra as Flores entrou a Morte em Batalha, neste Jardim disfarçada em Jardineiro. E falando com o Tempo, foi este seu dito: <u>Flores apareceram na nossa Terra; Tempo é já de as cortar.</u> (Esta é a letra do 2.º emblema e 2ª Declamação da Fermosura).
>
> Quando sem mais dilação que o breve espaço em que pronunciou a Morte aquelas horríveis palavras, levantando juntamente a voz, e a Foice, descarregou o golpe nas Flores. Mas viu-se que dando sempre por alto, nunca perdeu golpe que não empregasse nas Melhores, mais Fermosas, e nas mais soberanas Flores; não lhe valendo o estar mais alta para escapar […].
>
> Cortadas da Cruel Parca jazem por terra as verdes esperanças das flores; vendo-se já a encarnada Rosa descorada; a cândida açucena desmaiada […]. E deste lastimoso estrago das flores deixou a Morte somente em talos, para maior

> incentivo da Pena, todos os símbolos da Dor, nas chagas, nos cravos, nas Esponjas e nos Martírios […]. Nascemos desiguais, morremos iguais, disse Séneca. E nesta Comédia da Vida têm todos uma mesma entrada e uma mesma saída (TINOCO, 1704: ff. 106-107).

O texto de Luís Nunes Tinoco produz uma animação do emblema, colocando na boca da Morte o lema bíblico que constitui a *inscriptio*, que depois de o proferir comete o homicídio. No discurso, o autor associa a rainha igualmente a outras flores, como a açucena ou o jacinto, que simbolizam a dor pela sua perda, como se pode ler no seguinte excerto, em que o autor converte o nome da rainha em anagrama (Fig. 153), partindo da interjeição de Jacinto, de acordo com a lenda da sua morte:

> E se é verdade (como alguns afirmam) que a Natureza nas folhas do Jacinto pôs letras, e fez escritura para Padrão da Mágoa, como dissemos. A seu exemplo o nosso sentimento transladara agora desta Augustíssima Flor Defunta, no papel mais fino do coração, com a pena da dor e tinta das lágrimas, em Inscrição Anagramática as 16 letras dos seus 3 Nomes Reais, que por uma interjeição afetuosa exprima com as 3 letras de Hiacinto, e duas abreviadas P, I; ser Princesa Única, Rosa mais bela, nesta forma (TINOCO, 1704: fl. 114).

Ao contrário do emblema anterior (fl. 122), no fragmento relativo à "Declamação 2.ª da fermosura" não se encontra, no entanto, uma referência explícita ao emblema introduzido no fólio 124, que é possível encontrar-se no primeiro discurso, cuja localização se desconhece. Este segundo emblema (Fig. 154) é constituído pelos seguintes motes: "*Dies diei eructat verbum et nox nocti indicat scientiam*. Ps.", situado fora da moldura; "*nocte lucente, in Die Latent*" (Sermões de S. Bernardo), colocado no bordo superior da moldura e, na parte inferior, "*Dies moritur in noctem, et lux interficit Morte suam*" (Tertuliano, *De Ressurrectione Carnis*). Os três motes associam metaforicamente a morte ao ocaso.

A imagem no lado esquerdo da moldura consiste em uma vela acesa, sobre um cenário noturno, com a lua em minguante e um céu estrelado. Tal contrasta com a ilustração da direita, em que a mesma vela está extinta e o cenário é de um dia solarengo, sendo que o sol surge desenhado com rosto. Na simbologia da vela se exprime a ascensão da alma da rainha, pelo que o emblema sublinha uma certa naturalidade da morte, refletida na alternância noite/ dia, o que alude à *subscriptio*: "Nem o Astro, nem a Estrela mais luzida/ se Isenta de pagar Mortal Tributo" (TINOCO, 1704: fl. 114).

Em suma, os emblemas de Luís Nunes Tinoco são exemplos da engenhosidade logo-icónica barroca, pois, mais que ninguém, sabia conciliar as virtudes artísticas plásticas e as literárias. Assim, idealizou um panegírico à rainha que tinha inspirado a sua *A Fénix de Portugal Prodigiosa*, comovendo o leitor por meio da exploração de aspetos de materialidade

do texto, na sua face fonética (nomeadamente através da aliteração), semântica e icónica. Conseguiu, também, demonstrar como se pode tirar proveito do espaço da página, fornecendo vários percursos de leitura, que obrigam o leitor a fazer escolhas e, dessa forma, a ter um caráter mais ativo na construção do sentido.

3.1.6. D. Pedro II (m. 1706)

As construções efémeras e os compostos logo-icónicos votados às cerimónias fúnebres de figuras masculinas apresentam um programa iconográfico que, em alguns aspetos, difere daquele que caracteriza as figuras femininas. Neste sentido, não era só necessário construir a ideia de varão insigne, como também de herói da santidade, declarando a dilatação da sua fama e a eternidade da sua memória.

Mais que qualquer outra figura, a morte de um rei exigia um conjunto de cerimoniais simbólicos específicos, de âmbito público, que marcavam o momento de transição do poder. Entre estes, destaca-se a "Quebra dos Escudos", que consistia numa solenidade em que se quebravam os escudos (tradicionalmente de madeira) do rei falecido, o que ocorria num palco em locais estratégicos do espaço público. Este evento tinha lugar nos principais centros urbanos, contando com a participação dos funcionários do Estado no cortejo popular, convocados por pregões e editais. Todos deviam estar devidamente vestidos de acordo com os protocolos lutuosos ditados pelo novo rei, assim como apetrechados com elementos simbólicos, representativos de diferentes poderes (hastes, bandeiras, insígnias, escudos, varas negras, entre outros), em que dominam as baetas (tecido de lã) pretas. O cortejo deveria passar por locais representativos para a sociedade, como igrejas, hospitais e a universidade (GRINÉ, 1997:32), até chegar a uma praça, onde os escudos eram quebrados, prosseguindo normalmente para a Sé, espaço de celebração das exéquias reais. Trata-se de uma cerimónia silenciosa, em que apenas se ouvia um pregão, três vezes repetido, a que se seguia o "pranto" público (GRINÉ, 1997: 35), o que constituía uma formalidade.

Como era regra, a morte de D. Pedro II, ocorrida em 1706, motivou um conjunto de encenações lutuosas, tendo-se erigido faustosos aparatos[338] de arte efémera em diversos templos do Império para lamentar o seu perecimento.

Das honras prestadas em Roma nos dá conta o texto *Funeral que se celebrou na real Igreja de Santo António da Nação Portuguesa em Roma, pela Morte do Sereníssimo Rei de Portugal, D. Pedro II, aos 13 de setembro de 1707* (ROSSI, 1707)[339]. Este livro, que não apresenta a identificação do autor, constitui uma tradução da obra *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Ré di Portogallo don Pietro Secondo l'anno MDCCVII* (PLACHO, 1707), sendo que na versão em italiano vêm inseridas doze gravuras a água-forte ilustrativas da arquitetura fúnebre. Pela conciliação da descrição verbal com a ilustração visual, rara em obras de homenagem fúnebre a figuras portuguesas, se vê beneficiado o estudo da materialidade dos objetos de arte efémera e, por conseguinte, do discurso retórico que configuram.

Neste sentido, é necessário ter em consideração que a obra panegírica resulta da contribuição de muitos autores[340], que devem atender ao objetivo comunicativo da faustosa obra arquitetónica, enunciado no começo do relato – "um aparato em tal maneira disposto que nele se pudesse significar a vastidade do Domínio, que gozou, e a variedade das Virtudes, como

[338] O aparato fúnebre em honra de D. Pedro II descende de uma herança panegírica que remonta, do ponto de vista da sumptuosidade arquitetónica, aos funerais do Duque Cosimo dei Medici. Fazendo uma síntese desta tradição, Pedro do Amaral Xavier refere que: "A morte dos personagens ilustres constituía um momento alto neste domínio, por servir de exemplo às populações, pelo nítido choque entre os privilégios gozados em vida e o fim comum a que se submetiam. Os funerais do Duque Cosimo dei Medici (1574) compuseram-se de sumptuosas pompas onde apareciam grandes esqueletos vestidos e empunhando foices, ao longo das escadas de S. Maria dei Fiori, em Florença. Vários funerais deste género foram realizados na Florença desta altura, cujo modelo se espalhou por outras cidades italianas durante os finais do século XVI e princípios do seguinte […]. Nestes funerais, todo o interior da igreja e sua fachada eram adornados com tecidos de luto (*panni lugubri*) e decorados com troféus, divisas, emblemas e estatuária de mármore simulado. Era usual dispor-se no cruzeiro da igreja um catafalco onde se colocava a efígie do defunto; por vezes esses catafalcos tinham um carácter arquitectural, envolvendo uma pirâmide de degraus com baldaquino. Apareciam esqueletos numa grande variedade de atitudes […], elementos que se tornaram muito populares na decoração funerária do século XVII, graças à difusão que as gravuras faziam das decorações florentinas […]. Refira-se, já para o século XVII, a recolha das *Esequie del Serenissimo Principe Francesco dei Medici descritte da Andrea Cavalcanti* (Florença, 1634)" (XAVIER, 2001: 66).

[339] A propósito destas exéquias, Euclides dos Santos Griné observa que: "[…] os gastos na sumptuária fúnebre constituem um investimento a longo prazo na imagem pois são bem geridos politicamente, transcendendo o momento e o lugar em que circunstancialmente se fabricam os aparatos. A obra não é fabricada apenas para ser vista, aqui e agora. Ela tem em vista a perpetuação. É o prelo que converte em perene o efémero presente, que prolonga a memória das coisas e das ideias, que perpetua a admiração, que dá à fama a dimensão em que se realiza: a dimensão intemporal do futuro. É difícil não perceber a inteligência do sistema quando deparamos com a atividade do prelo em relação às exéquias de Roma. Três edições da relação de exéquias, quatro edições de sermões e ainda um outro folheto […]. Nenhum outro evento daquela natureza, num só local, tinha suscitado tão grande azáfama da imprensa" (GRINÉ, 1997: 73-74).

[340] Entre os autores das obras escritas, das gravuras e da cerimónia relatada, deve salientar-se: o arquiteto e projetista responsável, que é Carlo Fontana; os artífices da obra, em que se destaca o pintor desenhador Pietro Razina (ROSA, 2008: 8); os gravadores das placas metálicas das gravuras em água-forte, e os tipógrafos, Antonio de Rossi e Giorgio Placho.

de Moral Filosofia, para que consideradas estas bem, se chorasse com razão a perda de um tão grande Rei, e se tomasse a Ideia de um Cristianíssimo Monarca" (ROSSI, 1707: 4). Fica, desta forma, claro que a ornamentação do templo deveria centrar-se na transmissão de uma mensagem que legitimasse o poder político da monarquia lusitana e reafirmasse a dimensão sagrada do *rex christianus*.

Tendo em consideração a efemeridade do monumento fúnebre, que começou a ser construído na igreja a 7 de setembro de 1707 e foi desmantelado a 12 de outubro (ROSA, 2008: 7), é fácil entender a importância da sua versão impressa, que poderia difundir a notícia das pomposas honras fúnebres, alcançando um número muito maior de pessoas, que incluíam os súbditos das várias partes do Império, mas também as cortes estrangeiras. Assim se sedimentava a imagem do Império Português, cujo poder simbólico, de certa maneira, encontrava correspondência no investimento empreendido[341].

A crónica fúnebre inicia-se com a referência às origens do "pranto" público e das encenações da morte, pelo que o autor estabelece uma conexão entre a grandeza das festas da Antiguidade e a do tributo ao rei lusitano, mencionando-se que:

> Foi costume dos Antigos, particularmente Romanos, celebrar com magníficas pompas a memória da morte dos seus Heróis e a proporção do merecimento de cada um empregar juntamente com as lágrimas, que de seus olhos derramavam chorando a perda que sentiam, ricos tesouros para significar o merecimento no lúgubre aparato, na magnificência de sublimes Pirâmides, no gasto de suavíssimos cheiros, na esplendideza de sumptuosas mesas, e na pompa de grandiosos espetáculos, mais propriamente instituídos em modo de alegres triunfos, que de doloroso acanhamento. Mas isto, que então foi efeito de supersticiosa gentilidade, converteu-se depois em ato de Religião e de Cristã piedade […]. Tal foi a pompa com que se celebrou este ano na Real Igreja de Santo António da Nação Portuguesa à memória da morte do Sereníssimo Rei de Portugal DOM PEDRO II (ROSSI, 1707: 3).

A cerimónia foi executada por ordem do Rei D. João V, que encarregou o seu representante em Roma, o jesuíta António do Rego, de organizar a solenidade (ROSA, 2008: 7). Na verdade, esta homenagem constituía igualmente uma oportunidade para reforçar as relações diplomáticas com Roma, como assim indicia a escolha do prestigiado arquiteto papal romano, Carlo Fontana, para realizar a obra, sobre o qual se tecem largos elogios na crónica. A preferência deste arquiteto prender-se-ia também com as fortes relações que sustentava com

[341] De acordo com *Diario di Roma* de Francesco Valesio, o valor das cerimónias foi de 7000 escudos, o que seria uma quantia avultada à época: "Si distribuirono con tutta magnificenza alli cardinali assistenti torcie et a' prelati candele di 2 libre, sì como a gli nazionali, che tutti vi intervennero in habito di lutto, et altri candele d'una libra; si diedero a quelli erano in chiesa la relazione volante della machina et un libro della medesima con intagli in rame. L'invenzione della machina et apparato è stata opera del cavaliere Fontana, universalmente lodata, e la spesa di tutto credesi ascenderà a 7000 scudi (VALESI, 1978: 886-887).

Portugal e que justificou que lhe fosse atribuído o título de Cavaleiro da Ordem Militar de Cristo.

A igreja vestiu-se, na fachada, de panos negros, sendo que os festões faziam um "composto de claro e escuro". Esta estratégia estética, que marcou o período barroco, tem como fim conduzir o olhar do observador para os objetos mais significativos, procurando criar intensidade dramática, maravilhar e comover simultaneamente. Por outro lado, traduz também a ideia da luminosidade divina em oposição às trevas que se associam à morte.

A primeira gravura da versão italiana (Fig. 155), cujo desenhador foi Carlo Fontana e os gravadores Giovanni-Girolamo Frezza e Domenico Mariano Franceschini, apresenta o frontispício, que é descrito da seguinte forma:

> No meio do dito frontispício, debaixo de um majestoso Padilhão negro, cujas extremidades sustentavam dois meninos em forma de Anjos, estava pendente um Medalhão de palmos dez de diâmetro, no qual se via, em grande e alto-relevo, meio corpo de mármore do Sereníssimo Rei D. PEDRO II, e logo abaixo do dito medalhão se lia em letras grandes escritas em uma tarja alta 16 palmos, e larga sete, que sustentavam outros dois meninos, a seguinte inscrição:
>
> PETRO II
> Portugalliæ Regi, pace belloque clarissimo
> Romanæ Religionis per omnes Imperii fui terras
> Propagatæ
> Patrono, av Vindici Potentissimo,
> Et si Justissime ubique, nusquam tamen justius,
> Quam Romæ
> In hoc Lusitaniæ Nationis Templo
> Publici omnium gentium doloris
> Monumentum
>
> Sobre os pedestais dos dois pilastros, que por um e outro lado servem de remate ao dito frontispício, estavam colocadas duas estátuas, uma das quais representava a magnanimidade e a outra o valor. Esta segunda armada com morrião e rodela tinha apertada na mão direita a lança junta com flores e ramos de oliveira, para significar a inclinação que sempre teve este pacífico Rei de antes cariciar e comprazer aos seus Povos, que de os dominar. A estátua da Magnanimidade de uma cornucópia, que tinha debaixo do braço esquerdo, lançava quantidade de dinheiro e de joias para dar a entender a grandeza do Real ânimo, com que sempre procurava beneficiar os ditos Povos. Sobre as duas portas laterais estavam postas duas mortes com asas, e entre os dois pilastros, no meio dos quais estão as duas portas, se via as Reais Armas da Coroa de Portugal, e sobre a cornija das ditas portas estavam dois grandes escudos, cada um sustentado por dois meninos, ou de dois Anjos; em um se via esculpida uma Águia que fixamente remirava o Sol com um mote que dizia: HOC TANTUM JUDICE GAUDET, no outro estava o mesmo Sol, que formava o Arco Baleno com um epitáfio, que dizia: PACEM PROMITTIT IN ARCU.
>
> No mais alto dito frontispício bem no meio, estavam duas mortes com asas, as quais com as mãos sustentavam um Relógio de areia formoseado com duas asas, símbolos todos próprios para significar a velocidade da Vida humana,

> cujo fim é a morte, gloriosa para aquelas Almas, que vivendo exercitaram atos de heroicas e Cristãs Virtudes, as quais assim como as fizeram dignas de eterna glória, assim também fazem que o seu nome fique celebrado sobre a terra; que por isso sobre o cimo dos dois frontispícios laterais se viam duas estátuas, que representam a Fama com a trombeta na boca em ato de soná-la para publicar a ambos os Polos do Mundo as glórias do Sereníssimo Rei defunto D. PEDRO II (ROSSI, 1707:4-6).

Este excerto inicial procura construir uma imagem sacralizante do rei, salientando as suas virtudes governativas, que assentam na ideologia cristã. Tal é corroborado pelas figuras alegóricas da Magnanimidade e do Valor, que sublinham a qualidade traduzida posteriormente no seu cognome, de "o Pacífico". É curioso notar que o Valor é representado por uma figura masculina, que simboliza o poder militar do monarca, nomeadamente pelos objetos da lança, do morrião e de um escudo gravado com a figura de leão dominando outro animal. Por sua vez, a Magnanimidade encontra expressão na figura de uma mulher, coroada, com um cetro e segurando uma cornucópia com moedas. Esta alegoria, baseando-se na simbologia da cornucópia, exprime a opulência do reino e a justiça com que foi distribuída por todas as partes de Império.

Ao lado das alegorias encontram-se dois escudos, contendo um par de emblemas pintados. No emblema com o mote "*Pacem promittit in arcu*" (Fig. 156), vê-se ilustrado o conceito de Paz e, no que tem como inscrição "*Hoc tantum judice gaudet*" (Fig. 157), o de Justiça. Além disso, através da imagem e do mote, os emblemas exprimem a religiosidade do rei, pois estão iconograficamente relacionados com a contemplação da divindade, representada pelo Sol.

A fachada ostentava, ainda, os tradicionais símbolos *vanitas*, como dois esqueletos alados sustentando uma ampulheta e caveiras[342], situadas no cimo das portas, que transmitiriam ao observador a consciência da transitoriedade da vida. A par disso, a imortalidade, adquirida pelas ações insignes, era indiciada pela coroa de louro que encabeçava o letreiro central.

Seguidamente, passa-se a descrever os adornos interiores:

> Primeiramente, na parte superior do frontispício da dita Igreja, da parte de dentro, estava expresso o Globo da Terra iluminado por todas as partes do Sol, e bem vizinho a este se viam pintadas com grande arte as quatro partes do Mundo, Europa, Ásia, África e América, para dar a entender o amplíssimo domínio da Coroa de Portugal […] (ROSSI, 1707: 6).

[342] Em relação ao esqueleto, Pedro do Amaral Xavier refere que "Bernini foi um dos primeiros, senão o primeiro, a esculpir um esqueleto sobre um túmulo, embora a ideia de associação do esqueleto e do túmulo fosse anterior. Muito provavelmente, o artista ter-se-á inspirado nas decorações dos funerais, onde, a partir dos finais do século XVI […] se tornara frequente a aparição esquelética da morte. Ao invés de representar um esqueleto estático, Bernini confere-lhe o estatuto de protagonista, qual actor sarcástico que se mexe, gesticula, ostenta símbolos e segura noutros objectos, inscreve epitáfios, numa verdadeira coreografia tétrica" (XAVIER, 2001: 81).

Este elemento pictórico (Fig. 158), desenhado por Carlo Fontana e gravado por Giovanni-Girolamo Frezza, reflete a expansão territorial do Império Português, por meio de figuras alegóricas adornadas de apetrechos simbólicos, que remetem para a opulência e grandeza do reino. Assim, a Ásia encontra-se representada por uma mulher segurando um molho de trigo; em segundo plano, a América simboliza-se pela figura de uma mulher aparelhada com arco e flecha e com um adereço de plumas na cabeça; a África encontra expressão numa mulher sem roupa, com um adorno de palha na cabeça, carregando marfim e, por fim, a Europa espelha-se numa mulher que segura uma cornucópia cheia de frutos. O Sol ilumina a cena, tendo a seu lado desenhadas as constelações de Carneiro, que simboliza mitologicamente a divisão entre a Europa e a Ásia, e a de Escorpião, que representa a expansão portuguesa pelos países da faixa equatorial. Abaixo destas, à esquerda, encontramos uma mulher com o cetro real, alegoria da Autoridade, e, à direita, um homem com um bastão na mão esquerda e um freio segurando a boca de um leão, que ilustra o Domínio. Há ainda a notar alguns pormenores pictóricos, como o morrião sobre um molho de frutos, situado à esquerda do quadro, símbolo do poder militar e da riqueza da Europa, e, à direita, um recipiente queimando incenso, símbolo de outro atributo do Império Português, a expansão da cristandade.

No campo inferior a este quadro, encontram-se uns panos negros, no meio dos quais estavam apensas as Armas Reais, que o autor da crónica lutuosa descreve pormenorizadamente, em tom exultativo, explicando a sua simbologia no glorioso contexto histórico da monarquia portuguesa (ROSSI, 1707: 7-8). Nas partes laterais da porta, constrói-se a imagem do *rex imitabilis*, refletida em dois letreiros suportados por esqueletos alados. Da leitura das inscrições se depreende a exaltação do rei D. Pedro II, cuja imortalidade é proclamada. Neste sentido, à esquerda, vêm nomeadas as virtudes cardeais do monarca (a prudência, a justiça, a fortaleza e a temperança) e, à direita, as virtudes governativas (a felicidade, a sapiência demonstrada na lei, na paz e na guerra, a clemência, a liberalidade e a misericórdia).

A parte lateral da igreja (Fig. 159) inspirava-se igualmente na vastidão do Império Português, como relata o seguinte excerto:

> Todas as pilastras e paredes interiores das três capelas se viam cobertas de lúgubre manto dividido em nós e com festões de véus brancos […] Sobre a cornija da igreja […] estavam colocadas doze estátuas de claro-escuro, as quais, na diversidade dos vestidos, representavam doze principais países sujeitos ao domínio de Portugal, pintado cada um deles no seu escudo à parte. As cornijas dos ditos escudos eram amarelas iluminadas de ouro e circundadas com certas faixas, nas quais se liam os nomes dos ditos países, isto é, de uma grande parte de Portugal: Ilha da Madeira, Terceiras, Cabo Verde, Maranhão e Reino do

> Algarve; da outra parte, Macau, Brasil, Ilha de S. Tomé, Goa, Reino de Angola e Moçambique (ROSSI, 1707: 10).

A cena é dominada pelos contrastes claro-escuro e pelo dourado, cuja luminosidade transmite ao observador a noção de poder e riqueza do Império e, simultaneamente, de graça divina. A demonstração da extensão do Império por meio de mapas e de alegorias evidencia um intuito didático na construção da arquitetura efémera, que ilustrava geográfica e simbolicamente a potência do reino.

Encontrava-se pintado também, na parte lateral da igreja, um conjunto de emblemas, constituídos por *pictura* e *inscriptio*, que completavam o quadro panegírico, em consonância com os restantes elementos de arte efémera. A sua leitura deve ser integrada com a dos restantes componentes da arquitetura, como a sua localização abaixo das figuras representativas dos países e a colocação de escudos apensos por laços, com inscrições, no meio.

O primeiro emblema (Fig. 160) apresentava "uma Palma com muitas folhas produzidas e nascidas uma da outra com o mote "*ALIA EX ALIIS*" (ROSSI, 1707: 10). A palmeira constitui um símbolo da vida eterna e da vitória, adquirindo, na sua conciliação com o mote um sentido de multiplicação, o que se prende com o caráter virtuoso do monarca, que empreendeu numerosas ações para promover a "felicidade dos Reinos" (ROSSI, 1707: 10). O facto de este emblema estar próximo da medalha com a designação "*Virtute auspice*" confirma esse sentido. Por sua vez, o segundo emblema (Fig. 161) era composto pela imagem da balança, ou signo de Libra, com o mote "*TEMPERAT ORBEM*", que aponta para a moderação e sentido de justiça do rei para com todos os súbditos. Quanto ao terceiro emblema (Fig. 162), ilustrava-se uma Árvore de Loureiro verdejante com o mote "*ÆTERNA VIREBIT*", simbolizando a sua perpetuidade na memória de todos devido às suas ações virtuosas.

A inspiração divina das ações do rei encontrava expressão no quarto emblema, que exibia a imagem de "um fogo aceso de um ligeiro vento com as palavras *NUTRITUR AB AURA*" (ROSSI, 1707: 11), significando igualmente a fortuna com que sempre foram favorecidas. Ainda no campo das ações governativas, o quinto emblema apresentava um "Rio Real, que entrando no Mar se faz mais abundante de águas, do que era quando nasce, como mote *AUGETUR, ET AUGET*" (ROSSI, 1707: 11), que o autor associa à continuidade que o rei D. Pedro II deu ao trabalho glorioso dos seus antepassados.

O sexto emblema, por fim, evidenciava um "Céu noturno cheio de estrelas com as palavras *NITET, ET VIGILAT*" (ROSSI, 1707: 11), que assinala a virtude da previdência, com que sempre dirigiu o reino. A *pictura* e a *inscriptio* remetem igualmente para a imortalidade do

rei e para a serenidade com que esperou a morte. No que diz respeito à representação emblemática da vigilância do rei, Rodríguez de la Flor observa que:

> […] los ojos del rey, situándose *extra historiam*, se asimilan a la potencia temible de aquél que, sin ser visto, ve y contempla desde su retiro – en la forma de un *Deus absconditus* – el discurrir de la humanidade (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009: 129).

Essa noção de domínio absoluto é sublinhada pelas quatro medalhas da parte lateral do templo, contendo motes que, na sua forma sintética, cumprem a função de transmitir uma visão do rei como potência sobre-humana: "*VIRTUTE AUSPICE*", "*VICTORIA DUCE*", "*FORTUNA PRÆSIDE*" e "*GLORIA COMITE*" (ROSSI, 1707: 12). Estes motes refletem o ideal de rei, plasmado também no conjunto de elementos efémeros que integram o monumento fúnebre, sublinhando que o monarca foi glorioso por meio das suas ações virtuosas, que motivaram a proteção divina do seu governo. Constrói-se, desta forma, a ideia de um *rex christianus*[343], cuja administração é presidida pela fortuna, como indica o mote *Fortuna præside*, afastando-se da visão de soberano esboçada por Maquiavel, para quem a *virtù* constituía uma forma de superar a imprevisibilidade da fortuna[344].

Nos quatro pilares principais da cúpula, encontravam-se apensos oito emblemas, pintados em medalhões, a claro-escuro e prateados. Apenas de um deles se encontra a ilustração, trata-se da imagem de um Heliotrópio virado para um Sol encoberto por nuvens, com o mote "*ETIAM SUB NUBE*" (Fig. 163). Desta forma se indicava que o girassol se vira para o astro mesmo quando encoberto, o que pretende estabelecer uma associação com o caráter do rei, que em todos os momentos contemplou Deus e obedeceu aos seus princípios. Outro emblema apresentava a Estrela Polar, que aparecia entre nuvens sobre uma nau em Mar tempestuoso, com o mote "*VISA METUM MINUIT*", que remete para a contemplação da

[343] No contexto geográfico-cultural aqui em apreço, ganha especial interesse a produção literária no âmbito do género dos "espelhos de príncipes" ou "espelhos de reis", que, de acordo com Ana Isabel Buescu, foi muito divulgada nos séculos XVI e XVII (BUESCU, 1997: 33). Estabelecendo uma relação entre o discurso pedagógico dos "espelhos de príncipe" ou "de reis" e o alcance ideológico da retórica do poder emanada da emblemática fúnebre luso-brasileira, depreende-se que o monarca exemplar deveria seguir um conjunto de orientações morais, religiosas, civis, humanas e políticas, subordinadas à axiologia cristã. Sobre o género dos "espelhos de príncipe", nomeadamente sobre o ideal de príncipe cristão, na literatura portuguesa, leia-se: "Francisco Monzón, Capelão e Pregador de D. João III e de D. Sebastião" (FERNANDES, 1991); "Um discurso sobre o príncipe. A «Pedagogia especular» em Portugal no século XVI" (BUESCU, 1997); "Um Ideal Humano: Política e Pedagogia no Renascimento Português" (SOARES, 1990).

[344] Maquiavel explica a sua posição da seguinte forma: "Sei muito bem que alguns foram e são de opinião de que os assuntos deste mundo são de tal modo governados por Deus e pela fortuna que os homens, apesar de toda a sua sabedoria, não os podem corrigir nem para eles têm, sequer, nenhum remédio. Contudo, para que o nosso livre-arbítrio não se extinga, parece-me possível que a fortuna seja senhora de metade das nossas obras. […] Comparo-a àqueles rios que costumam transbordar […] assim sucede com a fortuna, que demonstra a sua força nos lugares onde nada se ergueu para lhe resistir e ataca onde sabe não existirem diques nem muralhas a fazerem-lhe frente" (MAQUIAVEL, 1976: 129-130).

divindade, pois quem se deixa guiar pela fé não tem medo. Por outras palavras, o rei sempre superou as dificuldades destemidamente por ter adorado Deus e, dessa forma, ter obtido o seu favor. O terceiro emblema exibia uma concha pintada flutuando debaixo da Lua cheia, com o lema "*PLENIOR A PLENA*", que simboliza o renascimento espiritual do rei. Por fim, o quarto emblema apresentava uma abelha junto a um Lírio e ao longe a sua colmeia, com a inscrição "*ITQUE, REDITQUE*", que materializava a alma do rei, refletindo a sua viagem derradeira.

Mas a ornamentação emblemática era ainda mais extensa. Assim, no lado direito, observava-se a imagem de uma roseira com o lema "*SUB MURICE VEPRES*", cujos espinhos e a cor púrpura simbolizavam a penitência do rei e a sua devoção a Cristo. Noutro emblema, figurava um anel sobre uma mesinha numa câmara obscura, com a letra "*IN TENEBRIS CLARIOR*", aludindo à ressurreição do monarca, cuja vida será mais clara nas trevas, ou seja, mais gloriosa depois da morte, o que advém da fidelidade a Deus que o anel ilustra.

No lado esquerdo, via-se a figura de uma calamita, ou magnete, no ar, onde vinha apensa uma cadeia com as palavras "*CAPTIVITAS CAPTIVA*". Na esfera alquímica, o magneto universal seria um objeto essencial à transmutação, sendo também metáfora da força cósmica. Na simbologia cristã, em que se situam estes objetos de arte efémera, o emblema significa a transmutação espiritual do rei e a sua atração por Cristo, que, como um magneto, cativa, ou atrai, para si as almas. Por sua vez, a cadeia simboliza que apenas estão aprisionados os que não têm fé em Deus, demostrando que o rei, pela expansão da fé cristã nos territórios do Império, libertou muitas almas. Por fim, a segunda figura deste lado exibia o rio Tejo com areia de ouro e o lema latino "*ET RIGAT, ET DONAT*", apontando para a abundância das ações do monarca, que nutriram o seu reino, mas também indicia a noção de transitoriedade da vida.

De acordo com a análise dos elementos logo-icónicos, conclui-se que todos os componentes do monumento estavam em harmonia para expressar a mensagem nuclear, enunciada no início da relação: significar a vastidão do domínio, a variedade das virtudes do rei e a ideia de cristianíssimo monarca. Com este propósito traçado, os elementos sensórios não se cingiam apenas à visão, pois um indivíduo que visitasse tal templo seria também persuadido por meio do odor, que completava o cenário teatral. Neste sentido, refere-se que debaixo dos arcos das capelas estavam apensas lâmpadas "de prata e de ouro fabricadas ao modo de navetas, longas três palmos, das quais continuamente saía um fumo de suavíssimos cheiros, que o fogo dentro das ditas lâmpadas consumia" (ROSSI, 1707: 12). Juntamente com os componentes artísticos do campo visual, em que predominava o dourado, os odores suaves e os fumos envolviam o visitante do templo no domínio do fantástico, reforçado pelo formato das lâmpadas, que evocava o mundo marítimo e toda a dimensão mística e mítica que encerrava. O

autor interpreta estas lâmpadas fumegantes, tal como os círios dispostos nos pilares, como símbolo da veneração dos súbditos das várias partes do Império ao rei (ROSSI, 1707: 12).

É curioso notar como a versão italiana exprime de forma mais clara que o monumento fúnebre foi composto para produzir um efeito mental no espectador, referindo o seguinte: "Invitavasi la mente degli Spettatori dalle parole espresse in una targa pendente dall'arcone (PLACHO, 1707: 6). Tratava-se, de facto, de estimular a mente, por meio de palavras e imagens, de modo a que na memória permanecesse essa ideia de glória e esplendor associada à Coroa lusitana.

Por conseguinte, na parte central da igreja, os três maiores arcos ficaram reservados para ilustrar as ações virtuosas da vida do rei D. Pedro II, sendo decorados com medalhões pintados, em que predominava, mais uma vez, o dourado, rodeados por uma cornija a claro-escuro[345].

O arco central apresentava a inscrição "*Regiis Insignibus constanti modestia rejectis Patrem se Populis PETRUS II promittit, & praestat*" (Fig. 164), exibindo a "figura do Rei, que acompanhado de numeroso cortejo estava em ato de Refutar a Real Coroa, que se lhe oferecia em um Baxil". O autor explica este quadro da seguinte forma:

> […] nunca Sua Majestade quis ser solenemente coroado, afirmando constantemente que devia um Monarca Cristão sustentar o peso do governo e atender com cuidado aos Povos sem fazer caso das honras, que costumam gozar as testas coroadas (ROSSI: 1707: 13).

Na verdade, os reis portugueses não recebiam a aclamação régia por coroação. Designava-se "auto de levantamento", consistindo em uma cerimónia pública, que compreendia um desfile conduzido até à corte. Num espaço reservado para o efeito, o príncipe sentava-se na cadeira real, recebendo do Camareiro-mor o cetro e enunciando posteriormente um juramento protocolar (GRINÉ, 1997: 28-29). No caso de D. Pedro II, há também a considerar o facto de ter preferido a condição de regente à de rei, aquando do afastamento do irmão D. Afonso VI do governo, sem que fosse necessário destroná-lo, o que se prendia com fundamentos de ordem política e legal (SERRÃO, 2006: 202-204). O rei foi apenas aclamado em 1683, aquando da morte do irmão, pelas Cortes de 27 de janeiro de 1668, por ele convocadas. Com base nesta fundamentação, parece-me que a alusão à "coroa", no caso dos reis da Casa de Bragança, evidencia um sentido metafórico, que é explorado pelo autor da relação fúnebre para espelhar a modéstia do monarca, como aliás declara a inscrição latina.

[345] Deve-se ressalvar, a propósito da coerência entre os textos da versão portuguesa e italiana e as gravuras desta última, que não há coincidência entre a descrição e as ilustrações anexas. Neste sentido, é possível que tenha ocorrido um lapso na legendagem das gravuras, permutando-se o medalhão da direita pelo do meio. A sequência das gravuras respeita, contudo, a sequência descritiva, razão pela qual será aquela que seguirei na análise. Identificarei as gravuras, em anexo, pelas inscrições e não pelas legendas para, assim, contornar esta falha.

Por sua vez, o medalhão da parte direita (Fig. 165) continha a inscrição "*Novis in Brasilia inventis Auri fodinis Munificentiæ PETRI II servit Natura*", com a pintura do:

> Rei com a figura da Liberalidade em ato de lançar de dentro de uma cornucópia quantidade de dinheiro, e ao longe se viam certos operários, que junto a um monte cavavam na terra tirando metais (ROSSI, 1707: 13-14).

Em consonância com o sentido da estátua alegórica da Magnanimidade, localizada na fachada da Igreja, este quadro ilustrava a abundância de metais preciosos oriundos do Brasil, ao mesmo tempo que exaltava a longanimidade do rei. Na imagem, o monarca reparte a opulência do reino com os mais desfavorecidos, representados por duas pessoas sentadas no chão, com pouca roupa, uma das quais aparenta ser um escravo negro. Do ponto de vista da materialidade cultural, observa-se a inversão que o discurso retórico produz em relação à realidade da época, em que a exploração mineira e outras atividades dependeriam, em grande medida, da escravatura de origem africana e indígena, assim como de outros trabalhadores que viviam miseravelmente e sob grande exploração. Assim, a leitura deste quadro deve ter em atenção o discurso do poder e o discurso dos impotentes. Por conseguinte, no primeiro caso, a apropriação deste quadro fundamenta-se no olhar da maioria dos espectadores do período, que interpretaria esta pintura acriticamente, da mesma forma que o autor da relação, como reflexo da generosidade do rei. É pertinente notar, a este respeito, que se utiliza o termo "operários", que podemos considerar politicamente correto. Por outro lado, no segundo caso, é possível observar na pintura o retrato das classes mais desfavorecidas, pelo que mesmo nas imagens que pretendem construir a exemplaridade dos poderosos se encontra o discurso dos impotentes. Cumpre, a este respeito, relembrar a crítica aos estudos visuais sobre a Idade Moderna e o repto de Fernando Bouza, que chama a atenção para a necessidade de fazer a leitura dos vários discursos que as imagens possibilitam:

> Quizá impresionados, con toda justicia por otro lado, ante los espléndidos ciclos de pinturas, esculturas o arquitecturas, efímeros o permanentes, que nos hablan de las glorias de soberanos y príncipes, civiles o seculares, venimos en demasiadas ocasiones a reducir las imágenes de la Edad Moderna a un mero asunto de propaganda de poderosos. Con buenas razones, intentamos esclarecer los programas iconográficos a través de los que se habría hecho posible esa propaganda, incorporando en un único discurso, el del poder absolutizador por excelencia, el uso político de las imágenes. Pero, sin duda, las cosas fueron mucho más complejas, de forma que hubo más de una imagen del poder y más de un discurso en imágenes (BOUZA, 2008: 45).

Prosseguindo na análise das representações pictóricas, o medalhão da parte esquerda (Fig. 166) continha a inscrição "*Liberalium Artium patrocinio suspecto magnificentia PETRI*

II æternitati consecratur", exaltando o mecenato do rei, como se depreende da imagem, que exibia:

> […] um numeroso coro de Artes e de Ciências, iluminadas igualmente de ouro, entre as quais a Astronomia sustentava uma medalha que tinha o retrato do Rei, o qual todas as ciências miravam fixas, porque ele foi sempre o seu insigne Protetor e Promotor […] (ROSSI, 1707: 14).

Este medalhão, além de constituir um elogio ao patrocínio real das artes e ciências, ilustra, de facto, o grande investimento que usufruíram no seu reinado, se comparado com anteriores, refletindo um aspeto histórico de profunda relevância para a leitura do panorama cultural e científico da sociedade de então.

Por fim, descreve-se o objeto central da homenagem fúnebre, um mausoléu[346] imponente centrado debaixo da cúpula da igreja, que detinha a inscrição "*Admirare Roma qualem Regem perfecerit Virtus quem tantum fecit fortuna*" (Fig. 167). Esta máquina fúnebre revela, por conseguinte, grande sumptuosidade, o que se infere do uso dos materiais mais dispendiosos, como mármore, prata e ouro, que por si só transmitem ao observador um sentido de poder e opulência. Por sua vez, os esqueletos prateados transportando a urna expressam o sentimento de dor pelas quatro partes do Mundo, ao mesmo tempo que relembram o espectador da vanidade da vida, e das limitações do poder real perante a autoridade da morte, ideia que é reforçada pela ampulheta colocada na face do monumento.

A localização sob a cúpula implica igualmente um jogo de contrastes[347], em que a sombra é rasgada por raios etéreos, complementada pela exuberante iluminação artificial do mausoléu, o que propicia o deslumbramento místico. Por outras palavras, é veiculada a sensação de proximidade à divindade e ao espírito do rei, que pelas entrâncias de luz se fazem presentes.

---

[346] A gravura XII (PLACHO, 1707) que ilustra o mausoléu foi desenhada por Carlo Fontana e gravada por Niccolò Oddi e Domenico Franceschini. O autor caracteriza-o da seguinte forma: […] uma máquina de figura circular com quatro aberturas, pelas quais se viam os Altares da tribuna e capelas maiores. Era esta máquina composta de mármore branco levemente venado de cor parda, dividida em quatro Pilastras ou Pedestais diversos, sobrepostos uns aos outros com as suas cornijas relevadas nas bases e nos capitéis de cima, cujas linhas correspondiam ao centro da dita máquina. Na primeira ordem dos ditos Pedestais saíam quatro mênsulas, sobre as quais se viam colocados quatro esqueletos de mortos altos 13 palmos formados de prata e ornados de brocado amarelo e ouro, os quais significavam o luto pela morte de defunto Monarca. Sustentavam estes quatro esqueletos em ato triste e doloroso, com maravilhoso artifício, uma grandíssima Urna redonda de forma Piramidal alta nove palmos, cujo giro superior tinha 20 palmos de diâmetro e o giro inferior 13. Nesta Urna, dividida em quatro Costolas relevadas, se viam quatro faces ou partes iguais, nas quais, a claro-escuro iluminadas de ouro, estavam impressas algumas ações de Piedade Cristã das muitas que este Piedoso Rei, sendo vivente, exercitou" (ROSSI, 1707: 14:15).

[347] Heinrich Wölfflin explica este efeito arquitetónico da seguinte forma: "O objetivo principal da cúpula, porém é fazer penetrar na igreja aquelas ondas de luz tão essenciais ao caráter sagrado do lugar. Em contraste com a claridade supraterrestre que reina ali, a nave larga é mantida relativamente escura, mas é principalmente o fundo das capelas que mergulha inteiramente nas trevas. O espaço parece ilimitado. São os efeitos da iluminação que a pintura acaba de descobrir, mas que aqui são levados ao extremo para que produzam o mais poderoso impacto sobre nós. O Barroco considera a luz um fator essencial para criar a atmosfera" (WÖLFFLIN, 2000: 129).

Passa-se, então, a descrever os quatro quadros pintados no mausoléu, desenhados por Pietro Razina, e respetivas inscrições. A primeira imagem (Fig. 168) apresentava o rei acompanhando o Santíssimo Viático que se levava aos Enfermos; a segunda (Fig. 169) exibia o rei genuflexo diante do Altar da Beatíssima Virgem; na terceira, via-se o rei perante um grande número de escravos, que resgatou, e aos quais ensinava a fé cristã (Fig. 170) e, por fim, na quarta, representava as penitências do rei, dormindo sobre tábuas (Fig. 171). Como se pode deduzir da visualização das imagens e da sua descrição, é destacado o lado piedoso do rei, o que se entende, uma vez que, de acordo com a ideologia cristã, a sua ressurreição estava dependente das suas ações virtuosas e devocionais. Na sequência do que se tem vindo a examinar, verifica-se que estes objetos iconográficos, assim como os letreiros, dão visibilidade aos atributos fundamentais de um governante cristão, que consiste em ser um representante de Deus na Terra, refletindo o poder que lhe foi dado em boas ações em prol dos mais necessitados e na expansão da doutrina católica. Por conseguinte, em nenhum dos quadros se observa o rei coroado, sendo a coroa transportada por um menino, no primeiro quadro, e colocada sobre uma mesa, com o cetro e o manto real, no último quadro, em sinal do desprendimento do monarca em relação ao poder real.

Cumpre, ainda, entender estas representações visuais à luz de um discurso que não é o do poder. A este respeito, a leitura da terceira gravura, que apresenta vários escravos agrilhoados, ajoelhados perante a figura autoritária do rei sentado num pedestal, expressa uma realidade social desumana, deixando entrever a forma degradante como esses seres humanos eram tratados. Essa leitura encontra-se à margem da intencionalidade dos agentes de propaganda política e, embora possa não ser a interpretação da grande parte do público que assistiu às exéquias reais, é legítima à luz da perceção individual das obras e ao facto de se conheceram várias vozes que, à época, se manifestavam contra o trabalho escravo, nomeadamente vindo dos membros da Companhia de Jesus[348].

O monumento apresentava, ainda, outros elementos simbólicos, como quatro morriões dourados com plumas, que ornavam as tais cornijas, sublinhando o valor do soberano e a moderação com que exerceu o poder militar.

Em torno da urna, encontravam-se quatro estátuas alegóricas de estuque branco, com a respetiva virtude inscrita. De modo mais específico, na parte direita, situava-se uma figura feminina segurando uma cruz, representando a Fé Cristã e, na parte esquerda, observava-se

[348] Sobre este assunto, consulte-se: "Em torno das missões jesuíticas na Amazônia (Séc. XVII)" (CHAMBOULEYRON, 2003); *António Vieira. Uma síntese do barroco luso-brasileiro* (CASTRO, 1997: 93-108) e *Compromisso e solução: escravidão e as irmandades afro-brasileiras* (LEVI, 2006: 47-51).

outra que detinha um cálice e o trirregno pontifício, que significava a Igreja Romana e a fidelidade do rei à mesma. Por sua vez, via-se uma terceira figura que segurava uma tocha na mão, expressando a Caridade Divina e, portanto, o amor do rei a Deus. Por fim, encontrava-se a Caridade, plasmada numa estátua que lançava dinheiro com a mão direita, acompanhada de um pelicano que com o bico se feria para dar de beber sangue às crias, o que constituía uma alusão, de cariz emblemático, à generosidade do rei[349].

A relação lúgubre dá-nos ainda conta de outros elementos simbólicos do *Castrum doloris*. Assim, as qualidades de "reinante cristão" encontravam ainda expressão nas pinturas situadas nos doze lados dos quatro pedestais, debaixo das estátuas supracitadas, em que predominava, mais uma vez, a pintura claro-escuro e o dourado. Acusando a intenção pedagógica, estas imagens estavam legendadas, num letreiro dourado, com a respetiva virtude. Assim, no pedestal da Igreja Romana, tinha lugar a Fidelidade, a Mansidão e a Humildade; no da Fé Cristã, a Piedade, a Oração e a Religião; no da Caridade Divina, o Zelo da honra de Deus, a Penitência e a Temperança e, por fim, no da Caridade, estava a Liberalidade, a Misericórdia e a Tolerância (ROSSI, 1701: 18-19). A seguir a esta descrição, o autor menciona alguns exemplos de ações em que o Rei demonstrou estas virtudes, como forma de corroborar e legitimar politicamente os componentes estético-simbólicos da manifestação efémera. Deste modo se declarava que tal monumento não constituía um exercício laudatório vão, na medida em que as ações enunciadas, que eram do conhecimento público, comprovavam que o monumento refletia fielmente as qualidades do monarca ou, como o autor refere, as "virtudes exercitadas" (ROSSI, 1707: 19). Também na oração fúnebre, texto incluído na versão italiana, o orador, Joanne Vincentio Lucchesini, sublinha essa ideia[350].

Mas os artistas que idealizaram e construíram o monumento não se pouparam a esforços para consagrar a imagem de D. Pedro II, até porque o orçamento generoso que D. João V havia

[349] O pelicano constitui um símbolo da Eucaristia, o que se baseia na ideia de que alimenta os seus filhos com o próprio sangue, tal como aludiram S. Jerónimo e S. Tomás de Aquino. No campo da emblemática régia, o pelicano que dava de beber sangue às suas crias constituía uma insígnia do rei D. João II. No domínio do elogio fúnebre a reis, o mausoléu do Rei de Espanha, Filipe IV, em Salamanca, continha um hieróglifo de um cometa, cujos raios incidiam sobre um pelicano que se feria para alimentar as crias (ALLO MANERO, 1982: 39), símbolo do monarca que zela pelos seus súbditos. Louis Charbonneau-Lassay traça a história simbólica do pelicano, explicando que deriva de uma lenda antiga em que a ave ressuscita os seus filhos mortos por uma serpente, dando-lhes de beber o próprio sangue, adquirindo na heráldica e na emblemática o sentido de caridade ou amor pelo próximo. O autor refere, ainda, a comparação da atitude do pelicano com o sacrifício de Cristo, que através do mesmo salva a Humanidade. Recorda, ainda, que Tomás de Aquino atribui ao pelicano a ideia de salvação da alma, através da purificação do sangue divino (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994b: 124-133).

[350] Este aspeto depreende-se das seguintes palavras: "Non hoc profecto falsæ laudis decore captus ed Rex sapientissimus PETRUS, qui semper ad magnos, & doctos Viros de ipsa Republica retulit, nec umquam in volutis negotiis explicandis operam dedit, quin eos sententiam rogatet i atque ea severitate rogaret, ut qui non habita Regis ratione, quod è Republica existimasset, libero judicio profiteretur, diligentius laudaret" (PLACHO, 1707: 16).

disponibilizado teria de encontrar expressão na imponência da obra, pelo que elaboraram ainda um busto do rei, em mármore branco, colocado no cimo do mausoléu. Encontrava-se acompanhado por escudos, bandeiras e insígnias militares, ladeado pelas estátuas da Fama, que seguravam um círculo em forma de serpente de ouro, com a cauda na boca, manifestando a eternidade do rei, na esfera celestial e nos anais da História. Além desses objetos icónicos, deve referir-se o ramo de oliveira que envolvia o círculo, de prata, "para exprimir quanto o piedoso Rei foi sempre amante da Paz" (ROSSI, 1707: 17).

Esta máquina encontrava-se sob um baldaquino[351], que tinha a forma de uma coroa real, sobre o qual estava uma esfera, símbolo da expansão do Império Português. Todo este aparato, de moldes propagandísticos, procurava impressionar e comover o espectador, razão pela qual os tecidos que adornavam o templo eram de cor negra e branca. Era, por sua vez, sustentado por meninos que, com a sua expressão condoída, transmitiam a dor pela perda do soberano.

Apesar de se mencionarem várias partes do Império Português, deste panegírico fúnebre se subentende um especial valor atribuído ao Brasil[352], o que não era de estranhar, pois daí provinha grande parte das riquezas do reino. Por essa razão, era grande o investimento feito para promover nesse território as mais pomposas honras fúnebres em memória das altas figuras da sociedade, sendo essa uma forma de sedimentar a imagem da monarquia além-mar e, consequentemente, de legitimar o seu poder. No contexto do Império Português, é necessário salientar a importância comercial[353] e geoestratégica da cidade da Baía, que se refletiu em

[351] Como refere Luiz Alberto Ribeiro Freire, no que diz respeito à tradição europeia dos baldaquinos arrematados por coroa real sobre volutas, "A penetração deste tema em Portugal dá-se através dos catafalcos construídos sob o patrocínio da colônia portuguesa em Roma na igreja de Santo Antônio dos Portugueses. O catafalco para as pompas fúnebres de D. Pedro II, rei de Portugal, erguido por Carlo Fontana em 1707 e divulgado por gravura, apresenta uma coroa real que paira sobre a esquife e de onde pendem cortinas. Carlo Fontana utiliza o tema que já havia aplicado ao altar de Santa Maria Traspontina, só que agora a coroa indica a realeza do poder real, que também tem uma inspiração divina, pois na própria simbologia da coroa, está a acepção de um elemento que liga o plano terreno ao divino" (FREIRE, 2008: 459).

[352] Euclides dos Santos Griné já havia observado este facto, referindo que "Os funerais de D. Pedro II no início do século XVIII são já um autêntico massacre artístico e publicitário. Constituíram o ponto mais alto dos cerimoniais fúnebres feitos até então e não tiveram a sua maior expressão em Lisboa, mas em Roma. Prenúncios dos espectáculos com que D. João V havia de admirar a Europa. O ouro do Brasil já está presente e não só a financiar, mas também fazendo parte da matéria propagandeável" (GRINÉ, 1997: 70).

[353] A este respeito Humberto José Fonsêca esclarece que: "O comércio era a chave dessa prosperidade. Havia um florescente comércio triangular de bens complementares entre Portugal, a costa ocidental da África e o Brasil. O açúcar continuou sendo a maior exportação baiana durante o século XVII e inícios do século XVIII. A produção açucareira se recuperara rapidamente da invasão holandesa e alcançou o ápice entre 1650 e 1700. Foi também, no século XVII, que a criação de gado se tornou um fator significativo na economia baiana. Em 1711, a Bahia encabeçava as exportações de couro para Portugal com cerca de 50.000 "meios de sola,3 a 1$980" Réis, anuais, avaliados em 99 contos de réis (ANTONIL, 1982, p. 203). E, ainda em meados do século XVII, com o desenvolvimento da cultura do fumo, este se constituirá em importante moeda de troca no tráfico de escravos da África, principalmente aquele considerado de terceira categoria e proibido por lei de entrar em Portugal (VERGER, 1987, p. 23). A expansão da produção e comercialização do tabaco foi importante também para a mudança de rota do tráfico negreiro de Angola para a Costa da Mina e Golfo do Benin" (FONSÊCA, 2006: 3).

cerimónias do *Corpus Christi* e manifestações lutuosas sumptuosas, que pretendiam exibir um modelo de estratificação social de acordo com o convencionado pelo poder político e religioso. É neste sentido que Humberto José Fonsêca, no seu estudo sobre a vida e morte na Baía colonial, afirma que com:

> […] a proclamação de D. João IV como rei de Portugal e a remoção do perigo de novas invasões, a Baía preparou-se para um período de paz e prosperidade e tornou-se a cidade mais importante do Império Português no século XVII, que teria sua Idade de Ouro entre 1650 e 1750 (FONSÊCA, 2006:2).

Sebastião da Rocha Pita, em *Breve compendio e narração do fúnebre espetáculo, que na insigne cidade da Baía, cabeça da América Portuguesa, se vio na morte de El Rey D. Pedro II. De gloriosa memória, S. N.* (PITA: 1709), dá-nos conta de como esta cidade manifestou a dor pela perda do "Orbe português".

Tendo em consideração que os compostos logo-icónicos e as construções de arte efémera cumpriam uma função pedagógica e propagandística, procurando conciliar a dimensão mundana com a divina, é compreensível que estes eventos assumissem grandes dimensões no espaço colonial, em que a ausência da família real devia ser compensada por manifestações públicas que reconstituissem a sua imagem perante os súbditos, planificadas cuidadosamente pelas autoridades locais. A este respeito, Guilherme Amaral Luz observa que:

> No mundo colonial, os Governadores-gerais ou os Vice-Reis representam o topo da hierarquia política local de modo que, metonimicamente, substituem a ausência física do Rei, corporificando a união mística dos seus súditos no ultramar (LUZ, 2009: 166).

Na dedicatória ao rei D. João V, o autor enumera os temas nucleares destas "memórias fúnebres": "a que se reduzem as maiores grandezas temporais e as mais bem fundadas glórias humanas"; "a vida de El-rei, que está no Céu" e "as virtudes do Rei". O autor declara, ainda, a intenção de erigir tal mausoléu, referindo que "sobrara para terror dos Inimigos e será o mais firme antemural da Monarquia". Enuncia-se, desde logo, o propósito propagandístico e doutrinal do aparato lúgubre. Mais que celebrar a memória do rei D. Pedro II, Sebastião da Rocha Pita deixa bem claro que tal solenidade pretende elevar a "Imagem" divina do Rei Lusitano, como se entende das palavras: "adoramos em Vossa Majestade a própria Imagem, pois ainda que o tempo variasse nos acidentes o objeto não mudou na substância a Deidade". Concebe, nesse sentido, a condição de monarca como Fénix que renasce das cinzas – "Morreu Fénix em si, para renascer Fénix em V. Majestade" – como se um novo corpo encarnasse uma só alma, a do Rei do Império Português.

A faustosa máquina deveria ser a prova física da magnificência da Família Real, sendo o mausoléu um substituto físico do corpo ausente do rei, elaborado de tal forma que inspirasse nos súbditos de além-mar o orgulho de serem governados por tal dinastia e, ao mesmo tempo, que os comovesse. A cerimónia de exéquias seria, a par disso, uma ocasião apropriada para que os diferentes estratos sociais desfilassem publicamente, ostentando os respetivos símbolos do poder, pelo que podemos entendê-la como microcosmos social, pois espelhava a forma como a sociedade estava ordenada hierarquicamente, como se observa no excerto:

> Viam-se as paredes da insigne e espaçosa Catedral cobertas de negro com passamanes de prata: de luto a cadeira em que assistia o Governador e Capitão-Geral e os assentos em que, por sua série, estavam os Tribunais, que todos ficavam da frente do Túmulo para o Cruzeiro da Igreja, em cujo Coro ou Capela-Mor apareciam em número grande Prelados e Religiosos de diferentes Ordens. Os outros lugares ocupava numeroso concurso da Nobreza e Povo, que não cabendo já nas Tribunas, Capelas e corpo do Templo, ocupavam as ruas mais vizinhas às portas dele.
>
> Assistia em sitial com capa de Asperges, e Insígnias Pontificais o Ilustríssimo Dom Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo Metropolitano do Brasil: cujas grandes virtudes, insignes letras e singulares prerrogativas de Prelado o fazem benemérito não só da Primazia da América Portuguesa, porém dos mais supremos lugares da Igreja Romana (PITA, 1709: 14-15).

O secretário de Estado, Gonçalo Ravasco Cavalcanti e Albuquerque, ficou responsável pela construção do túmulo, que o autor descreve como tendo "setenta e um palmos de alto e, de largo, trinta e oito", sendo de "arquitetura dórica, de obra piramidal e como oitavada" (PITA, 1709: 3). Ora, se tivermos em consideração que um palmo correspondia a aproximadamente 22 cm (LOPES, 2005: 45), facilmente se conclui da grandeza da máquina, que media mais que quinze metros e meio de altura[354]. No primeiro bloco da base do monumento, nos fechos das quatro portadas, em tarjas com letras douradas, observava-se quatro inscrições em latim, compostas por quatro versos, onde se enunciavam as virtudes da justiça e da piedade, ao mesmo tempo que se exprimia a dor pela sua perda.

No corpo do meio, debaixo do zimbório ou cúpula, "assentava um Trono de oito, em que estava a Urna, ou Túmulo, que representava o depósito do Real Cadáver" (PITA, 1709: 6). A distinção das palavras "Trono", "Urna" e "Túmulo" em letras iniciais maiúsculas reflete a importância simbólica do simulacro, pois toda a solenidade assentava na crença implícita de

[354] O autor é pormenorizado na descrição, precisando que: "Cada uma das faces principais tinha a largura de trinta palmos, e entrava com quatro por cada lado nos oitavos dos cantos, cujas faces ficavam com oito palmos de largura cada uma. Formava-se o primeiro corpo em um plinto de um palmo de alto, sobre que ia um degrau de palmo e meio, que recebia todas as quartelas: as quais tinham treze palmos de altos, terminando em um cornijamento repartido em cornija, friso e arquitrave, na forma de arquitetura dórica, sobre o qual corria uma varanda de balaústres em roda" (PITA, 1709: 3-4).

que tais objetos constituíam a presença mística do "Real Cadáver", como se por um processo semelhante à transubstanciação se acreditasse na presença efetiva do corpo do rei. Assim se entende a atração do olhar do observador para o túmulo, através da localização e da seleção da cor púrpura para os tecidos que o cobrem e para o coxim onde assenta a coroa real.

Além dessa cor, à semelhança do monumento de Roma, predominam o negro, o branco e o dourado, que exprimem a tristeza e, simultaneamente, a glória do monarca, impressionando o olhar do espectador pelos contrastes e pelo ambiente faustoso que produziam.

Por outro lado, a obra estava ornada de várias pinturas, como a representação da Baía em quatro portadas do primeiro corpo, que o autor não pormenoriza, mas indica a intenção comunicativa, que seria comover, como explica hiperbolicamente:

> […] em copiosas lágrimas provocava pranto, em fermoso êxtase infundia assombros, em suave lástima persuadia saudades e em ação muda inculcava respeitos (PITA, 1709: 7).

A cúpula era sustentada pelas "quatro partes do Mundo, que cinge o Domínio Lusitano", cujas esculturas, feitas de pedra e metal, são descritas da seguinte forma:

> Pelo valor Português se via no Leão domada a fereza da África; pela sua Religião, iluminada no Elefante a cegueira da Ásia; pela sua política, domesticada no Tigre a barbaridade da América e pela sua soberania, subjugado no Touro, o poder da Europa. Todas mostravam sentir o estrago que a morte em um só golpe por elas repartiu (PITA, 1709:7-8).

Esta representação do Império Português já tinha encontrado expressão na obra de homenagem fúnebre ao príncipe D. Teodósio *Tumulus serenissimi principis Lusitaniæ Theodosii, ornatus virtutibus, oppletus lachrymis* (SOUSA, 1653), que apresentava as mesmas alegorias zoomórficas, à exceção da América que, em vez de um tigre, era ilustrada pelo jacaré. Verifica-se, assim, uma continuidade e homogeneidade na expressão iconográfica do lamento fúnebre em relação às várias partes do Império.

Por sua vez, cada uma das partes do Mundo tinha em um braço um escudo, ou tarja, com versos latinos em letras douradas, que sublinhavam o pesar pela morte de D. Pedro II. Nos pedestais onde assentavam estas esculturas estavam ilustrados rios de cada um dos continentes, o Tejo, O Indo, o Zaire e o Pará, que o autor personifica para refletir o pesar. A caracterização iconográfica do Império Português cumpria, desta forma, uma função pedagógica, exibindo perante o olhar de todos os indivíduos, desde as classes mais elevadas às menos abastadas, a grandeza do reino. Podemos imaginar que seria uma das raras ocasiões em que os súbditos, sobretudo pertencentes às classes mais desfavorecidas, teriam a oportunidade de ver retratada

de forma tão faustosa, por meio de imagens, de inscrições e do discurso parenético, a imponência e vastidão do domínio lusitano. Enquanto solenidade pública, de caráter extraordinário, seria também um dos assuntos nucleares de conversação, o que resultaria no reforço dos laços identitários.

Outros elementos icónicos adornavam o monumento, como ciprestes, símbolos da morte, pois não renascem quando cortados, e os escudos e estandartes lusitanos, ilustrando o seu poder e valor militar.

O esplendor e a glória eterna do monarca encontravam igualmente expressão na iluminação, constituída por "quase oitocentas tremulantes luzes" (PITA, 1709: 12), que criavam no espírito dos indivíduos a sensação de se encontrarem numa dimensão celestial, proporcionando maior envolvimento no cenário lúgubre e conferindo movimento às imagens.

Assumindo um caráter triunfal, "sobre a peanha rematava o majestoso Edifício a Morte", que detinha uma "Imperial Coroa" e desfilava num carro de triunfo[355], sustentando como troféus de vitória, numa mão o clarim da Fama e noutra a Eternidade[356]. Ao contrário de outros elementos alegóricos, cuja interpretação poderia não estar ao alcance do cidadão menos culto, a representação da morte triunfal na figura escultórica do esqueleto coroado sobre um

[355] A figuração da morte sobre um carro triunfal tem as suas raízes nos desfiles triunfais da Antiguidade Greco-Romana. Platão, em *Fedro*, descreve a imagem de um carro da alma humana puxado por dois cavalos (em que um representa a parte positiva e racional e o outro a parte irracional ou as paixões), sendo conduzido por um cocheiro, que representa o intelecto. A imagem da morte triunfante ganhou maior impacto durante a Idade Média, com a dizimação provocada pela Peste Negra, que motivou inúmeras figurações triunfantes da morte, muitas delas desfilando sobre um carro. Por seu turno, os programas iconográficos do Barroco foram também influenciados pelas interpretações iconográficas dos *Triunfos* de Petrarca, que inspiraram muitos artistas a representar a morte num carro triunfal. Ingrid Völser discorre sobre a alegoria da morte como esqueleto guiando um carro do triunfo, aludindo à obra de Dante e de Petrarca, no estudo *The Theme od Death in Italian Art: The Triumph of Death*, refere que: "The riding skeleton recalling the Revelation of Saint John surely appeared a bit more frightening and surrealistic than Petrarch's 'donna involtà in veste negra'. Before this, Dante with his Divine Comedy has given to Christianity great iconographic images which could be represented easily by artists, as his poems gave a complete description of the dead and afterlife. Not only he created scenes of crucial pains in heIl, but also used the idea of the Triumph as an allegory. In the terrestrial paradise of Purgatory, canto 29 a train follows the chariot of Beatrice. The chariot is drawn by four winged creatures representing the apocalyptic symbols of the evangelists which stand for the symbol of the Church" (VÖLSER, 2001:54). Sobre a iconografia da morte na Idade Média e no Barroco, leia-se "La derrota de la muerte. La imagen de la muerte en la iconografía barroca del triunfo de la Santa Cruz" (FERNÁNDEZ MUÑOZ, 2015); "Dança General de la Muerte" (MORREALE, 1991) e "A presença do macabro na cultura barroca" (CAMPOS, 1987). Jean Delumeau associa a origem desse tópico iconográfico às epidemias, referindo que: "No decurso habitual das coisas, dá-se um jeito para camuflar o aspecto horrível da morte graças a um cenário e a cerimônias que são uma espécie de maquiagens. […] Em período de peste, ao contrário, considerando-se a crença nos eflúvios maléficos, o importante é livrar-se dos cadáveres o mais depressa. Depositam-nos apressadamente fora das casas, descem-nos até pelas janelas com a ajuda de cordas. Os "corvos" agarram-nos graças a ganchos fixados na ponta de longos cabos e amontoam-nos de qualquer maneira nas horríveis carroças evocadas por todas as crônicas relativas às contaminações. Quando essas lúgubres carriolas aparecem em uma cidade precedidas por tocadores de sinetas, é o sinal de que a epidemia transpôs todas as barreiras. Não é preciso procurar muito longe de onde Breughel tirou a ideia da carroça cheia de esqueletos que figura em seu Triunfo da morte do Museu do Prado" (DELUMEAU, 1989: 124).

[356] Ao analisar as representações iconográficas da época, é possível que a Eternidade tenha encontrado expressão em um círculo, uma serpente mordendo a cauda, um cetro, um sol ou uma tocha.

carro criaria certamente impacto sobre o público em geral, relembrando-o da invencibilidade e universalidade dessa condição humana. Por outro lado, de acordo com os símbolos que a adornavam, transmitiria também a ideia de que apenas na morte se pode ser imortal, quer pela elevação da alma aos céus, quer pela persistência na memória de todos, por meio de obras insignes.

Todos os componentes da solenidade, decorrida a 19 de outubro de 1707, estavam encenados para impressionar o público, por meio dos vários estímulos sensórios. Assim, a cerimónia era abrilhantada por um coro de vozes e instrumentos, que o autor qualifica hiperbolicamente como formando "da corrente das nossas lágrimas a maior consonância da sua harmonia". Neste domínio, entoavam-se as *Lamentações* de Jeremias, o que criaria um ambiente propício à emoção.

Todo o templo foi adornado de epigramas e emblemas em honra do monarca, que o autor descreve, já que a obra não apresenta ilustrações dos mesmos. Infelizmente saiu gorada a tentativa de se encontrar, em outras fontes, gravuras ou esquissos dos elementos efémeros presentes na cerimónia baiana. Resta-me, portanto, a descrição de Sebastião da Rocha Pita e dos poemas de outros autores inseridos na obra.

Apresentando uma estrutura tripla, os emblemas (Fig. 172) são constituídos pela descrição da *pictura*, por uma inscrição retirada do Novo Testamento e por um epigrama em castelhano (PITA, 1709: 36-42). O primeiro, o quarto e o sexto emblemas anunciavam a salvação eterna do monarca, sustentada nas ações insignes e nas virtudes fundamentais de um rei cristão – a fé, a piedade e o zelo. Por sua vez, a segunda composição logo-icónica, a "Morte e o Esquecimento, querendo deter uma Coroa com duas asas, que voara livremente ao Céu", sublinhava a virtude governativa da constância, declarando-se a imortalidade do rei e a sua perpetuidade na memória. A terceira composição centra-se na sucessão monárquica, associando os monarcas aos apóstolos, de que se infere que o seu governo configura um desígnio divino. O quinto emblema exprime a gratidão e admiração dos vários povos do Império, dando a entender a longanimidade e religiosidade do rei, que espalhou a fé cristã, convertendo as gentes pagãs.

O paralelo estabelecido entre o apóstolo S. Pedro e o rei encontra expressão ainda mais evidente no sétimo emblema, que personifica a Catedral da Baía, que vacila pelos sentimentos dolorosos que provocou a morte de D. Pedro II. Da mesma forma que Deus edificou a sua igreja através de S. Pedro, também o Império Português estava assente no monarca. A personificação caracteriza igualmente o décimo emblema, em que se apresenta a cidade da Baía chorando ao contemplar a ressurreição do rei, tema que é comum à composição XI e XII. A manifestação de

dor da cidade da Baía é similarmente o assunto do conjunto de emblemas da autoria do Reverendo Padre João de Faria e Sousa (PITA, 1709: 49-50) e dos poemas do Capitão João Alvarez Soares (PITA, 1709: 45-49), que representam a Baía muda, admirada, sentida e chorosa.

O oitavo emblema debruça-se sobre o valor militar e o zelo do Rei, ou amor a Deus, simbolizados por um braço segurando uma espada nua e uma tocha ardente respetivamente. Por sua vez, o nono emblema ilustra outra virtude governativa, a justiça, que determina, a par de outras qualidades do rei, a sua salvação eterna[357].

A analogia entre a figura do rei e a dos apóstolos (e, implicitamente, a de Cristo) observa-se também no número de composições, que são treze, sendo que o último emblema replica o assunto tratado pelo autor anteriormente, entendendo a condição de monarca lusitano, representada na coroa, como ministério perpétuo consignado por Deus à Dinastia Brigantina. Nesse sentido, a aproximação dos apóstolos Pedro e João aos monarcas homónimos, simbolizados pela coroa que sobe ao Céu e outra ao Trono, ilustra dessa forma a continuidade do Império Lusitano e a sua prosperidade, tal como sucedeu com a cristandade por intervenção de tais apóstolos.

O conjunto de emblemas centra-se, como se pode depreender do que fica exposto, na sacralização da imagem real, valorizando-se as virtudes enquanto governante comandado pelos princípios cristãos. Ao contrário do que ocorre na cerimónia promovida em Roma, as composições visuais e verbais constroem uma imagem mais abstrata de rei virtuoso, em contraste com as "virtudes exercitadas" (ROSSI, 1707: 19), ilustradas na Igreja de S. António dos Portugueses, através da ilustração de ações insignes concretas, que são igualmente especificadas na relação lutuosa. Neste caso, as virtudes do rei são especificadas apenas no sermão fúnebre.

Conclui-se também que na solenidade da Baía é dada ênfase à legitimidade governativa da Dinastia de Bragança, sancionada por "disposição divina" (PITA, 1709: 56), sendo que o lema repetido pelo sermão pregado por Domingos Ramos na cerimónia de exéquias, *Corona capitis nostri: Corona gloriæ diadema regni*, isto é, "a coroa de um Reino é a coroa de suas

[357] Na verdade, esta condição da glória celeste do rei era já prevista pela literatura especular do século XVI, pois, como observa Ana Isabel Buescu, "O exercício das virtudes surge, pois, com uma dimensão nuclear no desempenho do ofício régio: se elas são necessárias a todos os homens, e todos eles devem evitar os vícios, essa obrigação cabe de forma singular ao rei, em virtude da grandeza dos seus estados e do ofício que preenche. Esta *amplificatio* de virtudes do soberano radica, justamente, na sua condição de governante e no exemplo que constitui para os súbditos, o que, em última análise, é útil ao conjunto da república, e fará merecer ao monarca o justo prémio – não a «glória mundana», mas aquela «que pera sempre […] dura que do eterno Deus hão de esperar por seus merecimentos»" (BUESCU, 1996: 160).

glórias e felicidades" (PITA, 1709: 54), resume bem a temática central da construção baiana de arte efémera. O sermão desenvolve-se em torno desse argumento, enunciando os reis de Israel, como Salomão e David, que, à semelhança de D. Pedro II, governaram por desígnio divino e foram tementes a Deus, administrando os seus reinos de modo a proporcionar a *felicitas* aos seus súbditos. O padre jesuíta demonstra a magnificência do Império Português através de um exemplo, que consistia no pedido de paz que Espanha interpôs a Portugal, "quando a Fortaleza de S. Gabriel nos confins do Brasil foi inopinadamente invadida e ocupada pelos Espanhóis vizinhos" (PITA, 1709: 60). Transmite, através deste caso, a imagem de um rei pacífico, mas poderoso, a quem a fortíssima Espanha pediu paz. O autor refere igualmente os anos de guerra em que havia mergulhado a Europa e a que escapou, de acordo com o autor, o Reino Lusitano[358].

Além disso, o autor do sermão produz, em consonância com os elementos emblemáticos dispostos no templo, a aclamação de D. João V, como atesta o excerto: "*Mortuus est pater ujus, et quasi non est mortuus: similem enim reliquit sibi post se*. Diz que morrera um pai, e quase não morrera, porque deixara por sucessor de sua casa a um filho semelhante a si. […] Venturosa casa com tão grande sucessor!" (PITA, 1709: 71). Da mesma forma que D. Pedro II havia sido virtuoso, nomeadamente demonstrando "Clemência, Prudência e Justiça" (PITA, 1709: 74), assim como empenho na difusão da Cristandade pelos territórios do Império, também se esperava o mesmo de D. João V.

3.1.7. D. Francisca Josefa (m. 1736)

Nascida no mesmo ano em que a mãe falecera, em 1699, a Infanta D. Francisca Josefa viu a sua vida encurtada aos 36 anos. As manifestações fúnebres em sua honra apresentaram, igualmente, um conjunto importante de elementos de arte efémera e emblemática, como se pode inferir dos documentos que nos chegaram e que disso dão notícia. Tal é o exemplo da obra de Bernardo Fernandes Gaio, uma relação fúnebre intitulada *Relação do magnífico e célebre mausoléu, que erigiu a santa Igreja Catedral do Porto nos funerais de exéquias da Sereníssima*

[358] Os anais da História demonstram que o rei teve mesmo de entrar na Guerra da Sucessão de Espanha, como se encontra bem resumido nas palavras de Joaquim Veríssimo Serrão: "Durante 30 anos conseguira D. Pedro II, primeiro como regente e depois como monarca, manter o País afastado das conflagrações europeias, o que justificava o título de Pacífico que a história do tempo lhe começou a atribuir. Posição difícil, na medida em que a força europeia de Luís XIV podia impor-se à nossa diplomacia. Por um lado, a lembrança da Restauração e, por outro, o peso da aliança inglesa garantindo-nos a neutralidade, para que também não contribuiu não se achar Portugal na zona nevrálgica das guerras da Devolução e da Holanda. A sucessão de Carlos II, rei de Espanha, veio alterar esse equilíbrio, forçando o nosso País a uma tomada de posição que o arrastou para um longo e dispendioso conflito […]. Na dinâmica política com que a Inglaterra desejava quebrar a hegemonia francesa, o rei português nunca podia guardar uma posição neutral, pois as implicações do conflito estendiam-se à América espanhola e, por razões geoestratégicas, ao próprio Brasil" (SERRÃO, 2006: 222).

Senhora D. Francisca, de saudosa memória. Com a notícia dos emblemas, epitáfios e inscrições, adorno e fábrica do seu fúnebre aparato, impressa em 1736. As dez páginas do livro são, à exceção da dedicatória, inteiramente dedicadas à descrição dos elementos que compuseram o cenário de exéquias em honra da princesa, sem que, no entanto, haja ilustrações, como se pode observar na reprodução do mesmo, em anexo (Fig. 173).

A descrição começa por referir os "claros do soco, ou banco, que se levantava na altura dos cinco degraus", apresentando os emblemas dispostos nas tarjas, compostos por *pictura* e *inscriptio*. Encontra-se omissa a informação sobre a autoria da arquitetura e dos elementos de emblemática. Não obstante, pode inferir-se que a construção simbólica e ideológica dos emblemas segue os padrões tradicionais, não se observando um cunho de originalidade, uma vez que apresenta os tópicos recorrentes da emblemática fúnebre. Deste modo, verifica-se que o primeiro núcleo de emblemas se centra na ideia da transitoriedade e futilidade dos prazeres terrenos que contrastam com o prazer proporcionado pelo acesso à dimensão divina. Assim se podem ler as seguintes composições:

> 1. Uma Águia voando para cima com esta letra: *Terrena sordent*./ 2. Uma Fénix abrasando-se nas chamas com esta letra: *Ut vivam*./ 3. Uma bela Ninfa passeando em um jardim, e uma Áspide mordendo-a em um pé, e desfalecendo, com esta letra: *dum nil, tale timet*./ 4. Uma única Rosa e uma mão colhendo-a, com esta letra: *Antequam marcescat.*

A primeira composição logo-icónica coincide com um emblema mencionado por Filippo Picinelli[359] na obra enciclopédica *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate,* que o associa às palavras de Inácio de Loyola: "*Heu! quã SORDET TERRA, cum coelum aspicio*" (PICINELLI, 1678: 119), entendendo-se que a águia se dirige ao céu em sinal de desprezo por tudo o que é terreno. O emblema fúnebre remete, dessa forma, para a transfiguração espiritual da infanta, vista como exemplo de vida virtuosa.

O segundo emblema relaciona-se com o anterior, evidenciando como *pictura* o reiterado ícone da fénix, símbolo da ressurreição.

O terceiro emblema parte da representação da morte de Eurídice, tal como Ovídio descreveu no livro X das *Metamorfoses*, simbolizando a precariedade da vida.

[359] Filippo Picinelli concebe a sua enciclopédia simbólica baseando-se no pressuposto de que a divindade se exprime através da palavra e do símbolo, elementos místicos pelos quais é transmitida a mensagem de Deus, i.e., o mistério da vida, morte e ressurreição. É neste sentido que Rodríguez de la Flor denomina o pensamento de Picinelli expresso nesta obra como "cosmologia mitopoética" e "física sagrada", entendendo que a concebeu estando convicto de "que las estructuras del lenguaje pueden dar cuenta suficiente del sentido del mundo" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2002b: 145). Picinelli encontra, portanto, no caráter metafórico e simbólico dos emblemas uma dimensão sagrada, ponte de ligação entre o celeste e o terreno.

O quarto e último emblema deste grupo retira o lema bíblico do *Livro da Sabedoria*, "Coroemo-nos de botões de rosas, antes que murchem!", *Sabedoria*, 2:8 (ALVES, 2000: 1062). O emblema remete para o facto de a infanta ter morrido precocemente e para a vanidade da vida corpórea.

O segundo grupo de emblemas estava inserido em tarjas nas faces dos pedestais que assentavam sobre o segundo banco. A maioria dos emblemas apresenta uma flor ou árvore como imagem, sendo os lemas retirados de livros bíblicos, de obras de Virgílio e Ovídio. As imagens e lemas centram-se no tópico do corte ou destruição da planta, à exceção dos números quinze e catorze, que ilustram o ocaso, e o número dezasseis, que se refere a uma Fénix morrendo nas chamas.

O primeiro emblema – "1. A Árvore, que dá o bálsamo, com algumas folhas murchas, ferida no pé, e destilando licor do mesmo golpe, e caindo com esta letra. *Posuit que comas, & brachia serro. Virgil.*" – aponta para o fim da vida humana e para o lamento da família real, que a árvore simboliza. Além disso, transmite também a ideia da impossibilidade de descendência da família real por meio da infanta, o que se depreende do lema, retirado da *Eneida* de Virgílio, que se refere ao corte dos ramos.

Por sua vez, o segundo emblema – "Uma Árvore com um fermoso pomo, e uma mão colhendo-o, e esta letra. *Vidit, quod esset pulchrum*" – exprime a ideia de transitoriedade da vida e dos prazeres sensoriais, o que é sublinhado pelo lema, inspirado no versículo 3:6 de *Génesis* "Vendo a mulher que o fruto da árvore devia ser bom para comer, pois era atraente de aspeto […]" (ALVES, 2000: 28). Deste modo, simboliza também a jornada da alma humana e a sua peregrinação em busca do conhecimento de Deus.

Os emblemas seguintes centram-se nas qualidades anímicas da defunta, que são representadas simbolicamente pelas plantas, sublinhando-se as suas virtudes cristãs, o lamento pela sua ausência e a perpetuidade na memória. A este respeito, veja-se o sétimo emblema – "Um Ramo de flores Jacintos, e nas folhas escritas estas palavras *Ay, Ay, Ay*, com esta letra. *Gemitus Soliis inscribit. Ovid. Metham.*" – que se inspira na lenda de Jacinto, relatada por Ovídio em *Metamorfoses*, Livro X, vv. 174-219. A lenda reza que Jacinto morreu atingido por um disco enquanto jogava com Apolo, sendo que o sangue derramado se transformou na Flor Jacinta, em cujas folhas Apolo inscreveu a interjeição lamentosa "Ai, Ai", prometendo que permaneceria para sempre na memória (OVÍDIO, 2007: 251).

Por sua vez, as plantas murchas indiciam a precocidade da morte da infanta, mas também a caducidade da vida corpórea. De um modo mais concreto, a flor de romãs, *pictura* do quinto emblema, representa a perfeição, a glória por aceder ao reino dos céus e a caridade.

Além disso, e como refere Fr. Isidoro de Barreira, as flores de romã significam a preparação de uma pessoa para a morte, "O que está aparelhado a ver a morte com o mesmo rosto que ouve falar nela" (BARREIRA, 1622:155), que constitui uma qualidade essencial de um bom cristão, como o demonstra a volumosa publicação de manuais de "bem-morrer" no período em apreço. As virtudes da pureza, nobreza, dignidade e graça encontram-se espelhadas nos jasmins (emblema 8), nas rosas (emblemas 9, 10 e 11) e no lírio (emblema 12), cujas imagens e lemas também ilustram a fugacidade da existência humana.

A crónica lutuosa refere, ainda, várias figuras alegóricas. Na parte lateral das colunas frontais, encontra-se um "Esqueleto com um relógio volante na mão, com esta letra ao pé. *Omni momento.*/ Em o outro lado outro Esqueleto com uma foice na mão, e esta letra. *Memento*." (GAIO, 1736: 6). A figura do Esqueleto, o relógio e a foice constituem símbolos *vanitas*, refletindo a ideia de que a vida terrena é transitória e de que os indivíduos devem estar prontos para a passagem, como confirmam as inscrições.

O monumento fúnebre apresentava, além disso, "Coroas com as palavras dos Cantares. *Veni, veni, veni, Coronaberis*", retiradas do *Cântico dos Cânticos*, que remetem para o encontro da alma com a divindade, aludindo igualmente ao estatuto régio da defunta, para que remetem também outras tarjas coroadas e dísticos apensos ao mausoléu.

A descrição continua com a referência a quatro estátuas alegóricas, representando as virtudes morais – a Virtude, a Piedade, a Pudicícia e a Clemência – que estão em consonância com a imagem modelar que a sociedade barroca esperava de uma mulher.

Prosseguindo no relato dos detalhes do mausoléu, o autor alude ainda a outros emblemas, compostos por *pictura* e *inscriptio*, em tarjas. Assim, observa-se "Uma Nau ornada de flâmulas e galhardetes, agitada de uma tempestade, com esta letra. *Portu meliore quiescam*" e "outra Nau na mesma forma, com esta letra *Vocat ajuster in altum*" (GAIO, 1736: 8), que indiciam a vida feliz que viveu D. Francisca por ter sido virtuosa, o que lhe permitiu resistir às tempestades do pecado, alcançando a glória divina.

Seguem-se outros dois emblemas, de uma rosa desmaiada e de uma pomba descolorida e desmaiada nas penas, que simbolizam a perecibilidade do corpo e a eternidade da alma. Faz-se, ainda, referência a um retrato da infanta envolta numa nuvem de fumo, com a inscrição "*sole nube tegam*", significando que a princesa não morreu, pois a sua alma persiste, tal como acontece com o Sol, quando está encoberto pelas nuvens.

Posteriormente, nomeiam-se os emblemas de um sol, com a inscrição bíblica, do livro de *Josué* (10: 12), "*Stetit itaque Sol in medio Cœli*"; de uma lua, com o lema "*Clarior in tenebris*" e de outra lua, algum tanto eclipsada, com o lema "*Vultum, non lumina celat*",

remetendo para a imortalidade da princesa, que foi uma luz nas trevas, ou seja, que foi modelo de justiça e integridade entre os ímpios.

O último grupo de emblemas encontrava-se nos púlpitos e ilustrava o lamento pela morte da infanta e a brevidade da sua vida, através de imagens de luz ocultada (o pôr-do-sol e a lua escurecida), da imagem de uma cítara com o lema "*Triste sonat*", ou ainda de elementos que configuram *vanitas*, como o emblema de erva com flores murchando.

A crónica fúnebre termina com a descrição da fachada, coberta de baetas negras, onde se encontravam a Coroa, as Armas Reais de Portugal e uma parte do Escudo partido, com a inscrição que intitula o monumento, onde se pode ler, em latim, que se trata do "Mausoléu, que erigiu a Santa Igreja Catedral do Porto à filha do potentíssimo Rei de Portugal e dos Algarves, D. Pedro II e irmã de D. João V, D. Francisca". É interessante notar que esta inscrição acaba por expressar a imagem da mulher da monarquia, no contexto da sociedade de então, que se define em função da sua relação com os homens que detêm o poder político[360].

Bernardo Fernandes Gaio escreve, ainda, outro texto descritivo fúnebre em honra da mesma infanta, denominado *Culto fúnebre: enternecida parentação ou breve notícia do demonstrado sentimento com que a Santa Sé Primacial de Braga em funesta, e ardente pira testemunhou a sua magnificência e zelo, na ocasião da nunca bem sentida morte da Sereníssima Senhora Infanta D. Francisca de saudosa memória*, impressa em 1737. O texto dá-nos conta dos elementos que compõem o ato fúnebre que o Cabido da Santa Sé Primacial de Braga organizou em honra da infanta, exibido a seis de setembro de 1736. Entre estes, o autor dá especial destaque ao túmulo, objeto que simboliza a transição entre o mundo terreno e o divino. Informa-nos, pois, que a pira, de grande dimensão e faustamente ornamentada, se situava na nave central da Igreja, medindo "em distância de 50 pés de comprido, 35 de largo, e 60 de alto" (GAIO, 1737: 2), como ilustra a gravura que ocupa integralmente a segunda página, que se segue ao rosto (Fig. 22), caracterizada pelo autor da seguinte forma:

> A sua formatura era oitavada, sem que a coangustação do sítio servisse de impedimento ao primoroso de sua ordem; antes se regulavam tanto as suas partes pelas regras da simetria, que podia sem temor servir de exame a observância da melhor obra composta. […] e sem o menor receio de vaidade se podera gravar nele a epígrafe que escreveu Marcial no Anfiteatro de César.
>
> *Unum pro cunctis fama loquatur opus.* (GAIO, 1737: 2-3).

[360] Sobre o papel das monarcas no contexto histórico-cultural aqui em análise, consulte-se: *Rainhas no Portugal Moderno* (LOURENÇO, 2012) e *Duas rainhas em tempo de novos equilíbrios europeus* (BRAGA, 2011).

Compara-se, assim, a máquina fúnebre às mais célebres obras da Antiguidade Clássica, a que se assemelha em dimensão e simetria, como demonstra a gravura inicial, que juntamente com a epígrafe nela inscrita, "*Unum pro cunctis fama loquatur opus*", retirada dos *Epigramas* de Marcial, desempenha a função retórica de sublinhar a magnificência da defunta e a sua durabilidade na memória de todos. Por sua vez, a grandiosidade e os minuciosos adornos[361] que caracterizavam o monumento de arte efémera traduziam igualmente a proximidade da infanta ao domínio celestial e, por conseguinte, reforçavam a ideia de divindade da família régia.

Os materiais que compõem o monumento fúnebre em muito contribuíam para construir uma imagem idealizada e enaltecedora da figura defunta. Na verdade, e no seguimento da imemorial relação que o indivíduo estabelece entre os metais preciosos e o domínio dos deuses, o ouro e a prata exuberavam o túmulo, refletindo a importância da infanta, o esplendor da família real, assim como as suas qualidades anímicas, uma vez que a luminosidade que emanava do monumento conduzia à ideia de acesso ao plano celeste. De igual forma se pode entender o elemento do fogo, representado pelas tochas e lumes, que produziriam certamente um efeito de deslumbramento no indivíduo que contemplasse tal máquina. A este respeito, é importante notar que o poema que sucede a página do rosto e acompanha a gravura do mausoléu (Fig. 22), como analisei no capítulo anterior, remete igualmente para as imagens do fogo e da luz, que surgem associadas à pureza da infanta e, consequentemente, à sua vida eterna. Por sua vez, o veludo negro que veste o monumento sublinha o pesar pela perda precoce da infanta, em consonância com o que fica expresso na glosa em castelhano (Fig. 174), onde se sublinha a ideia da beleza física e espiritual da princesa e o caráter triunfal da sua morte.

A *Breve Notícia* continua com a descrição de elementos de emblemática que compõem o monumento de arte efémera:

> Na fronte, que olhava para a porta principal, aparecia uma tarja de ouro, em cujo campo estava uma Fénix, revivendo de suas mesmas cinzas com esta letra: *Moritur, ut vivat*, e por baixo este Epigrama.
>
> *Æternos*, moritur *Princeps*, ut vivat *in anos*:

[361] O autor prossegue com a descrição da obra, relatando detalhadamente os elementos arquitetónicos e verbais: "A primeira peça […] se levantava com cinco pés de alto: e nas duas frontes principais subiam quatro degraus para ingresso dos Capitulares, que na conclusão do Ofício haviam de recitar os quatro Responsórios dele: para cujo ato se dispuseram quatro assentos, nos quatro ângulos do túmulo cobertos de luto e franjados de ouro. Ornava-se esta primeira parte com palhetões de prata tão variamente entretecidos com umas faixas largas de ouro […], preocupavam o seu âmbito 36 tochas de cera branca com tocheiras de prata, com as quais recebia mais luzido esplendor o segundo corpo, que lhe ficava imediato […]. Na parte superior se admirava a velatura, com que a cornija assombrava a alquitrave, e friso; que circulando a todos este corpo, lhe servia de ligadura, e o faziam mais jucundo à vista. […] Revestia-se de veludo negro, sobre o qual se deixava ver a variedade de galões de ouro […]. Nos quatro vazios das frentes e lados sobre debuxos de prata se viam escudos de ouro: do meio dos quais sobressaíam as armas Reais, com que se fazia mais majestoso o soberbo túmulo, e neles quis a saudade acomodar a seguinte glosa, com desafogo da Aganipeia inclinação […] sustentavam-se sobre este segundo corpo 40 lumes […]" (GAIO, 1737: 3-4).

> *Principium vitæ mors erit ista bonæ.*
> E na outra correspondente um louro partido de um raio, com o lema *Jam nihil tutum*, e por baixo este Epigrama.
> Jam nihil *á rapido censebis fulmine* tutum,
> *Hanc feriat laurum cum manus alta Jovis.*
> Via-se depois uma Palmeira com a letra *Sicut Palma multiplicabo dies*, e por baixo este Epigrama.
> *Ut Libani, mediâ coeli in statione locata,*
> Sicut palma *meos* multiplicabo dies.
> E depois um louro verde, figura da imortal honestidade, e a epígrafe *Vivida virtus*, e por baixo este Epigrama.
> *Hanc viridem laurum cõmendat* vivida virtus:
> *Perpetuâ virtus libera morte manet* (GAIO, 1737: 8-9).

Os emblemas, cuja reprodução visual nos é apenas parcialmente apresentada na gravura do início do livro, vêm detalhados na descrição, evidenciando uma estrutura tripla, constituída por *pictura*, *inscriptio* e *subscriptio*. De um modo geral, a face pictórica e verbal dos emblemas remete para a precocidade da morte da infanta, assim como para o seu renascimento espiritual. Assim, a imagem da Fénix que renasce das cinzas e o texto que a acompanha pressupõem que a vida eterna não começa sem que ocorra o perecimento do corpo. Por seu turno, o loureiro atingido pelo raio de Júpiter simboliza a excelência da infanta e sua redução a cinzas, dentro do espírito da *vanitas*, na medida em que exprime que tudo o que é mundano se reduz a pó, de acordo com o versículo bíblico "*quia pulvis es et in pulverem reverteris"* (*Génesis*, 3:19). Transmite-se, desta forma, a ideia da universalidade da morte e a fugacidade de tudo o que é terreno. Por seu turno, o terceiro e quarto emblemas, ilustrados por uma palmeira e um louro verde respetivamente, manifestam a ideia da imortalidade e glória de D. Francisca, que se relaciona com o valor espiritual, a pureza e a dignidade.

Além destes emblemas, o mausoléu continha ainda outros, dispostos na coberta, como se refere no texto:

> Nos quatro claros da coberta se admirava quatro tarjetas de ouro, sustentando a cada uma delas dois génios de prata, no meio dos quais se descobriam em campo de ouro diferentes emblemas com alusão à nova vida com que renascia imortalizada a Sereníssima Infanta. Numa das frentes aparecia um Sol chegado ao seu ocaso com esta letra *Maior in occasu*, e por baixo este Epigrama.
> Maior in occasu, *non sit licet, esse videtur*
> *Sol: oculis quoniam tunc magis ipse patet.*
> Correspondia-lhe uma Lua em trevas com este lema *Clarior in tenebris*, e por baixo este Epigrama.
> Clarior in tenebris, *per amica silentia noctis,*
> *Continuat cursum pulchra Diana suum.*
> No lado direito se via um Sol eclipsado com a inscrição *Non forma recedit*, e por baixo este Epigrama.

Non *prior eclipsin patienti* forma recedit
Soli: nam pulchrum quod fuit; est, & erit.
De outra parte a Lua com esta letra *Occidit oritura*, e por baixo este Epigrama.
Occidit, & *pariter mox est* oritura, *vicissim*
Temporis alternans candida Luna vices.
Um coração voando para o Céu que estava aberto, e o lema *Manifestius ipsi*, por baixo este Epigrama.
Cor fidum ad Coelum trepidat manifestius ipsi:
Manque patet Coelum, cui manifesta fides.
Uma chama e a letra *Procerius crescit*, e por baixo este Epigrama.
Coelum flamma petens, omni procerius *igne*
Crescit: *ut ad coelos ipsa subire queat* (GAIO, 1737: 11-13).

Esta parte do monumento, constituída por seis emblemas, centra-se na imagem do renascimento espiritual da infanta, como aliás antecipa o autor, construída através de um conjunto de relações antitéticas que aludem ao facto de a morte conduzir à vida eterna. Por outro lado, os emblemas que apresentam como imagens o coração alado e a chama simbolizam a imortalidade da alma, que abandona o corpo em busca da divindade.

3.1.8. D. João V (m. 1750)

A perspetiva sacralizante que marca a conceção artística inerente aos aparatos fúnebres régios perpetua-se nas cerimónias em honra de D. João V[362], de que agora me ocuparei. O rei morreu no dia 31 de julho de 1750 (SILVA, 1750: 326), inspirando inúmeras demonstrações de lamento por todo o vasto Império, ao longo dos dois anos seguintes, como era de protocolo para o luto do rei. A primeira cerimónia de exéquias decorreu no mosteiro de S. Vicente de

[362] D. João V, nasceu em Lisboa, a 22 de outubro de 1689. Filho de D. Pedro II e de Maria Sofia de Neuburgo, assumiu o trono em 1707. Pautou o seu reinado pela magnificência, necessária para consolidar politicamente a imagem do Império Lusitano, e pela cultura da paz. O "Magnânimo", como foi cognominado, era senhor de grande cultura, dominando várias línguas e tendo uma educação científica, religiosa e literária primorosa (SERRÃO, 2006: 234). Ao longo do seu reinado, procurou desenvolver a tipografia e a produção literária, sobretudo no campo da História, Geografia e Língua Portuguesa. Com esse intuito, o monarca criou a Impressão Régia e a Academia Real de História Portuguesa, financiando outras academias. A par disso, manifestou o seu amor pelos livros na fundação de bibliotecas, destacando-se pela beleza e fausto a Biblioteca Joanina de Coimbra e a Biblioteca do Palácio de Mafra. Valorizando sobretudo o seu legado público, em detrimento dos seus vícios pessoais, Joaquim Veríssimo Serrão qualifica o rei da seguinte forma: "Impõe-se reconhecer a D. João V o mérito de haver criado estruturas políticas e um corpo de altos funcionários – diplomatas, magistrados e técnicos – que abriram a Portugal o benefício das Luzes" (SERRÃO, 2006: 273). O falecimento de D. João V motivou expressões de lamento por todo o Império e também no estrangeiro, materializadas em aparatos fúnebres sumptuosos e em inúmeras obras de encómio fúnebre. Sobre os rituais fúnebres de D. João V, leia-se: "O ritual da morte: as exéquias celebradas na defunção de El-Rei D. João V" (ARAÚJO, 1992); "Teatro da Morte e da Glória. Representações fúnebres nas Exéquias de D. João V na Sé de Braga" (TEDIM, 1989); *D. João V: poder e espectáculo* (BEBIANO, 1987); "A morte de D. João V: ascese e espectáculo" (PEREIRA, 1989) e *A construção da imagem pública do Rei e da Família Real em tempo de luto (1649-1709)* (GRINÉ, 1997).

Lisboa, a 1 de agosto de 1750, tendo-se sepultado o seu corpo, dois dias mais tarde, no mausoléu da Casa de Bragança, na Igreja de S. Vicente de Fora (SMITH, 1955: 6). Ao longo dos meses de agosto e setembro, foram dezenas as ordens religiosas que promoveram cerimónias de exéquias em sua honra, dentro e fora da capital, tendo-se multiplicado por todo o reino.

Inicio este estudo pela análise da *Relação das solenes exéquias dedicadas pelos Padres da Congregação da Missão, em 25 e 26 de outubro de 1750, à saudosa memória do Fidelíssimo Rei de Portugal D. João V seu augusto fundador*. A obra relata que se erigiu um mausoléu no meio da Igreja da Congregação, contendo na fachada:

> […] um grande pavilhão negro cercado de diversas caveiras, e no centro se lia a seguinte inscrição "*ACCURRITE CIVES/ JOANNI V./ PATRIÆ PATRI PARENTATE, / JUSTITIÆ SUMMO CULTORI/ JUSTA SOLVITE, / LACRYMARUM TRIBUTUM/ MORTUO PENDITE, / QUI VIVUS VOS GAUDIIS/ ABUNDE REPLEVIT* (RODRIGUES, 1750: 4-5).

A decoração do templo com tecidos negros e galões dourados cria, logo à partida, o ambiente lutuoso, que pretende estimular os sentidos visual e tátil do visitante, preparando-o para prestar a última homenagem ao soberano. Por sua vez, as caveiras contribuem para criar efeito patético no espectador, pois também ele se depara com a ideia de inevitabilidade da morte.

Por conseguinte, era imperativo criar a sensação de imponência do ato, que deveria estar à altura da grandeza do defunto. Por essa razão, o mausoléu foi concebido em forma oitavada, de trinta e cinco palmos (cerca de 7,7 metros), com quatro pilares. Estes, por sua vez, estavam cobertos por "um pano de damasco de ouro negro, agaloado e franjado do mesmo metal, e sobre ele uma almofada de damasco semelhante ao pano, que sustentava a Coroa Real" (RODRIGUES, 1750: 5). O luxo evidenciado pelos materiais decorativos deveria, naturalmente, refletir a magnificência da monarquia lusitana, que estando ausente se encontrava representada pela coroa.

Em cima dos pilares estavam quatro leões, onde assentava a urna, sobre a qual se levantava uma pirâmide, terminando numa esfera. Através dos felinos se ilustrava o domínio do Império português e, no símbolo da pirâmide, sepulcro dos faraós egípcios, se exibia o poder e a proximidade do monarca à esfera divina.

Por seu turno, a figura do rei encontrava-se retratada numa medalha oval, ornada de louros, colocada na base dessa pirâmide. Especificava-se, ainda, que o busto do rei estava pintado a claro-escuro, em perfil, igualmente coroado de louros. Em contraste com a representação escultórica dos bustos reais, como se observou em homenagens fúnebres aos

monarcas anteriores, opta-se agora por uma versão pintada. Tal deve-se, em parte, ao prestígio que o género pictórico do retrato ganhou no período barroco. Na verdade, era comum que uma família de estatuto elevado, sobretudo no âmbito da monarquia, mas também de famílias nobres e da burguesia mais abastada, encomendasse retratos aos mais prestigiados artistas. D. João V, à semelhança de outros reis europeus, tendo principalmente como modelo Luís XIV[363], é protagonista de diversos retratos durante a sua vida (Fig. 175), tal como os seus filhos. Para reproduzir a sua imagem faustosa, o Magnânimo chama ao reino artistas de renome, que o representam pictoricamente em diferentes momentos da sua vida, seja através de imagens-padrão, seja presencialmente.

A respeito desta temática, Susana Gonçalves, num estudo intitulado *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750),* corrobora o gosto da época por este género artístico, refletindo sobre a sua significação política:

> Nestes retratos régios, de legitimação de poder, a pose torna-se majestosa, as insígnias reais (cetro, coroa e bastão) são exibidas em primeiro plano, e os trajes, em particular a armadura (em sinal de bravura) e o manto de arminho (em sinal de estatuto social), assim como o contexto cenográfico (paisagem, credência, coluna, cortina de veludo), exaltam a dignidade de quem é representado. […] apesar da proliferação de réplicas e de cópias, os soberanos europeus passaram seguramente muito tempo posando para diversos retratos, e o gosto de D. João V em ser retratado, ficou firmado pela célebre miniatura de Alessandro Castriocto, assinada «A. Castriocto, P. 1720», do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (adquirida no leilão do Marquês da Foz), que mostra precisamente o rei no estúdio de um pintor, muito provavelmente o do próprio miniaturista, apresentando-se o monarca descontraído, no intervalo de uma pose, tomando chocolate (GONÇALVES, 2012: 336-337).

[363] A este respeito, José-Augusto França observa que "O modelo luíscatorziano de *grandeur* funcionaria, assim, em Portugal como em toda a parte, como eixo estruturante de um discurso que, todavia, naturalmente se adapta ao recorte específico de uma situação original concreta (a nossa): essencialmente através das limitações espaciais impostas a uma visualização áulica de matriz estritamente laica, politicamente inviável no quadro sócio-cultural onde o Magnânino deve inscrever a sua acção — e que conduz a uma hipertrofia estratégica da vertente eclesiástica da Corte lusitana, consubstanciada na instituição da Patriarcal. […] Retrato-monumento, sempre, na sua explícita teatralidade, onde a retórica da representação consagra e eterniza a *virtus* do modelo. Retrato-propaganda, pois, em cuja divulgação a arte da gravura ocupará lugar central, de tanto maior impacte numa sociedade iconófia, que projecta na volúpia do consumo e organização de acervos de imagens o seu espírito enciclopedista" (FRANÇA, 2008: 135-136). Sobre a arte do retrato em Portugal, leia-se, ainda: "A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI" (FLOR, 2011); *Joanni V, Magnífico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V* (IPPAR, 1994) e *A arte do retrato: quotidiano e circunstância* (LHOTE *et al*., 1999). Por seu turno, Rui Bebiano reconhece a influência que o monarca francês teve em D. João V, referindo que "[…] o reinado de Luís XIV, zénite da monarquia absoluta, desenvolveu de uma forma desmesurada e abrangente o modo barroco de entender o espectáculo político, tornando-o centro de todas as artes, colocando-o ao dispor de uma campanha de pacificação interna, de propaganda das excelências da monarquia de origem divina, ajudando o soberano na afirmação das pretensões externas da França, unindo numa só teia os valores dominantes nos planos ético, estético e político.

Foi essa a lição que tomou o rei D. João V, procurando à sua maneira e com os meios disponíveis, aplicar o entendido ao seu tempo e ao espaço em que viveu" (BEBIANO, 1987: 55).

A representação do rei em retrato adquire, deste modo, uma dimensão política e propagandística[364], procurando conferir prestígio à Família Real, no contexto do Império, mas também junto de cortes estrangeiras.

O retrato do rei colocado no monumento fúnebre era, por conseguinte, uma forma de substituir o corpo do rei, assim como de o dar a conhecer a um número alargado de súbditos que visitavam a máquina fúnebre e que, provavelmente, nunca o tinham visto pessoalmente.

O epitáfio latino, que se encontrava na parte inferior do retrato, deixa inscritas as qualidades que se pretende ver perpetuadas na História, sublinhando o seu título e ascendência, a fidelidade à Igreja Católica, o mecenato às Letras, a piedade e o caráter pacífico, que fazem dele um herói cristão. O epitáfio lança, desta forma, o mote para todo o monumento, que pretende instituir a ideia de exemplaridade do monarca e exprimir o sentido transitório e vão da existência humana perante a promessa da vida eterna, nos moldes tradicionais da *laudatio funebris* barroca. Com esse intuito, o monumento é adornado de tecidos aveludados negros, que despertam sensoriamente o visitante, atraído pelo tato dos tecidos e pela cor. A par disso, demonstram o luto e a sumptuosidade do ato e, ao mesmo tempo, produzem o efeito visual de destacar outros objetos emblemáticos, como "caveiras, ossos descarnados, relógios e fouces", "símbolos da fragilidade humana e desenganos da glória terrena" (RODRIGUES 1750: 7). Por seu turno, a abundância de elementos de luminária e de adornos dourados expressam a riqueza do Império e o esplendor da monarquia, contribuindo também para plasmar a noção de sacralidade régia.

Os emblemas que pendiam dos lados da Capela-mor reforçavam essa significação. Assim, observavam-se quatro emblemas: um turíbulo exalando fumo, com o lema "*Sacrus in usus*"; uma fonte jorrando água abundante com a inscrição "*Omnibus affluenter*"; um sol no ocaso, com a letra "*Maior in occasu*", e uma rosa da qual caíam as folhas com o mote "*Vitam non prorrogat ostrum*". Estes simbolizavam, respetivamente, as virtudes da fé, da liberalidade, da religiosidade e, o último, a glória da eternidade.

[364] Realizando uma análise dos retratos reais de Luís XIV, Peter Burke conclui que: "A maioria das pinturas do rei se enquadra no gênero a que os historiadores da arte chamam de 'retrato solene', construídas segundo a 'retórica da imagem' desenvolvida durante o Renascimento para a pintura de pessoas importantes. Nesses retratos solenes, a pessoa é geralmente apresentada em tamanho natural ou até maior, de pé ou sentada num trono. Os olhos do retratado estão acima dos olhos do espectador, para sublinhar sua posição superior. O decoro não permite que ele seja mostrado usando as roupas do dia-a-dia. Usa armadura, como símbolo de coragem, ou roupas ricas, como sinal de posição social elevada, e está cercado por objetos associados ao poder e à magnificência – colunas clássicas, cortinas de veludo etc. A postura e a expressão transmitem dignidade" (BURKE, 1994: 31).

Mas o discurso do poder real via-se interrompido pela representação do triunfo e da crueldade da Morte, espelhados na pintura de dois esqueletos humanos nos lados exteriores do arco da Capela-Mor, que detinham na mão direita o cetro e, na mão esquerda, a coroa.

A ideação estética do monumento visava, além do que ficou exposto, exemplificar as virtudes de D. João V a partir de ações concretas. Para esse efeito, pintaram-se quatro medalhas de cor bronze, sustentadas por grandes caveiras e cercadas de ícones emblemáticos, como troféus militares, tridentes, caduceus[365] e liras. Observa-se, neste contexto, a capacidade de a iconografia cristã adotar elementos pagãos, oriundos mormente das mitologias grega e romana, adequando-os à sua esfera simbólica. Assim, os tridentes, insígnia de Neptuno, exprimem, no monumento lutuoso, a ação apostólica do Rei, uma vez que se associa a Cristo, "pescador de homens" (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994b: 334), mas também o poder do Império, que se estendeu pela conquista dos mares. O caduceu, acessório de Hermes, não só exprime a exemplaridade moral e o caráter pacífico do seu reinado, como também pode aludir à sua ascensão espiritual. Já a lira, inventada por Hermes e associada a Apolo e a Orfeu, neste âmbito, relaciona-se com o patrocínio das Letras e a capacidade de o rei harmonizar as diferentes forças que contribuem para o equilíbrio e a *felicitas* do reino.

Assim, as medalhas apresentavam quatro situações em que o rei se revelou virtuoso, do ponto de vista da soberania e da religiosidade, como explicita o autor:

> Na primeira, estava figurado El Rei, com o manto Real e a seus pés lhe oferecia a Vitória uma Coroa naval pelo triunfo que alcançara da Potência Otomana nos mares do Levante. Na parte superior lia-se a letra: *Luna sub pedibus ejus*; e na inferior: *In Sinu Laconico Classis Turcica dissipata anno MDCCXVII*.
>
> Na segunda Medalha, fechava El Rei com a mão direita as portas de Jano pela paz celebrada com Utrecht, e com a esquerda tinha atado com um grilhão a Marte, que jazia a seus pés. Na parte superior lia-se: *Jani foribus clausis*; e na inferior *Pax Ultrajectensis MDCCXIII*.
>
> Na terceira, via-se El Rei ornado das insígnias Reais, e a seus pés profundamente inclinada a figura da História em demonstração de agradecida à vigilância com que a resgatara do esquecimento em que jazia. Na parte superior lia-se: *Historiæ Vigilantissimus Servator*, e na parte inferior: *Regia Academia instituta MDCCXX*.
>
> Na quarta representava-se a El Rei sentado em uma carroça, pela qual tiravam dois cavalos-marinhos sobre o Tejo, cujo curso, como árbitro do mar,

[365] O caduceu, enquanto insígnia de Hermes ou Mercúrio, apresenta inúmeras significações, sendo um símbolo comum a muitas culturas, nomeadamente a grega, a romana, mas também a cultura indiana e a budista. Trata-se de uma varinha em que se enrolam duas serpentes, com duas asas coroando-as. Neste contexto, simboliza a paz, o equilíbrio e a boa conduta moral, assim como o domínio do mundo espiritual sobre o terreno. Uma crença antiga acreditava que o caduceu conseguia libertar as almas do Inferno, como se alude no *Inferno* de Dante, em que Mercúrio abre as portas da cidade de Dis, no sexto círculo do Inferno, para Virgílio e Dante. Sobre a história simbólica do caduceu leia-se *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo* (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994b: 443-448)

> ordenava por outra parte diferente daquela onde as embarcações padeciam repetidos naufrágios. Na parte superior lia-se: *Etiam renuente Neptuno*; e na inferior: *Tagus in novum alveum coactus*.

As duas primeiras pinturas centravam-se nas qualidades militares do monarca, enquanto a terceira aludia ao estímulo que deu à produção literária, nomeadamente na instituição da Academia Real de História Portuguesa. Estas ações representadas pictoricamente surgiam acompanhadas de inscrições que incluíam a data da sua execução, comprovando tratar-se de factos e não de um mero exercício retórico. Apenas a última não apresentava uma data, por tratar-se de uma ação alegórica, que simbolizava a sua postura durante todo o reinado, e que dizia respeito ao estímulo das atividades operadas por via marítima, fossem elas de índole comercial, militar ou geoestratégica.

Outros seis emblemas se encontravam sobre as portas que mediavam os altares da igreja, ornamentados, e de onde pendiam caveiras, que o autor descreve e interpreta (Fig. 176). Estas composições desenvolvem-se em torno da simbologia do Sol e das estrelas, para construir a imagem do *rex christianus*, um soberano que guiou o seu reinado de acordo com os princípios católicos, o que lhe conferiu a glória eterna. Outros quatro emblemas ornavam as paredes que sustentavam o coro (Fig. 177), que salientavam novamente as suas virtudes políticas e devocionais.

Nos mesmos moldes da caracterização imagética do rei defunto observada neste panegírico, encontra-se outra obra, da autoria de Bento Morganti, intitulada *Descrição fúnebre, das exéquias que a Basílica Patriarcal de S. Maria dedicou à memória do fidelíssimo senhor rei D. João V*, impressa em Lisboa, em 1750. Nesta obra, pode apreciar-se um investimento na ilustração dos elementos de arte efémera, por meio de diversas gravuras, desenhadas por J. Custódio de Sá e Faria ou por Bento Morganti e executadas por Miguel LeBouteaux. Alguns cabeções são também da autoria de Pierre Antoine Quillard e de Guilherme Francisco Lourenço Debrie.

O livro inicia-se com a dedicatória a D. José I, onde se exaltam as qualidades do pai e se exorta para que siga o seu exemplo. A gravura que encabeça a primeira página da dedicatória (Fig. 178) reflete esse ideário, na medida em que ilustra simbolicamente as qualidades de um bom governante: a destreza militar (objetos bélicos); a boa conduta moral (caduceu); a sabedoria e o conhecimento (espelho); o zelo pela felicidade e a prosperidade do reino (cornucópias).

Outro cabeção introduz a descrição fúnebre, desta feita, da autoria de Antoinne Quillard (Fig. 179), consistindo no escudo das armas do reino, coroado, apresentando dois meninos

prostrados, em demonstração de dor, sendo que um deles segura uma trombeta, símbolo da fama. Desta forma se revela o tema do livro e se ilustra o lamento pela perda do monarca. Essa ideia é corroborada pela letra historiada, da autoria de Miguel LeBouteaux, que consiste em um túmulo, em frente ao qual um anjo chora, deixando a trombeta por terra.

O autor informa o leitor de que as exéquias tiveram lugar na Basílica Patriarcal de Santa Maria, a 30 e 31 de agosto de 1750, ficando a celebração e o aparato fúnebre sob a responsabilidade dos cónegos António da Silva Rego, Manuel da Costa Cruz e José António de Azevedo. A execução do mausoléu foi atribuída a Bento Morganti (MORGANTI, 1750:5-6), que o descreve da seguinte forma:

> Todo este magnífico templo estava revestido de tomados de baeta, que principiavam da cimalha real, e cada um deles rematava por sua ordem com uma morte e diversos escudos das Armas do Reino truncadas, para melhor variedade do adorno. Acompanhavam o meio dos arcos em cada um seu medalhão em que se viam Emblemas alusivos às ações e virtudes de el-Rei, e nas doze janelas de uma e outra Nave e Cruzeiro estavam também pendentes outras tantas medalhas com seus Emblemas da mesma sorte alusivos. Acompanhavam o todo da igreja algumas inscrições e elogios dentro de suas cercaduras, pintadas primorosamente a claro e escuro (MORGANTI, 1750: 8-9).

À semelhança de outros aparatos fúnebres, o negro dos veludos domina o espaço do templo, fazendo realçar símbolos do campo político e religioso. O programa iconográfico da obra prende-se, também neste caso, com a ilustração das virtudes governativas e devocionais do rei. Em sinal da vanidade e transitoriedade da vida, esqueletos segurando uma ampulheta e uma foice adornavam as colunas do mausoléu, de grandes dimensões, sugerindo ao visitante a frase "*memento mori*". Em contraste com a mensagem de despreendimento ao que é mundano que estes ilustravam, o mausoléu (Fig. 180), desenhado por José Custódio de Sá e Faria, engenheiro militar (SMITH, 1955: 9-10)[366], simbolizava todo o esplendor de *O Magnânimo* e, consequentemente, a grandiosidade do Reino Lusitano[367].

[366] Robert C. Smith, em *Os mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo*, apresenta um excerto da biografia de José Custódio de Sá e Faria, que desempenhou inúmeras missões militares ao serviço do Reino. Em 1774, esboçou em S. Paulo a nova fachada e torre da igreja de S. Bento e, ao serviço dos Espanhóis, depois de 1777, construiu a catedral de Montevidéu, assim como outros edifícios do Rio da Prata (SMITH, 1955: 10).

[367] O autor pormenoriza o monumento, descrevendo-o da seguinte forma: "No cruzeiro se erigiu o Mausoléu, obra de Arquitetura compósita, que formava quatro faces iguais com 62 palmos de altura e 36 de largo. E era formado de quatro colunas com sua cúpula, e rematava com um pavilhão pendente de uma Coroa Real, tudo excelentemente revestido de veludo preto quarteado de galão de ouro e encostado a cada uma das colunas estava um Esqueleto ao natural todo prateado. Dentro desta obra se erigiu a Urna, formada de dois corpos de Arquitetura revestida também de veludo preto e quarteada de galão de ouro. Adornavam as quatro faces do corpo inferior da Urna outras tantas Tarjas ou cercaduras pintadas a claro-escuro, e levantadas com prata e ouro em que se liam por sua ordem os seguintes quatro epitáfios, com alusão ao tempo da sua morte, do seu nascimento, do seu reinado e da sua vida" (MORGANTI, 1750: 9-10).

Nas figuras alegóricas do Valor e da Religião, colocadas nas partes laterais do arco que cobriam o mausoléu, se refletia a imagem idealizada do rei português, como governante dedicado à felicidade dos súbditos e fiel aos preceitos católicos. Não é por acaso que do investimento nas relações diplomáticas com Roma tenha resultado o título de "Fidelíssimo", em 1747 (SERRÃO, 2006: 253), pelo Papa Bento XIV, sendo usado pelos reis que lhe sucederam. Esse título surge inscrito nas tarjas fixas aos quatro lados do monumento, cujas gravuras foram desenhadas por Bento Morganti e executadas por LeBouteaux. O formato das tarjas, em concha, apresenta também uma simbologia que é necessário explorar. Trata-se, na verdade, de uma forma comum no período em apreço, frequentemente observada em detalhes arquitetónicos das igrejas e em outros edifícios. Com efeito, a concha[368] está associada à ideia de morte, sendo um símbolo primordial de túmulo, por estar despida da vida que a habitara. Por seu turno, a concha está também ligada à prosperidade e fecundidade, como ilustram as representações do nascimento de Vénus. Por conseguinte, no contexto em análise, o formato das tarjas em concha simboliza o fluxo entre vida, morte e renascimento, assim como o acolhimento da glória divina.

De modo mais concreto, a tarja na face exterior do mausoléu (Fig. 181)[369], que apresentava dois anjos chorando, tendo um deles uma trompeta, informava-nos da data da sua morte, realçando pela iconografia da cercadura a fama do monarca e o sentimento de pesar. Por sua vez, na tarja da face interior (Fig. 182) refere-se a data do nascimento, destacando o facto de ter sido invicto. O letreiro da face do lado direito (Fig. 183) alude à idade com que morreu, realçando que foi um príncipe perfeito. Por fim, a inscrição na tarja do lado esquerdo (Fig. 184) faz alusão ao seu reinado, salientando as virtudes da longanimidade e da justiça.

No corpo superior da urna, encontrava-se um retrato pintado do rei (Fig. 185), desenhado por Morganti, a claro-escuro, de aparência jovem, com uma cabeleira e uma coroa de louros. O facto de se tratar de um retrato baseado numa imagem-padrão, disseminada por vários objetos, como na numismática, cumpre o propósito de criar empatia no espectador, que dessa forma imaginava o rei, na impossibilidade de conhecer a sua real fisionomia. Além disso, tinha o escopo de inscrever na memória uma imagem triunfante e vigorosa do monarca,

[368] Cf. *Nature and Its Symbols* (IMPELLUSO, 2004: 351) e *Il Bestiario del Cristo* (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994b: 608-610).

[369] De acordo com Robert C. Smith, o desenho do mausoléu seguia a tradição arquitetónica barroca inaugurada em terras lusitanas por João Frederico Ludovice, especificando que: "A sobriedade dos fustes estriados das colunas, em combinação com as formas caprichosamente onduladas do arco, cornija e remate lembram imediatamente o estilo romano de Mafra, que foi transportado ao Brasil por outros engenheiros militares [...]" (SMITH, 1955: 10).

metonímia do Império, razão pela qual seria inconcebível retratá-lo em idade avançada ou mesmo debilitado.

Todo o templo estava extremamente iluminado, com "32 tocheiras", "104 círios", "30 placas de 3 lumes cada" e um lampadário (MORGANTI, 1750: 13), de modo a impressionar o espectador e a introduzi-lo no ambiente faustoso e glorificante da cerimónia.

Na porta principal e entrada da igreja, encontravam-se três tarjas com inscrições em latim, que salientavam o amor dos súbditos ao falecido rei, assim como elogiavam as virtudes governativas e religiosas. Aqui se dava início ao percurso lógico-sequencial do cenário fúnebre, pelo qual o espectador era conduzido, com o propósito de o persuadir face às qualidades heroicas do rei, ao caráter sagrado da monarquia e à missão salvífica da Igreja.

Nas naves laterais da igreja e no cruzeiro, pendiam das janelas e dos arcos medalhões com emblemas, com cercaduras pintadas a claro-escuro, estando as figuras sobre "amarelo tocado de ouro". Por sua vez, as tarjas da nave principal e os remates do cruzeiro estavam igualmente pintadas a claro-escuro, sob um fundo "rosado amortecido" (MORGANTI, 1750: 14). O autor dedica as páginas subsequentes da obra a nomear as virtudes representadas no aparato fúnebre, através de emblemas e respetivas epígrafes, como se pode observar resumidamente na tabela em anexo (Fig. 186). Da análise destas composições emblemáticas se depreende que o aparato fúnebre procurou dar ênfase à devoção, à governação de inspiração cristã e às qualidades administrativas e políticas do rei, através de imagens simbólicas que constroem a sua exemplaridade.

A relação de Bento Morganti associa a descrição dos emblemas a um discurso panegírico que se fundamenta em ações concretas do soberano. Do ponto de vista da materialidade do livro, o encómio ao rei é fundamentado por excertos da Bíblia e de obras teológicas, citados nas margens laterais, que comprovam que a atuação exemplar do monarca está em consonância com os fundamentos da religião. A título de exemplo, o autor refere que a "Piedade para com os pobres"[370], entre outras coisas, se revelou na ação de dar "esmola a juro grande parte das suas riquezas", que associa ao versículo "*Foeneratur Domino qui miseratur pauperis*. Prov. 19. 17." (MORGANTI, 1750: 29), ou seja, "Quem dá ao pobre empresta ao Senhor" (ALVES, 2000:1019). No domínio emblemático, esta virtude espelha-se em uma rês

[370] Os tratados humanistas dentro do género dos "espelhos de príncipe" revelavam já uma preocupação por instituir como modelar o soberano que fizesse uso do erário público em prol dos mais desfavorecidos. A este respeito, Nair Soares observa que: "A reflexão económico-social surge nos tratados de teorização ético-política desde Platão e Aristóteles, que se preocupam com a desigualdade de bens e se esforçam por corrigir os grandes desequilíbrios" (SOARES, 1990: 144).

para sacrifício, sobre uma mesa de pedra, semelhante a um altar, com a letra "*Donis delicta piantur*"[371] (MORGANTI, 1750: 30).

O efeito retórico procurado pelo autor deriva, por conseguinte, não só da descrição dos elementos textuais e icónicos da arquitetura fúnebre, que estimula a imaginação visual do leitor, mas também da exploração da arquitetura da página. Por outras palavras, determinados elementos paratextuais, como as citações marginais, a distinção de algumas palavras em maiúscula e a estruturação capitular do texto pelas virtudes régias, contribuem para a edificação da imagem modelar de D. João V.

Ao contrário da maioria dos textos deste género, nesta relação, o leitor recebe a informação por parte do artista, que assume o papel de espectador e é também o autor que descreve e interpreta os signos logo-icónicos. Na verdade, Bento Morganti não assina apenas o texto, mas também as gravuras que o ilustram, que se circunscrevem a quatro dos vinte cinco emblemas, o que o leva a justificar esta decisão, entendendo que ficou demonstrada "a boa harmonia que faria no todo da igreja a multiplicação deste adorno" (MORGANTI, 1750: 54). A primeira gravura (Fig. 188) apresenta, na cercadura, uma caveira com ossos, tendo como epígrafe "*Totum numini*" e como *pictura* um templo, com as armas do reino na fachada, ilustrando a sua devoção[372]. Neste sentido, a composição reflete a governação do rei, que serviu os seus súbditos, com a alma, a mente e o coração, como se estivesse servindo a Deus. O autor associa este emblema à virtude da "Religião", dando exemplos concretos de ações do rei que a corroboram.

Enquadrada por uma cercadura em forma de festão contendo uma caveira com asas de morcego, a "Clemência" (Fig. 189) representava-se na imagem de um golfinho, com o mote

[371] Um emblema semelhante se encontra descrito por Filippo Picinelli no seu *Mondo Simbolico*, atribuindo-o a Giovanni Ferro, mais precisamente à obra *Teatro d'Imprese* (Fig. 187). É curioso notar a existência de um exemplar deste livro no Palácio Nacional de Mafra, impresso em Veneza, por Giacomo Sarzina, em 1623, o que dá indícios do interesse que estes manuais de emblemática despertavam nos autores portugueses. Também Rubem Amaral Dias, notava que: "[…] os livros de emblemas estrangeiros tiveram grande divulgação também em Portugal, estando sobejamente confirmada por diversos estudiosos a influência de Alciato em Camões (AMARAL, 2005: 31). Mais recentemente, o estudo comparatista de Filipa Medeiros Araújo comprovou a difusão dos emblemas de Alciato em Portugal, assim como confirmou a existência de vários livros de emblemas estrangeiros no espólio antigo de diversas bibliotecas nacionais (ARAÚJO, 2014: 175-185).

[372] Filippo Picinelli alude a um emblema similar, interpretando-o como a dedicação à divindade, estando relacionado com o templo de Salomão: "Benche nel tempio di Salomone una parte fosse chiamata: Sancta, e l'altra Sancta Sanctorum: egli era ad ogni modo quello sontuoso edificio consacrato; TOTUM NUMINI, come disse un Nobile ingegno, inferir volendo, che Santa Teresia, e nell'interno, e nell'esterno, tutta se ne viveva consacrata à gli obsequii della divinità, che tanto appunto ricerca Iddio da chiunque vuole servirlo [...]" (PICINELLI, 1678: 514)

"*Viscera felle carent*"[373], exprimindo a benignidade do rei, assente na ideia de que os golfinhos não têm fel.

O terceiro medalhão (Fig. 190) apresentava na cercadura, no topo, as armas reais coroadas e, de lado, duas caveiras. A *pictura* consistia em um elefante com a tromba levantada e o lema "*Nec jacet in somno*", que simbolizava a administração da Justiça, mas também a vigilância da alma, e sua elevação celeste[374].

No quarto medalhão (Fig. 191), adornou-se a cercadura com duas caveiras. A *pictura* consistia em duas colunas de Hércules atadas e o mote "*Pietate et Justitia*", simbolizando a conservação da Justiça, assim como o sacrifício do rei que se dedicou inteiramente à gestão do Império, pautada pela piedade e pela equidade.

Ainda no âmbito da materialidade do livro, há a salientar a construção visual da página que dá início à oração fúnebre, que se segue à relação (Fig. 192). A página inicia-se com um cabeção da autoria de Vieira Lusitano, executado por Guilherme Debrie. A gravura apresenta, no centro, sob os pilares de um templo, a figura alegórica da Fé, com um cálice e uma cruz nas mãos, e um cão a seus pés. Sentada ao seu lado estava a Caridade, que se representa cuidando de três crianças. No chão, encontram-se vários objetos bélicos, as cruzes das ordens de Malta e de Cristo e um escudo com as Armas de Portugal. O cabeção convida, deste modo, o leitor a folhear um sermão que visa enaltecer a figura do rei defunto, cuja glória eterna se anuncia, pelas virtudes da fé e da caridade que guiaram a sua vida. Tal relaciona-se, por sua vez, com o mote do sermão "*Dormivit Salomon cum patribus suis, et sepultus est. Ut nullus fuerit similis in Regibus, cunctis retro diebus*", no qual se percebe a associação entre D. João V e Salomão, relacionando-se igualmente com o cenário do cabeção, que evoca o templo salomónico. Constrói-se, desta forma, uma estratégia retórica que visa transmitir a ideia de que a Providência Divina abençoou o reinado da Dinastia Brigantina. Por seu turno, salienta-se nestes versículos o espírito de desapego às coisas mundanas, exaltando-se a sabedoria e conhecimento do rei, cuja glória e riquezas advêm da vontade divina, como dádiva pelas ações virtuosas que marcaram a sua vida.

[373] Sobre a simbologia do golfinho, Picinelli associa-o à virtude da clemência, que um príncipe deve revelar: "Asseriscono Ateneo, ed Aristotle, che i delfini, soli fra tutti i pesci, non hanno fiele onde gli sopraposi: VISCERA FELLE CARENT, idea di Prencipe tutto clemente, e benigno" (PICINELLI, 1678: 247). Também Louis Charbonneau-Lassay reflete sobre a simbologia cristã deste animal, que se relaciona com a ideia de salvação (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994b: 336-340). Antonio Bernat Vistarini *et al.* associam o golfilho à piedade do rei religioso (BERNAT VISTARINI, 1999: 280).

[374] Sobre o ícone do elefante e o moto supracitado, Picinelli observa que exprime vigilância: "Idea di segnalata vigilanza è l'elefante, quale dormendo non si corca, ma sostenendosi ritto, a pena s'appoggia ad un albero, alquale il Lucarini sopprascrisse: NEC JACET IN SOMNO" (PICINELLI, 1678: 202).

A letra capitular consiste em um esse, composto por um cetro, com uma serpente enrolada e, ao meio, o olho da Divina Providência. Juntamente com os restantes elementos da página, simboliza o caráter providencial do reinado, assim como significa, na figura da cobra e do cetro, o fluxo da vida/ morte e a natureza dinâmica do poder, no sentido em que o cargo de rei de Portugal não se extingue com a morte de um monarca.

Com efeito, o cetro com o olho[375] resume plenamente a conceção ótica do espetáculo fúnebre, sinal de um poder que se proclama "pacífico", mas que transmite subliminarmente a mensagem de que é divinamente sancionado, ubíquo e inexpugnável e, por isso mesmo, inquestionável.

Também a cidade de Braga prestigiou o rei com uma cerimónia, descrita na *Relação de exéquias que na morte del Rey Fidelíssimo D. João V mandou fazer na catedral de Braga o sereníssimo senhor D. José,* da autoria de Rodrigo José Faria, impressa em 1751.

Como era comum na época, erigiu-se o mausoléu[376] e decorou-se o templo com galões dourados e prateados, com veludo e outros tecidos pretos, estando também adornado de caveiras (FARIA, 1751: 14). Os arcos da igreja estavam ornamentados da seguinte forma:

> A cada arco servia de ornato uma lançada de panos pretos, que atava a cabeça de um esqueleto excelentemente imitado, largando duas pontas por modo de festões, que iam nos dois lados do mesmo arco ornar aqueles ossos, que já foram moradas do entendimento e agora o são da nossa fragilidade, e dali vinham descendo pelas colunas abaixo, para as fazer vistosamente engraçadas com o matiz da cor branca e preta, de que se compunham, sem que uma desmentisse o sentimento da outra; porque ambas, se não em Portugal, ao menos em outros Reinos da Europa, são índices manifestos da mágoa e sentimento, e admitidas entre as assembleias do luto.
>
> No meio de cada um destes arcos estava pendente uma grande medalha iluminada, em que a pintura, depois de cansar a perspetiva na figura da empresa, deixava campo ao discurso, para lhe dar alma na inteligência da letra que a condecorava (FARIA, 1751: 15).

[375] A propósito do símbolo do cetro com olhos, Rodríguez de la Flor assinala que: "Efectivamente, la expresión barroca «el cetro con ojos», o, incluso, atendiendo a la representación de los poderes eclesiásticos, la propia «vara vigilante», que, junto con otras complejas figuraciones iconológicas (las cuales apuntan a construir una imagen del «biopoder»), […] son la expresión fiel de las operaciones claves que Michel Foucault descubría en el ejercicio del poder moderno. *Vigilar* y *castigar* […] son, precisamente, las acciones más propias de ese *ojo vigilante,* (y, más en propiedad, «ojo político» y soberano), y de ese cetro dotado de ojos, que es también arma o representación elaborada que ha determinado por convertir la fuerza pura en potencia, en poder, y, al fin, en aquello mismo en que el poder se sublima al transformarse en pura posibilidad abierta; es decir: en mirada, en visión, u *ojos*. Se deben considerar éstos, junto con la espada, los atributos verdaderos de una hispana *pietas regia*, que los utiliza como pilares de los trabajos de sustento y conservación de la *República Cristiana*" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009:119-120).

[376] A respeito do mausoléu, José Manuel Tedim nota que "Ao contrário do que se tinha passado com a maioria das outras pompas fúnebres realizadas nesta efeméride, pois o catafalco era sempre construído, por disponibilidade do espaço, na área do cruzeiro, aqui, em Braga, é sob esta capela-mor fingida, que será levantado o Mausoléu-catafalco, adereço principal de todo este teatro da morte e da glória […]" (TEDIM, 1989: 283).

Deste excerto se entende que a decoração do templo seguia as tendências europeias no âmbito do cerimonial fúnebre, pretendendo maravilhar o visitante com os contrastes de preto e branco. Além destes elementos efémeros, a catedral ostentava também um conjunto de emblemas, que o autor descreve e interpreta, na ausência da sua ilustração, e que passo a analisar.

Os arcos que sustentavam a nave principal, do lado do Evangelho, apresentavam um conjunto de quatro emblemas retratando as virtudes do monarca defunto. De um modo mais concreto, o primeiro emblema tinha como *pictura* um "relógio do Sol, cujo estilo, com ser de ferro, assombra, e não fere os números, que lhe fazem assistência, e rendem vassalagem" com a inscrição no meio círculo superior "*In populos Regia Clementia*" e outra no inferior, onde se lia "*Ferrea virga est, umbratilis ictus*" (FARIA, 1751: 15). De acordo com Filippo Picinelli, o relógio de Sol, embora tendo uma haste de ferro, não desfere golpes a não ser com a sombra, o que simboliza a clemência[377].

O segundo emblema apresentava "uma vela acesa, da qual tiravam luz cinco mãos com outras cinco velas, sem que se diminuísse a chama", intitulada "*Inexhausta Benificentia*", com o lema "*Omnes ab uno*". O emblema parte da virtude da longanimidade assente na ideia de que o rei reparte a riqueza do reino por todos os vassalos, à semelhança da luz e glória divinas.

A imagem do terceiro emblema consistia em uma "Coroa Imperial sustentada por duas mãos, da qual caíam copiosas lágrimas", com o título "*Regia Pietas in Deum*" e o lema "*Intima coronant lacrymæ*". A interpretação tem como base a fisionomia da flor, denominada coroa imperial, que apresenta no seu interior umas gotículas que parecem lágrimas. Em jeito de símile, tal como ocorre com a virtuosa flor, também a alma do rei está plena de piedosa devoção. O autor exemplifica esta devoção com as ações do rei, que gastou "infinitos tesouros no ornato dos Templos, no Culto Divino e nas esmolas, que mandava dar às Religiões, ainda dos Reinos Estrangeiros" (FARIA, 1751: 16).

O quarto emblema apresentava uma "Fénix abrasada entre as chamas de odoríferos lenhos", com o título "*S. ignatio sacra die moritur*" e o lema "*Melior Mihi vita per ignem*". O emblema faz referência ao facto de D. João V ter morrido no dia de S. Inácio de Loyola, que como o autor nota "significa ação de fogo". Parte-se da imagem da fénix que se consome em chamas para significar o renascimento do monarca, na esfera etérea.

[377] A simbologia do relógio de sol é explicada por Filippo Picinelli, associando-o à clemência: "La clemenza di Vittorio Amedeo Duca di Savoia, fu dal Padre Luigi Giuglaris figurata nell'horologio da sole, il quale benche sai proveduto d'una verga di ferro, ad ogni modo non batte altri colpi, che d'ombre: FERREA VIRGA EST, UMBRATILIS ICTUS, Impresa molto bella, e ben degna di Prencipe […]" (PICINELLI, 1678: 585).

Outro conjunto de emblemas, desenhado em medalhas, adornava os arcos da "parte da Epístola". No primeiro arco, via-se "uma mão e nela um compasso que, tendo a ponta no centro de uma mesa, sempre permanecia imóvel, ainda que com a outra ponta fizesse um contínuo círculo", sob o título "*Constantia Regia*" e com a *inscriptio* "*Centro pes alter adhaeret*". O emblema representava a constância do rei, que pautou o seu governo pelas ações virtuosas, apesar das atribulações que acarreta comandar um império.

O segundo emblema desta parte da igreja ostentava o Caduceu de Mercúrio, com o título "*In Defunctorum animas Pietas Regia*" e o lema "*Hac animas ille evocat arco*". A composição significa a piedade do rei, que investiu avultadas quantias, o autor especifica mesmo "quatrocentos mil cruzados" (FARIA, 1751:17), em missas pela alma dos defuntos.

A *pictura* seguinte revelava uma "ilha combatida da inconstância dos mares", intitulada de "*Inter Europæ tumultus pacem servat Regno*" e com o mote "*Illa immota manet*", que ilustrava a Prudência e a capacidade de manter a paz no reino. O autor especifica, inclusivamente, que o rei permaneceu, no âmbito das guerras europeias, "neutral, conservando em seu reino a paz sempre ilesa dos insultos de Marte, para a comunicar ao Congresso de Aquisgrano, e ao mesmo Sólio Pontifício, compondo com seus Embaixadores as diferenças que havia entre a Cúria Romana e a Corte Imperial de Viena" (FARIA, 1751:18).

A quarta composição apresentava uma "fermosa Coluna com uma mão, que lhe estava lançando o prumo […] caindo sempre igual por todas as partes da coluna", sob o título "*Æquitas Regia*" e o lema *"Stat recta cunctis*", traduzindo a virtude da retidão moral e a equidade do governo de D. João V.

Em suma, os elementos emblemáticos que adornaram a Catedral de Braga pelas exéquias de *O Magnânimo* configuram símbolos éticos, que exploram a ideia de príncipe perfeito. Mais uma vez se observa a ênfase dada aos predicados morais do rei, como procuraram evidenciar os artistas que projetaram o aparato de arte efémera, complementando as *inscriptiones* e as *picturæ* com títulos que, ainda que em latim, explicitavam os atributos do monarca. A par disso, observa-se uma preocupação dos artistas em narrar a história das virtudes reais de forma sequencial, atraindo os visitantes pela decoração da fachada, que sugeria a magnificência da obra de arte efémera e proclamava o triunfo da morte[378].

[378] José Manuel Tedim sublinha o poder sedutor da fachada, referindo que "Ao fúnebre, ostentatório e majestoso conjunto ornamental do interior da catedral correspondia a decoração lúgubre e encantatória-persuasiva da fachada, já que esta, porque era visualizada por todo o público, assumia uma importante função pedagógica" (TEDIM, 1989: 285-286).

Também a cidade de Viseu exprimiu as suas condolências pelo Fidelíssimo Monarca com toda a pompa, como relata o Pe. Manuel da Cunha, "Mestre de retórica no Seminário episcopal" de Lisboa, em *Relação das exéquias, que pela alma do fidelíssimo senhor Rei Dom João V celebrou na Santa Igreja Catedral de Viseu o Excelentíssimo, e Reverendíssimo Senhor Dom Júlio Francisco de Oliveira, Bispo de Viseu, do Conselho de Sua Majestade*, impressa em 1751.

As exéquias foram patrocinadas pelo Bispo de Viseu, que mandou erigir, na Igreja Catedral, um mausoléu de 62 palmos (cerca de 13,64 metros) de altura[379], como ilustra a gravura de Debrie anexa à obra (Fig. 193)[380], cujo arquiteto não é revelado.

No centro encontrava-se a urna, sobre a qual assentava uma coroa régia, estando todo o monumento decorado com os materiais mais exuberantes, como galões de prata, festões, tecidos e laços prateados e dourados. Sobre a cimalha, no meio das colunas, foram colocados quatro esqueletos com capas, que seguravam estandartes com as armas reais. A dimensão macabra ressalta igualmente das inúmeras caveiras que adornavam a máquina, na forma escultórica ou pictórica. O mausoléu exprimia, por meio de elementos arquitetónicos, escultóricos e logo-icónicos, as virtudes cristãs e governativas do rei[381].

Da parte da capela-mor, colocaram um "esqueleto de vulto, recostado em ação de dormir sobre uma Coroa Real, coberto de lhama, com um relógio na mão direita e uma foice que,

[379] O catafalco é descrito da seguinte forma: "Na nave do meio entre as quatro colunas mais chegadas à Capela-mor se levantou um pavimento de seis palmos de altura, quarenta e dois de comprimento e quarenta de largura; e do meio de cada uma das quatro faces, que a altura deste pavimento fazia para a porta principal da Igreja, Capela-mor, e duas naves, saía para fora uma escada de seis degraus, em figura de meia laranja. Sobre este pavimento se levantou um estrado de trinta e dois palmos de comprimento, trinta de largura, e dois de altura, ao qual se cortaram os cantos para se formar a Essa de figura octógona, ficando as duas faces deste estrado, que correspondia à porta principal, e Capela-mor, com dezasseis palmos cada uma; as duas, que olhavam para as naves, com dezoito, e cada um dos cortes com dez: e à roda deste estrado ficou no mesmo pavimento o espaço competente, para se fazerem sobre ele com desembaraço as cerimónias das Absolvições no fim das Exéquias" (CUNHA, 1751: 2).

[380] A gravura de Debrie, suponho que pelas limitações do espaço da página, não consegue espelhar toda a magnificência de tal máquina fúnebre, como se depreende facilmente pela descrição feita no livro do Pe. Manuel da Cunha.

[381] A cobrir o mausoléu, encontrava-se uma cúpula, encabeçada pela estátua alegórica da Fama (uma mulher segurando na mão direita uma serpente que mordia a cauda e uma trombeta), vestida de seda roxa, com barra, franjas e galões de ouro. Na cimalha da cúpula, viam-se quatro representações alegóricas de virtudes, em cores vivas e contrastantes que certamente teriam grande impacto visual sobre os espectadores. Por conseguinte, a Fé estava vestida de tela branca e roxa com barra, franjas e galões de ouro, segurando uma cruz e um cálice com a Hóstia. Por sua vez, a Esperança vestia a cor verde, sustentando uma âncora e um resplendor. Já a Caridade apresentava-se de cor de fogo, sendo os acessórios uma seta e um coração. Por fim, a Justiça vestia-se de branco e preto, e levava como apetrechos a espada e a balança. Vários génios foram adicionados à máquina, uns na cúpula, chorando ao lado do brasão das armas reais, e outros em frente à urna, segurando uma almofada com a coroa real e o cetro. Abaixo destes lia-se um epitáfio inscrito numa tarja (Fig. 194), que exprimia o amor e a dor por parte dos súbditos, assim como a glória e fama do rei. Em torno da urna, estavam apensas quatro tarjas com compostos logo-icónicos representativos das qualidades reais: um cetro com três olhos e uma serpente coroada, com a letra "*Prudentia*"; uma espada e uma balança com a inscrição "*Justitia*"; uma coluna direita coroada com a letra "*Fortitudo*" e a figura de um coche, puxado por um leão e um tigre, sendo reprimidos pelo cocheiro, com a letra "*Temperantia*".

saindo-lhe debaixo do braço esquerdo, se terminava sobre a cabeça" (CUNHA, 1751: 12) que, a par de outras caveiras aladas disseminadas pelo monumento, simbolizavam o sentido de transitoriedade da vida.

Além destes aspetos arquitetónicos, todo o templo estava adornado de elementos poéticos e pictóricos. Assim, nos quatro bancos, que constituíam a base das colunas, foram inseridas tarjas com emblemas pintados, rematadas em laços de ouro, que "aludiam às Ações particulares do Sereníssimo Senhor Rei D. João V" (CUNHA, 1751: 4), completadas com versos latinos que as explicavam.

De modo mais concreto, via-se a imagem de um arco-íris entre nuvens e o Sol defronte com a letra "*In Pacis signum*" e o poema:

> *Aspice ut in mediis sinuatur nubilis Iris:*
> *Hanc Deus in signum pacis desse dedit.*
> *Signat hyems bellum, cujus quot cernere clades,*
> *Nubila tot, timeant quæ sibi regna, datur.*
> *Apparet media bellorum in nube JOANNES,*
> *Omen qui Lysiæ pacis, ut Iris, agat*[382].

A imagem do arco-íris, como elemento associado à aquietação que se segue a uma tempestade, simboliza o caráter pacífico do rei, que soube conduzir o seu reinado sem a conturbação da guerra.

O emblema seguinte apresentava um dedo gigante com o lema "*A' digito gigas*", expressão que significa que um homem grande se reconhece nas ações mais insignificantes. Com efeito, o poema latino refere o facto de D. João V, em pequeno, construir altares e mandar edificar templos, sinal da sua enorme religiosidade.

Uma terceira composição patenteava como *pictura* instrumentos e pautas musicais com o mote "*Discordia concors*", pelo que o poema em latim mencionava os dotes musicais do rei, indício da harmonia e da moderação governativas.

Por último, nesta parte do monumento, admirava-se "um homem prostrado e um leão com uma mão levantada sobre ele", com a letra "*Satis est prostrasse*", acompanhados de um poema que os explicava, salientando a misericórdia do rei nos castigos, a quem se mostrava humilde.

Da cimalha do mausoléu pendiam quatro escudos, encabeçados por caveiras, nos quais se pintou emblemas que simbolizavam a morte: uma árvore arrancada com a letra "*Tempore*

[382] Cf. CUNHA, 1751: 4-5.

lapsa" (Fig. 195); o Sol no ocaso com o mote "*Sol tumulo*"; uma nau oscilante no mar tumultuoso com a letra "*Naufragat*" (Fig. 196) e uma vela apagada com o lema "*Luce caret*".

No centro da cimalha superior, estavam pintadas tarjas com as inscrições "*Joanni V. Regi Desideratissimo*", e outras quatro que perfaziam a frase "*Regem Asia, Europæque, & America, & Africa lugente*" (Fig. 197), exprimindo o lamento das várias partes do Império.

Outro conjunto de emblemas embelezava o catafalco, de composição tripla, i.e., com *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio* (Fig. 198), sendo que o jardim de rosas simbolizava o sentido de justiça do rei, sopesada pelo amor, e na figura do Templo de Jano com as armas quebradas à porta estava espelhado o reinado pacífico.

Além do mausoléu, outras partes da igreja estavam adornadas com emblemas de forma tripla (Fig. 199), que ilustravam outros atributos do rei: o pavão representava a vigilância; a romã significava o rigor e a brandura com que geria os negócios do reino; o Sol no ocaso refletia a glória do rei na morte; a águia com raios nas unhas espelhava a capacidade de atemorizar, sem castigar; uma coroa de flores numa mão expressava a tendência para dar prémios em vez de castigos e a coroa real sobre um livro aludia à sua sabedoria.

A par destes elementos, podia ainda admirar-se um conjunto de medalhas e inscrições com datas, nas várias colunas do templo, sobre esqueletos, que se referiam a momentos importantes da vida do rei: o nascimento, o juramento de príncipe, a coroação, o matrimónio, a decisão legal de proibir armas curtas e a morte (Fig. 200). Como se pode depreender pela análise da sua construção logo-icónica, a conceção artística destas medalhas procura sublinhar o domínio político e o sentido de Estado do percurso do rei. Por outras palavras, não se pretende transmitir uma dimensão afetiva da imagem real, como se poderia depreender do momento do nascimento ou do matrimónio, na medida em que tais ocasiões constituem circunstâncias decisivas da história do Império. Assim, a imagem do Sol nascendo, associada ao nascimento, exprime a ideia de benefício para todos os súbditos, assim como os raios do Sol beneficiam todos os seres vivos. Se tomarmos como exemplo o matrimónio, declarado na figura de uma árvore enlaçada com hera, promove-se um sentido de aliança e amizade, em vez de uma aceção amorosa.

Por sua vez, estas medalhas eram complementadas por tarjas com composições emblemáticas, onde estavam retratados episódios concretos da biografia de D. João V, como o facto de ter promovido a criação de fábricas, o socorro a enfermos numa epidemia em 1723, a criação da Academia Real, a exploração mineira de ouro, o decreto que proibiu o uso de armas curtas e a restauração de igrejas (CUNHA, 1751: 18). Por conseguinte, observa-se um esforço artístico no sentido de exaltar o rei nos vários domínios da sua atuação enquanto governante

atento aos princípios cristãos, nomeadamente no âmbito da religião, da justiça, das artes e cultura, da saúde e da economia.

Em suma, da leitura global dos elementos de arte efémera, iconográficos e textuais, elaborados em exaltação de D. João V ressalta uma ideia nuclear: o caráter misericordioso, pacífico e moderado do rei. Por seu turno, é dado particular destaque aos episódios governativos que caracterizam o rei como um homem equilibrado, que soube harmonizar a brandura com o rigor, centrando-se em ações que revelam a sua preocupação com os súbditos. Uma nota original nestas composições emblemáticas reside na inserção de uma medalha e uma tarja, com respetivas letras, salientando a decisão legal de proibir armas curtas, que não se encontra retratada em outras cerimónias fúnebres, mas que se prende com a construção de uma imagem real avessa à violência.

Ainda no âmbito das celebrações fúnebres promovidas em Portugal, deve destacar-se a *Relação das solenes exéquias dedicadas pelo Excelentíssimo, e Reverendíssimo D. João da Silva Ferreira Bispo de Tângere, Deão, e Prelado da Real Capela de Vila Viçosa em 15 e 16 de fevereiro de 1751 à saudosa memória do Fidelíssimo Rei D. João V* (Misc. 220 BGUC, n.º 3676), que não apresenta autoria, data, lugar de impressão, nem paginação. A cerimónia, caracterizada pelo autor como "teatro do mais sentido agradecimento", foi patrocinada pelo bispo D. João da Silva Ferreira, tendo lugar na capela de Vila Viçosa, como indica o título. Logo desta caracterização se depreende o sentido cenográfico das homenagens fúnebres, que, como ocorre na expressão teatral, exige um público. Os organizadores do aparato foram os capelões Cristóvão da Silva Ramos, Alexandre Delgado Janeiro e Vicente da Mota e Sousa, embora não se identifique o arquiteto. Apesar de o autor sublinhar a prontidão com que iniciaram a desenhar a obra, a verdade é que "o aparato despertador da memória" só teve lugar cerca de sete meses após a morte do rei. À semelhança de outras manifestações de exéquias, também nesta se investiu numa decoração faustosa, repleta de elementos iconográficos e literários, como nos dá conta o autor, na segunda página do texto:

> Estava ele todo coberto de baetas negras, apassamadas de ouro pela cimalha, e logo se seguiam em toda a circunferência em bem ordenada distância e alternativa, muitos esqueletos e armas reais, estas insígnias do respeito, aqueles do susto; e logo em ordem mais inferior pendentes das baetas muitos emblemas, enigmas, inscrições e poesias nas línguas Latina, Portuguesa e Espanhola, os quais fúnebres adornos com a pintura entretinham os olhos e com a discrição os entendimentos *(*Misc. 220, n.º 3676 BGUC).

A entrada do templo, que cumpre a função de seduzir o espectador, estava enfeitada de ricas sedas e galões de ouro, com uma traja que apresentava a pintura de uma coroa sobre uma

pirâmide, sobre a qual se dispuseram as armas reais, com a seguinte inscrição de lamento fúnebre:

> *Acerbissimi doloris theatrum ingressurus, hospes, tuam et ipse instrue lacrymarum scenam: Ubi JOANNI QUINTO communi Lusitanorum Parenti potius, quam Regi Parentamus Lacrymantur etiam marmora* (Misc. 220 BGUC, n.º 3676).

Esta composição logo-icónica desempenha igualmente o desígnio de anunciar o teor da cerimónia, representando na pintura o caráter glorioso do rei, cuja memória se quer ver perpetuada.

Entre a centena de composições logo-icónicas que o autor refere existir, destaca alguns emblemas da arquitetura fúnebre, considerados os "mais distintos", que se apresenta resumidamente na tabela em anexo (Fig. 201). O programa iconográfico dos emblemas que o autor selecionou assemelha-se ao de outras cerimónias fúnebres. Neste sentido, por um lado, procura sublinhar as qualidades governativas do rei, como a manutenção da paz, a prudência bélica, a sapiência e o patrocínio das Letras e, por outro lado, exalta as virtudes cristãs, como a piedade e a liberalidade.

A quantidade e diversidade de emblemas que adornavam esta igreja leva-nos a especular sobre a dimensão lúdica destas obras de arte efémera. Na verdade, ainda que o indivíduo menos culto não conseguisse aceder a muitos dos sentidos que os artistas procuravam veicular, não poderia deixar de se maravilhar com tal variedade de formas e cores e de se interrogar sobre a sua simbologia. Pode especular-se, também, sobre os efeitos do campo não-hermenêutico ou pré-hermenêutico (GUMBRECHT, 2010) que este género de dispositivos artísticos criava, em virtude da sua raridade e do impacto visual que propiciavam, por se introduzir algo completamente original e colorido no habitual espaço austero e silencioso da igreja. Na verdade, nas ocasiões fúnebres, o espectador deparava-se com uma profusão de elementos que apelavam aos sentidos, que o maravilhavam, independentemente de conseguirem entender as diversas inscrições que explicavam as pinturas. No domínio do entretenimento, deve ainda ter-se em consideração outros aspetos cenográficos, como: a decoração das colunas do claustro com ramos de cipreste (símbolo da morte), que o autor admite servir também de "adorno ao sentimento"; os elementos de luminotecnia (setenta e seis castiçais de prata com velas amarelas, círios e tocheiros); os objetos escultóricos e arquitetónicos (caveiras, esqueletos, armas reais, ossos) e os pormenores decorativos faustosos (veludo, sedas, galões de ouro).

Toda a obra guiava o olhar para o elemento nuclear, o mausoléu, que se encontrava no corpo da igreja e se levantava "sobre quatro colunas que faziam quatro arcos", estando vestido

de tecidos aveludados com apliques dourados. O realce do ouro sobre o veludo, que possivelmente seria negro ou roxo, produzia um efeito de deslumbre que não poderia deixar o espectador indiferente. Do monumento ressaltavam os símbolos institucionais, como as armas reais que pendiam das orlas de ouro, mas também a Coroa Real, dourada, com pedras vermelhas e verdes para simular a sua preciosidade. Sob o dossel, observava-se a urna, também ela em veludo e dourado, coberta por uma tela roxa, que substituía o corpo ausente do rei e inspirava deferência.

Mais uma vez, opta-se por invocar a imagem do rei através de um retrato, que se encontrava dentro de um dossel bordado a melânia, com franjas douradas em redor, de onde pendiam umas alcachofras de ouro. Nos pés do retrato, descia das mãos de dois anjos o letreiro: "*Occidit; at vivus regnat super astra Joannes*" e o epitáfio *"Siste Viator;/ Quis ploras? Quem quæris?/ Scrutarisne mortuos inter vivus regnet/ JOANNES QUINTUS?/ Quid ad te?/ Regalem illius vultum,/ Ad Majestatem compositum,/ Intuere;/ Oraculum auribus percipe Divinum,/ Sic eum volo manere*", que sublinhava o renascimento espiritual do monarca.

Depois de descrever o templo, o autor relata a cerimónia que decorreu no dia 15 de fevereiro, dando conta de que todas as classes sociais – "toda a Fidalguia, Nobreza, Prelados, Párocos e mais gente popular e das terras circunvizinhas" – se reuniram na Capela Real de Vila Viçosa. O momento foi anunciado pelo toque fúnebre do sino de todas as igrejas da zona e do castelo. Daqui se depreende que o envolvimento do público era criado através de diferentes estratégias, o dobre dos sinos, as iniciativas protocolares do luto que quebravam a rotina, mas também a entoação de cânticos e a distribuição de velas por todos, que foram acesas no momento da entoação do "*Benedictus*":

> O Cântico *Benedictus* se cantou de fá bordão, tendo todo o auditório acesas as velas que nas vésperas se tinham dado a quantas pessoas estavam na igreja, coro, capelas e sacristia, de todo o estado e idade, porque a liberalidade do Excelentíssimo Prelado mandou se repartisse a cera (que era de meio arrátel) sem exceção de pessoa.

Com efeito, é digno de notar que os organizadores da cerimónia procuraram envolver todos os indivíduos, independentemente do seu estrato social e cultural, na encenação fúnebre, razão pela qual se elogia Fr. Pedro de Jesus, por ter recitado uma oração fúnebre erudita, mas "sem tomar tema, nem dizer palavra latina", que seria de difícil compreensão para a maioria dos populares. O caráter espetacular do momento fúnebre infere-se inclusivamente da divisão do sermão em duas partes, que o autor qualificou de "teatro do Oriente" e "teatro do Ocidente", respetivamente dedicadas às circunstâncias do nascimento e do falecimento de D. João V.

No seguimento das honras a D. João V, verifica-se que as celebrações lutuosas emanaram ainda de outras partes distantes da metrópole, onde era necessário transmitir a ideia de imponência, exemplaridade e estabilidade da Família Real ao leme do Império. Com base nas cerimónias promovidas na Vila de S. João del Rei, no Estado de Minas Gerais, erigiu-se o *Monumento do Agradecimento, Tributo da Veneração, Obelisco Funeral do Obséquio, Relação Fiel das Reais Exéquias, que à defunta Majestade do Fidelíssimo e Augustíssimo Rei o Senhor D. João V. dedicou o Doutor Matias António Salgado Vigário Colado da Matriz de N. Senhor do Pilar da Vila de S. João delRey Oferecida ao muito alto, e poderoso Rei D. José I. Nosso Senhor*, impresso em 1751.

O mausoléu erguido na Igreja Matriz de N. Sr.ª do Pilar foi projetado por António de Morais Sarmento, engenheiro militar (SMITH, 1955: 33), e as inscrições concebidas por Correia de Alvarenga. Por sua vez, a gravura que integra a crónica lutuosa (Fig. 202) foi desenhada por Estêvão de Andrade e executada por Guilherme Debrie. O mausoléu apresentava uma cúpula suspensa do meio de um arco suportado por duas colunas, ostentando o escudo das armas reais portuguesas. Daí partiam duas cortinas, arrepanhadas e seguradas aos capitéis das colunas. Na parte inferior observava-se a urna, sobre um catafalco de três níveis, composta por quatro andares, culminando numa coroa sobre uma almofada. Mais uma vez se aliam, no monumento fúnebre, palavra e imagem, de modo a exaltar a memória do Rei Fidelíssimo. Robert C. Smith considera que o catafalco se integrava na tradição artística mineira, pelo que a decoração se assemelhava à pintura do interior de igrejas mineiras da época do Aleijadinho (SMITH, 1955: 33).

Assim, nos dois andares da base da urna encontrava-se um par de emblemas, votados à ideia de imortalidade do rei. De acordo com a leitura dos mesmos, essa condição espiritual constitui uma recompensa pela vida tumultuosa que o comando do Império demandou e pelo tormento causado pela dilatada doença. O segundo andar pretendia ilustrar a ideia de ressurreição, encontrando-se a imagem de uma águia na terra, fixando o Sol, com as asas abertas em posição de querer voar, com a epígrafe superior "*Spes illius imortalitate plena est*" (Fig. 203) e a inferior "*Non est mortale quod optat. Aspicis, ut solem quærit Jovis armiger ales*". A inscrição prossegue noutra tarja, no andar da base, onde se lê "*E tumulo ad cælum*", seguido da pintura de uma nau, parte suspensa no ar e parte apoiada nas ondas, com a inscrição inferior, "*Quæ modo discisis visa est./ tumularier undis*" (Fig. 204), remetendo para o fim da tumultuosa peregrinação vital.

Nas partes laterais da urna, sobre dois pedestais, observavam-se dois esqueletos com grandes capas, ornadas com a cruz da ordem de Cristo no ombro esquerdo. O esqueleto da

esquerda segurava um cetro e o da direita uma coroa real, recordando da brevidade dos poderes mundanos. Nos dois pedestais liam-se as inscrições "*Pone luctus Portugaliæ Regnum Post morbum diuturnum Augustis simus Joanes V Rex tuus etc*." e "*Siste Viator et siste lacrimas maior jactura ut flere possis*", que sublinhavam o luto pela morte do monarca e, em conjugação com as esculturas macabras, transmitiam a ideia de universalidade da morte.

A gravura apenas nos dá uma ideia do que fora de facto o mausoléu, que evidenciava quarenta palmos de altura (cerca de 8,8 metros) e metade disso na largura. Nos oito lados ostentava emblemas compostos por *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*, e um poema latino explicativo, da autoria de Matias António Salgado. Os emblemas pretendiam "não só mostrar a mágoa no dispêndio, mas acrescentá-la nas ações e virtudes com que este Rei Fidelíssimo em sua vida tanto se distinguiu, entre todos os Monarcas da Religiosa Cristandade" (SALGADO, 1751: 6). Além das composições da frente do mausoléu, representadas na gravura, o autor descreve outras tantas (SALGADO, 1751: 7-13), que remetiam para o ónus da governação e para o respetivo prémio divino[383].

O mausoléu continha igualmente vários sonetos lutuosos apensos (SALGADO, 1751: 15-17), que sublinhavam as virtudes governativas de D. João V e enalteciam o monumento tumular. Além dos dois esqueletos representados na gravura, que detinham o cetro e a coroa reais, o mausoléu exibia outros dois, um empunhando uma foice e outro a Real Púrpura. Os sonetos colocados no plinto aos pés dos esqueletos estabeleciam uma relação semiótica com os mesmos, uma vez que se dirigiam à "morte cruel" e à "cruel Parca", culpando-a do desaparecimento precoce do amado monarca.

[383] Na parte colateral da epístola, lia-se a inscrição "*Quasi non est mortuus, similem enim reliquit sibi post se. Eclesiast. 3. v. 4*.", com a imagem de "Atlante largando de seus ombros sobre os de Alcides o peso de todo o mundo, que neles sustentava", e com a epígrafe "*Non deficit alter*". Tal emblema simbolizava o peso da governação que D. João V suportou[383] e a passagem de testemunho a seu filho. A este respeito é necessário notar que a imagem da Família Real sustentando o peso do mundo advinha de uma tradição visual, de que é exemplo um desenho de Pedro Rochefort (Fig. 205), cujo programa iconográfico se assemelha claramente ao dos mausoléus reais e de obras efémeras pelas exéquias de figuras da monarquia. Na face do banco superior, observava-se a inscrição "*Mihi…mori lucrum. Filip. I. v.* 21", com a figura de uma vela acesa e com o mote "*In interitu clarior*", significando a fé e a sabedoria do monarca. Na parte do altar-mor, podia ler-se o versículo "*Abiit accipere Regnum. Luc. 19.V. 12*", com a imagem do sol pondo-se, e o lema "*Regnum aliud quærit*", indicando a morte do "*Sol Português da Majestade Augusta*". Na face do andar superior, inseriu-se o letreiro "*Sol cognovit occasum suum. Ex Psalm. 103. v. 19*", com a figura de uma fénix renascendo das chamas, com a epígrafe "*Fati sibi conscius*", em sinal da transfiguração espiritual do rei. Na parte colateral do Evangelho, no primeiro andar, observava-se o versículo "*Pretiosa in conspecto Domino mors eius. Psalm. 114. v. 5*.", acompanhado da pintura de "aquela decantada Árvore pelos Poetas de um ramo de ouro, que cortado, logo de novo aparecia com outro semelhante na grandeza e preço", com o lema "*E cæde acquirit pretium*", simbolizando o fim da existência física do rei e seu renascimento. No segundo andar tinha lugar a inscrição "*Volabo; ut requiescam Psalm. 54. v. 7*.", com a imagem de uma chama subindo para o céu, com o lema "*Ut requiescat*", que representava a ascensão da alma do monarca.

Com efeito, todo o templo, adornado de veludos negros e decorações douradas, estava repleto de vários esqueletos que recordavam o espectador da dimensão transitória da vida, horrorizando e, simultaneamente, maravilhando o seu olhar[384].

Há ainda a assinalar outras tarjas disseminadas pelo templo (SALGADO, 1751: 24-26), cujos epigramas inscritos expressavam concisamente o conflito da alma humana no que diz respeito à consciência da inevitabilidade da morte, salientando-se a sua tónica emotiva. Entre estes, destaco: "*Mortuus est: oculis abeuntem amplectimur udis, / Atque in perpetuum, Rex, Ave & usque Vale*", que exprime a ideia de o rei ter morrido com os olhos molhados da partida, assim como a despedida dos súbditos por meio de um abraço.

Assim, se atentarmos na disseminação das tarjas no espaço do tempo[385], concluímos que, para onde quer que o espectador olhasse, avistaria um dístico refletindo sobre a morte e a transitoriedade da vida. Tal é reforçado pela perspetiva íntima que alguns epigramas adotam, privilegiando a primeira pessoa verbal, singular ou plural, que confere maior intimismo e reflexividade à composição poética, o que faz com que a audiência se identifique com a mensagem e que se comova.

À semelhança de outras cerimónias lutuosas, a arquitetura efémera dilatava o seu esplendor pelo recurso a elementos de luminária, especificando-se que "a impulsos da liberalidade do dito Reverendo Vigário repartiram por todo o numeroso auditório e povo […] mais de quinze arrobas" de cera (SALGADO, 1751: 29), cujo efeito visual é comparado às estrelas do firmamento. Assim se criava a sensação de proximidade na dor entre os participantes, amplificando-se a dimensão emotiva do espetáculo fúnebre.

Também os italianos que moravam em Lisboa quiseram exprimir o lamento pelo falecimento de D. João V, promovendo na Igreja de Nossa Senhora do Loreto um aparato fúnebre, relatado pelo texto *Notícia do aparato, e magníficas disposições, que para as solenes exéquias de Sua Majestade... Dom João V, celebrou na sua Igreja de Nossa Senhora do Loreto*

[384] Com efeito, na porta principal, observava-se um pórtico coberto de um pano preto, sobre o qual se pintaram dois esqueletos de meio corpo coroados, com a inscrição "*Exaltas me de portis mortis Psalm. 9. 15*" (SALGADO, 1751: 24). Por sua vez, na parede do lado da Epístola via-se um esqueleto inteiro pintado, que aos pés exibia a inscrição "*Nunc ergo vide, ubi sit hasta regis?*", lembrando os indivíduos da vanidade dos bens materiais. Encontrava-se ainda outro esqueleto próximo da cúpula, com uma foice, do qual pendia uma tarja com o lema "*Mortuus est autem Rex. 3. Reg. 2.v.37.*".

[385] Colocado ao entrar da porta na parte direita, encontra-se o lema "*Vita quid est hominis? Ventus, flos, fabula, foenum./ Aura, cinis, flatus, pulvis, & umbra, nihil*", estabelecendo uma relação entre a passagem da vida e elementos evanescentes, como o vento, a flor, a fábula, o feno, a brisa, cinza, sopro, pó e sombra. No meio do púlpito, lia-se "*Latus ad occasum; nunquam redditurus ad ortum,* / *Vivo hodie, moriar eras, here natus eram*" remetendo para a efemeridade da existência. Por fim, da porta do lado do Evangelho sobre a cúpula pendia o lema "*Non vixisse diu vita est; ad vivere vita est:/ Quid juvat ergo diu vivere, deinde mori?*", valorizando a vida, independentemente do tempo que percorreu (SALGADO, 1751: 25-26).

em 14 de janeiro de 1751 a nação italiana, residente em Lisboa, impresso em 1751, mas sem indicação de lugar, impressor ou autor (Misc. 224 BGUC, Nº 3714). A obra efémera pretendia realçar as virtudes do rei e o seu ânimo, assim como manifestar o sentimento de lamento pela sua passagem. Com esse intuito, decorou-se a igreja com "panos negros franjados e agaloados de ouro", complementados pelos símbolos institucionais, armas da casa real, que povoam todo o templo, confirmando o fundamento político e diplomático destas cerimónias.

A conceção artística do espaço tirou proveito das pinturas que adornavam a igreja originalmente, razão que pode explicar a ausência de emblemas pintados. Em compensação, procuraram investir em letreiros com versículos dos textos sagrados que aludiam às virtudes do monarca (Fig. 206), como a promoção da paz, a justiça, a beneficência e a devoção.

Apostaram igualmente na decoração do templo com inúmeras estátuas macabras aladas, que configura os tradicionais símbolos *vanitas*, exprimindo a igualdade de todos perante a morte e a fugacidade da vida, como "caveiras prateadas, que com as suas asas sustentam outros tantos troféus reais todos dourados" e "quatro grandes esqueletos fingidos de prata caprichosamente armados".

Essencial era construir um mausoléu sumptuoso que glorificasse o rei. O "trono da urna", como denomina o autor, assumia uma forma piramidal, estando faustosamente iluminado por castiçais e placas douradas com inscrições nas quatro faces que especificavam as qualidades do monarca: "DOM JOANNIS V.", "FIDELISSIMI LUSIT. REGIS.", "PII. LIBERALIS. JUSTI. PACIFI." e "PERPETUÆ SECURIT. MONUMENT.". Os quatro lados no mausoléu, tal como outras partes do templo, continham caveiras aladas, sendo umas igualmente coroadas, em sinal de que nem a majestade pode fugir ao mortal destino.

Ao contrário de outras obras efémeras lutuosas em louvor de D. João V, em que se opta por anexar o retrato pintado do rei, nesta obra prefere-se "um grande busto fingido a mármore, que representa a majestade e respeitadíssima Imagem do grande Monarca". No lado oposto, encontrava-se a figura da Fama, também em mármore fingido e, ao seu lado, "o Génio do Reino de Portugal em figura de menino com semblante de admiração, vendo a violência, com que volteia um pano de ouro, com que a Morte queria cobrir as ações deste Real Herói", em sinal da perpetuidade do seu reinado nos anais da História.

Sobre os ângulos do mausoléu, de figura quadrangular, estavam outras quatro estátuas em mármore fingido com letreiros, simbolizando as seguintes virtudes cristãs: a Religião ("*Guvernavit ad dominum cor ipsius: et in diebus peccatorum corroboravit pietatem. Ecclesiastic. XLIX 4*."); a Justiça ("*Justitia indutus sum: et vestivi me sicut vestimento et diadema te judicio meo. Job. XXIX 14*."); a Paz ("*Veniat pax, requiescat in cubili suo qui*

ambulavit in directione sua. Isai. LVII 2.") e a Liberalidade ("*Stabilita sunt bona illius in Domino; et elemosynas illius enarrabit omnis ecclesia sanctorum. Ecclesiastic. XXXI 11*."). Sobre a curvatura da cornija frontal, viam-se ainda dois meninos esculpidos, que sustentavam a espada, o cetro e a coroa real, complementados por outros troféus militares, como forma de exaltar a experiência governativa do rei.

No que diz respeito a Itália, é imperativo nomear uma obra que relatou as cerimónias de exéquias a D. João V, na Igreja de Santo António dos Portugueses, assim como os respetivos componentes arquitetónicos efémeros que adornaram o templo. Trata-se das *Exéquias feitas em Roma à Majestade Fidelíssima do Senhor Rei D. João V,* impressa em Roma (ROTILI, 1752)[386]. Do ponto de vista da materialidade do livro, trata-se de uma obra de grandes dimensões, medindo cerca de 50 centímetros de altura, por 33 de largura, embora contenha apenas vinte e quatro páginas escritas e dezanove com ilustrações. A dimensão física da obra interfere na experiência da leitura, significando, *per se*, a magnificência da figura glorificada e o caráter raro de uma homenagem tão sumptuosa. Ao contrário dos livros de bolso, muito comuns no âmbito das obras catequéticas, por exemplo, que pressupunham uma certa democratização e mobilidade do ato de ler, esta obra panegírica reclama para si o estatuto de objeto artístico, destinando-se a um público culto e restrito. A sua leitura exige, por conseguinte, um folhear demorado, o que se prende, em parte, com o investimento na componente estética, nomeadamente nas gravuras anexas, prova visual da exuberância do aparato lutuoso, e que, por isso mesmo, justifica uma fruição pausada e atenta.

O rosto da obra apresenta, além da preta, a cor vermelha, com que destaca algumas partes do título: "FEITAS EM ROMA", "DOM JOAO V" e "DOM JOSÉ I". Esta é uma forma de dar ênfase a quem se pretende exaltar na obra, de onde se pode inferir uma intenção política e diplomática. Por outras palavras, as honras fúnebres encomendadas por D. José I, em memória do antecessor, pretendiam consolidar a ideia de constância da Casa de Bragança ao leme do Império Português, assim como reafirmar a sua força no panorama das potências europeias, sendo a boa relação com a Cúria Romana imprescindível para esse equilíbrio de interesses.

Além das gravuras em anexo, o livro encontra-se adornado por vários cabeções e vinhetas-remate (Fig. 207), que apresentam anjos e outros seres zoomórficos alados, herdando a tradição dos bestiários românicos[387], umas vezes suportando objetos simbólicos e outras vezes

[386] Existe outra edição: SALVIONI, João Maria (ed.) (1751). *Exéquias feitas em Roma à Majestade Fidelíssima do Senhor Rei Dom João V. Por ordem do Fidelíssimo Senhor Rei Dom José I Seu Filho, e Sucessor*. Roma: Oficina de João Maria Salvioni, Impressor Pontifício da Vaticana.

[387] No que diz respeito ao bestiário românico, deve aludir-se à sua influência nas artes do livro, sendo frequente observar-se, no período barroco, nomeadamente no âmbito temático em estudo, cabeções, vinhetas e gravuras com

apoiados em ícones (folhas de palmeira, cesto de frutas, incensos e globo terrestre) que remetem para a dimensão etérea e fúnebre e igualmente para a ideia de vanidade dos deleites mundanos.

Encontram-se igualmente letras-capitulares historiadas (Fig. 208): um "A", com uma mulher deitada segurando uma cornucópia e uns incensos, significando a homenagem ao rei e relembrando a sua liberalidade; um "S", na forma de uma tocha com a sigla da Companhia de Jesus sobre um livro, significando a autoria do livro; "O" e "N" com uma árvore sem folhas, sobre uma paisagem natural e um templo e, por fim, um "E" sobre uma trombeta, folhas de louro e um livro, representando a fama e a glória do rei, temas do livro em apreço.

Há ainda a destacar uma vinheta-remate (Fig. 209)[388], que consiste num emblema com o mote "*Quidquid sub terra est in apricum proferet aetas*", retirado de Horácio (*Epistolarum* I.6.24-5), vendo-se, sobre um cenário de ruínas, um homem escavando em busca de tesouros metálicos. Dessa forma se exprimia a ideia de que tudo o que está sob a terra virá, mais cedo ou mais tarde, à luz, e o que brilha sobre a terra irá, um dia, descender à mesma.

A obra inicia-se com a "Relação das últimas honras, que pela morte do Fidelíssimo Rei de Portugal, D. João V, se celebraram na Igreja de S. António da Nação Portuguesa em Roma, aos 24 de maio de 1751". O evento foi encomendado pelo Rei D. José I[389], sendo o projetista Manuel Rodrigues dos Santos[390], arquiteto da Congregação de S. António desde 1733, responsável pela empresa, que recebeu 5000 escudos para esse efeito (ROSA, 2008: 14). A parte exterior do templo (Fig. 210) foi ornada de "panos negros com guarnição de galões, e franjas de ouro, e medalhões pintados de claro-escuro iluminado de ouro e na circunferência deles se representavam vários instrumentos bélicos" (RITILI, 1752: 5). Na fachada encontravam-se dois emblemas, em medalhões, simbolizando o amor do Rei pelos vassalos (mulher sentada com um ramo de oliveira e uma cornucópia) e o lamento destas pela perda do Fidelíssimo monarca (mulher sentada de ar entristecido). No topo via-se uma caveira alada

seres animalescos, zoomórficos e demoníacos, que quebram a monotonia da leitura, realçam os sentidos do texto, e transportam a imaginação do leitor para uma dimensão mística e fantástica. Sobre este assunto, leia-se: "Representações de Bestiário nos Tímpanos das Igrejas Românicas" (LOPES, 2014), *O bestiário na iluminura dos manuscritos românicos em Portugal* (RIBEIRO, 2006), *Livros Manuscritos Iluminados na Era Moderna – Compromissos de Irmandades Mineiras* (ALMADA, 2006), *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art* (COHEN, 2008) e *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature* (HASSIG, 2013).

[388] As estampas que adornam o livro surgem em livros de outros editores. Era habitual a circulação das mesmas estampas, que eram adquiridas pelas casas tipográficas e aplicadas de acordo com os critérios editoriais do impressor e dos autores.

[389] De acordo com a investigação levada a cabo por Cristina Rosa, as despesas da cerimónia deveriam ter sido suportadas pela Congregação de Santo António, como solicitara o Cardeal Corsini, mas a Congregação respondeu que não tinha fundos, conseguindo-se o patrocínio régio. Depois de desmantelado, ficou determinado que as peças deveriam ser vendidas (ROSA, 2008: 14).

[390] O arquiteto Manuel Rodrigues dos Santos laborara em Portugal e em Roma, na oficina de Carlo Fontana, que havia elaborado a obra fúnebre, na mesma igreja, em honra de D. Pedro II. Mais informações sobre este arquiteto são fornecidas por M. Tafuri, no texto "Un fuoco urbano nella Roma barocca" (1964).

segurando com a mão esquerda o cetro e a coroa real e, com a direita, um anjo, simbolizando que as leis que regulam o amor profano nada podem contra o poder da morte.

Sobre a janela superior, inseriu-se um quadro representando alegoricamente a Igreja e a Religião, sustentado por dois esqueletos alados. No segundo lugar da cimalha, observava-se, à direita, as figuras alegóricas de África e América e, à esquerda, da Ásia e Europa, lamentando a morte do rei. Por sua vez, seguravam dois medalhões, que representavam em pintura esses territórios por onde se estendia o Império Português.

O interior da igreja (Fig. 211) estava igualmente decorado de panos negros, com galões e franjas de ouro. Na abóbada da igreja inseriram-se três medalhas a claro-escuro, significando as virtudes teologais, Fé, Esperança e Caridade. Nos arcos da igreja viam-se caveiras aladas, pintadas de claro-escuro e iluminadas a ouro. Nas capelas laterais, inseriram-se dezoito figuras pintadas a claro-escuro representando os reinos e províncias do Império Lusitano: no lado à direita da entrada, observava-se a Tingitânia, Etiópia, Guiné, Madagáscar, Zanguebária, Arábia, Pérsia, Algarve ultra e Brasil e, à esquerda, Gaoxa, Açores, Hespérides, Angola, Monomotapá, Goa, Malabar, Portugal, e Algarve citra (ROTILI, 1752: 8). Sobre os capitéis das pilastras encontrava-se 12 tarjas com pinturas elucidativas das ações de D. João V, da autoria de António Bichierari[391]. Estas pinturas, ilustrativas das virtudes exercitadas, diziam respeito aos domínios militar, comercial, marítimo, cultural, religioso e governativo, configurando a imagem do *rex christianus*, em consonância com o que tenho vindo a observar sobre outras manifestações fúnebres de arte efémera em sua honra.

As ações que glorificavam D. João V, representadas nos tarjões de Bichierari, são: a vitória da armada portuguesa enviada ao Papa Clemente XI para socorrer a República de Veneza (Fig. 212); a fundação de novos bispados; a criação de academias e colégios; a construção da Igreja Patriarcal de Lisboa; as diligências e perdão das despesas para parar uma epidemia em Lisboa (Fig. 213); a restauração de templos; o socorro da Armada Marítima contra o exército Otomano no cerco da Cidade de Corfu; a vitória contra corsários nos vários domínios comerciais do Império; o mecenato a letrados e artífices; a criação de três catedrais ultramarinas (Pará, Cidade Mariana e São Paulo); a vitória dos portugueses na índia Oriental, assegurando a dilatação da fé católica e, por fim, a construção das Águas Livres. Todas estas pinturas são

[391] Sem outra referência na obra, e após pesquisar o seu nome em algumas fontes, creio que se trata do pintor Antonio Bichierari, que é autor de várias obras pictóricas no domínio religioso e também de gravuras, laborando à época em Roma. A título de exemplo, na Igreja de Santa Maria degli Angioli, na Capela do Beato Nicola Albergari, existem pinturas de Antonio Bichierari ao lado das de Trevisani. É de sua autoria igualmente algumas pinturas dos altares (ROMANO, 1791: 243-244), assim como gravuras, como uma intitulada "San Filippo Neri riceve dal Papa la regola della congregazione", que pode ser consultada em http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/T0110-00244/.

ilustradas no final da obra, em gravuras em água-forte de Carlo Maiglij, Giovanni dei Franceschi e Giovanni Battista Girardenghi, sendo o desenho de Antonio Bichierari. Da leitura destas imagens se depreende uma ênfase nas qualidades do domínio militar e religioso, bem como uma exaltação do mecenato artístico.

Admirava-se, igualmente, nos quatro arcos que sustentavam o zimbório, quatro medalhões octogonais, pintados a claro-escuro iluminados a ouro, do pintor Ginnesi[392], com cerca de dezasseis palmos de altura e vinte e um de largura, sustentados por esqueletos alados. Nestes medalhões via-se representado o casamento do Príncipe do Brasil (D. José I) com a Princesa de Espanha e do Príncipe das Astúrias com a infanta de Portugal (D. Maria Bárbara) (Fig. 214); a construção do Convento de Mafra (Fig. 215); a Paz de Utrecht[393] e a Procissão do Corpo de Deus. As gravuras que os ilustram são da autoria de Carlo Maiglij e Francesco Mazzoni, sublinhando os sucessos políticos, nomeadamente quanto à manutenção da paz, e o investimento em obras da Igreja. Cumpre ainda referir que, além do discurso do poder, ao ilustrar o caráter político dos matrimónios reais, estes medalhões aludem às limitações da liberdade pessoal dos monarcas, uma vez que a sua vontade deveria submeter-se aos interesses do Estado.

Na relação, descreve-se ainda um conjunto de emblemas que adornavam a Igreja:

> Das grades das duas tribunas, que correspondem à Capela-mor, desciam dois panos, pintados de claro-escuro iluminado de ouro, e as tarjas deles eram sustentadas por dois Anjos. O pano da parte do evangelho representava a figura da morte, calcando muitos troféus, e preciosas joias: tinha na mão direita a foice, e na esquerda a Coroa Real, o Cetro, e o Hábito da Ordem de Cristo. O pano correspondente da parte da Epístola mostrava outra figura semelhante, que na mão direita indicava um morrião, e um capacete na esquerda.
>
> Sobre as portas, correspondente às Capelas colaterais do Cruzeiro, estavam quatro emblemas pintados de claro-escuro. Na Capela de Nossa Senhora da Piedade em cima da porta correspondente ao Altar maior via-se o emblema em duas figuras que se abraçavam, em que se mostrava a Paz e a Arte.
>
> Na porta do outro lado representava o segundo emblema duas figuras, que simbolizavam a Glória e Generosidade.

[392] Trata-se possivelmente de Ginesio del Barba (ROSA, 2008: 14). Para mais informações, consulte-se http://www.treccani.it/enciclopedia/ginesio-del-barba_%28Dizionario-Biografico%29/.

[393] Nas cerimónias fúnebres a D. Pedro II, a virtude da paz, como se verá também em D. João V, constitui, a par da justiça, uma das qualidades mais realçadas. Na verdade, esta ideia de que seria uma das funções nucleares do rei promover a paz, ingressando na guerra apenas em situações justificadas, é um lugar-comum na literatura especular. No domínio do discurso normativo produzido no contexto geográfico em apreço, no século XVI, Ana Isabel Buescu notava que "Cabe também ao soberano a conservação da paz e da guerra segundo parâmetros que não se afastam dos que habitualmente se encontram, polarizados em torno do conceito de guerra justa, na reflexão sobre o ofício do rei. O rasgado elogio da paz, que o príncipe – nomeadamente o príncipe cristão – deve preservar, articula-se, simultaneamente, com o estabelecimento da legitimidade da guerra justa, legitimidade essa que radica numa dimensão providencial indiscutível […]" (BUESCU, 1996: 169).

> Sobra a porta da Sacristia da parte da Capela de S. Isabel a terceira figura com uma cornucópia de frutos na mão era o terceiro emblema, indicava o século de ouro.
>
> Na outra parte a esta correspondente se via a figura de Atlante sustentando o mundo, o que aludia à vastidão do Império (ROTILI, 1752:13).

Enquanto o primeiro conjunto de emblemas anuncia o triunfo da morte, o segundo tem como intuito exaltar a imagem do soberano, evidenciando as suas qualidades maiores, que resultaram na prosperidade do reino.

No que diz respeito ao mausoléu, este era construído como um templo, sendo composto por oito colunas, assentes sobre três degraus, encabeçadas por uma coroa real, que era o dossel (Fig. 216). Sobre os pórticos estavam sentadas oito estátuas da Fama. No centro encontrava-se uma almofada de veludo negro com a coroa real, sob a urna, sustentada pelas estátuas alegóricas das quatro partes do mundo. Em baixo-relevo, na urna, via-se a representação do ato em que o Papa Benedito XIV atribuiu ao monarca o título de "Fidelíssimo". Nos restantes lados, via-se o rei recebendo eclesiásticos de todo o mundo; em outra, a figura da Justiça e, no último, a figura da Fortaleza. Se observarmos a gravura relativa ao mausoléu, verificamos que o autor optou por ilustrar pessoas no espaço do templo, junto à urna, o que amplifica a noção de monumentalidade do catafalco.

Sobre a urna, e diferentemente de todos os outros aparatos analisados, em que se observa um retrato ou busto esculpido, admirava-se uma estátua de corpo inteiro do rei, descrita da seguinte forma:

> Uma perfeita estátua de estuque fingindo mármore, e de altura de dez palmos, com a simetria que a arte propõe, se colocou sobre a urna olhando para a porta da Igreja; nela se representava o Monarca defunto, vestido de Armas brancas, com o Manto Real, morrião, e capacete, na mão direita sustentava um Templo, e um ramo de oliveira na esquerda, o que tudo simbolizava o heroico valor, com que ele eternizou o seu nome, defendendo a Igreja, e conservando a paz com toda a Cristandade.
>
> Inferiores à estátua referida estavam outras duas, formando lateralmente um frontispício. Ambas tinham asas. A sua grandeza era de seis palmos e meio voltadas para a porta da Igreja mostravam chorar a perda do Rei defunto, posta uma das mãos nos olhos, e com a outra sustentando um pano, no qual com letras de ouro estava gravada a seguinte inscrição:
>
> JOANNES V
> REX LUSITANIÆ
> DE CATHOLICA FIDE, ET SEDE APOSTOLICA
> OPTIME MERITUS,
> FIDELISSIMI
> NOMINE CUM POSTERIS REGIBUS COMMUNICANDO

A BENEDICTU XIV. P. M. ULTRO DECORATUR[394].

A opção artística de fazer representar o monarca de corpo inteiro resulta na intensificação do efeito de presença. A posição da estátua e a construção estético-alegórica do monumento, sendo elevado pelas alegorias da Europa, Ásia, África e América, transmitia a ideia de que o rei é aclamado pelo Mundo. Assim se construía uma imagem triunfante do monarca e do Império.

Ao compararmos esta obra de arte efémera com outras, erigidas em memória de D. João V, verificamos que há um maior investimento na componente visual do que na verbal. Do que a relação nos informa, apenas se encontram alguns letreiros descritivos das pinturas, com epígrafes de louvor ao rei. Neste sentido, os emblemas evidenciam apenas a *pictura*, sem mote ou poema. Apesar da exuberância pictórica, a ausência de lemas, integrados nas composições emblemáticas ou isolados em tarjas, empobrece o efeito propagandístico da cerimónia, no sentido em que essas frases curtas, funcionando como *slogans*, são de fácil memorização e, em conciliação com os elementos iconográficos, reforçavam subliminarmente a mensagem de glorificação da monarquia e do Reino Lusitano. Do ponto de vista da ênfase às virtudes do rei, os motes encerravam uma força retórica extremamente eficiente no âmbito do panegírico fúnebre que, nesta cerimónia, pelos dados que nos chegaram, não foi explorada.

Os ecos de lamento soaram igualmente do outro lado do oceano, como nos dá notícia a *Relação das soleníssimas exéquias, que a Catedral de Santa Maria de Belém do Grão-Pará fez à saudosa memória de seu Augusto Fundador…D. JOÃO V*, impressa em 1752, que não apresenta gravuras. A notícia da morte do rei apenas chegou à cidade em março de 1751 (RODRIGUES, 1752: 4), o que nos permite compreender a distância, real e simbólica, entre as instâncias do poder político da metrópole e estas regiões do Império. Assim sendo, torna-se ainda mais premente reforçar a imagem do rei brigantino como cabeça do Império e assinalar a sua relevância para a vida dos vassalos de além-mar.

O aparato lutuoso teve lugar na Igreja do Colégio de Santo Alexandre, dos religiosos da Companhia de Jesus, uma vez que a Catedral se encontrava em obras, tendo sido organizado por João da Costa e Sousa, cónego tesoureiro-mor. O templo, à semelhança de outros já analisados, foi decorado com elementos macabros, que partilhavam o espaço com os símbolos institucionais: "Achava-se este Templo revestido de tomados de baeta, cheio de mortes, e de diversos Escudos das Armas do Reino […]" (RODRIGUES, 1752: 7).

[394] Cf. ROTILI, 1752: 15-16.

No meio da igreja encontrava-se o mausoléu, cuja arquitetura assentava em quatro colunas, cada uma ostentando um esqueleto, sinalizando a transitoriedade da condição humana. À semelhança de outros mausoléus, evidenciava uma cúpula, com um pavilhão que pendia de uma coroa real, estando adornado de elementos dourados e de veludo preto. Nas várias faces do mesmo encontravam-se inscrições latinas que salientavam as virtudes cristãs e governativas do rei, como a justiça, a força e a longanimidade, assim como se proclamava a sua glória eterna.

Desta feita, a estratégia de presentificação do monarca assentou na introdução de dois retratos do rei, de meio corpo, pintados a claro-escuro, na parte superior da urna, estando um no lado da porta principal e outro em frente à capela-mor. O primeiro retrato apresentava um letreiro, em que se lia "*Hic patet aspectu tristissima Regis imago:/ Hîc necis exanimis Regis imago patet. / Non patet hoc tumulo Regis syncera figura,/ Vera figura lalet*[395]; *ficta figura patet*" (RODRIGUES, 1752: 8). A este respeito, é interessante notar a distinção entre "*ficta figura*" e "*vera figura*", que não diferencia a representação pictórica de D. João V e o próprio, mas que, por seu turno, opera uma distinção entre o corpo do monarca ("*ficta figura patet*") e a sua alma triunfante ("*vera figura valet*").

Em várias partes do templo se inserem epígrafes e epigramas elegíacos, exprimindo o afeto pelo rei e elogiando as suas ações e virtudes, nomeadamente a piedade, a religião, a fé, a caridade e a justiça. Para melhor se demonstrar a conduta cristã do monarca refletida em ações, nas partes laterais da igreja, introduzem-se dois quadros complementados por epigramas, que ilustram o patrocínio régio de dois monumentos religiosos, a capela para albergar a imagem de S. João Batista na Igreja de S. Roque, em Lisboa, e a fundação da Basílica Patriarcal da mesma cidade.

A par destas composições, a igreja estava repleta de outras epígrafes, que o autor omite, descrevendo apenas os medalhões emblemáticos e respetivas inscrições (Fig. 217). As *picturæ* apresentavam um título em latim, que anunciava as virtudes representadas, e um lema na mesma língua, na parte inferior. Em conformidade com o que se observou em outras cerimónias fúnebres, os emblemas procuravam ilustrar a ideia do *rex imitabilis*, que se consolidava nas virtudes da liberalidade, misericórdia, obediência, amor da paz, constância, zelo, religião, caridade e sabedoria. As imagens que as refletiam inspiraram-se no mundo natural, de decifração acessível ao olhar da generalidade dos visitantes. Nesse contexto, deu-se preferência a animais alados (a pomba com um ramo de oliveira na boca, um pássaro bebendo orvalho do céu e uma fénix flamejante), que melhor traduziam a relação do monarca com a divindade, ou

[395] É possível que o vocábulo "*lalet*" constitua um erro tipográfico, sendo "*valet*", que se pode traduzir por "triunfa", o termo correto.

seja, a sua devoção e ascensão espiritual. Além disso, os restantes emblemas construíam a sua exemplaridade como pai, refletido na águia com oito filhos olhando o sol; governante, como demonstra o chafariz jorrando água por todas as partes, e herói, plasmado pelo "rochedo combatido das ondas", com o lema "*Frangit, non frangitur undis*".

Em suma, a arquitetura efémera procurava transmitir, por meio de compostos logo-icónicos, a ideia da monarquia como coluna do Império, garante da sua segurança, pelo que o programa iconográfico se traduzia plenamente nesta enunciação inicial: "um rei que todo o seu cuidado se encaminhava para a estabilidade do Estado" (RODRIGUES, 1752:4-5)[396].

O caráter lúgubre e calmo desta cerimónia contrastava com aquele que caracterizava o "auto do levantamento" (que ocorreu dia 21 de novembro), que o autor relata seguidamente como sendo entusiástico, e que diz respeito aos rituais de aclamação de D. José I. Desta forma se encenava o final e início de um reinado, procurando-se atenuar esta rutura, através de expedientes simbólicos que sublinhavam a continuidade do poder e da autoridade política e religiosa, com o intuito de persuadir os súbditos de que a estabilidade do reino estava dependente da manutenção e preservação de tais instâncias.

Três anos após a morte do rei, em 1753, é impressa uma obra que dá conta das honras fúnebres promovidas pela cidade da Baía, intitulada *Relação Panegírica das honras funerais que às memórias do…Rei Fidelíssimo D. João V consagrou a cidade da Baía*[397], de João Borges de Barros, Mestre-escola da Sé da Baía. A distância temporal entre a morte do rei e a data de impressão é justificada no início do texto, onde um soneto nos informa de que a obra naufragou

[396] A par desta construção simbólica, a relação descreve outros procedimentos protocolares que quebravam a rotina dos indivíduos e assinalavam a ocasião fúnebre, devidamente publicitada para garantir a presença de grande número de pessoas. Neste contexto, verificava-se que os hábitos citadinos eram alterados pelo dobre dos sinos das várias igrejas, que entre dia 3 e 4 de novembro de 1751 foram largamente repetidos. No dia quatro, de manhã, o Senado da Câmara procede à tradicional quebra dos escudos. O cortejo saiu da Casa da Câmara, liderado por vinte e quatro funcionários, vestidos de acordo com o ritual de luto. Os escudos foram quebrados por pessoas importantes da comunidade, dois juízes e um doutor desembargador, e em frente a instituições que simbolizam os poderes basilares da sociedade: o judicial, o religioso e o administrativo. O desfile terminou na igreja, onde se assistiu à celebração religiosa. Depois de se ouvir a oração fúnebre, teve lugar o ritual do "Ofício da sepultura", constituído por cinco absolvições proferidas por cinco sacerdotes distintos, junto ao mausoléu régio, complementado pela entoação de cantos.

[397] O livro é composto por vários textos: a dedicatória; "advertência a quem ler"; poemas dedicados ao autor; as licenças; "Relação panegírica das honras funerais do muito alto e muito poderoso Rei Fidelíssimo D. João V"; "Elogios e poemas dedicados ao túmulo do augustíssimo e fidelíssimo monarca, o senhor rei D. João V"; "Oração fúnebre nas sumptuosas exéquias…celebradas na Catedral Metropolitana da Cidade da Baía em o dia 11 de Dezembro de 1750, que recitou o M.R.P.M. Plácido Nunes…"; um sermão de António de Oliveira, intitulado "Estátua de ouro que…D. João V…erigiu nas imortais e gloriosas ações"; "Sermão nas sumptuosas exéquias…celebradas na Igreja da Misericórdia da Cidade da Baía a 22 de Dezembro de 1750", pregado pelo M. R. P. M. António da Costa; uma "Oração fúnebre nas…exéquias…celebradas na Igreja de S. Pedro dos Clérigos da cidade da Baía", recitada por Pedro Fernandes de Azevedo, e finalmente o "Sermão nas exéquias…celebradas pelos religiosos de S. Francisco, na sua Igreja do Convento da Cidade da Baía… a 26 de Janeiro de 1751".

na Nau Capitânia da Frota, "porque o sentimento da Baía/ Era grande, era muito, era pesado" (BARROS, 1753: s.p.).

A relação inicia-se com a descrição das contingências que levaram à morte do rei, apresentando, na primeira página, um cabeção (Fig. 218) com um escudo central, onde está gravado o seu retrato e o título "D. IOANNES V PORT. ET ALG. REX", enquadrado com vários objetos representativos do poder militar e político, como tambores, cornetas, estandartes, lanças, canhões e ramos de louro. O cabeção é composto, a par disso, por uma faixa com a inscrição "*Arti bonarum patronus Augustus*", assinalando o patrocínio dado às artes pelo monarca.

A iniciar o texto, observa-se uma letra capitular da autoria de Debrie, que ilustra um heliotrópio virado para o Sol, com o mote "*Obsequium mutuum*" (Fig. 219), exprimindo o agradecimento ao rei pelo mecenato às artes, agora retribuído pela redação desta obra de louvor fúnebre. A capitular estabelece uma relação ecfrástica com o texto, que logo de início identifica o rei como "Sol do Hemisfério Lusitano" e como "luminoso Planeta, que se sepulta no horizonte, para renascer no Oriente" (BARROS, 1753: 1).

Seguidamente, o autor descreve os preparativos para as honras fúnebres, referindo os custos elevados, às expensas do Cabido, na decoração da Catedral com veludo negro franjado de ouro e no levantamento de uma essa na Capela-mor (BARROS, 1753: 9). O autor alude, depois disso, à construção de um mausoléu, no cruzeiro, arquitetado por Paulo Franco da Silva, que se declara ter imitado o estilo de Carlo Fontana, projetista da máquina fúnebre exposta na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma.

A obra não apresenta gravuras, pelo que a expressão da magnificência da arquitetura efémera fica dependente da descrição. Deste modo, refere-se que o mausoléu se encontrava sob uma pomposa cúpula, de figura circular, com quatro aberturas que permitiam ver o Altar-mor e as capelas laterais. Estava assente sobre um plinto octogonal, apresentando quatro faces de trinta e três palmos cada e outras quatro de onze palmos.

Toda a conceção do monumento apelava aos sentidos do visitante, com o intuito de o maravilhar. Como era habitual neste tipo de cerimónias, estava ornado de ricos tecidos negros, com galões de ouro e prata e franjas douradas, iluminado por "quinhentas luzes em velas de arrátel, além de dezasseis archotes em jarrões dourados […] e de trinta e dois círios em tocheiras de prata". Por sua vez, o templo encontrava-se aromatizado de suaves cheiros orientais, "odorífero tributo, que deve a Deus o homem", "simbolizando na débil duração a frágil existência da humana natureza" (BARROS, 1753: 21).

No centro do mausoléu, via-se "um coxim de veludo negro, recamado de ouro, com largos pendentes do mesmo metal, em que se viam postas, com majestoso aparato, as Reais insígnias: Coroa, Cetro e Bastão" (BARROS, 1753: 11).

A perspetiva macabra da morte era veiculada por esqueletos que se encontravam sobre as represas que nasciam dos capitéis dos pedestais, de treze palmos cada, descritos como sendo "de cor natural, e estavam cingidos com véus de ló de preto e ouro", que pela sua imponência e ornamentação deveriam causar grande impacto visual no observador. Estes esqueletos sustentavam a urna, de corpo esférico e figura piramidal, de nove palmos de altura e vinte de diâmetro no giro superior e treze no inferior (BARROS, 1753: 11-12). A urna dividia-se em quatro pilares em forma de moldura, cuja base era sustentada pelos esqueletos, onde se viam representadas ações da vida virtuosa de D. João V, pintadas em morte-cor. O autor descreve as ações debuxadas da seguinte forma:

> Na face, que olhava para o corpo da Igreja, se via o Rei levando na procissão do Corpo de Deus uma vara do Pálio, associado dos Sereníssimos Príncipe e Infantes, e precedido do esclarecido Colégio Patriarcal e de todas as Comunidades da sua Corte, com aquela piedosa pompa e magnífica devoção com que tanto edificou os seus Vassalos […]. Por baixo desta face da Urna se via escrito em carateres de ouro o seguinte Lema:
>
> *Dum tenet umbellam Regali debita Sceptro*
> *Dextera, proh! Regem quantus obumbrat honos.*
>
> No painel, ou face oposta da parte da Capela-mor, mostrava-se o rei genuflexo diante de um Altar, em que se via colocado o sagrado Transunto da Beatíssima Virgem, e a seus lados o Patriarca S. José e S. João Batista […]. Apareciam de uma e de outra parte, postos em perspetiva, alguns Templos, simbólicos índices dos muitos e sumptuosos edifícios que, com inimitável afeto […] erigiu à sua gloriosa memória outros tantos eternos padrões da piedade […]. Por baixo desta face da Urna se via escrito com letras de ouro o seguinte Lema:
>
> *Has MARIÆ, Superisque offert Rex cernuus Aras:*
> *Gratior at tanti pectoris Ara fuit*."
>
> Na terceira face da parte lateral do cruzeiro, da banda do Evangelho, se mostrava o Rei orando a Deus na presença da Santíssima Trindade, apontando ao mesmo tempo para um Purgatório, em ato de quem suplicava para aquelas Almas apetecida liberdade de ergástulo tão penoso […]. Por baixo desta face da Urna se lia escrito com carateres de ouro o seguinte Lema:
>
> *Orat, & astriferam Manes deducit in aulam:*
> *Omnia ne miseris non daret, Astra dedit.*
>
> Na quarta face da Urna, da parte da Epístola, se via um Carro triunfal tirado por quatro cavalos, e erigido por uma Matrona, expressiva da caridade; e sobre o Carro ia uma Figura, ricamente vestida, simbolizando a Paz, com semblante alegre, e coroada de ramos de oliveira e de louro, com uma cornucópia em uma mão e na outra umas espigas. Pelos lados do painel apareciam muitas Tropas Militares em operação de guerra e vários Baixéis em ato de peleja. […]. Nesta face da Urna se lia por baixo com iguais carateres de ouro o seguinte Lema:

Quam Lusiis dederat Regnis ad tempora Pacem,
Æternam Regi Coelica Regna dabunt (BARROS, 1753: 12-15).

Estas pinturas, relatando as ações do rei, inspiraram-se claramente no monumento arquitetado por Carlo Fontana para homenagear D. Pedro II, em Roma, sendo os dois primeiros quadros muito semelhantes àqueles elaborados pelo pintor Pietro Razina[398]. A par disso, constata-se ainda uma clara influência da relação fúnebre que dava conta dessa homenagem, impressa por Giorgio Placho, em Roma, em 1707. De um modo geral, estas ilustrações constroem a imagem do *rex christianus*, demonstrando perante os olhos da comunidade baiana as suas virtudes, das quais se destacam a devoção, a caridade e a prudência na governação, que garantiram a paz no reino. Mais uma vez se opta por uma estratégia retórica baseada nas virtudes exercitadas, à semelhança da cerimónia romana em honra do precedente monarca (ROSSI, 1707), pelo que o autor descreve detalhadamente ações concretas em que o rei demonstrou as qualidades ilustradas na obra de arte efémera.

Continuando com a descrição do monumento, relata-se ainda a inscrição do nome do monarca na parte superior da Urna, a letras douradas, que difere da epígrafe observada na primeira página da relação. Por conseguinte, em vez do título de Rei de Portugal e dos Algarves, que se encontra na relação fúnebre, no templo da Baía observava-se o letreiro "*JOANNES V. LUSITANIÆ REX, ET BRASILIÆ DOMINUS*" (BARROS, 1753: 16), dando ênfase à soberania brigantina em terras brasileiras.

O monumento da Baía evidenciava, no entanto, uma inovação relativamente à solenidade romana em honra de D. Pedro II: em vez de um busto esculpido do rei, verifica-se, desta feita, a inserção do retrato do rei defunto, "vestido de armas brancas, e debuxado de morte-cor", sobre um "avultado concurso de Troféus Militares" (BARROS, 1753: 17). Esta era uma forma de revelar a imagem do rei a súbditos de terras tão distantes face à corte lusitana, contribuindo para a materialização da sua presença e, consequentemente, para aproximar a Casa de Bragança aos vassalos da Baía. Sendo o retrato possivelmente elaborado com base numa imagem-padrão, constituía também uma estratégia para criar empatia, por meio de um ícone reconhecível pelos súbditos.

Verifica-se, a par disso, que os símbolos em torno do busto pintado se inspiraram, em grande parte, no monumento de Carlo Fontana, como se percebe da seguinte descrição:

> De uma e outra parte do Régio Busto, em um lugar tanto inferior, apareciam duas grandes estátuas aladas, significativas da Fama, as quais com uma mão regiam um círculo formado por uma Serpente de verde e ouro, com a cauda na boca,

[398] Vide Fig. 168 ("Sanctissimum ad aegrum[...]") e Fig. 169 ("Singulis anni sabathis[…]").

> símbolo da eternidade, e com a outra sustentavam as trombetas em ato de publicar de um a outro Polo do Mundo ser benemérito de eterna lembrança um tal Rei, pelas suas virtuosas e ilustres ações: vinha o dito círculo cingido de dois ramos de oliveira, com folhas verde e prata, para denotar o quanto havia sido o piedoso Monarca amante da paz […] (BARROS, 1753: 17).

Como se depreende da caracterização da parte superior do mausoléu, esta construção simbólica procurava sintetizar a mensagem nuclear da arquitetura fúnebre, que consiste na materialização da imagem do rei enquanto "exemplo de virtudes morais, políticas e católicas" (BARROS, 1753: 4), como o autor enuncia no início da crónica lutuosa. Com este intuito, o mausoléu estava ainda adornado de estátuas alegóricas, ilustrativas das virtudes do rei[399].

O catafalco estava coroado com uma cúpula esférica com trinta e dois palmos de altura, terminando num globo azul e dourado, com seis palmos de diâmetro, empresa dos monarcas lusitanos e símbolo da expansão do Império pelos quatro continentes. Sobre o globo estava uma cruz vermelha e branca, a Cruz da Ordem de Cristo, que configurava a primeira bandeira hasteada em solo brasileiro, símbolo da soberania lusitana.

Por seu turno, a Capela-mor estava decorada com colgaduras e cortinas negras, galões de prata, festões e vários escudos das Armas Reais truncados, mortes e caveiras, como manifestação de luto. Em diversas partes do templo se observavam emblemas e hieróglifos que celebravam as virtudes do monarca, compostos por imagens e poesias, que não surgem especificados na relação.

A par de outras manifestações de lamento fúnebre[400], o autor ainda menciona as cerimónias promovidas pela "Igreja de S. Pedro novo", que são alvo de sua crítica por considerar que foram as mais diminutas e que tiveram "defeitos" (BARROS, 1753: 29).

[399] As virtudes do rei estavam representadas da seguinte forma: a Fé Católica "olhando com devota inclinação para a Cruz"; a "Igreja Romana, tendo na mão direita um Cálice e noutra uma Tiara Pontifícia"; a Caridade e a Justiça. Nas doze faces dos lados exteriores dos pedestais, encontravam-se doze pinturas com inscrições, que não são especificadas, em que se representavam as virtudes do rei cristão: "a Esperança em Deus, o Culto Divino, a Sabedoria, a Prudência, a Magnanimidade, a Fidelidade com os amigos, o Segredo, a Liberalidade, a Constância, a Beneficência, a Devoção com os Santos e a Redenção dos Cativos" (BARROS, 1753: 21).

[400] A par da descrição da arquitetura efémera na Sé da Baía, o autor dá-nos ainda notícia de monumentos fúnebres erigidos em outros templos, como no templo da Casa da Misericórdia, organizado pelo Ajudante General Domingos Borges de Barros, seu Provedor, onde foi edificado outro Mausoléu (BARROS: 1753: 27). De forma octogonal, a máquina era sustentada por oito "colunas salomónicas", cobertas de veludo negro e ornadas por galões. Sobre ele se elevava uma cúpula, que fechava o mausoléu pelos oito lados, descrita da seguinte forma: "mostrando-se no dilatado âmbito daquele remontado côncavo um vistosíssimo xadrez de brilhante prata em campo de azul celeste" (BARROS, 1753: 27). Sobre a cúpula encontrava-se um pedestal encimado por um Esqueleto com o "Retrato da Majestade defunta nas mãos; e a seus pés e lados aparecia, em forma de trono, um numeroso aparato de Troféus Militares", sendo que no seu interior se havia erigido em forma de paralelogramo romboide uma vistosa urna, sobre a qual estava o cenotáfio significativo do túmulo real, adornada de tecidos negros, roxos e dourados.

Termina a relação com o elogio ao Rei D. José I, cujos dotes da natureza declara serem semelhantes aos do seu "Augusto Progenitor".

Embora não se encontrem descrições detalhadas dos emblemas que adornavam os templos, no texto denominado "Elogios e poemas dedicados ao túmulo do augustíssimo e fidelíssimo monarca, o senhor rei D. João V", ocorrem algumas referências emblemáticas assistidas por epigramas. Entre estes, destaco os epigramas intitulados "*Augustissimus D. D. Joannes V. Portugalliæ Rex, Sole in accasum vergente, felicissimè emoritur*" (BARROS, 1753: 152-153), que partem da imagem do rei contemplando um Sol no ocaso e da máxima "*clarior in occasu*". O Sol, que neste contexto surge também como Febo, constitui um ícone representativo da santidade e simultaneamente da devoção do rei, proclamando-se desta forma a sua alma virtuosa e o renascimento místico.

Também os epigramas intitulados "*Joannes V. Serenissimus Portugalliæ Rex, Sole Leonem ingresso, è vivis excedit*" (BARROS, 1753: 155-157) partem da imagem do leão que se distancia do mundo dos vivos em direção à luz do Sol, significando a sua ascensão espiritual. O autor inspira-se na data da morte do rei, ocorrida a 31 de julho de 1750, sob o signo de Leão, para estabelecer uma analogia entre o monarca e o rei dos animais. Por sua vez, explora-se a simbologia desse animal, que se associa à justiça, ao poder, à força hercúlea e à sabedoria.

Seguem-se as composições epigramáticas denominadas "*Augustissimus D. D. Joannes V. Lusitaniæ Rex postremo vitæ curriculo Beatissimæ Virginis Iconem anulo ditavit pretiosissimo*", que assentam na imagem de um anel oferecido pelo rei à Virgem no final da sua vida, simbolizando a sua veneração.

São ainda dignos de menção dois emblemas de forma tripla, cuja imagem é substituída pela descrição (BARROS, 1753: 166-167). O primeiro (Fig. 220) apresenta como *pictura* o Sol ligeiramente obscurecido pelo vento que sopra por todos os lados, com o mote "*Nequit vis conjurata nocere*", referindo-se seguidamente os esforços do rei na preservação da paz, apesar da turbulência por que passou a Europa. No segundo emblema (Fig. 221), surge a imagem do nascer do Sol que dissipa a névoa, com o lema "*Obstantia vincit*", sendo que o epigrama se refere ao facto de o rei ter dissipado o perigo de guerra que ameaçou o reino. Os emblemas sublinham, por conseguinte, as virtudes da moderação e da constância, que determinaram um reinado pacífico.

Termino esta análise com a referência à vinheta final do livro (BARROS, 1753: 326), da autoria de Guilherme Debrie (Fig. 222), que exprime os valores que se pretendiam associar ao rei do Império Lusitano. A vinheta é composta por um templo com colunas, apresentando no meio um sepulcro, sobre o qual se queima incenso. Encontra-se adornado por um emblema

composto por uma mão que sai de uma nuvem, segurando uma espada trespassando um rochedo, com o lema "*Acuit ut penetret*", em sinal da constância e resistência do rei. Do lado direito da urna vê-se a figura alegórica da Justiça Reta, representada por uma mulher com uma espada ao alto, na mão direita, e, na esquerda, uma balança, com um cão a seus pés. Do lado esquerdo, encontra-se uma mulher armada com elmo e lança, tendo sob a mesma um leão dominado por uma trela, que constitui uma alegoria da Fortaleza e da Magnanimidade.

No âmbito das relações fúnebres em honra de D. João V, abordarei ainda uma obra que relata a homenagem prestada pelos súbditos da Índia, intitulada *Ecos fúnebres das Vozes Saudosas, que chegaram de Portugal à Índia pela morte do muito Alto, Poderoso, e Fidelíssimo Rei, e Senhor D. João V. Comunicados ao mesmo Reino de Portugal pelos religiosos da Companhia de Jesus, da Província de Goa* (SILVA, 1753). As solenidades decorreram em meados de novembro de 1751. Para esse efeito, a obra efémera foi montada na Igreja da Casa Professa do Bom Jesus, que foi adornada "de panos negros […], pinturas, elogios, emblemas e inscrições em que se viam retratadas as virtudes admiráveis de uma Majestade, a quem constituíram exemplar das Coroas a Heroicidade e Religião" (SILVA, 1753: 2-3). A igreja estava decorada com inscrições elegíacas diversas, que sublinhavam a governação pacífica e a piedade de D. João V.

A par disso, nas partes laterais da igreja, encontravam-se vários emblemas (Fig. 223), que procuravam ilustrar as virtudes reais, no domínio religioso e governativo, embora a relação não as apresente em gravura. Assim, os emblemas I, II, III, IV e V referem-se ao amor, à paz e capacidade de comandar o país de modo a sair ileso dos conflitos bélicos. Por sua vez, a devoção e religiosidade do monarca encontram expressão nos emblemas VI, VII e X. A virtude da liberalidade está espelhada nos emblemas VIII e XI; do mesmo modo que a piedade está plasmada no emblema IX e a equidade no emblema XII. Por fim, o emblema XIII sublinha a magnanimidade e o emblema XIV a sabedoria.

Ao contrário de outras cerimónias em que o retrato do rei estava integrado no mausoléu, desta feita, a efígie do rei encontrava-se no arco da capela. De forma a proclamar a sua imortalidade, ao lado do retrato podia ver-se o génio da Eternidade, vestido de estrelas, com o sol no peito, que coroava o retrato com o círculo do zodíaco, tendo em outra mão uma serpente, com a cauda na boca formando um círculo. Do outro lado, observava-se a Fama, que apresentava uma trombeta encostada à boca de onde pendia uma inscrição, coincidente com o tema da oração fúnebre: "*Gyravit Coelum in circuitu gloriæ suæ*. Eccl. 43. 13." (SILVA, 1753: 13). A inscrição estabelece uma analogia entre o ícone do arco-íris, que mesmo estando ausente é aventado pelo lema, e a morte do monarca, sugerindo a mensagem de que continuará a

abençoar o reino depois da passagem, e reforçando igualmente a ideia de aliança entre a Dinastia Brigantina e o Império, e entre Deus e a mesma. A estratégia retórica de construir o discurso parenético tendo como matriz conceptual os elementos artísticos efémeros permitia amplificar o impacto da mensagem nos indivíduos, que a escutavam e viam representada verbal e visualmente, no espaço do templo. E se a compreensão do texto latino era inacessível aos indivíduos que não compreendiam a língua litúrgica, a sua explicação pelo sermão remediaria essa lacuna comunicativa. Além disso, se essa forma de comunicação também não fosse eficaz, a mensagem poderia ser mediada pela componente visual de emblemas e artefactos escultóricos.

A veracidade da mensagem era sancionada pelo espaço sagrado onde tinha lugar a cerimónia, estando faustosamente expressa no catafalco, através da profusão de expedientes simbólicos e sensórios que sublinhavam o esplendor da realeza.

A arquitetura fúnebre[401] seguia o modelo de outras máquinas erigidas nas demais partes do Império. A forma piramidal conferia ao monumento um sentido de magnificência e um caráter divino que se pretendia associar à cabeça do Império. As quatro águias pendentes constituíam um elemento incomum, no contexto das essas fúnebres a D. João V, que simboliza a contemplação de Deus, a prudência, a força, a astúcia, a nobreza de alma e a glória eterna. Nas quatro faces superiores do monumento havia inscrições latinas que salientavam o agradecimento da Sociedade de Jesus de Goa a D. João V, cuja heroicidade se aclamava. Por seu turno, as faces inferiores teciam um elogio aos progenitores do rei defunto, assim como relembravam o valor de outros reis lusitanos seus homónimos.

Essa forma de exaltação do estatuto do rei observa-se igualmente em outras obras elaboradas antes da morte do soberano. A título de exemplo, destaco uma gravura de Guilherme Debrie (Fig. 224) localizada nas páginas iniciais da obra de Manuel Monteiro, *Joannes Portugalliæ reges advivum expressi* (1742), que representa a eternização na História da figura de D. João V. Por conseguinte, verifica-se a existência de uma coerência na conceção estético-ideológica de obras iconográficas de panegírico real, o que se depreende a partir de nexos

[401] O mausoléu foi instalado no centro da igreja, sendo descrito da seguinte forma: "No meio da Igreja se levantou uma grande máquina sobre seis degraus entre quatro pirâmides, que se sustentavam em quatro bases de proporcionada grandeza; e sobre os degraus, que eram correspondentes nos quatro lados, se fabricou o Domo com oito faces, quatro inferiores e quatro superiores, em cujos ângulos se viam assentados quatro Génios de escultura, que estavam como sustentando o Túmulo, o qual estava coberto com um pano de ló negro tecido com florões de ouro e com franjas proporcionadas, e sobre ele uma almofada de veludo guarnecida com galão, em que estava a Coroa do Reino de Portugal. Cobria-o outra grande Coroa Imperial, de onde saía um pavilhão quarteado também de ló negro com flores de ouro de diferente artifício, cujas extremidades sustentavam quase suspensas no ar quatro Águias: e sendo muitas as tochas e círios, que ardiam, iluminavam toda esta arquitetura, à qual ornava primorosamente a pintura" (SILVA, 1753: 13-14).

intertextuais evidenciados entre trabalhos artísticos elaborados ao longo da governação e aqueles criados para as cerimónias lutuosas. A título de exemplo, verifica-se que a "justiça" constitui um conceito central na construção da *imago potestatis*, que traduz os atributos políticos e morais do rei, expressos claramente em outra alegoria do mesmo gravador (Fig. 225), concebida antes da morte do monarca, em torno do lema "*Justitia elevat gentem*" (DEBRIE, 1747).

Depois de ter analisado obras de panegírico fúnebre em louvor de figuras da monarquia, é chegado o momento de focalizar um conjunto de textos que homenageiam personalidades de outras esferas da sociedade, nomeadamente da aristocracia e do clero.

3.2 Homenagem fúnebre a figuras da nobreza e do clero

3.2.1. D. Nuno Álvares Pereira de Melo (m. 1727)

No âmbito do encómio a figuras da nobreza, é imperativo analisar uma obra que evidencia um grande investimento na componente visual, intitulada *Últimas ações do Duque D. Nuno Álvares Pereira de Melo*, tendo sido compilada por D. Jaime (1730), filho do defunto[402]. O livro apresenta diferentes textos verbais (em verso e em prosa) e iconográficos que testemunham os últimos momentos da vida do Primeiro Duque do Cadaval[403], falecido a 27 de janeiro de 1727, e transmitem o sentimento de pesar.

As diferentes gravuras que o adornam (emblemas, vinhetas, cabeções, letras capitulares, entre outros), foram compostas pelos mais egrégios artistas estrangeiros ao serviço da coroa portuguesa: Antoinne Quillard, o gravador das vinhetas e das capitulares, e Theodore Harrewyn, responsável pelas figuras que constam nas últimas páginas da obra.

[402] Ana Cristina Araújo justifica o fausto destas cerimónias da seguinte forma: "D. Jaime, depositário legítimo da dignidade ducal, investe na narrativa das exéquias do seu predecessor, porque, no plano simbólico, elas marcam, também, a cerimônia inaugural de transmissão de domínio da casa. À panteonização recobre a memória fundacional da linhagem e converte-se em garantia indispensável à afirmação do património simbólico de um brasão de primeira grandeza, unidos por laços de fidelidade à *dinastia nova*, de Bragança" (ARAÚJO, 1989: 251).
[403] D. Nuno Álvares Pereira de Melo (1638-1727) foi Primeiro Duque de Cadaval, Quarto Marquês de Ferreira e Quinto Conde de Tentúgal. Apresenta a mesma varonia que a Casa de Bragança. Trata-se de uma figura muito importante na corte, tendo desempenhado papéis de relevo nos reinados por que passou, desde a regência de D. Luísa de Gusmão até ao reinado de D. João V. Participou no esforço bélico após a Restauração, sob as ordens de D. Luísa de Gusmão, tendo sido também conselheiro do Estado. Ao serviço dos reis D. Pedro II e D. João V, assumiu diversas funções diplomáticas e militares de relevo. A par disso, exerceu o ilustre cargo de Mordomo-mor de três rainhas, D. Maria Francisca Isabel de Saboia, D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo e D. Maria Ana de Áustria (SERRÃO, 2006: 134-136, 204), (BRAGA, 2011: 70, 118-120, 300).

Ao longo da exploração da obra, procurarei explicitar em que medida os elementos (tipo)gráficos, visuais e de dimensionação interferem ativamente no processo de leitura[404].

A dimensão da obra e o labor iconográfico nela investido levam o leitor a encará-la não só como documento literário, mas também como objeto artístico. Em primeiro lugar, devo destacar um aspeto da materialidade do livro, que se relaciona com a sua proporção, medindo aproximadamente quarenta e um centímetros de altura e vinte e oito centímetros de largura. A dimensão, enquanto veículo material não-hermenêutico ou pré-hermenêutico (GUMBRECHT, 2010), transmite ao leitor uma noção de sumptuosidade que o leva a reconhecer automaticamente o estatuto social do defunto. Nesse sentido, também a qualidade tipográfica e de encadernação antecipa a importância da figura homenageada.

Por outro lado, do ponto de vista da perceção do objeto artístico, as páginas gigantes obrigam a um folhear mais demorado, que favorece a detenção do olhar pelos pormenores dos carateres e das gravuras, que podem ser apreciados com grande minúcia. O facto de apresentar margens laterais amplas beneficia a leitura, uma vez que permite que o leitor segure no livro de forma confortável (ainda que este livro exija algum esforço para o levantar); confere ao texto um sentido de abertura e convida a ler, tornando o ato menos cansativo para o olhar. Do ponto de vista tipográfico, tal permite conciliar mais facilmente o texto escrito com as gravuras. A dimensão do livro e a variedade de textos iconográficos e literários (sermões, glosas, romances, éclogas, sonetos, poemas-mausoléu, epigramas, epitáfios, um poema em eco, entre outros) que concilia exige dinamismo por parte dos movimentos oculares do leitor, que deve ativar diferentes ritmos de leitura de acordo com o género literário e códigos semióticos diversos. Esta heterogeneidade compositiva quebra a monotonia da leitura e aguça a curiosidade do recetor para descobrir que outras "surpresas" o livro poderá reservar.

No que diz respeito ao recetor, é necessário notar que o público-alvo deste tipo de obras seria culto e restrito, ao contrário daquele que assistiu às cerimónias fúnebres relatadas na mesma, em que o palco onde contracenavam os signos era o templo, o que não exclui a possibilidade da obra ser lida em voz alta para um público mais lato.

Passo, agora, a analisar outros aspetos da materialidade do livro, procurando conjugar a linguagem visual e a verbal.

---

[404] Michael Burke, no livro *Literary Reading, Cognition and Emotion* (2011), argumenta que o processo de leitura não é de tipo mecânico ou computacional, sendo essencialmente "oceânico" ou "flutuante". O autor tem em consideração vários componentes da página que podem guiar as faculdades de produção de sentido, como a grafia, o estilo, o género, a sintaxe, os elementos visuais, entre outros, que relaciona com os processos de descodificação visual do texto, com a função mnemónica, partindo de instrumentos facultados quer pela psicologia cognitiva, quer pela teoria literária. As suas conclusões permitem compreender melhor a relação entre textualidade, visualidade, espacialidade e o seu papel no processo de leitura.

No âmbito da composição visual, deve destacar-se, em primeiro lugar, o anterrosto, da autoria de Antoinne Quillard e Theodore Harrewyn, cuja cercadura é um palco, em que uma cortina descobre três figuras femininas, representando a Fama, a Força de alma e de corpo e a História, sentadas em nuvens, sob moldura oval com o nome do defunto. Por sua vez, esta é encabeçada pelo brasão do duque, sustentado por dois anjos, vendo-se ainda um terceiro anjo a chorar, no canto inferior direito. Esta portada exprime o tom elegíaco da obra, antecipando o louvor do duque, cujos feitos ditarão a sua perpetuidade na História. A beleza da tela seduz o leitor para que desvele a história de D. Nuno escondida por detrás da cortina, convidando-o a folhear outra página.

A primeira parte da obra relata o desenvolvimento da enfermidade do duque e o cortejo fúnebre em sua homenagem, pormenorizando as honras militares, de acordo com o testamento que deixara, de que se incluem excertos[405]. Seguidamente, o autor pormenoriza a chegada da notícia a outras partes do país, e respetivas solenidades fúnebres, dando destaque aos sermões pregados nas exéquias.

De modo a amplificar o sentimento de dor, são incluídos, no início destes sermões, cabeções e letras capitulares da autoria de Pierre-Antoinne Quillard. Sendo as personagens meninos robustos, também denominados anjos ou génios, as gravuras desempenham o papel de, por um lado, criar empatia no leitor em relação ao defunto e, por outro lado, expressar a ideia de que a devoção e ações virtuosas de D. Nuno lhe conferiram a salvação eterna, razão pela qual o seu corpo é transportado e chorado por anjos. Cumpre analisar, neste contexto, e de modo mais específico, de que forma as gravuras se relacionam semioticamente com o texto.

O cabeção que antecede as licenças (Fig. 226) introduz a ideia da crueldade da morte, ao representar alegoricamente o Tempo, com barbas[406], alado e munido de foice, ceifando a

[405] As missas de corpo presente decorreram dia 31 de janeiro, na Igreja Matriz de Aldeia Galega (JAIME, 1730: 58), e daí partiu o corpo em desfile até Évora, tendo paragem em outros templos no percurso. O corpo foi recebido na Igreja de S. João Evangelista, dia 2 de fevereiro, tendo sido sepultado no dia seguinte, na "Capela-mor no Presbitério da parte da Epístola em correspondência da sepultura do Duque Dom Luís, seu filho" (JAIME, 1730: 63).

[406] A gravura reflete uma tradição iconográfica que diz respeito à representação do "Pai Tempo". Sobre a evolução desta figura, Pedro do Amaral Xavier refere que "A imagem do tempo Kairos costumava aparecer sob a forma da Oportunidade, isto é, um homem jovem, nu e em fuga, com asas nos ombros e nos tornozelos, tendo como atributo uma lança sustida em equilíbrio no gume de uma faca, e, mais tarde duas rodas. Na Idade Média, esta figura sobreviveu sem grandes percalços até se fundir com a figura da Fortuna, por volta do século XI. A transformação de uma imagem da juventude numa outra de decadência terá sido originada com base na confusão entre a palavra grega para o tempo, Chronos, e o nome Kronos – o Saturno romano, o mais velho e tremendo dos deuses, também patrono da agricultura, o que lhe valia a foice como atributo […]. Por outro lado, Saturno era tido, na Alta Idade Média, como um personagem sinistro, de mau agoiro, estando associado à velhice, à pobreza e à morte. Tal como Saturno, a Morte era representada com uma gadanha ou uma foice desde tempos antigos. A nova figura, híbrida, por assim dizer, reunia a foice e as asas […]. Por vezes, esta imagem personificava o tempo por meio de uma ampulheta" (XAVIER, 2001: 101).

vida a um génio que jazia no chão, estando outro a fugir horrorizado. O dramatismo da cena é enquadrado por um fundo natural, em que se observa, à direita, a parte de um túmulo, e umas ossadas por terra.

A narrativa icónica é retomada mais adiante através de outro cabeção que antecede o "Sermão que fez…D. Tomás de S. António …nas exéquias de Vila Mortágua" (Fig. 227), em que um dos génios cobre e vela o corpo do que faleceu, que jaz no alto de umas escadas, diante de um cenário de ruínas. Por seu turno, o terceiro génio desce as escadas, numa atitude de emoção e pesar. Partilhando o mesmo tom emotivo, a letra capitular historiada retrata um anjo sentado numa paisagem natural, numa postura de dor perante as ossadas que se encontram no chão. Com efeito, verifica-se que o cabeção e a capitular intensificam a mensagem do sermão, cuja ideia central consiste nas lágrimas vertidas pela morte do duque. O tema é introduzido no rosto do sermão, pelo versículo bíblico "*omnis populos ejus gemens*", exprimindo o lamento de todo o povo, retirado das *Lamentações do profeta Jeremias*. Neste sentido, constata-se que ao longo do texto é feita uma analogia entre a morte do duque, a de David e a de Cristo, vaticinada pelo profeta Jeremias, cujo nome é mencionado em diversos passos. Dos elementos compulsados, pode concluir-se que todos os aspetos visuais e textuais do livro foram pensados e articulados coerentemente, resultando na amplificação da mensagem de lamento fúnebre.

De igual modo, a oração fúnebre enunciada na Igreja Matriz da Vila de Penacova pelo Pe. Frei João do Sacramento Monte Alverne, Comissário dos Terceiros, apresenta na primeira página outro cabeção e letra capitular de Antoinne Quillard (Fig. 228). A narrativa visual prossegue, desta feita, para acompanhar a cena do enterro. Neste sentido, a gravura ilustra três anjos que carregam o menino morto. Em segundo plano, apresenta-se um cenário natural, composto por uma gruta e uma árvore, debaixo da qual se encontram uma pá e uma foice, símbolos do fim corpóreo. Por sua vez, a letra capitular apresenta uma figura que chora sobre um corpo, tendo como pano de fundo uma pirâmide e umas ruínas de um templo, significando a excelência do defunto. O tema da oração é a frase do *Eclesiastes* "*Melior est dies mortis, die nativitatis*"[407], sublinhando que é melhor o dia da morte que o do nascimento. Assim, constata-se uma coordenação simbólica entre a expressão de dor emanada das gravuras e a mensagem do sermão, que sublinha a transformação do sofrimento em contentamento pela proclamação da vida eterna do duque:

[407] Estabelecendo um paralelo com a iconografia da morte nas igrejas portuguesas, podemos observar que este lema integra igualmente um emblema, um afresco no teto da Capela dos Ossos da Igreja de S. Francisco (Fig. 229), em Évora, que traduz o *topos* pictórico e literário da caveira junto a um berço, simbolizando que a morte é uma nova vida.

> Oh morte inumana! Se és cega, como acertas sempre em derrubar o mais ínclito Príncipe? […] Mas oh Parca, que diversos sucederam teus desígnios! Pois chegaste a reedificar nesta ação aquela mesma vida, que intentaste destruir! Porque se a natureza lhe deu uma vida caduca, tu oh morte lhe dás uma vida eterna (D. JAIME, 1730: 95).

Também o "Sermão nas exéquias do Excelentíssimo Senhor D. Nuno Álvares Pereira de Melo…celebradas na Igreja da Misericórdia da…Vila de Tentúgal (D. JAIME, 1730: 111) pelo Padre Bernardo José Pessoa e Castro" é enriquecido por uma vinheta inicial (Fig. 230) e uma letra capitular de Antoinne Quillard (Fig. 231). A vinheta inicial apresenta três génios que dão a Extrema Unção a um enfermo, tendo no canto inferior esquerdo alguns troféus de guerra, sendo que a letra capitular ilustra uma pessoa sepultada, com o recipiente dos óleos da unção. Procede-se, desta forma, a uma associação entre os últimos momentos de vida do duque, em que recebia o último sacramento. Esta moldura iconográfica cria uma atmosfera emotiva que encaminha o leitor para receber a mensagem do sermão, cujo tema é "*Mortuus est pater ejus, et quasi non est mortus, simile enim reliquit sibi post se*". Por conseguinte, a ideia nuclear do texto parenético estabelece uma estreita relação com a construção icónica, culminando na constatação de que, acabada a vida corpórea, a memória de D. Nuno se perpetuará nas obras que deixou e na sua descendência, mas também no plano ascético.

Do mesmo modo, o "Sermão nas exéquias que celebrou a Vila do Cadaval, do Doutor Fernando de Abreu e Faria" (D. JAIME, 1730: 135) e o "Sermão pregado no Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa Oriental", pelo Pe. Frei Manuel de Figueiredo (D. JAIME, 1730: 155) são adornados por vinhetas (Fig. 232) e letras capitulares (Fig. 233) que com eles se relacionam semanticamente. Desta feita, os discursos centram-se no lamento da morte de um herói militar, comparado ao homónimo D. Nuno Álvares Pereira, espelho de virtudes cristãs. Mais uma vez, as gravuras de Antoinne Quillard sublinham a dor da perda e o amor de todos pelo duque, ao representarem um corpo sendo transportado por anjos comovidos.

Por fim, o Sermão "*Quando morietur*…" do Pe. Frei António de São Boaventura (D: JAIME, 1730: 175), proferido na Igreja do Convento da Ordem Terceira do Convento de S. Francisco, e o "Sermão fúnebre nas exéquias que na Igreja de nossa Senhora da Divina Providência celebraram os Clérigos Regulares" (D. JAIME, 1730:189), por D. Manuel Caetano de Sousa, são assistidos de outras gravuras (Fig. 234) e letras capitulares (Fig. 235), assinadas igualmente por Pierre-Antoinne Quillard. Os elementos textuais e iconográficos procuram transmitir a ideia de lamento pela passagem do duque e, simultaneamente, declarar o triunfo da Morte, aparelhada de foice e de ampulheta alada, voando sobre os sinais dos poderes políticos

e religiosos terrenos, traduzidos por diferentes artefactos para cobrir a cabeça (coroas, mitras, entre outros).

Nestes dois textos, convivem a perspetiva alegórica e macabra da morte, o que se torna evidente pelas vinhetas iniciais. Com efeito, estas perspetivas são complementares neste âmbito discursivo, na medida em que se pretende ilustrar alegoricamente a vida virtuosa do defunto e o seu amor a Deus e, ao mesmo tempo, veicular um sentido de transitoriedade da vida. Desta forma se tece um panegírico ao herói falecido, deixando bem claro perante os olhos do espectador/ ouvinte/ leitor que deve estar preparado para o momento derradeiro, à semelhança do que foi a postura do duque. Por outras palavras, procura-se exaltar o duque e, simultaneamente, levar o recetor a seguir o seu exemplo, apelando a dois sentimentos distintos: a empatia e o medo.

Neste sentido, se as gravuras em que as personagens principais são os anjos criam um efeito de empatia no leitor, aquelas em que a Morte é a figura nuclear procuram apelar ao sentimento de medo, persuadindo os fiéis da urgência de terem uma conduta cristã exemplar, pois quando a sua vida for ceifada terão de prestar contas perante o tribunal divino. As vinhetas-remate apresentam igualmente uma perspetiva macabra da morte, dentro do espírito da *vanitas*, como que sussurrando a frase *memento mori*. De modo mais concreto, uma destas vinhetas revela a foice e a ampulheta alada sobre uma mesa, através de uma moldura de formato ocular, cuja cercadura é encabeçada por uma caveira com coroas de louro e asas de morcego (Fig. 236). Por sua vez, a outra vinheta-remate, evidencia uma figura, constituída por um corpo quase todo convertido em esqueleto, sentado numa nuvem, com uma foice nas mãos (Fig. 237). A seus pés estão duas cornucópias, símbolos da opulência, de onde saem coroas reais, e a seu lado queimam-se incensos, em sinal de que a morte aguarda por todos, inclusivamente pelos mais ilustres, extinguindo tudo o que é material e mundano.

O sentido fugaz da vida é, da mesma forma, a mensagem de um cabeção que apresenta as três Parcas a tecer e a cortar o fio da vida (Fig. 238), no sermão que tem como tema "*Oritur sol, occidit, ad locumsuum revertitur*", enunciado por Dom José Barbosa (D. JAIME, 1730: 287). No entanto, neste caso, não se pretende persuadir o recetor pelo temor, mas sim levá-lo a refletir sobre o sentido da vida e a forma como aproveita essa "passagem", tendo como modelo de comparação a atuação do Duque do Cadaval, como corroboram as palavras do autor do sermão: "Porém se o senhor Dom Nuno como imagem do Sol soube mostrar em toda a parte a sua grandeza, já é tempo que vejamos o como fez grande a Deus no piedoso espaço da sua vida. *Oritur Sol gyrat per meridiem*" (D. JAIME, 1730: 302).

Do ponto de vista da materialidade da página, devo ainda chamar a atenção para as largas margens[408], que assumem várias funções: remetem para a função de lazer do livro, concedendo espaço de anotagem ao leitor; possibilita uma leitura menos cansativa e, enquanto aspeto associado a largas edições, relaciona-se com o estatuto social de possuir um livro de tal qualidade e dimensão.

É através da obra de D. Jaime que nos chega o relato da homenagem fúnebre promovida pela Freguesia de Santa Justa de Lisboa Ocidental, a única que surge detalhada, embora tantas outras sejam mencionadas. O projetista do mausoléu (Fig. 239)[409] foi João Batista Barros, arquiteto real, sob o patrocínio da Irmandade do Santíssimo Sacramento.

A composição simbólica do mausoléu, que espelha as virtudes do defunto, plasma um ideal de *princeps christianus*, ou melhor, de *dux christianus*, que em tudo se assemelha ao programa iconográfico dos mausoléus em honra de figuras reais, o que se depreende da representação alegórica das suas qualidades governativas e devocionais. Não é por acaso que são vários os sermões de exéquias incluídos na obra a sublinharem que a ascendência do duque é a mesma da monarquia lusitana. Atente-se, a este respeito, nas palavras enunciadas no Sermão de D. Tomás de S. António:

> Príncipe grande era o objeto da nossa mágoa: *Princeps Provinciarum*, Duque valente era o assunto da nossa pena, pois Duque foi eleito para glória da Lusitânia: *Dux, qui regat populum meum*; e como a morte a tão grande Príncipe derrubou, como a morte a tão valente Capitão acometeu, quem duvida que em todo o seu povo, de que era Senhor, havia de ser tão grande a sua pena, que com vozes a não haviam de exprimir, só com lágrimas a haviam de explicar: *Omnis populus ejus gemen* […]. Foi o Senhor Dom Álvaro Irmão do Excelentíssimo Duque Dom Fernando, descendência do Santo Condestável Dom Nuno Álvares Pereira, cuja filha, a Senhora Dona Brites Pereira, casou com o Senhor Dom Afonso, filho d'el-Rei Dom João o Primeiro (D. JAIME, 1730: 68-72).

Na verdade, a sumptuosidade do catafalco em nada fica a dever àqueles erigidos em honra de D. Pedro II e, uns anos mais tarde, de D. João V. A este respeito, note-se que não se

[408] Sobre o papel das margens na experiência de leitura, consulte-se *The Margins of the Text* (GREETHAM, 2000).
[409] O monumento é descrito da seguinte forma: "A altura, que fazia dos quatro degraus, e servia de foco aos pedestais de oito colunas da Ordem Compósita arquitravadas com arquitrave, friso e cornija, e sobre esta, como servindo de remates às colunas, se puseram as figuras de doze Virtudes, que com mais singularidade se viram praticadas pelo Duque, as quais eram a Mansidão, a Justiça, o Culto do Sacramento, a Fé, a Liberalidade, a Prudência, a Esmola, a Fortaleza bélica, a Prontidão, a Clemência, a Constância e a Devoção com as Almas do Purgatório. Sobre a Cornija se levantou um ático bem ornado, em cuja face principal se viam as Armas do Duque assentadas em troféus militares, a que acompanhavam dois Génios chorando, e acabava o ático com a figura da Fama firmada sobre as figuras prostradas do Tempo e da Morte […]. Nos intercolúnios se puseram oito esqueletos em que mostrou a arte toda a sua valentia, sustentando cada um nas mãos grandes hastes, em que se viam em bandeiras quadradas as Armas do Duque" (D. JAIME, 1730: 277-278).

encontra uma obra de homenagem fúnebre aos reis de Portugal cuja exuberância se aproxime da que D. Jaime dedicou ao seu pai, nomeadamente ao nível da qualidade tipográfica, da ilustração, da dimensão, da quantidade e diversidade de composições parenéticas e poéticas, assim como da abundância de gravuras relativas ao aparato de arte efémera construído pelas exéquias.

A configuração alegórica do mausoléu reflete plenamente a descrição das qualidades do duque, emanada dos vários sermões selecionados, compilados e organizados por D. Jaime, na medida em que foram focalizando as "virtudes praticadas", no âmbito da sua atuação pública, militar, política e religiosa. Estas dimensões estruturantes do discurso elegíaco encontram-se bem resumidas pelo "Retrato Patético" escrito por Francisco de Pina de Melo:

> Mas para exceção deste maligno resplendor da nossa influência parece, que destinou o Céu a este soberano Herói. Na Pátria sempre, e na Pátria famoso triunfante e aclamado. Digam-no os Tribunais, pendentes da sua resolução. Diga-o a Campanha, amedrontada com a sua presença. Digam-no os Grandes reverentes à sua soberania. Digam-no os pequenos, alentados com a sua humanidade. Digam-no quatro Monarcas, com os olhos no seu conselho. Digam-no quatro Rainhas, celebrando a sua disposição. Digam-no as Religiões enriquecidas com os seus tesouros. Digam-no os Templos, iluminados com os seus donativos. Digam-no as Confrarias, engrandecidas com a sua magnificência. Digam-no os Vassalos, ufanos com o seu Senhorio. Digam-no finalmente os pobres, sustentados tanto da sua mesa, como da sua piedade (D. JAIME, 1730: 360).

Esta imagem magnificente era confirmada pelas tarjas encabeçadas por caveiras, que se encontravam nos pedestais do mausoléu, contendo inscrições bíblicas[410] (Fig. 240), que se situam no domínio estético da *vanitas*, exprimindo a transitoriedade da vida mundana.

Em cada face do primeiro corpo da urna encontravam-se quatro letreiros (Fig. 241), adornados de folhagens e dois génios chorando a morte do duque: o primeiro fazia referência ao sangue real de D. Nuno e ao local de nascimento; o segundo apresentava a data da morte; o terceiro aludia à sua fama e o quarto exprimia a homenagem da Igreja de Santa Justa. Sobre este primeiro corpo, viam-se dois génios que suportavam uma almofada onde descansava a coroa ducal.

O segundo corpo apresentava um conjunto de emblemas, compostos por *inscriptio* e *pictura* (Fig. 242), que exaltavam o duque e lamentavam a sua perda.

[410] As inscrições são "Dies mei transierunt" *Job* 17: 11-12; "Velut umbra fugit" *Job* 14:2; "In pulverem suum" *Salmos* 104: 29; "Immutatio venit" *Job* 14: 14; "Succidit me" *Isaías* 38: 12; "Sicut umbra declinaverunt" *Salmos* 101: 12; "Redactus in favillam" *Ezequiel* 15: 4 e "Sicut foenum arui" *Salmos* 102: 5.

De cada lado da igreja, havia seis medalhões (Fig. 243), assentes sobre troféus militares ou caveiras, pintados por Vitorino José da Serra (D. JAIME, 1730: 280). À semelhança de outras cerimónias em honra de figuras reais, servem estes para demonstrar as "virtudes praticadas" pelo duque, comprovando que o elogio fúnebre não era um exercício de vã lisonja. Com este intuito, cada medalhão ostentava um emblema, composto por título, imagem e letra. O primeiro expressava a atribuição do título de duque a D. Nuno (Fig. 244); o segundo retratava a Junta Noturna, formada pela Rainha D. Luísa de Gusmão para despacho de negócios, sendo D. Nuno, ainda muito jovem, seu ministro (Fig. 245); o terceiro, com o mote "*ardor bellicus*", ilustrava a Praça de Badajoz sitiada pelo exército lusitano, onde havia servido (Fig. 246); no quarto medalhão representavam-se as mercês que se fez ao mesmo, enquanto Conselheiro de Estado (Fig. 247); o quinto ilustrava a Praça de Serralvo assaltada pelos Portugueses, cuja cavalaria era em parte comandada por D. Nuno (Fig. 248); o sexto referia-se ao cargo de Plenipotenciário de Portugal (Fig. 249); o sétimo aludia ao cargo de General da Cavalaria da corte (Fig. 250); o oitavo retratava o episódio histórico em que ao duque fora incumbida a tarefa de buscar o Duque de Saboia para esposo da princesa D. Isabel Josefa (Fig. 251); o nono representava a função de Condestável do Reino (Fig. 252); o décimo referia-se ao cargo de Mordomo-mor, ao serviço de três rainhas (Fig. 253); o décimo primeiro dizia respeito à Patente de Mestre de Campo General (Fig. 254) e o décimo segundo, nos três palácios, espelhava o Conselho Ultramarino de que o duque fora presidente (Fig. 255).

O retrato do duque (Fig. 256), assinado por Mr. Duprá[411] (D. JAIME, 1730: 286), foi colocado no arco da capela-mor. Ao contrário dos retratos colocados na grande parte dos aparatos fúnebres de arte efémera, desta feita, o defunto surge representado com oitenta e oito anos de idade e não na sua juventude[412]. Tal prende-se com a imagem de varão sábio, insigne e vetusto que pretendiam plasmar os elementos verbais e icónicos que compunham a obra de arte efémera. A aparência envelhecida é, neste caso, um aspeto relevante para a exaltação da figura do duque, sinónimo de sabedoria, perseverança e prestígio, pois desempenhara altos cargos até ao fim dos seus dias. Esta opção estética contrasta com a conceção de outros retratos reais integrados em aparatos fúnebres, em que se optava pela caracterização rejuvenescida do defunto, uma vez que o aspeto envelhecido seria sinónimo de debilidade ou decrepitude.

[411] Giorgio Domenico Duprá (1689-1770), nasceu em Turim e foi discípulo de Trevisani, em Roma. Veio trabalhar para Portugal, por meio de D. Rodrigo de Sá Almeida e Meneses, Marquês de Fontes, juntamente com o arquiteto Filippo Juvara. Aqui desempenhou as funções de pintor e retratista de D. João V e dos príncipes, entre outras personalidades (SERRÃO, 2003: 230).

[412] O retrato assemelha-se a outro, que possivelmente o inspirou, pintado a óleo sobre tela, de autor desconhecido, guardado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (quadro n.º 91), que pode ser consultado em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4725377.

Em suma, do que fica exposto se depreende que a estrutura interna e externa da obra de D. Jaime foi pensada de modo a plasmar a ideia de um varão virtuoso, cuja heroicidade e devoção configuraram uma personalidade modelar, como comprovavam as ações insignes e os vários títulos nobiliárquicos e cargos que os diferentes monarcas lhe haviam atribuído. Na verdade, em várias ocasiões os destinos do reino pesaram em seus ombros, nomeadamente na função de Condestável e através das missões militares, diplomáticas e políticas. Neste sentido, não é de estranhar a imponência desta obra, que não só resultava na glorificação do defunto, mas também da sua descendência, da aristocracia e, ainda que de forma indireta, do Reino Lusitano e da Dinastia Brigantina, cuja linha de sangue partilha. Contrariando a mensagem dos elementos do campo estético da *vanitas*, que declaram a redução de tudo a pó, a obra compilada por D. Jaime propôs-se conservar a memória de D. Nuno e das honras que lhe foram atribuídas, constituindo uma forma de eternizar a imagem de seu pai. As *Últimas Ações* são, por conseguinte, uma espécie de pirâmide que assinala o ocaso de uma grande figura, como bem ilustra uma das gravuras de Antoinne Quillard (Fig. 257), e como refletem as palavras de Dom José Barbosa: "Para impedirem as costumadas injustiças com que o esquecimento desterra da memória dos homens a fama daqueles Varões, que regaram com rios de sangue os troncos dos seus troféus, gravaram nas sepulturas inscrições e elogios, para que o domicílio da morte fosse o Oriente da sua glória" (D. JAIME, 1730: 289).

3.2.2. D. Francisca Leonor de Mendonça (m. 1735)

Apesar de a grande maioria dos elogios no âmbito aristocrático serem dirigidos a figuras masculinas, algumas mulheres inspiraram o panegírico fúnebre. Tal é o caso de D. Francisca Leonor de Mendonça, cuja morte parece ter motivado a expressão de lamento por parte de algumas figuras da esfera artística e literária.

Entre estas obras, destaco *Elogio funebre (All' Eminentiss. Principe D. Tommaso I Cardinal Patriarca di Lisbona) recitato dal reverendiss. Padre António dos Reis nesse suntuosissime esequie, che celebró la Religiosissima sua Congregazione dell'Oratorio (…) alla pia memoria della sua Eccellentissima Signora Contessa dell'Attallayam*, de António dos Reis, impresso em 1738[413].

[413] A versão em português, impressa em 1735, intitula-se *Elogio fúnebre que nas exéquias da Excelentíssima Senhora D. Francisca de Mendonça, Condessa da Atalaia, celebradas pelos Padres da Congregação do Oratório de Lisboa Ocidental em 19 de janeiro de 1735 recitou e oferece aos Excelentíssimos senhores Condes da Atalaia D. João Manuel de Noronha e D. Mecia de Rohan, o P. António dos Reis da mesma Congregação*. Lisboa Ocidental: na oficina da Congregação do Oratório (Misc. 208, n.º 3478 BGUC).

A oração, apresentada em forma bilingue, procede ao elogio de D. Francisca Leonor, cuja vida é comparada à de Job, uma vez que se versa o seu espírito de resistência e de religiosidade perante a morte trágica do marido, caracterizado como herói bélico, e a do filho.

Do que pude apurar através da pesquisa bibliográfica, D. Francisca Leonor de Mendonça foi filha de D. Manuel da Câmara, 1º conde de Ribeira Grande. Foi a segunda esposa do 4º Conde da Atalaia, D. Luís Manuel de Távora, com quem casou em 1676 e a quem deu catorze filhos. D. Luís Manuel de Távora havia pertencido ao Conselho de Estado e ao Conselho de Guerra de D. Pedro II (SOUSA, 1755: 289-290). Para o estudo que aqui se desenvolve, é relevante analisar uma composição emblemática em sua memória, inserida a seguir às licenças, da autoria de Guilherme Debrie (Fig. 258).

A gravura identifica a ascendência aristocrática da finada, através da inclusão de um brasão de armas à esquerda do retrato da condessa, que apresenta uma torre prateada com dois lobos, e que se refere ao título nobiliárquico de seu pai, o Conde de Ribeira Grande, que lhe foi atribuído por D. Afonso VI.

A composição emblemática, de forma retangular, apresenta uma encenação simbólica, anunciada pela cortina recolhida. Desvela-se, assim, perante o olhar do recetor, o retrato da condessa, que é sustentado por anjos e assenta sobre nuvens. Desta forma se exprime a ideia de que a nobreza da condessa é também de alma, uma vez que se encontra na dimensão celeste.

A dama é apresentada na sua aparência jovem, impecavelmente penteada e vestida, segurando um leque em sinal da sua elegância e nobreza. A efígie é coroada por dois anjos, indicando a glória eterna de D. Francisca Leonor e a dedicação que a mesma e a sua família votaram ao Reino Lusitano. À esquerda do retrato, em segundo plano, encontra-se um anjo com uma serpente mordendo a cauda ou *ouroboros*, símbolo da vida eterna, diante do qual se situa o brasão que indica a sua ascendência. Em pano de fundo, observa-se uma pirâmide e uma palmeira, assinalando o valor e a fama da defunta.

À direita da moldura oval, vê-se um esqueleto segurando uma foice com a mão esquerda, tendo sobre seus pés alguns troféus bélicos, coroas e mitras, ilustrando o triunfo e a universalidade da morte. Depara-se também com um anjinho agarrado ao pé da foice, tentando reter a arma, o que transmitia o desejo de que a vida de D. Francisca Leonor perdurasse. Por sua vez, o esqueleto apontava com a mão direita para uma tarja, onde se lê a inscrição "*Sic oculus, sic illa manus, sic ferebat, dum fugeret falcis vulnera cæca meæ*", sublinhando a beleza dos olhos e do rosto, assim como a sua fuga perante as feridas da cega foice. Ditando, deste modo, a efemeridade da beleza e da existência perante a inevitabilidade da morte, esta composição exprime plenamente o espírito da *vanitas*. A par disso, constata-se a convivência

de duas conceções da morte: uma de tipo macabro, que perturba o recetor, e que é manifestada pelo esqueleto armado; e outra que revela uma certa serenidade e naturalidade da morte, refletida nos anjos. Esta dualidade pretende veicular a crença de que a passagem é serena para quem é virtuoso e está preparado para a mesma, como é o caso de D. Francisca Leonor de Mendonça, mas que é agonizante para quem não tem a sua alma preparada.

Ao contrário da maioria dos textos fúnebres analisados, em que predomina a caracterização heroica do homem, esta gravura atribui protagonismo a uma mulher, representando a sua fortaleza e beleza. Em consonância com o texto narrativo onde se enquadra a gravura, em que D. Francisca Leonor surge como pilar da sua família, exemplo de estoicismo e resistência perante todas os obstáculos e tragédias que sofre, trata-se de um exemplo singular de emblemática ligada a um discurso que sublima a força e o heroísmo femininos.

3.2.3. D. Francisco Paulo de Portugal e Castro, II Marquês de Valença (m. 1749)

Entre as mais ilustres personalidades da nobreza lusitana pode apontar-se também D. Francisco Paulo de Portugal e Castro[414], cuja morte, em 10 de setembro de 1749, motivou vários textos panegíricos. Entre estes, salientarei o *Elogio do Ilustríssimo, e Excelentíssimo Senhor D. Francisco Paulo de Portugal e Castro, Segundo Marquês de Valença, sétimo Conde de Vimioso*[415], composto por Francisco José Freire e impresso no mesmo ano em que faleceu o marquês.

Para o estudo que aqui se desenvolve, ganham especial relevância as características tipográficas e as gravuras da autoria de Gabriel Rousseau, Guilherme Debrie, Olivarius Cor e Vieira Lusitano, em estreita articulação com o texto.

[414] Francisco José Freire apresenta D. Francisco Paulo de Portugal e Castro da seguinte forma: "No fausto dia de 25 de janeiro, do ano de 1679, principiou a peregrinação de mortal o Senhor Marquez de Valença, nascendo filho ilegítimo de D. Miguel de Portugal VI. Conde de Vimioso, Mestre de Campo General, Conselheiro de Guerra, e Estribeiro-mor da Rainha D. Maria Francisca Isabel de Nemours, primeira mulher do Senhor Rei D. Pedro II. […] para assegurar a gloriosa sucessão da sua grande Casa tomou estado o Senhor Marquês e foi sua digníssima esposa a Excelentíssima Senhora D. Francisca Rosa de Menezes […]. Nesta maior ventura dos Cavaleiros, e da República, entrou o Senhor Marquês a aplicar-se profundamente aos estudos: estimulava-o, sobre as obrigações do sangue, o exemplo de seus Maiores; quando não queiramos dizer, que na cultura das letras queria ser o melhor Mestre de seus filhos, como já o era na disciplina das virtudes" (FREIRE, 1749: 2-4).

[415] A obra foi publicada na oficina de Francisco Luís Ameno, uma figura de grande importância no ofício da tipografia. Francisco Luís Ameno foi responsável pela impressão de livros de grande qualidade tipográfica. De acordo com Ana Luísa Marques, foi natural de Trás-os-Montes, onde nasceu em 1713, tendo-se matriculado, "em 1727, na Faculdade de Direito Canónico da Universidade de Coimbra. Ao não concluir o curso, Luiz Ameno veio para Lisboa onde abriu a *Aula de Primeiras Letras e de Gramática Latina*, e só mais tarde abriu a sua tipografia que se tornou numa das mais conceituadas de Lisboa, até 1793, ano em que encerrou a sua actividade" (MARQUES, 2004: 73). Uma lista das obras de que foi autor encontra-se no *Dicionário Bibliográfico Português*, Tomo II (SILVA *et al.*, 1859: 430-432).

O rosto (Fig. 259) evidencia, em letras de maior dimensão e maiúsculas, as palavras "Elogio" e "El Rey". Seria de esperar que o nome da pessoa homenageada se destacasse da mesma forma, no entanto, esta opção editorial revela que, na verdade, se pretende sobretudo elevar a imagem do monarca. Tal ideia é corroborada pela dedicatória a D. João V:

> Este papel, que a matéria fez grande, e agora Vossa Majestade faz maior, só devia ser consagrado ao seu Augusto nome. Para esta resolução lembrei-me de que os Gregos só cantavam no altar de Júpiter as virtudes do seu Homero: só as dedicavam a quem (segundo entendiam) era a origem delas. […] As Estrelas seguem o movimento do Sol, os Cavalheiros o exemplo do seu Rei: e tendo o Marquês de Valença em Vossa Majestade, como todos, o estímulo para as suas ações, tinha, como poucos, na origem o mesmo Real sangue de Vossa Majestade, que mais fortemente o obrigava à imitação (FREIRE, 1749: s.p.).

O rosto do livro apresenta, a par disso, uma vinheta circular, onde se observam, sobre uma parede, as armas reais, diante das quais o Tempo está sentado, com uma postura de lamento. À sua frente, encontra-se uma ampulheta alada, símbolo da fugacidade da vida, e um lírio que exprime nobreza e dignidade[416]. Trata-se, portanto, de uma vinheta que tem como intuito exaltar o nome do marquês, e que manifesta o lamento pela sua perda.

A dedicatória é encabeçada por uma vinheta de Debrie (Fig. 260), que apresenta duas figuras, a Fama e o Tempo, segurando uma moldura oval com o retrato do rei D. João V. A Fama está representada por uma mulher alada, sentada e coroada de louro, com o pé esquerdo sobre uma esfera opaca, que aponta para o rosto do rei com o dedo da mão direita. À esquerda desta figura encontra-se o brasão das armas do Reino. Por seu turno, o Tempo segura, com a mão esquerda, uma coroa de louros, oferecendo-a à imagem do monarca, tendo o joelho direito apoiado sobre um banco. A seus pés observa-se um génio, retirando de uma caixa documentos com o nome de reis lusitanos e outros galardões.

Na mesma página, deve destacar-se a letra capitular "A" de Olivarius Cor (Fig. 261), que apresenta dois anjos lendo numa biblioteca, em sinal do patrocínio de el-Rei às Letras. Por outro lado, representa igualmente a atividade literária do marquês, como se sublinha no texto:

> Eis aqui o Varão que perdemos, e eu me atrevera a dizer que com ele acabara entre nós a viva Eloquência desta idade; mas di-lo-ão os futuros, sem terem, como eu, o receio de se fazerem odiosos, porque já então ninguém se atreverá a dizer que a verdade serviu à lisonja (FREIRE, 1749: 9).

[416] Sobre os lírios, Fr. Isidoro de Barreira refere que: "E ainda que das nozes temos feito hieroglífico das virtudes, não lhes tira isso serem estrelas e serem lírios, porque como ele diz: *Virtutes lilia dicuntur*. São as virtudes lírios e os virtuosos gozam destes lírios, mas uma coisa é ter lírios e outras não ter senão lírios. Em Deus tudo são lírios e os Santos têm alguns lírios. Muito faz o que na sua terra planta três ou quatro lírios, havendo nela tantos espinhos e abrolhos" (BARREIRA, 1698: 306-307).

O elogio inicia-se com um cabeção desenhado por Vieira Lusitano e executado por Gabriel Rousseau, que apresenta um anjo, alegoria da Fama, segurando uma trombeta e uma bandeira, onde se pode ler a epígrafe "*Dignum laude virum*/ *Fama vetat mori*" (Fig. 262), indicando que a Fama proíbe a morte de um homem digno de louvor. Em consonância com esta mensagem, ao longo da obra o autor procura exaltar a imagem do marquês, pelo destaque das virtudes cristãs – piedade, devoção, fidelidade, compaixão, paciência – demonstradas por ações concretas, que justificam a inscrição do seu nome nos anais da História.

Na mesma página, pode admirar-se uma letra capitular de Debrie, que apresenta a imagem de uma paisagem rural com algumas casas e a inscrição "*cum lacrymis ortus*" (Fig. 263), aludindo ao sentimento de tristeza pela morte do ilustre marquês. Mais adiante esta mensagem será sublinhada, mencionando inclusivamente os efeitos físicos que refletem o sofrimento da alma pela morte:

> Será este dia, de 10 de setembro de 1749, fatalmente memorável para este Reino, para a Casa de Vimioso, para toda a posteridade. Lerá esta os escritos deste insigne Varão, olharão saudosos seus Descendentes para o seu Retrato, considerará esta Monarquia a grandeza da perda, e dirão todos que se as tardas idades curarem a penetrante ferida, que lhes fizera a morte, não será possível, que apaguem a cicatriz (FREIRE, 1749: 29).

No seguimento do tom introduzido por estes elementos visuais, e como é comum neste género literário, Francisco José Freire constrói um discurso panegírico em torno da figura do defunto, salientando factos e ações que demonstram um percurso de vida virtuoso: a excelência dos seus antepassados; a sua ação junto do rei D. João V; a função de mordomo-mor da rainha; os cargos militares que desempenhou ao serviço do reino; a atenção aos enfermos, nomeadamente como Tesoureiro do Hospital Real; o seu espírito devoto e solidário, que se revelou no patrocínio de cerimónias religiosas e ornamentação de igrejas; e a sua atividade literária, que ocupa grande parte do elogio.

Sendo insuficiente esta descrição, na opinião do autor, é necessário evocar imagens que ilustrem o espírito do Conde de Vimioso: "um rochedo, que entre as ondas despreza a fúria de uma tempestade desfeita"; "um elevado Cedro, que superior aos ventos zomba dos seus impetuosos combates" e "um Olimpo, a cuja sublime grandeza não se atreve a ofender coisa alguma, porque à sua sublimidade cede toda a força dos Elementos" (FREIRE, 1749: 19-20). A imagem de um escolho firme perante a tempestade constitui uma figura emblemática, que simboliza a constância imperturbável a qualquer situação[417], que o autor especifica, relatando

[417] Picinelli associa o escolho à constância e à temeridade, desprezando qualquer terror (PICINELLI, 1678: 91).

o episódio em que viu arder o seu palácio, demonstrando um espírito de "estoico cristão" (FREIRE, 1749: 20). Por sua vez, o cedro significa perseverança e nobreza de alma, como disso é exemplo ter recusado vingança a um homem que lhe deu um tiro (FREIRE, 1749: 21). Por fim, o monte Olimpo exprime a excelência e generosidade do marquês[418], reconhecidas por todas as grandes figuras que lhe prestaram honras fúnebres (FREIRE, 1749: 29-31).

A obra termina com uma vinheta final de Debrie (Fig. 264), que consiste em uma urna, na qual estão sentados dois anjos chorando, sendo que um deles segura o clarim da fama, em sinal do lamento pelo desaparecimento do marquês e da glorificação do seu nome.

3.2.4 Membros da Congregação de Santa Cruz de Coimbra

Analisado o panegírico fúnebre a figuras da nobreza, resta-me ainda centrar-me no louvor a personalidades do âmbito eclesiástico. Inicio essa abordagem pela caracterização de dois emblemas inseridos numa obra manuscrita (Fig. 265), um necrológio de membros da Congregação de Santa Cruz de Coimbra, para uso dos padres do mosteiro de S. Teotónio, intitulado *Necrologium sive dies emortuales fratrum canonicorum regularium confratrum, & insignium benefactorum nostri ordinis, et Congregationis Sanctæ Crucis Colimbriensis in Christo dormientium ad usum monasterii S. Patris Theotonii de Vianna*. Os emblemas resumem a visão barroca da morte, entendida como passagem entre a dimensão terrena e a celeste, para a qual o cristão deve estar sempre preparado, e como viagem tormentosa, cujos perigos devem ser superados pela alma peregrina, de modo a alcançar a vida eterna.

Assim, o primeiro emblema apresenta um esqueleto segurando a foice, que separa o corpo da alma, e o relógio de areia, símbolo da brevidade da existência corpórea. Sob os seus pés encontram-se vários objetos relacionados com as riquezas mundanas pois, de acordo com o espírito da *vanitas*, os poderosos assemelham-se aos mais pobres na hora derradeira, como exprime o letreiro com o lema horaciano "*Æquo pulsat pede*", indicando que a morte pisa com pé igual todas as pessoas[419]. Essa mensagem é reforçada por outro filete, onde se lê a frase "*Tendimus huc omnes metam properamus ad unam/ omnia sub legibus mors vocat atra suis* Hor.", refletindo sobre o final comum à Humanidade e entendendo a morte como meta única para a qual todos nos apressamos. A moldura do emblema, ostentando pequenas conchas, não

[418] Picinelli apresenta vários contextos em que o Monte Olimpo surge como emblema, assinalando que: "Questo Monte, il maggiore di quanti n'habbia la Grecia, che solleva il nobile capo sopra la mezzana regione dell'aria, e si lascia i nuvoli à i fianchi […] rappresenta […] eccesso di eccellenza […]. Non altrimenti devono dimostrarsi i Prencipi, próprio de i quali è l'havere un cuore tanto magnanimo, ed elevato, che non si chiami offeso frà tutte le rivolte, ò le tempeste della più contumace avversaria fortuna" (PICINELLI, 1678: 89).

[419] A frase completa de Horácio é "*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres*" (*Carmina*, 1: 4), exprimindo o poder igualitário da morte, que fere com o pé igual as coisas dos pobres e os palácios dos reis.

só seduz o olhar do leitor para a figura da Morte, mas também simboliza a extinção da vida material, assim como significa o percurso do espírito, até chegar ao porto da eternidade.

Por seu turno, o segundo emblema representa a barca da vida, com a inscrição "*Tamquam* [navis][420] *quæ pertransit fluctuantem aquam*", produzindo uma analogia entre a vida e um navio que vai cortando as ondas agitadas.

Desta forma se presta homenagem aos membros da Congregação de Santa Cruz de Coimbra, subentendendo-se que souberam resistir às seduções materiais da passagem pela vida terrena, ultrapassando os obstáculos colocados à peregrinação da alma pelo caminho da santidade, razão pela qual são merecedores da salvação eterna.

3.2.5. Pe. António Vieira (m. 1697)

Maior que qualquer outro na Fama, destacando-se em diferentes campos da vida pública, Pe. António Vieira teve a merecida distinção na morte, não por financiamento real ou da Companhia, mas por parte de um grande amigo e admirador. Faleceu com quase 90 anos, a 18 de julho de 1697, tendo-se celebrado, no dia seguinte, exéquias na Igreja do Colégio, em S. Salvador da Baía, onde passara os últimos tempos. O seu corpo fora escoltado por altas figuras da sociedade, como o Governador do Estado, D. João de Lencastre e seu filho, D. Rodrigo de Lencastre, assim como o bispo eleito de S. Tomé, D. Fr. António da Penha da França (CASTRO, 1997: 192).

Chegada a Lisboa a notícia, a dois de novembro, o Conde da Ericeira apressou-se em homenageá-lo com um certame poético no palácio da Anunciada (BARROS, 1746: 498-499) e, a dezassete de dezembro, com umas exéquias solenes na Igreja de S. Roque. Por essa ocasião, o Pe. Manuel Caetano de Sousa compõe a *Oração fúnebre nas exéquias do reverendíssimo Padre António Vieira da Companhia de Jesus*. Na última parte do livro, encontra-se a "Relação breve das exéquias do reverendíssimo Padre António Vieira que o Conde da Ericeira fez celebrar na Igreja de S. Roque da Casa Professa da Companhia de Jesus, em 17 de dezembro de 1697" (SOUSA, 1730: 57-64), que nos dá conta de alguns elementos logo-icónicos que adornaram a igreja, embora não estejam adicionadas gravuras que os ilustrem. Pela análise da coletânea manuscrita da BGUC número 584, depreende-se que esta relação não dá conta de muitas outras composições que integraram a decoração efémera do templo. Veja-se, a título de

[420] O termo "[*navis*]" constitui um acrescento nosso, de acordo com a citação bíblica (*Sabedoria*, 5: 10), que no emblema é substituído pela *pictura*.

exemplo, vários sonetos em versos centónicos que adornavam o mausoléu (Fig. 107), compostos com versos de Gôngora[421], que são omitidos nesta relação.

A Igreja foi decorada com panos negros, e adornada de "pinturas, hieróglifos, emblemas e empresas com versos hebraicos, gregos e latinos, e nas línguas vulgares, com que os maiores engenhos de Portugal e de outras partes da Europa cantaram sonora e tristemente este Epicédio" (SOUSA, 1730: 58).

No que diz respeito à oração fúnebre, verifica-se que estabelece uma relação semiótica com os elementos artísticos do aparato lutuoso montado na Igreja de S. Roque. Na verdade, à semelhança da leitura que se faz dos componentes logo-icónicos do templo, o Pe. Manuel Caetano de Sousa procurou aproximar a imagem do jesuíta à do Apóstolo S. Paulo. Para tal, o orador dividiu o seu discurso em quatro partes, dedicadas respetivamente às facetas de pregador, missionário e apóstolo, sendo a quarta parte votada às conjunturas sobrenaturais da morte pois, nas palavras do autor, "[…] esta morte tivera circunstâncias que a igualavam à dos Príncipes" (SOUSA, 1730: 53).

O retrato do jesuíta foi colocado na porta interior da Igreja, acompanhado por uma tarja sustentada pela mão de um esqueleto alado, coincidente com o tema da oração fúnebre, "*Positus sum ego Prædicator, & Apostulus, & Magister Gentium, ob quam causam patior, sed non confundor*", que lhe atribui o epíteto do apóstolo S. Paulo, "*Magister Gentium*". Além disso, estava ornamentado com coroas de cipreste, relógios com asas e outras divisas fúnebres, apresentando nos cantos quatro emblemas, compostos pelo Conde da Ericeira e explicados nas quatro línguas em que o Pe. António Vieira tinha escrito, como se descreve:

> O primeiro se intitulava *Theologia Perfecta*. / *Magister Gentium*./ Estava pintada a esfera celeste, sustentada por Atlante, que estava vendo toda a sua figura em um rio, que lhe passava pelos pés com este epigrama:/ *Nunc ego perfectè cognosco arcana Tonantis,*/ *Vertice dum tango, sydera celsa meo*./ *Hæc tamen in puro fugientis flumine vitæ*/ *Virtutum cerni, numina posse dabant*.
>
> O segundo emblema tinha escrito no alto/ *La eloquencia muda*/ *Prædicator*. / Pintava-se Mercúrio tocando com o Caduceu os cem olhos de Argos, que adoecia, e estava a flauta quebrada aos pés do Elmo de Mercúrio, com estes versos: *A un roto esse instrumento que balagueño*/ *la mayor perspicacia suspendia,* / *del Caduceo el toque adormecia,* / *y muerto pareciò lo que fue sueño*.
>
> O terceiro tinha por título/ *La Religione Propagata*/ *Apostulus*. / Uma barca tocando com as suas extremidades dois Mundos, e Neptuno tocando-os com o Tridente, e segurando-a com o outro braço:/ *Con questo infaticabile Tridente*/ *de la Divina barca ferma il legno;*/ *e fece meta un Mondo, e l'altro segno*/ *che abraccia e vince la sua fede ardente.*

[421] A comparação implícita de Pe. António Vieira com o "Homero Espanhol" contribui também para a exaltação do seu nome, dando ênfase à sua ação enquanto sacerdote e homem de Letras.

> O quarto. / *Fidelidade incorrupta*. / *Patior, sed non confundor*. / Um rouxinol que vem a recolher-se no ninho, perseguido de um Esmirilhão, ave rapina. / *Por não perder a fé ao pátrio berço*, / *aos perigos se expõe, vence os furores*/, *e a sua voz suave entre os horrores*, / *as atenções suspende do Universo*.
>
> Rematava-se este troféu, estando pintado na parte inferior um sepulcro, de que nascia um loureiro com este verso:/ *Et tumulum facite, & tumulo superaddite carmen* (SOUSA, 1730: 58-59).

O primeiro emblema centrava-se na dimensão religiosa da vida do jesuíta, equiparada à tarefa de Atlas, que sustentava a esfera celeste nos ombros, simbolizando a missão apostólica e o desprendimento em relação às coisas mundanas. Por sua vez, o segundo emblema celebrava a eloquência e qualidades predicatórias do padre jesuíta, elegendo como ícone simbólico a flauta de Mercúrio, deus da eloquência e da arte de bem falar. Este emblema fundamenta-se num *topos* pictórico, o mito de Mercúrio e Argo, tal como Ovídio narrou nas *Metamorfoses* (Livro I, vv. 568-688), relatando que Mercúrio adormece o monstro dos cem olhos, com uma flauta, de modo a matá-lo, para que devolvesse Io a Júpiter. Por seu turno, o terceiro emblema aludia às missões desenvolvidas nos dois lados do Atlântico. Por fim, o quarto emblema representava a sua fidelidade ao Reino Lusitano, constituindo, possivelmente, uma alusão subtil aos vários contratempos e inimizades que o seu envolvimento nas questões políticas suscitou e que, contudo, não abalaram o seu sentido pátrio.

No centro da igreja, admirava-se o mausoléu, cujo arquiteto permanece anónimo, assente em três degraus, que sustentavam oito colunas dóricas. No topo da máquina, observava-se uma cúpula. Na parte superior podiam ver-se quatro cisnes quase suspensos, que apoiavam uma estátua da eternidade, de grandes proporções, alcançando quase o teto, que segurava na mão uma serpente em círculo, com a boca mordendo a cauda. Todo o conjunto sublinhava a imortalidade do jesuíta, do ponto de vista das artes e da vida eterna. Dentro da cúpula estava o túmulo, coberto com um pano de brocado negro e dourado, com franjas de ouro, descansando sobre ele o Barrete da Companhia coroado, em honra da sua ação enquanto sacerdote e missionário. Aos pés, viam-se urnas de prata com água benta, simbolizando a sua partida para a esfera celeste. Encontrava-se muito bem iluminado, por vinte e quatro tocheiras de prata, estando o altar e outros espaços do templo complementados por círios e velas. De modo a intensificar o efeito de luminosidade, que tanto contribui para a comoção do espectador, foram distribuídas velas por religiosos e eclesiásticos.

Embora não se faça referência às medidas da máquina, o facto de mencionar que alcançava o teto da Igreja de S. Roque leva-nos a depreender que se tratava de um catafalco

amplo e sumptuoso[422], que nada ficaria a dever aos que se erigiram em louvor de grandes figuras da monarquia e da aristocracia. Na verdade, no que diz respeito à elaboração de composições poéticas e emblemáticas, seria certamente superior a outros aparatos construídos em memória de algumas figuras reais, como se pode inferir da descrição dos emblemas inscritos nas trinta e duas faces do mausoléu (Fig. 266).

Da leitura dos emblemas, verifica-se que há uma predominância de imagens no domínio semântico da luz e do fogo, o que se explica pela relação simbólica entre estes elementos e o plano divino. Por outras palavras, pretendia-se ilustrar através de diversos hieróglifos a morte do jesuíta, mas também a devoção, o valor enquanto letrado e a sua elevação espiritual.

A título de exemplo, os conceitos de morte e renascimento espiritual do padre encontravam-se refletidos em emblemas, como: "Um caduceu sobre uma sepultura" com a epígrafe "*Dulces, & alta quies*"; "Uma estrela maior que as outras" com o mote "*Luce renata*" ou "Um casulo de seda, de que sai uma borboleta", com a letra "*prætium post funera*". Por sua vez, a excelência enquanto pregador exprimia-se através de emblemas como: "Um cadeado de letras, de que está pendurada uma chave", com o lema "*Non vi, sed ingenio*", "Um compasso descrevendo um círculo", com a letra "*Æternitati pingo*"[423] ou "Um carro triunfante cheio de palmas, levado ao Céu por quatro cisnes", com o letreiro "*Ad astra feremur*", que simbolizavam as suas qualidades enquanto homem de letras e orador.

Ademais, a fé inabalável, a constância e o labor apostólico encontravam-se espelhados em emblemas, como: "Uma vela apagada com o resto da luz, a que vai acendendo vento, que sopra da parte do Céu", com o mote "*Ab alto*" ou "Um cipreste com folhas, entre outras árvores em folhas, com chuvas e ventos" e a epígrafe "*Nec jus habuere nocendi*". Os emblemas salientavam igualmente a excelência do "*Dux verbi*", epíteto empregue na oração (SOUSA, 1730: 16), como fica claro nas *picturæ* "Uma estrela maior que as outras" e "Um girassol mais alto que as outras flores, voltando-se para o Sol".

Em suma, os emblemas pintados na base do mausoléu corroboravam a imagem plasmada na oração, visível pela divisão em quatro partes, que focalizavam coincidentemente as qualidades de pregador, apóstolo e "*Magister gentium*", e a morte do arauto de Deus.

[422] André de Barros menciona os esforços monetários do Conde da Ericeira: "Quando o nosso Conde se resolveu a fazer tão magníficas exéquias pela alma do Grande Vieira, foi notavelmente dissuadido de muitos amigos pelas grandes despesas que faria nelas. A tudo resistiu forte, levando adiante suas altas ideias, em cuja execução gastou sete mil cruzados" (BARROS, 1746: 504).

[423] "*Pingo æternitati*" constitui um excerto de uma frase atribuída a Zêuxis que, sendo inquirido sobre o tempo que demorava a terminar as suas obras, respondeu que pintava para a eternidade – "*Pingo æternitati, vivo æternitati*" (LAPIDE, 1857: 911).

Em 1746, André de Barros vê publicada a sua obra de homenagem ao padre jesuíta, intitulada *Vida do apostólico padre António Vieira da Companhia de Jesus, chamado por antonomásia o Grande: aclamado no mundo por príncipe dos oradores evangélicos, pregador incomparável dos augustíssimos reis de Portugal, varão esclarecido em virtudes, e letras divinas e humanas; restaurador das missões do Maranhão e Pará*, impresso em Lisboa, pela Oficina Silviana.

Trata-se de uma obra de natureza biográfica, composta por vários documentos epistolares e outros, digna de menção no âmbito deste estudo, na medida em que apresenta um conjunto de emblemas, letras capitulares e um retrato que, conjugados com o texto, contribuem para a exaltação da memória do orador. A última parte da obra, que se segue à narração da sua morte e honras fúnebres, propõe-se demonstrar as suas virtudes através do relato de situações da sua vida que as comprovam.

O rosto da obra (Fig. 267) apresenta destacado, a vermelho, em letra maiúscula e em maior dimensão, os termos: "VIDA", "ANTÓNIO VIEIRA", "O GRANDE", "REIS DE PORTUGAL", "D. ANTÓNIO" e "P. ANDRÉ DE BARROS". Entre estes, "D. ANTÓNIO" patenteia ainda maior dimensão. Pelos três primeiros termos se depreende que se trata de uma obra panegírica ao Pe. António Vieira. Por sua vez, pela ênfase dada a "REIS DE PORTUGAL", subentende-se que se pretende explorar uma perspetiva particular das ações do padre jesuíta, nomeadamente ao serviço do reino. A par disso, fica implícito um elogio à Coroa Portuguesa, sublinhado pela figura a quem se dedica a obra, o infante D. António.

Na dedicatória a D. António, o autor exprime a intenção de pintar o retrato do jesuíta, referindo que:

> Este pois claríssimo Varão sai depois de morto nesta História retratado, não com aquelas cores que merecia, mas como o pode debuxar uma cansada ideia e uma mão sempre trémula em toda esta empresa (BARROS, 1746: s.p.).

Na verdade, observa-se nesta obra uma conciliação de estratégias visuais e verbais para enaltecer a figura do sacerdote, com o intuito de edificar a sua exemplaridade devota[424]. Neste sentido, a obra inicia-se com uma gravura de Carlo Grandi, datada de 1742 (Fig. 268), em que

[424] Carlota Miranda Urbano empreende um estudo a esta obra de André de Barros, referindo que: "Logo de início, em jeito de prólogo deste catálogo de virtudes, o P. André Barros apresenta algumas notícias das quais se infere a sua muita santidade (p. 514). Prossegue, depois, com a enumeração exaustiva das suas virtudes, *como quem quer contar hum por hum os rayos de Sol* (p. 517). Em todas elas avultam os exemplos práticos – ou das suas palavras, testemunhadas em cartas que dirige a companheiros seus, ou do testemunho das suas obras. Começa o catálogo com o valor que dava à oração, para prosseguir com as virtudes propriamente ditas. A sua Fé, Esperança e Caridade, as virtudes teologais, outras virtudes morais, pobreza, obediência, humildade, pureza, paciência, e ainda outras menos 'catalogadas', como a devoção a Maria Santíssima, o amor à Companhia, a Sabedoria e o amor e serviço à Pátria" (URBANO, 2009: 83-84).

se observa o Pe. António Vieira pregando aos Índios, que assumem uma postura de admiração perante as palavras do jesuíta.

O investimento na componente visual depreende-se na inserção, na página que principia cada capítulo, ou livro, de um cabeção emblemático (com *pictura* e *inscriptio*) e uma letra capitular alusivos ao momento narrado da vida do pregador.

Assim, a página que inaugura o Livro I evidencia um subtítulo, em maiúsculas, cuja variação da dimensão da letra realça os vocábulos "VIDA", "ANTÓNIO VIEIRA" e "GRANDE". Esta estratégia de composição gráfica permite ao leitor inferir o objetivo da obra: enaltecer a figura do jesuíta pelo relato da sua biografia devota. A par disso, exibe um cabeção da autoria de gravador francês, Louis Simonneau[425] (1654-1727), com a inscrição "*Pro legibus et patria*", em que figura o Cais da Ribeira e o Terreiro do Paço, em Lisboa, cenário do poder político e da expansão comercial do Império, mas também da dilatação da fé através de missões, sendo o Grande Vieira protagonista de muitas delas.

O Livro II é encabeçado por uma gravura assinada por Olivarius Cor[426], que constitui um emblema, com a epígrafe "*Ut portet nomen meum*", retirado do nono capítulo de *Atos dos Apóstolos*, em sinal de que a obra deveria elevar o nome do sacerdote (Fig. 269). O emblema apresenta um anjo alado com uma trombeta, alegoria da Fama, que sustenta uma bandeira com a sigla da Companhia de Jesus, simbolizando o prestígio do padre. O texto inicia-se por uma letra capitular do mesmo gravador, ilustrando dois anjos lendo numa biblioteca, aludindo ao labor literário do jesuíta. O cabeção encontra-se coerente com a mensagem deste livro, dado que exalta as virtudes enquanto missionário e o estoicismo perante os obstáculos.

Do mesmo gravador é o cabeção que inicia o Livro III (Fig. 270), com a inscrição "*Beati cum vos ejecerint. Luc. 6.22*", refletindo a coragem do missionário, mesmo perante aqueles que o repudiaram, como indica o versículo "Felizes sereis quando os homens vos odiarem" (ALVES, 2000: 1680). Retrata, portanto, a ação de Padre António Vieira junto dos Nheengaîbas, povo indígena da Amazónia, de modo a pacificar a sua relação com os Portugueses, que muitas vezes os tentaram escravizar.

[425] Cf. *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours: architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes* (EMILE BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, 1885: 509).

[426] Poucas informações há sobre este gravador, que preferia a técnica de buril, e que assinava "O. Cor". Da pesquisa pelas obras com a sua assinatura em vários suportes, nomeadamente no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, depreende-se que Olivarius Cor é autor de documentos cartográficos e de alguns retratos (Retrato de Gomes Freire de Andrade; retrato do infante D. António, filho de D. Pedro II, sobre o desenho de Vieira Lusitano), tendo trabalhado em Portugal no período em que reinou D. João V.

A gravura que encabeça o Livro IV (Fig. 271) ilustra as margens de Belém, de onde partiu o padre para Roma, com a letra "*Oportet me et Romam videre*", frase de S. Paulo em *Atos dos Apóstolos* (19:21), que reforça a analogia entre os dois missionários cristãos. A letra capitular é de Guilherme Debrie, apresentando um cenário natural, composto de árvores, rios, caminhos e montanhas no horizonte, reforçando a ideia de peregrinação santa associada à vida do orador.

Por fim, no cabeção que inaugura o Livro V (Fig. 272), podem admirar-se as figuras alegóricas da Fé, Esperança e Caridade, estando ao lado o padre jesuíta, com o versículo da *Carta de S. Paulo aos Colossenses* (1: 11), "*In omni virtute confortati*". Ao ilustrar as virtudes teologais, basilares na vida do pregador, o cabeção seduz o leitor para desvelar o último capítulo da obra, que se centra na demonstração das virtudes de Pe. António Vieira[427].

Dando a conhecer textos manuscritos do Grande Vieira, como o apelida, e relatando com particular minúcia a ação do jesuíta nas várias esferas da vida pública e no labor literário, com especial destaque para o percurso apostólico, André de Barros consegue erigir um monumento que o perpetua no padrão da memória. Transcrevo um pequeno excerto em que exprime toda a admiração pelo pregador:

> Sobe, ó Fénix dos engenhos, e deixadas as cinzas, voa pura, aonde vivem os imortais. Sobe, ó Águia Real, a fartar-te de entender, de investigar e de beber incessante resplendores e Sol. Sobe ó coração forte, invicto e maior que o Mundo, porque já tua grandeza não cabia nele. Vai-te, ó ânimo intrépido e por Palmas e Louros sobe a consagrar troféus lá nesse Monte e Templo maior da eternidade (BARROS, 1746: 494).

Resta-me, ainda, trazer à luz uma composição (Fig. 273) inspirada na morte de Pe. António Vieira, localizada no Manuscrito 380 da BGUC (fl. 37). O emblema manuscrito insere-se no final de um texto intitulado "O riso de Demócrito defendido pelo Pe. António de Barros da Companhia de Jesus contra o pranto de Heráclito, defendido em Roma pelo grande

[427] A este respeito, Carlota Miranda Urbano menciona que: "[…] numa época tão marcada pelo sentido do religioso e num contexto tão marcado pela fé, a biografia torna-se tendencialmente uma hagiografia, isto é, a história de um santo. Uma biografia reflecte sempre, ou representa, uma determinada imagem do homem e do seu paradigma ideal. Por isso, sobretudo no contexto de produção de textos biográficos de homens ou mulheres cujo trajecto é marcado pela sua dimensão religiosa, a biografia identifica-se bastante com o texto hagiográfico, quer no domínio do conteúdo, quer no domínio retórico-estilístico. Assim, não podemos estranhar que a biografia do P. António Vieira redigida pelo P. André Barros se aproxime muito de um texto hagiográfico determinado a provar a dimensão heroica da realização das virtudes da personagem biografada, como se se tratasse de um texto destinado a promover a sua veneração e eventualmente a apoiar um processo de beatificação ou canonização, usando os motivos mais recorrentes neste género de textos […]. Toda esta literatura, ao serviço do proselitismo missionário inaciano, continuava uma tradição já longa na Companhia, que consistia na leitura comunitária da correspondência, sobretudo vinda das missões distantes […]. O seu objectivo é, acima de tudo, mostrar a santidade daquele Varão divino […]" (URBANO, 2009: 77-78)

engenhosíssimo Pe. António Vieira da mesma Companhia", apresentando uma águia voando acima de uma seta, com a inscrição "*Pennas dedit ipsa sagittas*", com o seguinte texto: "A Águia contra a qual a seta se atreve a voar e se opor já se sabe que não pode ser outra senão a que foi dos engenhos, o grande Pe. António Vieira, de eterna memória e saudade". Através da imagem da águia, representante do poder divino, mas também do heroísmo, o autor tece um elogio ao pregador, sublinhando a sua engenhosidade no campo das letras. Mas a águia é também símbolo da iluminação intelectual e da contemplação de Deus, sendo por essa razão um ícone ideal para resumir a vida do sacerdote. Por outro lado, a águia significa realeza e regeneração espiritual, tendo poderes excecionais de visão, sendo que também nesses domínios ela encarna perfeitamente o espírito visionário do mestre das gentes.

3.2.6. Pe. Mestre Francisco de Santa Maria (m.? 1739)

Outros sacerdotes motivaram o exercício do panegírico, de que saliento o *Elogio encomiástico da vida, e ações, letras, e caráter do Reverendíssimo Padre Mestre Francisco de Santa Maria... dedicado ao Reverendíssimo padre Mestre Lourenço Justiniano da Anunciação*, composto por Manuel da Cunha de Andrade e Sousa, e impresso em 1739. O Padre Manuel Francisco de Santa Maria é apresentado no rosto da obra como tendo sido "cónego secular, cronista e Geral da Sagrada Congregação de S. João Evangelista, Reitor do Real Convento de S. Elói de Lisboa, Lente Jubilado na Sagrada Teologia, Qualificador do Santo Ofício, Examinador das Três Ordens Militares e Provedor do Hospital Real das Caldas da Rainha", sendo, portanto, uma personalidade de relevo na sociedade de então.

Do ponto de vista da materialidade do livro, há a assinalar um cabeção de Guilherme Debrie (Fig. 274), que introduz a dedicatória, e que constitui um elogio aos predicativos do Pe. Mestre Francisco de Santa Maria, que se distinguiu pelo conhecimento das ciências e das artes. Com efeito, a vinheta apresenta, no centro, o deus Apolo, olhando para a direita, coroado de louro, e coberto por uma capa que o deixa seminu, apoiando-se em uma lira, instrumento que simboliza a atividade poética do padre. À direita vê-se um bordão de peregrino, símbolo da sua atividade apostólica, que lhe valeu o epíteto de "poeta teólogo" (SOUSA, 1739: 14). A estátua encontra-se de pé entre duas colunas, apoiando a mão direita sobre a uma lira. À esquerda, pode ver-se um anjinho alado armado com aljava, sentado no chão, segurando uma coroa de louro, tendo seu lado uma coroa de flores e ardendo sob ele uma tocha, em guisa de enaltecimento do lente de teologia, na medida em que o amor divino sempre pautou a sua vida, como se reflete

na atividade académica e literária. No chão, encontram-se vários objetos representativos das artes e ciências, áreas do conhecimento em que Francisco de Santa Maria se destacou: um globo com as constelações, máscaras teatrais, um cetro e coroa reais, um alaúde e uma pequena adaga. Observam-se também obras clássicas, com as inscrições "Tucídides", "Ovidii Op.", "*Odisseia*" e "*Ilíada*", que indiciam um paralelo entre os predicados do padre mestre e os autores das referidas obras. Em segundo plano, vê-se Pégaso sobre uma montanha, que simboliza a imortalidade do defunto.

Além da vinheta, a página evidencia uma letra capitular do mesmo gravador, que consiste em uma mulher sentada sobre um leão, segurando a sua trela, expressando a gratidão do autor do panegírico pelo que o defunto fez enquanto Geral da Sagrada Congregação de S. Evangelista.

Por sua vez, o "Elogio encomiástico" (SOUSA, 1739: 1) inicia-se com um cabeção, (Fig. 275) também de Debrie, que ilustra uma alegoria da Diligência (dama com uma espora e uma ampulheta nas mãos, segurando um livro com uma cruz inscrita) e da História (dama alada escrevendo sobre uma laje oval), que copia a escrita sagrada que a outra dama lhe introduz. A leitura desta letra permite inferir o elogio à excelência do padre nesses domínios, quer no que diz respeito à diligência com que exerceu os cargos religiosos e académicos, quer como autor de livros históricos, sagrados e profanos, como "a *Safira Veneziana*, o *Jacinto Português* e a *Águia do Empíreo*, que são três excelentes Histórias Panegíricas de S. Lourenço Justiniano" (SOUSA, 1739: 22), ou o *Ano Histórico Diário Português*.

Por sua vez, a letra capitular ilustra a cidade de Veneza, o que se prende com a história da congregação de que fazia parte e com a sua obra, nomeadamente com os livros de homenagem a S. Lourenço Justiniano, Cónego da Congregação de S. Jorge em Alga e patriarca de Veneza[428].

[428] A Congregação dos Cónegos Seculares de São João Evangelista, reconhecida pelo Papa Eugénio IV, recebeu a constituição dos cónegos de São Jorge de Alga (Veneza, Itália) passando assim a designação de Congregação dos Cónegos de São Salvador do Vilar dos Frades. A este respeito, Isabel Castro Pina refere que "A congregação dos Lóios foi de facto um produto da reforma. As suas origens em ambiente urbano, culto e próximo da corte, e o percurso seguido nos primeiros anos – pequenos grupos de oração integrando clérigos e leigos, depois vida religiosa em comunidade, exigente e disciplinada – apontam para um ideal reformador. A congregação beneficiou do impulso da observância mendicante e das medidas reformadoras de origem diocesana e também da proximidade e dos apoios recebidos da corte. Participou do movimento intelectual que reabilitou os estudos teológicos e a espiritualidade 'moderna'. O perfil institucional da congregação foi determinado pela influência italiana da congregação congénere de S. Jorge de Alga em Veneza, na normativa teórico-prática que caracterizava o governo e a organização interna dos lóios, as relações entre as casas, a sua hierarquia no conjunto da ordem, bem como a constituição da comunidade. Do ponto de vista jurídico, utilizaram uma nova forma institucional, a *congregatio*, que foi a primeira instituição do género a ser aprovada entre nós, sem votos solenes, à semelhança da congregação italiana, com um regime de governo centralizado, que harmonizava a autoridade do capítulo com a do reitor-geral" (PINA, 2012: 5-6).

Termino o estudo da materialidade do livro relativo a este panegírico com a análise da vinheta-final. Trata-se de um emblema que ostenta a imagem de uma esfera armilar sobre vários instrumentos de navegação, com o dístico "*Primus circunde disti me*" (Fig. 276)[429]. Apesar de o padre não ter sido navegador, a sua obra enquanto cronista representa uma primeira expedição pela história da instituição religiosa que representava, o que justifica a atribuição da epígrafe "o primeiro que alguma vez me circum-navegou", que assinala o prestígio daquele que havia sido Geral da Congregação de S. João Evangelista.

3.2.7. Pe. Manuel de Matos Botelho (m. 1744)

Outra figura do domínio eclesiástico cuja morte inspirou uma produção artística considerável foi o Pe. Manuel de Matos Botelho, que encontrou forma impressa em 1745, pelas mãos de João Borges de Barros, na obra intitulada *Relação sumária dos fúnebres obséquios, que se fizeram na cidade da Baía, Corte da América Portuguesa, às memórias do … Doutor Manuel de Matos Botelho*. O defunto é identificado, no rosto da obra, como "abade de duas igrejas, provisor, vigário geral e governador do Bispado de Miranda"[430], sendo irmão de D. José Botelho de Matos, arcebispo da Baía, a quem a obra é dedicada.

O livro inclui, além da dedicatória, das licenças e de poesias ao autor, uma "Oração que se recitou nas sumptuosas exéquias, que celebrou na Igreja da Misericórdia o muito reverendo Doutor António Gonçalves Pereira", a que se segue a "Coleção de várias poesias", incluindo sonetos, madrigais e epigramas, em louvor do defunto. Embora não haja uma descrição dos elementos de arte efémera que adornaram o templo, pelos sonetos sabemos que foi erigido um mausoléu grandioso, "piramidal arquitetura […] de cintilantes luzes esmaltada" (BARROS, 1745: 52), patrocinada pelo irmão, D. José Botelho de Matos.

[429] A origem deste mote remonta à distinção que Carlos V concedeu a Juán Sebastián de Elcano, que consistia num brasão composto por uma esfera do mundo com a inscrição, "*Primus circunde disti me*", por ter completado, pela primeira vez, a viagem de circum-navegação à Terra, na expedição encabeçada por Fernão de Magalhões, de que ficou responsável após a sua morte.

[430] De acordo com o *Dicionário dos mais ilustres Trasmontanos e Alto Durienses*, "nasceu em Lisboa, em 17.1.1661 e faleceu em 1744. Foi abade e vigário geral em Duas Igrejas (Miranda do Douro), exercendo nesse bispado o cargo de Governador na ausência do arcebispo bispo D. João Franco de Oliveira (que era o 19. ° prelado daquela diocese). Também foi protonotário apostólico e comissário do Santo Oficio. Sendo praticamente um bispo acabou por renunciar à Igreja de que era Abade. Viveu, depois algum tempo, no Buçaco que nessa altura era desértico, entregue a mortificações e penitências. Quando jovem praticou artes poéticas, deixando algumas composições. Também deixou em prosa alguns livros: *Sermão de S. Bernardo no seu Dia*; *Mosteiro novo de Nossa Senhora da Assunção no Lugar de Tabosa das Religiosas Capuchas da Sagrada Congregação de Cister* (Coimbra, 1698); *Oração fúnebre nas Exéquias do Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor D. João Franco de Oliveira, arcebispo bispo de Miranda magnificamente celebradas na catedral da mesma cidade a 26 de agosto de 1715* (Lisboa, 1716)" (FONTE, 1998). Além disso, sabe-se que pertenceu à Academia Real de História Portuguesa, como comprova o "Catálogo dos académicos, do número e das províncias neste ano de 1722" (SILVA, 1727: s.p.), tendo ocupado cargos eclesiásticos em Portugal e no Brasil.

A par disso, entre as composições encontram-se quatro emblemas em latim (Fig. 277), que revelam a seguinte composição: uma descrição da figura, um lema breve, um título e um poema explicativos, que associam a *pictura* e a *inscriptio* às virtudes de D. Manuel de Matos Botelho. Contudo, além da indicação de que foram compostos por sacerdotes do Colégio da Companhia de Jesus da Baía, não há nenhuma pista de que tais emblemas fizessem parte da ornamentação efémera do templo, pelo que possivelmente foram escritos tendo como fim a sua versão livresca.

Todos os emblemas apresentam como figura uma árvore, que assume a simbologia fúnebre, ao representar o ciclo da vida, mas também exprime a ligação entre a humanidade e Deus. Por seu turno, a árvore congrega os quatro elementos (terra, água, ar e fogo), de que se alimenta ou produz, apelando aos vários sentidos, tendo qualidades mágicas e curativas. A par disso, é considerada um ícone da sabedoria. Enquanto símbolo transversal a qualquer cultura, apresenta a capacidade de ativar uma reação emocional no leitor/ recetor e, por isso mesmo, de este se identificar com a imagem construída do padre falecido.

De modo mais concreto, o primeiro emblema (BARROS, 1745: 89) exibe a figura de uma árvore com flores desabrochando que atraem pássaros, com o lema "*in odorem*". O título e o poema estabelecem um paralelo entre esta árvore de flores odoríferas e o padre, que atraía a si as pessoas, nomeadamente os mais pobres, a quem transmitia a sua fé.

O segundo emblema (BARROS, 1745: 90) tem como figura uma árvore carregada de pomos de ouro[431], com a letra "*A' pomis aurea*", que significa que a virtude se obtém com esforço, lutando-se contra o mal, que se reflete no sabor agridoce da maçã de Vénus. Os restantes elementos verbais, sublinham a caridade do padre, que tudo dava aos pobres e o seu desprendimento com as coisas mundanas.

No terceiro emblema (BARROS, 1745: 91) pintava-se uma árvore frondosa com o mote "*Omnis umbram*", que representava a capacidade que o religioso demonstrava para envolver todos na fé, assim como uma árvore que a todos dá sombra.

Por fim, o Colégio da Companhia de Jesus da Baía insere a figura de uma árvore firme no meio de um rio, com a letra "*crescit illæsa*" (BARROS, 1745: 95), que significa que a fé do

[431] No *Emblematum Liber* de Alciato, o emblema CCVI, "*Malus medica*" apresenta a inscrição "*Aurea sunt Veneris poma haec: iucundus amaror Indicat, est Graecis sic γλυκύπικρος amor*" (ALCIATO, 1577: 660), significando que de Vénus é este fruto dourado, o seu amargo claro o demonstra que assim foi chamado o amor agridoce. No que diz respeito à ligação entre este emblema e a sua interpretação religiosa, Filipa Araújo observa o seguinte: "Alciato (1550: 221) associou os frutos dourados da *Malus medica* a Vénus, representando, assim, a beleza e o amargor proporcionados pela vivência amorosa. Não admira, pois, que esses atributos fossem reencaminhados para a Virgem, que tanto sofreu pelo amor a Cristo" (ARAÚJO, 2014: 592).

padre se tornou mais forte com as provações por que passou, o que demonstra o seu coração virtuoso, digno da vida eterna.

Ainda que ignorando a riqueza emblemática do templo onde se celebraram as exéquias do sacerdote, através destes quatro emblemas se infere que a conciliação dos elementos logo-icónicos procuraram construir a imagem de um religioso que cumpria rigorosamente os preceitos cristãos, fazendo da sua vida um exemplo de despreendimento e de entrega ao próximo. Na verdade, a caracterização de Manuel Matos Botelho enquanto homem santo cumpria o desígnio retórico de espelhar igualmente as qualidades do irmão, o arcebispo José Botelho de Matos, que desempenhava uma das posições mais elevadas da sociedade da Baía. Por conseguinte, o elogio do padre traduzia-se no panegírico da ação da Igreja.

3.2.8. Cardeal Nuno da Cunha Ataíde (m. 1750)

Cumpre, ainda, destacar, no campo da *laudatio funebris*, a *Descrição fúnebre das exéquias que a Inquisição de Goa dedicou à memória do…Senhor Nuno da Cunha de Ataíde*, da autoria de Romualdo Gloísio Freire. Apesar de Dom Nuno da Cunha e Ataíde ter falecido em dezembro de 1750, apenas em setembro do ano seguinte a notícia chega a Goa (FREIRE, 1753:1), pelo que a impressão da obra ocorre somente em 1753.

D. Nuno da Cunha e Ataíde nasceu em Lisboa, em 1664, tendo sido Mestre de Artes em Coimbra e graduado em Direito Canónico. Foi também Cónego da Sé de Coimbra, Conselheiro de Estado, Inquisidor-Geral dos Reinos, e Cardeal-presbítero de Santa Anastácia (FREIRE, 1753: 1). Sabe-se que recusou ser bispo de Elvas, sendo-lhe atribuído o título de Bispo de Targa. Em 1712, foi elevado ao Cardinalato por Clemente XI[432].

Assim que a notícia da sua morte chegou a Goa, logo os inquisidores, o Dr. António de Amaral Coutinho e o Mestre Fr. Guilhelmo do Rosário, se apressaram a planear uma cerimónia de exéquias, que teria lugar na Igreja do Convento de S. Domingos, de estilo gótico, em honra daquele que fora a cabeça do Santo Ofício do Reino.

O templo foi ornamentado com "uma armação ao mesmo tempo lúgubre e danosa" (FREIRE, 1753: 6). Assim, dos arcos da nave do meio estavam pendentes dois grandes estandartes de seda com pinturas que aludiam à vanidade das coisas terrenas e à efemeridade da vida, como esqueletos, caveiras aladas, relógios, foices, entre outras insígnias da morte. Viam-se também escudos das armas de D. Nuno da Cunha e Ataíde, simbolizando o seu estatuto

[432] Informações consultadas em http://www.patriarcado-lisboa.pt/site/index.php?cont_=40&tem=161, a 3 de maio de 2016.

social. Nas mãos dos anjos, assentes nos capitéis, foram colocados medalhões pintados a claro-escuro, que também pendiam dos arcos de toda a igreja e das janelas.

Apesar de o autor não nos relatar todos os emblemas que adornavam a igreja, daqueles que destaca se depreende o esforço em passar a mensagem de que o cardeal dedicou toda a sua vida ao serviço do próximo. Neste sentido, os emblemas fúnebres (Fig. 278), que consistiam em hieróglifos compostos por lema e figura descrita, procuravam demonstrar as virtudes de D. Nuno: a religião, o amor a Deus, a esperança, a resignação em Deus, a justiça, a misericórdia, a caridade, a liberalidade, igualdade na fé, o segredo ou discrição, a constância, a prudência, a proteção, a piedade, a sabedoria e o caráter pacífico.

Da leitura geral das composições logo-icónicas facilmente se conclui tratar-se de alguém que desempenhava um cargo de poder. Na verdade, por ser a "cabeça" da congregação (FREIRE, 1753: 3), os artistas que montaram o aparato lutuoso preocuparam-se em demonstrar atributos relacionados com a autoridade sobre os sujeitos e a forma moderada com que fez uso da mesma. Isso é demonstrado, a título de exemplo, pelas figuras e respetivas inscrições de "um braço com uma espada na mão" e a letra "*Judicis non vindicis*" ou "um castelo" com o lema "*Tutela receptis*". Assim se entende que os emblemas referidos pelo autor não revelem grande originalidade ou especificidade, sendo comummente encontrados em cerimónias de exéquias de personalidades com cargos de decisão e autoridade, oriundos da monarquia ou da aristocracia, salientando-se, à semelhança destes, as virtudes como líderes.

Nota-se, contudo, um esforço para exibir verbal e oticamente a sua religiosidade e qualidades cristãs, plasmadas em elementos relacionados com a luz e o fogo, mais facilmente identificados pelos indivíduos como imagens da divindade, como exemplificam as *picturæ*: "o monte Vesúvio ardendo", "uma luz em linha reta do Céu à Terra", "uma vela acesa no meio de uma casa" e "uma estrela cingida de um arco de nuvens".

Chegando ao termo da análise dos elementos de arte efémera e de emblemática, assim como dos componentes de materialidade do livro, no âmbito do elogio fúnebre de personalidades da monarquia, da nobreza e do clero, é possível aventar algumas conclusões preliminares. Em primeiro lugar, observa-se uma congruência entre as linhas ideológicas emanadas de diferentes fontes iconográficas e literárias. Assim, verifica-se que a elevação da imagem do defunto se encontrava associada à ideia de ressurreição após a morte, pelo que se procurava dar destaque às ações representativas das virtudes cristãs. Por conseguinte, constata-se que todos os elementos simbólicos do aparato fúnebre eram concebidos criteriosamente e de forma integrada, com o propósito de transmitir eficazmente a mensagem político-ideológica, nomeadamente pela edificação da imagem idealizada do/ a defunto/a.

Para tal, recorrem-se a estratégias retóricas diversificadas, que se ajustam às necessidades propagandísticas de um determinado contexto histórico e político. A título de exemplo, no caso do elogio ao príncipe D. Teodósio, vê-se sublinhada a ideia de poderio militar e de estabilidade política do reino, atendendo à necessidade de consolidar a legitimidade da Dinastia Brigantina na condução do Império, após a Restauração. Salientavam-se, com esse propósito em vista, as qualidades bélicas e governativas do príncipe, assim como a irmanação dos territórios do Império (que se unem alegoricamente para chorar a sua morte). Além disso, justifica-se a decisão divina de tirar a vida à futura "cabeça do Império" por uma lógica de desígnio celestial, ao argumentar (por meio da linguagem visual e poética) que o jovem monarca protegeria melhor o reino a partir do Céu.

Cumpre reconhecer, além disso, que se privilegiavam construções hieroglíficas a partir de aves, podendo-se especular que tal se prende com o facto de representarem mais claramente a relação do/a defunto/a com Deus. Por seu turno, nota-se a convivência da ideia de serenidade e naturalidade da passagem, expressa por meio de compostos logo-icónicos a partir de signos da natureza (como ilustram, a título de exemplo, os repetidos hieróglifos que têm como ícone o heliotrópio que segue o Sol ou a flor que murcha), com a ideia de iminência da morte, representada ubiquamente pelas caveiras e esqueletos macabros que adornavam a superfície de inscrição simbólica, que pode referir-se às paredes de uma igreja ou às páginas de um livro de panegírico fúnebre. O objetivo era pressionar o espectador/ leitor a assumir uma conduta espelhada no exemplo do/a defunto/a, sugerindo-se que a morte poderia ceifar a sua vida a qualquer momento, o que o persuadiria a redimir-se antes que fosse demasiado tarde.

A par disso, constata-se que os programas iconográficos seguiam, em certa medida, os preceitos dos "Espelhos de Príncipe", o que se depreende da ênfase dada à configuração de um ideal governativo por meio da representação visual e poética das virtudes cristãs[433].

Por conseguinte, as estratégias comunicativas que visavam a elevação do/a monarca/ e do reino acusavam um conhecimento profundo dos mecanismos de persuasão e comoção das massas. Com efeito, todos os pormenores da arquitetura fúnebre (do livro ou do monumento) revelavam uma coordenação simbólica e conceptual. Por sua vez, também o discurso parenético e as orações fúnebres eram conciliados com as inscrições e os emblemas que ornamentavam o cenário lutuoso, com vista a amplificar o seu efeito retórico.

No domínio do livro de elogio fúnebre, conclui-se que há uma consciência clara de que todos os constituintes gráficos, tipográficos, verbais e icónicos deveriam estar

[433] Sobre este assunto, leia-se: *Imagens do príncipe: discurso normativo e representação, 1525-49* (BUESCU, 1996).

harmoniosamente coligados e pensados para um leitor ideal, cujas expectativas se pretendias superar. Assim, nos livros em que se observa maior investimento na qualidade tipográfica, nota-se um grande cuidado em conciliar vinhetas, emblemas, cabeções, letras capitulares historiadas, com poemas, sermões, orações e gravuras, entre outros, de modo a propiciar uma experiência de leitura única, que deixasse inscrita na memória, de forma explícita ou subliminar, uma mensagem de caráter marcadamente político e ideológico.

3.3 O elogio dos missionários mártires

> *[…] aproveita passar os cinco sentidos da imaginação pela primeira e segunda contemplação, da maneira seguinte:*
> - Primeiro ponto *é ver as pessoas, com a vista imaginativa, meditando e contemplando em particular as suas circunstâncias, e tirando algum proveito desta vista.*
>
> Inácio de Loyola[434]

De modo a compreender outros modelos retórico-visuais no domínio da temática fúnebre, considero pertinente estudar igualmente um conjunto de textos panegíricos a missionários que perderam a sua vida na divulgação da fé cristã. A temática do martírio, no âmbito da literatura e das artes visuais, remonta aos primórdios da Cristandade e mesmo à cultura religiosa pré-cristã. Carlota Miranda Urbano, no artigo intitulado "Tipologias literárias do martírio na hagiografia. As origens", discorre sobre a matriz histórica e literária do género martirológico, observando que:

> Do ponto de vista literário, o modelo de mártir cristão configurou-se nas origens, como de resto o cristianismo nascente, em diálogo de ruptura e continuidade com o 'tipo' de ideal que a antiguidade pagã oferecia à veneração pública – o herói – entendido este sobretudo nas suas versões de 'guerreiro' e 'sábio', com privilégio para o 'sábio estóico'. Esta dimensão dialéctica do 'novo' ideal de santidade, em identificação contra e com o modelo pagão é um dos traços fundamentais na sua configuração. Os restantes são a herança da tradição hebraica e a interpretação neotestamentária da morte de Cristo como sacrifício da vítima por excelência (URBANO, 2006: 332).

A ilustração do martírio[435] constitui, por conseguinte, uma estratégia retórica eficiente na difusão da doutrina cristã, inspirando inúmeros trabalhos artísticos, nomeadamente no

[434] Cf. *Exercícios Espirituais* (LOYOLA, 1999: 68-69).
[435] Sobre a iconografia dos mártires no período contrarreformista, consulte-se o capítulo "El martirio" de *El arte religioso de la Contrarreforma*" (MÂLE, 2001: 103-150).

campo da escultura e da pintura, que alcançam um público alargado ao integrarem o espaço do templo. No domínio literário, a temática martirológica suscita obras de diferentes tipologias, de cariz hagiográfico, biográfico e épico[436], sendo que, no período barroco, ganha um novo impulso através da disseminação do livro impresso. Neste contexto, cumpre salientar o novo estatuto atribuído à hagiografia, enquanto campo científico de estudos[437], o que se refletirá em inúmeras obras sobre a vida dos Santos Mártires, sendo que uma grande parte apresenta o patrocínio da Companhia de Jesus.

Além disso, a difusão da literatura martirológica no período barroco deve compreender-se à luz das políticas contrarreformistas da Igreja, que procurava estabelecer regras muito rígidas de devoção e lançar modelos para a conduta dos fiéis, o que se traduz na produção de inúmeras obras que exploravam a didática do exemplo, como manuais de bem-morrer, espelhos de vida cristã, hagiografias, biografias devotas, histórias de congregações, entre tantas outras.

No âmbito das artes plásticas e escultóricas no cenário luso-brasileiro, o tema da *passio* de missionários goza igualmente de grande difusão no período barroco. A este respeito, deve mencionar-se, a título de exemplo, obras como *Sete Mártires de Marrocos*, uma pintura a óleo de André Reinoso (1635-1640)[438]; o Retábulo dos Mártires de Marrocos (1750), em talha dourada, de Manuel Pereira da Costa Noronha, e o baixo-relevo dos mártires que morreram em Nagasáqui, ambos na Igreja de S. Francisco, no Porto.

Para o presente estudo, ganha especial interesse enquanto tipologia textual o martirológico com ilustrações, herdeiro dos passionários medievais[439] e do *Martirologio Romano*, com o intuito de explorar a relação semiótica entre texto e imagem e a força retórica da *imago mortis*. O *corpus* foi restringido a obras que versam a morte de missionários mártires, tendo-se selecionado, entre essas, aquelas em que a visualidade constitui uma estratégia retórica proeminente.

[436] Carlota Miranda Urbano distingue três géneros de literatura martirológica, os *Acta*, as *Legenda* e as *Passiones*, sendo que nos dois primeiros predomina o "agôn verbal" e no último o "agôn físico" (URBANO, 2006: 345).
[437] A hagiografia passa a ser vista como um ramo científico dos estudos históricos, o que ocorre em virtude dos trabalhos filológicos do jesuíta Jean Bolland e de outros sacerdotes que seguiram esta linha de investigação, materializados na obra *Acta Sanctorum*, cujo primeiro volume foi publicado em 1643 (BOESCH GAJANO, 1985).
[438] O quadro localizava-se num retábulo do Convento Franciscano de São José de Riba-Mar (Algés) e pode visitar-se atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga.
[439] Sobre o género do passionário, nomeadamente sobre o *Passionário Hispânico*, leia-se *Pasionario Hispánico* RIESCO CHUECA (1995).

3.3.1. Frades Menores

Seguindo um alinhamento cronológico, refiro primeiramente a obra de Fr. João das Chagas intitulada *Triumphos de la sancta evangelica pobreza en la religion seraphica de nuestro Padre San Francisco* (LLAGAS, 1625). Trata-se de uma obra de elogio à Ordem Franciscana, através do enaltecimento da prática da pobreza enquanto virtude fundamental. Com este propósito, apresenta seus tratados, que abordam a fundação da Ordem dos Franciscanos por aprovação do Papa Inocêncio III, as missões franciscanas na propagação da fé cristã, a conversão de monarcas e o patrocínio de mosteiros franciscanos e também o martírio e glória de missionário da ordem.

No que diz respeito às ilustrações, a obra apresenta várias gravuras da autoria de Bento Mealhas. A seguir às aprovações situam-se duas gravuras (Fig. 280) que ocupam todo o campo visual, e que remetem para a inspiração divina da ordem dos Frades Menores. A primeira ilustra a visão de S. Domingos[440], que ocorreu durante o período em que viajou para Roma para obter a aprovação da regra da ordem pelo Papa Honório III, anunciando a missão apostólica ao lado de S. Francisco[441], partilhando o voto de pobreza. A gravura apresenta, no plano superior, dividido por nuvens, de acordo com o cenário divino que surgia na visão do frade, Deus Pai, representado como "Ancião de dias"[442] (de acordo com uma tradição iconográfica inspirada na visão do profeta Daniel) pelo escudo da trindade como auréola (o triângulo equilátero) e segurando um mundo com uma cruz (que associado a S. Francisco de Assis representa também

[440] Sobre o sucesso iconográfico das "visões", consulte-se o capítulo "La visión y el éxtasis" de Emile Mâle (2001: 151-198).

[441] Esta é a descrição da visão de S. Domingos, de acordo com a *Primeira Parte da Crónica da Ordem dos Frandes Menores*: "Viu à direita de Deus Pai levantar-se o Filho muito irado, e determinado a matar todos os pecadores da terra e destruir os oficiais da maldade. E estava Cristo no ar com um vulto terribilíssimo e espantoso contra o mundo, brandindo três lanças, a primeira para com ela pregar os levantados pescoços dos soberbos, a segunda para com ela vazar as entranhas dos cobiçosos, a terceira para com ela matar os entregues a carnais deleitações. E não podendo alguém resistir à ira do Cordeiro, saiu a Virgem piadosa sua mãe, e abraçando os pés do filho pedia-lhe que perdoasse aqueles que redimira, e quisesse mitigar a sua rigorosa justiça com a sua infinita misericórdia. E o Filho responde: "Não vedes mãe quantas injúrias me fazem? Como pode a minha justiça deixar passar tantos males sem castigo?" E a gloriosa mãe de Deus disse: "Vós sabeis, filho, qual é o caminho por onde convertidos a vós trareis os pecadores e os salvareis. Tenho um vosso servo fiel que mandareis ao mundo, que lhe anuncia a vossa palavra, converter-se-ão a Vós, Salvador de todos, e não perecerão. E tenho outro vosso servo que o ajudará e fará o mesmo. O Filho disse que lhe prazia fazer o que lhe mandava, mas que lhe mostrasse os que tinha para iniciar tão grande obra. E a Nossa Senhora oferecia a Jesus Cristo seu filho S. Domingos e S. Francisco, os quais o Senhor vendo ficou satisfeito. E o padre S. Domingos, que esta visão viu, notou muito bem os sinais do seu companheiro, que não conhecia, nem ainda tinha visto. E aconteceu por ordenação divina que no dia seguinte achou S. Francisco, que então estava em Roma na Igreja de S. Pedro, e pelos sinais da visão o conheceu. E abraçando-o com grande caridade e fervor, disse: "Tu és o meu companheiro, tu correrás juntamente comigo, estamos juntos neste propósito, e nenhum inimigo poderá prevalecer contra nós" (ANJOS, 1615: 34-35).

[442] Sobre a iconografia de Deus Pai ao longo da história da Igreja, leia-se "La iconografía del Padre Eterno" (ÍÑIGUEZ HERRERO, 1999: 495-511).

as suas obras). Ao centro, encontra-se Cristo com as três lanças e, à direita, Nossa Senhora, apresentando S. Domingos e S. Francisco ao filho. No plano inferior, observa-se o primeiro encontro entre os frades, que ocorre numa igreja. Em segundo plano, pode ver-se um caminho que percorre uma paisagem natural, levando a uma localidade, aludindo ao percurso dos missionários pelo mundo.

A segunda gravura retrata, no plano superior, S. Francisco, representado de acordo com a visão de S. Boaventura, como o anjo do sexto selo que, na narração do *Apocalipse*, expulsa os quatro anjos maus, retratados como seres alados com traços zoomórficos, que espalhavam o mal pelos quatro cantos do mundo. S. Francisco surge sobre um sol divino, pairando no ar com uma cruz na mão, em sinal de expulsão dos demónios. O seu corpo evidencia as chagas de Cristo, interpretadas como o sinal de Deus vivo, de acordo com a alusão de S. João no *Apocalipse*. Ao inscrever os sinais do martírio de Cristo nos pés do frade, estabelece-se uma aproximação mística entre os dois, o que se relaciona igualmente com os sacrifícios de S. Francisco e dos seus seguidores e a abnegação dos deleites mundanos, pelo voto de pobreza.

A representação dos sinais do martírio tem um efeito persuasivo no leitor, não só por se tratar de um *meme* no âmbito da iconografia cristã, mas também porque impressiona o recetor, que automaticamente presentifica a dor física. Por outras palavras, a figuração do flagelo físico constitui uma estratégia retórica extremamente eficaz, operando por meio da componente afetiva da experiência da dor.

Observa-se ainda, no canto superior esquerdo, um Sol triste e, no canto superior direito, uma lua chorando pelos pecados que assolavam o mundo. No plano inferior, com uma paisagem natural em pano de fundo, vêem-se representados aqueles que seguiram o exemplo de S. Francisco, nomeadamente as Frades Menores ou Clarissas, os Frades Menores e outras pessoas, como monarcas e nobres, que se converteram e seguiram a sua regra.

Estas gravuras convidam o leitor a conhecer a vida de S. Francisco e a história dos Frades Menores, apresentando como ideia nuclear o papel da congregação na salvação das almas.

Entre as páginas 31 e 32, é inserida outra gravura, representando a aprovação oral da regra pelo papa Inocêncio III, cuja morte é ilustrada no canto superior direito. A morte deste papa impedira a aprovação da regra por escrito, bulada posteriormente por Honorário III.

Entre as páginas 83 e 84 surge a última gravura (Fig. 281), que ilustra o martírio de frades franciscanos em várias partes do mundo. A gravura produz a fusão de vários cenários de martírio numa única imagem, procurando exemplificar a forma cruel e violenta com que foram imolados os frades. Para tal, justapõe vários planos, colocando ao centro a cena de um martírio

na cruz, o que produz uma relação mística com a crucificação de Jesus, conferindo aos frades o mérito de imitadores da divindade. Carlota Miranda Urbano alude a este processo de identificação mística, explicando que:

> Este entendimento do martírio como dom aceite livremente pelo homem está intimamente associado a uma identificação recíproca entre o mártir e Jesus Cristo. Esta é uma constante da mística martirológica que se tornará na respetiva literatura um lugar-comum. […] Jesus Cristo é sempre o sujeito da *passio* e comunica a sua própria Páscoa, tanto aos heróis veterotestamentários, como aos mártires cristãos. Por sua vez, o mártir, não só imita o gesto, mas torna-se participante da acção de Cristo já cumprida, tornando misticamente presente a paixão do Messias no seu próprio martírio (URBANO, 2006: 338).

De acordo com esta conceção mística, em primeiro plano, observam-se dois frades sujeitos ao sacrifício por fogo, que, no entanto, não os consome. A inserção de uma imagem que exprime um tema recorrente da literatura martirológica num ângulo mais próximo do leitor, salientando o caráter miraculoso do sacrifício em nome da fé, explica-se pelo facto de exprimir a inspiração divina das missões.

Por seu turno, a diversidade dos suplícios ilustrados leva o leitor a sentir empatia pelos frades, concebidos como heróis da cristandade, que se sacrificaram pelo bem-comum. Nesse sentido, é necessário estabelecer um nexo lógico com as primeiras gravuras da obra, que também transmitiam a ideia de que a ordem dos Frades Menores havia salvado o mundo, aplacando a ira divina ao abdicarem dos bens mundanos pela Humanidade, à semelhança de Cristo.

Observa-se, por conseguinte, uma relação entre a generalização operada pela gravura e a descrição textual, que a complementa, especificando os nomes dos frades, o local, a data e a forma como foram vitimados:

> Los sanctos fray Berardo, fray Pedro, fray Adjuto, fray Accursio, y fray Otho, embiados por el padre san Francisco a predicar la fé a los Moros de Africa: predicandola en Marruecos después de padecer muchos tormentos, el proprio Rey con su mano hendió a cada uno la cabeça por el medio con su espada, y después los degollò, y siendo sus cuerpos hechados en el fuego, el fuego huyo dellos, y no los quiso quemar, año 1220.
>
> Los sanctos fray Daniel, fray Angelo, fray Samuel, fray Danulo, fray Leon, Fray Nicolas, y fray Hugulino fuerom degolados por la fe de Christo, y sus cabeças despedaçadas, y los cuerpos arrastrados por la Ciudas de Cepta en 10 de Octubre de 1227 (LLAGAS, 1625: 85).

Na verdade, a gravura não personaliza os rostos dos frades nem dos imoladores, uma vez que o que se pretende ilustrar é o sacrifício da ordem como um todo e a sua resistência espiritual, por meio da Graça Divina, e não focalizar uma experiência dolorosa subjetiva. Nesse

sentido, o facto de os rostos demonstrarem alguma placidez confirma a aceitação deste dom divino (URBANO, 2006: 338), de ser mártir em nome de Deus.

3.3.2. Pe. Marcelo Francisco Mastrili

No âmbito da representação do corpo na literatura martirológica, cumpre destacar uma obra de Ignace Strafford intitulada *Historia de la celestial Vocacion, Missiones apostolicas, y gloriosa Muerte; del Padre, Marcelo Fran[cis]co Mastrili, Hijo del Marques de S. Marsano, Indiatico felicissimo de la Compañia de IHS a Antonio Telles da Silva* (1639). Trata-se de uma biografia devota, começando por relatar uma promessa do padre no momento em que estava às portas da morte, comprometendo-se a ir pregar para o Oriente, e todo o percurso de vida até ao momento em que morre martirizado.

A obra é introduzida por um frontispício (Fig. 282) da autoria de Agostinho Soares Floriano, que representa as armas do Marquês de Marsano, pai do missionário, envolta por um floreado espinhoso, simbolizando as dificuldades suportadas pelo padre Mastrili no seu percurso de fé e aludindo à sua origem nobre. No topo observa-se a sigla da Companhia de Jesus sobre um sol, ilustrando a inspiração divina das suas obras, e colocando as ações do Pe. Mastrili[443] sob a alçada da Companhia.

Segue-se uma gravura legendada (Fig. 283), elaborada pelo mesmo autor, que dá visibilidade ao suplício que o padre sofre antes de morrer, ilustrando o primeiro e o último capítulos da narração. O facto de o tema central da gravura que introduz o livro ser os tormentos físicos do missionário revela a força retórica da visualização do martírio. Por um lado, e de acordo com o que se observou na obra de João das Chagas anteriormente analisada, essa abordagem permite que o leitor estabeleça uma relação direta, de índole mística, entre a ação do missionário e o modelo de Cristo; por outro lado, do ponto de vista não-hermenêutico (GUMBRECHT, 2010), o recetor contacta com a performance da dor, ainda que através de uma

[443] O martírio do Pe. Marcelo Francisco Mastrili ecoou em obras de outros autores, de que destaco QUEVEDO, Francisco de (s/d). *El Martirio pretensor del mártir, el único y singular mártir solicitado por el martirio, venerable apóstolo y nobilíssimo Padre Marcelo Francisco Mastrili*. Ms. Biblioteca Nacional de Espanha, consultado em http://www.europeana.eu/portal/record/9200376/BibliographicResource_3000100216330.html, a 3-2-2016; PÉREZ, Gerónimo (1639). *Relacion de lo que asta agora se a sabido de la vida, y martyrio del milagroso Padre Marcelo Francisco Mastrilli de la Compañia de Iesus, martyrizado en la ciudad de Nagasaqui del Imperio del Iapo[n] a 17 de Octubre de 1637.* Manila: en el Collegio de la Compañia de Iesus, Impressor Tomas Pimpin; NIEREMBERG Juan Eusebio (1640). *Vida del dichoso y venerable Padre Marcelo Francisco Mastrilli*. Madrid: Maria de Quiñones; CARDIM, António Francisco (1650). *Elogios e Ramalhete de Flores borrifado com sangue dos religiosos da Companhia de Jesu, a quem os tiranos do Império do Japão tiraram as vidas por ódio da Fé Católica*. Lisboa: Manuel da Silva, pp. 226-232.

figuração de natureza estoica, criando um elo de empatia entre ele e o protagonista. Desta forma se incita o leitor a folhear a história do missionário e a tentar compreender o mistério por detrás da sua resiliência. Todo o percurso narrativo, que é resumido visualmente na gravura, conduz o leitor a inferir a glória da salvação e, por conseguinte, a seguir o exemplo do padre jesuíta. Por outras palavras, produz-se uma tessitura retórica de exemplaridade, encadeada e progressiva, que se pode sintetizar como passagem de testemunho de Cristo, a S. Francisco Xavier, ao Pe. Mastrili e, por fim, ao leitor.

A inserção da estampa obedece igualmente aos princípios dos *Exercícios Espirituais* de Loyola, podendo ser entendida como "composição vendo o lugar"[444]. Com vista a mover os afetos, a gravura apresenta no canto superior esquerdo o Pe. Mastrili estando muito doente num leito, aparecendo-lhe uma visão do S. Francisco Xavier, como esclarece a legenda ("1. El padre Marcelo, en visita milagrosa de S. Fran.co Xavier, es llamado a la conversión de las Gentes, a 3 de En.º de 1634, en la Ciudad de Nápoles"). Seguindo a orientação da numeração da legenda, observam-se duas cenas de suplício, uma em que o padre se encontra deitado numa maca de paus sendo submetido ao martírio por água e outra em que se encontra suspendido ao contrário, sendo a cabeça mergulhada num charco. Segue-se o tormento das covas, que consiste na suspensão do corpo ao contrário e inserção do mesmo numa cova.

A última cena deixa o desfecho em suspenso, pois não representa o momento derradeiro da decapitação, informado discretamente pela legenda, optando-se por representar o padre ajoelhado, sendo que o seu rosto, ainda que evidenciando marcas do sofrimento físico (a cabeça semi-rapada e os olhos inchados), exprime tranquilidade perante o momento da morte. Essa postura reflete a certeza da glória divina e a satisfação por morrer em nome de Deus, como se refere no último capítulo:

> […] les dezia que azia muy poco caso de los tormentos atrozes con que le ameaçavan, porque la justicia de la causa por la qual le avia aventurado a los, de que el no ignorava ser los Japones pródigos, en defensa de sus errores; le

[444]Sobre este assunto, com base na análise da linguagem do guia espiritual de Inácio de Loyola, María Jesús Mancho Duque esclarece que: "El verbo ver interesa primeramente en cuanto integrante del sintagma específico «composición viendo el lugar», tal como aparece en 47, 91, 103, 112, 138, 151, 192, 220 y 232. En esta locución se resalta la actividad visual y su objetivo: el 'locus'. Así, pues, la fórmula no es tanto «composición de lugar» como «composición viendo el lugar». En definitiva, se revela la primacía del sentido de la vista, por lo que proliferan expresiones del tipo «ver con la vista de la imaginación» y «ver con la vista imaginativa», tal y como se encuentran en 47, 47, 65, 66, 91, 112. Nos hallamos ante una realización, al menos próxima a la recogida por la acepción 6a de Autoridades: 'vale asimismo representarse la imagen, u semejanza de alguna cosa, material, u inmaterialmente'" (1993: 609). A este respeito, Rodríguez de la Flor esclarece também que "Esta «vista de la imaginación» debe ser interpretada, según proponen los textos, como la concesión de un desplazamiento interno para la exploración de las imágenes estratificadas – mentales o reales – que contempla el devoto. La «composición» sería, en este caso, la imagen en su quietud percusiva; por «vista imaginativa» entenderíamos el proceso de desplazamiento interno por los «anchos senos de la memoria, donde están los tesoros de innumerables imágenes de toda clase de cosas acarreadas por los sentidos»" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1996: 115).

> assegurava fuerças divinas, poderosas, o para dissimular el sentimento, o para sufir com interessa de animo las penas de los mayores tormentos humanos. […] la segura igualdad de animo, que resplandecia en una perpetua serenidade, y alegria del rostro, que hermoseava, y enoblecia el horro, y humildad de sus cadenas, y prosiones; les obrigaron a declararle por Santo, al mismo tiempo, que por obedecer a las ordenes de Su Emperador, le condenaron a rigorosíssimos tormentos; como a causas, o prevenciones, de la tirania de una muerte cruel: porque en la estimacion de hombres carnales, los dudosos y temporales motivos suelen ser de mas momento, que la certeza de los eternos (STRAFFORD, 1639: 114-115).

Observa-se, assim, uma performance agónica, centrada na resistência do espírito perante a dor física. Em consonância com a violência representada na figura, a descrição dos tormentos procura ser minuciosa, com o intuito de impressionar e convencer o leitor através do exemplo de fé do padre:

> En el uno colgando el padeciente, por los pies apartados el uno del outro, en unos cordeles le dan las bueltas al derredor, que los dezan muy tprcios, y encogidos: y el peso del cuerpo suelto, y ayudado del impulso de los Sayones, desaziendo las bueltas com impetuosa ligeireza, le desvanece, y atormenta la cabeza (que queda metida en agua hasta las narizes) com mucha affliccion, y difficultad, que siente en el respirar. […] Desatado de las escaleras, le bolvieron al sol, y intentaron com hyerros incendidos, atormentarle en partes indecentes (STRAFFORD, 1639: 116).

O autor da gravura procurou, ainda, espelhar a empatia, a veneração e a conversão dos espectadores do tormento do padre, representando portugueses e japoneses, através da caracterização física e da indumentária, suplicando para que poupassem a vida do missionário, persuadidos da sua santidade.

Toda a narração dos tormentos se desenvolve de modo a construir a personalidade estoica e a integridade de espírito do sacerdote, que nunca revela fragilidade, como comprova o seguinte trecho:

> Que era verdade, que tenía todo su cuerpo sacrificado, a todos los tormentos, que le quisiessen dar, por el amor, que a su Criador devia, sin exceptuar alguno. Pero siendo tantas las demas partes del cuerpo podian atormentar a su voluntad […] (STRAFFORD, 1639: 118).

Exprime-se, desta forma, a alegria da imolação, entendida como dom de Deus, que confere ao jesuíta um estatuto semi-divino por aproximação ao exemplo de Cristo e de outros mártires que abdicaram da vida em nome da fé. Assim, quando se narra a receção da notícia da sentença capital, ao aproximar-se o momento de ser coroado mártir, entendido como o desejo mais alto de qualquer missionário, o autor coloca na boca do protagonista a frase "*Ó que glória*

para mi" e a enunciação da frase proferida por Cristo: "*Spiritus quidem promptus est; caro autem infirma*" (STRAFFORD, 1639: 118-119).

A sua santidade é comprovada por vários fenómenos sobrenaturais que ocorrem aquando da sua captura, mas também na noite em que recebe a notícia da pena final, pairando no ar várias horas, o que convence os japoneses e seus governadores da sua inocência, não o livrando, contudo, da pena final por ter infringido as leis locais. O caráter hiperfísico é também expresso pela narração dos vários dias que padece no tormento da cova, sem que o sangue lhe descesse à cabeça, demonstrando sempre alegria e obrigando a que os governadores ordenassem a sua decapitação. A dimensão milagrosa é ainda sublinhada no momento final, sendo que após dois golpes de catana falhados, apenas é desferido o golpe definitivo com a sua permissão, seguindo-se o escurecimento do Sol, à semelhança da narração bíblica da morte de Cristo (STRAFFORD, 1639: 125-126).

A narração da vida do mártir evidencia, assim, uma circularidade interna e externa. De modo mais concreto, atendendo à materialidade do livro, a narração inicia e termina com a representação da *passio* e, tendo em consideração a história do Cristianismo, a morte do sacerdote mimetiza a morte de Cristo, perpetuando-a no tempo[445].

Do ponto de vista das estratégias diegéticas que pretendem prender a leitura e emocionar, observa-se que a narração dos momentos finais da vida do missionário opera uma dilatação do tempo psicológico, adiando a notícia do momento derradeiro, com o propósito de levar o leitor a desenvolver esperanças de assistir a um desfecho imprevisível. Esta estratégia diegética estabelece uma relação semiótica com a gravura inicial, que não apresenta o padre morto, jogando-se assim com o horizonte de expectativas do recetor e empolgando a leitura. De modo a orientar o leitor ao longo do percurso diegético, o texto apresenta pequenas sínteses inseridas nas margens em letra cursiva, que facilitam a pausa e a retoma da leitura. Centrando-se em momentos decisivos da ação, repletos de visualidade, estas notas marginais conferem igualmente dinamismo ao ato de ler.

Outras estratégias no domínio da materialidade do livro são empregues nesta obra, como a citação do texto que fora apenso às costas do mártir numa bandeira de papel, inserida no texto com espaçamento e formato de letra maior, conduzindo o leitor, através da imaginação, para o

[445] A este respeito, Carlota Mirando Urbano observa que: "Se considerarmos a definição de Elíade de 'tempo sagrado' como um tempo 'circular', reversível ou recuperável, mais facilmente compreendemos a fusão mística que ocorre entre o mártir e Cristo no martírio. Aplicando ao martírio essa concepção de tempo percebemos que, reintegrando o tempo sagrado da origem, o mártir se torna contemporâneo de Cristo, e é este que é perseguido naquele" (URBANO, 2006: 340).

cenário descrito (que entendemos atualmente como um *close up* no âmbito cinematográfico) e que, dessa forma, confere maior realismo à cena:

> Esta justiça manda hazer el Xongun,/ Emperador de Japon, por sus Gobernadores, Baba Saburozay, y Finda Sacagibarin,/ en la persona deste hombre loco,/ por aver venido a predicar, en/ estos Reynos de Japon, ley estran-/gera: para que otros, en el escar-/mienten (STRAFFORD, 1639: 123).

Finda a narração da gloriosa morte do Pe. Mastrili, insere-se uma carta do mesmo ao Capitão General António Teles da Silva, a quem é dedicado o livro, certamente por ser um benemérito dos jesuítas, proporcionando ao leitor uma aproximação espiritual ao mártir, através do contacto com as palavras que o próprio escreveu, e que proclamam a glória divina.

Tendo em conta os elementos compulsados, conclui-se que a organização do material visual e linguístico neste livro patenteia uma planificação meticulosa da estrutura textual. Por outras palavras, o leitor é conduzido por meio de uma estrutura geométrica circular, seguindo um percurso narrativo e visual cuidadosamente arquitetado, que compreende resumidamente: a página de rosto, que introduz a ideia de dor física pela imagem das flores espinhosas; a estampa inicial, que apresenta o enredo de forma concentrada e aguça a curiosidade do leitor, não desvendando visualmente o desfecho da pena capital; a narração do percurso de vida heroico do missionário, que leva o leitor a criar laços de afeto com o mesmo e com a Companhia de Jesus, representada metonimicamente, e, depois do desfecho fatídico que dilacera o leitor, apresenta um documento redigido pelo missionário, que o aproxima afetivamente ainda mais do protagonista e o transforma em modelo a imitar.

Se quiséssemos transferir esta estratégia retórica para o campo da publicidade nos moldes atuais, poderíamos afirmar que o Padre Mastrili funciona "comercialmente" para a Companhia de Jesus como uma figura famosa para um anúncio promocional de uma empresa ou produto. Publicita-se, portanto, um produto (uma conduta de vida de despreendimento dos bens mundanos e de obediência aos princípios cristãos) associado a uma empresa, a Companhia de Jesus, cuja "compra" permite ganhar o que todos desejam: a vida depois da morte, no reino dos céus.

Em suma, trata-se de uma obra que revela o emprego de estratégias visuais e narrativas que configuram uma geometria mística circular (MORALES BORRERO, 1975), que começa e acaba no tópico da *passio*, pensada ardilosamente para seduzir o recetor e o enredar na leitura. Manifesta, neste sentido, também uma consciência do livro enquanto objeto de deleite, o que é perfeitamente conciliado com o desenvolvimento da temática piedosa.

3.3.3 Mártires Jesuítas no Japão

Entre as obras mais paradigmáticas no que diz respeito à conciliação entre biografia martirológica e ilustração, deve mencionar-se o livro do Pe. António Francisco Cardim, intitulado *Elogios e Ramalhete de Flores borrifado com sangue dos religiosos da Companhia de Jesus, a quem os tiranos do Império do Japão tiraram as vidas por ódio da Fé Católica* (1650), que é ilustrado por gravuras de P. Miotte.

Trata-se de uma obra que segue a tradição do *Pasionario Hispánico* e do *Martirologio Romano*, apresentando em forma de inventário os sujeitos, religiosos e seculares, que morreram em nome da fé no Império do Japão. Por conseguinte, o texto do Pe. Cardim centra-se na *passio*, na ênfase do sacrifício físico e psicológico dos missionários, o que se depreende logo a partir de um elemento paratextual, o índice, que se encontra ordenado de acordo com a data da morte dos mártires.

Na "Protestação", o autor sente a necessidade de justificar a legitimidade da sua obra no âmbito das restrições de material impresso, determinadas pelo Papa Urbano VIII, que, no seguimento dos esforços contrarreformistas, promulgara um conjunto de decretos, confinando à Santa Sé a decisão da beatificação. Além disso, proibia a impressão de livros dedicados à narração da vida de defuntos considerados popularmente santos, de mártires e de milagres, sem licença do Ordinário e subsequente aprovação de Roma. O decreto de 1634, "*Coelestis Hierusalem Cives*", decidia ainda que a infração dessas determinações resultaria no encerramento do processo de canonização, sendo apenas permitida a sua abertura num prazo superior a 50 anos. Neste sentido, nota-se um cuidado por parte do autor em evitar um discurso em torno de fenómenos sobrenaturais de índole milagrosa que não tivessem sido sancionados por Roma, centrando-se sobretudo no relato dos factos que ocorreram e que são, na perspetiva do autor, evidência da devoção e ações de valentia dos religiosos e leigos que morreram em nome de Deus. Por outro lado, e acusando o estatuto científico que a hagiografia adquiria no âmbito dos estudos histórico-devocionais da Companhia de Jesus, o Pe. Cardim refere em vários passos que o seu livro se fundamenta sobretudo em narrativas epistolares escritas pelos missionários, evocando a "autoridade das cartas ânuas[446]", assim como o rigor histórico dos "processo dos tormentos formados autoridade ordinária, e juntamente apostólica, que foram mandados a Roma ao nosso santo muy Padre Urbano VIII" (CARDIM, 1650: 8).

[446] Sobre as caraterísticas genológicas das cartas ânuas leia-se "Milagre, retórica e conflitos políticos" (BERTO, 2011).

Além do recurso às ilustrações de P. Miotte, o texto encontra-se repleto de alusões visuais e de emblemática. Com efeito, a missão destes religiosos e seculares é descrita imageticamente como se fosse um emblema, pois, equiparados aos esforços de Atlante suportando nos ombros o peso do mundo, "Os Religiosos da Companhia de Jesus, em cujos ombros toda a salvação do Japão se sustentava, uns vivos sepultados em covas, outros estendidos em cruzes, outros despedaçado com catanas, outros desfeitos em cinza nas fogueiras acabaram o seu curso felicíssimo" (CARDIM, 1650: 1).

Nas "Advertências ao Leitor", o autor dá conta do sucesso da obra, que já tinha visto o prelo, numa versão em latim[447], tecendo um elogio à ação da Companhia, que havia convertido, no ano de 1599, quarenta mil almas e, no ano de 1600, mais de trinta mil, concebendo os novos cristãos como frutos e a missão dos jesuítas como "searas de Cristo no Japão", "regadas com o sangue dos mártires" (CARDIM, 1650: 4). A descrição emblemática é complementada pelo lema, a citação de Tertuliano: "*Plures efficimur quoties metimur a vobis, semen est sanguis Christianorum*" (CARDIM, 1650: 4), declarando que o Sangue dos Cristãos é semente que dá fruto, razão pela qual mais crescem quanto mais são perseguidos.

Por seu turno, os mártires são igualmente caracterizados como "Fénix das Arábias" (CARDIM, 1650: 4), acolhidos pela glória divina após serem imolados pelo fogo ou por outra pena.

Do ponto de visto da estrutura, o livro do Pe. Cardim comporta os seguintes textos: um elogio a S. Francisco Xavier, elogios aos mártires, o catálogo dos religiosos e seculares que foram mortos no Japão e a relação da morte de quatro embaixadores portugueses em Macau. O autor antepõe as gravuras aos textos, como forma de cativar e impressionar o leitor.

A primeira gravura (Fig. 284) ilustra o martírio de S. Francisco Xavier, concebido como modelo dos missionários jesuítas, sendo representado numa posição superior aos imoladores, sob uma árvore, levantando uma cruz para onde aponta com a outra mão, e evidenciando uma auréola luminosa, em sinal da divina graça. A violência da cena é transmitida pela ilustração de vários sujeitos que recorrem a instrumentos diversos (pedras, arcos, flechas e maças) para agredir o santo, numa representação pictórica que expressa movimento. O autor da gravura procura retratar o dinamismo da cena, "pausando-a segundos" antes do santo ser atingido. Por sua vez, o rosto de S. Francisco Xavier revela tristeza, mas serenidade, na certeza da ressurreição, em conformidade com a tradição literária e iconográfica martirológicas. Por conseguinte, observa-se um paralelismo entre a gravura e o texto de elogio ao santo, onde é

[447] CARDIM, F. (1646). *Fasciculus e Iapponicis floribus suo adhuc madentibus sanguine, compositus a P. Antonio Francisco Cardim è Societate Iesu, Prouinciae Iapponiae ad Vrbem Procuratore*. Roma: Corbelletti.

descrito como “Sol sobre as estrelas menores” e como “capitão” que marcha “diante dos seus soldados”, tendo transformado “espinhos e abrolhos […] em encarnadas rosas, em imortais amarantos”, ou seja, tendo convertido tantos japoneses, lançando o exemplo para os futuros missionários (CARDIM, 1650: 13). Com efeito, a conversão ao Cristianismo é reproduzida imageticamente por flores que simbolizam a imortalidade da alma, como já se havia observado a propósito da emblemática fúnebre relativa a leigos.

Ao relato resumido da vida do santo, com especial enfoque nas suas relações com Portugal, o autor passa a apresentar o desfile de outros mártires do Japão, repetindo como estratégia retórica a anteposição das gravuras, legendadas com informações breves, como o nome do mártir, a data da morte, o lugar e a forma como decorreu o martírio. À gravura segue-se uma biografia breve, que fundamentalmente se centra na naturalidade, na carreira religiosa e culmina com a descrição da morte.

Os missionários são representados sobre um cenário natural, sendo que uma parte das gravuras retrata o momento da *passio* (por exemplo, crucificados), outra parte retrata simbolicamente a forma como morreu (por exemplo, ao morrer envenenados são representados com uma serpente na mão) e outra parte apresenta-os numa postura devota, com a cabeça levantada para os céus, simbolizando a morte através do cenário (por exemplo, um cenário natural numa praia, avistando-se barcos, ilustrando a morte por desterro e doença contraída nas embarcações). A postura dos missionários é, por regra, serena, não demonstrando dor, em sinal de fé. De modo a ilustrar o sacrifício dos missionários, houve a preocupação de exibir vários tipos de pena capital: crucificação (Fig. 285), decapitação (Fig. 286), febre, tormento na cova (Fig. 287), exílio, cremação (Fig. 288), tormento das águas, cárcere e veneno (Fig. 289).

O imperador japonês é caracterizado de forma grotesca, sendo descrito por expressões como: “touro bravo” que “espumava sangue” (CARDIM, 1650: 53); “não abrandava, nem vomitava de todo a peçonha, que nas entranhas trazia, antes cada vez mais bramia como touro agarrochado” (CARDIM, 1650: 56) e “basilisco do inferno” (CARDIM, 1650: 60). À exceção da gravura sobre S. Francisco Xavier, em nenhuma outra se veem retratados os autores dos crimes, uma vez que se pretende exaltar a bravura dos missionários, dando-lhes todo o protagonismo da tela. Seguindo este princípio, também as biografias procuram desenvolver as várias penas por que passaram, aludindo brevemente aos perseguidores.

As biografias, embora sucintas, estão desenhadas de forma a criar empatia entre o leitor e o missionário, através da descrição das suas virtudes, méritos e características de personalidade, para que mais se compadeça no final, com o relato da crueldade da morte. A morte dos missionários é sempre descrita como gloriosa, apresentando-os a rezar ou a entoar

cânticos bíblicos. A par da descrição do tormento físico, é também mencionado a inquietação psicológica que sofriam, ao permanecerem escondidos em montanhas e selvas, na iminência de serem encontrados e aprisionados ou submetidos a penas duras, como se verifica neste passo:

> Quantas vezes esse santo Padre metido debaixo de lapas e penedos fugiu às mãos ensanguentadas dos algozes, que o buscavam para a morte? Quantas vezes ouvindo o estrondo das armas ele desconhecido passou pelo meio dos seus inimigos sem lhe fazerem mal? Quem há de crer, que metido entre duas paredes pudesse passar um ano em tanta escuridão, que escassamente a uma luz furtada e escura podia rezar as horas canónicas? (CARDIM, 1650: 152).

O autor recorre frequentemente a alusões do campo da emblemática para caracterizar a pureza espiritual e a religiosidade dos missionários, valendo-se da comparação com flores ou aves. A título de exemplo, ao referir a naturalidade do Pe. João Batista Machado, que nasceu na Ilha Terceira, tece a seguinte consideração:

> […] podemos dizer com razão que a graça, servindo-lhe de madrinha, tomou nos braços esse menino em nascendo, antes me espanto como algum dos açores daquela ilha o não arrebatou nas unhas para o Céu, mais santa e religiosamente do que já antigamente a Águia Real a Ganimedes (CARDIM, 1650: 55).

A referência ao mito de Ganimedes, que Alciato converteu em emblema (ALCIATO, 1577: 60), simboliza, portanto, que a alma do padre, pela sua graça, poderia ter sido levada por Deus, que, à semelhança de Júpiter, leva os que mais ama. A biografia do Pe. João Batista Machado mereceu, de facto, maior atenção por parte do autor, sendo uma narração mais longa e emotiva, terminando com a descrição de fenómenos sobrenaturais, entendidos como milagrosos, que marcaram o momento do suplício e do enterro. A gravura ilustra o momento da decapitação, o que constitui um paralelo com a morte de S. João Batista.

De modo a exprimir a vivência fervorosa da fé, o autor tira proveito do campo lexical do martírio, transformando-o em metáforas da ressurreição, como se observa na frase:

> […] com aquelas palavras de Job […] na boca lhe caíram os grilhões da sua imortalidade, com que pode passear livre nas praias da glória (CARDIM, 1650: 54).

Esta frase exprime a conceção de "lugar" emanada dos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola, que tem raízes filosóficas na Antiguidade Clássica e na Patrística (nomeadamente Platão e S. Agostinho), entendendo o corpo como prisão da alma, como se explicita no seguinte trecho:

> 47 – O *Primeiro Preâmbulo* é composição, vendo o lugar. Aqui é de notar que, na contemplação ou meditação visível, assim como contemplar a Cristo nosso Senhor, o qual é visível, a composição será ver, com a vista da imaginação, o

> lugar material onde se acha aquilo que quero contemplar. Digo o lugar material, assim como um templo ou monte onde se acha Jesus Cristo ou Nossa Senhora, conforme o quero contemplar. Na invisível, como é aqui a dos pecados, a composição será ver, com a vista imaginativa e considerar estar a minha alma encarcerada neste corpo corruptível e todo o composto neste vale, como desterrado, entre brutos animais. Digo todo o composto de alma e corpo (LOYOLA, 1999: 42).

Frequentemente, o autor complementa as imagens com a exposição dinâmica da performance da imolação, como ocorre com o martírio do Irmão Leonardo Kimura (Fig. 289), transportando a imaginação do leitor para esse momento e lugar:

> […] desprezou ao tirano, e virando-se-lhe as costas, deu em andar para a fogueira, que já brandia línguas de fogo, já este desfazia a lenha em cinza, contudo, o nosso Leonardo por muito tempo intacto do meio das chamas pregava, como se estas esperassem o império, e mandado do Cavaleiro Invicto, para se atreverem contra ele, imitando a Cristo, em quem contemplam graves Santos, que o inclinar da cabeça na Cruz foi para chamar a morte que se não atrevia a chegar. Abrasando o fogo as cordas que lhe atavam as mãos, e ficando-lhe estas livres, tomava as brasas e punha-as na cabeça, coroando-se com elas, como com flores, cantando e repetindo o Salmo: *Laudate Dominum omnes gentes* (CARDIM, 1650: 61).

O elogio aos mártires termina com um apêndice relatando o sacrifício de reis e príncipes nipónicos, convertidos à fé cristã. Segue-se um catálogo de cristãos martirizados, ordenado pela data da morte, em que se identifica o nome, acrescentando-se em alguns casos outros dados biográficos (profissão, por exemplo) e a maneira como morreram (CARDIM, 1650: 263-329).

Em suma, a estratégia retórico-visual de antepor as estampas às biografias dos mártires confere realismo e dramatismo à narração biográfica, dando ênfase à violência do flagelo, que é contrastada com a placidez facial dos mártires, pois, na certeza da salvação eterna, não demonstram fisionomicamente sofrimento. A par disso, os cenários naturais que se apresentam em segundo plano e a ilustração minuciosa dos instrumentos de imolação dão ênfase à veracidade e ferocidade da *passio*, contribuindo para a comoção dos leitores. O autor parte, portanto, da representação dos *loci* reais (por oposição a fictícios), focalizando o corpo imolado, cujo impacto visual permite fazer a ancoragem da mensagem espiritual, inscrita dessa forma na memória do leitor/espectador[448].

[448]A este respeito, Rodríguez de la Flor explica que "La meditación por imágenes o «composición de lugar» ha sido definida – en el contexto de la literatura espiritual contrarreformista española – por Rodríguez G. de Ceballos, Bernoville y Orozco, entre otros. Esta «composición de lugar», que forma la base de la teoría de la oración mental ignaciana, implica una exhortación continua para poner los sentidos al servicio de la piedad religiosa", cf. "Una retórica de la piedad" (1996: 161-162).

Por outras palavras, a estratégia compositiva seguida pelo Pe. Cardim baseia-se na descrição das *dramatis personæ*, por meio de um discurso repleto de visualidade e da sua articulação com as estampas, em torno do campo dramático do corpo como prisão da alma. Esta estratégia persuasiva é claramente tributária da metodologia difundida pelos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola[449].

Pela focalização da *passio*, produz-se uma correspondência mística entre a conduta dos mártires jesuítas e a de Cristo, o que justifica o facto de o Pe. Cardim ter optado por não incluir a biografia de seculares ou de qualquer mulher mártir, embora surjam nomeadas várias no "Catálogo de religiosos e seculares que nos Reinos do Japão foram mortos pela Fé". Esta opção corrobora também a função propagandística do livro na promoção da imagem da Companhia de Jesus.

Ativando um conjunto de estratégias visuais que pretendem captar os afetos, o livro do Pe. Cardim, à semelhança dos livros de mártires analisados neste subcapítulo, constitui um veículo ideal de catequização e de divulgação dos ideais da Companhia de Jesus, da sua história e da biografia dos membros. Por conseguinte, esta obra enquadra-se perfeitamente no espírito barroco, que Maravall caracterizava da seguinte forma:

> En definitiva, una cultura de la exageración, en cuanto tal, violenta, no porque propugnara la violencia y se dedicara a dar testimonio de ella –aunque también mucho hubiera de esto –, sino porque, de la presentación del mundo que nos ofrece el artista barroco pretende que podamos sentirnos admirados, conmovidos, por los casos de violenta tensión que se dan y que él recoge: paisajes entenebrecidos por violencia tormentosa; figuras humanas en «fieras actitudes»; ruinas que nos dicen la incontenible destructora fuerza del tiempo sobre la sólida obra del hombre; y, lo que más vibración confiere a una creación barroca, la captación de la violencia en el sufrimiento y en la ternura (MARAVALL, 1975: 423).

[449] Sobre este aspeto, Maria Jesús Mancho Duque esclarece que "En la composición de lugar ignaciana es palmaria la fusión de dos vertientes, religiosa la una, y cultural, universitaria y escolástica la otra. Ambas aunadas y con miras a una eficacia espiritual, la de mover o conmover los espíritus, explicarán la aparición y el éxito, con resonancias incluso artísticas, arquitectónicas y plásticas, de este método, potenciador de un peculiar modo de imaginación, característico de la Compañía de Jesús […], que se acrecentaría, profundizaría y expandiría en el Barroco, favorecido e impulsado por las directrices de Trento y la Contrarreforma. […] Se trata de crear un «locus» imaginario, con todas sus circunstancias y detalles, por nimios que puedan parecer, con una disposición bien organizada según unas normas previas. La finalidad que se persigue es «disciplinar la sensibilidad de manera que se objetive en una imagen lo más nítida, vigorosa y realista posible de aquello que se quiere contemplar». El objeto es, pues, configurar imaginariamente una especie de escena, con, al menos, 3 dimensiones explícitas […], donde se coloquen y sitúen las imágenes, o figuras, – la retórica clásica distinguía entre los «loci» y las «imágenes», dentro de las cuales se diferenciaba entre imágenes «rerum» e imágenes «verborum» –, para, luego, contemplarlas" (1993: 604-605).

3.4. Considerações finais

> *Acenderam as fornalhas para lhes darem vida nas estátuas com artérias de bronze, imaginando que a constância da matéria pudesse ter mão na impercetível força do tempo. Grande ideia para injúria da natureza, pois formando ela aos homens de barro, quis a arte temerariamente presumida gerá-los segunda vez com temperamento de metal, e que tendo a fragilidade dos humanos por decreto de uma resolução em pó, pretendeu a outra fazê-los herdeiros da eternidade com a valentia das imagens*!
>
> D. José Barbosa[450]

As palavras de D. José Barbosa exprimem bem o poder que a arte figurativa tem na perpetuação da imagem de um indivíduo, superando a extinção corpórea ditada pela morte. Procurando investigar a força retórica das imagens em conciliação com as palavras, no decurso deste capítulo, abordei os textos de homenagem fúnebre às grandes figuras do Império Português, atentando particularmente nos que revelam maior investimento na componente logo-icónica.

O contributo da emblemática e o papel dos aparatos de arte efémera na difusão de ideologias políticas e doutrinárias no período barroco foram suficientemente assinalados por vários autores[451], sendo que também o contexto luso-brasileiro inspirou vários estudos, alguns destes no âmbito temático da retórica da morte[452]. Parece-me, contudo, que o presente estudo tem a virtude de partir de uma nova abordagem metodológica, que se baseia na conciliação de vários vetores epistemológicos no campo da materialidade, que implica um estudo interartes, atendendo à superfície de inscrição e ao contexto histórico, cultural, social e ideológico. Nesse sentido, a análise dos textos da *laudatio funebris* permitiu retirar ilações sobre a experiência cognitiva da leitura, ponderando o efeito de presença no leitor/espectador da época, propiciado pelos estímulos sensoriais e pela simultaneidade dos elementos de expressão plástica e verbal.

Atendendo ao facto de a maioria dos textos analisados, no âmbito do panegírico fúnebre no Barroco luso-brasileiro, serem da autoria de sacerdotes, e de essas obras estarem

[450] "Oração fúnebre" (D. JAIME, 1730: 288-289).
[451] Entre os autores que exploraram esta temática, deve destacar-se Maravall (1975); Rodríguez de la Flor (2001, 2009); Checa Cremedes (1999) e Tedim (1999).
[452] Neste contexto, saliento os estudos de Jean Luiz Neves Abreu (1997), Guilherme Amorim de Carvalho (2012), de Humberto José Fonseca (2006), de José Manuel Alves Tedim (1989, 1999 e 2000), de Euclides dos Santos Griné (1997) e de Rui Bebiano (1987).

inexoravelmente subordinadas aos princípios do dogma católico, ganha particular interesse as determinações do Concílio de Trento[453], no que diz respeito ao emprego de imagens no âmbito doutrinário[454]. Acerca da utilidade da arte[455] e, mais precisamente, das imagens, o Concílio tridentino[456] atribui uma função pedagógica, que cumpre o propósito de ilustrar as virtudes, operando nomeadamente pelo exemplo[457]. Das orientações do Concílio se deduz igualmente a aprovação do uso de imagens, mas não do abuso, determinando-se a discrição e pudor que se devem imprimir às mesmas, como se constata nas obras exploradas.

---

[453] Sobre a relação entre o movimento estético-literário barroco e as determinações tridentinas, Aguiar e Silva refere que: "Se a Contra-Reforma não pode, por conseguinte, ser apontada como causa determinante do barroco, deve porém ser tida em conta como um dos elementos fundamentais que estruturam a ideologia, a sensibilidade e a temática do barroco" (AGUIAR E SILVA, 1997: 485).

[454] A este respeito, é necessário evocar o texto de um cardeal que participou no Concílio, Gabriele Paleotti, intitulado *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, de 1582, um tratado sobre pintura religiosa, sobretudo o capítulo denominado "Delle pitture dei simboli", que muito nos informa acerca dos pressupostos da Igreja no domínio imagético. Paleotti sublinha neste tratado a capacidade que os emblemas, hieróglifos, empresas e símbolos detêm para demonstrar um estilo de vida virtuoso, complementadas por motes ou versos que constituem a alma do desenho (PALEOTTI, 1582: 250). A par disso, aconselha a que não sejam demasiado obscuras, nem demasiado vulgares, de modo a maravilhar, a surpreender e a entreter o intelecto. Mas não só no campo da pintura se circunscrevem as palavras de Paleotti, pois também aconselha a que se ornamentem os livros. Neste sentido, considera as imagens como "livro aberto às capacidades de cada um", admitindo que conseguem transmitir, em pouco espaço, os conceitos, que desse modo se inscrevem na memória e nos afetos, e por essa via inspiram a vontade de imitar os bons exemplos (PALEOTTI, 1582: 71-72).

[455] Sobre este assunto, Nuno Saldanha nota que: "Os defensores da imitação literal, entretanto, iriam tentar revestir esta ideia de Verdade de um carácter moralizante e divino. Já no século XVI, os teóricos da Contra-reforma se empenharam em desenvolver uma linha de pensamento que favorecia em grande escala os defensores do realismo representativo. Na base das suas directrizes de ordem estética estava um claro desejo de utilizar a arte como fim propagandístico, moralizador e didáctico, para o que se tornava indispensável favorecer um estilo (embora não uniforme) que fosse de fácil compreensão e acessível ao maior número de crentes. Daí que as palavras-chave das suas recomendações se tornem, para além do estímulo emocional à piedade e de uma interpretação realista para melhor apelar às emoções, a clareza, a *simplicidade* e a *inteligibilidade*" (SALDANHA, 1995: 117).

[456] "Quanto às imagens de Cristo, da Mãe de Deus, e de outros Santos, se devem ter, e conservar, e se lhes deve tributar a devida honra, e veneração: não porque se creia que há nelas algumas divindade ou virtude, pela qual se hajam de venerar ou se lhes deva pedir alguma coisa, ou se deva pôr a confiança nas imagens, como antigamente os Gentios punham a sua confiança nos Ídolos; mas porque a honra que se lhes dá se refere aos originais, que elas representam: em forma que mediantes as Imagens que beijamos, e em cuja presença descobrimos a cabeça e nos prostramos, adoremos a Cristo e veneremos os Santos, cuja semelhança representam […]. Ensinem, pois, os Bispos com cuidado, que com as histórias dos mistérios da nossa redenção, com as pinturas, e outras semelhanças se instrui, e confirma o povo, para se lembrar e venerar com frequência os Artigos da Fé, e que também de todas as sagradas Imagens se recebe grande fruto, não só porque se manifestam ao povo os benefícios e mercês que Cristo lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus obra pelos Santos e seus saudáveis exemplos", Cf. *O sacrossanto, e ecuménico Concilio de Trento em latim e português / dedica e consagra, aos... Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reycend* (IGREJA CATOLICA, 1781).

[457] Sobre o reflexo das determinações do Concílio de Trento na arte, consulte-se: *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (MÂLE, 2001). Sobre o papel da Igreja, no período contrarreformista, na criação artística, o autor conclui que: "La iglesia no entabló una lucha continua contra el arte religioso; simplemente lo mejoró y le inculcó otro espíritu […]. Si en la Edad de Oro del Renacimiento el arte religioso era sereno como el arte antiguo, en el siglo XVII lucha contra la herejía; si expresaba la confianza en la fe, traduce ahora el impulso de todo ser hacia Dios; si huía de la expresión de dolor, lo que ahora representa es el martirio con todo su horror; si ocultaba la imagen de la muerte, en lo sucesivo se atreve a esculpir esqueletos en las tumbas. El arte del siglo XVII parece retroceder y encontrarse, más allá del Renacimiento, con el arte patético de los últimos siglos de la Edad Media. De este modo, la Iglesia, sin violencia, dejando a un lado las viejas leyendas, transformó el arte cristiano. Esta Iglesia de la Contrarreforma, ardiente y apasionada, que conoció la angustia, la lucha y el martirio, esta Iglesia de los santos en éxtasis, hizo el arte a su imagen" (MÂLE, 2001: 22-23).

A par disso, e reconhecendo o papel dominante dos padres jesuítas no ensino de religiosos e leigos, assim como na preparação das cerimónias fúnebres e no seu relato, é necessário assinalar que o modelo da *Ratio Studiorum* (cuja versão definitiva se concluiu em 1599, pelas mãos de Jerónimo Nadal), que preceituou a instrução dos membros da Companhia, previa o treino das suas competências retóricas por meio da elaboração de emblemas[458].

Por conseguinte, seguindo as diretrizes tridentinas e influenciados pelas orientações da *Ratio Studiorum*, que insistiam no treino mental pela produção de emblemas, assim como munidos de um conjunto de referências bibliográficas e tratadísticas no campo da emblemática, sobejamente disseminadas a partir do Renascimento, os artistas plásticos e os autores literários do Barroco luso-brasileiro revelavam ter plena consciência do papel que as sensações visuais produziam ao nível da memória e da emoção.

No que diz respeito ao poder mnemónico das imagens[459], este já havia sido explorado pelos filósofos gregos, nomeadamente por Simónides, que defendia o treino da memória através da formulação de imagens mentais e da sua associação com lugares (*loci*), tal como relata Cícero, em *De oratore* (cap. II, LXXXVI). Esse método foi empregue na oratória clássica e medieval, e teve também grande difusão no período barroco, sendo, como já se observou anteriormente, uma técnica defendida pelos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola. A eficiência do método parece ser consensual na comunidade científica hodierna, tendo sido recentemente validada[460].

Com efeito, face ao estudo da materialidade do discurso logo-icónico, no âmbito do panegírico fúnebre, é necessário ter em consideração que a superfície de inscrição dos signos altera notavelmente a sua perceção e leitura. De acordo com a análise dos documentos que possibilitaram resgatar do passado, ainda que parcialmente, o impacto que os elementos de emblemática e arte efémera provocavam no espírito dos indivíduos, conclui-se que, no espaço do templo, se procurava estimular os sentidos dos participantes, com o propósito de os

[458] Neste âmbito, a *Ratio Studiorum* ditava o seguinte: "[…] os membros da academia poderão muitas vezes recitar os seus próprios discursos, poesias, declamações […] ou sustentem e combatam uma tese, de modo mais oratório do que dialético; ou criem emblemas e divisas sobre alguma matéria; componham e interpretem inscrições, descrições e enigmas; exercitem-se individualmente na *inventio* retórica pensando em lugares retóricos que confirmem um tema proposto […] ou componham símbolos, de modo que cada um dê a sua interpretação sobre a mesma matéria proposta […]" (MIRANDA, 2009: 262).

[459] Sobre este assunto, consulte-se: *Teatro de la memoria. siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII,* nomeadamente o capítulo "Juegos del espíritu" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1996: 53-110); *Ignacio de Loyola: el lugar de la imagen. el problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI* (FABRE, 2013) e "La Compañía de Jesús: Imágenes y Memoria (Nihil vacuum neque sine signo apud Deum)" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1978).

[460] Cf. "Routes to remembering: the brains behind superior memory" (MAGUIRE *et al*., 2003).

surpreender e convencer da veracidade de um conjunto de mensagens de teor político e doutrinário[461], conduzindo-os por meio de um percurso estética e geometricamente arquitetado.

A propósito da arquiteturalidade e da relação espacial dos elementos de emblemática, Judi Loach observa que a tridimensionalidade inerente ao espaço de um edifício contrasta com a moldura da página, levando a que os artistas justaponham séries completas de imagens, formando uma narrativa, de modo a que o espectador consiga ler automaticamente, através da sobreposição de diferentes registos, a história apresentada (LOACH, 1996:2). Na verdade, os sentidos do espectador do Barroco eram assoberbados pelo preenchimento de todos os espaços do templo, que transmitiam a sensação de estar envolvido numa dimensão à parte, completamente distinta da experiência quotidiana, e que produzia um efeito de sedução e deslumbramento. Neste sentido, e como se apurou da análise das relações lutuosas, a grande dimensão das estátuas, esculturas e pinturas alegóricas macabras[462], aparelhadas de foices e relógios de areia, transmitia a ideia de insignificância do indivíduo e de tudo o que é mundano perante a imponência e força da Morte, sugerindo a premência de estar preparado para o último respiro.

A este respeito, constata-se que se apelava a dois sentimentos distintos do recetor: a empatia e o medo. Por um lado, as gravuras, esculturas ou pinturas em que a passagem surge simbolizada por anjos ou por hieróglifos (nomeadamente aqueles que partem de ícones do mundo natural) criam um efeito de empatia, contrastando com as alegorizações macabras da

[461] A este respeito Rui Bebiano observa que: "Dessa maneira, tanto a Igreja da Contra-Reforma, como as monarquias absolutas, ambas largamente isoladas no dogma ou carentes de uma sólida base social de apoio, quiseram e souberam utilizar as novas concepções, elaborando uma "cultura de massas" orientada no seu interesse particular. O barroco torna-se, desta maneira, um conjunto de meios culturais de ordem diversa, reunidos e articulados, num dado momento histórico, para operar adequadamente junto dos homens, conduzindo-os e mantendo-os integrados no sistema social e político estabelecido, contribuindo para a autoconservação da ordem instituída. Esse objectivo 'pedagógico' é obtido justamente devido ao carácter não elitista (ao nível do consumo) desta forma cultural e à força de uma clara mensagem óptica, exaltante e mobilizadora: o homem é influenciado no seu comportamento e nas suas crenças, actuando-se calculadamente sobre as características extra-racionais das suas forças afectivas" (BEBIANO, 1987: 43).

[462] Maravall comenta a intenção comunicativa das honras fúnebres: "Ahora no se dirigen al desaparecido, observa Mâle; en la época del Barroco, al introducir el esqueleto como recurso iconográfico – lo que tal vez se deba a iniciativa del Bernini –, es al público todavía vivo que contempla el fúnebre monumento a quien éste se dirige" (MARAVALL, 1975: 337).

Morte, como caveiras[463] e esqueletos, que procuravam "mover" pelo medo, pela alusão à crueldade e à imprevisibilidade do corte pela gadanha.

Alicerçados em expedientes cénicos, da esfera acústica, olfativa, visual e tátil, a persuasão, instrução e comoção do recetor eram alcançadas com recurso a várias estratégias de estimulação sensória: o dobre dos sinos que atiçava a expectativa dos sujeitos face ao aparato lutuoso[464]; a harmonia de coros imponentes que entoavam os mais belos cânticos religiosos[465]; a profusão de odores advindos da queima de incensos; a forte iluminação do espaço[466], com particular incidência no mausoléu; a ornamentação sumptuosa baseada em tecidos nobres que apelavam ao tato, como veludos ou sedas, de cores lúgubres (o branco, o preto e o roxo), com adereços prateados e dourados; e também a diversidade de esculturas, pinturas e tarjas escritas.

Os elementos constituintes desta ambiência são interpretados por Rui Bebiano como instrumentos cénicos de persuasão das massas:

> O produto barroco, que procura transformar o existente, que tenta dar-lhe uma nova significação exaltando, esmagando, comovendo, somente ganha sentido na relação estreita entre o autor, o actor, e o seu público, entre quem executa e quem justifica e legitima essa realização. O estilo – recorde-se e sublinhe-se uma outra vez – pretende encaminhar os homens, mas não propondo uma mensagem somente acessível a minorias. Quere-os antes agrupados massivamente, e procura-o actuando sobre a sua vontade através de meios psicológicos manejados conforme uma técnica de captação que, enquanto tal, apresenta efectivamente características massivas. […]
>
> Tal processo de captação dirige-se aos homens através dos sentidos: a criação barroca penetra nos espíritos por caminhos que nada têm a ver com a valoração do elemento racional, mas sim com a excitação sensorial obtida pelo deslumbramento, pela assombração (BEBIANO, 1987: 39-40).

[463] Sobre o ícone da caveira e sua expressividade, no período que se segue à Contrarreforma, Emile Mâle observa que: "En los sepulcros de otros tiempos alrededor del difunto había parientes y santos que lo protegían. En aquellos tiempos el sepulcro era esculpido para la muerte: ahora parece que sea decorado para los vivos. A todo el que pasa, la calavera le habla: le recuerda la brevedad de la vida, la incertidumbre del mañana, la nulidad de todo lo que no es eterno. Todos estos difuntos parecen haber querido que su monumento pudiera ser útil a su prójimo; es una limosna que le hacen. Delante de estas calaveras esculpidas, el fiel al que la piedad o quizá la curiosidad ha llevado a la iglesia puede reflexionar como delante de la calavera verdadera de su oratorio; puede, una vez más, entregarse a la meditación que recomienda San Ignacio" (MÂLE, 2001: 210).

[464] No que diz respeito ao efeito do toque dos sinos nos sujeitos, Ana Cristina Araújo observa o seguinte: "Para além destes aspectos, deve ainda reter-se a natureza mágico-simbólica atribuída à marcação sonora do enterro e à verticalização da comunicação entre vivos e mortos. O primeiro aspecto sintetiza-se na crença espontânea que envolve a amplitude do toque, pois, no momento da morte, «quanto mais longe soarem» os clamores do sino mais rapidamente «os demónios pelos ares ficarão». Algo de semelhante acontece, a prazo, com a publicitação das rezas e missas pelas almas do Purgatório. A intensidade do toque é agora substituída pela repetição. A comunidade, chamada a libertar as almas do Purgatório, acredita piedosamente na comunicação eficaz que estabelece com ao além (ARAÚJO, 1989: 238).

[465] Sobre o fausto musical neste período cultural, consulte-se "Fastes de la musique religieuse à Lisbonne sous l'Ancien Régime" (SCHERPEREEL, 2009).

[466] A relação entre a arquitetura e a luz no período barroco é explorada por George L. Hersey, que, no seu estudo *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque* (2000), parte dos avanços científicos no campo da ótica nesse período para comprovar que os arquitetos do Barroco tiravam proveito da luz para plasmar nas suas obras conceitos ascéticos e ideias abstratas.

Mas o cerimonial barroco não só move as vontades por meio do incitamento sensorial, como também convida o espectador a fazer uso das suas capacidades intelectuais com o intuito de decifrar os conceitos. Esse esforço intelectivo, aplicado na descodificação de um enigma, com face visual e verbal, encerra uma dimensão lúdica e de entretenimento que não pode ser desprezada quando se avalia um fenómeno solene de caráter público, em que predominam compostos artísticos repletos de matéria simbólica. Sendo assim, não se pode esperar que o efeito preconizado pelos autores das cerimónias, de teor político, fosse cabalmente atingido junto de todos os espectadores. A este respeito, Rodríguez de la Flor refere que:

> La emblemática instaura un proceso hermenéutico del que no se puede decir que constituye un sistema, pues le falta el control, la experimentación y el orden analítico que caracteriza el método científico. De un modo aleatorio, en un mecanismo de simple intuición que busca una visión global, en el discurso icónico-verbal se exploran todas las vías de aproximación que el objeto ofrece en cuanto se propone a la capacidad fantástica del observador (2009: 229).

Não obstante, é certo que todos estes componentes cénicos efémeros, que os projetistas da obra conciliavam com a conceção arquitetónica e artística do templo, criavam um "efeito de presença"[467] que, complementado pela interpretação dos signos logo-icónicos, e pela envolvência do indivíduo na comunidade[468] que partilhava o ambiente místico da igreja, resultavam na aclamação da imagem do defunto e no louvor das instituições civis e religiosas envolvidas na cerimónia, cuja autoridade saía reforçada e sancionada[469].

Tirando partido desta reunião dos "membros" do "corpo místico"[470] do Estado, o programa iconográfico destes eventos lutuosos procurava persuadir sobretudo pela "sugestão" da exemplaridade do/a defunto/a, muito mais que pela ilustração das virtudes. Cabia ao observador depreender as virtudes e o bom serviço do/a protagonista para o bem-comum, sendo

[467] "Efeito de presença" é um termo cunhado por Hans Ulrich Gumbrecht, na obra intitulada *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (GUMBRECHT, 2004), traduzindo uma relação espacial entre os indivíduos e os objetos, e entendendo a experiência estética como algo que envolve a imediatez sensorial e emotiva da "presença", na esfera do não-hermenêutico, contrastando com os "efeitos de sentido" decorrentes da interpretação.

[468] No que diz respeito ao impacto que as cerimónias em que predominavam as composições emblemáticas e rituais simbólicos no período barroco tinham sobre o espectador, Judi Loach refere-se à "experiência de grupo" e à "construção de uma memória comum" a todos os sujeitos da comunidade, cujos elos identitários saíam reforçados (LOACH, 1996: 18-20).

[469] A este respeito, José Manuel Tedim nota que: "A Festa, ao tornar-se relato, deixava de pertencer a quem a viveu para se transformar num instrumento de propaganda dum poder que se pretendia soberano e símbolo de unidade de todo um povo à volta do seu monarca" (TEDIM, 1999: 501).

[470] Utilizo a expressão "corpo místico" remetendo para o *topos* da literatura especular que entendia o rei como cabeça do Estado e todas as outras classes sociais como os restantes membros (BUESCU, 1996: 198).

que esse processo de descodificação constitui, em si, uma estratégia extremamente eficiente na persuasão dos indivíduos.

Entre as linhas dogmáticas emanadas da leitura dos elementos estético-simbólicos transversais às várias cerimónias fúnebres analisadas, salienta-se a ideia de que apenas pelas mãos da Igreja Católica se obtinha o acesso à vida eterna. Neste sentido, sugeria-se uma conduta respeitadora dos princípios cristãos como condição para a salvação, tão bem ilustrada pelos símbolos do domínio da *vanitas*.

Na verdade, a retórica visual barroca detinha o poder de conferir dramatismo ao cenário de exéquias, construído de forma a que o visitante procedesse a uma leitura sequencial dos constituintes logo-icónicos (LOACH, 1996: 8) e orientando o olhar para o clímax sensório propiciado pela sumptuosidade do mausoléu.

No âmbito do panegírico à monarquia, a essa substituía o corpo ausente do monarca e sugeria a solidez governativa da dinastia brigantina, validada por desígnio divino, como explica Euclides dos Santos Griné:

> É certo que «representava o depósito do Real Cadáver»[471], mas a urna ou túmulo tinha uma outra dimensão: a dimensão viva do corpo político que não falece. É notório e verdadeiramente significativo que se produza a mesma representação, a mesma reprodução simbólica, em todo o Reino, Império e lugares privilegiados do estrangeiro. É a essa, representação da morte, que faz emergir em todos os locais os símbolos do poder vivo: a coroa, o ceptro, o bastão de comando, os escudos reais. O significado desta exposição simbólica não se esgota apenas nela, mas no facto de os símbolos do que permanece vivo existirem em todos os lugares como memória das prerrogativas e atributos definidores da imagem dos seus ilustres governantes. […]
>
> As imagens eram agrupadas para compor uma espécie de *best of* do Rei em diversos domínios: político, religioso, moral. A essa é um álbum dos melhores retratos do Rei, uma selecção das suas melhores actuações, uma espécie de obelisco da glória (GRINÉ, 1997: 63, 68).

Concluiu-se, igualmente, uma coerência entre os programas iconográficos e poéticos no panegírico fúnebre de monarcas da dinastia brigantina, depreendendo-se uma evolução nos *emblemata regia* desde as exéquias de D. João IV a D. João V e inferindo-se que a tessitura semântico-simbólica procurou harmonizar-se com a conjuntura política e ideológica. A partir da análise dos primeiros aparatos de exéquias após a Restauração, averiguou-se uma ênfase na legitimação da Casa de Bragança como cabeça do Império e na união de todos os membros do "corpo místico" do Estado, como forma de consolidar a independência do reino. Esse pressuposto infere-se, a título de exemplo, pelo documento que planifica as representações

[471] Expressão de Sebastião da Rocha Pita (1709: 36).

logo-icónicas do mausoléu de D. João IV[472], que constituíam um panegírico, não só ao rei defunto, mas também a outras figuras do universo aristocrático, militar e religioso. Na verdade, nas exéquias de monarcas posteriores tal não se observa, reservando o espaço do mausoléu para elogiar somente o rei ou declarar o triunfo da morte, ou no máximo, em parcos casos, para exaltar a sua ascendência e descendência. Do projeto desta cerimónia se percebeu, de igual modo, que a conceção estético-simbólica do cerimonial realçava momentos simbólicos da governação da Dinastia de Bragança, como o ato de Aclamação ou a vassalagem de reis das várias partes do Império, sendo que em solenidades posteriores não houve necessidade de o realizar, aludindo-se ao domínio dos quatro continentes através de uma abordagem alegórica, que não sublinhava a submissão dos antigos líderes dessas províncias do reino.

No que concerne ao encómio de figuras de outros universos sociais, o simulacro desempenhava simbolicamente funções semelhantes, conferindo dramatismo ao cenário fúnebre pela sugestão da presença física do cadáver, e constituindo um espelho de virtudes de tal personalidade e da instituição que representava.

Face à projeção estético-simbólica do templo, e atentando no critério da sequencialidade, o primeiro nível de espetacularidade era introduzido pelo frontispício da igreja, que cativava o olhar e convidava a entrar. A fachada continha comummente, para esse efeito, os seguintes constituintes: objetos heráldicos que estabeleciam a identidade (política ou religiosa) do defunto; inscrições e estátuas alegóricas que assinalavam a sua posição social e virtudes maiores; símbolos *vanitas*; decorações luxuosas da esfera lúgubre e podia inclusivamente exibir o retrato do defunto. Seguindo um fio lógico, que pretende conduzir o visitante pela narração da biografia exemplar do finado, nas paredes e arcos laterais, colocavam-se pinturas, epígrafes em tarjas, poemas e emblemas alusivos às ações que demonstravam as qualidades da figura homenageada nas várias áreas de intervenção pública: na devoção e ação caritativa, na administração, na distribuição de riqueza pelos súbditos, no patrocínio da cultura e das artes, na manutenção da paz e promoção da felicidade dos que lhe estavam subordinados, entre outras. Por conseguinte, não era dada ênfase à sua vida íntima ou familiar, procurando-se que o espectador comum compreendesse que as ações do defunto haviam sido essenciais para garantir o seu bem-estar e o de todo o reino. No âmbito do panegírico monárquico, sublinhava-se a ideia de rei como "pai da pátria", pelo que se deixava subentendida a mensagem de que o seu amor aos súbditos superava qualquer outro afeto, nomeadamente o familiar.

[472] Cf. Ms. IAN/TT, S. Vicente de Fora, livro. 22, ff. 25 e ss..

Por fim, era para o mausoléu que todos os olhares se deveriam dirigir, reflexo dos atributos do finado, sintetizados por meio de estátuas, pinturas e suas legendas, motes ou poemas. Apesar de as variações observadas entre os vários mausoléus, há que salientar a transversalidade das estátuas macabras, esqueletos[473] e caveiras[474], normalmente colocados junto às colunas ou no topo da máquina, que proclamavam o triunfo da morte.

Outro aspeto relevante para a leitura de signos na superfície do templo tem que ver com a simultaneidade. A este respeito, Judy Loach refere o seguinte:

> Baroque developments in architectural space elided wall and ceiling surfaces so as to emphasise the continuity of the space they enclosed; consequently, the tradition of dividing painted decorations into discreet panels (often quite separate emblems, or other symbolic images) was superseded by treating walls and ceiling together as a single canvas, effectively enveloping the spectator, and devoted to a unitary topos, thus substantially altering the manner of reading (LOACH, 1996: 10).

Na verdade, a consciência do espaço arquitetónico era fundamental na conceção do aparato efémero de cariz lutuoso. Com efeito, da análise das cerimónias fúnebres se depreende que os artistas procuraram tirar o maior proveito do espaço do templo, inserindo estrategicamente os letreiros, as esculturas, quadros e medalhões pintados, tarjas, tecidos e pequenos adereços. Essa evidência infere-se também de que, por norma, as relações de exéquias começavam por descrever a igreja, o seu estilo e as obras artísticas que a adornavam permanentemente, para depois relatarem os elementos acrescentados e a forma harmoniosa e equilibrada da sua dimensão e disposição. Acresce a este o facto de se atentar nas regras da perspetiva, procurando conceber a proporção e a inserção das obras de acordo com a posição do espectador, de modo a amplificar a mensagem. Assim se expurgava a sensação de vazio e de despojamento que a ideia da morte poderia ativar, assoberbando-se a imaginação dos indivíduos com a decoração colorida, com elementos da iconografia e da literatura bíblica, mas

[473] Sobre a simbologia do esqueleto, Davinia Gómez Martín refere que: "En el cristianismo, los huesos representan la semilla de la resurrección de la carne, cuando los muertos se levanten de sus tumbas y se reencarnen para enfrentarse al Juicio Final. En este contexto es un símbolo positivo, pues le recuerda al hombre que tiene posibilidades de una vida después de la muerte. El esqueleto no es sólo un verdugo implacable de todo lo que vive, sino que también es una figura simbólica ambivalente, pues pone fin a la vida terrenal a la vez que abre la puerta a la resurrección y al renacimiento. El esqueleto es el protagonista de temas iconográficos con contenido moralista, como en las vanitas, en el triunfo de la muerte, es decir, en todo tipo de *memento mori* –frase latina que significa "recuerde que debe morir" haciendo referencia a la fugacidad de la vida –. Esta representación de la muerte se suele combinar tanto con relojes de arena, como con hoces, arcos y flechas" (GÓMEZ MARTÍN, 2015: 37).

[474] A respeito da face macabra nos monumentos fúnebres, Allo Malero observa que: "La iconografía de la muerte en todos los países católicos se basa más bien en la tradición, sobre todo en la medieval. […] Por ello la aparición del esqueleto y la calavera se vuelven del todo frecuentes logrando en algunos casos grados extremos de carácter macabro, al igual de todas las imágenes que se habían venido haciendo tradicionales sobre la "vanitas" (ALLO MANERO, 1981: 86).

também com recurso a artefactos estético-literários advindos da mitologia greco-romana e adaptados à ética cristã. Esta era uma forma eficiente de mover o espírito dos sujeitos, persuadidos e impressionados, em parte pela interpretação dos componentes simbólicos logo-icónicos, mas sobretudo pela experiência estético-emotiva e pelos estímulos sensoriais que a performance dos signos do teatro fúnebre proporcionava.

Todo este cenário estava disposto para que o recetor melhor acolhesse o texto parenético, pelo que o orador procurava conciliar a tessitura discursiva com a mensagem emanada das tarjas, painéis e medalhões que pendiam dos arcos e preenchiam todas as superfícies do templo, verificando-se que, geralmente, se retomavam os motes latinos amalgamados com as pinturas e esculturas lutuosas.

A mesma ilação foi retirada por Víctor Mínguez Corneles a propósito das cerimónias fúnebres nos vice-reinados americanos, observando que:

> Los mensajes transmitidos por los jeroglíficos políticos son reforzados habitualmente a través de los sermones pronunciado en teatros efímeros, piezas de oratoria que devienen en verdaderos discursos ideológicos al servicio de la Corona y de la Iglesia. Estos sermones, inspirados en los adornos del catafalco – esculturas, alegorías, escudos, epigramas y jeroglíficos – son muchas veces el discurso conductor que pone de relieve la coherencia del programa simbólico (MÍNGUEZ CORNELLES, 2012: 114).

Por seu turno, todo o protocolo cerimonial, que compreendia o desfile lutuoso e a "quebra dos escudos", terminando na sé, assim como a disposição categorizada dos representantes das diferentes classes sociais no templo, facultava uma visão clara do lugar que cada um deveria ocupar na sociedade. A hierarquização dos indivíduos ressaltava igualmente da interpretação das várias pinturas efémeras que compunham o espaço das exéquias, nomeadamente nas que eram dirigidas aos reis, onde se retratava o monarca como cabeça do Império e, ao mesmo tempo, se representavam ações virtuosas que reforçavam os laços entre a monarquia e as mais altas figuras da Igreja e da aristocracia.

Por seu turno, é de salientar que a leitura logo-icónica do espaço lutuoso permite também aceder à representação dos vassalos mais desfavorecidos, como são exemplo os escravos. A este respeito, a sua ilustração procurava sublinhar o sentido de dependência e submissão às classes mais altas, com o propósito de assinalar a liberalidade, misericórdia e caridade do soberano[475]. Não obstante, a figuração imagética destes indivíduos permite-nos

[475] Recorde-se, a este respeito, as pinturas efémeras que ornamentavam a Igreja de S. António dos Portugueses nas exéquias de D. Pedro II e D. João V, como relatam as obras *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Ré di Portogallo don Pietro Secondo l'anno MDCCVII* (PLACHO, 1707) e *Exéquias feitas em Roma à Majestade Fidelíssima do Senhor Rei D. João V* (ROTILI, 1752).

vislumbrar as condições precárias em que viviam, apresentando ao olhar do leitor hodierno um discurso sobre as camadas sociais mais impotentes.

No domínio do panegírico fúnebre a figuras da monarquia lusitana[476], pode afirmar-se que existe uma coerência no programa iconográfico[477] seguido nas encenações fúnebres e de exéquias da Dinastia de Bragança. Atendendo à tessitura simbólica, destaco alguns elementos transversais aos *emblemata regia* lutuosos, como as metáforas do domínio astronómico, que refletem as qualidades morais e a elevação da alma à glória eterna; a simbologia relacionada com aves, com especial destaque para a fénix[478], a águia e a pomba, que reafirmavam a ligação intrínseca entre a divindade e a monarquia; a exploração do significado das plantas, que aludiam às virtudes do defunto e significavam a morte prematura e, por fim, as metáforas ligadas ao universo marítimo (como o barco numa tormenta ou um rochedo no meio do mar), que expressavam a resistência, a constância e a fé inabalável.

Por sua vez, é de notar a abundância de emblemas que se centram na devoção da figura elogiada, através de imagens do campo da luz (como a flor do heliotrópio virada para o Sol ou as estrelas num céu limpo), que traduzem a ideia de culto e de imortalidade do defunto. Diferentemente de outras monarquias, como a de Luís XIV, em que se procurava fabricar a imagem de um rei divino como Astro-Rei, no domínio luso-brasileiro tende-se a sublinhar a religiosidade do monarca e o facto de governar por desígnio divino. Neste sentido, quando as composições emblemáticas se centram no Sol, simbolizando uma figura da realeza lusitana, o mesmo traduz os conceitos de liberalidade, caridade, proteção do reino ou ascensão da alma, entre outros, mas não implica a conceção do(a) monarca como divindade, o que é corroborado pelas *inscriptiones* e *subscriptiones* amalgamadas à imagem, ou mesmo em *descriptiones*.

Neste sentido, é necessário notar que os *emblemata regia*, no domínio lutuoso, acusa linhas de codificação dos *specula principis*, na medida em que se fundamenta num protótipo

[476] A este respeito, Ana Cristina Araújo assinala que "Em plena mundividência barroca, o *requiem* pelo monarca era sempre ocasião de um cerimonial aparatoso e espectacular. A morte do rei era configurada como um último rito de submissão colectiva e marcava o início da representação da história feita homem, do grande e singular herói, numa palavra, do homem valor. Tal como no cerimonial das entradas régias, a morte, com todo o aparato que a rodeia, assumia o sentido da «saída régia». Não o da abdicação do poder, mas o da sua investidura fantástica pela memória. Através da função maior do espectáculo, isto é, da cristalização do pensar e do sentir de quem nele participava, a sociedade erigia o luto em manifestação póstuma de fidelidade" (ARAÚJO, 1989: 129).

[477] Os preceitos a atender na execução das cerimónias fúnebres foram compilados pelo padre jesuíta Claude-François Ménestrier na obra *Des Décorations funèbres* (Paris, 1683), onde se aconselhava a escolha de um tema bíblico ou conjunto de alegorias para enaltecer o defunto, que inspirasse a composição da cerimónia, a par dos emblemas e outras decorações do templo.

[478] A fénix, enquanto símbolo recorrente neste período, opera uma fusão entre o domínio sagrado e o profano. No campo da *emblemata regia* e do panegírico, este ícone ganha particular difusão, simbolizando a vida eterna, no plano espiritual e histórico, como se observa também em outros contextos que não o fúnebre, como é exemplo um emblema gravado por John Droeshout (Fig. 279), em *Lusitania liberata* de António de Sousa de Macedo (1645).

governativo de base cristã, o que é corroborado por um conjunto de evidências: o caráter pedagógico que subjaz à conceção dos aparatos fúnebres; o desfile de virtudes cristãs espelhadas nos constituintes logo-icónicos; a glorificação do rei como corpo místico do Império; a abstração da imagem do/a monarca em consonância com o modelo cristão[479]; a aproximação da imagem dos monarcas aos modelos representados por heróis da Antiguidade Clássica, por figuras do Antigo Testamento e por Cristo ou Maria; a caracterização do monarca como sábio, ou "rei filósofo", rodeado dos seus conselheiros; a imagem do rei como pai de todos os súbditos e a ênfase na excelência administrativa e no valor militar do soberano.

Indo ao encontro desta linha de pensamento, Ana Isabel Buescu observa que os preceitos emanados dos *specula principis* se refletem em outros suportes e representações políticas (BUESCU, 1997: 34) para além dos tratados que se enquadram no género, dando como exemplo a emblemática. Neste âmbito, a autora esclarece que a:

> "[…] codificação da imagem ideal do governante construída pelos *specula principis* radica na concepção organicista da sociedade, da qual o rei é a cabeça, e portanto o primeiro protagonista. Assim, só um monarca virtuoso pode tornar virtuosa a república e, sob este ponto de vista, aquele quadro de virtudes ganha uma dimensão política e um alcance ideológico indiscutíveis (BUESCU, 1997: 33).

Dentro dos géneros de emblemática, ganha especial relevo o hieróglifo[480], com que se adornam os monumentos fúnebres. Tal prende-se, entre outros aspetos, com o facto de se tratar de um género que, num reduzido espaço, revela a capacidade de transmitir um conceito, pela semelhança natural (GRACIÁN, 2004: 564-570), através de uma *pictura* (planta, animal, corpo celeste, metal, pedra preciosa, instrumento, objeto ou elemento da natureza, entre outros que excluíam a figura humana). Por outras palavras, o facto de congregar imagem e texto, numa geometria mística que normalmente consistia na *inscriptio* em latim e na *subscriptio* em português, castelhano ou latim, favorecia a transmissão de uma mensagem simultaneamente sagrada e política, que desta forma chegava a um público alargado, mesmo ao não-alfabetizado, que queria maravilhar e convencer do caráter sagrado da monarquia e do estatuto inquestionável da Igreja. Deste modo, o hieróglifo cumpria a função de entreter e convidar o espectador a

[479] Embora a imagem do/a monarca se construa, em parte, pela ilustração das ações exercitadas, ou seja, por eventos concretos da vida daquele/a monarca, a conceção artística das cerimónias fúnebres procura sobretudo plasmar a ideia de que o/a defunto/a encarna o modelo cristão, o *rex* ou *regina imitabilis*, em consonância com a intenção retórica e as linhas normativas do género dos "espelhos de príncipe".

[480] A função do hieróglifo no âmbito dos monumentos de arte efémera foi estudada por vários autores, nomeadamente no que diz respeito à emblemática hispânica do *Siglo de Oro*, de que são exemplo os estudos de Rodríguez de la Flor (1982), Ledda (1994), Escalera Pérez (1996), Gómez Sacristán (1989) e Víctor Mínguez (2014).

participar mais ativamente na encenação fúnebre, por via do esforço de descodificação que exigia[481]. A par disso, encerrava um caráter místico e enigmático, dando a sensação de que a sua interpretação levaria à descoberta de uma verdade oculta sobre os mistérios da vida e da morte, o que fascinava o recetor. Do que se apurou, é de notar que as composições emblemáticas nas arquiteturas públicas não revelam grande hermetismo, no sentido em que a face visual era composta por objetos simbólicos facilmente identificáveis pelo indivíduo comum, mesmo o iletrado, ainda que a sua face textual, normalmente em latim, pudesse ser acessível apenas a um público culto.

Mas o impacto destas cerimónias não se cingia à sua assistência *in loco*, uma vez que a relação de exéquias permitia que a notícia do fausto das cerimónias fúnebres chegasse a um público mais abrangente, nomeadamente ao estrangeiro. Assim, este género literário possibilitava que um grande número de leitores testemunhasse a reafirmação do poder político e económico da Coroa Lusitana, inferido a partir da sumptuosidade dos eventos descritos, e do relato do valor afetivo e simbólico que desempenhava para os súbditos, comprovando a união fraterna do Império na dor lutuosa.

A relação fúnebre constituía, assim, uma forma de superar a transitoriedade dos fenómenos lutuosos de carácter efémero. Tendo em conta as condicionantes (políticas, económicas e culturais) que marcaram a tipografia nacional, encontram-se vários exemplares

[481] No que diz respeito ao impacto dos emblemas no público, Escalera Pérez observa que: "Este hecho parece estar en contradicción con el contenido propagandístico característico de estas decoraciones simbólicas, pero podemos asegurar que el pueblo, aunque no penetrase en el profundo significado de cada uno de los jeroglíficos, muchos de ellos explicados en los interminables sermones, comprendían perfectamente el mensaje que se les quería transmitir, a través de todos los elementos que constituían el magnífico aparato funerario, quedando admirados por los repiques de campanas, desfiles, sermones, luces y sobre todo el catafalco […]" (1996: 444).

que se referem aos engenhos logo-icónicos, ilustrando-os, seja por via da gravura[482], seja de descrições mais ou menos específicas e, por vezes, acompanhadas da explicação[483].

A este nível, é necessário operar uma diferenciação entre a emblemática presente em aparatos de arte efémera e a que se cingia ao domínio livresco, que impressionavam o recetor de diferentes formas. Cumpre, deste modo, assinalar uma distinção metodológica inerente ao estudo dos emblemas inscritos em edifícios daqueles inscritos em livros, uma vez que a mensagem das encenações públicas fica necessariamente ancorada ao contexto social e económico onde se insere o espaço arquitetónico, como explica Judi Loach:

> It follows that any image or inscription carried by a building, whether by being affixed to the building, or by being represented by a building in its entirety, including through its (usually painted) representation, is necessarily anchored into a larger, and more complex, context than is the page in any book; its full interpretation will therefore involve taking account of those social and economic factors which influenced, and perhaps even determined, its creation (LOACH, 1996: 20).

Uma leitura macroanalítica dos textos de *laudatio funebris* revela outras conclusões que contribuem para o entendimento do caráter político que estas cerimónias desempenhavam. Por conseguinte, verifica-se uma abundância de obras de cariz emblemático no domínio do encómio masculino muito superior à do encómio feminino, o que se relaciona com a função retórica das mesmas, que está claramente associada à construção de um discurso de legitimação do poder político e religioso, no âmbito da esfera pública, na qual a mulher desempenhava um papel discreto. A natureza política que subjazia a estas cerimónias de luto régio comprova-se também

[482] Roger Chartier analisa as restrições compositivas da inserção da imagem no livro, notando que "Na sua relação com o texto, a imagem do impresso submete-se a uma dupla teia de limitações. Uma delas é a técnica que opõe as imagens gravadas em madeira – que podem ser inseridas na mesma forma que a composição tipográfica e ser impressas pelo mesmo prelo – e as gravadas em cobre, mais apreciadas a partir do fim do século XVI, mas que exigem uma prensa especial, saem mais caras e são privilégio dos impressores em talha doce. Ao passo que o livreiro-impressor, com as madeiras gravadas, mantém o completo domínio do fabrico do objecto, associando livremente texto e imagens, a gravura em cobre obriga a separar o texto das imagens, impressas separadamente, o que leva a instalar a imagem no espaço que lhe está reservado (no frontispício, na página de rosto, à margem do texto)" (CHARTIER, 1998: 17).

[483] Víctor Infantes, no artigo "La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas" (1996), caracteriza bem a condição de grande parte dos livros de emblemas que apresentam a composição sem a sua expressão visual, o que também se aplica à realidade portuguesa. O autor deixa, contudo, uma mensagem otimista no final do artigo, referindo-se ao resgate das imagens perdidas através das descrições, que caracteriza grande parte do *corpus* analisado ao longo desta investigação: "Como pasa casi siempre en la historia de la literatura española, lo conservado es mucho menos de lo que existió y, en este caso, doblemente, por lo supuesto y por lo comprobado. Afortunadamente, han sobrevivido muchos motes y descripciones de lo que fueron las imágenes gráficas de los emblemas. Creernos que en ocasiones causas editoriales suprimieron la imaginación de muchos autores, pero en otras, los creadores suplían esta carencia con un fondo común de figuración plástica, de la que tan reacios eran de mostrar los humanistas y su cultura. Además, es una carencia que percibimos como lectores actuales, porque, desde el vacío a la cuadratura del círculo, un buen lector siempre verá en la evocación de una figura, la presencia ausente de un emblema" (INFANTES, 1996: 104).

pela diferenciação de género nas manifestações de exéquias, o que se concretiza a vários níveis: no tempo de luto (um ano para a rainha e dois anos para o rei); no número de cerimónias e na distribuição das mesmas pelo espaço do Império e no estrangeiro, em que o panegírico masculino evidencia um maior número de manifestações de lamento. A propósito de faustosos aparatos de arte efémera pelas exéquias reais ocorridas em Roma, no nosso caso, circunscreveram-se ao encómio masculino. Esta diferenciação de género não era apanágio do Barroco luso-brasileiro, observando-se também em outros Estados. Em consonância com este cenário, ao analisar as exéquias reais femininas de diferentes Estados europeus, Martine Boiteux conclui que as cerimónias lutuosas femininas em Roma apresentam um caráter extraordinário e restrito:

> À l'exception des reines espagnoles et françaises, Cecilia Renata d'Austria est la seule reine étrangère qui bénéficie d'une commémoration romaine. L'extraordinaire de cette cérémonie peut être expliqué par l'importance de la Pologne catholique aux frontières du monde catholique, au milieu des terres d'un Empire protestant et face aux Turcs musulmans menaçants; c'est donc une célébration de la religion et de ses nécessaires défenseurs.
>
> Les funérailles romaines de reines françaises sont peu nombreuses […] (BOITEUX, 2009: 406).

Embora a generalidade das construções emblemáticas expressassem conceitos transversais à esfera feminina e masculina (como a transfiguração espiritual, a tirania da morte, a imortalidade da alma, a religiosidade e a devoção, o lamento dos súbditos, a efemeridade das coisas mundanas, entre outros), a exemplaridade da figura defunta concebia-se de maneira diferente. Por outras palavras, e indo ao encontro do que se apurou no segundo capítulo a propósito da poesia elegíaca, a construção imagética no panegírico masculino procurava sublinhar a ideia de varão insigne e herói da cristandade, por meio de referências simbólicas que exprimiam qualidades administrativas e militares, a par das virtudes cristãs demonstradas pela forma como promovia a *felicitas* do reino e se preocupava com o bem-estar dos súbditos. A título de exemplo, no campo da emblemática no elogio masculino, recorria-se comummente à figura de Atlante para sublinhar o esforço e resistência demonstrados na gestão do reino ou no cumprimento de missões relacionadas com o seu cargo social, fosse ele de ordem administrativa, militar ou religiosa. Por outro lado, no domínio laudatório votado a mulheres,

salientavam-se sobretudo as virtudes demonstradas no domínio privado e doméstico[484], que a tornavam exemplo de integridade, religiosidade e dos mais altos valores familiares e cristãos. Essa exemplaridade encontrava normalmente expressão em exercícios logo-icónicos onde predominavam as flores, cuja interpretação simbólica favorecia a transmissão de conceitos do âmbito ético e moral.

Com efeito, nas exéquias femininas[485], a representação alegórica das virtudes centrava-se sobretudo na esfera moral e educativa[486], com especial relevo para o elogio da educação dos filhos, da fertilidade e descendência (normalmente na imagem da árvore com vários ramos ou com frutos, ou céu com o número de estrelas que equivalem aos filhos), acentuando-se o seu papel como pilar maternal do reino[487]. No que diz respeito à descendência, deve salientar-se que, no encómio masculino, se procurava exaltar o sucessor, sendo que no feminino todos os filhos costumavam ser referidos, inclusivamente aqueles que haviam falecido (representados, por exemplo, por um ramo partido). Não obstante, também se aclamavam algumas virtudes da esfera pública, com destaque para a caridade, cujo modelo mais evidente é a rainha D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, ainda que fosse proeminentemente retratada por três títulos, "o de Esposa, o de Rainha e o de Mãe", como observa Fr. João da Natividade

[484] Luciana Sobral, baseada na análise de uma carta de D. Maria Sofia Isabel, datada de 28/2/1695 de Lisboa, endereçada ao padre António Vieira, em agradecimento pelo livro de Sermões de São Francisco Xavier com o qual este havia presenteado a monarca, caracteriza bem o papel da rainha na sociedade, referindo que "D. Maria Sofia viveu numa época em que as mulheres nobres sabiam perfeitamente qual o seu lugar e função social, definidos através de acordos político-diplomáticos desde seus nascimentos. Certa feita, ela pediu ao padre António Vieira, por quem nutria profunda admiração, que rogasse a 'meu grande Santo Xavier', de quem era devota, que lhe abençoasse para que pudesse continuar sua missão de rainha e mãe de príncipes: 'para que possa segurar com elle a vida, e saúde del Rey, meu Senhor, a dos Principes meus filhos, e sua boa educação, e os augmentos desta Monarchia" (SOBRAL, 2015: s.p.).

[485] Maria Paula Marçal Lourenço assinala a evolução a nível da sumptuosidade nas cerimónias lutuosas femininas: "[…] entre 1640 e 1754, cresceu de forma significativa a exuberância estética e cerimonial das exéquias fúnebres das rainhas. Quer do ponto de vista do número dos intervenientes que tendeu a aumentar, quer ao nível do aparato decorativo do cortejo fúnebre, quer na cuidadosa e magnífica ornamentação de templos e igrejas, tudo convergiu para a encenação triunfal da morte das Rainhas" (LOURENÇO, 2003: 587).

[486] A este respeito, no livro *O Padre António Vieira e as mulheres*, que constitui um estudo sobre a visão da mulher através dos olhos de um dos mais conceituados autores do Barroco luso-brasileiro e, por isso mesmo, barómetro da imagem da mulher na sociedade de então, José Eduardo Franco e Maria Isabel Morán Cabanas concluem que: "A partir de uma concepção de sabor androcrático que se desenvolveu na cultura do Ocidente cristão e que se exacerba no período barroco, o jesuíta reclama um espaço de contornos bem limitados para a movimentação feminina: a casa ou o convento. À mulher é atribuído um papel eminentemente passivo, que contrasta com a vivência do homem, considerado como protagonista e agente principal, aquele que opera a transformação da história mesmo por delegação divina" (FRANCO e CABANAS, 2008: 199). Sobre este assunto, leia-se também *Mulheres, Espaço e Sociabilidade. A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias* (LOPES,1989) e *Vestígios da educação feminina no século XVIII em Portugal* (RIBEIRO, 2002).

[487] No seu estudo *Imagens do Príncipe. Discurso normativo e representações (1525-49),* Ana Isabel Buescu caracteriza o papel da mulher no âmbito da literatura especular, concluindo que: "O discurso normativo de que nos ocupamos radica, por «natureza», num universo masculino, no qual a mulher é uma presença implícita, mas quase ausente […]. A excepção surge nos casos em que a representação do perfeito governante contempla […] a dimensão familiar da relação com a mulher e os filhos, no âmbito do governo da casa […]" (BUESCU, 1996: 215).

(NATIVIDADE, 1700b: 6), que constroem a sua identidade a partir de uma perspetiva política e masculina[488].

Do ponto de vista da receção, parece claro que a conceção estética do aparato lúgubre atendia às particularidades dos recetores, o que se observa através do confronto das exéquias reais celebradas em diferentes locais. A título de exemplo, a partir das cerimónias fúnebres realizadas em Roma[489] pela morte de D. Pedro II (ROSSI, 1707) e de D. João V (ROTILI, 1752), facilmente se depreende um esforço acrescido para demonstrar verbal e imageticamente o poder económico, político, militar e simbólico dos monarcas lusitanos, atendendo ao caráter internacional do público que assistiria às cerimónias e que leria a notícia das mesmas.

Do ponto de vista histórico, conclui-se ainda que as manifestações fúnebres se tornam mais exuberantes depois do reinado de D. Pedro II[490], o que se explica por questões da esfera económica e da estabilidade política, mas também devido a uma nova consciência estadista sobre o papel destas cerimónias (a par de outras, como entradas, casamentos régios, e nascimentos de príncipes), perspetivadas como mecanismos eficientes de propaganda e como formas de festejo alternativas àquelas de expressão popular, que não eram controladas pelos poderes instituídos e que foram sendo progressivamente refreadas a partir do Concílio Tridentino.

[488] Sobre o papel da mulher monarca na sociedade de então, consulte-se: "As rainhas da Restauração: a construção do poder feminino no Portugal brigantino" (GAMA, 2012) e *Rainhas no Portugal Moderno* (LOURENÇO, 2012).
[489] Roma, enquanto capital da fé, congregava religiosos, artistas e representantes das grandes potências estrangeiras, que poderiam comunicar aos seus conterrâneos o esplendor das cerimónias fúnebres em honra dos governantes do Império Lusitano.
[490] Esta foi também a análise de Rui Bebiano, que assinalou que: "Com a Restauração, entretanto, assiste-se a um compasso de espera na continuidade do desenvolvimento deste tipo de práticas, ainda que se não denote quebra alguma no elevado conceito que da instituição monárquica e da sua grandeza geralmente têm os seus contemporâneos. Mas, se as circunstâncias políticas, sociais e económicas que envolveram os reinados de D. João IV e de D. Afonso VI não foram favoráveis ao crescimento do espectáculo político organizado, uma nova atitude vai ser desenvolvida pelo primeiro membro da Dinastia Brigantina a governar de uma forma sólida e num ambiente de relativa segurança, em termos de estabilidade política e de desafogo material. A corte de Pedro II abre, pois, um período novo na forma pensada e arranjada de viver o quotidiano e os grandes actos de um modo expressamente teatral, grandioso, sonante, barroco e, logo, político. E agora mais clara do que nunca a maneira rígida e minuciosa de entender e de desenvolver o ritual nos actos públicos ou de conteúdo político alargado, aos quais o rei deve assistir colocado no lugar central" (BEBIANO, 1987: 63).

Conclui-se, além disso, que o espaço da cidade[491] era o eleito para tais demonstrações de pesar, pois era nele que se concentravam os representantes dos diferentes poderes públicos e os locais que os simbolizavam[492]. Neste sentido, Maravall entendia que:

> En la ciudad barroca se levantan templos y palacios, se organizan fiestas y se montan deslumbradores fuegos de artificio. Los arcos de triunfo, los catafalcos para honras fúnebres, los cortejos espectaculares, ¿dónde se contemplan, sino en la gran ciudad? En ella existen academias, se celebran certámenes, circulan hojas volantes, pasquines, libelos, que se escriben contra el poder o que el poder inspira. En ella se construyen – gran novedad del tiempo – locales para teatros y acuden las gentes a representaciones escénicas que entrañan la más enérgica acción configuradora de la cultura barroca (MARAVALL, 1975: 265).

Além das relações lutuosas, é necessário considerar a visualidade no âmbito da materialidade do livro, numa aceção mais abrangente de estudos emblemáticos. Neste campo, deve notar-se a preocupação estética dos autores do Barroco em retirar o maior proveito do espaço da página, concebida como microestrutura sígnica e como parte de uma macroestrutura narrativa. Por outras palavras, observou-se que os diferentes géneros do panegírico fúnebre têm em comum o facto de recorrerem a um conjunto de expedientes óticos para quebrar a monotonia da leitura e para enaltecer a figura defunta, como o recurso a vinhetas, cabeções, emblemas, gravuras[493], letras capitulares ornamentadas e historiadas, variação do tipo e formato da letra, contraste de cores (normalmente o vermelho e o preto) e interposição de poemas (epitáfios, epigramas, sonetos, poemas-mausoléu, entre outros) na sequência narrativa.

A par disso, apurou-se que o recurso a estruturas logo-icónicas no livro impresso cumpre um conjunto de funções retóricas distintas, de que destaco as mais predominantes: imprimir

---

[491] Quanto ao valor simbólico da cidade como espaço das encenações públicas no Barroco, Rodríguez de la Flor salienta que "La *imago urbis* se compone así de un sentimiento de la extraordinaria representatividad alcanzada por un territorio, ello por medio de su autoridad en lo religioso y en lo político (los discursos «fuertes» vertebradores), y de la historicidad que está representada en sus monumentos y en lo que es el espacio físico privilegiado que compone su dominio" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1994: 13).

[492] A este respeito, Euclides dos Santos Griné alude à simbologia dos espaços da cidade, entendida como palco do teatro político: "As tarimbas, cobertas de preto, onde se quebram os escudos, serviam para melhor se comunicar a arenga, o tablado era um palco, para derribar e quebrar o escudo à frente de todos: para que houvesse um *reconhecimento público* do fim da *aliança*. Os lugares escolhidos são lugares docentes onde se situam instituições e símbolos de cariz judicial (o pelourinho), religioso (a sé, a matriz), militar (o forte), assistencial (o hospital) e educativo (a universidade)" (GRINÉ, 1997: 34).

[493] Roger Chartier reflete acerca do poder da imagem impressa, referindo que "Quer no interior, quer no exterior do livro, a imagem impressa é igualmente susceptível de uma utilização autónoma, que lhe confere uma função própria, tornando-a um objecto ritual (como nas certidões de casamento), uma imagem de devoção (como nos cartazes das confrarias, certificados de peregrinação, madeiras gravadas, ou nas talhas doces inseridas nos livros de devoção) […]. Ligada a actos essenciais da vida, a decisões ou a compromissos importantes, a imagem, apesar de objecto impresso em série, encontra-se investida de uma carga afectiva e de um valor existencial que a tornam única para quem a possui. Mais, a imagem impressa, aqui semelhante às outras, é pensada e manuseada como um instrumento maior do conhecimento, apta a fornecer uma representação adequada da verdade das coisas" (CHARTIER, 1998: 16).

maior carga emocional ao discurso, de modo a comover o leitor (o que se cumpre, a título de exemplo, pela inserção de vinhetas e letras capitulares com génios chorando); criar uma relação de empatia com o finado (realçando as ações da figura em prol do bem-comum); construir a exemplaridade do defunto (através de composições emblemáticas que exprimem as suas virtudes cristãs); perpetuar na memória alguns conceitos que sumarizam a personalidade da pessoa elogiada; sublinhar os poderes do homenageado (através de brasões, divisas, cetros, coroas, mitras e outros símbolos do poder institucional inseridos em vinhetas, capitulares historiadas e emblemas); consolidar a ideia de vanidade da vida (através de alegorias da morte e dos símbolos *vanitas*) e sublinhar o papel da Igreja como única porta de acesso à eternidade (através de constituintes emblemáticos na esfera da iconografia cristã).

Por seu turno, a inserção de elementos icónicos no texto possibilita igualmente seduzir o leitor, apelando ao seu gosto pela descodificação, uma vez que o desafia a depreender uma virtude, uma ação insigne ou outra mensagem subliminar, por meio de um exercício dialético-inferencial, que o leva a participar ativamente na construção simbólica da obra. A este respeito, Rodríguez de la Flor assinala que:

> […] la conceptualización de la mirada […] rara vez queda asociada a las figuras de la transparencia y a su versión moral que es la franqueza y la exposición directa de los contenidos de la verdad. Al contrario, la metaforología barroca de la visión del poder entra en un régimen «oscuro», tal vez sólo subliminal, insinuado. Quiero decir que se despega de las metáforas tradicionales para crear un espacio politológico propio con el objeto de expresar valores más complejos. […] Esa imagen se hace cargo de toda la violencia y coerción que supone el pacto social, que tiene como fin situarse en el contexto de una monarquía absoluta y teocrática y en él operar un disciplinamiento del espacio social, desarrollando una verdadera «cultura de la obediencia» (2009: 122-123).

Importa também frisar que a conceção estético-literária das obras de temática fúnebre evidencia uma planificação rigorosa da distribuição dos signos pelos espaços do livro, sendo que o que parece ser um mero adorno se reveste, frequentemente, de uma significação mais complexa. Por exemplo, uma mera moldura permite dar destaque a uma mensagem, conduzindo o olhar do leitor para um ponto em particular. Por sua vez, elementos da composição tipográfica, como um cabeção, uma letra capitular ou uma vinheta-remate, além da utilidade estrutural de demarcar o início ou fim de um capítulo, são aproveitados para sublinhar o misticismo da obra, reforçar ou introduzir um tema, atiçando a curiosidade do leitor e entretendo-o.

À semelhança do que ocorre no domínio da arquitetura efémera lutuosa, em que se seduzia o espectador pela fachada do templo, também o frontispício ou rosto do livro revela essa consciência de que deveria apelar ao olhar do leitor e sugerir-lhe as linhas ideológicas e

temáticas nucleares. É no rosto que se encontram as informações essenciais sobre a figura a quem se prestam honras, sobre o autor, o mecenas e a quem se dedica a obra. Trata-se, por isso, de um espaço aproveitado ao limite, de acordo com a conceção estética barroca do horror ao vazio, de que é exemplo máximo o rosto de *Lenitivos da dor* de Francisco da Natividade (NATIVIDADE, 1700a).

Do que fica exposto se depreende que o recurso aos artifícios do campo ótico, na esfera da *laudatio funebris* do Barroco luso-brasileiro, quer no domínio da arte efémera quer no corpo do livro, fundamenta-se numa tessitura axiológica cristã que se reflete na relação dialética entre visível e invisível, e que visa a celebração dos poderes terrenos, sancionados pela bênção divina. Ao contrário de outras tipologias de cerimónias coletivas, como as entradas de reis e rainhas ou casamentos, em que os protagonistas participavam no espetáculo público, os aparatos de exéquias encontraram mecanismos centrados na estimulação sensorial, com destaque para a visual, com o intuito de superar a ausência do corpo da figura homenageada, recorrendo a diferentes engenhos logo-icónicos para consolidar a *imago potestatis*. A este nível, verifica-se que os artistas e letrados que concebiam os livros e as solenidades de teor lutuoso revelavam uma plena consciência da função comunicativa das mesmas e das características do público-alvo, procurando convencê-lo de que a figura defunta pautou a sua vida pelo serviço ao próximo e a Deus. Por essa razão se compreende a estratégia retórica de salientar as "virtudes exercitadas"[494], fundamentadas em atos históricos concretos, por vezes datados, em forma de descrição ou quadros, sendo a exemplaridade construída com base em emblemas e poesias que generalizavam os atributos do(a) protagonista.

No campo do panegírico fúnebre, é necessário operar uma distinção entre a *imago mortis* relativa a pessoas da sociedade que morreram naturalmente e os missionários mártires. No que diz respeito à figuração do corpo, no primeiro caso, observa-se uma tendência para ilustrar o defunto por meio de retratos, que os representam em vida, de forma bela e normalmente com apetrechos que remetem para o seu cargo ou estatuto social. A representação do corpo inerte é substituída pelo mausoléu, a que se dedicam poemas panegíricos. Tal ocorre porque se pretende

[494] A este respeito, cumpre proceder a um paralelo com o discurso normativo especular, sendo que Ana Isabel Buescu, no seu estudo *Imagens do Príncipe. Discurso normativo e representações (1525-49)*, nota que "o protagonista pertence, na sua totalidade, ao príncipe, objecto de um discurso que pretende fazer garantir – e representar – as «perfeições» que deve possuir para bem desempenhar o ofício régio" (BUESCU, 1996: 193). Por outras palavras, na literatura especular do século XVI, à semelhança do que se constatou no panegírico fúnebre no período barroco, verificava-se uma abordagem que privilegiava o ofício do rei ou as ações executadas em prol do bem-comum. Essa ênfase nas tarefas reais na literatura especular verificava-se, por exemplo, na obra *Tratado sobre os trabalhos do Rei* de Lourenço de Cáceres, cuja originalidade reside "no facto de o discurso se articular, não em função do convencional cortejo das virtudes e primores do rei, mas dos *trabalhos* que o seu estatuto envolve e implica" (BUESCU, 1996: 169).

celebrar as ações em vida e deixar na memória do espectador uma imagem triunfante do defunto e da classe social que representa.

Por seu turno, no caso dos missionários mártires, a figuração do corpo apresenta várias possibilidades, de que destaco as mais frequentes: ilustração da *passio* (durante a imolação, antes ou imediatamente a seguir à pena capital, no local em que expiraram); ilustração do corpo enquanto espírito ressuscitado (por exemplo, envolto de luz, pairando, com os símbolos de mártir, como a palma ou outros mais específicos); em retrato. Nas obras analisadas, verificou-se uma preponderância da representação do sacrifício físico, ilustrando-se o mártir no momento da morte, surgindo umas vezes com sinais ou objetos de tortura e outras vezes despojado dos mesmos.

A figuração "realista"[495] do momento da morte de missionários mártires contrasta com a representação alegórica da morte de outras personalidades, comummente expressa pelo golpe da gadanha operado por uma Morte alada, pelo corte da flor ou raio num tronco, por um anjinho no leito da morte, entre outras.

Não obstante, e como depreendemos da análise das biografias devotas dos padres jesuítas, verifica-se que a narração da vida e morte do missionário mártir revela uma reconstrução imaginária, ativando estratégias mnemotécnicas[496], em que muitas vezes se recorrem a imagens da esfera emblemática e alegórica. E se, por um lado, a morte dos missionários mártires é considerada um dom de Deus, a morte de outras figuras ocorre por vontade de Deus, que desejou a companhia de almas tão graciosas. Quer num caso, quer noutro, no contexto estético-literário do panegírico fúnebre, a morte, embora lamentada, é sempre exaltada, sendo entendida globalmente como algo positivo, como acesso ao destino último e ambicionado por todos, a vida eterna.

Avaliada a relação entre a retórica visual e os discursos do poder monárquico e religioso, que são predominantes, cumpre ainda referir que, ao longo deste capítulo, se privilegiou igualmente a leitura dos programas poético-iconográficos a partir de outras perspetivas. Neste sentido, constatou-se igualmente uma linha discursiva centrada nos limites do poder monárquico. A título de exemplo, o projeto da cerimónia fúnebre do rei D. João IV evidencia um conjunto de imagens que remetem para a divisão da soberania, uma vez que o rei não

[495] A aceção "realista" alude às orientações de Inácio Loyola em *Exercícios Espirituais* de compor lugares reais, por oposição a lugares fictícios, o que não exclui uma figuração em moldes hiperbólicos e ficcionados, como nos leva a crer, por exemplo, a descrição e ilustração de aspetos sobrenaturais e a inexpressão da dor. Reflete, portanto, a intenção retórica de levar o leitor a aceitar essas descrições visuais e ilustrações como fidedignas, ou seja, como relato verídico dos factos.

[496] Sobre esta temática, consulte-se "Cultismos metodológicos en los "Ejercicios" Ignacianos: "La composición del lugar"" (MANCHO DUQUE, 1993).

constitui o único protagonista da cerimónia fúnebre, partilhando a "tela" do mausoléu com todos aqueles que contribuíram para consolidar politicamente o reino e aceitaram como governante um elemento da Casa de Bragança. Por seu turno, a própria Morte se apresenta como limite do poder das classes dominantes, pelo que é transversal aos textos de encómio fúnebre um enfoque na anulação das autoridades perante a mesma. Além disso, é ainda necessário destacar um discurso centrado nos constrangimentos do poder real, ilustrado por imagens que expressam o peso da governação, que embora dentro de um quadro retórico que pretende realçar o espírito de sacrifício do rei em prol do bem-comum, não deixa de ilustrar as contingências de assumir esse cargo.

Por outro lado, procurou-se também analisar os programas iconográficos, avaliando sentidos que fogem ao controlo dos agentes de propaganda política e religiosa, nomeadamente aqueles que se referem ao papel da mulher, que já se abordou anteriormente, e às classes mais desfavorecidas. A este respeito, concluiu-se que os compostos logo-icónicos deixam transparecer um discurso não intencional sobre as condições desumanas do trabalho escravo, sobre o qual assentava em parte o poder económico do Império. Por conseguinte, encontramo-los representados pictoricamente na cerimónia de exéquias de D. Pedro II, em Roma, com grilhões e quase sem roupa, numa posição de subserviência, embora enquadrados por uma retórica que visava enaltecer a generosidade do rei.

Ainda no que se refere à pluralidade e à complexidade de discursos que oferece a leitura da *ars emblematica*, deve mencionar-se que algumas das obras analisadas não derivaram de patrocínio real ou eclesiástico, sendo uma homenagem de uma pessoa próxima do defunto. Neste sentido, é necessário atender à intenção comunicativa destes textos que, embora seguindo uma linha retórica em certa medida semelhante às obras de panegírico régio ou de propaganda religiosa, se diferenciam destas, pelo que a interpretação dos compostos logo-icónicos não pode ser reduzida apenas ao seu uso político. A título de exemplo, deve destacar-se a homenagem fúnebre do Conde da Ericeira ao Pe. António Vieira e a obra *Últimas ações do Duque D. Nuno Álvares Pereira de Melo*, compilada pelo filho do defunto, D. Jaime, que, embora não excluindo um enquadramento político, podem ser vistas também como expressão sincera de lamento pela perda de pessoas tão próximas.

Como referia Fernando Bouza, "Queda, sin embargo mucho por hacer para una cabal y definitiva integración de las imágenes en el repertorio de fuentes que están a disposición de quienes deseen analizar el pasado en toda su complejidad" (BOUZA, 2008: 44). Espera-se, portanto, que o trabalho desenvolvido no decurso deste capítulo seja um contributo para compreender a complexidade da retórica da morte neste período cultural, deixando claro que a

produção logo-icónica fúnebre implica uma heterogeneidade expressiva que não se pode reduzir à sua função política e propagandística, uma vez que revela um forte pendor estético-lúdico. Neste sentido, deve também ser lida, em certa medida, como expressão (por vezes, sincera) de sentimentos, pois a morte pressupõe, de facto, a comunhão de uma dor transversal a todos. Como diria Luís Nunes Tinoco, "Nascemos desiguais, morremos iguais, disse Séneca. E nesta Comédia da Vida têm todos uma mesma entrada e uma mesma saída" (TINOCO, 1704: fl.107).

Conclusão

> *C'est la Religion, qui a consacré les Enigmes par l'obscurité de ces Misteres, qui sont au dessus de la penetration de l'esprit humain. Dieu, dit le Prophete se cache dans les tenebres pour tenir les hommes dans le respect, & ces adorables tenebres lui sont comme une espece de Temple où il habite dans son immensitè.*
>
> Claude-François Ménestrier[497]

Na introdução da tese enunciei os objetivos que deveriam nortear a minha pesquisa, definindo como propósito nuclear estudar a conciliação de diferentes sistemas de representação ou, de forma mais específica, investigar de que forma a materialidade do texto configura e dá corpo à retórica da morte no Barroco luso-brasileiro. No final do segundo e do terceiro capítulos, aduzi algumas conclusões explanadas nas "considerações finais", que possibilitaram fazer a ponte entre o domínio microanalítico e o macroanalítico. Por outras palavras, parti da análise dos textos, valorizando particularmente a dimensão ótica da experiência de leitura, assim como os fenómenos de interação do *ikon* com o *logos*, de modo a retirar ilações sobre a *imago mortis* veiculada pelos textos de panegírico fúnebre.

Como seria expectável, para o desenvolvimento desta tese foi necessário ultrapassar alguns obstáculos, que se prenderam inicialmente com a delimitação e localização do *corpus*, estando ciente de que este seria o primeiro enigma a decifrar. Por conseguinte, comecei por fazer um levantamento de textos do período barroco, da esfera temática delineada, já abordados em estudos teóricos, procurando pistas que me levassem a localizar outros, ainda por analisar, nomeadamente sob a perspetiva das materialidades da literatura. Se bem que a catalogação bibliográfica facultasse alguns indícios que permitiam estreitar o enfoque da investigação de campo, muitas das composições visuais encontravam-se discretamente entre um volume alargado de tantas outras que obedeciam aos esquemas de leitura tradicional, o que exigiu a consulta de um grande número de livros impressos e de manuscritos. Na verdade, foi necessário, por vezes, libertar essa tarefa de qualquer fio lógico, uma vez que um lote considerável de poemas visuais de temática lúgubre surgiu em contextos improváveis, o que me leva a crer que a atividade de antologização que este trabalho requereu é apenas embrionária. Assim, apoiei esta tarefa arqueológica em bases de dados que elaborei, permitindo-me fazer o balanço das obras consultadas, que incluíram cerca de dois milhares de manuscritos (sobretudo da

[497] *La philosophie des images énigmatiques, où il est traité des enigmes* (1694: "preface").

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, mas também da Biblioteca Nacional de Portugal, da Biblioteca Geral e Arquivo Público de Évora e do Arquivo Nacional da Torre do Tombo) e de cinco centenas de miscelâneas da Biblioteca Joanina, a par de outras tantas centenas de livros antigos, inclusivamente na forma digital.

No que diz respeito à componente filológica que o estudo acarretou, ofereceu ainda alguma complexidade a leitura de composições visuais e de emblemática na sua forma manuscrita, muitas delas em latim, apresentando alguma deterioração e difícil legibilidade, o que implicou grande morosidade. Devido à sua extensão, não foi possível transcrever integralmente todos os textos apreciados, tendo selecionado excertos de maior relevância para o estudo.

Tendo-se encontrado um número significativo de textos que cabiam nos limites estabelecidos para a investigação, foi necessário circunscrever o âmbito da análise, optando-se por focalizar a laudatória fúnebre. Não obstante, estes primeiros esforços de pesquisa de fontes permitiram reconhecer que ainda resta muito caminho por trilhar no âmbito do estudo da cultura visual no Barroco luso-brasileiro. Não coube, portanto, nos limites desta tese, o estudo da *imago mortis* em manuais de boa-morte, guias espirituais, biografias de santos, folhetos moralizantes, estampas, aparatos de arte efémera em procissões religiosas (por exemplo, as do *Corpus Christi*), painéis de azulejos, igrejas, livros de regras de congregações, entre outros, que são um campo fértil para o estudo da materialidade do texto.

Cabe-me, agora, refletir sobre os contributos deste trabalho para a área dos estudos estético-literários do Barroco luso-brasileiro, expondo as conclusões emanadas do processo investigativo.

No primeiro capítulo, houve a necessidade de proceder a um enquadramento teórico, de modo a compreender de que forma o debate em torno do tópico "*Ut pictura poesis*" se desenvolveu no âmbito da tratadística pictórica e literária luso-brasileira. A este respeito, apurou-se que constituiu um tópico largamente versado, sendo que alguns tratadistas argumentaram em prol da supremacia da pintura sobre a poesia, enquanto outros advogaram o contrário, estabelecendo-se um diálogo profícuo em torno da relação semiótica das duas formas de expressão artística. No âmbito deste capítulo, explorei igualmente as raízes e formas da poesia visual, focalizando os géneros mais representativos e cultivados pelos autores do Barroco luso-brasileiro, assim como os que mais se ajustaram à temática fúnebre, como os anagramas, os acrósticos, as pirâmides e os poemas-mausoléu, entre outros. Abordei, ainda, os livros de emblemas, traçando brevemente o seu percurso nos círculos culturais europeus e no contexto luso-brasileiro. Partindo de estudos recentes no campo da emblemática barroca,

observou-se que o género teve grande sucesso junto dos autores deste contexto estético-cultural, manifestando evolução (ARAÚJO, 2014), embora não sejam conhecidas obras de reflexão teórica que a difundissem internacionalmente. Depreendeu-se, além disso, que a emblemática luso-brasileira refletiu sobretudo um discurso ideológico, político e religioso, estando associada às instâncias de poder. Ainda no campo da *ars emblematica*, observou-se que os grandes cultores do Barroco luso-brasileiro foram sobretudo sacerdotes jesuítas, que viram nesse modo de expressão a possibilidade de divulgar a sua mensagem de forma didática e apelativa. A este respeito, analisou-se a obra *Des décorations funèbres* (1683) do padre jesuíta Claude-François Ménestrier, que apresenta os preceitos a observar na realização de aparatos fúnebres, concluindo-se que as cerimónias lutuosas luso-brasileiras cumprem, em grande medida, os princípios enunciados nessa obra no que diz respeito à composição de emblemas, inscrições e outros elementos logo-icónicos. Não havendo uma referência direta à obra do Pe. Ménestrier nas relações fúnebres estudadas, pode especular-se que tal coincidência ocorre mormente devido à circulação desses preceitos dentro da Companhia de Jesus ou mesmo pela emulação de cerimónia para cerimónia.

No segundo ponto do primeiro capítulo, socorri-me dos contributos de estudos de natureza demográfica, histórico-cultural, política e sociológica, com o intuito de estabelecer nexos lógicos entre o universo simbólico e psicológico que envolve o indivíduo no contexto histórico em apreço, avaliando os sentimentos perante a consciência da finitude. Atendendo ao facto de os séculos XVII e XVIII serem um período em que a taxa de mortalidade era muito alta, devido a questões de doença, guerras e cataclismos, e de tal resultar num ambiente de medo e de pânico, depreendeu-se que as manifestações públicas de poder e religiosidade constituíam uma forma de unificar a comunidade simbolicamente e de garantir a ordem. Além disso, observou-se também que a produção estético-literária e os aparatos de arte efémera floresceram a partir do reinado de D. Pedro II, o que se relaciona com as condições económicas e políticas do reino, vendo o seu apogeu no reinado de D. João V. O culto dos mortos foi grandemente impulsionado pelo patrocínio do rei *Magnânimo*, o que se reflete em pompas processionais e fúnebres, realizadas em todo o espaço do Império, assim como na produção literária no campo da "boa-morte", da parenética e da laudatória lutuosas.

No terceiro ponto do primeiro capítulo, e procedendo a uma avaliação da metodologia que mais se adequava ao estudo da materialidade do texto no Barroco luso-brasileiro, explicitaram-se vários parâmetros de análise, que compreendem o espaço gráfico, pictórico e textual, tirando proveito dos subsídios teóricos de autores como Johanna Drucker (2006), Roger Chartier (1998; 2006) e D. F. McKenzie (2002), assim como de outros no campo dos estudos

tipográficos e do *design* do livro. Esta abordagem, aplicada ao estudo do objeto manuscrito e impresso, assim como a outras superfícies de inscrição, foi essencial para compreender a relação entre textualidade e visualidade na construção da retórica da morte. Procedi, ainda, a uma análise dos hábitos de leitura e do acesso ao livro no espaço luso-brasileiro, concluindo que a prosperidade da produção livresca neste período ficou a dever-se a várias condições económico-culturais, que compreendem: o incremento do patrocínio régio à tipografia; a transformação gradual dos hábitos de leitura, que passaram a integrar, além da literatura devocional e moralizante, a literatura de deleite e de lazer; os avanços técnicos na tipografia, que facilitaram a disseminação do livro; o melhoramento das vias de comunicação e dos meios de distribuição; o incremento do comércio livresco, que se foi libertando do sistema de financiamento por mecenato; o aumento da alfabetização e a criação de espaços dedicados à leitura, entre outros. Apesar destes sinais de progresso no acesso ao livro, este permanecia um bem restrito e de elevados custos, somente alcançável por pessoas das classes mais altas, como religiosos/as, nobres e monarcas, assim como outras pessoas com uma condição económica mais favorável. No fecho deste capítulo, exploraram-se, de igual forma, algumas convenções paratextuais do livro impresso, concluindo-se que os rostos e anterrostos constituem elementos essenciais no estudo da retórica fúnebre, fornecendo elementos determinantes para avaliar o substrato ideológico e ético das obras. Por seu turno, outros aspetos paratextuais, como as licenças de impressão, as aprovações dos censores, as dedicatórias e os prólogos ao leitor, facultam dados relevantes sobre os objetivos comunicativos da obra, o sentido apologético e o horizonte de expectativas dos leitores. A par disso, fez-se o levantamento de aspetos tipográficos que caracterizam o livro do período barroco (como cabeções, vinhetas, gravuras, etc.), nomeadamente no domínio da temática fúnebre, e que interferem na experiência cognitiva de leitura, concluindo-se que desempenham várias funções simbólicas e retóricas, como identificar o estatuto social e político do defunto, amplificar o assunto tratado, quebrar a monotonia da leitura, veicular uma mensagem subliminar, entre outras.

No segundo capítulo, dedicado ao estudo da *imago mortis* na poesia barroca luso-brasileira, procedi a uma distinção subordinada ao critério do género, uma vez que se apurou que subsistem elementos do campo imagético e discursivo que distinguem a poesia dedicada a figuras femininas daquela consagrada às masculinas, não obstante a existência de pontos em comum. Neste contexto, verificou-se que o panegírico lutuoso deve ser entendido no âmbito de uma vivência cultural, política e religiosa que privilegiava a celebração pública da morte. Por seu turno, constatou-se que a poesia elegíaca fúnebre traduz uma retórica da visualidade que tira proveito do potencial semântico da imagem, assim como do caráter icónico

da palavra, para declarar a vitória da imortalidade e exaltar a heroicidade cristã do/a defunto/a. Através do confronto entre a poesia laudatória a figuras femininas e masculinas, depreendeu-se que, no primeiro caso, a imagética tende a realçar a beleza física e espiritual, enquanto no segundo se privilegia a caracterização anímica. Neste sentido, o panegírico a personalidades masculinas revela um investimento em campos imagéticos que produzem uma associação entre o enaltecimento do defunto e a classe que representa. A título de exemplo, no panegírico régio, constata-se uma linha retórica em que o monarca se constitui *speculum republicæ*, representando metonimicamente o reino, razão pela qual se empregam elementos visuais do campo bélico, marítimo e astronómico. A distinção de género anula-se na associação de fenómenos sobrenaturais às circunstâncias da morte, com o intuito de destacar o caráter místico e mítico da figura defunta. Pretende-se, portanto, justificar a passagem através da providência divina, salientando-se os aspetos positivos da perda, como a alusão à descendência ou à obra que deixaram.

Não obstante se reconheça como predominante a perspetiva petrarquista do elogio poético da mulher, o que se entende à luz do intuito apologético que subjaz a estas composições, é de notar que algumas combinam um sentido antipetrarquista e disfórico com uma caracterização idealizada da figura feminina, troçando com um aspeto incidental e contingente da cerimónia fúnebre ou aludindo à questão do suicídio, que era claramente condenável aos olhos da axiologia cristã.

No âmbito do encómio régio, inferiu-se, ainda, que o discurso elegíaco procurava legitimar a sucessão, recorrendo a imagens no campo da luz, que refletem o valor do(a) defunto(a) e da sua prole, e a sua proximidade à divindade.

Por outro lado, da análise da imagética fúnebre deduziu-se um afastamento da perspetiva necrográfica, não sendo recorrente a alusão à decrepitude ou à deterioração do corpo, pelo que se adota preferencialmente uma estratégia compositiva que privilegia a metáfora e a alegoria, entre outros recursos estilísticos, para exaltar as virtudes da figura defunta. Por outras palavras, não se observa uma perspetiva mórbida ou horrífica da morte, favorecendo-se uma visão petrarquista da passagem, de pendor pacífico, espiritual e idealizado. Os parcos exemplos que contrariam este cenário procuram associar a integridade do cadáver à caracterização beatificante da figura defunta, numa aceção miraculosa, ou sublinhar a mensagem da *vanitas*, através da imagem do esqueleto que decora o monumento tumular, e que sugere subliminarmente o recado "*memento mori*", ou ainda a alusão ao corpo inerte do defunto para recordar ao leitor o sentido de fugacidade da vida.

Refletindo a ideia da vida enquanto passagem para uma dimensão glorificante, recorrem-se a imagens evanescentes e cinéticas, como a nuvem, o baixel, os rios, o vento e a chama, que transmitem a ideia de transitoriedade da vida, assim como de elementos luminosos, que enaltecem os valores morais da pessoa homenageada. A par disso, é da natureza que se retira o manancial simbólico para expressar a dignidade do defunto, aludindo-se a flores com conotações espirituais e moralizantes, assim como a aves cuja tradição iconográfica deriva do bestiário cristão, de que a fénix é exemplo máximo. Por sua vez, a aproximação metafórica da vida a uma planta, que sofre um corte abrupto, espelha o enfoque no caráter inesperado da morte, relacionando-se igualmente com a idade precoce do falecimento. Em consonância com o universo pictórico barroco, em que predominam jogos de luz e sombra, também a poesia faz uso desse contraste para ilustrar a oposição entre o mundano e o celeste; a virtude e o pecado; a alma e o corpo; a nostalgia da ausência e a esperança na imortalidade.

Com efeito, a *imago mortis* na poesia elegíaca procura atenuar a cisão entre vida e morte, associando a hierarquia social do sujeito no domínio terreno e a sua posição na esfera etérea. A título de exemplo, a coroa real transfigura-se em coroa celeste no momento da passagem, em sinal da glória eterna. Por outro lado, a coroa, o cetro e o trono exprimem igualmente uma dualidade, constituindo símbolos do poder real, mas também do poder igualitário da morte, que conduz todos os indivíduos ao mesmo destino, independentemente da sua posição social e económica. Embora esse tópico iconográfico questione os limites do poder, cumpre atribuir um estatuto particular ao monarca, que teve de suportar o ónus da governação e que, por isso mesmo, tendo votado a sua vida ao bem-comum em detrimento do benefício próprio, merece um trono celeste, mensagem que se depreende da *laudatio funebris* poética e dos *emblemata regia*.

Do ponto de vista da conceção espácio-visual da escrita, a poesia elegíaca revelou uma abundância e diversidade de formas poéticas para plasmar o lamento fúnebre. Neste sentido, deve salientar-se uma consciência dos autores deste período face às potencialidades semânticas do espaço da página, o que os levou a explorar a dimensão multicursal da leitura, imprimindo maior dinamismo à mesma e exigindo um papel mais interventivo por parte do leitor. Por conseguinte, verificou-se que os autores do Barroco luso-brasileiro valorizaram o caráter icónico da palavra, evidenciado por processos combinatórios e permutacionais, que denunciam a dimensão lúdica da criação estética e o deleite da descodificação. E se Aníbal Pinto de Castro afirmava, sobre a poesia barroca, que "[…] a criação poética não era considerada uma actividade estética, meramente lúdica ou evasiva, antes visava uma explícita função social, de intenção formativa no plano ético, tanto ou mais importante que a sua finalidade estética"

(CASTRO, 1984: 25), a verdade é que a pluralidade de textos-visuais em que se realça a dimensão lúdica e criativa da invenção poética leva a crer que a função estética ganha protagonismo em muitos casos. No campo temático que me ocupa, ainda que se reconheça como preeminente a função propagandística e política da laudatória fúnebre, não se pode eliminar deste contexto a expressão de sentimentos inerente à criação estético-literária, pois mesmo que em muitos casos a morte de um sujeito não motive uma expressão sincera de lamento, a reflexão sobre a finitude humana implica naturalmente uma carga emotiva. Recorde-se, a este respeito, alguns poemas de Gregório de Matos, nomeadamente um soneto escrito pela morte de seu filho, intitulado "Chora o poeta a morte de um seu filho de tenra idade" (TOPA, 1999: 221-222).

A este propósito, observa-se que a criação poética traduz uma tensão entre a submissão às convenções genológicas e a sua subversão, através da adição de *contraintes*. Verificou-se, por conseguinte, que o soneto é o género mais empregue no elogio fúnebre, por se adequar ao tratamento de uma temática elevada, mas é ele que também revela maior número de variáveis, fundindo-se com outras formas poéticas ou integrando artifícios como o acróstico, o labirinto, a macarrónea, versos em eco ou ecoicos, com cauda, de cabo roto, centónicos, entre outros. Além disso, deve realçar-se um número avultado de composições que exigem a leitura visual, subordinando o texto à sua arquitetura, como são exemplo os poemas-mausoléu, as pirâmides, obeliscos, labirintos cúbicos, entre outros, que dispensam esquema rimático e convenções métricas, e cuja leitura deve compreender o domínio verbal e icónico. Por conseguinte, depreende-se que, no âmbito da retórica da morte, a homenagem se engrandecia não só por meio da engenhosidade verbal, mas que a agudeza se manifestava igualmente na complexidade das formas artificiosas convocadas para configurar a expressão de lamento.

Por sua vez, deve notar-se uma exploração das variantes gráficas, que frequentemente exigem a inversão da horizontalidade da leitura, como ocorre com algumas composições acrósticas, mesósticas ou em labirinto de letras, que realçam o nome da figura enaltecida em letras rodopiadas, inseridas no início ou no interior dos versos. O recurso a letras maiúsculas, fora do uso comum, e ao espaçamento amplificado entre carateres serve igualmente o propósito de evidenciar palavras que refletem a identidade ou atributos do/a defunto/a, conferindo à letra um caráter místico e performativo. O emprego de formas que remetem para a origem mágica e divina da escrita adquire, por conseguinte, no panegírico fúnebre, uma dimensão ética e ascética. A título de exemplo, é resgatado o valor ancestral do labirinto, que exprime a natureza lúdico-criativa da composição poética barroca e simultaneamente expressa a peregrinação da alma em busca da vida eterna. Um outro exemplo é facultado pelo poema-mausoléu, que retoma

o significado religioso das antigas pirâmides, expressando a aspiração de alcançar a imortalidade, assim como a proximidade entre o defunto e a divindade.

Esta contextura híbrida da poesia visual implica, de igual modo, uma reconfiguração da relação entre o leitor e o texto, demandando movimentos oculares ou de rotação do objeto impresso, de modo a descodificar a mensagem, conferindo maior movimento ao ato de ler e sublinhando o caráter lúdico da criação e da interpretação poéticas. Apurou-se, em suma, que a metamorfose da escrita em carateres de valor icónico, que assumem uma distribuição constelar na página, tira proveito da dimensão reticular da leitura para transmitir a mensagem piedosa e para amplificar o encómio fúnebre.

O estudo das estratégias de sedução do olhar na construção da retórica da morte na laudatória barroca norteou igualmente o desenvolvimento do terceiro capítulo. O *corpus* integrou textos de oratória e parenética, biografias, relações e descrições lutuosas, envolvendo dois níveis de análise distintos. Por um lado, procedeu-se à análise da materialidade do livro e dos respetivos aspetos textuais, iconográficos e de dimensionação que interferem na experiência cognitiva da leitura; por outro lado, realizou-se um estudo dos elementos de estimulação sensorial, com particular ênfase na *ars emblematica* e em outros componentes logo-icónicos que integraram os aparatos de arte efémera e que nos chegaram pelo livro de homenagem lutuosa.

Neste sentido, atendendo à qualidade tipográfica que caracteriza o livro de elogio fúnebre e que, consequentemente, determina um valor comercial elevado, concluiu-se que o leitor seria maioritariamente culto ou com algum poder económico, sem menosprezar a possibilidade de ser adquirido com o intuito de ser lido para uma plateia mais heterogénea, do ponto de vista educativo e social.

Por sua vez, apurou-se que a conceção artística das cerimónias de exéquias visava um público mais generalista, sabendo que, no âmbito de honras régias, se convocavam todos os indivíduos a partilhar publicamente a dor da perda, através da colaboração das várias entidades civis e religiosas que as promoviam em diversos polos citadinos. A brevidade das solenidades era compensada pelas relações, crónicas lutuosas que reproduziam enfaticamente todos os detalhes do evento, inclusivamente o efeito emotivo que os vários mecanismos estéticos e cénicos provocavam nos participantes. A relação de exéquias constituía, de igual modo, uma forma de noticiar o fausto fúnebre por todo o Império e por terras estrangeiras, contribuindo para a consolidação e legitimação do poder (governativo, religioso, militar, aristocrático, etc.) associado ao defunto, assim como das instituições que representava.

A este nível, adotou-se uma perspetiva de investigação alicerçada na análise integrada das materialidades da literatura, das artes e da cultura, o que possibilitou retirar um conjunto de inferências que dizem respeito à intenção comunicativa dos textos e à sua configuração simbólico-expressiva. Neste sentido, tive em consideração os aspetos que integram o campo hermenêutico, mas também o impacto de todos os componentes espetaculares no espírito dos sujeitos, procurando convocar para este estudo a noção de "presença" gizada por Hans Ulrich Gumbrecht para investigar os aspetos do campo não-hermenêutico.

A este respeito, das descrições facultadas pelas relações de exéquias e pelas obras de panegírico inferiu-se que eram implementadas diversas estratégias com o objetivo de produzir a imersão do indivíduo no rito fúnebre, a partir do estímulo sensório que propiciava uma receção agónica. Entre os vários mecanismos de persuasão, destaque-se: a distribuição de velas, que amplificava a sensação de partilha na dor; os cânticos dos coros, que animavam os espíritos; os odores dos incensos, que os conduziam para uma dimensão surreal; a iluminação do espaço, que anulava a distinção entre dia e noite, atribuindo movimento às pinturas e criando um ambiente transcendente; a decoração dourada e prateada, com contrastes de preto e branco, que sugeria a finitude de uma vida, ao mesmo tempo que proclamava a continuidade do cargo do defunto e a sua vida eterna; a variedade de texturas de panos e esculturas, que os transportavam para um cenário fantástico e mítico e a sumptuosidade do mausoléu com colunas romanas marmoreadas ou douradas, que favorecia o sentimento apoteótico, e, por fim, os emblemas, inscrições, poemas e pinturas, que ocultavam mistérios e enigmas, sugerindo direta ou subliminarmente a mensagem dos homens e de Deus.

Neste contexto, foi necessário distinguir a receção dos compostos logo-icónicos que integravam o corpo de uma cerimónia pública, daquela que se realiza a partir da leitura da página, na medida em que o ambiente espetacular e em comunidade e a performance dos signos visuais em conciliação com o discurso parenético intervinham na experiência cognitiva da leitura, amplificando e sugerindo significados e sentimentos que a comunicação por meio do livro não produz. Embora tendo consciência de que as relações de exéquias não são um relato jornalístico, dada a sua função apologética, através das mesmas são-nos facultadas informações sobre a maravilha e o impacto emotivo das solenidades que, certamente, conseguiriam impressionar os espectadores e persuadi-los por meio do seu poder mnemotécnico.

De forma a compreender o sistema comunicativo do espetáculo fúnebre, procedeu-se ainda à análise do percurso arquitetónico pelo qual se conduziam os sujeitos e que deve ser, mais uma vez, interpretado à luz da sua tridimensionalidade. A este respeito, apurou-se que o templo era geométrica e esteticamente projetado para conquistar intelectiva e sensorialmente

os espectadores. De modo mais concreto, verificou-se que a justaposição de imagens, de forma coerente e articulada, pretendia construir uma narrativa, de leitura automática, com vista ao enaltecimento do heroísmo do defunto e ao louvor da atuação da Igreja em prol do bem-comum. Por sua vez, é necessário atender à sequencialidade dos elementos simbólicos (pictóricos, poéticos, escultóricos e arquitetónicos) e à sua disposição no templo, numa planificação que conjuga harmoniosamente elementos perenes e efémeros, e que revela uma arquitetura lógica, desde a fachada da igreja, através das paredes e arcos laterais, compreendendo os tetos e as entradas de luz da cúpula, passando pelo altar-mor (cuja visibilidade não deveria ser obstruída) e confluindo apoteoticamente no faustoso catafalco. Ao longo deste percurso, observa-se a conciliação dos símbolos do poder político e religioso (as armas do reino, cetros, coroas, esqueletos, etc.), coordenados com emblemas, que focalizavam virtudes e ações concretas, desempenhando as funções retórico-persuasiva, didática e lúdica. Por seu turno, ilustrava-se subliminarmente, através do exemplo do defunto, uma conduta de acordo com os princípios cristãos, cuja urgência era proclamada pelos símbolos do domínio da *vanitas*, nomeadamente naqueles de teor macabro, que relembravam o caráter abrupto da morte.

A par da análise da retórica do poder, procurou-se ler os compostos logo-icónicos, não só como um discurso da autoridade monárquica e religiosa, mas também como forma de expressão de outros discursos, independentemente da sua intencionalidade política, ponderando inclusivamente a representação das classes menos poderosas, o discurso panegírico de uma comunidade específica, de homenagens de amigos fora dos ritos protocolares do luto, de um filho que quer honrar a memória do pai, de artista(s), entre outras perspetivas capazes de traduzir a complexidade da criação estético-literária e do potencial expressivo dos textos[498]. Acresce a estes aspetos o facto de o encómio fúnebre propiciar um discurso em torno das limitações do poder, sendo que se observou em várias composições verbais e visuais uma reflexão sobre a impotência das classes mais altas da sociedade (por exemplo, representados por insígnias como mitras, coroas, etc.) perante a morte ou sobre constrangimentos do poder real, nomeadamente as que versam o peso de comandar o reino ou as dificuldades governativas.

Além disso, do estudo da emblemática lutuosa concluiu-se também que a conceção logo-icónica não estava apenas ao serviço das vozes masculinas da monarquia e da Igreja. Por

[498] A este respeito, cumpre convocar as palavras de Fernando Bouza sobre a leitura dos discursos de poder a partir de estudos visuais no âmbito da Idade Moderna: "En suma, las imágenes sirvieron, indudablemente, para expresar discursos sobre el poder, pero no en todos los casos ese discurso era el del poder, por excelencia de la Corona. Porque, más allá de que lo visual fuera empleado por los reyes en su proceso de absolutización a lo largo de la Edad Moderna, se puede convenir en que la lucha política de ese período se libró en imágenes en todos y cada uno de sus grados, de lo internacional a lo regnícola y, aún por debajo de este nivel, en lo local (BOUZA, 2008: 47).

conseguinte, observou-se que também as mulheres adquiriram grande visibilidade no encómio fúnebre, pelo que a *imago* feminina manifestou, em parte, um conjunto de características específicas, salientando-se a sua fortaleza, o seu papel na estabilidade do aparelho do Estado e nas ações em prol do bem-comum, embora predomine uma caracterização da mulher subordinada à esfera masculina[499]. Ainda assim, são variados os textos em que a mulher assume o protagonismo, e que se dá visibilidade à sua ação, não só no campo familiar e caritativo, como tradicionalmente era representada, mas também no campo político. Embora escassos, observam-se também alguns casos em que a mulher é retratada de forma heroica, absorvendo características que se referem, por regra, ao encómio masculino. A este respeito, é de lamentar que não se tenha encontrado textos que fornecessem informações sobre a emblemática fúnebre nas exéquias de D. Luísa de Gusmão, a única rainha regente no período histórico em análise.

Para o estudo destes aspetos da retórica da morte, adquiriu grande relevância a análise das condições em que as obras foram produzidas e rececionadas[500], o que permitiu compreender a função comunicativa dos textos, mas também a sua expressividade artística, identitária e cultural, a par da intencionalidade política e dos pressupostos estéticos. A este nível, constatou-se que o cenário de luto estava meticulosamente organizado para levar o sujeito a absorver o discurso parenético, concluindo-se que existia uma conciliação rigorosa de todos os elementos poéticos e estético-simbólicos e a mensagem da oração ou do sermão fúnebre, que retomava as imagens dos emblemas e a mensagem dos motes, epigramas e poemas apensos nas tarjas.

Se atentarmos no panegírico fúnebre a figuras da monarquia, observa-se uma coerência entre os programas iconográficos seguidos nas encenações fúnebres e de exéquias da Dinastia de Bragança. Notou-se, ainda, uma evolução nos *emblemata regia*, cuja tessitura retórica procurou adaptar-se ao contexto político e ideológico. Assim, da análise da arte emblemática produzida pela morte de monarcas que ocorreu pouco depois da Restauração, observou-se uma tónica na legitimação da dinastia brigantina ao leme do reino e na angariação de apoios, o que se depreende, por exemplo, da partilha da superfície do mausoléu para enaltecer simultaneamente o rei e os seus vassalos, nobres, religiosos e militares, como se examinou na projeção de exéquias de D. João IV. A par disso, notou-se uma ênfase no sucesso bélico do rei

[499] A este respeito, Luísa Gama refere que: "A distinção de género, no que diz respeito à vida pública e política, era uma das realidades mais presentes na Europa do *Ancien Régime*, situação bastante clara no domínio do governo público, como no caso dos Municípios, Misericórdias, Conselhos ou Secretarias. Todavia, neste aspecto, uma Rainha tinha uma clara vantagem sobre todas as mulheres do seu tempo, pois estava inquestionavelmente no centro do poder onde poderia ter efectivamente grande peso na vida pública de um Reino […]" (GAMA, 2012: 581).
[500] D. F. McKenzie alertava para a necessidade de atentar no estudo dos textos na sua forma registada, considerando a história da leitura e os mecanismos que determinam a receção dos textos (McKENZIE, 1999).

D. João IV que, nas exéquias dos monarcas posteriores, se transforma em elogio da manutenção da paz, dentro do *topos* da "guerra justa".

Por seu turno, constatou-se que a evolução da emblemática fúnebre acompanha também o investimento monetário no espetáculo fúnebre, o que se traduz no maior fausto e multiplicação das comemorações de exéquias, que abarca personalidades de diferentes estamentos sociais, e passam a realizar-se em todo o espaço do Império e também no estrangeiro, com destaque para Roma no caso dos reis.

Não obstante, deduziu-se uma continuidade na expressão imagética dos *emblemata regia* lutuosa, patente em elementos como: metáforas do domínio astronómico para construir a exemplaridade moral; a iconografia das aves, com especial destaque para a fénix, a águia e a pomba, que sublinham a ligação entre a divindade e a monarquia; a simbologia das plantas e flores, como reflexo de virtudes e da efemeridade da vida; as metáforas do universo marítimo e militar para exprimir o estoicismo, o heroísmo cristão dos monarcas e a peregrinação da alma; e as imagens de luz, que elevam o defunto misticamente, entre outros.

Mas a *ars emblematica* não se cingia aos aparatos de arte efémera, tendo lugar também em relações de exéquias, em livros de panegírico fúnebre e em exercícios compositivos realizados nos colégios jesuíticos, que permanecem na forma manuscrita. Da análise da materialidade dos livros de panegírico fúnebre se inferiu que existe uma construção de tipo arquitetónico, que desenvolve uma conexão lógica entre os vários géneros textuais (sermões, orações, descrições fúnebres, narrativas biográficas, poemas-visuais, epitáfios, elegias, etc.) e iconográficos, o que imprime maior dinamismo e envolvimento na leitura, conduzindo o leitor/observador através de um percurso narrativo que pretende erigir a exemplaridade do defunto e exaltar os feitos em vida. Sobretudo durante o reinado de D. João V, o livro de elogio lutuoso revela maior investimento na componente visual, apresentando gravuras, cabeções, vinhetas, letras capitulares, emblemas e outros componentes logo-icónicos, executados por gravadores de renome, que o convertem num objeto artístico complexo, conferindo ao leitor um papel mais interventivo e interativo, na medida em que lhe são apresentados vários percursos de leitura, no sistema semântico-simbólico da página e do livro. Da mesma forma que a fachada de uma igreja com ornamentação lúgubre apresenta os símbolos de poder e anuncia o tema ou programa iconográfico da cerimónia, verificou-se que no frontispício ou rosto do livro podem ver-se representadas (verbal e iconicamente) as variáveis ideológicas e éticas que fundamentam a obra.

Dos elementos compulsados, chegou-se igualmente à conclusão de que a emblemática luso-brasileira relacionada com o panegírico fúnebre, no campo da arte efémera e da produção

bibliográfica, teve um considerável sucesso e dinamismo[501]. Apesar de não ter tido a difusão e a expressão editorial que se registou em outros países[502], tendo em consideração o volume, a diversidade e a riqueza das composições emblemáticas lutuosas, no domínio efémero e bibliográfico, é imperioso depreender que os autores do Barroco luso-brasileiro eram grandes conhecedores e cultores do género. Esse aspeto compreende-se, em parte, pela contribuição dos mecenas, que viam no panegírico fúnebre uma oportunidade para exercer publicamente a lisonja e o agradecimento. Os detalhes da cerimónia lutuosa estavam, por regra, previstos no testamento do defunto, embora várias solenidades fossem promovidas por entidades civis ou religiosas de uma determinada comunidade ou por privados. Dos textos analisados, tendo em especial atenção os paratextos (dedicatórias, licenças, prólogos ao leitor, entre outros) se deduz que o patrocinador do evento, que gastava avultadas quantias monetárias, retirava vários benefícios desse ato: continuar a granjear o favor da família ou da classe elogiada (o que ficava explícito normalmente na dedicatória); promover a imagem de uma determinada instituição (religiosa ou académica, entre outras), dentro e fora do Império; consolidar os laços diplomáticos; reforçar o poder político-ideológico e a sua posição social ou prestar uma sincera homenagem a alguém que estimava[503].

No que diz respeito às fontes iconográficas e literárias da emblemática, da análise das composições logo-icónicas de temática fúnebre depreende-se que os cultores do género, no

[501] Essa é também a perspetiva de Filipa Araújo, que no seu estudo recente sobre a influência de Alciato na emblemática lusitana conclui que: "Contrastando com a parcimónia dos livros de emblemas, a emblemática festiva, de mãos dadas com a arte efémera, muito contribuiu para dinamizar a atividade editorial dos séculos XVII e XVIII. O universo dos álbuns e das relações descritivas de festas, em cujos programas iconográficos os compostos logo-icónicos tiveram protagonismo, fornece um vastíssimo campo de trabalho para os estudos comparatistas interartes, no sentido de desembrulhar os fios que prendem os artifícios do efémero aos motivos dos livros de emblemas" (ARAÚJO, 2014: 653).

[502] A par de outros estudiosos, Luís Gomes reconhece que a produção emblemática do Império Português, do ponto de vista criativo e da impressão, ficou muito aquém da do Império Espanhol. O autor chama também a atenção para o facto de o terramoto de 1755 ter contribuindo para a destruição de muito livros guardados nos edifícios lisboetas, sonegando para sempre um conjunto de obras, de que uma parte seria certamente votada ao género emblemático (GOMES, 2008).

[503] Lembre-se, neste sentido, a homenagem fúnebre que o Conde da Ericeira patrocinou em honra do Pe. António Vieira (SOUSA, 1730: 57-64), opondo-se mesmo aos conselhos de terceiros, que não encontravam justificação para uma despesa tão alta (BARROS, 1746: 504).

contexto do Império Lusitano, operaram uma fusão de várias referências[504], de modo a tecer uma retórica visual capaz de captar os sentidos e estimular os afetos, em consonância com o adágio horaciano *utile dulci.* Com efeito, a emblemática fúnebre luso-brasileira acusa a influência de várias fontes simbólicas, que são combinadas para formar composições logo-icónicas singulares. Nesse sentido, não é comum observar-se a reprodução integral de um emblema de forma tripla (*inscriptio, pictura* e *subscriptio*) de um determinado autor ou livro de emblemas, verificando-se que os autores luso-brasileiros tendem a reconfigurar esteticamente a composição, por meio da fusão de elementos retirados de várias fontes, adaptando-os a um contexto particular. Neste sentido, operam frequentemente a transmutação de temas profanos em sagrados[505], sobretudo com o intuito de dar ênfase aos aspetos virtuosos que determinam o destino celestial da alma do defunto.

No que diz respeito aos motes que complementavam as *picturæ*, depois dos textos bíblicos (nomeadamente *Salmos*, *Eclesiastes*, *Provérbios*, entre outros), que são maioritários, as obras mais citadas são as seguintes: *Eneida* e *Éclogas* de Virgílio; *Metamorfoses*, *Fastorum* e *Heroídas* de Ovídio; *História Natural* de Plínio, *Epístolas* de Horácio e *Theatrum Orbis* de Abraham Ortelius. Estas obras tinham a virtude de facultar orações curtas, mas carregadas de valor simbólico e polissémico, que se adequavam perfeitamente à construção de uma *imago* modelar, de natureza moral e heroica.

[504] No âmbito das influências da emblemática fúnebre luso-brasileira, é imperioso identificar o modelo espanhol, pela proximidade geográfica, linguística e cultural, assim como pelas ligações políticas. Na verdade, ao analisarmos as cerimónias de exéquias de grandes figuras da corte espanhola, facilmente se encontram pontos em comum com as manifestações lutuosas lusitanas, no que diz respeito à representação logo-icónica da morte e das qualidades do defunto e à composição iconográfica e poética do templo. A título de exemplo, as cerimónias lúgubres promovidas em todo o Império Espanhol em honra de Felipe IV manifestam um conjunto de aspetos comuns às que se realizaram em honra de monarcas lusitanos (ALLO MANERO, 1981). De modo mais concreto, exultam-se as virtudes teologais (Fé, Esperança e Caridade), assim como as qualidades governativas (Temperança, Fortaleza, Prudência e Justiça) por meio de estátuas alegóricas, seguindo os preceitos da *Iconologia* de Cesare Ripa. Desta forma se procurava sublinhar a imagem de herói político e religioso do rei espanhol, aludindo-se ao prémio auferido no mundo celeste em resultado das ações insignes na defesa da fé católica e dos súbditos. Por seu turno, os aparatos de exéquias encontram-se repletos de símbolos *vanitas* e de figuras macabras (esqueletos aparelhados de foices e relógios de areia e caveiras), que exprimem o triunfo da morte e a vanidade da vida e dos bens mundanos. A par disso, exprime-se a morte do rei e sua glória eterna através de imagens de luz, com especial relevo para o Sol, além de serem também recorrentes os emblemas que apresentam o eclipse lunar e a foice que corta a planta, como símbolos da morte física e do renascimento espiritual. Estes são apenas alguns pontos em que as duas culturas se tocam, na esfera da emblemática fúnebre, cujo estudo exaustivo requereria uma investigação de moldes comparativos mais aprofundada, que os limites do presente trabalho não podem abarcar.

[505] A emblemática fúnebre acompanha, portanto, uma tendência da literatura barroca para transportar textos e imagens profanas para uma esfera divina. Sobre esta transposição estético-simbólica "a lo divino", Sánchez Martínez produz a seguinte definição: "[…] la denominación "literatura a lo divino" alude a un processo transformacional que opera sobre un determinado objeto literario trocando su sentido de un orden de referencias profano a un sistema de valores sacros y transcendentes" (SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 1995: 23).

Por conseguinte, a "originalidade"[506] da produção emblemática lutuosa no contexto luso-brasileiro reside na capacidade de conciliar um conjunto alargado de referências iconográficas e literárias, de forma única, adequando-as aos atributos da pessoa homenageada, à especificidade da entidade patrocinadora do evento ou do livro e às características do público-alvo.

Neste campo, poder-se-á enumerar algumas das fontes que de forma mais distinta inspiraram a emblemática fúnebre: os *Emblemata* de Andrea Alciato; Diego de Saavedra Fajardo, nomeadamente a *Idea de un principe político christiano*; *Amorum emblemata, figuris æneis incisa* de Otto van Veen; *Simolachri, historie, e figure de la morte* de Hans Holbein; *Emblemas Morales* de Covarrubias Horozco; *Devises heroïques* de Claude Paradin; *Iconologia* de Cesare Ripa; *Emblemata centum regio politica* de Joannes de Solorzano Pereira e *Mondo Simbolico* de Filippo Picinelli.

Além destas influências, observa-se uma intertextualidade entre várias cerimónias fúnebres, nomeadamente de membros da Família Real, o que revela que os artistas procuravam inspirar-se em solenidades já decorridas, no domínio nacional e estrangeiro, embora não fosse comum verem-se citadas essas fontes.

Chego, assim, ao termo deste percurso de investigação, na esperança de ter contribuído para um conhecimento mais profundo da retórica da morte no Barroco luso-brasileiro, através da análise dos elementos do campo hermenêutico e não-hermenêutico, com especial enfoque nos processos estético-compositivos e mnemotécnicos que implicam a combinação da dimensão visual com a verbal. Não tenho a pretensão de, com este estudo, esgotar o assunto de que me ocupei, mas sobretudo demonstrar as vantagens de repensar um período histórico-cultural à luz de novas abordagens metodológicas que, neste caso, se fundamentou na perspetiva das materialidades da literatura. Além disso, creio ter demonstrado que a convocação de instrumentos de vários campos disciplinares e interartes permitem adquirir uma visão mais alargada sobre os complexos mecanismos da *ars mnemonica* no Barroco luso-brasileiro, lançando um novo olhar sobre o intrincado labirinto das relações entre a esfera religiosa e a política. Cumpre, ainda, referir que esta investigação permitiu conferir uma nova relevância científica a um conjunto de textos que, de um modo geral, não tem merecido a atenção dos

[506] A "originalidade" neste contexto é um conceito complexo, uma vez que os autores de emblemas no período barroco, como naqueles anteriores, produziam uma recompilação e fusão de fontes várias, cultas e populares. A este respeito, Sánchez Pérez observa que: "[…] los motivos utilizados por uno u otro emblemista nunca suelen ser totalmente originales: si no provienen de algún «herbario», «bestiario» o recopilación de jeroglíficos, son temas que ya flotan en el ambiente o corren de boca en boca contados por los ancianos junto al fuego del hogar" (SÁNCHEZ PÉREZ, 1977: 183).

estudos estético-literários, e que testemunham o espírito inventivo dos autores deste período. Espero, desta forma, ter contribuído para a reavaliação crítica deste período histórico, em que se procurou demonstrar também que os autores do nosso perímetro cultural tinham a plena consciência das potencialidades expressivas da iconicidade das palavras e da espacialidade da superfície de inscrição, atestando que a *utilitas* de que se revestiam grande parte dos textos de laudatória fúnebre não excluía o prazer da experimentação compositiva, o gosto pela reconfiguração dos géneros literários consagrados e a exploração do caráter lúdico da criação poética, assim como o deleite pela decifração dos signos logo-icónicos. Por fim, parece-me que este estudo pôde também demonstrar que os textos de encómio fúnebre não se cingem à retórica do poder, pois deles se retiram interpretações que fogem à primeira intenção dos autores e que, ainda que de forma discreta, abarcam a crítica social e a sátira. Na verdade, a finitude humana, enquanto circunstância comum a todos os indivíduos, inspira composições que homenageiam pessoas de diversas categorias sociais, sob diferentes óticas – a de uma mãe ou pai que perde um/a filho/a, a de um monarca que perde um primogénito, a de um/a filho/a que perde a mãe/ o pai, a de um amigo que perde um companheiro, a de um/a homem/ mulher que perde a/o amada/o, a de um professor que perde o discípulo, a de um aluno que perde o mestre, a de um rei que perde a rainha, a de um reino que perde o soberano – o que torna a leitura das *imagines mortis* no Barroco luso-brasileiro uma tarefa complexa, que implica entrar neste jogo ótico, sabendo, à partida, que os enigmas da morte e da arte que esta suscita dificilmente podem ser cabalmente decifrados.

I. Bibliografia ativa

I. 1 Textos Impressos

ABREU, Pedro Henriques de (1651). *Vida, e martírio da gloriosa Santa Quitéria, e de suas oito irmãs todas nascidas de um parto, portuguesas, & protomártires de Espanha: com um discurso sobre a antiga cidade Cinânia.* Coimbra: Oficina de Manuel de Carvalho.

ACADEMIA DOS OCULTOS (1750). *Coleção das obras Que na Academia dos Ocultos Se recitaram na morte do Fidelíssimo, e Augustíssimo Rei D. João V*. Lisboa: Oficina de Manoel Soares Vivas.

ACADEMIA DOS OCULTOS (1751). *Coleção das obras, que se recitaram na morte do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Marquês de Valença, D. Francisco de Portugal e Castro, na Academia dos Ocultos, na Conferência de 16 de outubro de 1749*. Lisboa: Oficina de Francisco da Silva.

ACADEMIA DOS SINGULARES DE LISBOA (1692). *Academia dos Singulares de Lisboa, dedicadas a Apolo. Primeira Parte.* Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreira.

ALBERGARIA, Pe. António Soares (1632). *Troféus lusitanos por António Soares Albergaria. Parte I.* Lisboa: Jorge Rodrigues.

ALCALÁ Y HERRER A, Alonso de (1654). *Jardim Anagramático de divinas flores lusitanas, espanholas, e latinas.* Lisboa: Oficina Craesbeeckiana.

AMENO, Francisco Luís (ed.) (1750). *Culto fúnebre à memória sempre saudosa do Fidelíssimo, Augusto, e Pio Monarca O Senhor D. João V Rei de Portugal.* Col. I, II e III. Lisboa: Oficina de Francisco Luís Ameno.

AMENO, Francisco Luís (ed.) (1751). *Culto fúnebre à memória sempre saudosa do Fidelíssimo, Augusto, e Pio Monarca O Senhor D. João V Rei de Portugal.* Col. IV. Lisboa: Oficina de Francisco Luís Ameno.

ANTUNES, Gabriel (1650). *Justo sentimento à morte do Sereníssimo Infante D. Duarte em o dia de suas funerais Exéquias, em o Real Convento de Belém. Dedicado ao Ilustríssimo Senhor Sebastião César de Mendonça.* Lisboa: António Alves.

ARAÚJO, João Ferreira (1736). *Sentimentos métricos, ou coleção de várias vozes na mágoa pela morte da Sereníssima Senhora D. Francisca.* Col. II, III e IV. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues.

BARROS, André de (1746). *Vida do apostólico padre António Vieira da Companhia de Jesus, chamado por antonomásia o Grande: aclamado no mundo por príncipe dos oradores evangélicos, pregador incomparável dos augustíssimos reis de Portugal, varão esclarecido em virtudes, e letras divina, e humanas; restaurador das missões do Maranhão e Pará.* Lisboa: Oficina Silviana.

BARROS, André de (1748). *Voz sagrada, política, retórica, e métrica ou suplemento às vozes saudosas da eloquência, do espírito, do zelo, e eminente sabedoria do padre António Vieira.* Lisboa: Oficina de Francisco Luís Ameno.

BARROS, João Borges de (1753). *Relação panegírica das honras funerais, que às memórias do muito alto, e muito poderoso senhor Rei Fidelíssimo D. João V consagrou a cidade da Baía Corte da América Portuguesa.* Lisboa: na Régia Oficina Silviana, e da Academia Real.

BERGIER, Joana Maria de São José (1744). *Saudosos Cânticos, que na morte, e trasladação da Senhora Dona Luísa Helena de Santa Cruz Bergier, fizeram alguns dos poetas Lusitanos*. Lisboa: Oficina Francisco da Silva.

BETTUCCI, Paolo (1717). "I complimenti del Tebro nella partenza dell'Illustriss. Ed Eccellentiss. Signore Don Rodrigo Annes de Saa, Almeida, e Meneses, Marchese di Fontes, Conte di Pennaghianno…". Roma: Francesco Gonzaga. (folha avulso, Misc. 663, n.º 10366, BGUC).

BLUTEAU, Rafael (1684). *Oração Fúnebre nas Exéquias Reais da Sereníssima Rainha de Portugal, D. Maria, Francisca, Isabel de Saboia, Celebradas na Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, aos 27 de janeiro de 1684. Protheus Doloris in Obitu Serenissimæ Reginæ Portugalliæ, D. Mariæ Franciscæ Elisabetea a Sabaudia.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

BRAGA, Padre Frei Bernardo de (1651). *Sentimentos de Pernambuco na morte do sereníssimo infante Dom Duarte.* Lisboa: Domingos Lopes Rosa.

BRAVO de Rivero, José (1752). *Relacion de las exequias, y funebre pompa, que a la memoria del muy alto, y muy poderoso señor, el señor D. Juan V. el Fidelissimo, Rey de Portugal, y de los Algarbes: mandó erigir en esta capital de los Reyes el dia 8 de febrero de 1752 el Exmo. Señor don Joseph Manso de Velasco…virrey governador, y capitàn general de estos reynos del Perù.* Lima: Carlos Marín.

CABRAL, Fr. António Lopes (1694). "O melhor dia. Oração fúnebre pregada na freguesia de Vialonga, mulher de Domingos Mourão Garcês, nas exéquias de D. Antónia de Sá, em 22 de outubro de 1671" in *Pancárpia ou Capela Florida matizada e odorífera…dedicada ao taumaturgo lusitano S. António.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, pp. 366-384.

CARDIM, António Francisco (1650). *Elogios e Ramalhete de Flores borrifado com sangue dos religiosos da Companhia de Jesus, a quem os tiranos do Império do Japão tiraram as vidas por ódio da Fé Católica*. Lisboa: Manuel da Silva.

CASTRO, João Baptista de (1728). *Recreação proveitosa ... que em forma de colóquios, dando notícia de muitos prodígios memoráveis da arte, e natureza dispunha, e escrevia Custódio Jesam Barata*, Vol. I. Lisboa Ocidental: na Oficina de António Pedroso Galrão, à custa de Lourenço Morganti.

CHAGAS, João das (1625). *Triumphos de la sancta evangelica pobreza en la religion Seraphica de nuestro Padre San Francisco*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.

CINZA, Pe. Diogo Pires (1620). *Vida, Martírio, e Última Trasladação do Mártir S. Vicente*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.

COELHO, José Ramos (1889). *História do infante D. Duarte irmão de El-Rei D. João IV*. Tomo I. Lisboa: Academia Real das Ciências, consultado em https://archive.org/details/historiadoinfant01coel, a 20-02-2016.

CORREA, Gaspar Pinto (1631). *Lacrymæ lusitanorum in obitu serenissimi Principis Theodosij secundi, Brigantiæ Ducis Septimi.* Lisboa: Pedro Craesbeeck.

COSTA, Inácio Manuel (1751). *Oração fúnebre, panegírica, e histórica nas reais exéquias, que celebraram os Irmãos da Venerável Irmandade do Príncipe dos Apóstolos S. Pedro, da Cidade do Rio de Janeiro*. Lisboa: oficina dos Herd.de António Pedroso Galrão.

COSTA, Miguel Manescal da (ed.) (1741). *Orações fúnebres nas exéquias de Bento de Moura Barata Mendonça e Freire, Fidalgo da Casa de S. Majestade... recitadas no convento de N. Sra. da Caridade, De Religiosos da Província da Soledade, de que a sua casa tem o Padroado, e jazigo na vila do Sardoal*. Lisboa ocidental.

COUTINHO, Pascoal Ribeiro (1699). *Heptaphonon ou pórtico de sete vozes.* Lisboa: Oficina de Manuel Lopes Ferreira.

CUNHA, Manuel da (1751). *Relação das exéquias, que pela alma do Fidelíssimo senhor Rei Dom João V celebrou na Santa Igreja Catedral de Viseu o Excelentíssimo, e Reverendíssimo Senhor Dom Júlio Francisco de Oliveira, Bispo de Viseu, do Conselho de Sua Majestade.* Lisboa: Régia Oficina Silviana e da Academia Real.

D. JAIME (1730). *Últimas ações do Duque D. Nuno Álvares Pereira de Melo.* Lisboa: Oficina da Música.

Emblemas e Poesias, com que se adornou a Casa Professa do Bom Jesus de Goa, quando nela se celebraram as Exéquias do Ilustris. e Excelentis. Senhor D. Luís de Meneses [S.l. : s.n., 1745?] (Misc. 271, Nº 4505 BGUC).

ENCARNAÇÃO, D. Pedro da (1700). *Oração fúnebre nas exéquias da Sereníssima rainha, e S N D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, celebradas no Real Mosteiro de S Dinis de Odivelas no dia 19 de outubro de 1699.* Lisboa: Manuel Lopes Ferreira.

FARIA, Joaquim Leocádio de (1734). *Obséquio fúnebre, dedicado à saudosa memória do Reverendíssimo Padre D. Rafael Bluteau, Clérigo Regular, pela Academia dos Aplicados.* Lisboa Ocidental: José António da Silva.

FARIA, Pe. M. António de (1699). *Emblemas colocados no Túmulo Honorário, que a Congregação do Oratório de Lisboa dedicou à Sereníssima Rainha de Portugal D. Maria Sofia Isabel nas exéquias, que lhe celebrou em 21 de agosto de 1699 na igreja da mesma Congregação.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

FARIA, Rodrigo José (1751). *Relação de exéquias que na morte d'el-rei Fidelíssimo D. João V mandou fazer na Catedral de Braga o Sereníssimo Senhor Dom José*. Lisboa: Regia Oficina Silviana.

FERNANDES, Manuel (1688 [-1690, 1699]). *Alma instruída na doutrina e vida cristã.* 3 vol. Lisboa: na oficina de Miguel Deslandes.

FIGUEIREDO, Manoel de e Manuel Caetano de Sousa (1743). *Oração fúnebre nas exéquias do ilustrís. e excelentis. Senhor D. Luís de Meneses, Conde da Ericeira, e Marquês do Louriçal, duas vezes Vice-Rei, e Capitão Geral da Índia que se celebraram na Igreja do Bom Jesus da Casa Professa de Goa em 21 de Julho de 1742.* Lisboa: oficina de António Isidoro da Fonseca .

FREIRE, Francisco José (1749). *Elogio do Ilustríssimo, e Excelentíssimo Senhor D. Francisco Paulo de Portugal e Castro, Segundo Márquez de Valença, sétimo Conde de Vimioso*. Lisboa: Oficina de Francisco Luiz Ameno, consultado em https://archive.org/details/elogiodoillustri00frei, a 9-02-2016.

FREIRE, Romualdo Gloísio (1753). *Descrição fúnebre das exéquias que a Inquisição de Goa dedicou à memória do…Senhor Nuno da Cunha de Ataíde*. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa.

GAMA, Filipe José da e António Feliz Mendes (1734). *Elogio do ilustríssimo senhor d. Fr. Bartolomeu do Pilar, primeiro Bispo do Grão-Pará, do Conselho de Sua Majestade, e religioso que foi da Ordem de nossa Senhora do Carmo da Província de Portugal, que em 24 de fevereiro de 1734 recitou na Academia Portuguesa, e Latina Filipe José da Gama.* Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues.

GAMA, Luís de Siqueira da (1699). *Eclipse da fermosura observado no espelho da saudade pelo comum sentimento na sempre lamentável morte da Sereníssima Senhora D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

GAIO, Bernardo Fernandes (1736). *Relação do magnífico e célebre mausoléu, que erigiu a santa Igreja Catedral do Porto nos funerais de exéquias da Sereníssima Senhora D. Francisca, de saudosa memória. Com a notícia dos emblemas, epitáfios e inscrições, adorno e fábrica do seu fúnebre aparato.* Lisboa ocidental: Oficina Joaquiniana da Música.

GAIO, Bernardo Fernandes (1737). *Culto fúnebre: enternecida parentação ou breve notícia do demonstrado sentimento com que a Santa Sé Primacial de Braga em funesta, e ardente pira testemunhou a sua magnificência e zelo, na ocasião da nunca bem sentida morte da Sereníssima Senhora Infanta D. Francisca de saudosa memória.* Lisboa ocidental: Oficina Joaquiniana da Música.

GUERREIRO, Bartolomeu, S.J. (1632). *Sermão que fez o R.P. Bertolameu Guerreiro da Companhia de Jesu, nas exéquias do ano que se fizeram ao sereníssimo Príncipe D. Teodósio segundo Duque de Bragança em Vila Viçosa na Igreja dos religiosos de S. Paulo primeiro ermitão onde o dito senhor está depositado em 29. de novembro de 1632.* Lisboa: por Matias Rodrigues, consultado em http://purl.pt/23461, a 3-02-2016.

HENRIQUES, António de Miranda (1650). *Obelisco fúnebre ao Sereníssimo Infante D. Duarte no sentimento de sua morte.* Lisboa: Domingos Lopes Rosa.

JUSTINIANO, António de São Jerónimo (1736). *Funeral obséquio da mais triste saudade em repetidos suspiros em a morte da sereníssima senhora D. Francisca Infanta de Portugal.* Lisboa ocidental: Oficina Rita-Cassiana.

JUSTINIANO, António de São Jerónimo (1738). *Relação funeral, lutuosa, panegírica, moral, e poética da morte do Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Caetano Cavalieri, Arcebispo de Tarso.* Lisboa Ocidental: Nova Oficina Almediniana.

JUSTINIANO, António de São Jerónimo (1742). *Lamentos de Elísia na morte do Sereníssimo Senhor D. Francisco Infante de Portugal que oferece a mesma Elísia ao Augusto Túmulo do mesmo Sereníssimo Infante*. Lisboa: Oficina dos Herdeiros de António Manuel D'Almeida.

JUSTINIANO, D. Diogo da Anunciação (1699). *Oração Real nas Exéquias Funerais da Sereníssima Rainha de Portugal D. Maria Sofia Isabel.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

LLAGAS, Juan de las (1625). *Triumphos de la sancta evangelica pobreza en la religion seraphica de nuestro Padre San Francisco*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.

LOPES SIERRA, Juan (1979). *A Governor and his image in baroque Brazil: the funereal eulogy of Afonso Furtado de Castro do Rio de Mendonça* / by Juan Lopes Sierra; edt. by Stuart B. Schwartz; translated by Ruth E. Jones. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LUZ, Vicente da (1699). *Sermão em as exéquias da Sereníssima Rainha de Portugal D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo: em a tarde do dia quarto do mês de agosto de 1699... pregou-o em 20 do dito mês em o Convento do Carmo desta Corte.* Lisboa: na Oficina de António Pedroso Galrão.

MACHADO, Francisco (1657). MAVSOLEVM MAIESTATIS IOANNIS IV *AVGVSTISSIMI REGIS LVSITANORVM: Et Vitæ, & Obitus COMPENDIVM.* Lisboa: Oficina Craesbeckiana.

MANESCAL, Miguel (ed.) (1701). *Vilancicos que se cantaram na Sé de Lisboa em as matinas, e festas da Gloriosa Virgem, e Mártir S. Cecília.* Lisboa.

MANESCAL, Miguel (ed.) (1704). *Vilancicos que se cantaram na paroquial de Santa Justa em as matinas, e festa do Glorioso Invicto Mártir São Vicente.* Lisboa.

MANESCAL, Miguel (ed.) (1710). *Vilancicos que se cantaram na sé Metropolitana desta cidade de Lisboa, em as matinas, & festa do Glorioso Mártir S. Vicente.* Lisboa.

MASA, D. Pedro de Chaves (1699). *Llantos fúnebres a la sentida (...) muerte de (...) Doña Maria Sophia Isabel de Neoburg*. Lisboa: Bernardo da Costa.

MATOS, André Rodrigues (1690). *Diálogo fúnebre entre o Reino de Portugal, e o rio Tejo (...) na sereníssima Senhora Dona Isabel Luísa Josefa*. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

MELO, Francisco Manuel (1665). A *tuba de Calíope. Quarta musa do Melodino* in *Obras métricas de Don Francisco Manuel*. León: Horacio Boessat e George Remeus.

MELO, Francisco Manuel (2006). "A tuba de Calíope" in Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho, *Obras Métricas*, Vol. II. Braga: Edições APPACDM de Braga.

MORGANTI, Bento (1750). *Descrição fúnebre, das exéquias que a Basílica Patriarcal de S. Maria dedicou à memória do fidelíssimo senhor rei D. João V.* Lisboa: Oficina de Francisco da Silva.

MUNHOZ, Jacinto (s.d.) *Jesus, M. J.* S.l., s.n. (Misc. 669, n.º10798 BGUC).

NANTES, Constantino de (1684). *Oração fúnebre que pregou o R. P. Fr. Constantino de Nantes… em as exéquias, que se fizeram em a morte da Sereníssima Senhora, D. Maria Francisca Isabel de Saboia.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

NATIVIDADE, José da Silva da (ed.) (1750). *Gemidos do Parnaso, e demonstrações penosas com que todas as irmana deidades manifestam o perpétuo sentimento, no mais penetrante golpe, pela mais saudosa perda, do mais distinto Monarca do Universo, Rei de Portugal o Senhor D. João V. Quarta, e última coleção.* Lisboa: José da Silva da Natividade.

NATIVIDADE, Fr. Francisco da (1684). *Oração panegírica, e funeral em as Exéquias do Beatíssimo Padre Inocêncio XI. celebradas em o templo do Loreto desta Cidade de Lisboa.* Lisboa: oficina de Domingos Carneiro.

NATIVIDADE, Fr. Francisco da (1700a). *Lenitivos da dor propostos ao augusto e poderoso monarca El Rei D. Pedro II Nosso Senhor e aplicados aos leais Portugueses no justificado sentimento da intempestiva morte da Sereníssima Rainha, e Senhora nossa a Senhora D. Maria Sofia Isabel.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

NATIVIDADE, Fr. João da (1700b). *Oração fúnebre, e panegírica nas honras, que à Sereníssima Senhora D. Maria Sofia Isabel Rainha de Portugal mandou fazer o Ilustríssimo Senhor D. Simão da Gama ... celebraram-se na Igreja Matriz da Cidade de Lagos.* Lisboa: oficina de Filipe de Sousa Vilela.

OLIVEIRA, Bernardino Botelho de (1669). *Sentimento lamentável que a dor mais sentida em lagrimas tributa na intempestiva morte da Sereníssima Rainha de Portugal Nossa Senhora D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo.* Lisboa: Oficina de Bernardo da Costa.

PADILHA, Pedro Norberto de Aucourt e (1748). *Memórias da Sereníssima Senhora D. Isabel Luísa Josefa, que foi jurada Princesa destes reinos de Portugal, oferecidas à Majestade de El-Rei D. João V Nosso Senhor*. Lisboa: oficina de Francisco da Silva.

PAIVA, Sebastião da Fonseca (1699). *Relação da magnífica, e sumptuosa pompa funeral com que o Real Convento de Palmela... celebrou as exéquias da... Rainha... D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo.* Lisboa: Oficina dos Herdeiros de Domingos Carneiro, consultado em http://purl.pt/23283/3/#/10, a 15-01-2016.

PEREIRA, Bartolomeu (1640). *Paciecidos: libri duodecim: decantatur clarissimus P. Franciscus Paciecus... Japponiæ Provincialis... concrematus anno 1626*. Coimbra: Emmanuelis de Carvalho Universitatis Typographi.

PEREIRA, Martinho (1699). *Sermão nas exéquias da Sereníssima Rainha... D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, que se celebraram em o Real Convento de Tomar da Ordem de Cristo, em os dezanove de Agosto de 1699*. Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreira.

PERIER, Alexandre (1735*). Desengano dos Pecadores, necessário a todo o género de pessoas, utilíssimo aos missionários, e aos Pregadores desenganados, que só desejam a salvação das Almas.* Lisboa Ocidental: António Pedro Galrão.

PITA, Sebastião da Rocha (1709). *Breve compendio e narração do fúnebre espetáculo, que na insigne cidade da Baía, cabeça da América Portuguesa, se viu na morte de El Rei D. Pedro II. de gloriosa memória, S. N*. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes, consultado em http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01495700#page/1/mode/1up, a 29-03-2016.

PITA, Sebastião da Rocha (1721). *Sumário da vida, e morte da Excelentíssima Senhora... Dona Leonor Josefa de Vilhena, e das Exéquias que na Cidade da Baía consagrou às suas memórias a Senhora D. Leonor Josefa de Meneses, esposa do Gonçalo Ravasco Cavalcanti e Albuquerque, Fidalgo da Casa de S. Majestade, Comendador da Ordem de Cristo, Alcaide-mor da Cidade de Cabo Frio, Secretário do Estado, e Guerra do Brasil*. Lisboa Ocidental: Oficina de António Pedroso Galrão.

PLACHO, Georgio (ed.) (1707). *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Ré di Portogallo don Pietro Secondo l'anno MDCCVII.* Roma: Georgii Plachi.

PONTE, João Baptista (1699). *Queixas da fermosura contra as tiranias da parca, executadas em o coração de Portugal por meio da morte de sua sereníssima rainha a senhora D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo*. Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreira.

REIS, António (1738). *Elogio funebre (All' Eminentiss. Principe D. Tommaso I Cardinal Patriarca di Lisbona) recitato dal reverendiss. Padre António dos Reis nesse suntuosissime esequie, che celebró la Religiosissima sua Congregazione dell'Oratorio (...)alla pia memoria della sua Eccellentissima Signora Contessa dell'Attallaya.* Lisboa Ocidental: Oficina de António Isidoro da Fonseca.

S. a. (1751). *Notícia do aparato, e magníficas disposições, que para as solenes exéquias de Sua Majestade... Dom João V, celebrou na sua Igreja de Nossa Senhora do Loreto em 14 de janeiro de 1751 a nação italiana, residente em Lisboa.* [S.l.: s.n.] (Misc. 224, n.º 3714 BGUC).

S. a. (s. d.) *Relação das solenes exéquias dedicadas Pelo Excelentíssimo, e Reverendíssimo D. João da Silva Ferreira Bispo de Tângere, Deão, e Prelado da Real Capela de Vila Viçosa em 15 e 16 de fevereiro de 1751 à saudosa memória do Fidelíssimo Rei D. João V.* S. l. S. n. (Misc. 220, n.º 3676 BGUC).

RITA-CASSIANA (ed.) (1736). *Nénias dolorosas entoadas ao som da tíbia de Melpómene junto ao régio mausóleo da sereníssima senhora infanta d. Francisca de saudosíssima memoria: oferecidas aos poetas da corte*. Lisboa Ocidental.

RODRIGUES, Inácio (ed.) (1750). *Relação das solenes exéquias dedicadas pelos Padres da Congregação da Missão, em 25 e 26 de outubro de 1750, à saudosa memória do Fidelíssimo Rei de Portugal D. João V seu augusto fundador*. Lisboa: Oficina de Inácio Rodrigues.

RODRIGUES, Inácio (ed.) (1752). *Relação das soleníssimas exéquias, que a Catedral de Santa Maria de Belém do Grão-Pará fez a saudosa memória de seu Augusto Fundador…D. JOÃO V.* Lisboa: Oficina de Inácio Rodrigues.

RODRIGUES, Miguel (ed.) (1736). *Suspiros saudosos, e métricos de alguns engenhos portugueses na deplorável morte da Sereníssima Senhora D. Francisca Infante de Portugal, falecida em 15. de julho de 1736.* Lisboa Ocidental.

ROSADO, Frei António (1622). *Tratados sobre os Quatro Novíssimos com Lugares Comuns*. Porto: João Rodrigues.

ROSSI, Antonio de (ed.) (1707). *Funeral que se celebrou na real Igreja de Santo António da Nação Portuguesa em Roma, pela Morte do Sereníssimo Rei de Portugal, D. Pedro II, aos 13 de setembro de 1707*. Roma: Oficina de Antonio de Rossi na Praça de Ceri.

ROTILI, Angelo (ed.) (1752). *Exéquias feitas em Roma à Majestade fidelíssima do senhor rei Dom João V. por ordem do fidelíssimo senhor rei Dom José I, seu filho, e sucessor.* Roma: na Oficina de Angelo Rotili e Felippe Bacchelli, Impressor das línguas orientais.

SÁ, Luís de Sá (1654). "Sermão funeral do príncipe que pregou P. M. Fr. Luís de Sá" in SÃO PAULO, Jerónimo de (1654). *Exéquias feitas à memória do Sereníssimo Príncipe, e Senhor Dom Teodósio Primeiro deste nome: celebradas na Capella Real do Hospital da Cidade de Coimbra*. Coimbra: Oficina de Manuel Dias

SALGADO, Matias António (1751). *Monumento do Agradecimento, Tributo da Veneração, Obelisco Funeral do Obséquio, Relação Fiel das Reais Exéquias, que `a defunta Majestade do Fidelíssimo e Augustíssimo Rei o Senhor D. João V. Dedicou o Doutor Matias António Salgado Vigário Colado da Matriz de N. Senhor do Pilar da Vila de S. João d'el-rei Oferecida ao muito alto, e poderoso Rei D. José I. Nosso Senhor.* Lisboa: Na Oficina de Francisco da Silva, consultado em https://archive.org/details/monumentodoagrad00salg, a 15-03-2016.

SANTA TERESA, Francisco Xavier de (1736). *Postremus Honor Serenissimo Principi D.D. Carolo Portugalliæ Infanti*. Lisboa Ocidental: Ex novo prælo Mauritii Vincentii de Almeida.

SÃO CAETANO, António de (s.d.). *Remédios da dor, e alívios da magoa, que na morte da Senhora D. Luísa Helena de Santa Cruz Bergier sentiu, e chorou sua irmã a M. R. Madre Soror. D. Joana Maria de S. José Bergier, Religiosa no Mosteiro do Calvário.* [s.l.: s.n.] (Misc. 271, n.º 4502 BGUC).

SILVA, José da (ed.) (1742). *Culto lutuoso, ou coleção de várias vozes na morte do Sereníssimo Senhor Infante D. Francisco.* Lisboa: Nova Oficina de José da Silva.

SILVA, Francisco da (ed.) (1744). *Saudosos Cânticos, que na morte, e trasladação da Senhora Dona Luísa Helena de Santa Cruz Bergier, fizeram alguns dos poetas Lusitanos.* Lisboa.

SILVA, Francisco da (ed.) (1753). *Ecos fúnebres das Vozes Saudosas, que chegaram de Portugal à India pela morte do muito Alto, Poderoso, e Fidelíssimo Rei, e Senhor D. João V. Comunicados ao mesmo Reino de Portugal pelos religiosos da Companhia de Jesus, da Província de Goa.* Lisboa.

SILVA, Francisco Xavier (1750). *Elogio fúnebre e histórico do muito alto…D. João V*. Lisboa: régia oficina Silviana, e da Academia real.

SILVA, António da (1691). *Oração fúnebre que disse o licenciado António da Silva, Vigário do Arrecife: nas exéquias da Sereníssima Princesa D. Isabel Luísa Josefa, celebradas na Misericórdia da Cidade de Olinda, aos 5 de fevereiro de 1691, por mandado do Marquês de Montebello Governador da Capitania de Pernambuco, e suas anexas.* Lisboa: Oficina de Miguel Manescal.

SILVA, André Nunes (1671). *Poesias Várias de André Nunes da Silva recolhidas por Domingos Carneiro*. Lisboa: Domingos Carneiro.

SILVA, Matias Pereira da (org.) (1746*a*). *A Fénix Renascida, ou obras poéticas dos melhores Engenhos Portugueses. Dedicadas ao Excelentíssimo Senhor D. João de Almeida e Portugal, conde de Assumar, dos conselhos de Estado, e Guerra, e c.* III. Tomo. *Segunda vez impresso, e acrescentado por Matias Pereira da Silva.* Lisboa: Oficina dos Herdeiros de António Pedroso Galrão.

SILVA, Matias Pereira da (org.) (1746*b*). *Fénix Renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses, dedicadas ao Excelentíssimo senhor Dom João Mascarenhas Conde de Santa Cruz.* IV Tomo. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues.

SILVA, Matias Pereira da (org.) (1746*c*). *Fénix Renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses, dedicadas ao Excelentíssimo senhor D. Francisco Xavier de Meneses conde da Ericeira do Concelho da sua Majestade*. V Tomo. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues.

SILVA, João Pereira da (1691). *Lísia saudosa consolando-se com o seu Tejo aurífero rei dos Rios, na dor sobre todo o encarecimento grande do intempestivo Ocaso da sua Mais soberana Tétis a Sereníssima Senhora S. Isabel Luísa Josefa*. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

SOLEDADE, Fernando da (1699). *Sermão nas exéquias da Sereníssima Rainha N. Senhora D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, celebradas em 19 de agosto de 1699 em o Real Convento de S. Francisco da Cidade de Lisboa pela Ordem Terceira, sendo Ministro o Conde de Vale de Reis: fez Pontifical o Ilustríssimo Senhor D. Fr. António Botado, Bispo de Hipona / pregou-o o P. Fr. Fernando da Soledade, Cronista da Ordem de S. Francisco na Província de Portugal; dá-o à luz Domingos Ferreira Pegado.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

SOUSA, Luís de (1653?). *Tumulus serenissimi principis Lusitaniæ Theodosii, ornatus virtutibus, oppletus lachrymis / illius immortalitati à D. Ludovico Sousa, Comitis Mirandæ filio, vno ex intimis aulæ erectus*. S.l.: s.n.

SOUSA, Manuel da Cunha de Andrade e (1739). *Elogio encomiástico da vida, e ações, letras, e caráter do Reverendíssimo Padre Mestre Francisco de Santa Maria... dedicado ao Reverendíssimo padre Mestre Lourenço Justiniano da Anunciação*. Lisboa Ocidental: Oficina de António Isidoro da Fonseca.

SOUSA, Manuel Caetano de e Francisco Xavier de Meneses, Conde da Ericeira (1730). *Oração fúnebre nas exéquias do reverendíssimo Padre António Vieira da Companhia de Jesus ... Que na igreja de S. Roque fez celebrar o conde da Ericeira D. Francisco Xavier de Meneses em 17 de dezembro de 1697*. Lisboa Ocidental: José António da Silva, consultado em https://archive.org/details/oraofunebren00sous, a 15-08-2015.

SOUSA, Silvestre Falcão (1736). *Enigma que dedica a Jesus Cristo Crucificado.* Lisboa Ocidental: Oficina da Música, debaixo da Proteção dos Patriarcas S. Domingos e S. Francisco.

STAFFORD, Ignace (1639). *Historia de la celestial Vocación, Missiones apostólicas, y gloriosa Muerte; del Padre, Marcelo Fran[cis]co Mastrili, Hijo del Marques de S. Marsano, Indiatico felicissimo de la Compañia de IHS a Antonio Telles da Silva.* Lisboa: Antonio Alvarez.

TÁVORA, Jerónimo Tavares Mascarenhas de (1727). *Lugubre victima, y holocausto panegyrico que consagra a las piedosas aras del Ex.me Sr. D. Jayme de Mello... Duque do Cadaval.* Lisboa Ocidental: Emprenta de Música.

TOJAL, Pedro de Azevedo (1699). *Triunfos da morte, despojos da Majestade em ação de sentimento da lamentável morte da Sereníssima Rainha de Portugal a Senhora D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo Nossa Senhora: oferecidos à Senhora D. Catarina Sereníssima Rainha da Grã-Bretanha.* Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreira.

TOJAL, Pedro de Azevedo (1700). *Epitáfio saudoso, despertador funeral.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

TOJAL, Pedro de Azevedo (1736). *Lamento repetido (...) chorando a morte da Sereníssima Senhora D. Francisca infanta de Portugal.* Lisboa: Oficina de Maurício Vicente de Almeida.

TOSCANO, António Mourão (s.d.). *Lenitivo a Portugal na morte do Augustíssimo e Fidelíssimo Senhor Rei Dom João V*. [s.l.: s.n.] (Misc. 67, n.º 1447 BGUC).

VALADARES, Manuel Pacheco (1699). *Ideias da saudade, imagens do sentimento, formadas na lamentável morte da Sereníssima D. Maria Sofia Isabel N. Senhora, Rainha de Portugal.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.

VIEIRA, António *et al.* (1650). *Memórias fúnebres sentidas pelos engenhos [sic] portugueses, na morte da Senhora Dona Maria de Ataíde. Oferecidas a Senhora Dona Luiza Maria de Faro Condessa de Penaguião.* Lisboa: Oficina Craesbeckiana.

VIMIOSO, 8º Conde do, et al. (1736). *Acentos saudosos das musas portuguesas na sentidíssima morte da Sereníssima Senhora a Senhora D. Francisca, Infanta de Portugal / e a oração que pela mesma causa recitou no Paço o Marquês de Valença Censor da Academia Real*. Lisboa Ocidental: Oficina de António Isidoro da Fonseca.

I. 2 Textos Manuscritos

"Ao Senhor Brigadeiro José da Silva Pais". Ms. 516 BGUC, fl. 287.

"Breve descrição das Letras e empresas da Essa". Ms. 335 BGUC, ff. 59-60.

"Enigma a Jesus Cristo". Ms. 379 BGUC, fl. 2.

"Enigma que dedica a Jesus Christo". Ms. 1091 BGUC, fl.161.

"Epitaphio en el tumulo que el Exc. Sr. Conde de Eryceira hizo a las honras del venerable Pe. António Vieira". Ms. 584, fl. 58 BGUC.

"Hic labirinthus adest medians sed littera ducit […]". Ms. 516 BGUC, fl. 287.

"Labirinto ao nascimento [de Jesus]". Ms. 338 BGUC, fl. 478.

LOPES SIERRA, Juan (1676?). *Panegírico Fúnebre*. Ms. 52-VIII-36, BNA.

MELO, Francisco de (s.d.). "Franciscus de Mello audiens Theodosiu dicentem". Ms. 335 BGUC, ff. 52-56.

"Memorias que pertencem ao Funeral do Senhor Rey. João 4.°. Por Pedro Vieira da Silva" IAN/TT, S. Vicente de Fora, livro. 22, ff. 25 e ss.., consultado em http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4166312, a 3-5-2016.

"Na morte de el-Rei Dom João 4.º de Portugal". Ms. 111 BGUC, fl. 2136.

Necrologium sive dies emortuales fratrum canonicorum regularium confratrum, & insignium benefactorum nostri ordinis, et Congregationis Sanctæ Crucis Colimbriensis in Christo dormientium as usum monasterii S. Patris Theotonii de Vianna. Ms. 1629 BGUC, fl. 4.

"Para fazer versos latinos quem não sabe latim". Ms. 338 BGUC, ff. 7-8.

"Pennas dedit ipsa sagitas". Ms. 380 BGUC, fl. 37.

PITA, Sebastião da Rocha (s.d.). "Rigorozo y funesto monumento". Ms. 353 BGUC, fl. 177.

RANGEL, Pe. Pantaleão (s.d.). *Magno et Novo Lusitaniæ Numini Principi Suo Theodosio. Perenne monumentum Patrio et Latino Carmine Sacrabat P. Pantaleon Rangel Societatis Jesu Nuper Humanitatis, et Rhetoricæ in Conimbricensi Academia Magister.* Ms. 335 BGUC, ff. 1-40; ff. 59-60.

"Soneto poético" e "Soneto methafórico" a D. Juana de Soza. Ms. 381 BGUC, fl. 10.

Sonetos de versos centónicos à morte do Pe. António Vieria. Ms. 584 BGUC, ff. 57, 58, 61.

SOTTO, Carlos del (s. d.). *O Theatro Moral da Vida Humana representada em cento e três quadros Sacados do Poeta Horatio por Otho Venio. Explicados em outros tantos discursos Moraes. Por Gombrevila, e mais o quadro do insigne, e gram Philosopho Cebes Traduzido da Lingoa Françeza, na Lingoa Portugueza.* Ms. 3109 BGUC.

SOUSA, Manuel de Faria (s. d.). *Fuente de Aganipe*. Parte VII, BPE. Évora, Ms. CXIVj2-5, fl. 9.

TINOCO, Luís Nunes (1704?). "Primavera em Outono. Declamação 2ª da Fermosura". Ms. 346 BGUC, ff. 106-137.

TINOCO, Luís Nunes (s.d). "Ut vehementer florescat", in *Sentimentos de Lísia. No intempestivo Trânsito do Sereníssimo Príncipe de Portugal, Primogénito dos Augustíssimos Monarcas D. Pedro II e D. Maria Sofia Isabel".* Cod. CXIV /1–29 BPE.

I. 3 Iconografia

DEBRIE, Guilherme (1738). *D. Francisca Leonor de Mendonça*. Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, consultada em BNP, http://purl.pt/12953, a 4-4-2016.

DEBRIE, Guilherme (1742). "D. João V, Rei de Portugal" in MONTEIRO, Manuel (1742). *Joannes Portugalliæ reges advivum expressi / Calamo a P. Emmanuele Monteyro Lusitano*. Ulissipone: typis Francisco da Sylva, consultado em http://purl.pt/13353, a 4-5-2016.

DEBRIE, Guilherme (1747). *Justitia elevat gentem*, consultado em BNP http://purl.pt/20696, a 3-04-2016.

DEBRIE, Guilherme (1749). "Unum non sufficit", consultado em BNP http://purl.pt/12386/1/P1.html, a 4-5-2016.

DROESHOUT, John (1645). Gravuras in MACEDO, António de Sousa de (1645). *Lusitania liberata ab injusto Castellanorum dominio: Restituta legitimo Principi, Serenissimo Joanni IV*. Londres: officina Richardi Heron, consultado em http://purl.pt/25805, a 20-09-2016.

ESOPO (1687). *Aesops Fables with his life. Illustrated…by Francis Barlow.* Londres: H. Hills.

LE BOUTEUX, Miguel (1635a). "Alegoria à morte", in SANTA MARIA (1634). *Brados do Pastor às suas Ovelhas*. Lisboa Ocidental: oficina de Manuel Fernandes da Costa.

LE BOUTEUX, Miguel (s/d). "Alegoria à morte" (gravura burilada, estampa pertencente ao espólio da Casa de Sarmento, n.º de registo 1307), consultado em http://www.csarmento.uminho.pt/ndat_262.asp?offset=1590, a 3-2-2016.

HOLANDA, António de (1517 d.C. - 1551 d.C.). "Ofício dos Mortos", iluminura do *Livro das Horas de D. Manuel*, Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (n.º de inventário 14/130 Ilum.), consultado em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=264850, a 3-4-2016.

HOLBEIN, Hans (1649). *Simolachri, historie, e figure de la morte*. Lyone: Giovan Frellone, consultado em https://archive.org/details/simolachrihistor00john, a 30-5-2016.

PICARD, Jean (1889). "SERENISSIMI D.D. EDUARDI INFANTIS PORTUGALIÆ IN MERITIS VENDITIONE EFFIGIES" (apud COELHO, José Ramos (1889). *História do infante D. Duarte irmão de El-Rei D. João IV*. Tomo I. Lisboa: Academia Real das Ciências, consultado em https://archive.org/details/historiadoinfant01coel, a 30-5-2016.

ROCHEFORT, Pedro (1726). [Alegoria à Casa Real Portuguesa], consultado em BNP http://purl.pt/20696, a 17-05-2016.

TAGOCIUS, Livius (1641). *Ioanni IIII Portugalliæ Regi Perpetuo imperatur... Augustissimorum Progenitor, memorias hac breui tabula delineatas*, consultado em BNP http://purl.pt/11940, a 3-5-2016.

ZERMAN, Pietro (1709). *Jean cinquieme Roi de Portugal et des Algarues, Anagramme o le grand Prince que tu as aimé Dieu et sa gloire / Pietro Zerman del.; Io: Batta Sintes sculp. Romæ.* Romæ: s.n., consultado em BNP, http://purl.pt/4096, a 8-6-2016.

II. Bibliografia Passiva

II. 1 Livros de emblemas, tratadística moral e artístico-literária do Renascimento ao Barroco

ALCALÁ Y HERRERA, Alonso de (1679). *Novo modo, curioso tratado e artificio de escrever assim ao divino como ao humano com uma vogal somente, excluindo quatro Vogais, o que muitos tiveram por impossível*. Lisboa: Oficina de Francisco Vilela.

ALMEIDA, Manuel Pires de (2002). *Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Adma Muhana (ed.). São Paulo: EDUSP/FAPESP.

ALMEIDA, Manuel Pires de (1633). *Pintura e Poesia, Poesia e Pintura*, Évora. (A.N.T.T., cota: Casa Cadaval, vol. I, ff. 50-104), in SALDANHA, Nuno (1995). *Poéticas da Imagem*. Lisboa: Editorial Caminho.

ALCIATO, Andrea (1577). *OMNIA ANDREAE ALCIATI V. C. EMBLEMATA: Cum Commentariis, Quibus Emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura omnia dubiaque illustrantur: Per Claudium Minoem Diuionensem. Antuerpiæ: Ex officina Christophori Plantini*.

ALCIATO, Andrea e Diego López (1615). *Declaracion magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las historias, antiguedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres.* Najera: Juan de Mongeston.

ARESI, Paolo (1701). *Illustrissimi ac reverendissimi Dn. Pauli Aresii ... Sacrorum phrenoschematum liber de ss. Papis, episcopis, religionum fundatoribus, aliisque ss.* Francofurti ad Moenum: sumptibus Societatis: typis Joannis Philippi Andreæ.

BARREIRA, Fr. Isidoro de (1698). *Tratado das significações das plantas, flores, e frutos, que se referem na Sagrada Escritura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações.* Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreira.

BLUTEAU, Rafael (1727-28). "Prosa Enigmática, Interpretativa. Dissertação Literária, Cabalística, e Moral, sobre o sentido de cento e trinta e sete letras, esmaltadas na circunferencia do pé, e garganta de um antiquíssimo Cálice de ouro do Real Mosteiro de Alcobaça…", in *Prosas Portuguesas*…, 2 vols., Lisboa: Oficina José António da Silva, 1727-8, vol. I, pp. 363-391, consultado em http://purl.pt/79/1/P400.html, a 7-4-2016.

COVARRUBIAS HOROZCO, Don Sebastián de (1610). *Emblemas Morales*. Madrid: Luis Sánchez.

FAJARDO, Diego de Saavedra (1649). *Idea de un principe político christiano.* En Amberes: en casa de Ieronymo y Ivan Bapt. Verdussen.

FERREIRA, Francisco Leitão (1718-1721). *Nova Arte de Conceitos, que com o título de Lições Académicas, na publica Academia dos Anónimos de Lisboa, ditava e explicava o Beneficiado,* 2 vols.. Lisboa Ocidental: Na Oficina de António Pedroso Galrão.

FERRO, Giovanni (1623). *Teatro d'imprese*. Veneza: Giacomo Sarzina..

FIGUEIREDO, Manoel de Andrade (1722). *Nova para aprender a ler, escrever, & contar […] Primeira Parte.* LISBOA: Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho.

GIOVIO, Paolo (1559). *Dialogo dell'imprese militari et amorose di monsignor Giovio, vescovo di Nocera: con un ragionamento di messer Lodovico Domenichi nel medesimo soggetto; con la tavola.* In Lione: Appresso Guglielmo Roviglio.

GRACIÁN Y MORALES, Baltasar (2004). *Agudeza y arte de Ingenio*. 2 Vols. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar (1600). *Noticia general para la estimación de las artes* Madrid: Pedro Madrigal.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de (1601). *Symbola Sacra*. Agrigento: s.n.

HUGO, Hermann (1623). *Pia Desideria. Vulgauit Boetius a Bolswert*. Antuérpia: Tjypis Henrici Aertssenii.

IZQUIERDO, Sebastián (1675). *Practica de los ejercicios espirituales de N. Padre S. Ignacio.* Roma: Varese.

MARLANUS, Ambrosius (1753). *Theatrum politicum: In quo Quid agendum sit a Principe, et quid cavendum, accurate proescribitur*. Sump. Christoplicri Bartl.

MELO D. Francisco Manuel de (1724). *Tratado da Ciência da Cabala ou Notícia da Arte Cabalística*. Por Matias Pereira da Silva. Lisboa: Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho.

MÉNESTRIER, Claude-François (1683). *Des décorations funèbres*. Paris: LaCaille.

MÉNESTRIER, Claude-François (1694). *La philosophie des images énigmatiques, où il est traité des enigmes.* Lyon: Hilaire Baritel.

MENO, Andrés (1662). *Principe perfecto y ministros aiustados: documentos politicos, y morales en emblemas.* Leon de Francia: a costa de Horacio Boissat y George Remeus.

MERITZ, Johann Valentin (1676). *De varietate saciei humanæ cum carminibus Rabani Mauri*. Dresdæ: Mart. Gabrielem Hubnerum.

NUNES, Filipe (1615). *Arte Poética e da Pintura e Simetria*. Lisboa: por Pedro Craesbeeck.

NUNES, Filipe (1767). *Arte da Pintura, Simetria e Perspetiva.* Lisboa: Oficina de João Baptista Alves, consultado em http://purl.pt/777/1/index.html#/7/html, a 4-3-2016.

PALETTI, Gabriele (1582). *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diuiso in cinque*, (s.l., s.n.), consultado em https://books.google.pt/books?id=-J87WdroMMIC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, a 2-5-2016.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1795). *El museo pictórico y escala ótica: Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades...* Madrid: Imprenta de Sancha.

PARADIN, Claude (1614). *Devises heroiques et emblèmes*. Paris: J. Millot.

PEREGRINI, Matteo (1639). *Delle Acutezze*. Génova: Clemente Ferroni.

PICINELLI, Filippo (1678). *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate*. Veneza: Nicoló Pezzana.

RENGIFO, Juan Diaz (1755). *Arte poética española*. Barcelona: Imprenta de Maria Angela Marti.

RIPA, Cesare (1603). *Iconologia*. Roma: Lepido Facci.

TESAURO, Emanuele (1670). *Il cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione: che serue à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica.* Torino: Per Bartolomeo Zauatta.

TINOCO, Luís Nunes (1991). *Elogio da pintura*. Apresentação e edição de Ana Hatherly; estudo crítico de Luís de Moura Sobral. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Galeria de Pintura do Rei D. Luís.

VEEN, Otto van (1608). *Amorum emblemata, figuris æneis incisa*. Antuérpia: Venalia apud auctorem, prostant apud Hieronymum Verdussen.

II. 2 Teorização estética, literária, histórica, científica e metodológica

ABREU, Jean Luiz Neves (1997). *Morte barroca e cristianização. As estratégias da Igreja Tridentina em Minas Gerais no século XVIII.* Monografia de Bacharelato. Ouro Preto: Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto.

ADEVA MARTÍN, Ildefonso (2002). "*Ars Bene Moriendi*. La Muerte Amiga", in *Ante la Muerte: Actitudes, Espacios y Formas en la España Medieval* (coord. Jaume Aurell e Julia Pavón Cardona). Eunsa: Ediciones Universidad de Navarra.

AFONSO, Graça (2007). "O *Archivo Pittoresco* e a evolução da Gravura de Madeira em Portugal", Comunicação apresentada no Ciclo de Conferências, in *Arquivo Pitoresco, 150 Anos depois (1857-2007),* 2.ª Conferência. Lisboa: Hemeroteca Municipal de Lisboa, 20 de setembro, pp.1-53.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1971). *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1997). *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Edições Almedina.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2012). "Para a revisão do conceito de Maneirismo", in M. C. Fraga, J. C. Martins, J. Silva, M. Silva e M. Ferro (org.), *Camões e os contemporâneos*. Braga: CIEC / Universidade dos Açores / Universidade Católica Portuguesa, pp. 19-34.

AGUSTÍN HERNANDO (2009). "Retórica iconográfica e imaginación geográfica: los frontispicios de los atlas como proclamaciones ideológicas", in *Boletín de la A.G.E.* N.º 51, pp. 353-369.

AUGUSTO, Sara (2009). "Diário da Jornada de Roma do Embaixador Extraordinário, o Marquês de Fontes, no ano de 1712", in *MÁTHESIS* 18, pp. 81-108.

ALLO MANERO, Mª Adelaida (1981). "Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica", in *Cuadernos de investigación: Historia*, 7, 1-2, pp. 73-96.

ALLO MANERO, Mª Adelaida (1982). "Honras fúnebres de Felipe IV en Salamanca", in *Cuadernos de investigación: Historia*, Tomo 8, Fasc. 1-2, 1982, pp. 33-52.

ALLO MANERO, M.ª Adelaida e Juan Francisco Esteban Lorente (2004). "El estudio de las exequias reales de la Monarquía Hispana: siglos XVI, XVII y XVIII" in *Artigrama,* n.º 19, pp. 39-94.

ALMEIDA, Gustavo Kelly de (2011). *Herói em processo. Escrita e diplomacia sobre D. Duarte de Bragança (1641-1649).* Dissertação de mestrado. Niterói: Centro de Estudos Gerais do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.

AMARAL Jr., Rubem (2001). *Empresas heroicas e amorosas lusitanas. Letras e Cimeiras das Justas Reais de Évora (1490) segundo Garcia de Resende*. Tegucigalpa: edição privada.

AMARAL Jr., Rubem (2005). *Emblemática Lusitana e os emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.

AMARAL Jr., Rubem (2011). "Portuguese emblematics: an overview", in *Revista lumen et virtus,* nº 4, pp. 134-148.

AMARAL, Manuel (2000-2012) (ed.). *Portugal - Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*. Vol. II, consultado em http://www.arqnet.pt/dicionario/00002n.html, a 1-3-2016.

ANDERSON, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Londres: Verso.

ANSELMO, Artur (1981). *Origens da imprensa em Portugal.* Lisboa: Imprensa Nacional.

ANSELMO, Artur (1987). *Os primeiros impressores que trabalharam em Portugal.* Lisboa: Biblioteca Nacional.

ANSELMO, Artur (1988). *Documentos para a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII.* Lisboa: Imprensa Nacional.

ANSELMO, Artur (1997). *Estudos de história do livro.* Lisboa: Editorial Guimarães.

ARAÚJO, Ana Cristina (1989). "Morte, memória e piedade barroca", in Separata da *Revista de História das Ideias,* vol. 11. Coimbra: Faculdade de Letras, pp. 129-174.

ARAÚJO, Ana Cristina (1997). *A morte em Lisboa. Atitudes e representações 1700-1830.* Lisboa: Editorial Notícias.

ARAÚJO, Ana Cristina (1999). "Livros de uma vida. Critérios e modalidades de constituição de uma livraria particular no Século XVIII" in *Revista de História de Ideias*, Vol. 20. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 149-185.

ARAÚJO, Filipa Medeiros (2013). "«Cantando espalharei por toda a parte»: estratégias de marketing político no Barroco: os emblemas fúnebres em honra da rainha D. Maria Sofia Isabel", in *VEREDAS, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n.º 19. Santiago de Compostela: Associação Internacional de Lusitanistas, pp. 49-70.

ARAÚJO, Filipa Medeiros (2014). *VERBA SIGNIFICANT, RES SIGNIFICANTUR: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

ARAÚJO, Maria Benedita (1992). "O ritual da morte: as exéquias celebradas na defunção de El-Rei D. João V", in *A Festa: Comunicações apresentadas no VIII Congresso Internacional* (nov. 1992), Vol. II. Lisboa: Universitária Ed., pp. 795-822.

ARAÚJO, Norberto e Artur Pereira Mendes (1914). *Aspetos da Tipografia em Portugal.* Lisboa: Imprensa Nacional.

ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen (1998). "Del Fénix y otros prodigios. Mito y desmitificación (El mito del Ave Fénix en Mira de Amescua)" in Martínez Berbel, Juan Antonio y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica.* Granada: Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer, 1998, pp. 13-36.

ARISTÓTELES (2004). *Poética.* Trad. de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

AUGUSTO, Sara (2010). *A Alegoria na ficção romanesca no Maneirismo e no Barroco.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

AVELAR, Mário (2006). *Ekprasis. O poeta no atelier do artista*. Lisboa: Cosmos.

ÁVILA, Affonso (1994). *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. São Paulo: Editora Perspectiva.

AZEVEDO, Ricardo Charters d' (2014). "D. Pedro Vieira da Silva, Bispo de Leiria", in Carlos Fernandes, *Cadernos de Estudos Leirienses*, n. º3, pp. 253-270.

BATTISTINI, Andrea (2000). "Il cannocchiale nell'immaginario Barocco", in Andrea Battistini (ed.), *Galileo e i gesuiti: miti letterari e retorica della scienza.* Milano: Vita e Pensiero, pp. 15-60.

BATTISTINI, Andrea (2006). "The Telescope in the Baroque Imagination", in David R. Castillo and Massimo Lollini (ed.) *Reason and Its Others: Italy, Spain, and the New World*. Nashville: Valderpilt University Press, pp. 3-38.

BEBIANO, Rui (1987). *D. João V – Poder e Espectáculo*. Aveiro: Livraria Estante.

BERNARDES, Manuel (1706). *Nova Floresta ou silva de vários apotegmas e ditos sentenciosos espirituais e morais…dedicada à soberana Mãe da Divina Graça Maria Santíssima Senhora Nossa*. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes, consultado em https://archive.org/stream/novaflorestaousy01bernuoft#page/n5/mode/2up, a 20-3-2016.

BERTO, Carla (2011). "Milagre, Retórica e Conflitos Políticos", in *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH. São Paulo, julho 2011, pp. 1-16, consultado em www.snh2011.anpuh.org/.../1300918256_ARQUIVO_Anpuh2011.pdf, a 1-4-2016.

BOESCH GAJANO, Sofia (1985). "Dai leggendari altomedievali agli *Acta Sanctorum*. Forme di trasmissione e nuove funzioni dell'agiografia", in *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 21, pp. 219-244.

BOITEUX, Martine (2009). "Funérailles féminines dans la Rome baroque", in Bernard Dompnier (coord.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp. 389-421.

BOUÇA, Anabela (1996). *Os grandes na Morte. Ensaio sobre literatura emblemática funeral (séc. XVII-XVIII).* Tese de Mestrado. Porto: Faculdade de Letras.

BOUZA, Fernando (1998). *Imagen y propaganda. Capítulos de Historia Cultural del reinado del Felipe II*. Madrid: Ediciones Akal.

BOUZA, Fernando (2008). "Por no usarse. Sobre uso, circulación y mercado de imágenes políticas en la alta Edad Moderna", in Joan Lluís Palos e Diana Carrió-Invernizzi (ccord.), *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 41-64.

BOUZY, Christian (1993). "El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos", in *Criticón*, n.º 59, pp. 35-45.

BUESCU, Ana Isabel (1996). *Imagens do príncipe: discurso normativo e representação, 1525-49*. Lisboa: Cosmos.

BUESCU, Ana Isabel (1997). "Um discurso sobre o príncipe. A «Pedagogia Especular» em Portugal no século XVI", in *Penélope*, n.º 17, pp. 33-50.

BURKE, Peter (1994). *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar.

BRAGA, Isabel Drumond e Paulo Drumond Braga (2011). *Duas rainhas em tempo de novos equilíbrios europeus*. Lisboa: Círculo de Leitores.

BRAZÃO, Eduardo (1982). "Pombal e os Jesuítas", in *Revista de História das Ideias*, Vol. 4, tomo I, pp. 329-365.

BROEK, Roelof Van den (1972). *The Myth of the Phoenix: According to Classical and Early Christian Traditions*. [Translated from the Dutsch by I. Seeger]. Leiden: Brill Archive.

CALVINO, Italo (2003). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.* Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.

CALVINO, Italo (1990). "Cibernética e fantasmas" (Apontamentos sobre a ficção como processo combinatório)" [1967], in *Ponto Final: Escritos sobre Sociedade e Literatura*, Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, pp. 207-225.

CAMPA, Pedro F., "La génesis del libro de emblemas jesuita", in *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, 1 de janeiro de 1996, pp. 43-60.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (1987). "A presença do Macabro na cultura barroca", in *Revista do Departamento de História da UFMG*, n. º4, pp. 3-24.

CANAVEIRA, Rui (1996). *História das artes gráficas - dos primórdios a 1820,* Vol. 1. Porto: Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel.

CARAMÉS MARTÍNEZ, Xesús (1996) “La literatura mística a la luz de la emblemática: Alciato, S. Juan de la Cruz”, in Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, pp. 389-400.

CARDIM, Pedro (2008). “¿Una Restauração visual? Cambio dinástico y uso de las imágenes en el Portugal del siglo XVII”, in Joan Lluís Palos e Diana Carrió-Invernizzi (coord.), *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 185-206.

CARVALHO, Carlos (2011). *As trovas de Bandarra na* Restauração de Portugal Prodigiosa (1643/ 1644). Porto: edições Ecopy.

CARVALHO, José Amorim de (2012). *A arte de bem governar para bem morrer*. *Discurso e lógicas corporativas na Améria Portuguesa (Século XVII).* Dissertação de mestrado. Brasília: Universidade de Brasília.

CARVALHO, José Adriano de Freitas (1995). “As lágrimas e as setas. Os *Pia Desideria* de Hermann Hugo, S. J. em Portugal", in *Via Spiritus*, n.º 2. Porto: Faculdade de Letras da Univ. do Porto, pp. 169-201.

CARVALHO, José Adriano de Freitas (2004). “As Instrucções de D. Francisco de Portugal, Marquês de Valença, a seus filhos. Um texto para a Jacobeia?”, in *Península*. Revista de Estudos Ibéricos, n.º1. Porto: Faculdade de Letras da Univ. do Porto, pp. 319-347.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes (2007). *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial, Edusp, Fapesp.

CASANOVA, Joseph (1650). *Primera parte del arte de escrebir todas formas de letras.* Madrid: Diego Diaz de la Garrera.

CASTELO, José Aderaldo (2004). *A Literatura Brasileira. Origens e Unidade (1500-1960).* Vol. II. São Paulo: Edusp.

CASTRO, Aníbal Pinto de (2008). *Retórica e teorização literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo.* Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1984). "Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução", in *Revista da Universidade de Coimbra*, n.º 31, pp. 505-531.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1997). *António Vieira: uma síntese do barroco luso-brasileiro.* Lisboa: CTT Correios de Portugal.

CAYUELA, Anne (1996). *Le paratexte au siècle d’or*. Genebra: Droz.

CHARTIER, Roger (1988). *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão editora.

CHARTIER, Roger (1992). “Laborers and voyagers: from the texto to the reader”, in *Diacritics* 22.2, pp. 49-61.

CHARTIER, Roger (1998). *As utilizações do objeto impresso*. Algés: Difel.

CHARTIER, Roger (2006). "Materialidad del texto, textualidad del libro", in *Orbis Tertius,* XI, nº. 12. Universidad Nacional de la Plata, FaHCE, pp. 1-15.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1994a). *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo,* VOl. I. Roma: Edizioni Arkeios.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1994b). *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo,* VOl. II. Roma: Edizioni Arkeios.

CHAVES, Luís (1927). *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

CHECA CREMEDES (1999). "Alegorías elocuentes; la imagen del poder en la España del Barroco" in J. Álvarez Lopera *et al*., *Figuras e imágenes del Barroco*. Madrid: Argentaria/ Visor, pp. 39-53.

CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

COLLINS, Christopher (1991). *The Poetics of the Mind's Eye: Literature and the Psychology of Imagination.* Philadelphia: University of Pennsylvania.

CORREA, Antonio Bonet (1990). *Fiesta, Poder y Arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal.

COSTA, Leonor Freire e Mafalda Soares da Cunha (2012). *D. João IV*. Lisboa: Círculo de Leitores.

CUNHA, Xavier da (1896). *Impressões Deslandianas. Divagações Bibliográficas,* II vol. Lisboa: Imprensa Nacional.

CUNHA, Mafalda Soares da (2007). "D. Teodósio II, sétimo duque de Bragança. Práticas senhoriais como política de reputação", in Dossiê da Revista *Monumentos,* n.º 27, pp. 76-83.

DELUMEAU, Jean (1989). *História do medo no Ocidente: 1300-1800 uma cidade sitiada.* São Paulo: Companhia das Letras.

DOMINGOS, Manuela (2000). *Livreiros de Setecentos*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

DRUCKER, Johanna (2006). "Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality", in *Text: An Interdisciplinary Journal of Textual Studies,* Vol. 16. Bloomington: Indiana University Press, pp. 267-276.

DRUCKER, Johanna (2009). "Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality", in *Parallax,* 15: 4, pp. 7-17.

ECO, Umberto (1993). *Leitura do Texto Literário - Lector in Fabula: A Cooperação Interpretativa nos Textos Literários*. Lisboa: Editorial Estampa.

EIRE, Carlos (2010). *A Very Brief History of Eternity.* New Jersey: Princeton University Press.

ESCALERA PÉREZ, Reyes (1996). "La emblemática española en las decoraciones efímeras de los túmulos granadinos. Siglos XVII y XVIII", in *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional* (A Coruña, 1994), Sagrario López Poza (ed.). A Coruña: Universidade, pp. 429-445.

ESQUIVEZ ESTRADA, Noé Hector (2002). "Consideraciones Filosóficas acerca del Libro I 'Los cuerpos celestes' de la obra *El Mundo Simbólico* de Filippo Picinelli", in Herón Pérez Martínez e Bárbara Skinfill Nogal (ed.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica.* Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 161-178.

EUSÉBIO, Fátima (1999). "Para uma pedagogia da mensagem da morte: a produção artística dos séculos XIV ao XVII", in *Mathesis*, n.º 8. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Letras, pp. 273-296.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça (1988). *Dicionário do livro: terminologia relativa ao suporte, ao texto, à edição e encadernação, ao tratamento técnico*. Lisboa: Guimarães Editores.

FERNANDES, Maria de Lurdes C. (1991). "Francisco de Monzón, capelão e pregador de D. João III e de D. Sebastião", in *Lusitania Sacra*, 2ª Série, 3. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, pp. 39-69.

FERREIRA, João Palma (1982). *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

FERREIRA, Valéria Maria Pena (2007). *Retórica das lágrimas: sermões e orações fúnebres na Baía do século XVII.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

FONTE, Barroso da (Coord.) (1998). *Dicionário dos mais ilustres Transmontanos e Alto durienses*. Vol. 1. Guimarães: Editora Cidade Berço.

FUKS, L. (1975). *Hebreu and Judaic Manuscripts in Amsterdam Public Collections*, Vol. 2. LEIDEN: E J. Brill.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Pedro Manuel (2015). "La derrota de la muerte. La imagen de la muerte en la iconografía barroca del triunfo de la Santa Cruz", in María del Amor Rodríguez Miranda (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo.* Córdoba: Asociación "Hurtado Izquierdo", pp. 758-771.

FONSÊCA, Humberto José (2006). *Vida e morte na Bahía colonial: sociabilidades festivas e rituais fúnebres (1640-1760).* Belo Horizonte: UFMG/FAFICH – Departamento de História.

FRANÇA, José-Augusto (2008). "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", in *Revista de História da Arte*, n.º 5. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, pp. 133-151.

FRANCO, José Eduardo e Maria Isabel Morán Cabanas (2008). *O Padre António Vieira e as Mulheres. O Mito Barroco do Universo Feminino.* Porto: Campo das Letras.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro (2008). "Vitoriano dos Anjos Figueiroa, Altar-mor da Sé de Campinas e a tradição retabilística baiana", in *VARIA HISTORIA*. Belo Horizonte: vol. 24, nº 40, jul/dez 2008, pp.445-464.

FREITAS, Alexandre (2009). *Imagens da memória barroca de Ouro Preto: o espaço barroco como educador do imaginário ouro-pretano.* São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

GAMA, Maria Luísa (2012). "As Rainhas da Restauração: a Construção do Poder Feminino no Portugal Brigantino (1640-1683)", in Maria José Lopes *et al*. (org.), *Narrativas do Poder Feminino*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, pp. 589-597.

GARCÍA ARRANZ, José Julio (1996). *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.

GARCÍA BERRIO, Antonio e Teresa Hernández Fernández (1988). Ut poesis pictura. *Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

GOMES, Luís (2008). "Introduction", in *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics.* Glasgow: *Glasgow Emblem Studies*, vol. 13, pp. V-XI.

GOMES, Luís (2010), "Emblemática nos sonetos religiosos de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco", in I. Arellano y A. Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, pp. 209-226.

GOMES, Maria dos Prazeres (1993). *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção.* São Paulo: Educ.

GÓMEZ MARTÍN, Davinia (2015). *Iconografía de la muerte en el arte moderno occidental.* La Laguna: Universidad de La Laguna, consultado em http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/1381, a 3-6-2016.

GÓMEZ SACRISTÁN, Manuela María (1989). *Enigmas y jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 2 vols.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef (1997). "La imagen visual: su lugar en la comunicación", in *Gombrich Essencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Barcelona: Debate, pp. 41-64.

GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre (2012). *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2001). "Ganimedes. Iconografía del mito", in *Revista de arqueología*, año 22, n.º 242. Madrid: Ediciones 2000, pp. 30-39.

GRIMAL, Pierre (2008). *Diccionario de Mitología Griega y Romana.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

GRINÉ, Euclides dos Santos (1997). *A construção da imagem pública do rei e da família real em tempo de luto (1649-1709).* Dissertação de Mestrado em História Moderna. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004). "Epiphany of Form: On the Beauty of Team Sports" in *New Literary History*, Vol. 30, n. 2, Spring 1999, pp. 351-372.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010) "O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação", in *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*, [10, 11]. São Paulo: Universidade de São Paulo, pp. 386-407.

HALFWASSEN, Jens (2008). "Beleza e Imagem no Neoplatonismo", in Carlos João Correia e Markus Gabriel (coord.), *Arte, Metafísica e Mitologia, Colóquio luso-alemão de Filosofia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 15-30.

HANSEN, João Adolfo (2000). "Retórica da Agudeza", in *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, nº.4, pp.317-342.

HATHERLY, Ana (1975). *A reinvenção da leitura.* Lisboa: Editorial Futura.

HATHERLY, Ana (1983). *A Experiência do prodígio. bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

HATHERLY, Ana (1985). "Labirintos da Parte VII da Fuente de Aganipe de Manuel de Faria e Sousa", in *Arquivos do centro cultural português*, 21 [separata], pp. 439-467.

HATHERLY, Ana (1995). *A casa das musas. Uma releitura crítica da tradição.* Lisboa: Editorial Estampa.

HATHERLY, Ana (1997). *O ladrão cristalino. Aspetos do imaginário barroco.* Lisboa: Edições Cosmos.

HATHERLY, Ana (2003). *Poesia incurável. Aspectos da sensibilidade barroca*. Lisboa: Editorial Estampa.

HORÁCIO (1984). *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito.

IMPELLUSO, Lucia (2004). *Nature and Its Symbols*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

INFANTES, Víctor (1996). "La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas", in *Literatura emblemática hispánica. Atas del I Simposio Internacional.* A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 93-109.

INFANTES, Víctor (1997). *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

ÍÑIGUEZ HERRERO (1999). "La iconografía del Padre Eterno", in *SCRIPTA THEOLOGICA*, n.º 31 (1999/2), pp. 495-511.

KNIGHT, Carolyn e Jessica Glaser (2012). "When Typography Speaks Louder Than Words", in *Smashing Magazine*, consultado em http://www.smashingmagazine.com/2012/04/when-typography-speaks-louder-than-words/, a 3-5-2016.

LANDWEHR, John (1976). *French, Italian, Spanish and Portuguese Books of Devices and Emblems 1534-1827. A Bibliography* (Bibliotheca Emblematica VI). Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert.

LATOUR, Bruno (1998). "Visualización y cognición: pensando con los ojos y con las manos" (Trad. de Cristina Veja), in *La Balsa de la Medusa*. Madrid, N. 45-46, pp. 77-128, consultado em http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=1026990, a 3-6-2016.

LEDDA, Giuseppina (1996). "Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra", in S. López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional* (14-17 de septiembre, 1994). La Coruña: Universidade da Coruña, pp. 111-128.

LEITE, Serafim (1953). *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Lisboa: Brotéria.

LIBBY, Douglas Cole e Júlia Ferreira Furtado (2006). *Trabalho livre, trabalho escravo: Brasil e Europa, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Annablume Editora.

LIMA, Matias (1956). *Encadernadores Portugueses: nótulas biográficas e críticas.* Porto: M. Lima.

LOACH, Judi (1996). "Architecture and Emblematics: Issues in Interpretation", in Alison Adams (ed.), *Emblems and Art History*. Glasgow: Glasgow Emblem studies, pp. 1-21.

LOBO, Roque Ferreira (1803). *História da Feliz Aclamação do Senhor Rei Dom João o Quarto.* Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira.

LOPES, L. Seabra (2005). "A Cultura da Medição em Portugal ao Longo da História", in *Educação e Matemática*, nº 84, setembro-outubro, pp. 42-48.

LOURENÇO, Maria Paula Marçal (2003). "Morte e exéquias das Rainhas de Portugal (1640-1754)", in *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Org. Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 579-91.

LOURENÇO, Maria Paula Marçal (2012). *Rainhas no Portugal Moderno*. Lisboa: Edições Colibri.

LUZ, Guilherme Amaral (2009). “O poder das festas: as festividades barrocas e o poder nas minas no século XVIII”, in *ArtCultura*, Uberlândia, Vol. 11, n. 18, jan.-jun, pp. 159-175.

MACASKILL, Brian (1991). “Figuring rupture: Iconology, Politics and the Image”, in David B. Downing *et al*. (ed.), *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse.* New York: State University of New York Press.

MACHADO, Diogo Barbosa (1752). *Biblioteca lusitana histórica, crítica e cronológica.* Tomo IV. Lisboa: Oficina de Inácio Rodrigues.

MACHADO, Diogo Barbosa (1759). *Biblioteca lusitana histórica, crítica e cronológica*. TOMO IV. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

MAGUIRE, Eleanor A. *et al.* (2003). “Routes to remembering: the brains behind superior memory”, in *Nat. Neurosci.* 6, 90–95, consultado em http://www.nature.com/neuro/journal/v6/n1/full/nn988.html , a 3-4-2016.

MÂLE, Emile (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII.* Madrid: Ediciones Encuentro.

MANCHO DUQUE, María Jesús (1993). “Cultismos metodológicos en los "Ejercicios" Ignacianos: "La composición del lugar"”, in Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro /*, Vol. 2, pp. 603-610.

MARANINI, Anna (2007). “‘Col senno e con la manno’: Eyes, Reason and Hand in Symbolic Transmission”, in Donato Mansueto & Elena Laura Calogero, *The Italian Emblem: A Collection of Essays*, Vol. 12. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, pp. 115-156.

MARAVALL, José António (1975). *La cultura del Barroco*. Madrid: Editorial Ariel.

MARQUES, Ana Luísa (2004). *Artes do livro em Portugal. O seu renascimento no século XVIII.* Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes.

MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996). *La Muerte Vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo: Diputacion Provincial.

MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (2011). “Imágenes simbólicas en los sermones de exequias. Pintura y palabra en la muerte de María Sofía Isabel de Neuburgo (1699)”, in Zafra Molina Rafael e José Javier Azanza (coord.), *Emblemática trascendente hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Navarra: Universidad de Navarra, pp. 485-494.

MARUJÃO, Isabel (1995). *Contributo para uma bibliografia cronológica da literatura monástica feminina portuguesa.* Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa.

McCAFFERY, Steve e bpNichol (2000). "The Book as Machine" [1973], in *A Book of the Book: Some Works & Projections About the Book & Writing*. New York: Granary Books, pp. 17-24.

McKENZIE, Donald F. (1999). *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University Press.

McKENZIE, Donald F. (2002). "Typography and meaning: "The Case of William Congreve", in *Making Meaning. "Printers of the Mind" and Other Essays.* Boston: University of Massachusetts Press, pp. 198-236.

MEIRELES, Maria Adelaide de Azevedo (1981). "A actividade livreira no Porto no século XVIII", in *Revista de História*, vol. 4, pp. 7-22.

MENDONÇA, Alice (2006). "A evolução da política educativa em Portugal", in *A problemática do insucesso escolar a escolaridade obrigatória no arquipélago da madeira em finais do século XX (1994-2000)*. Funchal: Universidade da Madeira.

MERGRUEN, Erika (ed.) (2007). *Danza General de la Muerte*. Cidade do México: La Guillotina.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (2012). "La muerte arquera cruza el Atlántico", in *SEMATA*, Ciencias Sociais e Humanidades, vol. 24. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, pp.149-170.

MÍNGUEZ CORNELES, Víctor *et al*. (2012). *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos (1560-1808)*. Las Palmas: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

MÍNGUEZ CORNELES, Víctor (2014). "Tumbas vacías y cadáveres pintados, el cuerpo muerto del rey en los jeroglíficos novohispanos, siglos XVII y XVIII", in *e-Spania*, consultado em https://e-spania.revues.org/23282?lang=pt, a 3-4-2016.

MINOR, Vernon Hyde (2016). *Baroque Visual Rhetoric*. Toronto: University of Toronto Press.

MIRANDA, Margarida (2009). *O código pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus*. Lisboa: Esfera de Caos.

MOISÉS, Massoud (2004). *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix.

MORALES BORRERO, Manuel (1975). *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad Pontificia.

MORALES FOLGUERA, José Miguel (2013). "La iconografía de los cuatro continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica", in A. Martínez, I. Osuna e V. Infantes (ed.), *Palabras, Símbolos, Emblemas: Las estructuras gráficas de la representación.* Madrid: Turpin Editores, pp. 399-410.

MOREIRA, Maria Micaela Dias Pereira Ramon (2006). *A Novela Alegórica em Português dos Séculos XVII e XVIII. O Belo ao serviço do Bem.* Braga: Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María (2002). "Mors bifrons: Las élites ante la muerte en la posía cortesana del Cuatrocientos castellano", in Jaume Aurell e Julia Pavón Cardona (coord.), *Ante la Muerte: Actitudes, Espacios y Formas en la España Medieval*. Eunsa: Ediciones Universidad de Navarra, pp. 157-196.

MORREALE, Margherita (1991), "Dança General de la Muerte", in *Revista de literatura medieval*, 3, pp. 9-50.

NASCIMENTO, Aires Augusto e Saul António Gomes (1988). *S. Vicente de Lisboa e seus milagres medievais.* Lisboa: Didaskalia.

NELSON, Bradley J. (2010). *The Persistence of Presence: Emblem and Ritual in Baroque Spain.* Toronto: University of Toronto Press Incorporated.

OLIVEIRA, Carla Mary S. (2014). *A América alegorizada: imagens e visões do Novo Mundo na iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII.* João Pessoa: Editora da UFPB.

PAIVIO, Allan (2009). *Imagery and Verbal Processes*. London: Psychology Press.

PASCALE, Enrico de (2009). *Death and Resurrection in Art*. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum.

PEREIRA, José Fernandes (1989), "A morte de D. João V: ascese e espectáculo", in *Revista Claro-escuro*, n.º 2/3 (maio-nov. 1898). Lisboa: Quimera Editores, pp. 165-176.

PEREIRA, Ana Cristina Duarte (2008). *Princesas e Infantas de Portugal (1640-1736).* Lisboa: Edições Colibri.

PEREIRA, Esteves e Guilherme Rodrigues (1907). *Portugal-Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico.* Vol. III. Lisboa: João Romano Torres-Editor.

PEREIRA, João Castel-Branco (coord.) (2000). *Arte Efémera em Portugal.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PIMENTEL, António Filipe (1991). "Vivência da morte no tempo barroco: tumulária portuguesa dos séculos XVII e XVIII", in Separata do *II Volume de Actas do I Congresso internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto, pp. 243-268.

PINA, Isabel Castro (2012). "Os Loios em Portugal, Origens e primórdios da Congregação dos Cónegos Seculares de S. João Evangelista", in *Medievalista online*, n.º 12, Julho-Dezembro 2012, consultado em http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA12/pina1210.html, a 26-03-2016.

PINA MARTINS, José V. de (1972). *Para a História da Cultura Portuguesa do Renascimento. A Iconografia do Livro Impresso em Portugal no Tempo de Dürer*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves e José Adriano de Carvalho (2001). *História Crítica da Literatura Portuguesa. Maneirismo e Barroco*. Lisboa: Verbo.

PLATÃO (1987). *A República* (Trad. Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PRAZ, Mario (1989). *Imágenes del Barroco (Estudios de Emblemática).* Madrid: Ediciones Siruela.

PRIETO DOMÍNGUEZ, Óscar (2010). *De alieno nostrum: el centón profano en el mundo* griego. Salamanca: Ediciones Universidad.

PRIETO, Maria Helena de Teves Costa Ureña (1988). *Literatura emblemática em Portugal (um livro português de emblemas do séc. XVIII).* Poitiers: Associação Internacional de Lusitanistas.

OUELLET, Pierre e Larry MARKS (1993). "The I's Eye: Perception and Mental Imagery in Literature", in *SubStance* Vol. 22, n. 2/3, Issue 71/72, pp. 64-73.

RAFAEL, Ana Isabel Araújo Marques (2012). *Hum fio de voz, naõ quebra silencio. Retórica e pedagogia do silêncio em Rafael Bluteau.* Dissertação de Doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

RAU, Virginia (1973). "Les emblèmes et l'histoire des techniques au Portugal au cours des XVe et XVIe siècles" in Fernand Braudel, *Histoire économique du monde méditerranéen 1450-1650 mélanges en l'honneur de Fernand Braudel.* Toulouse: Privat, pp. 487-496.

REAL, Miguel (2008). "Padre António Vieira. A arquitectónica do Quinto Império na carta Esperanças de Portugal (1659)", in *Revista Lusófona da Ciência das Religiões*. Ano VII, n.º 13, pp. 107-140.

RÉAU, Louis (1996). *Iconografía del arte cristiano*. Tomo I, Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal.

REEVES, Eileen (2013). "The New sciences and the visual arts" in Babette Bohn, James M. Saslow (ed.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art.* Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 316-335.

REIS, Carlos (1997). *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

RIBEIRO, José Silvestre (1884). *História dos estabelecimentos scientíficos literários e artísticos.* Lisboa: Tipografia da Academia Real de Sciencias.

RIESCO CHUECA, Pilar (1995). *Pasionario Hispánico*. Sevilla: Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones.

ROBERTS, Helene E. (1998). *Encyclopedia of comparative iconography: themes depicted in works of art.* Chicago: Fitzroy Dearborn.

RODRIGUES, Luiz Fernando Medeiros (2011). "As 'livrarias' dos Jesuítas no Brasil Colonial, segundo os documentos do Archivum Romano Societatis Iesu", in *Cauriensia: Revista Anual de Ciências Eclesiáticas*, Vol. 6, pp. 286-312.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1978). "La Compañía de Jesús: Imágenes y Memoria (Nihil vacuum neque sine signo apud Deum)", in *Revista Hiperión*, n.º 3, pp. 62-72.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1982). "«Picta poesis»: un sermón en jeroglíficos, dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de San Ignacio, en 1610", in *Anales de Literatura Española*, n.º 1. Salamanca: Universidade de Salamanca, pp. 119-133.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1982). "El jeroglífico y la arquitetura efímera del Barroco", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 8. Madrid: pp. 84-102.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1989). *Atenas Castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen.* Salamanca: Junta de Castilla y León.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1993). "El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro", in Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Vol. 2, pp. 839-852.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando e Esther Galindo Blasco (1994). *Polícita y fiesta en el Barroco.* Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. (1996). *Teatro de la memoria: siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Consejería de Educación y Cultura - Junta de Castilla y León.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2002a). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680).* Madrid: Edições Cátedra.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2002b). "La máquina simbólica: Pincinelli y el ocaso de la Teología escolásticas Hispánica", in Herón Pérez Martínez e Bárbara Skinfill Nogal (ed.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 143-160.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2007). "El impacto de los *Visual Studies* y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo", *Hispanic Issues* Online, consultado em https://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_02_05_delaflor_el_impacto_de_los_visual_studies.pdf, a 6-6-2016, pp. 65-80.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2009). *La cultura visual y figurativa del Barroco. Imago.* Madrid: Abada Editores.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2008). *"Lusitania liberata*. La guerra libresca y simbólica entre España y Portugal, 1639-1668", in R. García Mahíques e V. Francesc Zuriaga Senent (ed.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, vol. II. Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 1377-1392.

ROMANO, Mariano Vasi (1791). *Itinerario istruttivo di Roma* […]. Tomo I. Roma: Luigi Perego Salvioni.

ROSA, Cristina (2008). "I compagni dell'ultimo viaggio: i funerali solenni di D. Pedro II e D. João V a Roma", consultado em http://dspace.unitus.it/handle/2067/816, Archivio della produzione scientifica dell'Università degli studi della Tuscia, a 5-1-2016.

SALDANHA, Nuno (1995). *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisco Javier (1995). *Historia y Crítica de la Poesía Lírica Culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro – Técnicas de Divinización de Textos Líricos y Otros Fundamentos Teóricos*. Tomo I. Alicante: F. J. Sánchez Martínez.

SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino (1977). *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII).* Madrid: Sociedad General Española de Librería S. A.

SÁNCHEZ PÉREZ, María (2006). "Noticias sobre desastres naturales: tormentas y tempestades en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), in Sagrario López Poza (ed.), *Las noticias en los siglos de la imprenta manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Henry Ettinghausen, Mª. Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Augustin Redondo y José Simón*. A Coruña: SIELAE & Sociedad de Cultura Valle-Inclán, pp. 191-199.

SANT'ANNA, Sabrina Mara (2006*). A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

SANTOS, Beatriz Catão Cruz (2005). *O Corpo de Deus na América: a festa de Corpus Christi nas cidades da América Portuguesa Século XVIII*. São Paulo: Annablume.

SANTOS, Zulmira (2004). "Emblemática, memória e esquecimento: a geografia da salvação e da condenação nos caminhos do «prodesse ac delectare» na *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito* (1682) de Alexandre de Gusmão SJ [1629-1724]", in Separata do livro *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII espiritualidade e cultura*. Porto: Universidade do Porto, pp. 581-599.

SASLOW, James M. (1986). *Ganymede in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press.

SCANLAN, Thomas (1999). *Colonial writing and the New World – 1583-1671: allegories of desire*. Cambridge: The Cambridge University Press.

SCHWARTZ, Stuart B. e Alcir Pécora (orgs.) (2002). *As excelências do governador: o panegírico fúnebre a d. Afonso Furtado, de Juan Lopes Sierra (Bahia, 1676).* São Paulo: Companhia das Letras.

SEARLE, Leroy F. (2003). "Emerging questions: Text and Theory in Contemporary Criticism", in Raimonda Modiano, *et al*. (ed.). *Voice, Text, Hypertext: Emerging Practices in Textual Studies*. Seattle: The University of Washington Press, pp. 3-21.

SEBASTIÁN, Santiago (1995). *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra.

SERRA, Pedro (2010). "Física virtude das palavras voz, figura e poesia em D. Francisco Manuel de Melo", in Marta Teixeira Anacleto, Sara Augusto e Zulmira Santos (coord.), *D. Francisco Manuel de Melo e o barroco peninsular*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1994). *O Tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668).* Lisboa: Edições Colibri.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (2006). *História de Portugal - Volume V (1640- 1750) - A Restauração e a Monarquia Absoluta*. Lisboa: Verbo.

SERRÃO, Vítor (2003). *História da Arte em Portugal. O barroco.* Lisboa: Editorial Presença.

SIDER, Sandra (1997). "Luís Nunes Tinoco's Architectural Emblematic Imagery in Seventeenth-Century Portugal: Making a Name for a Palatine Princess", in *Glasgow Emblem Studies. Emblems and the manuscript tradition*, Vol. 2. Glasgow: Department of French, University of Glasgow, pp. 63-82.

SILVA, Inocêncio Francisco da (1858). *Dicionário bibliográfico português*. Tomo Primeiro. Lisboa: Imprensa Nacional, consultado em https://books.google.pt/books?id=GlUPAAAAIAAJ&pg=PA186&lpg=PA186&dq=Fr.+Ant%C3%B3nio+Lopes+Cabral&source=bl&ots=sLA6pCL6QT&sig=c8cmQAbbhzb0poqZrXX0orRlz-k&hl=pt-PT&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Fr.%20Ant%C3%B3nio%20Lopes%20Cabral&f=false, a 3-3-2016.

SILVA, João Manuel Pereira da (1849). "Biografia dos brasileiros distintos por letras, armas, virtudes, etc.. Sebastião da Rocha Pitta", in *Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, II série, Tomo V, Vol. 12, Rio de Janeiro, consultado em http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=19, a 30-1-2016, pp. 258-276.

SILVA, Manuel Teles da (1722). *Coleção dos documentos, e memórias da Academia Real da História Portuguesa*. Lisboa ocidental: Oficina Pascoal da Silva.

SNYDER, James G. (2008). *Matter and method in Marsilio Ficino's "Platonic Theology"*. Nova Iorque: City University of New York.

SOARES, Nair de Nazaré Castro (1989). *O príncipe ideal no séc. XVI e o «De regis institutione et disciplina» de D. Jerónimo Osório.* Tese de doutoramento. Coimbra: FLUC.

SOARES, Nair Nazaré Castro (1990). "Um ideal humano: política e pedagogia no Renascimento português", in *Humanitas*, Vol. 41-42. Coimbra: Faculdade de Letras, pp. 121-155.

SOBRAL, Luís de Moura (1994). *Pintura e Poesia na época barroca.* Lisboa: Editorial Estampa.

SOBRAL, Luís de Moura (1996). *O sentido das imagens.* Lisboa: Editorial Estampa.

SOBRAL, Onety da Gama Sobral (2015). "Quando os grandes morrem: vida exemplar e culto a memória da morte de monarcas e prelados", in *XXVIII Simpósio Nacional de*

História, realizado entre 27 e 31 de julho em Florianópolis, consultado em http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439706111_ARQUIVO_Quandoosgrandesmorrem ANPUH.pdf, a 3-3-2016.

SOUSA, António Caetano de (1735). *Historia genealógica da Casa Real Portuguesa: desde a sua origem até o presente, com as Famílias ilustres, que procedem dos Reis, e dos Sereníssimos Duques de Bragança : justificada com instrumentos, e escritores de inviolável fé : e oferecida a El Rei D. João V.* Tomo I. Lisboa Ocidental: Oficina de José António da Silva.

SOUSA, António Caetano de (1743). *Historia genealógica da Casa Real Portuguesa: desde a sua origem até o presente, com as Famílias ilustres, que procedem dos Reis, e dos Sereníssimos Duques de Bragança : justificada com instrumentos, e escritores de inviolável fé : e oferecida a El Rei D. João V.* Tomo X. Lisboa Ocidental: Oficina de José António da Silva.

SOUSA, D. António Caetano de (1737). *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, tomo IV, parte II. Lisboa: Oficina de José António da Silva.

SOUSA, D. António Caetano de (1755). *Memórias Históricas e Genealógicas dos Grandes de Portugal.* Lisboa: Régia Oficina Silviana.

SQUIRE, Michael (2011). *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulæ Iliacæ*. Nova Iorque: Oxford University Press.

TEDIM, José Manuel (1999). *Festa Régia no tempo de D. João V. Poder, espetáculo, arte efémera.* Vol. I. Porto: Universidade Portucalense Infante D. Henrique.

TEDIM, José Manuel (1989). "Teatro da Morte e da Glória Representações fúnebres nas Exéquias de D. João V na Sé de Braga", in Separata da *Revista de Ciências Históricas,* Vol. IV. Porto: Universidade Portucalense, pp. 281-292.

TEDIM, José Manuel (2000). "Aparatos fúnebres, ecos saudosos nas exéquias de D. Pedro II e D. João V", in J. C. Pereira (coor.), *Arte efémera em Portugal.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 237-251.

TOPA, Francisco (1999). *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos.* Vol. II, Edição dos sonetos. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

TORGAL, Luís Reis (1981). *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração,* Vol. I. Coimbra: BGUC.

TORRES, João Romano (ed.) (1908). *Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico – Vol. IV.* Lisboa: João Romano Torres.

TRIBBLE, Evelyn B. (1993). *Margins and Marginality: The Printed Page in Early Modern England*. Virginia: The University Press of Virginia.

TRIFONAS, Peter Pericles (2004). "Text to Images: The Aesthetics of Pictorial Signs", in *Studies in Media & Information Literacy Education*, Vol. 3, Issue 2 (February). Toronto: University of Toronto Press, pp. 1-9.

URBANO, Carlota Miranda (2006). "Tipologias literárias do martírio na hagiografia. As origens", in *Theologica*, 2.ª Série, 41, 2, pp. 331-358.

URBANO, Carlota Miranda (2009). "'A Vida do Apostólico Padre António Vieira' de André Barros", in *Brotéria* 1, vol. 168 (jan. 2009) pp.73-86.

URBANO, Carlota Miranda (2011). "Ética e literatura política num elogio de D. João IV, um 'rei para a *res publica'* ", in *Humanitas*, n.º 63, pp.491-508.

VÉLEZ NÚÑEZ, Rafael (2002). "Ganímedes petrarquistala (des) erotización del mito", in Rafael Vélez Núñez (coord.), *La imaginación mítica: pervivencia y revisión de los mitos en la literatura en habla inglesa.* Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, pp. 99-114.

VILLALTA, Luiz Carlos (1998). "Bibliotecas privadas e práticas de leitura no Brasil colonial", in Katia de Queirós Mattoso, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos et Denis Rolland [org.]. *Naissance du Brésil Moderne, Actes du Colloque "Aux Temps Modernes. Naissance du Brésil", Sorbonne, Mars, 1997.* Paris: Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, pp. 1-18.

VISTARINI, Antonio Bernat *et al*. (1999). *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados.* Madrid: Ediciones Akal.

VÖLSER, Ingrid (2001). *The Theme of Death in Italian Art: The Triumph of Death.* Montréal: Department of Art History, Mc Gill University.

WÖLFFLIN, Heinrich (2000). *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perpectiva.

XAVIER, Pedro do Amaral (2001). *A Morte. Símbolos e Alegorias.* Lisboa: Livros Horizonte.

ZAMBON, Alessandro Grossato Francesco (2001). *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*: Venise: Marsilio.

ZUMTHOR, Paul (1993). *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 20-21.

II. 3 Outras obras consultadas

AGUAYO COBO, Antonio (2000). "Alciato y los bestiários medievales, fuentes para la interpretación iconológica del Cabildo jerezano", in Víctor Mínguez (coord.), *Del Libro de Emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemárica Hispánica*, Vol. I. Castelló: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 453-476.

ALMADA, Márcia (2006). *Livros Manuscritos Iluminados na Era Moderna – Compromissos de Irmandades Mineiras*. Dissertação de Pós-Graduação. Belo Horizonte: de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

ÁLVARES, João (1730). *Crónica dos feitos, vida, e morte do infante santo D. Fernando, que morreu em Fez.* Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues.

ALVES, Herculano (coord.) (2000). *Bíblia Sagrada*. Fátima: Difusora Bíblica.

AMENGUAL MIRA, Mar (2014). *Los modelos animalísticos de la razón de Estado: usos del bestiario en la emblemática política del siglo XVII*. Master Universitario en Literatura Española. Madrid: Universidad Complutense.

ANJOS, Fr. Luís dos (1615). *Primeira parte das crónicas dos Frades Menores*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.

ARELLANO, Ignacio e María Gabriela Torres Olleta (2010). "Emblemas en fiestas jesuíticas portuguesas", in Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (Ed.), *Emblemática y Religión en la Península Ibérica (Siglo De Oro).* Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 27-51.

ARISTÓTELES (2010). *Sobre a alma* (Trad. Ana Maria Lóio). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa Da Moeda.

AZANZA LÓPEZ, José Javier (2010). "Alciato moralizado. Los emblemas alciatinos como exempla en la oratoria sagrada", in I. Arellano y A. Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, pp. 71-100.

BINSKI, Paul (1996). *Medieval Death: Ritual and Representation*. Ithaca: Cornell University Press.

BOCARRO, Manuel, (1624). *Anacefaleoses da Monarquia Lusitana*. Lisboa: por António Alvarez, consultado em http://purl.pt/14093/3/#/84, a 3-2-2016.

BOAVENTURA, São (1973). *Itinerário da mente para Deus* (trad. António Soares Pinheiro). Braga: Textos Filosóficos, Faculdade de Filosofia de Braga da Universidade Católica Portuguesa.

BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond (2012). "As Pratas da Princesa D. Isabel Luísa Josefa (1669-1690)", in *Revista de Artes Decorativas*, n.º 5. Porto, pp. 163-178.

CALLAHAN, V. (1995). "Erasmus's *Adages*. A pervasive element in the *Emblems* of Alciato", in *Emblematica*, 9, pp. 241-256.

CHAMBOULEYRON, Rafael (2003). "Em torno das missões jesuíticas na Amazônia (Séc. XVII)" in *Lusitania Sacra*, 2ª série, tomo XV. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa.

CICERÓN (2002). *Sobre el orador* (Trad. De José Javier Iso). Madrid: Editorial Gregos.

CIVIL, Pierre (1998). "*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado", in María Cruz García de Enterría e Alicia Cordón Mesa (ed. lit.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, (22-27 de julio de 1996), Vol. 1. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, pp. 419-432.

COHEN, Simona (2008). *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*. Boston: Brill.

CONTRERAS CASTAÑEDA, Carlos David (2010). *Dos Bestiarios Hispanoamericanos del Siglo XX: Borges Y Arreola*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana Facultad Ciencias Sociales, Departamento de Literatura, Carrera de Estudios Literarios.

COPENHAVER, Brian P. (2002). *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation with notes and introduction.* Cambridge: Cambridge University Press.

CORBACHO CORTÉS, C. (1998). *Literatura y arte: el tópico "Ut pictura poesis".* Cáceres: Universidad de Extremadura.

CÓZAR, Rafael de (1991). *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario.* Sevilla: El Carro de la Nieve.

DALY, Peter (1989). *Andrea Alciato and the Emblem Tradition: Essays in Honor of Virginia Woods Callahan.* New York: AMS Press.

DE LA CALLE, Román (2005). *El espejo de la écfrasis. Más acá de la imagen: Más allá del texto.* Madrid: Fundación César Manrique.

ECO, Humberto (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.

EGIDO, Aurora (1989). *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

EMILE BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, L. Auvray (1885). *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours: architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, II. Paris: Renouard.

FABRE, Pierre Antoine (2013). *Ignacio de Loyola: el lugar de la imagen. el problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI*, (trad. Isabel Almada). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

FIGUEIREDO, Fernão Homem de (1642). *Ressurreição de Portugal e Morte Fatal de Castela*. Nantes: Guillelmo do Monnier (BNP, cota RES. 102 V).

FISCHER, Henry George (1986). *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne: quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie pharaoniques*. Paris: Presses universitaires de France.

FLOR, Pedro (2011). *A arte do retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim.

FREITAS, César Augusto Martins Miranda de (2011) *Alexandre de Gusmão: Da Literatura Jesuíta de Intervenção Social.* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

GIMMA, Giacinto (2011). *Della Storia Naturale delle Gemme, delle Pietre e di Tutti Minerali, Ovvero della Fisica Sotterranea*. Charleston SC: Nabu Press.

GORDON, Bruce e Peter Marshall (2000).*The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe.* Cambridge: Cambridge University Press.

GREETHAM, David C. (2000). *The Margins of the Text.* Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.

HASSIG, Debra (2013). *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature.* London: Routledge.

HEFFERNAN, James A. W. (2004). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery.* Chicago: The University of Chicago Press.

HERODOTO (1989). *Los nueve libros de la Historia* (Introd. Víctor de Lama de la Cruz). Madrid: Biblioteca Edaf.

HERSEY, George L. (2000). *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*. Chicago: University of Chicago Press.

IGREJA CATOLICA (1781). *O sacrossanto, e ecuménico Concílio de Trento em latim e português / dedica e consagra, aos... Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reycend*. Tomo II. Lisboa: Oficina de Francisco Luís Ameno, consultado em http://purl.pt/360/4/, a 3-3-2016.

IPPAR (ed.) (1994). *Joanni V, Magnífico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V*. Lisboa.

JAUSS, Hans Robert (1992). *A Literatura como provocação*, Trad. porto Teresa Cruz. Lisboa: Vega.

JOUBERT, Laurent (2002). *Tratado de la risa*. (J. Mateo e M. Jalóned ed.). Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.

KRIEGER, Murray (1992). *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

LAPIDE, Cornelius A. (1857). *Commentaria in sacram scripturam*. Tomus VIII. NEAPULI: Apud I. Nagar Editorem.

LE GOFF, Jacques (1993). *O nascimento do purgatório.* Lisboa: Estampa.

LEVI, Joseph Abraham (2006). *Compromisso e solução: escravidão e as irmandades afro-brasileiras.* Berlin: Lit Verlag.

LHOTE, Jean-François *et al*. (1999). *A arte do retrato: quotidiano e circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LOPES, Maria Antónia (1989). *Mulheres, Espaço e Sociabilidade. A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias: segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte.

LOPES, Patrícia (2014). "Representações de Bestiário nos Tímpanos das Igrejas Românicas", in Adelaide Miranda e Pedro Chambe (coord.), *Bestiário Medieval. Perspectivas de abordagens*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, pp. 67-70.

LORAUX, Nicole (1981). *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la 'cité classique'*. Paris: Éd. de l'EHESS.

LOYOLA, Inácio de (1999). *Exercícios Espirituais*. Tradução do Autógrafo Espanhol, 4ª ed. Braga: Livraria A. I.

MAQUIAVEL, Nicolau (1976). *O Príncipe*. Lisboa: Europa-América.

MITCHELL, William John Thomas (1986). *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: University Press.

MURADYAN, Gohar (2005). *Physiologus: The Greek and Armenian Versions with a Study of Translation*. Paris: Dudley, MA.

NORBERG, Dag (2004). *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press.

OSSWALD, Cristina (2010). "Discutindo emblemas e educação na Companhia de Jesus", in Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (Eds.), *Emblemática y Religión en la Península Ibérica (Siglo De Oro)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 303-327.

PANOFSKY, Erwin (1994). *Idea - A Evolução do Conceito de Belo a evolução do conceito de belo.* São Paulo: Martins Fontes.

PEREIRA, Belmiro Fernandes (2012). *Retórica e Eloquência em Portugal na Época do Renascimento.* LISBOA: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

PÉREZ, Gerónimo (1639). *Relacion de lo que asta agora se a sabido de la vida, y martyrio del milagroso Padre Marcelo Francisco Mastrilli de la Compañia de Iesus, martyrizado en la ciudad de Nagasaqui del Imperio del Iapo[n] a 17 de Octubre de 1637.* Manila: en el Collegio de la Compañia de Iesus, Impressor Tomas Pimpin.

PETRARCA, Francesco (2004). *Os Triunfos de Petrarca*. Tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand.

PINHEIRO, António (1551). *Summario da pregaçam funebre que o doutor Antonio Pinheiro pregador del Rey N. S. fez por seu mandado no dia da trasladação dos ossos dos muito altos & muito poderosos principes el Rey dõ Manuel seu pay & a Rainha dona Maria sua mãy de louuada memoria, derigido aa muyto alta & muyto poderosa Rainha dona Caterina N. S*. Lisboa: em casa de Germão Galhard [sic] […] Contém: "Trasladaçam dos ossos dos... poderosos Rei D. Manuel e a Rainha D. Maria..." in http://purl.pt/23198/5/index.html, consultado a 2-1-2016.

PLINIO, Cayo (2011). *Caii Plinii Secundi Historiæ Naturalis Libri Xxxvii Cum Selectis Commentariis J. Harduini Ac Recentiorum Interpretum Novisque Adnotationibus.* Charleston*:* Nabu Press.

PLINIO, Cayo e Geronimo de Huerta (1624). *Historia Natural*. Madrid: Luis Sanchez.

PRAZ, Mario (1986). *MNEMOSYNE –Parallèle entre Littérature et Arts Plastiques.* Paris: G.J.S.

QUEVEDO, Francisco de (s/d). "El Martirio pretensor del mártir, el único y singular martir solicitado por el martirio, venerable apóstolo y nobilíssimo Padre Marcelo Francisco Mastrili". Ms. Biblioteca Nacional de Espanha, consultado em http://www.europeana.eu/portal/record/9200376/BibliographicResource_3000100216330.html, a 3-1-2016.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda (2002). *Vestígios da educação feminina no século XVIII em Portugal.* São Paulo: Arte & Ciência Editora.

RIBEIRO, Maria Teresa Raimundo (2006). *O bestiário na iluminura dos manuscritos românicos em Portugal*. Tese de mestrado, História de Arte Medieval. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

ROLET, Anne e Stéphane ROLET, (2013). *André Alciat (1492-1550): un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*. Turnhout: Brepols.

SARAIVA, António José (1996). *O Discurso Engenhoso. Ensaios sobre Vieira*. Lisboa: Gradiva.

SCHERPEREEL, Joseph (2009). "Fastes de la musique religieuse à Lisbonne sous l'Ancien Régime", in Bernard Dompnier (coord.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp. 163-182.

SILVA, Manuel Teles da (1727). *Coleção dos documentos estatutos e memórias da Academia Real da História*. Lisboa Ocidental: José António da Silva.

SILVA, Inocêncio Francisco da, *et al*. (1859). *Dicionário Bibliográfico Português*, Tomo II. Lisboa: Imprensa Naciona.

TAFURI, M. (1964). "Un fuoco urbano nella Roma barocca", in *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura,* ser. XI, n. 61, pp. 1-20.

VIEIRA, Pe. António (1718). *História do Futuro*. Lisboa Ocidental: António Pedro Galrão.

VIEIRA, Pe. António (2014). *Obra Completa*. Tomo II, Vol. XIV. Lisboa: Círculo de Leitores.

VIEIRA, Pe. António (2014). *Obra Completa*. Tomo II, Vol. XV. Lisboa: Círculo de Leitores.

YATES, Frances A. (1999). *The art of memory*. New York: Routledge.

Índice

Volume I

Resumo 1
Abstract 3
Agradecimentos 4
Índice Geral 5
Lista de siglas 8
Introdução 9
1. A cultura verbo-visual no período barroco e a perceção da morte 17
1.1 A legibilidade da imagem e a picturalidade do conceito 19
1.1.1 *Ut pictura poesis* na tratadística literária e artística luso-brasileira 19
1.1.2 Raízes e formas da poesia visual barroca 36
1.1.3 Livros de emblemas 47
1.1.4. A emblemática jesuítica 54
1.1.5 A expressão da morte na emblemática 57
1.2 As representações da morte nos séculos XVII e XVIII 61
1.3 Materialidades do livro no Barroco luso-brasileiro 72
1.3.1. Os leitores e o acesso ao livro 76
1.3.2. As convenções paratextuais do livro impresso 82
2. *Imagines mortis* na poesia barroca luso-brasileira 90
2.1. Encómio fúnebre a figuras femininas 96
2.2. Encómio fúnebre a figuras masculinas 162
2.3. Considerações finais 242
3. *Laudatio funebris*. Arte efémera, emblemática e materialidade do livro ... 248
3.1. O elogio da Monarquia 256
3.1.1. O Príncipe D. Teodósio (m. 1653) 256
3.1.2 D. João IV (m. 1656) 276
3.1.3. D. João, príncipe do Brasil (m. 1688) 282
3.1.4. D. Isabel Luísa Josefa (m. 1690) 283
3.1.5. D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (m. 1699) 285
3.1.6. D. Pedro II (m. 1706) 301
3.1.7. D. Francisca Josefa (m. 1736) 322
3.1.8. D. João V (m. 1750) 329
3.2 Homenagem fúnebre a figuras da nobreza e do clero 368
3.2.1. D. Nuno Álvares Pereira de Melo (m. 1727) 368
3.2.2. D. Francisca Leonor de Mendonça (m. 1735) 377
3.2.3. D. Francisco Paulo de Portugal e Castro, II Marquês de Valença (m. 1749) 379
3.2.4 Membros da Congregação de Santa Cruz de Coimbra 382

3.2.5. Pe. António Vieira (m. 1697) 383
3.2.6. Pe. Mestre Francisco de Santa Maria (m.? 1739) 390
3.2.7. Pe. Manuel de Matos Botelho (m. 1744) 392
3.2.8. Cardeal Nuno da Cunha Ataíde (m. 1750) 394
3.3 O elogio dos missionários mártires 397
3.3.1. Frades Menores 399
3.3.2. Pe. Marcelo Francisco Mastrili 402
3.3.3 Mártires Jesuítas no Japão 407
3.4. Considerações finais 413
Conclusão 436
I. Bibliografia ativa 452
I. 1 Textos Impressos 452
I. 2 Textos Manuscritos 462
I. 3 Iconografia 463
II. Bibliografia Passiva 464
II. 1 Livros de emblemas, tratadística moral e artístico-literária do Renascimento ao Barroco 464
II. 2 Teorização estética, literária, histórica, científica e metodológica 467
II. 3 Outras obras consultadas 485

Sónia Filipa Silvestre de Deus Ferreira

Imago mortis. Cultura visual, *ekphrasis* e retórica da morte no Barroco luso-brasileiro

Volume II

Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura, orientada por Doutor Paulo Jorge da Silva Pereira, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Julho de 2016

· U C ·

Universidade de Coimbra

Sónia Filipa Silvestre de Deus Ferreira

Imago mortis. Cultura visual, *ekphrasis* e retórica da morte no Barroco luso-brasileiro

Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura, orientada por Doutor Paulo Jorge da Silva Pereira, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Universidade de Coimbra

ANEXOS

Fig. 1 – Labirinto no pé de um cálice (BLUTEAU, 1728: 390-391).

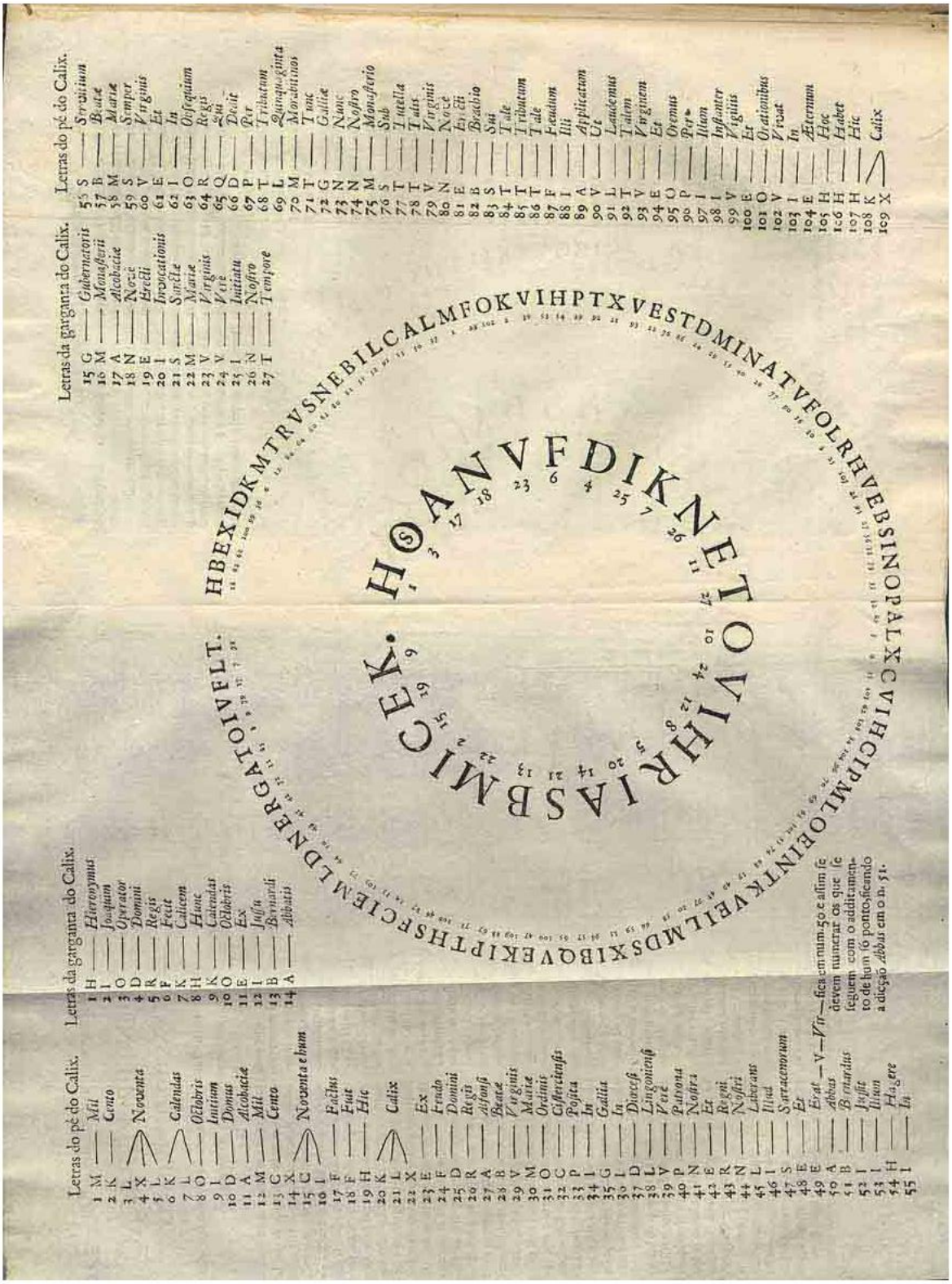
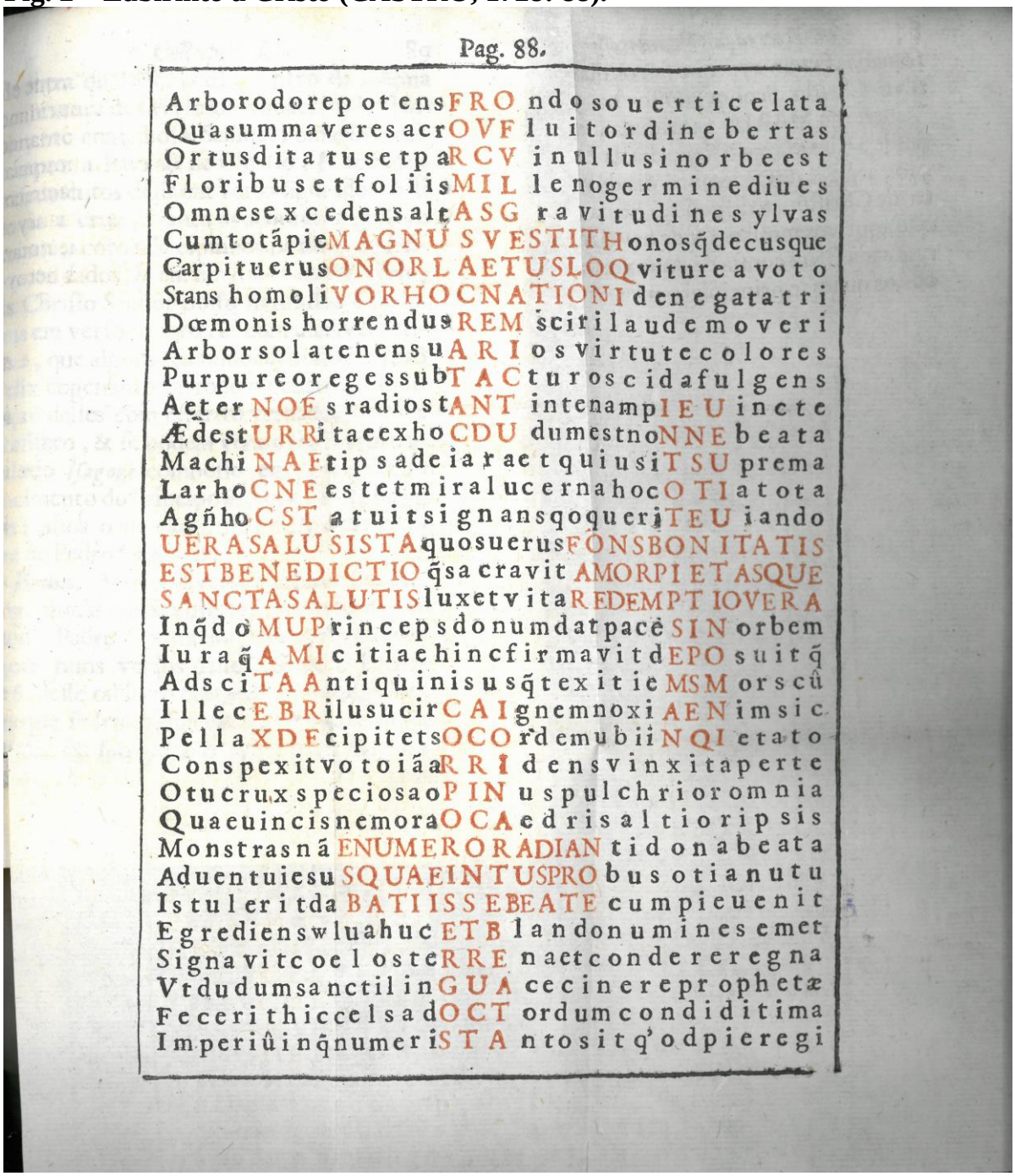


Fig. 2 – Labirinto a Cristo (CASTRO, 1728: 88).



Pag. 88.

Arborodorep otensFRO ndo souerticelata
Quasummaveresacr OVF luitordinebertas
Ortusdita tusetpa RCV inullusinorbeest
Floribusetfoliis MIL lenogerminediues
Omnesexcedensalt ASG ravitudinesylvas
Cumtotãpie MAGNU SVESTITH onosq̃decusque
Carpituerus ONORLAETUSLOQ vitureavoto
Stans homoli VORHOCNATIONI denegatatri
Dœmonis horrendus REM scirilaudemoveri
Arborsolatenensu ARI osvirtutecolores
Purpureoregessub TAC turoscidafulgens
Aeter NOE sradiost ANT intenamp IEU incte
Ædest URRitaeexho CDU dumestno NNE beata
Machi NAE tipsadeiaraetquiusi TSU prema
Larho CNE estetmiralucernahoc OTI atota
Agñho CST atuitsignansqoqueri TEU iando
UERASALUSISTA quosuerus FONSBONITATIS
ESTBENEDICTIO q̃sacravit AMORPIETASQUE
SANCTASALUTIS luxetvita REDEMPTIOVERA
Inq̃do MUP rincepsdonumdatpacẽ SIN orbem
Iuraq̃ AMI citiaehincfirmavitd EPO suitq̃
Adsci TAA ntiquinisusq̃texitie MSM orscû
Illec EBR ilusucir CAI gnemnoxi AEN imsic
Pella XDE cipitets OCO rdemubii NQI etato
Conspexitvotoiãa RRI densvinxitaperte
Otucruxspeciosao PIN uspulchrioromnia
Quaeuincisnemora OCA edrisaltioripsis
Monstrasnã ENUMERORADIAN tidonabeata
Aduentuiesu SQUAEINTUSPRO busotianutu
Istuleritda BATIISSEBEATE cumpieuenit
Egrediensw luahuc ETB landonumines emet
Signavitcoeloste RRE naetcondereregna
Vtdudumsanctilin GUA cecinereprophetæ
Fecerithiccelsad OCT ordumcondiditima
Imperiûinq̃numeri STA ntositq'odpieregi

Fig. 3 – Labirinto ao nascimento de Jesus (Ms. 338 BGUC, fl. 478).

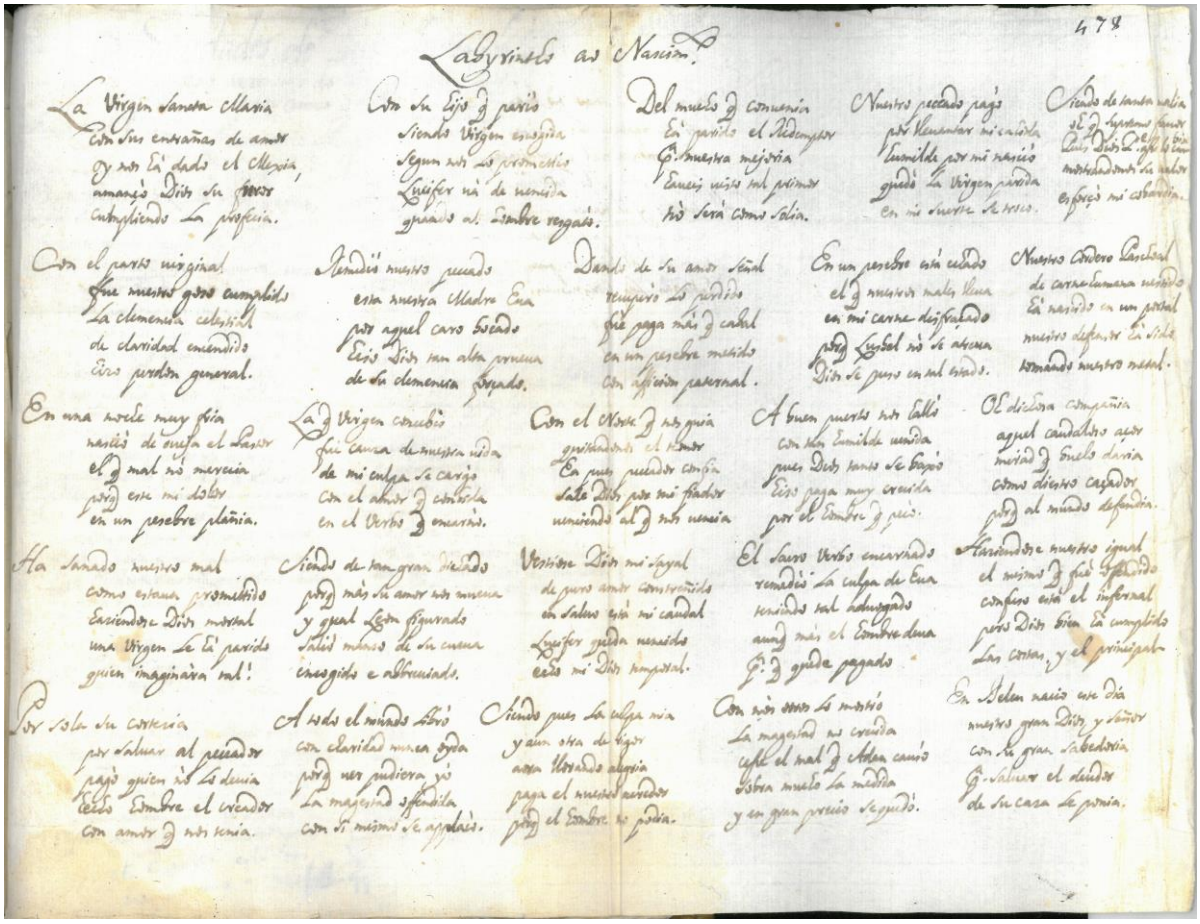
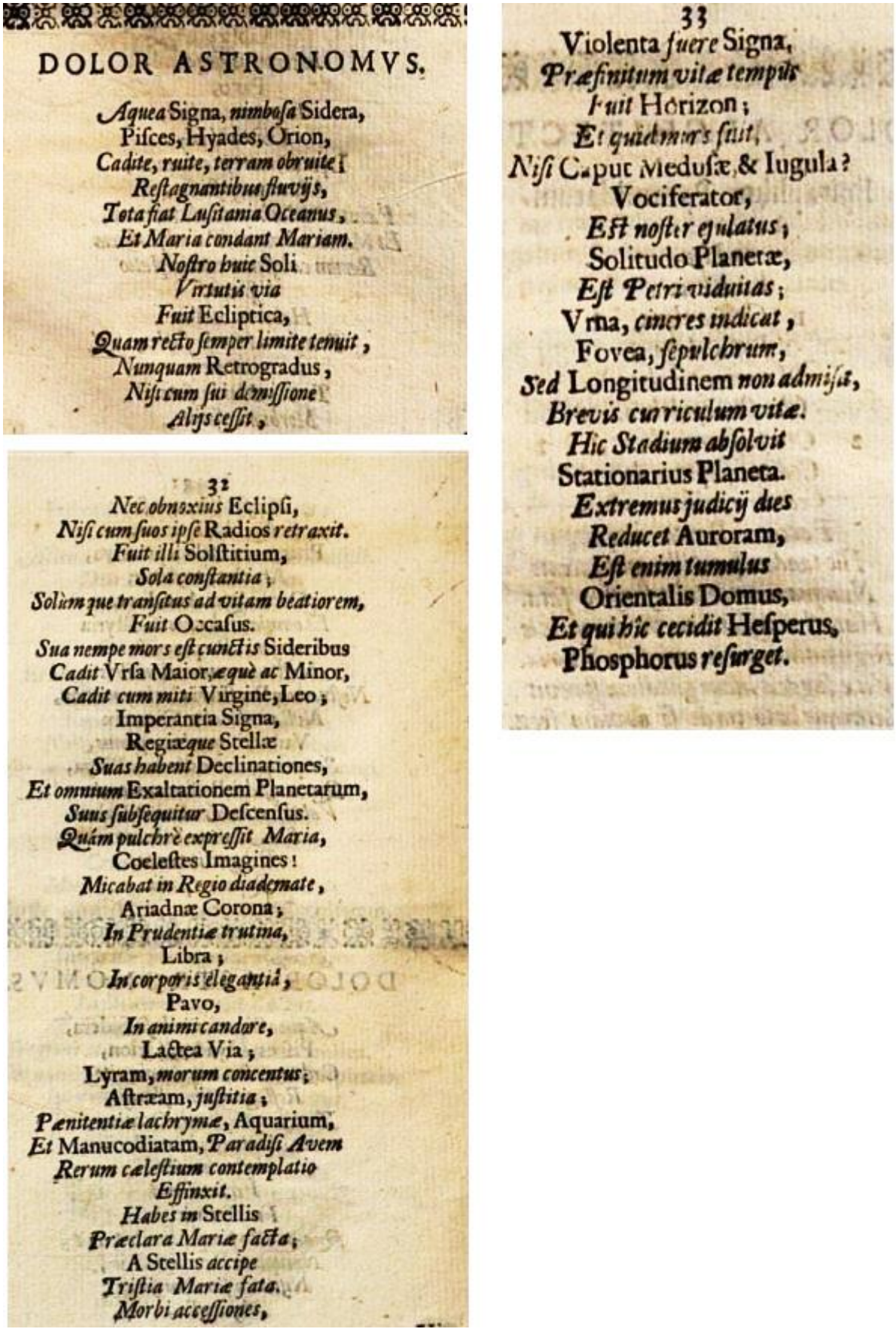


Fig. 4 – "Unum non sufficit": empresa do Rei D. João V (DEBRIE, 1749).

Fig. 5 – Cabeções com as armas de Portugal (JUSTINIANO, 1699: 3), com o brasão do Duque do Cadaval (ALVARES, 1730: 3) e com o brasão com as armas de Portugal (COSTA, 1751: 3).

Fig. 6 – "Dolor Astronomus" (BLUTEAU, 1684: 31-33).



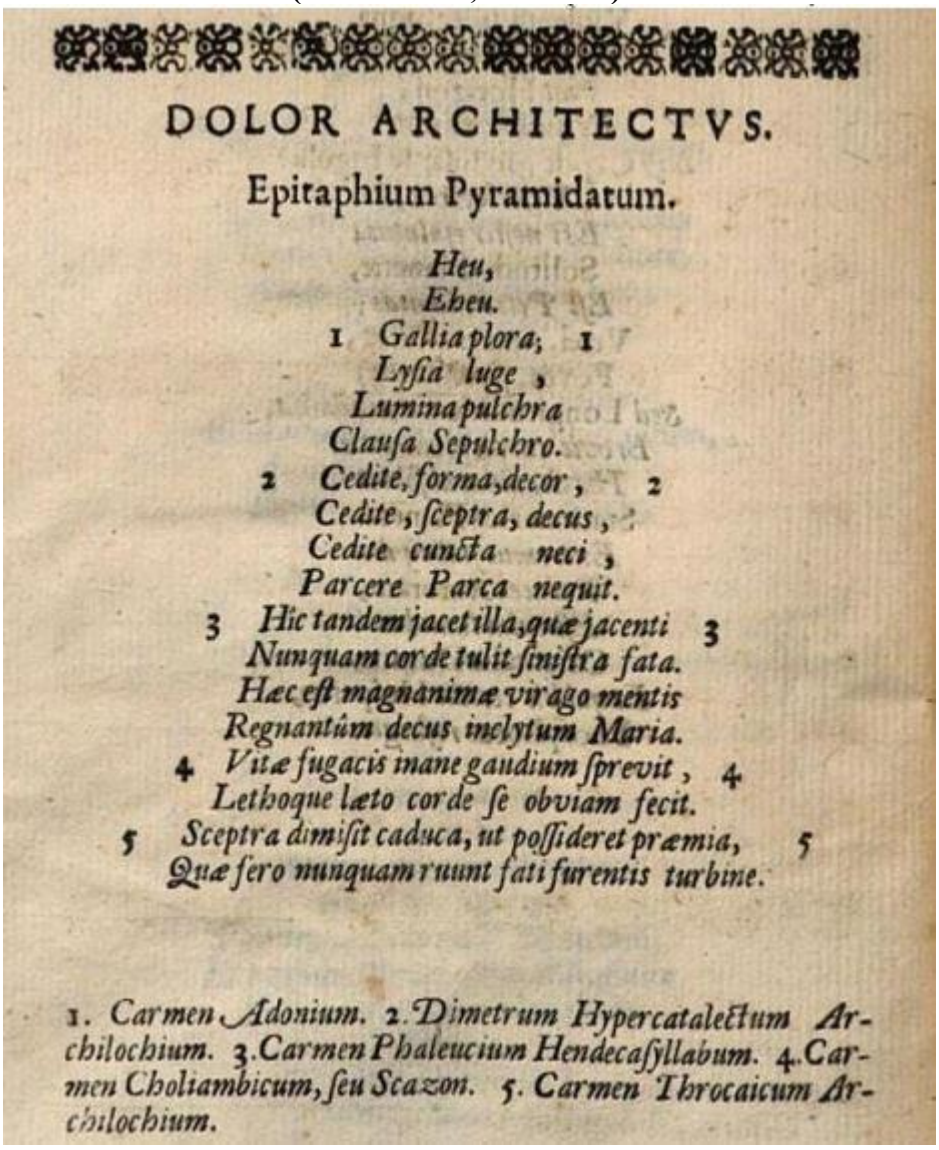
DOLOR ASTRONOMVS.

Aquea Signa, *nimbosa* Sidera,
Pisces, Hyades, Orion,
Cadite, ruite, terram obruite;
Restagnantibus fluvijs,
Tota fiat Lusitania Oceanus,
Et Maria condant Mariam.
Nostro huic Soli
Virtutis via
Fuit Ecliptica,
Quam recto semper limite tenuit,
Nunquam Retrogradus,
Nisi cum sui demissione
Alijs cessit,

32
Nec obnoxius Eclipsi,
Nisi cum suos ipse Radios *retraxit.*
Fuit illi Solstitium,
Sola constantia;
Solùmque transitus ad vitam beatiorem,
Fuit Occasus.
Sua nempe mors est cunctis Sideribus
Cadit Vrsa Maior, *æquè ac* Minor,
Cadit cum miti Virgine, Leo;
Imperantia Signa,
Regiæque Stellæ
Suas habent Declinationes,
Et omnium Exaltationem Planetarum,
Suus subsequitur Descensus.
Quàm pulchrè expressit Maria,
Coelestes Imagines!
Micabat in Regio diademate,
Ariadnæ Corona;
In Prudentiæ trutina,
Libra;
In corporis elegantiâ,
Pavo,
In animi candore,
Lactea Via;
Lyram, *morum concentus;*
Astræam, *justitia;*
Pœnitentiæ lachrymæ, Aquarium,
Et Manucodiatam, *Paradisi Avem*
Rerum cælestium contemplatio
Effinxit.
Habes in Stellis
Præclara Mariæ facta;
A Stellis *accipe*
Tristia Mariæ fata.
Morbi accessiones,

33
Violenta *fuere* Signa,
Præfinitum vitæ tempus
Fuit Horizon;
Et quidnam's fuit,
Nisi Caput Medusæ & Iugula?
Vociferator,
Est noster ejulatus;
Solitudo Planetæ,
Est Petri viduitas;
Vrna, *cineres indicat,*
Fovea, *sepulchrum,*
Sed Longitudinem *non admisit,*
Brevis curriculum vitæ.
Hic Stadium absolvit
Stationarius Planeta.
Extremus judicij dies
Reducet Auroram,
Est enim tumulus
Orientalis Domus,
Et qui hic cecidit Hesperus,
Phosphorus *resurget.*

Fig. 7 – "Dolor Architectus" (BLUTEAU, 1684: 34).



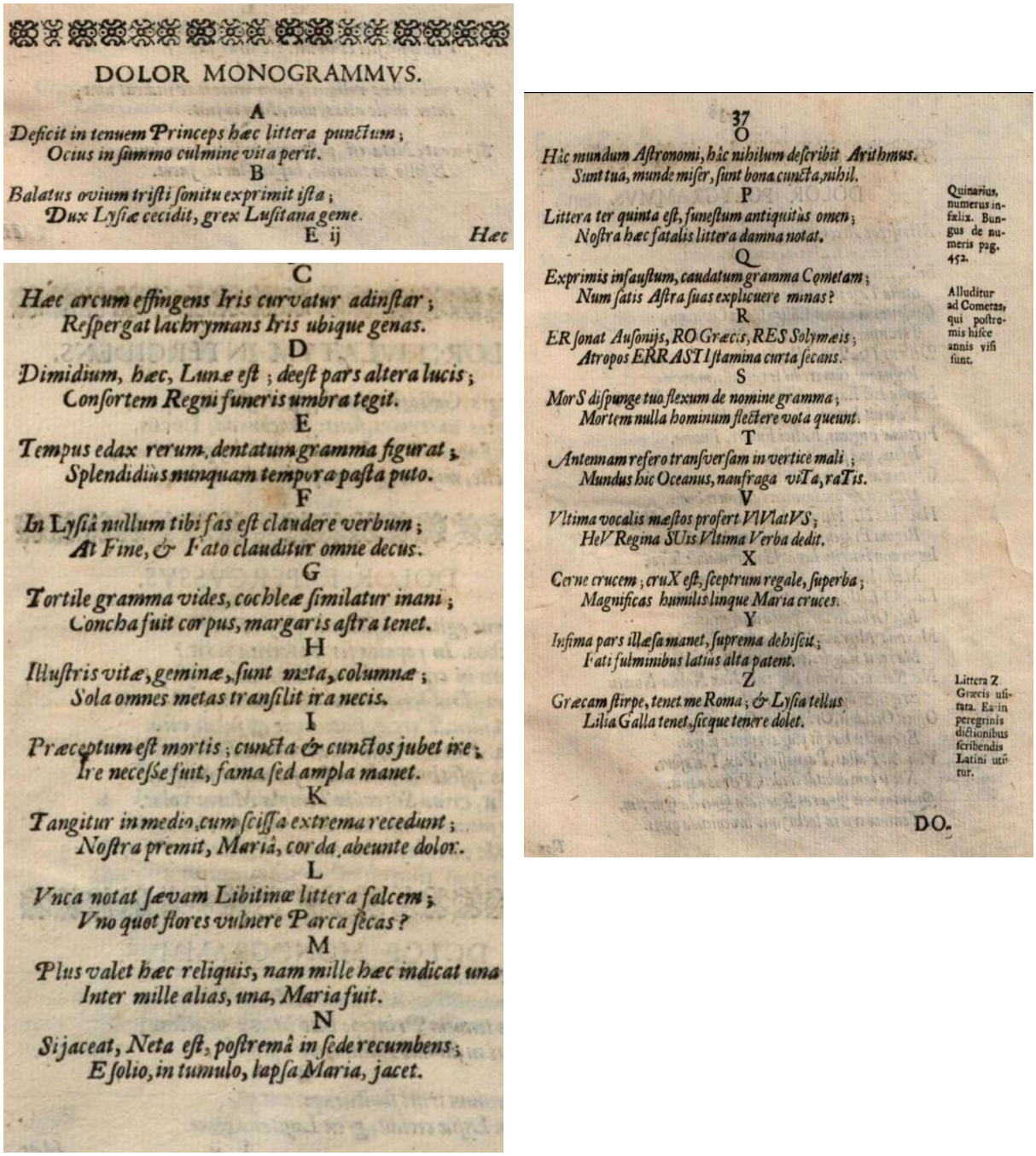
DOLOR ARCHITECTVS.

Epitaphium Pyramidatum.

Heu,
Eheu.
1 *Gallia plora;* 1
Lysia luge,
Lumina pulchra
Clausa Sepulchro.
2 *Cedite, forma, decor,* 2
Cedite, sceptra, decus,
Cedite cuncta neci,
Parcere Parca nequit.
3 *Hic tandem jacet illa, quæ jacenti* 3
Nunquam corde tulit sinistra fata.
Hæc est magnanimæ virago mentis
Regnantúm decus inclytum Maria.
4 *Vitæ fugacis mane gaudium sprevit,* 4
Lethoque læto corde se obviam fecit.
5 *Sceptra dimisit caduca, ut possideret præmia,* 5
Quæ fero nunquam ruunt fati furentis turbine.

1. *Carmen Adonium.* 2. *Dimetrum Hypercatalectum Archilochium.* 3. *Carmen Phaleucium Hendecasyllabum.* 4. *Carmen Choliambicum, seu Scazon.* 5. *Carmen Throcaicum Archilochium.*

Fig. 8 – “Dolor Monogrammus” (BLUTEAU, 1684: 34).



DOLOR MONOGRAMMVS.

A

Deficit in tenuem Princeps hæc littera punctum;
Ocius in ſummo culmine vita perit.

B

Balatus ovium triſti ſonitu exprimit iſta;
Dux Lyſiæ cecidit, grex Luſitana geme.

E ij *Hæc*

C

Hæc arcum effingens Iris curvatur adinſtar;
Reſpergat lachrymans Iris ubique genas.

D

Dimidium, hæc, Lunæ eſt; deeſt pars altera lucis;
Conſortem Regni funeris umbra tegit.

E

Tempus edax rerum, dentatum gramma figurat;
Splendidius nunquam tempora paſta puto.

F

In Lyſiâ nullum tibi fas eſt claudere verbum;
At Fine, & Fato clauditur omne decus.

G

Tortile gramma vides, cochleæ ſimilatur inani;
Concha fuit corpus, margaris aſtra tenet.

H

Illuſtris vitæ, geminæ, ſunt meta, columnæ;
Sola omnes metas tranſilit ira necis.

I

Præceptum eſt mortis; cuncta & cunctos jubet ire;
Ire neceſſe ſunt, fama ſed ampla manet.

K

Tangitur in medio, cum ſciſſa extrema recedunt;
Noſtra premit, Mariâ, corda abeunte dolor.

L

Vnca notat Jævam Libitinæ littera falcem;
Vno quot flores vulnere Parca ſecas?

M

Plus valet hæc reliquis, nam mille hæc indicat una
Inter mille alias, una, Maria fuit.

N

Si jaceat, Neta eſt, poſtremâ in ſede recumbens;
E ſolio, in tumulo, lapſa Maria, jacet.

37

O

Hic mundum Aſtronomi, hâc nihilum deſcribit Arithmus.
Sunt tua, munde miſer, ſunt bona cuncta, nihil.

P

Littera ter quinta eſt, funeſtum antiquitus omen;
Noſtra hæc fatalis littera damna notat.

Quinarius, numerus infælix. Bungus de numeris pag. 452.

Q

Exprimis infauſtum, caudatum gramma Cometam;
Num ſatis Aſtra ſuas explicuere minas?

Alluditur ad Cometas, qui poſtremis hiſce annis viſi ſunt.

R

ER ſonat Auſonijs, RO Græcis, RES Solymæis;
Atropos ERRASTI ſtamina curta ſecans.

S

MorS diſpunge tuo flexum de nomine gramma;
Mortem nulla hominum flectere vota queunt.

T

Antennam refero tranſverſam in vertice mali;
Mundus hic Oceanus, naufraga viTa, raTis.

V

Vltima vocalis mæſtos profert VIVatVS;
HeV Regina SUis Vltima Verba dedit.

X

Cerne crucem; cruX eſt, ſceptrum regale, ſuperba;
Magnificas humilis linque Maria cruces.

Y

Infima pars illæſa manet, ſuprema dehiſcit;
Fati fulminibus latius alta patent.

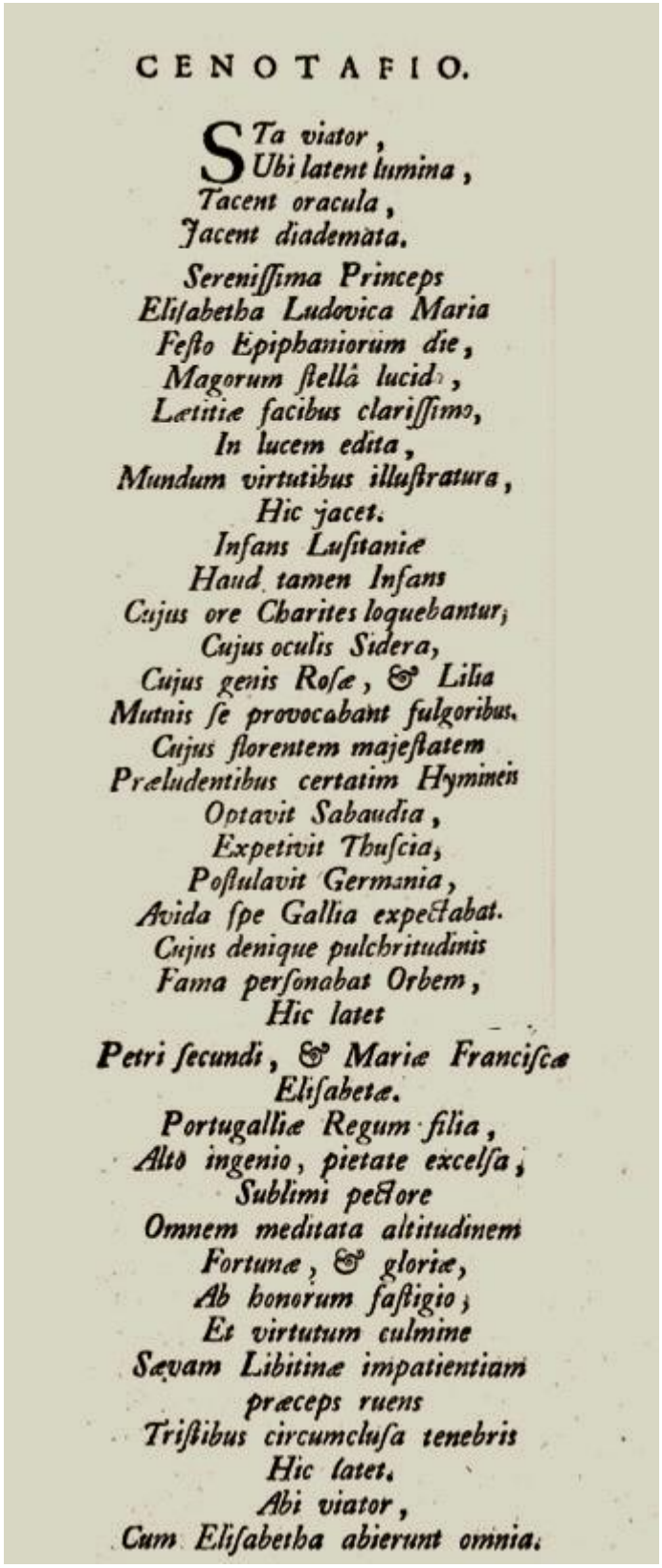
Z

Græcam ſtirpe, tenet me Roma; & Lyſia tellus
Lilia Galla tenet, ſicque tenere dolet.

Littera Z Græcis uſitata. Ea in peregrinis dictionibus ſcribendis Latini utuntur.

DO.

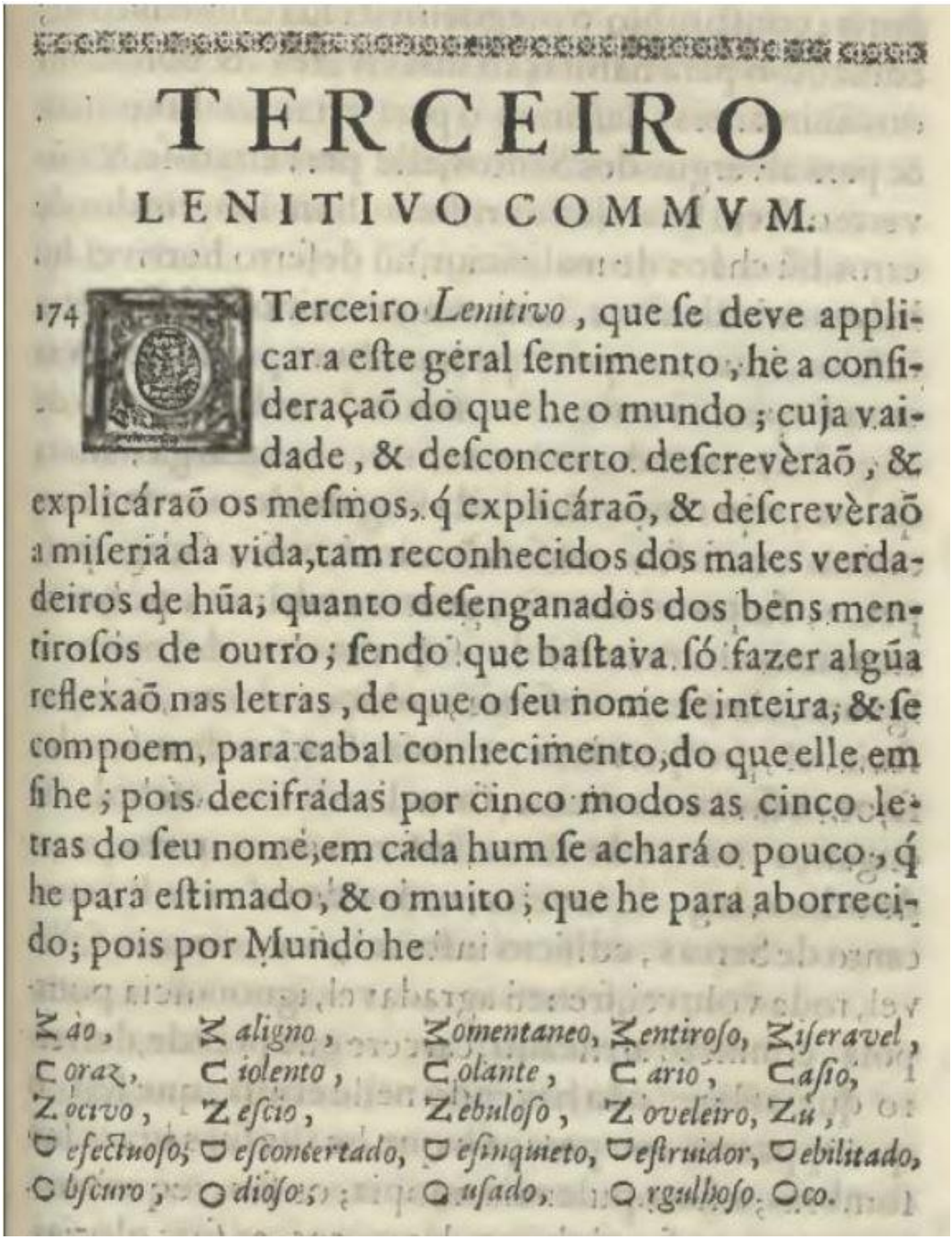
Fig. 9 – Poema-mausoléu em honra de D. Luísa Sofia Isabel do Pe. Rafael Bluteau (PADILHA, 1748: 313-315).



CENOTAFIO.

STa viator,
Ubi latent lumina,
Tacent oracula,
Jacent diademata.
Sereniſſima Princeps
Eliſabetha Ludovica Maria
Feſto Epiphaniorum die,
Magorum ſtellâ lucidâ,
Lætitiæ facibus clariſſimo,
In lucem edita,
Mundum virtutibus illuſtratura,
Hic jacet.
Infans Luſitaniæ
Haud tamen Infans
Cujus ore Charites loquebantur,
Cujus oculis Sidera,
Cujus genis Roſæ, & Lilia
Mutuis ſe provocabant fulgoribus.
Cujus florentem majeſtatem
Præludentibus certatim Hymineis
Optavit Sabaudia,
Expetivit Thuſcia,
Poſtulavit Germania,
Avida ſpe Gallia expectabat.
Cujus denique pulchritudinis
Fama perſonabat Orbem,
Hic latet
Petri ſecundi, & Mariæ Franciſcæ
Eliſabetæ.
Portugalliæ Regum filia,
Altò ingenio, pietate excelſa,
Sublimi pectore
Omnem meditata altitudinem
Fortunæ, & gloriæ,
Ab honorum faſtigio,
Et virtutum culmine
Sævam Libitinæ impatientiam
præceps ruens
Triſtibus circumcluſa tenebris
Hic latet.
Abi viator,
Cum Eliſabetha abierunt omnia.

Fig. 10 – "Terceiro lenitivo comum" – acróstico "MUNDO" (NATIVIDADE, 1700: 185).



TERCEIRO
LENITIVO COMMVM.

174 Terceiro *Lenitivo*, que ſe deve applicar a eſte géral ſentimento, hè a conſideraçaõ do que he o mundo; cuja vaidade, & deſconcerto deſcrevèraõ, & explicáraõ os meſmos, q̃ explicáraõ, & deſcrevèraõ a miſeriá da vida, tam reconhecidos dos males verdadeiros de hũa, quanto deſenganados dos bens mentiroſos de outro; ſendo que baſtava ſó fazer algũa reflexaõ nas letras, de que o ſeu nome ſe inteira, & ſe compoem, para cabal conhecimento, do que elle em ſi he; pois decifradas por cinco modos as cinco letras do ſeu nome, em cada hum ſe achará o pouco, q̃ he para eſtimado, & o muito, que he para aborrecido; pois por Mundo he.

M ão,	M aligno,	M omentaneo,	M entiroſo,	M iſeravel,
C oraz,	C iolento,	C olante,	C ario,	C aſio,
Z ocivo,	Z eſcio,	Z ebuloſo,	Z oveleiro,	Z ú,
D efectuoſo;	D eſconcertado,	D eſinquieto,	D eſtruidor,	D ebilitado,
O bſcuro;	O dioſo;	O uſado,	O rgulhoſo.	O co.

Fig. 11 – Hieróglifo “Magnânima, Amante Religiosa” (NATIVIDADE, 1700: 416).

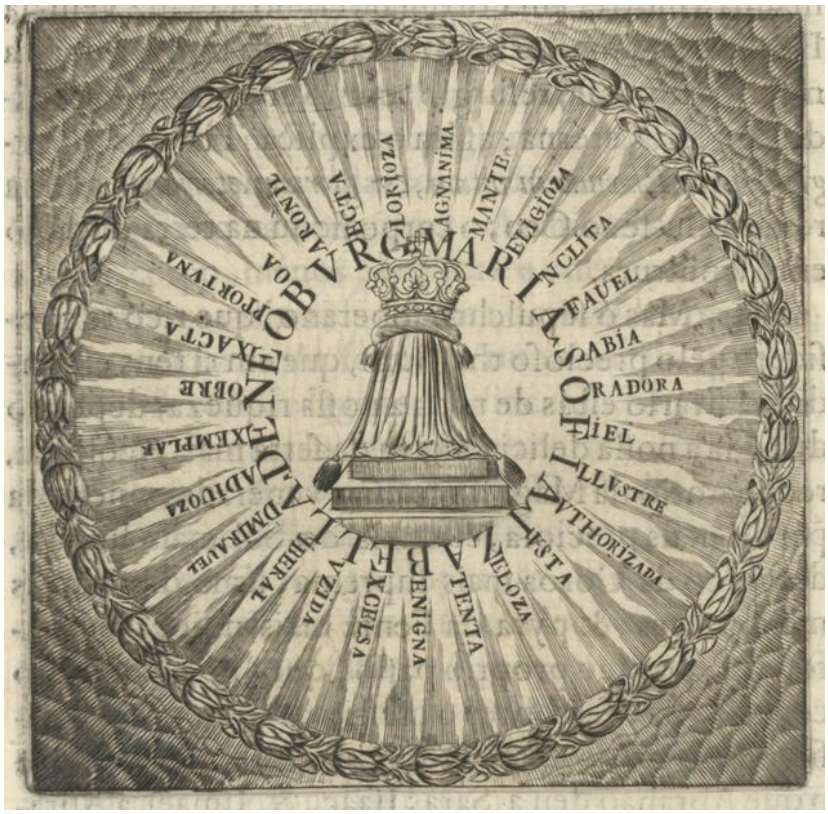
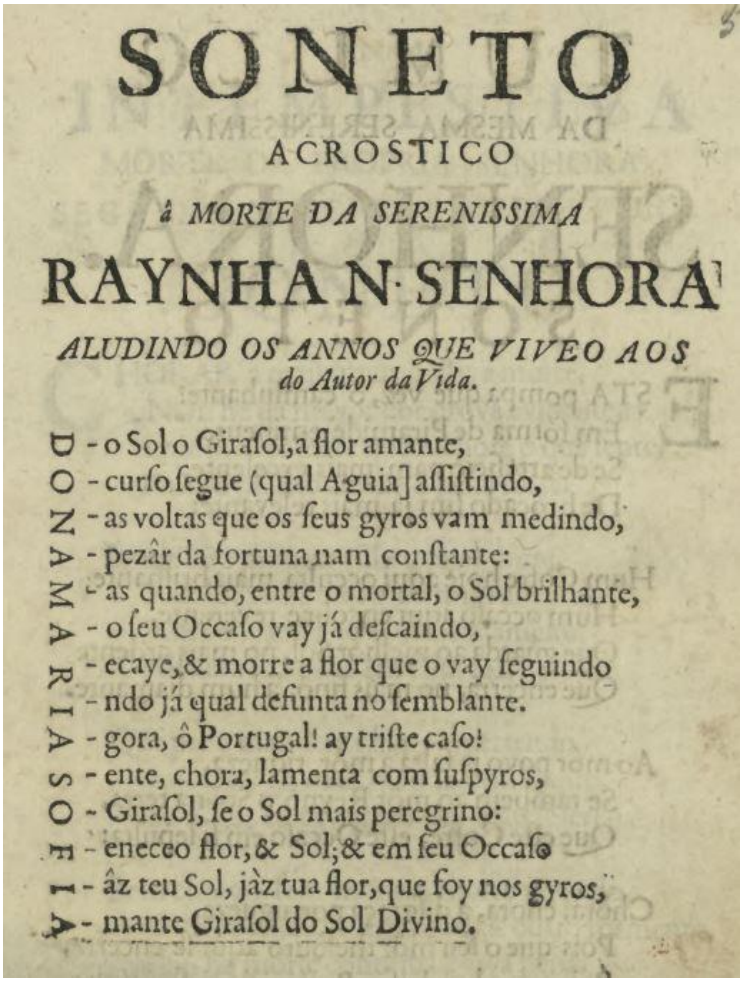

OBVRG MARIA SOPHIA
MAGNANIMA
AMANTE
RELIGIOZA
INCLITA
FAVEL
SABIA
ORADORA
FIEL
ILLVSTRE
AVTHORIZADA
AVGVSTA
BELLONA
VALENTA
BENIGNA
PIA
VIGILANTE
DEFENDE
ADITOZA
EXEMPLAR
OBRE
EXACTA
PRVDENTE
PROVIDA
ADMIRAVEL
VIGILANTE
PIA
BENIGNA
VALENTA
BELLONA
AVGVSTA
AVTHORIZADA
ILLVSTRE
FIEL
ORADORA
SABIA
FAVEL
INCLITA
RELIGIOZA
MANTE
AGNANIMA
LOKIOZA
DIRECTA
ARMONIA
PROVIDA
EXACTA
OBRE
EXEMPLAR
ADITOZA
DEFENDE

Fig. 13 – Emblema “Non moriar sed vivam” (NATIVIDADE, 1700: 427).

Fig. 14 – Soneto acróstico “Do Sol o Girassol, a flor amante” (OLIVEIRA, 1699: 13).



SONETO

ACROSTICO

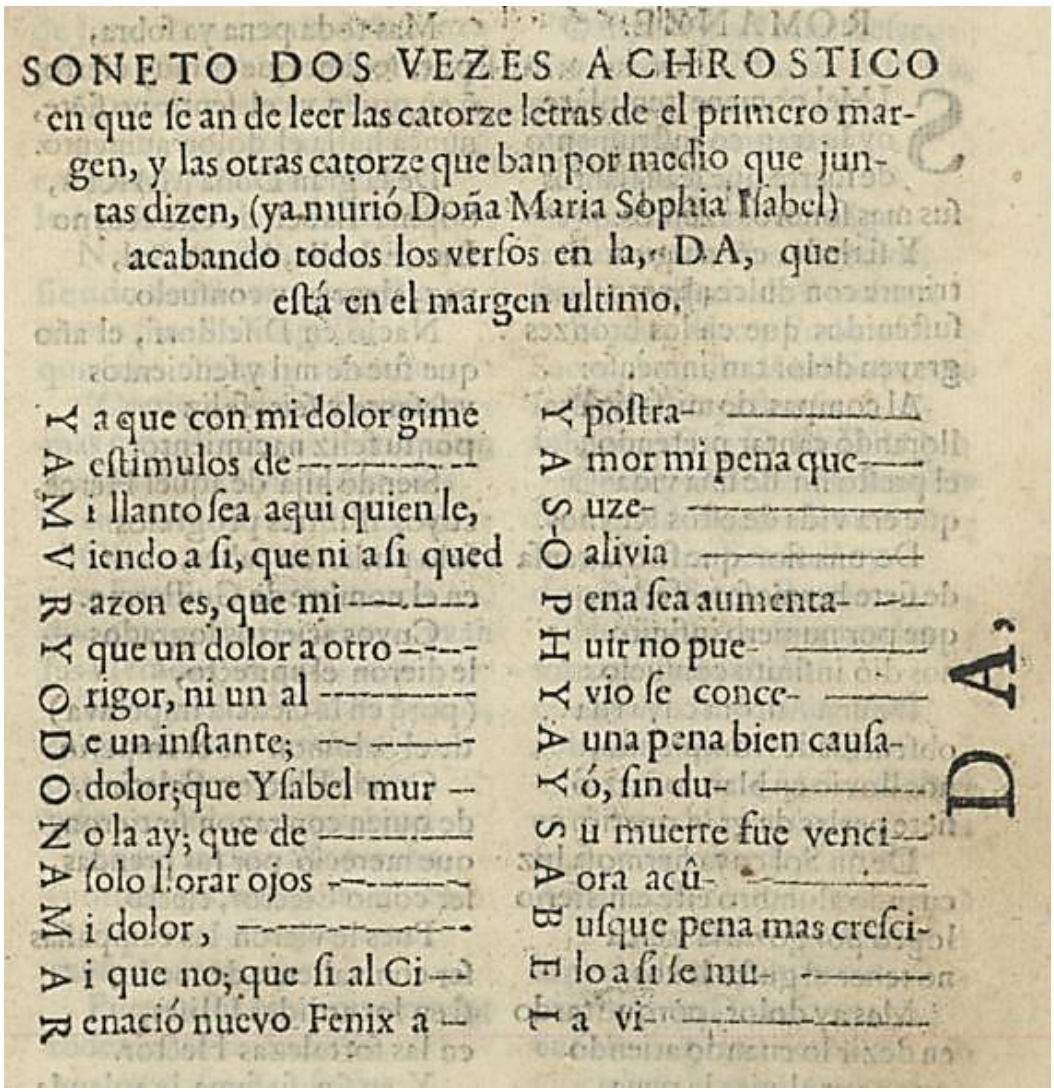
à MORTE DA SERENISSIMA

RAYNHA N. SENHORA

ALUDINDO OS ANNOS QUE VIVEO AOS do Autor da Vida.

D - o Sol o Giraſol, a flor amante,
O - curſo ſegue (qual Aguia) aſſiſtindo,
N - as voltas que os ſeus gyros vam medindo,
A - pezâr da fortuna nam conſtante:
M - as quando, entre o mortal, o Sol brilhante,
A - o ſeu Occaſo vay já deſcaindo,
R - ecaye, & morre a flor que o vay ſeguindo
I - ndo já qual defunta no ſemblante.
A - gora, ô Portugal! ay triſte caſo!
S - ente, chora, lamenta com ſuſpyros,
O - Giraſol, ſe o Sol mais peregrino:
F - eneceo flor, & Sol; & em ſeu Occaſo
I - âz teu Sol, jàz tua flor, que foy nos gyros,
A - mante Giraſol do Sol Divino.

Fig. 15 – Soneto bicróstico “YA MURYÓ DONA MARYA SOPHYA YSABEL” (MASA, 1699: 7).

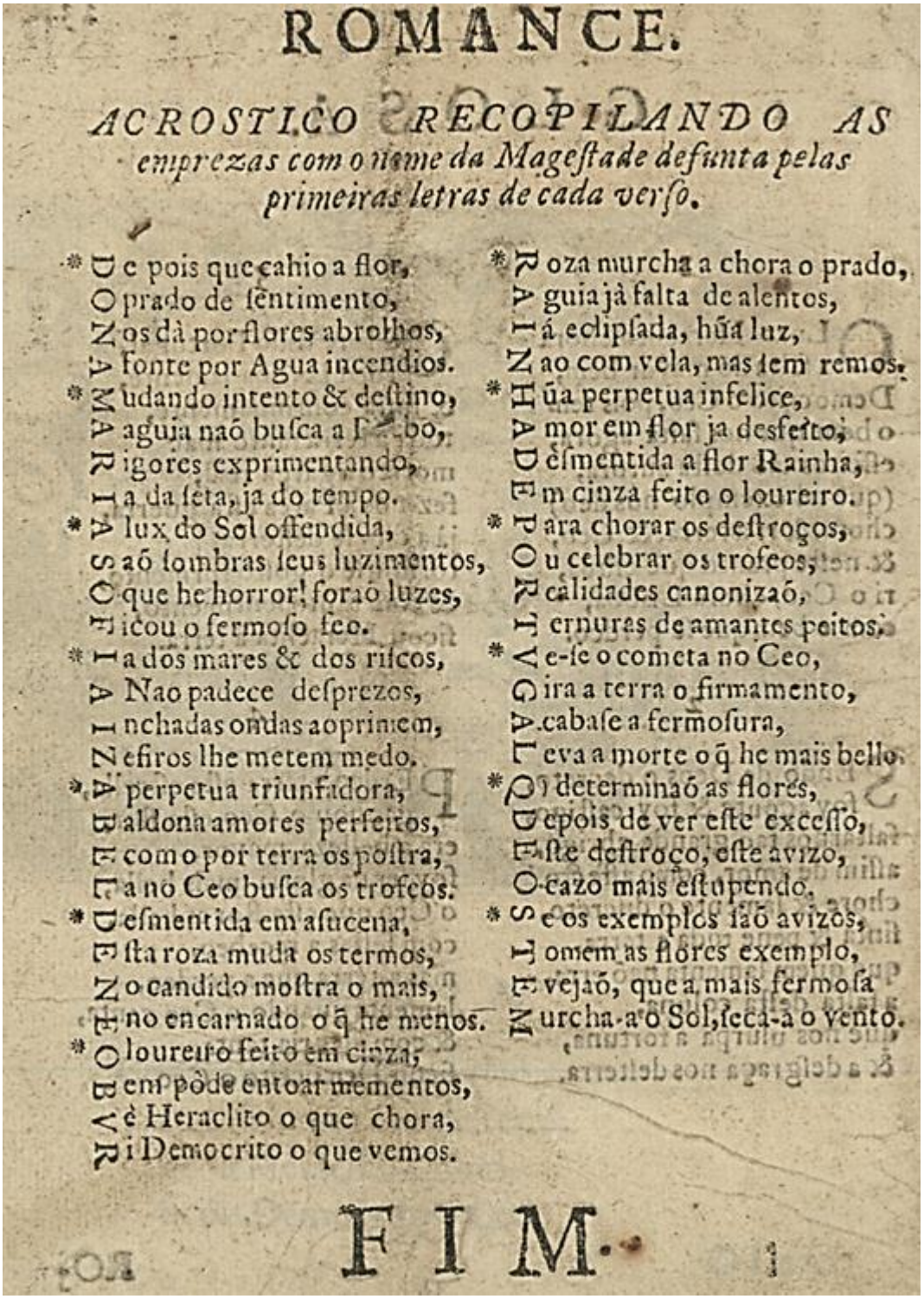


SONETO DOS VEZES ACHROSTICO
en que ſe an de leer las catorze letras de el primero margen, y las otras catorze que ban por medio que juntas dizen, (ya murió Doña Maria Sophia Iſabel) acabando todos los verſos en la, DA, que eſtá en el margen ultimo.

Y a que con mi dolor gime — Y poſtra- ——
A eſtimulos de —— A mor mi pena que ——
M i llanto ſea aqui quien le, S uze- ——
V iendo a ſi, que ni a ſi qued O alivia ——
R azon es, que mi —— P ena ſea aumenta- ——
R que un dolor a otro —— H uir no pue- ——
Y rigor, ni un al —— Y vio ſe conce- ——
O e un inſtante; —— A una pena bien cauſa-
D olor; que Yſabel mur — Y ó, ſin du- ——
O la ay; que de —— S u muerte fue venci—
N ſolo llorar ojos —— A ora acû- ——
A i dolor, —— B uſque pena mas creſci-
M i que no; que ſi al Ci— E lo a ſi ſe mu- ——
A enació nuevo Fenix a — L a vi- ——

D A,

Fig. 16 – Romance acróstico "Depois que cahio a flor" (PAIVA, 1699: 24).



ROMANCE.

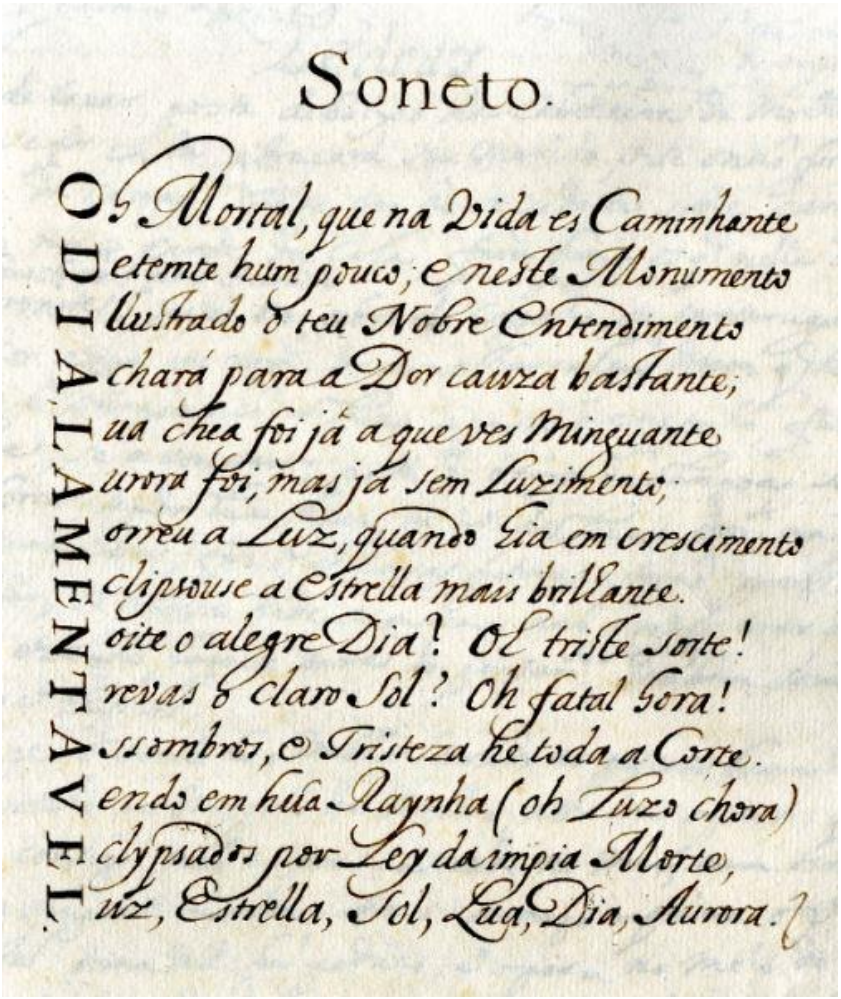
ACROSTICO RECOPILANDO AS emprezas com o nome da Mageſtade defunta pelas primeiras letras de cada verſo.

* De pois que cahio a flor,
O prado de ſentimento,
Nos dà por flores abrolhos,
A fonte por Agua incendios.
* Mudando intento & deſtino,
A aguia naõ buſca a [illegible]bo,
Rigores exprimentando,
Ia da ſeta, ja do tempo.
* A lux do Sol offendida,
Saõ ſombras ſeus luzimentos,
O que he horror! foraõ luzes,
Ficou o fermoſo feo.
* Ia dos mares & dos riſcos,
A Nao padece deſprezos,
Inchadas ondas aoprimem,
Zefiros lhe metem medo.
* A perpetua triunfadora,
Baldona amores perfeitos,
E como por terra os poſtra,
La no Ceo buſca os trofeos.
* Deſmentida em aſucena,
Eſta roza muda os termos,
No candido moſtra o mais,
E no encarnado o q̃ he menos.
* O loureiro feito em cinza,
Bem pòde entoar mementos,
Vè Heraclito o que chora,
Ri Democrito o que vemos.

* Roza murcha a chora o prado,
Aguia jà falta de alentos,
Iá eclipſada, hũa luz,
Nao com vela, mas ſem remos.
* Hũa perpetua infelice,
Amor em flor ja desfeito,
Deſmentida a flor Rainha,
Em cinza feito o loureiro.
* Para chorar os deſtroços,
Ou celebrar os trofeos,
Realidades canonizaõ,
Ternuras de amantes peitos.
* Ve-ſe o cometa no Ceo,
Gira a terra o firmamento,
Acabaſe a fermoſura,
Leva a morte o q̃ he mais bello.
* Q determinaõ as flores,
Depois de ver eſte exceſſo,
Eſte deſtroço, eſte avizo,
O cazo mais eſtupendo.
* Se os exemplos ſaõ avizos,
Tomem as flores exemplo,
E vejaõ, que a mais fermoſa
Murcha-a o Sol, ſeca-a o vento.

FIM.

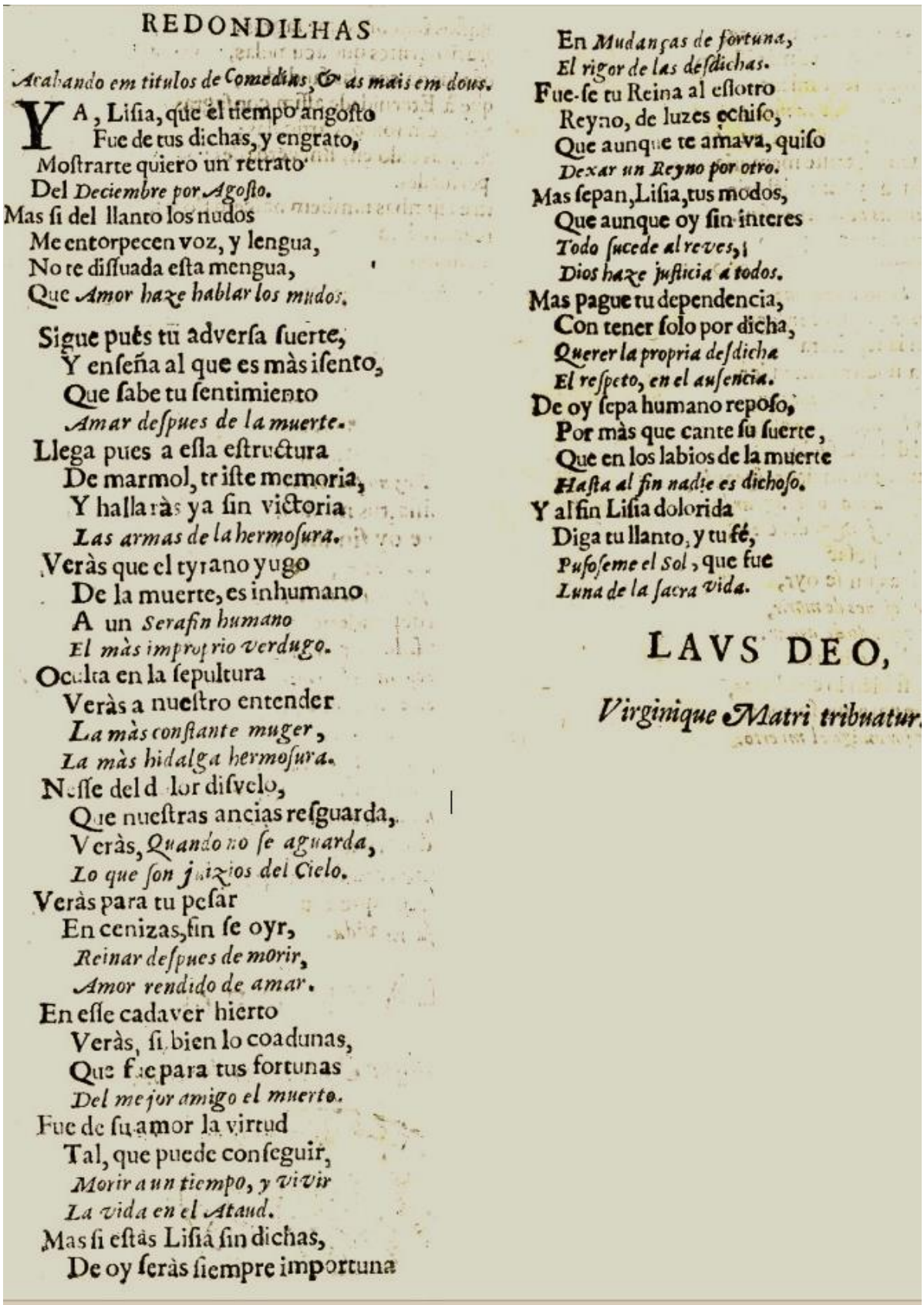
Fig. 17 – Soneto acróstico "O dia lamentável" (TINOCO, 1704, Ms. 346 BGUC, fl. 137).



Soneto.

O ḥ Mortal, que na Vida es Caminhante
D etemte hum pouco; e neste Monumento
I lustrado o teu Nobre Entendimento
A chará para a Dor cauza bastante;
L ua chea foi já a que ves Minguante
A urora foi, mas já sem Luzimento;
M orreu a Luz, quando Dia en crescimento
E clipsouse a Estrella mais brilante.
N oite o alegre Dia! O triste sorte!
T revas o claro Sol? Oh fatal Sora!
A sombros, e Tristeza he toda a Corte.
V endo em hua Raynha (oh Luzo chora)
E clypsados por Ley da impia Morte,
L uz, Estrella, Sol, Lua, Dia, Aurora.

Fig. 18 – "Redondilhas acabando em títulos de comédias" (VALADARES, 1699: 14-16).



REDONDILHAS

Acabando em titulos de Comedias, & as mais em dous.

YA, Liſia, que el tiempo angoſto
Fue de tus dichas, y engrato,
Moſtrarte quiero un retrato
Del *Deciembre por Agoſto.*
Mas ſi del llanto los nudos
Me entorpecen voz, y lengua,
No te diſſuada eſta mengua,
Que *Amor haze hablar los mudos.*

Sigue pues tu adverſa ſuerte,
Y enſeña al que es màs iſento,
Que ſabe tu ſentimiento
Amar deſpues de la muerte.
Llega pues a eſſa eſtructura
De marmol, triſte memoria,
Y hallaràs ya ſin victoria
Las armas de la hermoſura.
Veràs que el tyrano yugo
De la muerte, es inhumano
A un *Serafin humano*
El màs improprio verdugo.
Oculta en la ſepultura
Veràs a nueſtro entender
La màs conſtante muger,
La màs hidalga hermoſura.
Neſſe del dolor diſvelo,
Que nueſtras ancias reſguarda,
Veràs, *Quando no ſe aguarda,*
Lo que ſon juizios del Cielo.
Veràs para tu peſar
En cenizas, ſin ſe oyr,
Reinar deſpues de morir,
Amor rendido de amar.
En eſſe cadaver hierto
Veràs, ſi bien lo coadunas,
Que fue para tus fortunas
Del mejor amigo el muerto.
Fue de ſu amor la virtud
Tal, que puede conſeguir,
Morir a un tiempo, y vivir
La vida en el Ataud.
Mas ſi eſtàs Liſia ſin dichas,
De oy ſeràs ſiempre importuna
En *Mudanças de fortuna,*
El rigor de las deſdichas.
Fue-ſe tu Reina al eſſotro
Reyno, de luzes echiſo,
Que aunque te amava, quiſo
Dexar un Reyno por otro.
Mas ſepan, Liſia, tus modos,
Que aunque oy ſin interes
Todo ſucede al reves,
Dios haze juſticia à todos.
Mas pague tu dependencia,
Con tener ſolo por dicha,
Querer la propria deſdicha
El reſpeto, en el auſencia.
De oy ſepa humano repoſo,
Por màs que cante ſu ſuerte,
Que en los labios de la muerte
Haſta al fin nadie es dichoſo.
Y al fin Liſia dolorida
Diga tu llanto, y tu fé,
Puſoſeme el Sol, que fue
Luna de la ſacra vida.

LAVS DEO,

Virginique Matri tribuatur.

Fig. 19 – Emblema 198 de Andrea Alciato "O cipreste" (ALCIATO, 1577: 640-641).

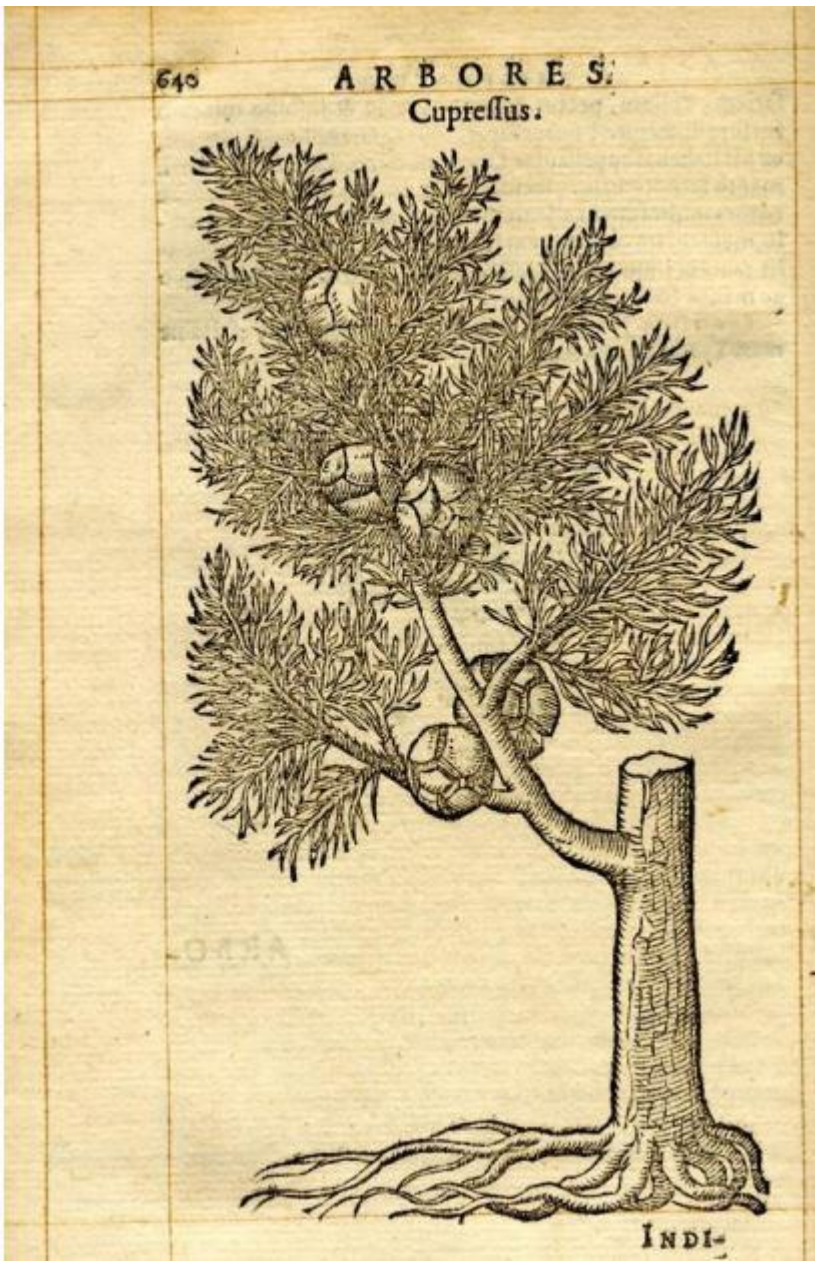
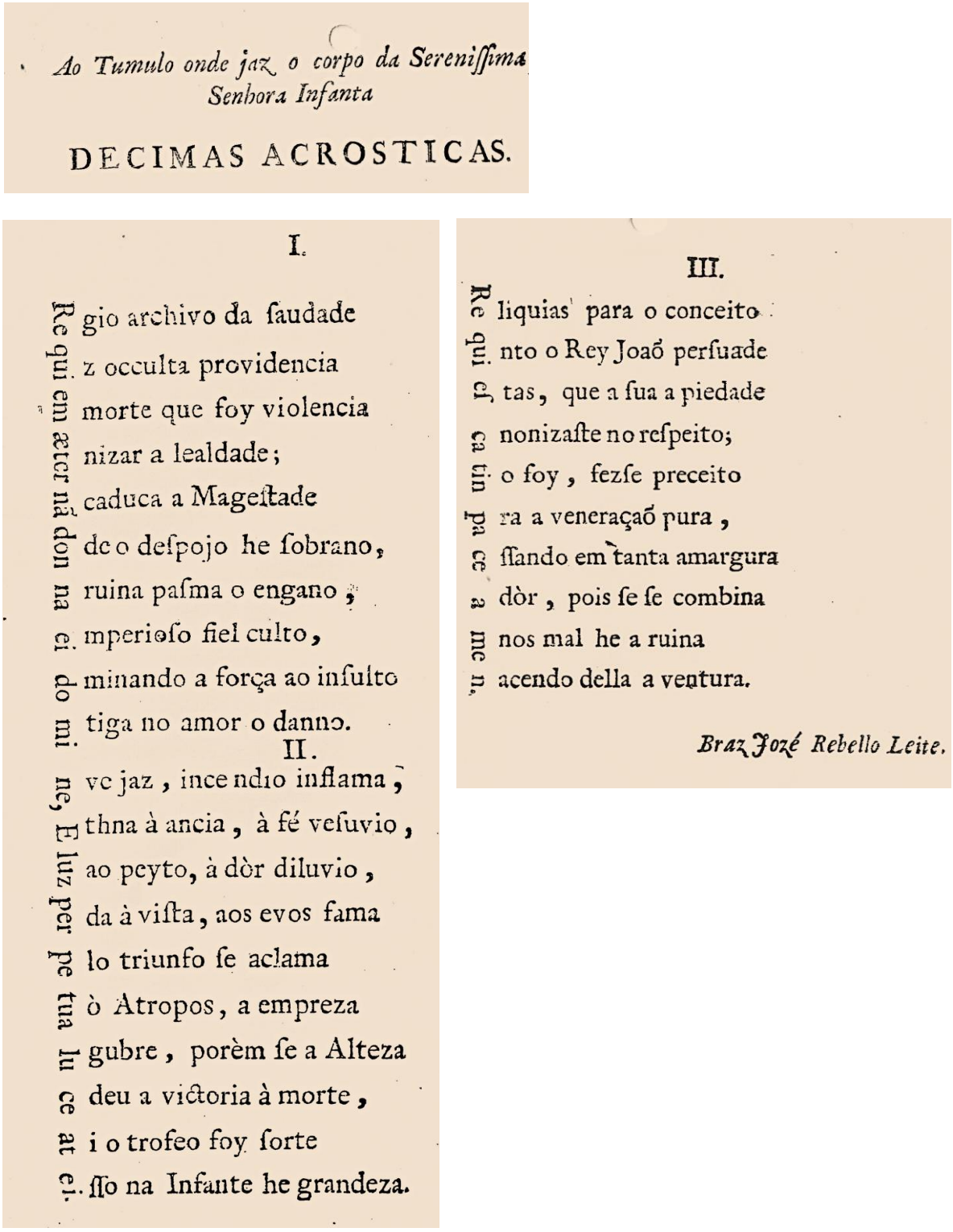


Fig. 20 – Emblema 103, "A morte é o fim de todas as coisas" (SOTTO, Ms. 3109 BGUC, fl. 207).

Fig. 21 – Décimas acrósticas “Régio arquivo da saudade” (VIMIOSO, 1736: s.p.).



Ao Tumulo onde jaz o corpo da Sereniſſima Senhora Infanta

DECIMAS ACROSTICAS.

I.

Re gio archivo da ſaudade
qui z occulta providencia
em morte que foy violencia
æter nizar a lealdade;
na caduca a Mageſtade
don de o deſpojo he ſobrano,
da ruina paſma o engano;
ei mperioſo fiel culto,
do minando a força ao inſulto
mi tiga no amor o danno.

II.

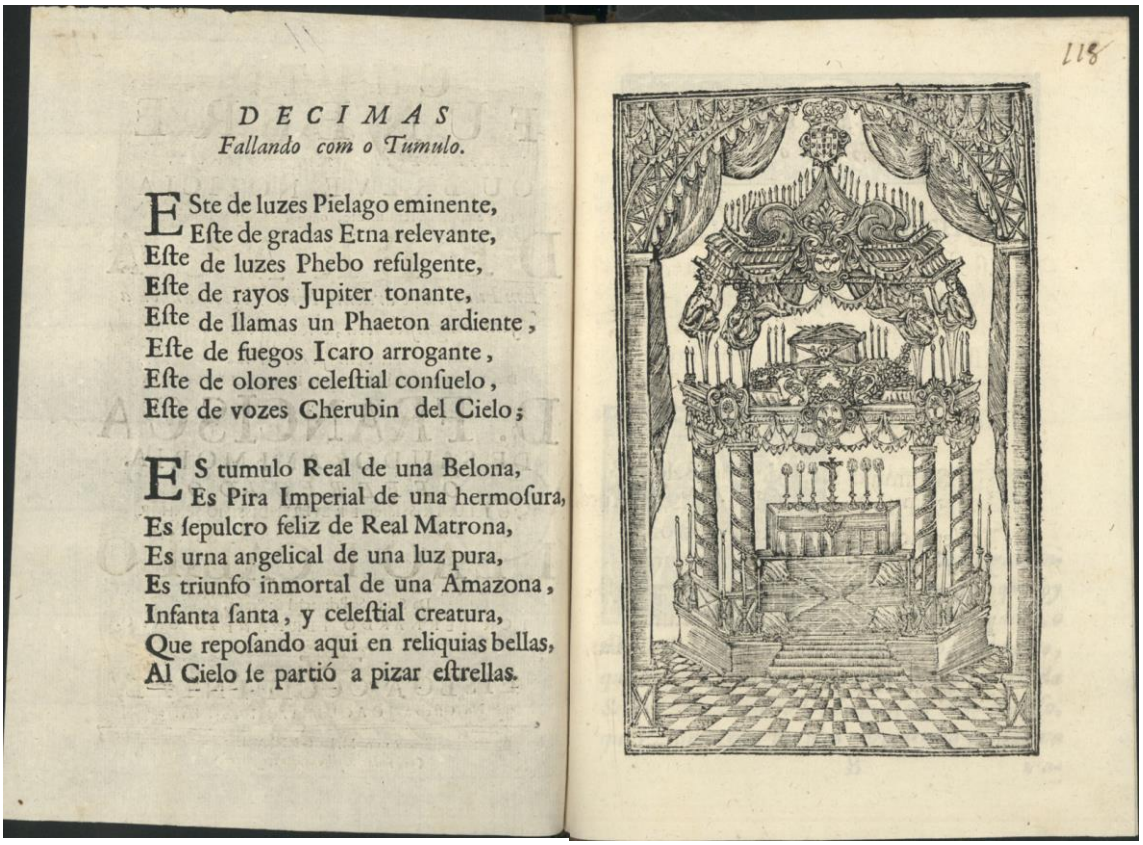
Ne jaz, incendio inflama,
luz thna à ancia, à fé veſuvio,
per ao peyto, à dòr diluvio,
pe tua da à viſta, aos evos fama
tua lo triunfo ſe aclama
Lu ce ò Atropos, a empreza
at e gubre, porèm ſe a Alteza
deu a victoria à morte,
i o trofeo foy ſorte
ſſo na Infante he grandeza.

III.

Re liquias para o conceito
qui nto o Rey Joaõ perſuade
eſ tas, que a ſua a piedade
ca tin nonizaſte no reſpeito;
pa o foy, fezſe preceito
ra a veneraçaõ pura,
ce ſſando em tanta amargura
a dòr, pois ſe ſe combina
me nos mal he a ruina
n. acendo della a ventura.

Braz Jozé Rebello Leite.

Fig. 22 – "Décimas Falando com o Túmulo" (GAIO, 1737: s. p.).



DECIMAS
Fallando com o Tumulo.

ESte de luzes Pielago eminente,
Eſte de gradas Etna relevante,
Eſte de luzes Phebo refulgente,
Eſte de rayos Jupiter tonante,
Eſte de llamas un Phaeton ardiente,
Eſte de fuegos Icaro arrogante,
Eſte de olores celeſtial conſuelo,
Eſte de vozes Cherubin del Cielo;

ES tumulo Real de una Belona,
Es Pira Imperial de una hermoſura,
Es ſepulcro feliz de Real Matrona,
Es urna angelical de una luz pura,
Es triunfo inmortal de una Amazona,
Infanta ſanta, y celeſtial creatura,
Que repoſando aqui en reliquias bellas,
Al Cielo ſe partió a pizar eſtrellas.

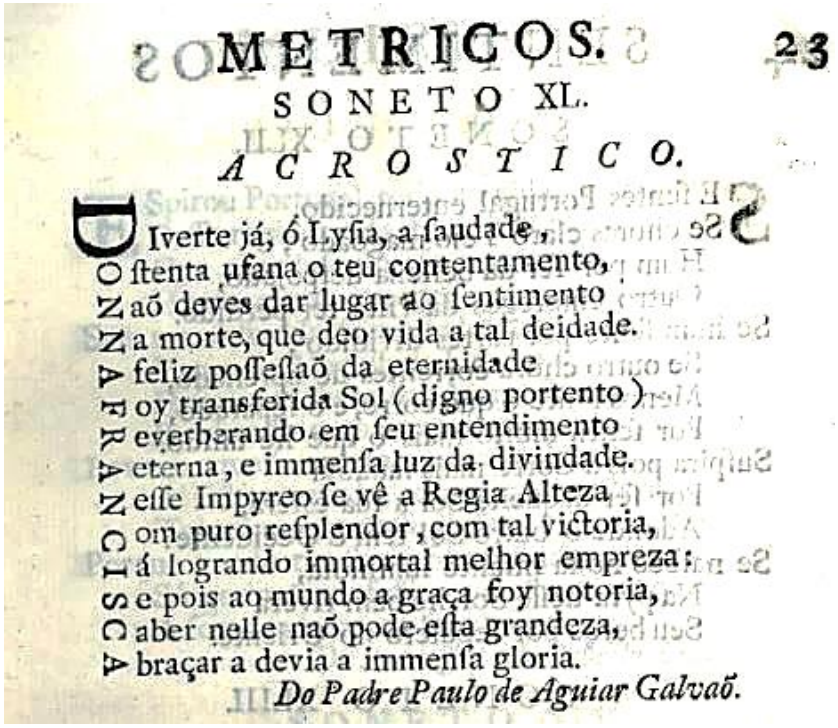
Fig. 23 – Soneto VI acróstico "Se os últimos alentos para a fama" (ARAÚJO, 1736, Col. II: 6).

6 SENTIMENTOS

SONETO VI.

SE os ultimos alentos para a fama
DONA a mageſtoſa luz foraõ empreza,
FRANje ao prodigio raro da belleza
CISCAõ mais o chore a dor, que o peito inflama.
A o Principe da gloria em doce chama
ormoſa aſſiſtir foy por natureza,
enaſcendo no Sol de mór nobreza
urora do eſplendor, que o mundo acclama.
em pelo que eſta pedra em ſi eſconde,
uides, ó peregrino, fica occulta
nfauſtamente a luz deſta Cidade:
e he monumento, foy depoſito, onde
om rara idolatria ſe ſepulta
graça, a formoſura, a Mageſtade.

Fig. 24 – Soneto XL acróstico "Diverte já, ó Lísia, a saudade" (ARAÚJO, 1736, Col. II: 23).



METRICOS. 23

SONETO XL.

ACROSTICO.

DIverte já, ó Lysia, a saudade,
Ostenta ufana o teu contentamento,
Naõ deves dar lugar ao sentimento
Na morte, que deo vida a tal deidade.
A feliz possessaõ da eternidade
Foy transferida Sol (digno portento)
Reverberando em seu entendimento
A eterna, e immensa luz da divindade.
Nesse Impyreo se vê a Regia Alteza
Com puro resplendor, com tal victoria,
Já logrando immortal melhor empreza:
Se pois ao mundo a graça foy notoria,
Caber nelle naõ pode esta grandeza,
Abraçar a devia a immensa gloria.

Do Padre Paulo de Aguiar Galvaõ.

Fig. 25 – Soneto IX acróstico "Epígrafe fundamental" (ARAÚJO, 1736, Col. II: 7).

EPIGRAPHE FUNDAMENTAL.

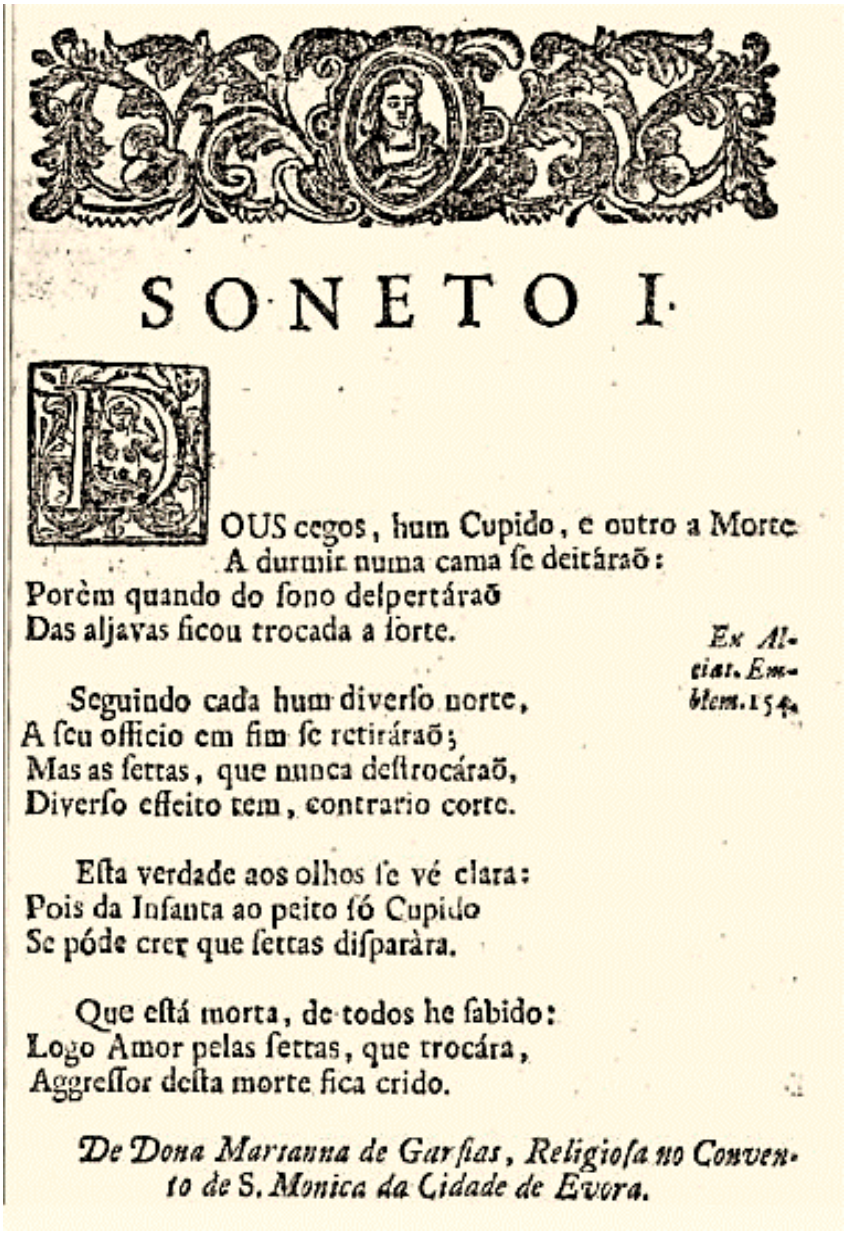
Donna Francisca
De Lisia Infante,
Se ao mundo morre,
Aos Ceos renasce.

SONETO IX.

Deixa da	Deosa	Séva hoje	Atrevido
Ogolpe	Eterno, que	Executa	Ousada,
No Imperio	Lysio a	Aurora	Sepultada,
No sacro	Imperio	Oresplẽdor	Crescido.
Alta dor	Sente o	Mundo	Enternecido,
Fazendo	Iusto em	Uictima	Ordenada,
Reverente	Ara	Na alma	Soçobrada
Aoblaçaõ	Immortal	Do amor	Rendido.
Nesta dor,	Nesta mágoa	Ofado	Errante
Com cruel	Fereza aos	Marmores	Notoria
Impio	Afflige	Ocoraçaõ	Amante:
Se bem, q̃ a	Norma da	Razaõ	Suasoria,
Como a	Trono passou	Regio, e	Constante,
Ador muda	Em fruiçaõ,	Em gosto,	Em gloria.

A 4 *D. J. P.* SO-

Fig. 26 – Soneto I "Dois cegos, um Cupido, e outro a Morte" (RITA-CASSIANA, 1636: 5).



SONETO I.

DOUS cegos, hum Cupido, e outro a Morte
A durmir numa cama ſe deitáraõ:
Porèm quando do ſono deſpertáraõ
Das aljavas ficou trocada a ſorte.

Ex Alciat. Emblem. 154.

Seguindo cada hum diverſo norte,
A ſeu officio em fim ſe retiráraõ;
Mas as ſettas, que nunca deſtrocáraõ,
Diverſo effeito tem, contrario corte.

Eſta verdade aos olhos ſe vé clara:
Pois da Infanta ao peito ſó Cupido
Se póde crer que ſettas diſparàra.

Que eſtá morta, de todos he ſabido:
Logo Amor pelas ſettas, que trocára,
Aggreſſor deſta morte fica crido.

De Dona Mariana de Garſias, Religioſa no Convento de S. Monica da Cidade de Evora.

Fig. 27 – Emblemas 153 "De morte & amore" e 154 "In formosam fato praereptam" (ALCIATO, 1615: 352–355).

DE MORTE, ET AMORE.

Emblema 153.

Errabat ſocio Mors iuncta Cupidine: ſecum
Mors pharetras, paruus tela gerebat Amor.
Diuertere ſimul, ſimul vna & nocte cubarunt:
Cæcus Amor, Mors hoc tempore cæca fuit.
Alter enim alterius male prouida ſpicula ſúpſit,
Mors aurata, tenet oſſea tela puer.
Debuit inde ſenex, qui nunc Acheronticus eſſe,
Ecce amat, & capiti florea ſerta parat.
Aſt ego, mutato quia Amor me perculit arcu,

Zz 3 Deficio

IN FORMOSAM FATO PRÆ-reptam.

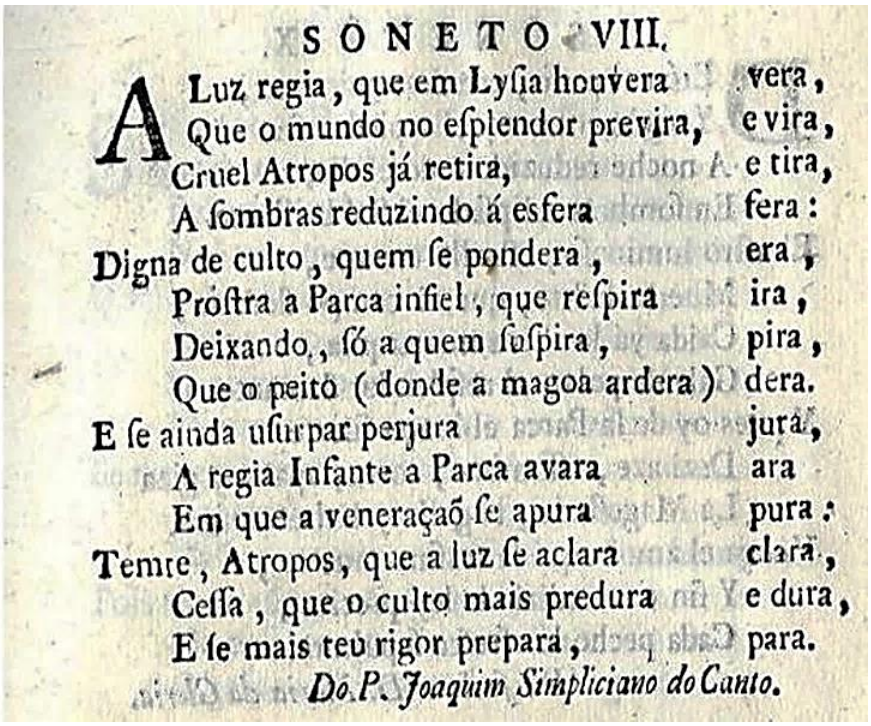
Emblema 154.

Cur puerum, Mors, auſa dolis eſcarpere Amorē,
Tela tua vt iaceret, dum propria eſſe putat?

EL Argumento deſta Emblema ſe toma de la pa-
ſada, quexaſe en ella vna dama hermoſa, porq̃
auiendola herido el Amor con las armas de la muer
te, aya muerto antes de tiempo, lo qual demueſtra
el titulo, *In formoſam fato præreptam*, la hermoſa que
murio antes de tiempo. Y preguntando a la muer-

te dize (*Mors*) Muerte (*cur auſa es*) porque te atreuiſte
(*carpere dolis* engañar (*Amorē puerum*) al muchacho
Cupido (*vt iaceret tela tua*) para que tiraſe tus fle-
chas (*dum putat eſſe propria?*) en quanto pienſa que
ſon las ſuyas proprias?

Fig. 28 – Soneto VIII "A luz, que em Lísia houvera vera" (RODRIGUES, 1736: 7).

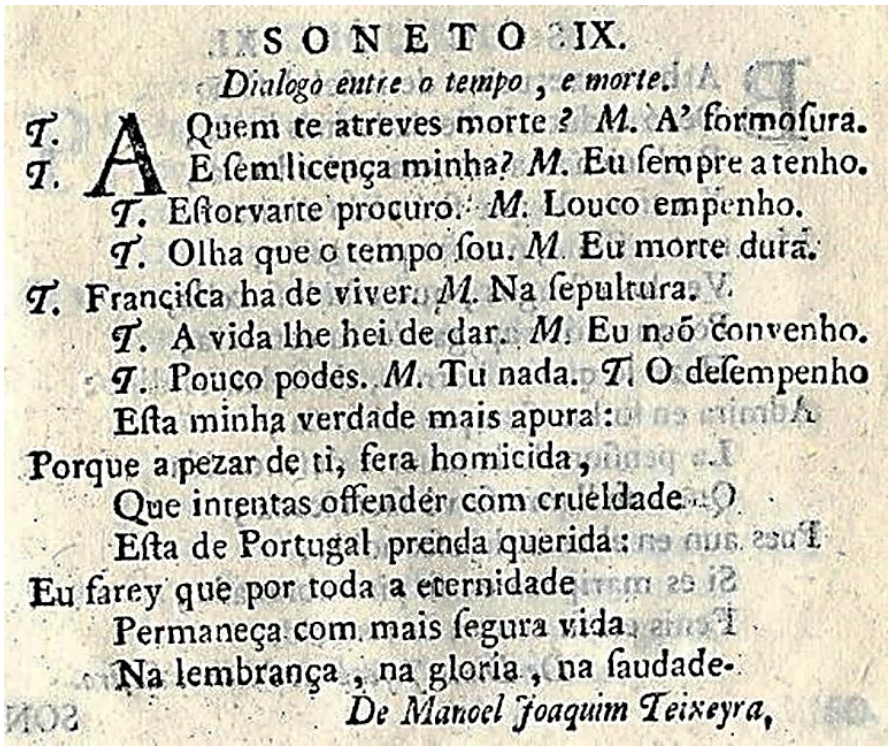


SONETO VIII.

A Luz regia, que em Lysia houvera vera,
Que o mundo no esplendor previra, e vira,
Cruel Atropos já retira, e tira,
A sombras reduzindo á esfera fera:
Digna de culto, quem se pondera, era,
Proſtra a Parca infiel, que respira ira,
Deixando, só a quem suspira, pira,
Que o peito (donde a magoa ardera) dera.
E se ainda usurpar perjura jura,
A regia Infante a Parca avara ara
Em que a veneraçaõ se apura pura:
Temre, Atropos, que a luz se aclara clara,
Cessa, que o culto mais predura e dura,
E se mais teu rigor prepara, para.

Do P. Joaquim Simpliciano do Canto.

Fig. 29 – Soneto IX "Diálogo entre o tempo, e morte." (RODRIGUES, 1736: 7).



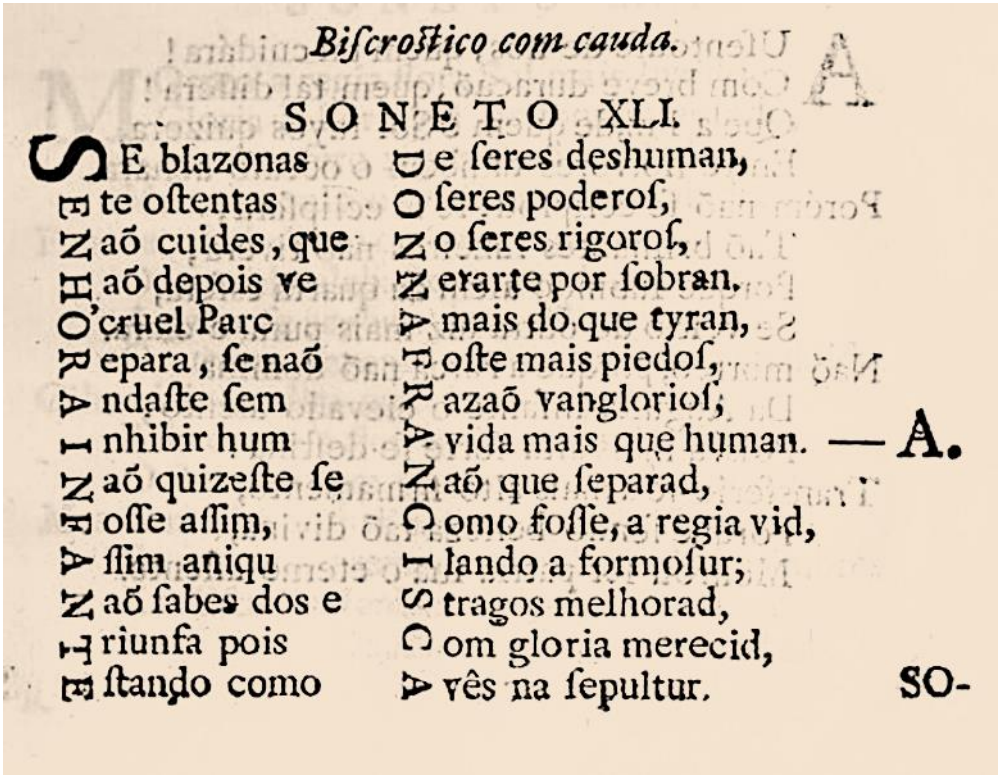
SONETO IX.

Dialogo entre o tempo, e morte.

T. A Quem te atreves morte? *M.* A' formosura.
T. E sem licença minha? *M.* Eu sempre a tenho.
T. Estorvarte procuro. *M.* Louco empenho.
T. Olha que o tempo sou. *M.* Eu morte dura.
T. Francisca ha de viver. *M.* Na sepultura.
T. A vida lhe hei de dar. *M.* Eu naõ convenho.
T. Pouco podes. *M.* Tu nada. *T.* O desempenho
Esta minha verdade mais apura:
Porque a pezar de ti, fera homicida,
Que intentas offender com crueldade
Esta de Portugal prenda querida:
Eu farey que por toda a eternidade
Permaneça com mais segura vida
Na lembrança, na gloria, na saudade.

De Manoel Joaquim Teixeyra,

Fig. 30 – Soneto bicróstico com cauda XLI "Se blazonas de seres desumana" (ARAÚJO, 1736, Col. II: 23).

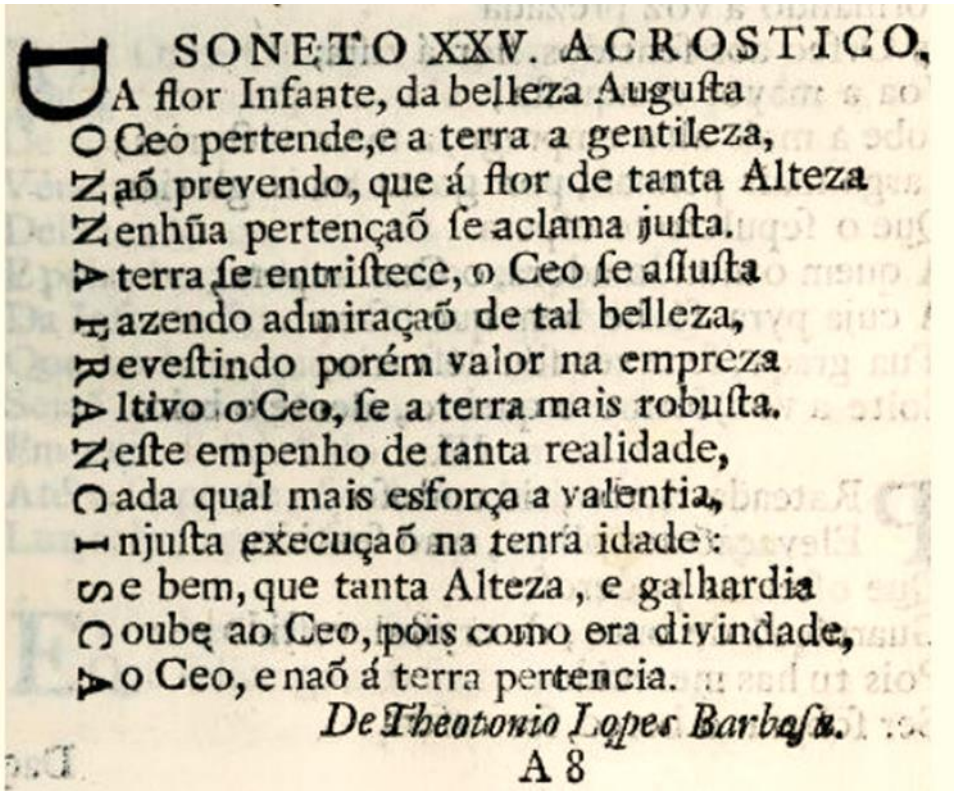


Biſcroſtico com cauda.

SONETO XLI.

SE blazonas de ſeres deshuman,
EN te oſtentas ſeres poderoſ,
HO aõ cuides, que o ſeres rigoroſ,
RA aõ depois ve erarte por ſobran.
IN cruel Parc mais do que tyran,
FA epara, ſe naõ oſte mais piedoſ,
NT ndaſte ſem azaõ vangloriоſ;
E nhibir hum vida mais que human. — A.
AN aõ quizeſte ſe aõ que ſeparad,
CI oſſe aſſim, omo foſſe, a regia vid,
SC ſſim aniqu lando a formoſur;
A aõ ſabes dos e tragos melhorad,
riunfa pois om gloria merecid,
ſtando como vês na ſepultur. SO-

Fig. 31 – Soneto XXV Acróstico "Da flor Infante, da beleza Augusta" (ARAÚJO, 1736, Col. III: 15).



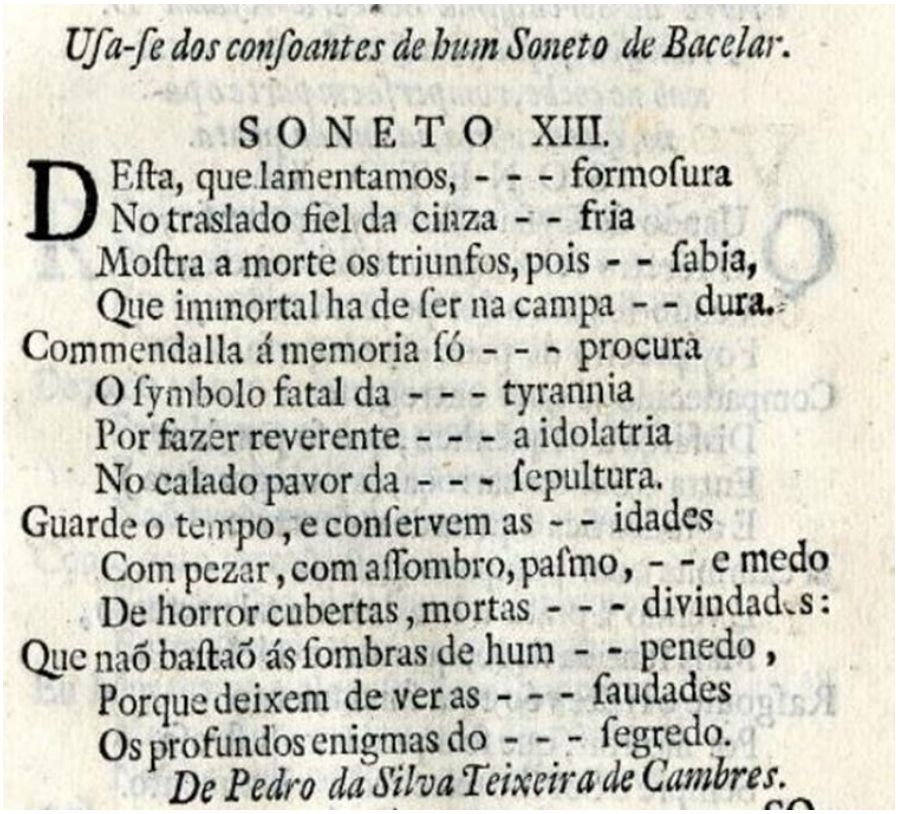
SONETO XXV. ACROSTICO.

DA flor Infante, da belleza Auguſta
O Ceo pertende, e a terra a gentileza,
NAõ prevendo, que á flor de tanta Alteza
NEnhũa pertençaõ ſe aclama juſta.
A terra ſe entriſtece, o Ceo ſe aſſuſta
FAzendo admiraçaõ de tal belleza,
RAveſtindo porém valor na empreza
NAltivo o Ceo, ſe a terra mais robuſta.
CEſte empenho de tanta realidade,
IAda qual mais esforça a valentia,
SInjuſta execuçaõ na tenra idade:
COe bem, que tanta Alteza, e galhardia
AOoubę ao Ceo, pois como era divindade,
o Ceo, e naõ á terra pertencia.

De Theotonio Lopes Barboſa.

A 8

Fig. 32 – Soneto XIII "Desta, que lamentamos, --- formosura" (ARAÚJO, 1736, Col. IV: 9).



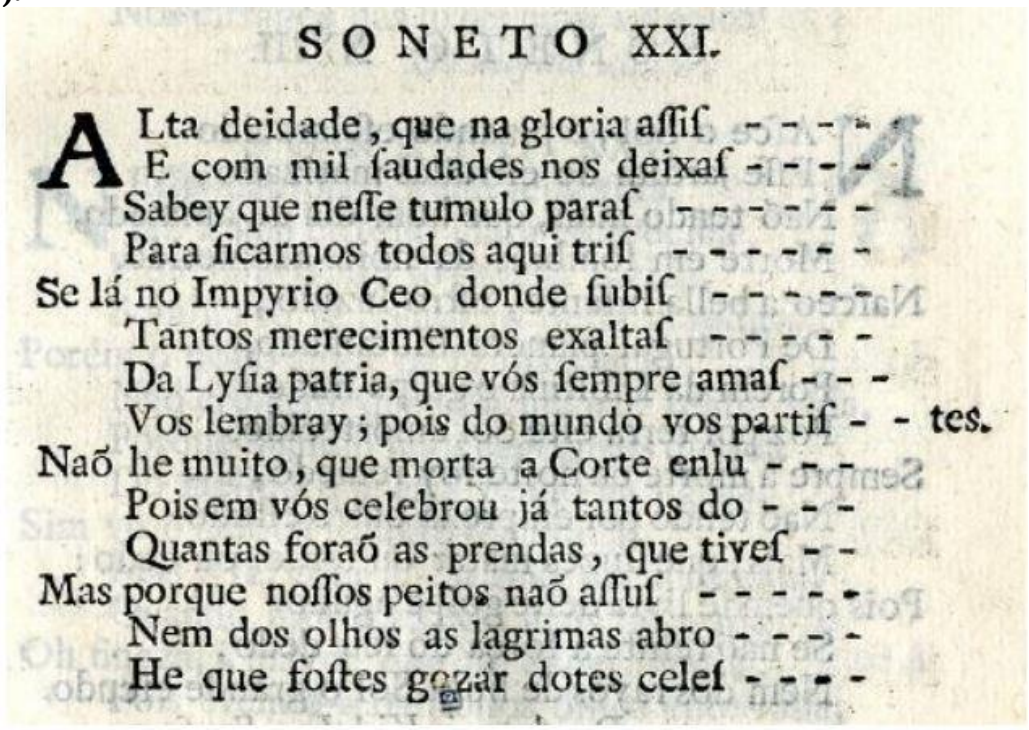
Uſa-ſe dos conſoantes de hum Soneto de Bacelar.

SONETO XIII.

DEſta, que lamentamos, - - - formoſura
No traſlado fiel da cinza - - fria
Moſtra a morte os triunfos, pois - - ſabia,
Que immortal ha de ſer na campa - - dura.
Commendalla á memoria ſó - - - procura
O ſymbolo fatal da - - - tyrannia
Por fazer reverente - - - a idolatria
No calado pavor da - - - ſepultura.
Guarde o tempo, e conſervem as - - idades
Com pezar, com aſſombro, paſmo, - - e medo
De horror cubertas, mortas - - - divindades:
Que naõ baſtaõ ás ſombras de hum - - penedo,
Porque deixem de ver as - - - ſaudades
Os profundos enigmas do - - - ſegredo.

De Pedro da Silva Teixeira de Cambres.

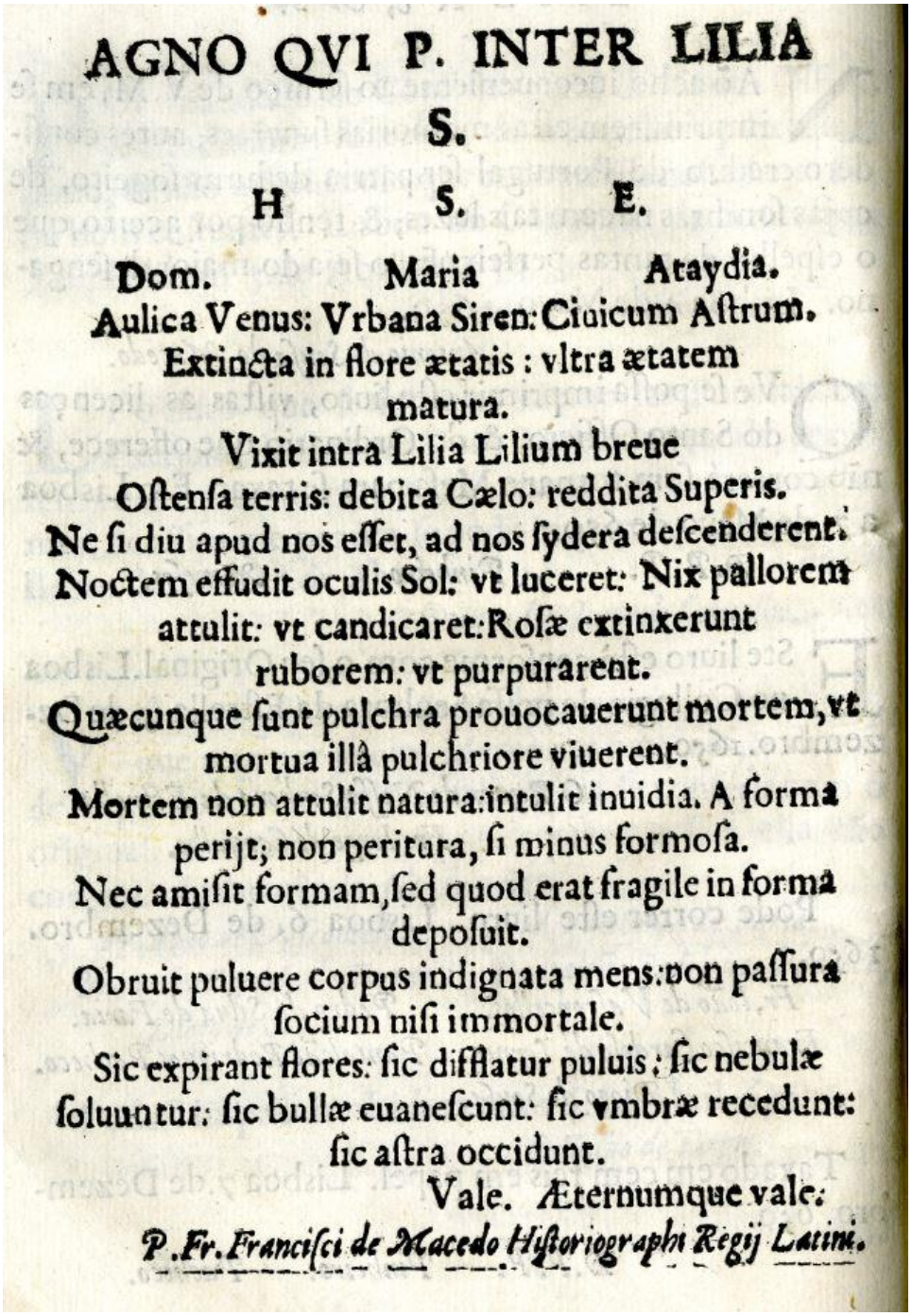
Fig. 33 – Soneto XXI "Alta deidade, que na glória assistes" (ARAÚJO, 1736, Col. IV: 13).



SONETO XXI.

ALta deidade, que na gloria aſſiſ - - - -
E com mil ſaudades nos deixaſ - - - -
Sabey que neſſe tumulo paraſ - - - - - -
Para ficarmos todos aqui triſ - - - - - -
Se lá no Impyrio Ceo donde ſubiſ - - - - -
Tantos merecimentos exaltaſ - - - - -
Da Lyſia patria, que vós ſempre amaſ - - -
Vos lembray; pois do mundo vos partiſ - - tes.
Naõ he muito, que morta a Corte enlu - - -
Pois em vós celebrou já tantos do - - -
Quantas foraõ as prendas, que tiveſ - -
Mas porque noſſos peitos naõ aſſuſ - - - - -
Nem dos olhos as lagrimas abro - - - -
He que foſtes gozar dotes celeſ - - - -

Fig. 34 – Poema “Agno qui p. Inter lilia” (VIEIRA, 1650: s.p.).



AGNO QVI P. INTER LILIA

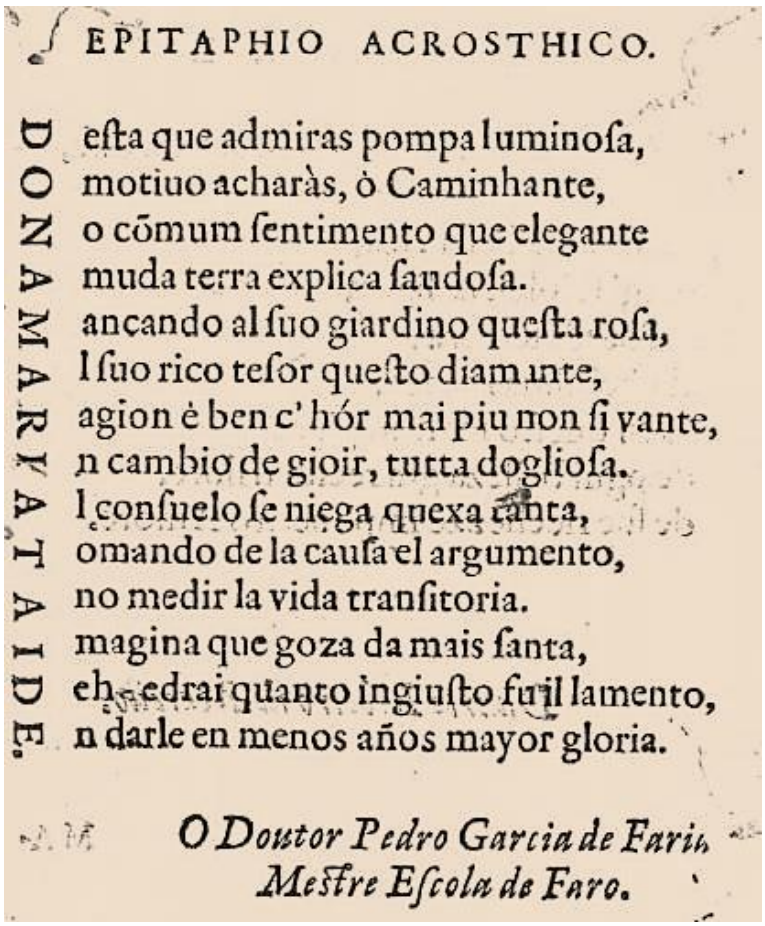
S.

H S. E.

Dom. Maria Ataydia.
Aulica Venus: Vrbana Siren: Ciuicum Aſtrum.
Extincta in flore ætatis : vltra ætatem
matura.
Vixit intra Lilia Lilium breue
Oſtenſa terris: debita Cælo: reddita Superis.
Ne ſi diu apud nos eſſet, ad nos ſydera deſcenderent.
Noctem effudit oculis Sol: vt luceret: Nix pallorem
attulit: vt candicaret: Roſæ extinxerunt
ruborem: vt purpurarent.
Quæcunque ſunt pulchra prouocauerunt mortem, vt
mortua illâ pulchriore viuerent.
Mortem non attulit natura: intulit inuidia. A forma
perijt; non peritura, ſi minus formoſa.
Nec amiſit formam, ſed quod erat fragile in forma
depoſuit.
Obruit puluere corpus indignata mens: non paſſura
ſocium niſi immortale.
Sic expirant flores: ſic diffflatur puluis; ſic nebulæ
ſoluuntur: ſic bullæ euaneſcunt: ſic vmbræ recedunt:
ſic aſtra occidunt.
Vale. Æternumque vale.

P. Fr. Franciſci de Macedo Hiſtoriographi Regij Latini.

Fig. 35 – Epitáfio acróstico, soneto "Desta que admiras pompa luminosa" (VIEIRA, 1650:16).



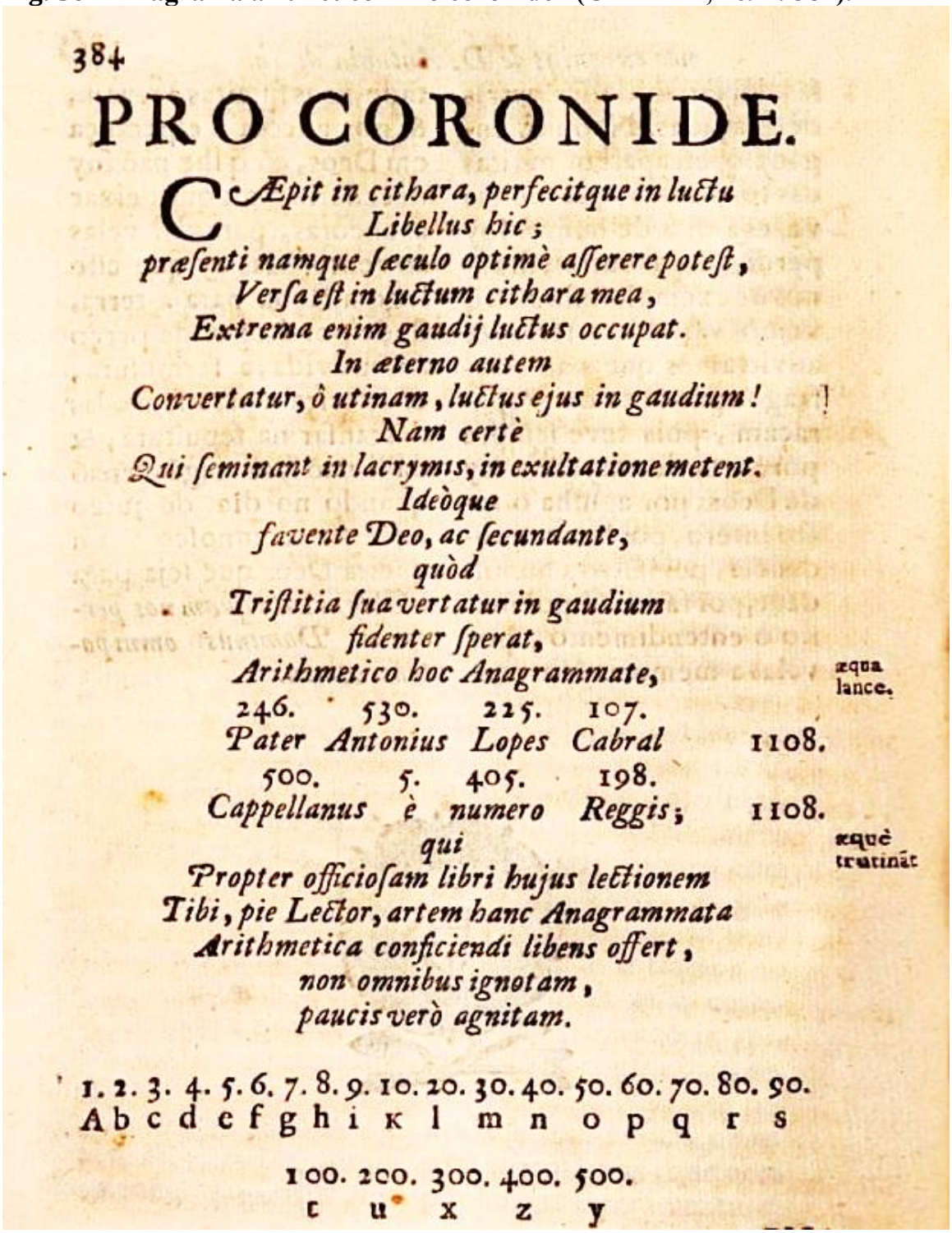
EPITAPHIO ACROSTHICO.

DONAMARYATAIDE.

eſta que admiras pompa luminoſa,
motiuo acharàs, ò Caminhante,
o cõmum ſentimento que elegante
muda terra explica ſaudoſa.
ancando al ſuo giardino queſta roſa,
l ſuo rico teſor queſto diamante,
agion è ben c' hór mai piu non ſi vante,
n cambio de gioir, tutta doglioſa.
l conſuelo ſe niega quexa canta,
omando de la cauſa el argumento,
no medir la vida tranſitoria.
magina que goza da mais ſanta,
eh edrai quanto ingiuſto fuil lamento,
n darle en menos años mayor gloria.

O Doutor Pedro Garcia de Fari
Meſtre Eſcola de Faro.

Fig. 36 – Anagrama aritmético “Pro coronide” (CABRAL, 1694: 384).



384

PRO CORONIDE.

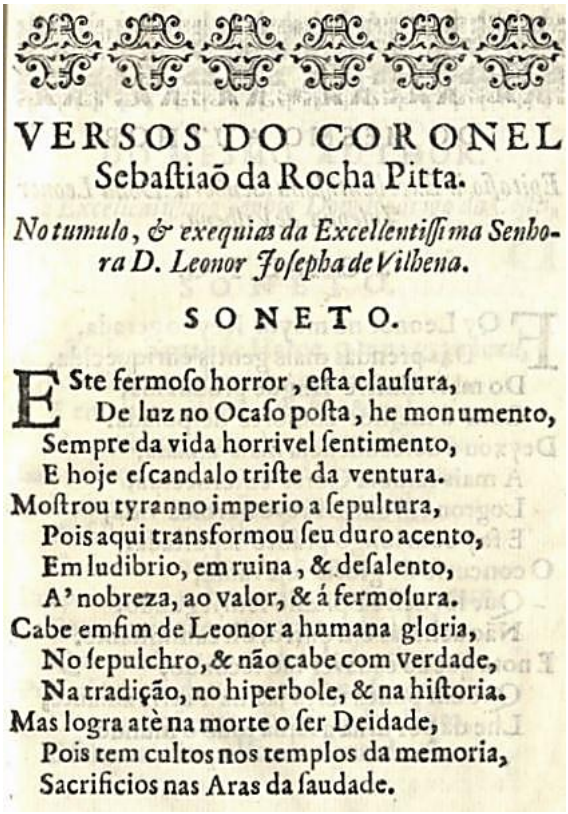
CÆpit in cithara, perfecitque in luctu
Libellus hic;
præsenti namque sæculo optimè asserere potest,
Versa est in luctum cithara mea,
Extrema enim gaudij luctus occupat.
In æterno autem
Convertatur, ô utinam, luctus ejus in gaudium!
Nam certè
Qui seminant in lacrymis, in exultatione metent.
Ideòque
favente Deo, ac secundante,
quòd
Tristitia sua vertatur in gaudium
fidenter sperat,
Arithmetico hoc Anagrammate, æqua lance.

246. 530. 225. 107.
Pater Antonius Lopes Cabral 1108.
500. 5. 405. 198.
Cappellanus è numero Reggis; 1108.
æquè trutinat
qui
Propter officiosam libri hujus lectionem
Tibi, pie Lector, artem hanc Anagrammata
Arithmetica conficiendi libens offert,
non omnibus ignotam,
paucis verò agnitam.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 20. 30. 40. 50. 60. 70. 80. 90.
A b c d e f g h i k l m n o p q r s

100. 200. 300. 400. 500.
t u x z y

Fig. 37 – "Versos … no túmulo… da Senhora D. Leonor Josefa de Vilhena" (PITA, 1721: 17).



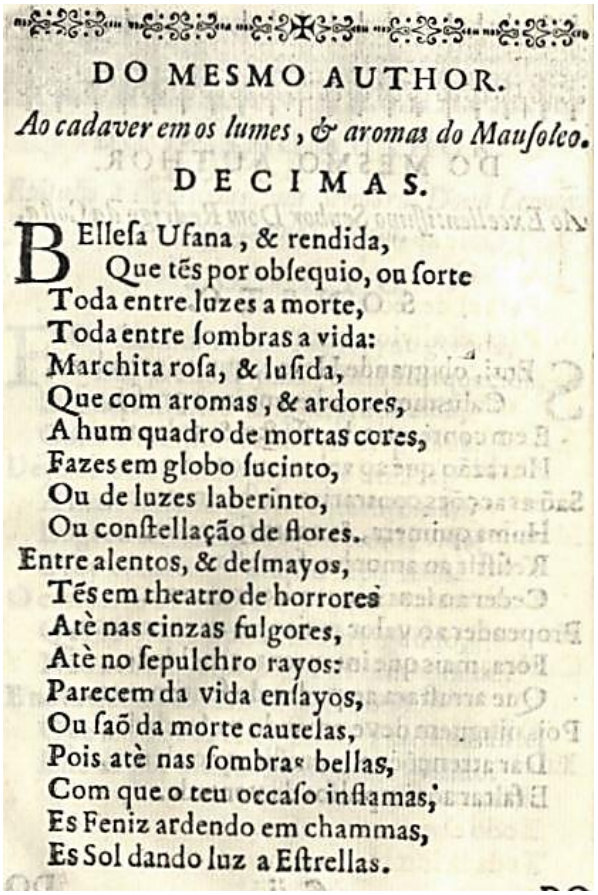
VERSOS DO CORONEL
Sebaſtiaõ da Rocha Pitta.

No tumulo, & exequias da Excellentiſſima Senhora D. Leonor Joſepha de Vilhena.

SONETO.

ESte fermoſo horror, eſta clauſura,
De luz no Ocaſo poſta, he monumento,
Sempre da vida horrivel ſentimento,
E hoje eſcandalo triſte da ventura.
Moſtrou tyranno imperio a ſepultura,
Pois aqui transformou ſeu duro acento,
Em ludibrio, em ruina, & deſalento,
A' nobreza, ao valor, & á fermoſura.
Cabe emfim de Leonor a humana gloria,
No ſepulchro, & não cabe com verdade,
Na tradição, no hiperbole, & na hiſtoria.
Mas logra atè na morte o ſer Deidade,
Pois tem cultos nos templos da memoria,
Sacrificios nas Aras da ſaudade.

Fig. 38 – "Ao cadáver em os lumes, & aromas do Mausoléu" (PITA, 1721: 20).



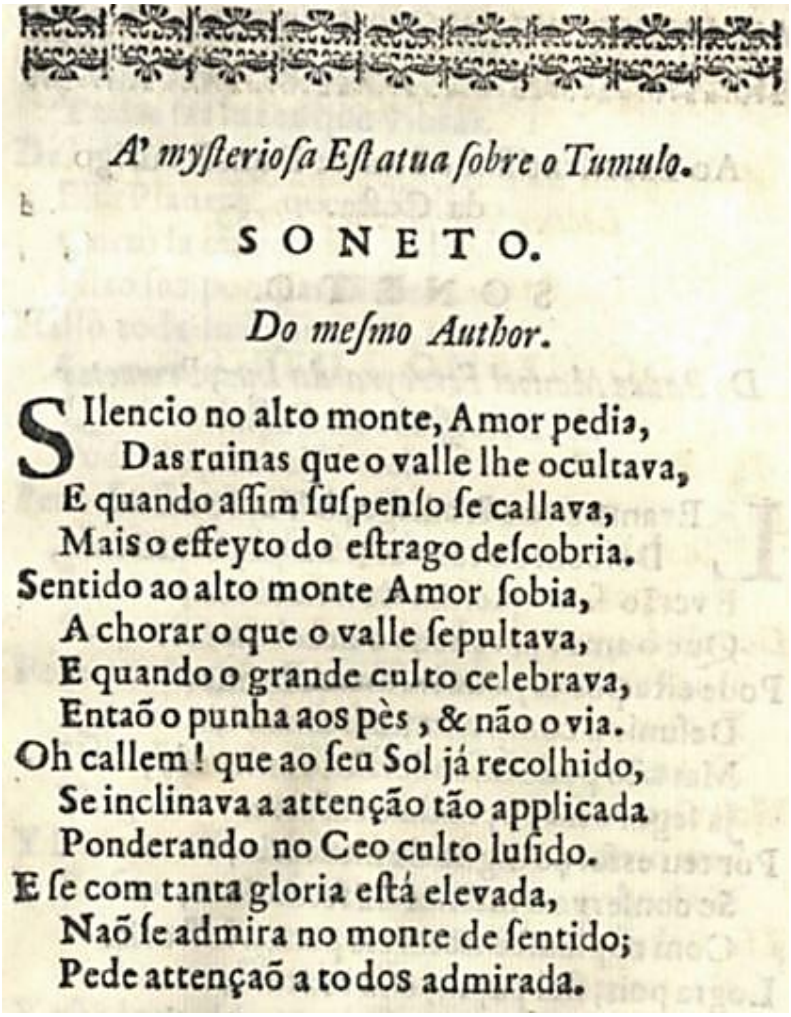
DO MESMO AUTHOR.

Ao cadaver em os lumes, & aromas do Mauſoleo.

DECIMAS.

BElleſa Ufana, & rendida,
Que tẽs por obſequio, ou ſorte
Toda entre luzes a morte,
Toda entre ſombras a vida:
Marchita roſa, & luſida,
Que com aromas, & ardores,
A hum quadro de mortas cores,
Fazes em globo ſucinto,
Ou de luzes laberinto,
Ou conſtellação de flores.
Entre alentos, & deſmayos,
Tẽs em theatro de horrores
Atè nas cinzas fulgores,
Atè no ſepulchro rayos:
Parecem da vida enſayos,
Ou ſaõ da morte cautelas,
Pois atè nas ſombras bellas,
Com que o teu occaſo inflamas,
Es Feniz ardendo em chammas,
Es Sol dando luz a Eſtrellas.

Fig. 39 – "À misteriosa Estátua sobre o Túmulo" (PITA, 1721: 24).



A' myſterioſa Eſtatua ſobre o Tumulo.

SONETO.

Do meſmo Author.

SIlencio no alto monte, Amor pedia,
Das ruinas que o valle lhe ocultava,
E quando aſſim ſuſpenſo ſe callava,
Mais o effeyto do eſtrago deſcobria.
Sentido ao alto monte Amor ſobia,
A chorar o que o valle ſepultava,
E quando o grande culto celebrava,
Entaõ o punha aos pès, & não o via.
Oh callem! que ao ſeu Sol já recolhido,
Se inclinava a attenção tão applicada
Ponderando no Ceo culto luſido.
E ſe com tanta gloria eſtá elevada,
Naõ ſe admira no monte de ſentido;
Pede attençaõ a todos admirada.

Fig. 40 – Emblema "Nocet esse locutvm" (VEEN, 1608: 70-71).

EMBLEMATA

NOCET ESSE LOCVTVM.

Labra premens digitis Amor, interdicit amare
Hunc, qui rimoſum pectus habere volet.

Ouid. *Præcipuè Cytherea iubet ſua ſacra taceri:*
Admoneo, veniat ne quis ad illa loquax.

Leale, e ſecreto.

Del ſilentio d'Amor queſt' è figura;
Dolce è il ſilentio, e la ſonora voce
Genera inuidia amara, che ci noce.
Chi ſa tacer, d'Inuidia non ſi cura.

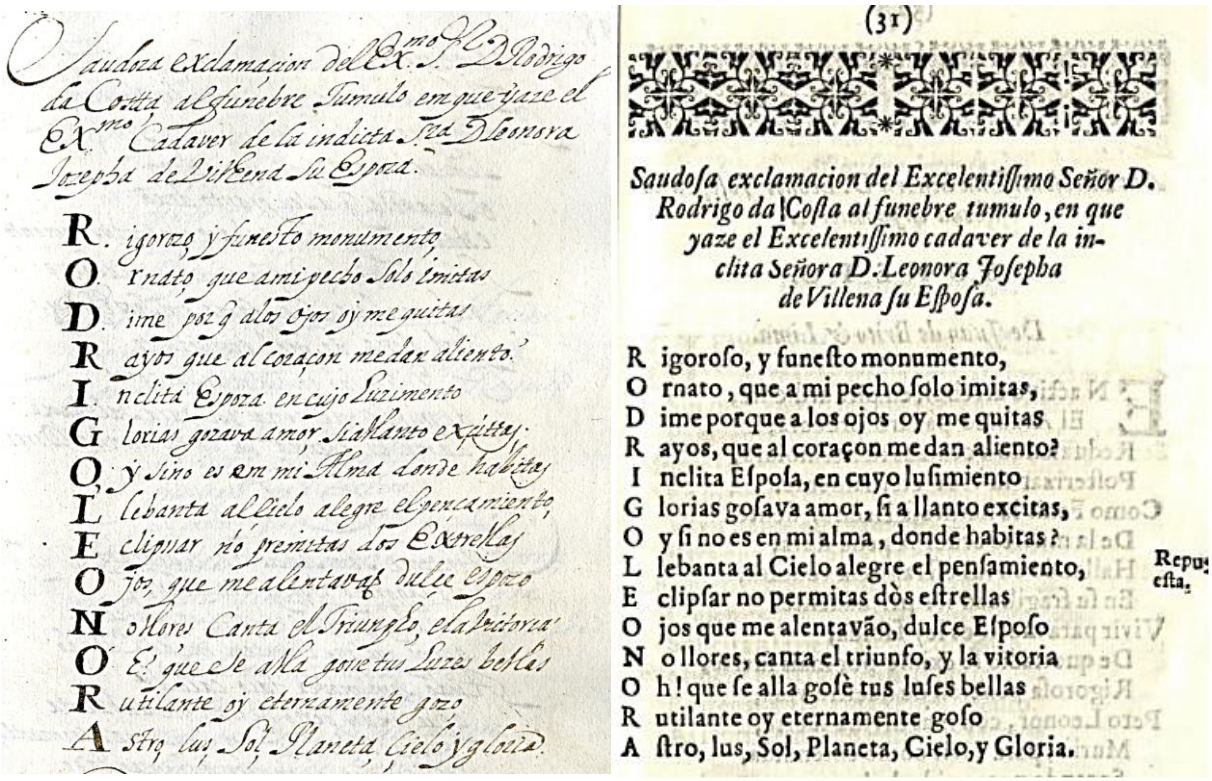
Loyal & ſecret.

Par la peſche ou l'oiſon ſilence on ſignifie;
Le taire au fait d'Amour eſt bien le plus requis;
Le caquet au contraire engendre force ennuis.
Qui ſe tait en Amour n'eſt trouble de Penuie.

GRA

AMORVM.

Fig. 41 – Soneto acróstico "Rigorozo y funesto monumento" (Ms. 353 BGUC, fl. 177; PITA, 1721: 31).

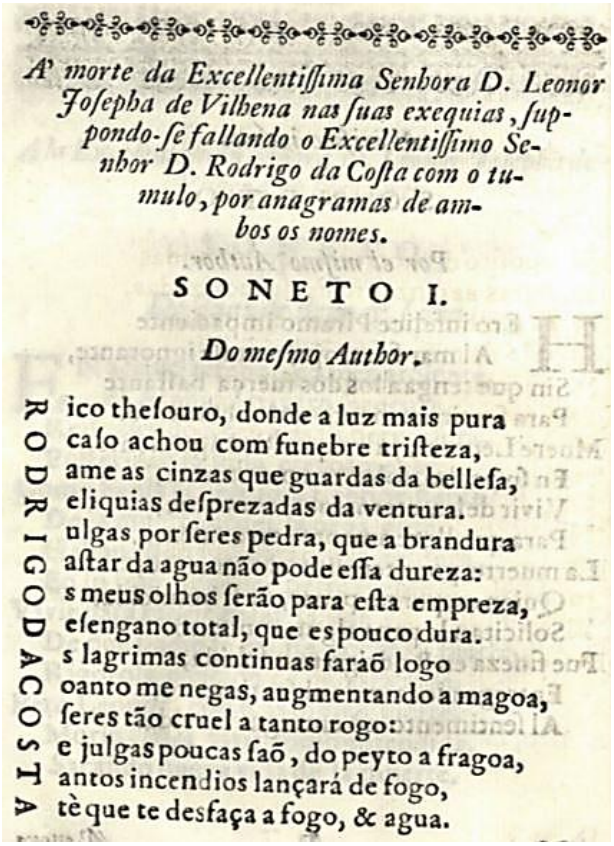


Saudoſa exclamacion del Excmo. Señor D. Rodrigo da Coſta al funebre Tumulo em que jaze el Excmo Cadaver de la inclita Señora Dona Leonora Joſepha de Villena ſu Eſpoſa.

R igoroſo y funeſto monumento
O rnato, que a mi pecho ſolo imitas,
D ime porque a los ojos oy me quitas
R ayos, que al coraçon me dan aliento?
I nclita Eſpoſa, en cuyo luſimiento
G lorias goſava amor, ſi a llanto excitas,
O y ſi no es en mi alma, donde habitas?
L ebanta al Cielo alegre el penſamiento,
E clipſar no permitas dòs eſtrellas
O jos que me alentavão, dulce Eſpoſo
N o llores, canta el triunfo, y la vitoria
O h! que ſe alla goſè tus luſes bellas
R utilante oy eternamente goſo
A ſtro, lus, Sol, Planeta, Cielo, y Gloria.

Repu: eſta,

Fig. 42 – Soneto acróstico "Rico tesouro, donde a luz mais pura" (PITA, 1721: 34).



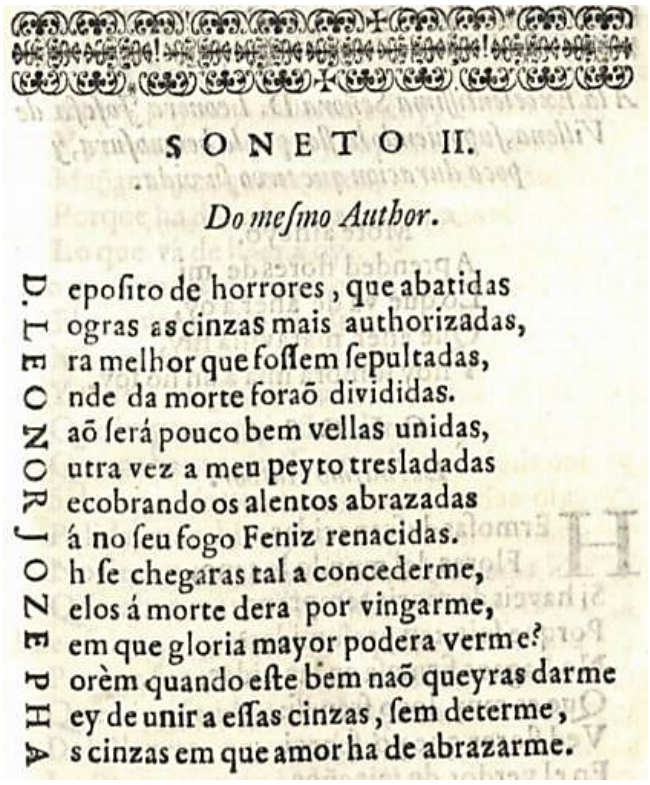
A' morte da Excellentiſſima Senhora D. Leonor Joſepha de Vilhena nas ſuas exequias, ſuppondo-ſe fallando o Excellentiſſimo Senhor D. Rodrigo da Coſta com o tumulo, por anagramas de ambos os nomes.

SONETO I.

Do meſmo Author.

R ico theſouro, donde a luz mais pura
O caſo achou com funebre triſteza,
D ame as cinzas que guardas da belleſa,
R eliquias deſprezadas da ventura.
I ulgas por ſeres pedra, que a brandura
A ſtar da agua não pode eſſa dureza:
G s meus olhos ſerão para eſta empreza,
O eſengano total, que es pouco dura.
D s lagrimas continuas faraõ logo
A oanto me negas, augmentando a magoa,
C ſeres tão cruel a tanto rogo:
O e julgas poucas ſaõ, do peyto a fragoa,
S antos incendios lançará de fogo,
T è que te desfaça a fogo, & agua.

Fig. 43 – Soneto acróstico "Depósito de horrores, que abatidas" (PITA, 1721: 35).



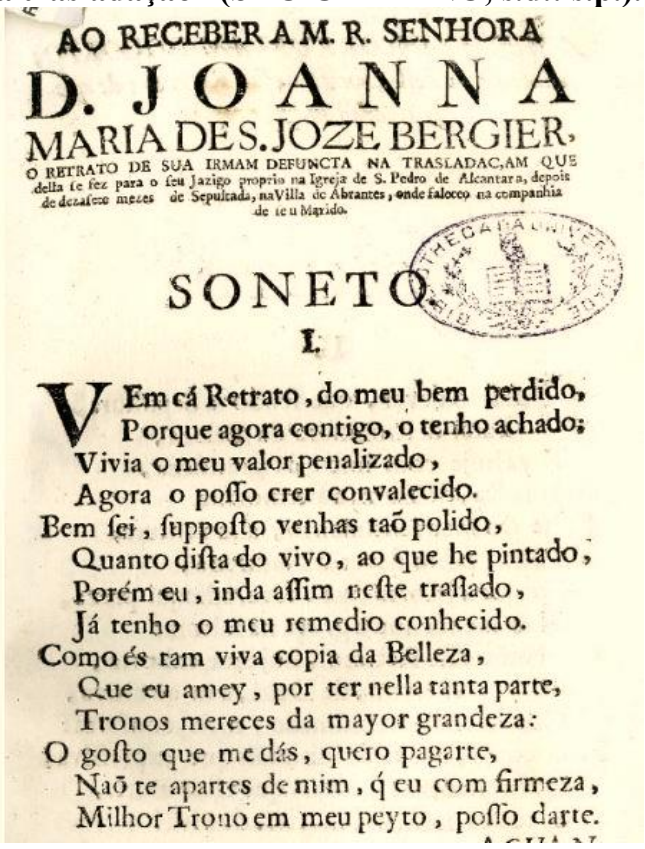
SONETO II.

Do meſmo Author.

D. LEONOR JOZE PHA

epoſito de horrores, que abatidas
ogras as cinzas mais authorizadas,
ra melhor que foſſem ſepultadas,
nde da morte foraõ divididas.
aõ ſerá pouco bem vellas unidas,
utra vez a meu peyto tresladadas
ecobrando os alentos abrazadas
á no ſeu fogo Feniz renacidas.
h ſe chegaras tal a concederme,
elos á morte dera por vingarme,
em que gloria mayor podera verme?
orèm quando eſte bem naõ queyras darme
ey de unir a eſſas cinzas, ſem determe,
s cinzas em que amor ha de abrazarme.

Fig. 44 – Soneto I, "Ao receber…D. Joana Maria de S. José Bergier o retrato de sua irmã defunta na trasladação" (SÃO CAETANO, s.d.: s.p.).



AO RECEBER A M. R. SENHORA

D. JOANNA

MARIA DE S. JOZE BERGIER,

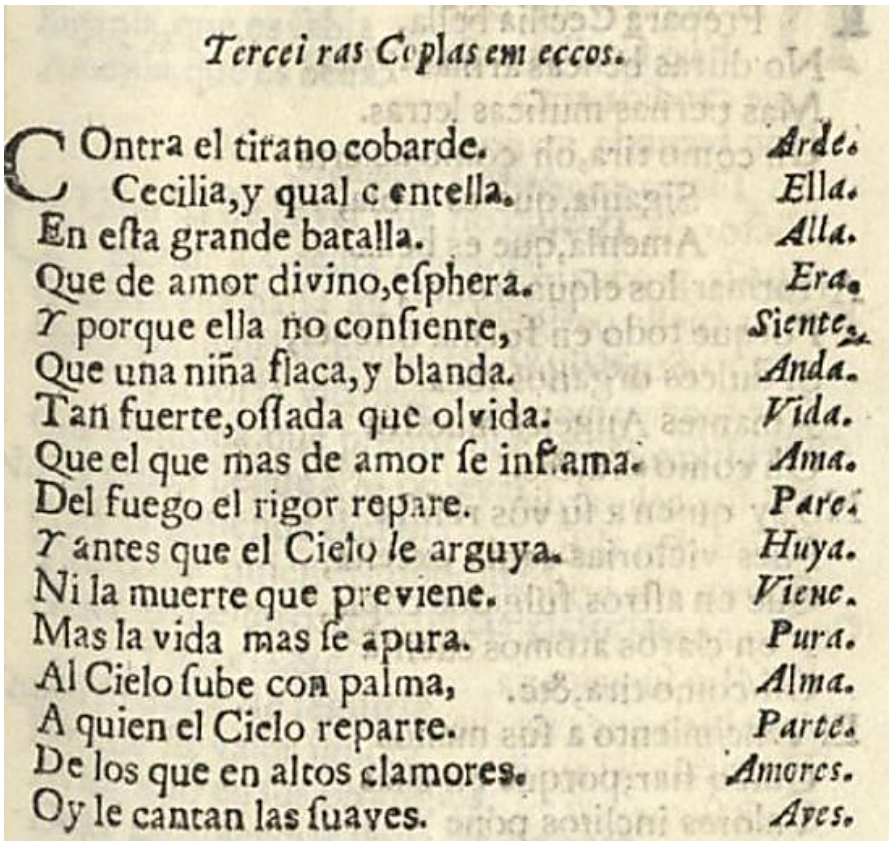
O RETRATO DE SUA IRMAM DEFUNCTA NA TRASLADAÇAM QUE della ſe fez para o ſeu Jazigo proprio na Igreja de S. Pedro de Alcantara, depois de dezaſeis mezes de Sepultada, na Villa de Abrantes, onde falleceo na companhia de ſeu Marido.

SONETO.

I.

Vem cá Retrato, do meu bem perdido,
Porque agora contigo, o tenho achado;
Vivia o meu valor penalizado,
Agora o poſſo crer convalecido.
Bem ſei, ſuppoſto venhas taõ polido,
Quanto diſta do vivo, ao que he pintado,
Porém eu, inda aſſim neſte traſlado,
Já tenho o meu remedio conhecido.
Como és tam viva copia da Belleza,
Que eu amey, por ter nella tanta parte,
Tronos mereces da mayor grandeza:
O goſto que me dás, quero pagarte,
Naõ te apartes de mim, q eu com firmeza,
Milhor Trono em meu peyto, poſſo darte.

Fig. 45 – Poema em eco a S. Cecília (MANESCAL, 1704: 9).



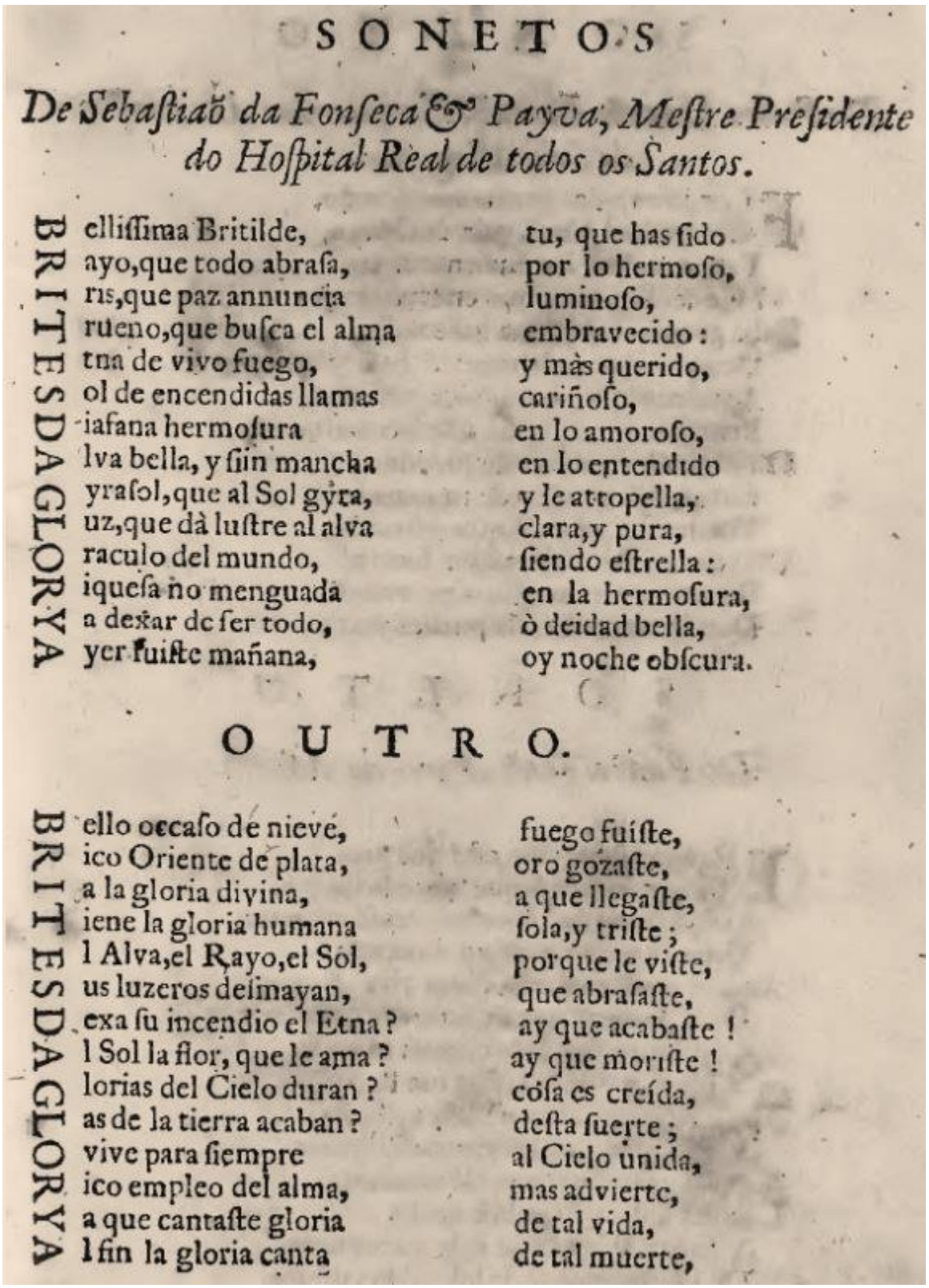
Tercei ras Coplas em eccos.

COntra el tirano cobarde. *Arde.*
Cecilia,y qual centella. *Ella.*
En eſta grande batalla. *Alla.*
Que de amor divino,eſphera. *Era.*
Y porque ella no conſiente, *Siente.*
Que una niña flaca,y blanda. *Anda.*
Tan fuerte,oſſada que olvida. *Vida.*
Que el que mas de amor ſe inflama. *Ama.*
Del fuego el rigor repare. *Pare.*
Y antes que el Cielo le arguya. *Huya.*
Ni la muerte que previene. *Viene.*
Mas la vida mas ſe apura. *Pura.*
Al Cielo ſube con palma, *Alma.*
A quien el Cielo reparte. *Parte.*
De los que en altos clamores. *Amores.*
Oy le cantan las ſuaves. *Aves.*

Fig. 46 – Emblema "Cupid and Death" por Francis Barlow (ESOPO, 1687: 123).

Cupid and Death. 123

Fig. 47 – Sonetos a Brites da Glória (ACADEMIA DOS SINGULARES DE LISBOA, 1692: 273).



SONETOS

De Sebaſtiaõ da Fonſeca & Payva, Meſtre Preſidente do Hoſpital Real de todos os Santos.

BRITES DA GLORYA

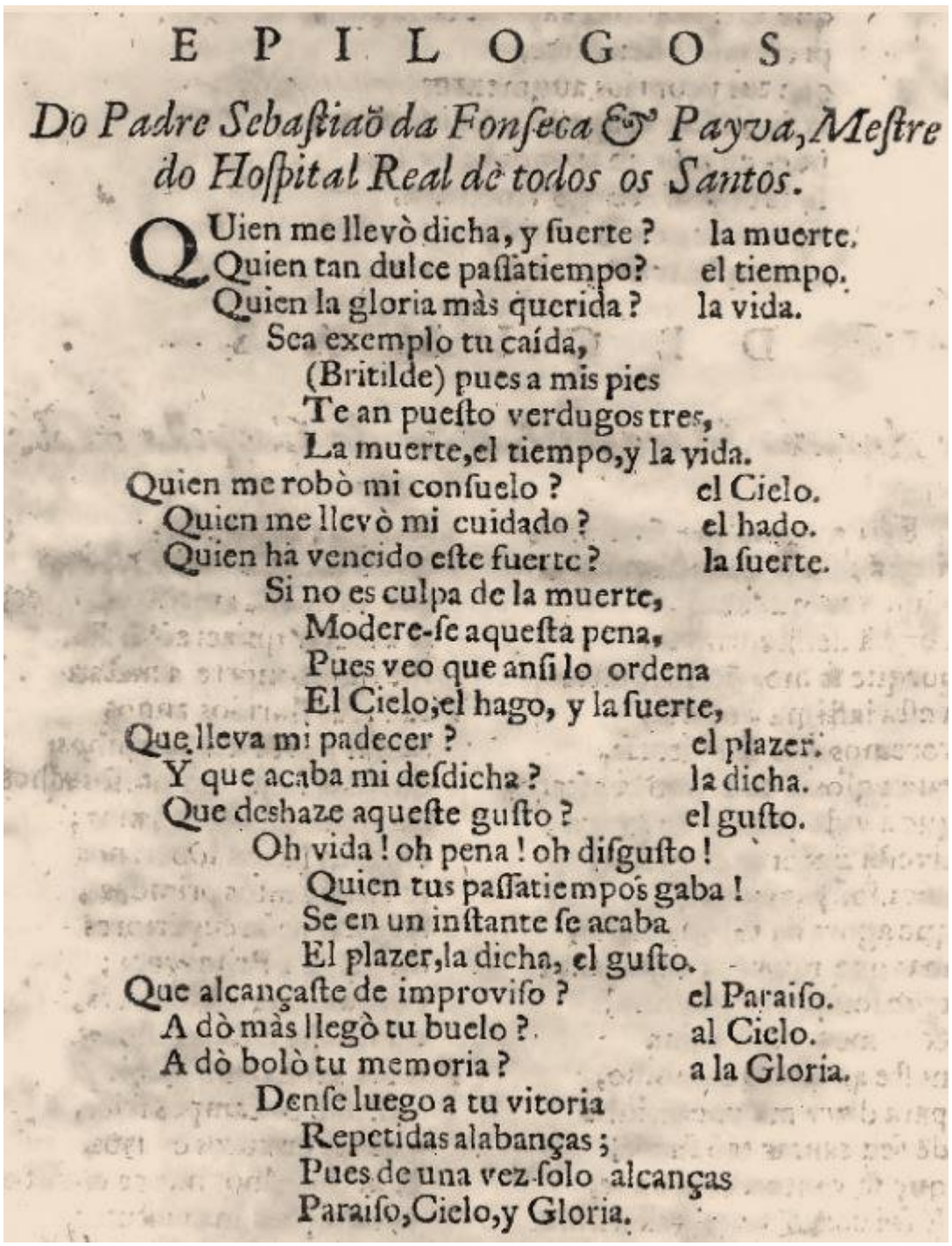
elliſſima Britilde, tu, que has ſido
ayo, que todo abraſa, por lo hermoſo,
ris, que paz annuncia luminoſo,
rueno, que buſca el alma embravecido:
tna de vivo fuego, y màs querido,
ol de encendidas llamas cariñoſo,
iafana hermoſura en lo amoroſo,
lva bella, y ſiin mancha en lo entendido
yraſol, que al Sol gyra, y le atropella,
uz, que dà luſtre al alva clara, y pura,
raculo del mundo, ſiendo eſtrella:
iqueſa no menguada en la hermoſura,
a dexar de ſer todo, ò deidad bella,
yer fuiſte mañana, oy noche obſcura.

OUTRO.

BRITES DA GLORYA

ello occaſo de nieve, fuego fuiſte,
ico Oriente de plata, oro gozaſte,
a la gloria divina, a que llegaſte,
iene la gloria humana ſola, y triſte;
l Alva, el Rayo, el Sol, porque le viſte,
us luzeros delmayan, que abraſaſte,
exa ſu incendio el Etna? ay que acabaſte!
l Sol la flor, que le ama? ay que moriſte!
lorias del Cielo duran? coſa es creída,
as de la tierra acaban? deſta ſuerte;
vive para ſiempre al Cielo unida,
ico empleo del alma, mas advierte,
a que cantaſte gloria de tal vida,
l fin la gloria canta de tal muerte,

Fig. 48 – Poema ecoico "Epílogos" (ACADEMIA DOS SINGULARES DE LISBOA, 1692: 294).



EPILOGOS

Do Padre Sebaſtiaõ da Fonſeca & Payva, Meſtre do Hoſpital Real de todos os Santos.

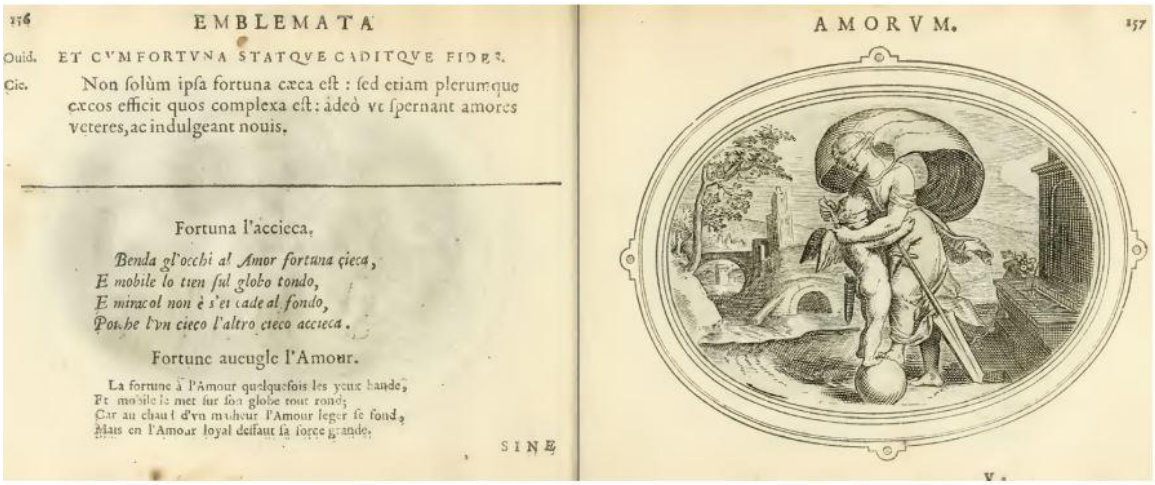
QUien me llevò dicha, y ſuerte? la muerte.
Quien tan dulce paſſatiempo? el tiempo.
Quien la gloria màs querida? la vida.
Sea exemplo tu caída,
(Britilde) pues a mis pies
Te an pueſto verdugos tres,
La muerte, el tiempo, y la vida.
Quien me robò mi conſuelo? el Cielo.
Quien me llevò mi cuidado? el hado.
Quien ha vencido eſte fuerte? la ſuerte.
Si no es culpa de la muerte,
Modere-ſe aqueſta pena,
Pues veo que anſi lo ordena
El Cielo, el hago, y la ſuerte,
Que lleva mi padecer? el plazer.
Y que acaba mi deſdicha? la dicha.
Que deshaze aqueſte guſto? el guſto.
Oh vida! oh pena! oh diſguſto!
Quien tus paſſatiempos gaba!
Se en un inſtante ſe acaba
El plazer, la dicha, el guſto.
Que alcançaſte de improviſo? el Paraiſo.
A dò màs llegò tu buelo? al Cielo.
A dò bolò tu memoria? a la Gloria.
Denſe luego a tu vitoria
Repetidas alabanças;
Pues de una vez ſolo alcanças
Paraiſo, Cielo, y Gloria.

Fig. 49 – Excerto transcrito de "A la muerte desdichada de una mujer" (SILVA, 1746a: 329-352).

"A la muerte desdichada de una mujer de reputación, la qual perdiéndola con su honor, desesperada se arrojó en el Tajo. Succedió esto en tiempo del mismo Author, Sylva.

Ó tu sacra Melpomene divina,
Por quien Daphne se inclina […]
Oy mi afecto, oy mi voz te invoca y llama,
Porque con canto triste,
Y con plecto, que horror, y luto viste,
Al Mundo cante la funesta historia […]
De una infeliz dama,
Que en la del ciego amor ardiente llama,
Qual simple mariposa, se encendia,
Ignorando su muerte en su porfia:
Y acometida de un impulso ciego
Cysne en el agua, Fenix en el fuego
Murió burlada de un amante impio. […]
Quando la noche fría
Reposo a los mortales concedia,
El orbe en pardas sombras sepultava,
Y su curso ligero apressurava,
Coronada de estrellas rutilantes,
Que en joya de çafir son diamantes;
Quando la blanca Luna presidia
Sol de la noche, emulación del dia,
La tierra con sus rayos plateava,
Y en el cristal del mar se retratava,
Serviendole de espejo a sus mexillas
El oro, que guarnece a sus orillas;
En la playa arenosa
De la Ciudad ilustre, y populosa,
Por donde el Tajo ameno
De granos de oro lleno
Desata sus cristales más ufano,
Y su plata tributa al Oceano;
En lagrimas bañado el rostro bello,
Libre al ayre el cabello,
Descompuesto el vestido,
Triste el semblante, el animo perdido,
Saliendo de sus labios
La voz quexosa propronũciando aggravios,
Y de pena excesiva
El brio muerto, y la congoxa viva,
Hechos fuentes sus ojos
Sintiendo ofensas, padeciendo enojos,
Las ancias en el pecho en graves riñas;
Torpe la lengua, absortos los sentidos,
El ayre atripellando con gemidos,
Llorava enterneciendo suelo, y cielo
Llena de afflicion, de desconsuelo
Una affligida dama desdichada
De un falso amante pérfido burlada,[…]
Tyrano amor, Dios ciego, niño alado,
Con bien razón tirano te he llamado;[…]
Con cariños fingidos, y engañosos
Me tienes offendido:
Qual aspid entre flores escondido[…]
Si el unicornio fiero,
Que corriendo ligero,
Y amenaçando fuerte con su frente
Con el cuerno vehemente
Al que mira delante
Serviendole a su furia de montante
Delante attento mira una belleza,
La furia doma, prostra la fiereza;
Como tu siendo humano
Tan cruel te has mostrado, tan tirano
Con mi honor, desta suerte
Mejor fuera cruel darme la murte:
Más justo, ingrato, fuera,
Que viviera mi honor, aunque yo muriera
A manos de tu furia,
Do que vivir sintiendo tal injuria:
Dame, dame la muerte
No me dexes con vida desta suerte;
Si es de honor homicida,
Sêlo desta mi vida,
No viva, no, quien es tan desdichada;
Atraviesse la punta de tu espada
Mi triste pecho, acábense mis males,
Tiña mi sangre en purpura, y corales
Los filos de tu azero vengativo.[…]
Y tu, ó centro frio,
Monstro de nieve, caudaloso rio,[…]
De mi suerte serás el instrumento;[…]
Pues que falta a mi pena,
Quando me mira de congoxas llena?
Azero de puñal, veneno fuerte
Que causen a mi vida triste muerte?
Pues a mi cuello falten los cordeles,
Que ahoguen mi dolor, mis ancias crueles.[…]
Den-me, den-me tus olas sepultura,
Muera, muera quien nasce sin ventura.
Dixo, y con llanto triste
Ríos sus ojos, con el rio embiste,
Y intrépida se arroja en sus cristales[…]
Sepulchro de cristal, tumba de plata:
Le combaten el pecho vehementes
Las olas inclementes,
Qual el cuello de nieve derretia,
Qual el cabello de oro encanecia […]
Hasta que el mismo mar cõ laço estrecho
Le apretó, y la Parca embravecida
Cortó el hilo de su vida.[…]
Y como el cuerpo yá sin vida advierte,
Con un impulso fuerte,
Qual sin perla concha despreciada,
A la playa arenosa se traslada […]."

Fig. 50 – Emblema "Et cum fortuna statque caditque fides" (VEEN, 1608: 156-157).



156 EMBLEMATA

Ouid. ET CVM FORTVNA STATQVE CADITQVE FIDES.

Cic. Non ſolùm ipſa fortuna cæca eſt : ſed etiam plerumque cæcos efficit quos complexa eſt: adeò vt ſpernant amores veteres, ac indulgeant nouis.

Fortuna l'accieca.

Benda gl'occhi al Amor fortuna çieca,
E mobile lo tien ſul globo tondo,
E miracol non è s'ei cade al fondo,
Poi che l'vn cieco l'altro cieco accieca.

Fortune aueugle l'Amour.

La fortune à l'Amour quelquesfois les yeux bande,
Et mobile le met ſur ſon globe tout rond;
Car au chaut d'vn malheur l'Amour leger ſe fond,
Mais en l'Amour loyal deffaut ſa force grande.

SINE

AMORVM. 157

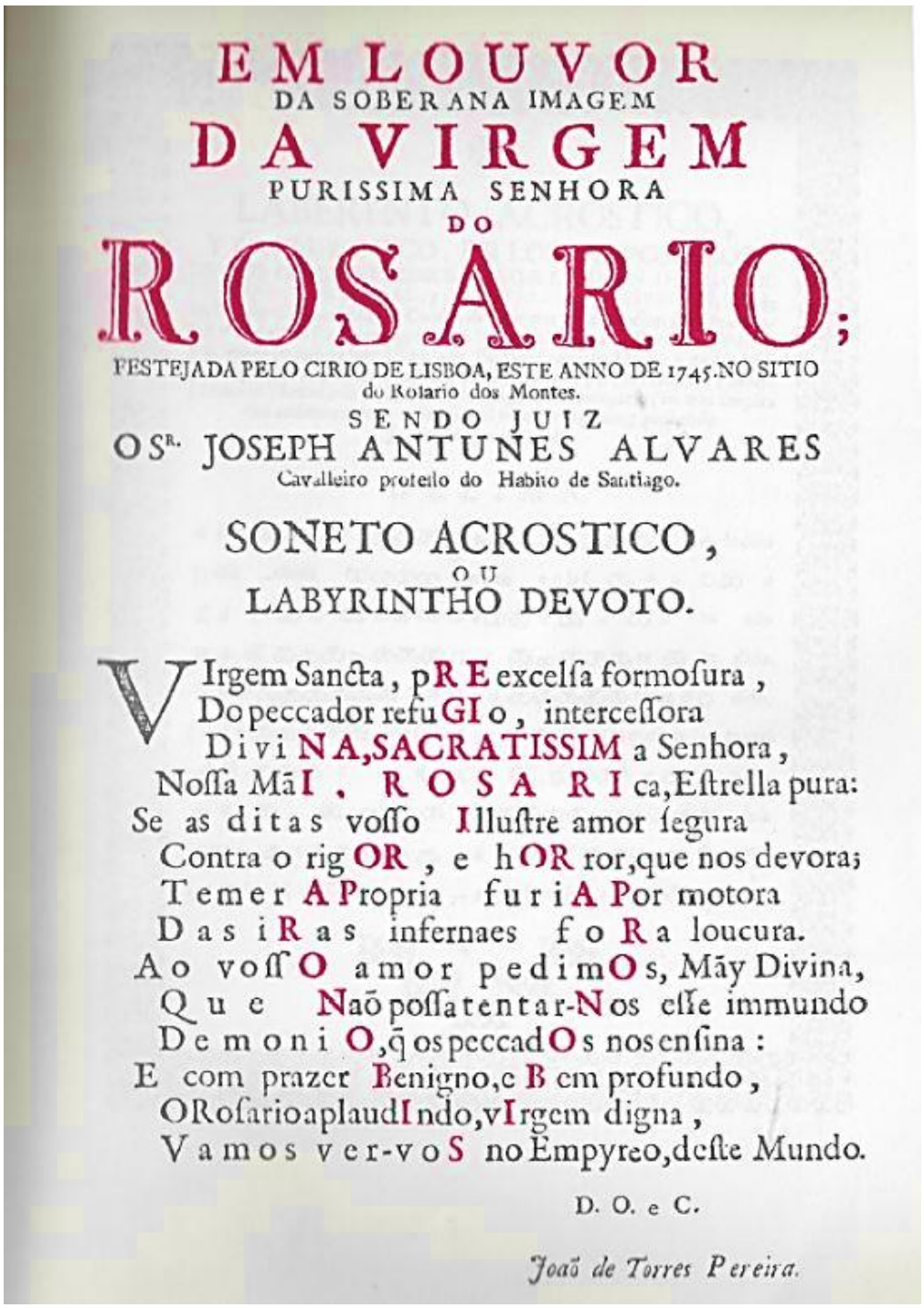
Fig. 51 – Soneto acróstico labiríntico a Maria SS. (Misc. 669, n.º 10704 BGUC).

OBSEQUIO TRIBUTADO
AO PRODIGIO DA GRAC,A
MARIA SS.
COM O SOBERANO TITULO
DE NAZARETH,
Feſtejada pelo devoto Cyrio de Lisboa neſte anno de 1747.
SONETO ACROSTICO,
OU LABYRINTO DEVOTO.

Ve Mãy de JESUS ao Ceo viStoſ
dvogad A noſſa illuſtre, e inv Ict
quem an Tes do ſer já fez Bemdit
quell---E , que da gl Oria o Sceptro goz
ve frag---R ante flor , ca---N dida Roſ
mada de Deos ſempre, ad Onde habit
A meſma Div I ndade , e Reſuſcit
piedade mais Viva , e Portentoſ A.
todos da---I agor------A com ternur
graça, para eN tra------Rem neſſa eſfér
onde ſe Æplaude v Oſſa formoſur
qui mais ro---Go ceſſÆ , e quem vener
ncioſo deſſes Ra-----Ios a luz pur
gloria irvos a ver AT ento eſper

D. O. e C.
J. de T. P.

Fig. 52 – Soneto acróstico labiríntico à Imagem da Virgem do Rosário (Misc. 669, n.º 10759 BGUC).



EM LOUVOR
DA SOBERANA IMAGEM
DA VIRGEM
PURISSIMA SENHORA
DO
ROSARIO;
FESTEJADA PELO CIRIO DE LISBOA, ESTE ANNO DE 1745. NO SITIO do Rotario dos Montes.
SENDO JUIZ
O S.R JOSEPH ANTUNES ALVARES
Cavalleiro proteito do Habito de Santiago.

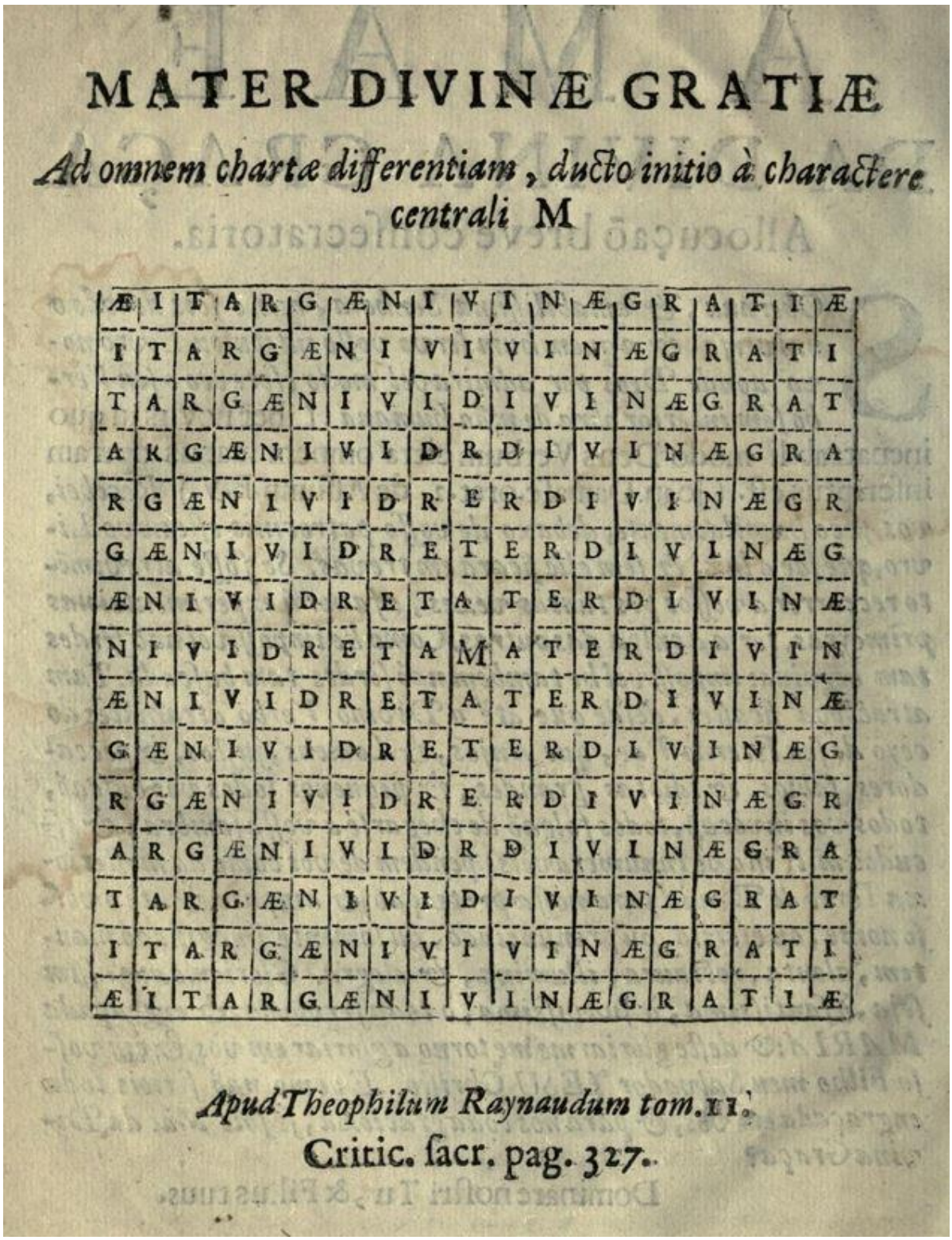
SONETO ACROSTICO,
OU
LABYRINTHO DEVOTO.

VIrgem Sancta, pRE excelſa formoſura,
Do peccador refuGIo, interceſſora
Divi NA, SACRATISSIM a Senhora,
Noſſa MãI. ROSA RIca, Eſtrella pura:
Se as ditas voſſo Illuſtre amor ſegura
Contra o rigOR, e hOR ror, que nos devora;
Temer APropria furiA Por motora
DasiRas infernaes foRa loucura.
Ao voſſO amor pediOs, Mãy Divina,
Que Naõ poſſa tentar-Nos eſſe immundo
DemoniO, q̃ os peccadOs nos enſina:
E com prazer Benigno, e Bem profundo,
ORoſarioaplaudIndo, vIrgem digna,
Vamos ver-voS no Empyreo, deſte Mundo.

D. O. e C.

Joaõ de Torres Pereira.

Fig. 53 – Labirinto cúbico a Maria, de Theophili Raynaudi (BERNARDES, 1706: s.p.).



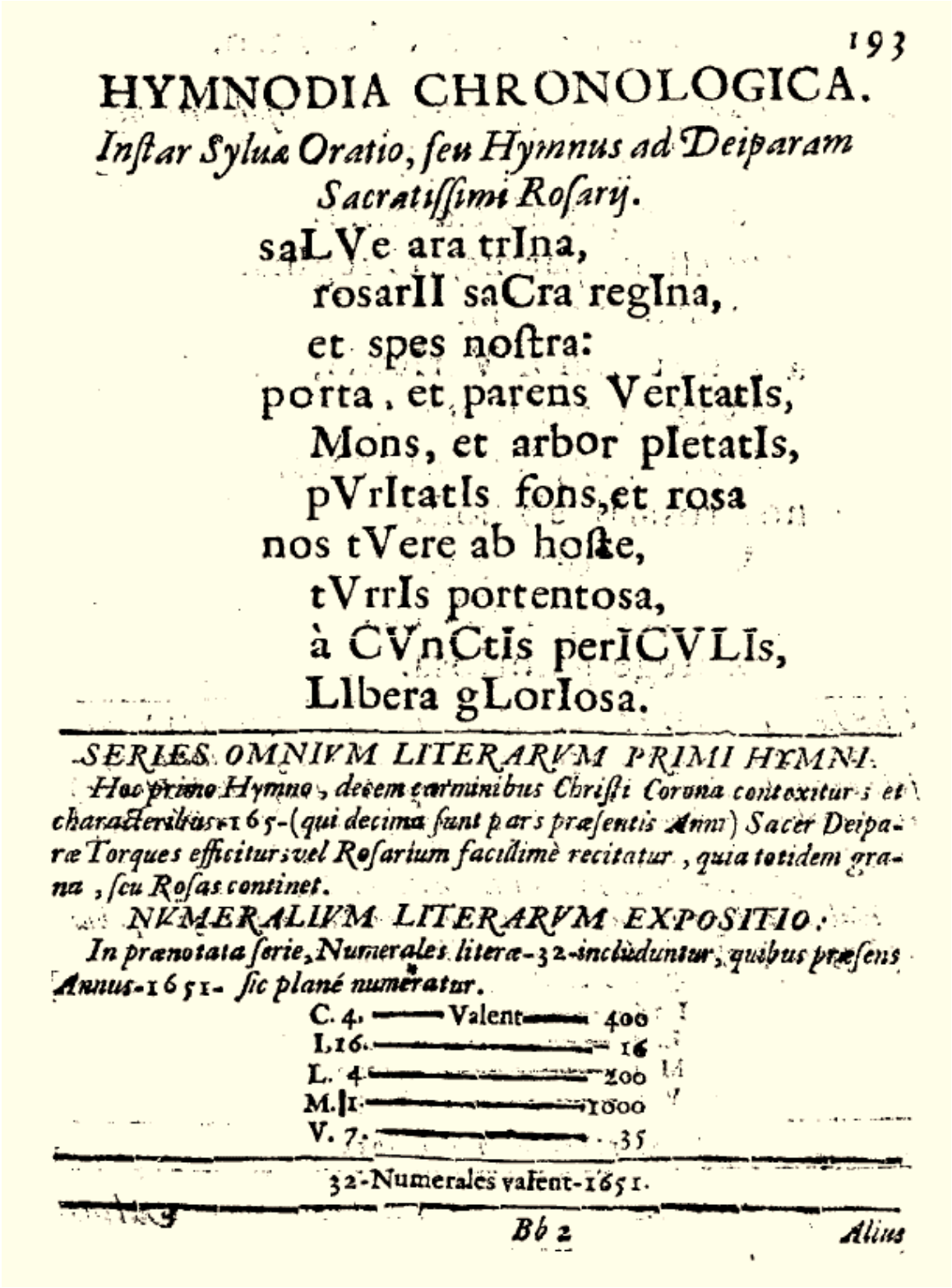
MATER DIVINÆ GRATIÆ

Ad omnem chartæ differentiam, ducto initio à charactere centrali M

Æ	I	T	A	R	G	Æ	N	I	V	I	N	Æ	G	R	A	T	I	Æ
I	T	A	R	G	Æ	N	I	V	I	V	I	N	Æ	G	R	A	T	I
T	A	R	G	Æ	N	I	V	I	D	I	V	I	N	Æ	G	R	A	T
A	R	G	Æ	N	I	V	I	D	R	D	I	V	I	N	Æ	G	R	A
R	G	Æ	N	I	V	I	D	R	E	R	D	I	V	I	N	Æ	G	R
G	Æ	N	I	V	I	D	R	E	T	E	R	D	I	V	I	N	Æ	G
Æ	N	I	V	I	D	R	E	T	A	T	E	R	D	I	V	I	N	Æ
N	I	V	I	D	R	E	T	A	M	A	T	E	R	D	I	V	I	N
Æ	N	I	V	I	D	R	E	T	A	T	E	R	D	I	V	I	N	Æ
G	Æ	N	I	V	I	D	R	E	T	E	R	D	I	V	I	N	Æ	G
R	G	Æ	N	I	V	I	D	R	E	R	D	I	V	I	N	Æ	G	R
A	R	G	Æ	N	I	V	I	D	R	D	I	V	I	N	Æ	G	R	A
T	A	R	G	Æ	N	I	V	I	D	I	V	I	N	Æ	G	R	A	T
I	T	A	R	G	Æ	N	I	V	I	V	I	N	Æ	G	R	A	T	I
Æ	I	T	A	R	G	Æ	N	I	V	I	N	Æ	G	R	A	T	I	Æ

Apud Theophilum Raynaudum tom. II. Critic. sacr. pag. 327.

Fig. 54 – Anagramas cronológicos à Virgem do Rosário (ALCALÁ Y HERRERA, 1654: 193, 205).



193

HYMNODIA CHRONOLOGICA.

Inſtar Sylua Oratio, ſeu Hymnus ad Deiparam Sacratiſſimi Roſarij.

saLVe ara trIna,
rosarII saCra reglna,
et spes noſtra:
porta, et parens VerItatIs,
Mons, et arbor pIetatIs,
pVrItatIs fons, et rosa
nos tVere ab hoſte,
tVrrIs portentosa,
à CVnCtis perICVLIs,
LIbera gLorIosa.

SERIES OMNIVM LITERARVM PRIMI HYMNI.

Hoc primo Hymno, decem carminibus Chriſti Corona contexitur: et characteribus 165 (qui decima ſunt pars præſentis Anni) Sacer Deiparæ Torques efficitur: vel Roſarium facillimè recitatur, quia totidem grana, ſeu Roſas continet.

NVMERALIVM LITERARVM EXPOSITIO.

In prænotata ſerie, Numerales literæ 32 includuntur, quibus præſens Annus 1651 ſic planè numeratur.

C. 4. —— Valent —— 400
L. 16. —— 16
L. 4 —— 200
M. I —— 1000
V. 7. —— 35

32 Numerales valent 1651.

CHRONOLOGICA
Trium, et ſexaginta
ANAGRAMMATVM CORONA,
DEIPARÆ ROSARII VIRGINIS,
Pro numero Annorum
BEATIFICÆ, AC GLORIOSÆ ÆTATIS SVÆ,
Ipſiuſmet Hymnorum literis concinnata.

HYMNVS
Primus.

saLVe ara trIna,
rosarII saCra reglna,
et spes noſtra:
porta, et parens VerItatIs,
Mons, et arbor pletatIs,
pVrItatIs fons, et rosa
nos tVere ab hoſte,
tVrrIs portentosa,
à CVnCtIs perICVLIs,
LIbera gLorIosa.

ANAGRAMMATA
✠ 63. ✠

COMPROBATIO.

Literæ omnes perfectè complentur 165-	*Sed Numerales 32- integrant Annum* 1651.

Sunt.	Numerales valent
A. — 21	
B. — 3	
C. — 4	— 400
E. — 16	
F. — 1	
G. — 2	
H. — 1	
I — 16	— 16
L. — 4	— 200
M — 1	— 1000
N. — 9	
O. — 13	
P. — 7	
R — 21	
S. — 20	
T. — 19	
V. — 7	— 35
Literæ 165	1651

QVIN-

Fig. 55 – Gravura e sonetos a Maria (Misc. 669, n.º 10771 BGUC).

A Quillard pictor Regis Portug. inv. et sculp.

SONETO.

DE Lucas o pincel, quando procura
Retratar de MARIA a gentileza,
Sem que as ſombras prepare para a empreza,
Das ſombras abre maõ para a pintura:
Do Encarnado extrahido da candura
Só ſe vale o pincel, (rara deſtreza!)
Que a mais cores buſcar a ſubtileza,
Diſtára o figurado da figura:
Sahe a copia feliz; mas igualmente
Dous objectos demoſtra, ſem que mude
As cores ao retrato, ou as violente;
Pois no quadro, em que o Sabio illuſtra ao rude,
De MARIA, e de Lucas, claramente,
Duas copias ſe admiraõ da virtude.

J. A. da S.

SONETO.

NA penna, e no pincel a ſubtileza
De Lucas ſe elevou com bello agrado;
de MARIA o pincel fez hum traslado,
A penna deſcreveo ſua pureza:
Problema póde ſer qual mais fineza
Foy em Lucas do voto dezejado;
Se da penna o altiſſimo cuidado,
Se do pincel a copia da belleza?
Os olhos inclinados á pintura
A' copia querem dár a primazia,
A razaõ da pureza á formoſura:
Porêm a devoçaõ neſta porfia
Só por gloria de Lucas conjectura
Nos quiz dár duas copias de MARIA.

Fig. 56 – Escudo das armas do duque Teodósio, com o lema "Virtute et alto sanguine nitimur" (CORREIA, 1631: s.p.).

Fig. 57 – "SERENISSIMI D.D. EDUARDI INFANTIS PORTUGALIÆ IN MERITIS VENDITIONE EFFIGIES" (PICARD, 1889: s.p.).

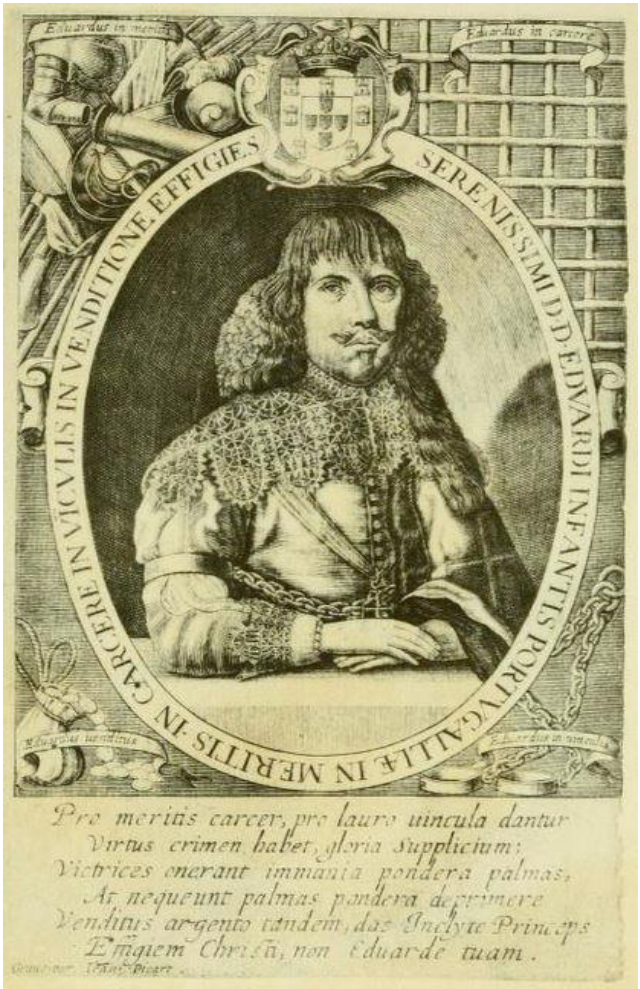


Fig. 58 – Décimas à morte do infante D. Duarte (ANTUNES, 1650: s.p.).

1

DE que te aſſombras caminhante? Ouve,
Se com a trompa triſte a veloz fama,
Repetir pelo mundo bem naõ ſoube,
A quem ſerve o ſepulchro aqui da cama:
Que do varaõ melhor que o mundo ouve,
Do que do Real ſangue he melhor rama,
Referirey em verſo ſó veſtigios,
Que ſinais te daraõ de ſeus prodigios.

2

E em tanto, dà lugar ao ſentimento,
Que eſſes altos piramides te incitaõ,
E eſſes lutos que ves neſſe moymento,
Lagrimas, e triſtezas ſó te ditaõ;
Aſſombros ſeja todo o ſentimento,
Pois as cinzas frias que eſta pira habitaõ,
Reliquias de Duarte ſem ſegundo,
Aſſombro ſempre deraõ a todo o mundo.

C Ad-

3

Admira caminhante tantos lutos,
Enluta o coraçaõ, ſuſpende, admira,
Que eſtes ſaõ os que o mundo produz frutos,
Donde o mayor juizo mais delira;
Ahi paga agrandeza ſeus tributos,
Neſſa elutada Eça, que reſpira
De huma parte, memorias de Duarte,
E lembranças da morte, de outra parte.

4

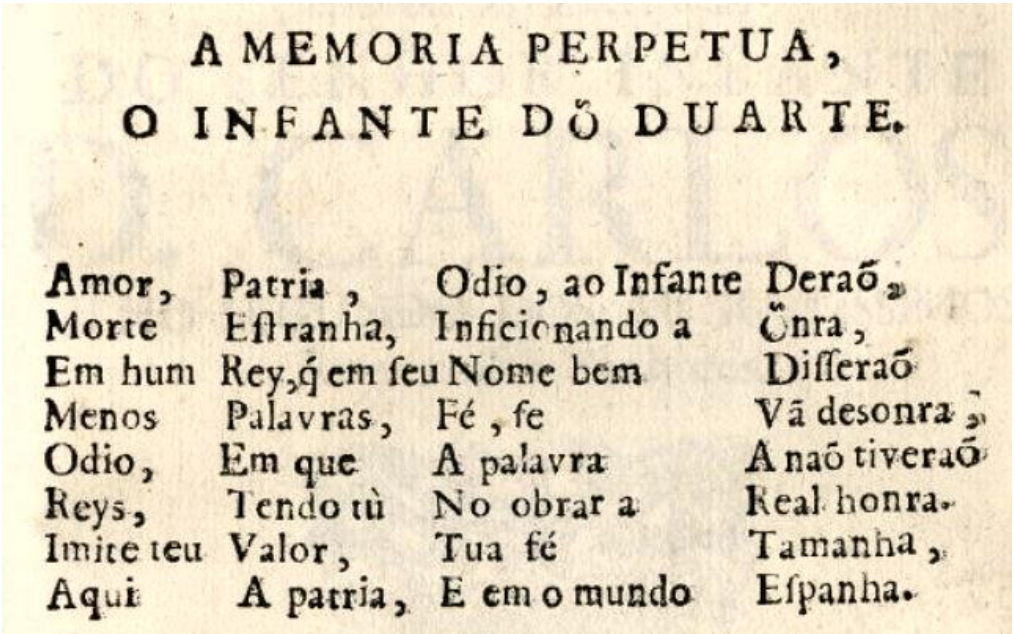
Jà vejo que me dizes cuidadoſo,
Que naõ cabe tal grandeza, em tanto eſtreito,
Porèm de Dom Duarte o Cid famoſo,
He dos Portuguezes cada peyto
Hum cofre, e hum de poſito amoroſo,
Donde guarda o que ſobra a tanto eſtreito;
Eſte pois te dirà muito a teu modo,
Que hoje morre o que foy de tudo, hum todo.

5

De noſſos tempos morre o Salamaõ,
O mais ſanto varaõ deſte Iſrael,
E a quem ſobravaõ forças de Sanſaõ,
Innocente morreo qual outro Abèl;
E ſem ingrato ſer como foy Chão,
Foy de brutos leoens hum Daniel,
E quem era do mundo o Benjamin,
De tal vida Caſtella foy Cahin.

El-

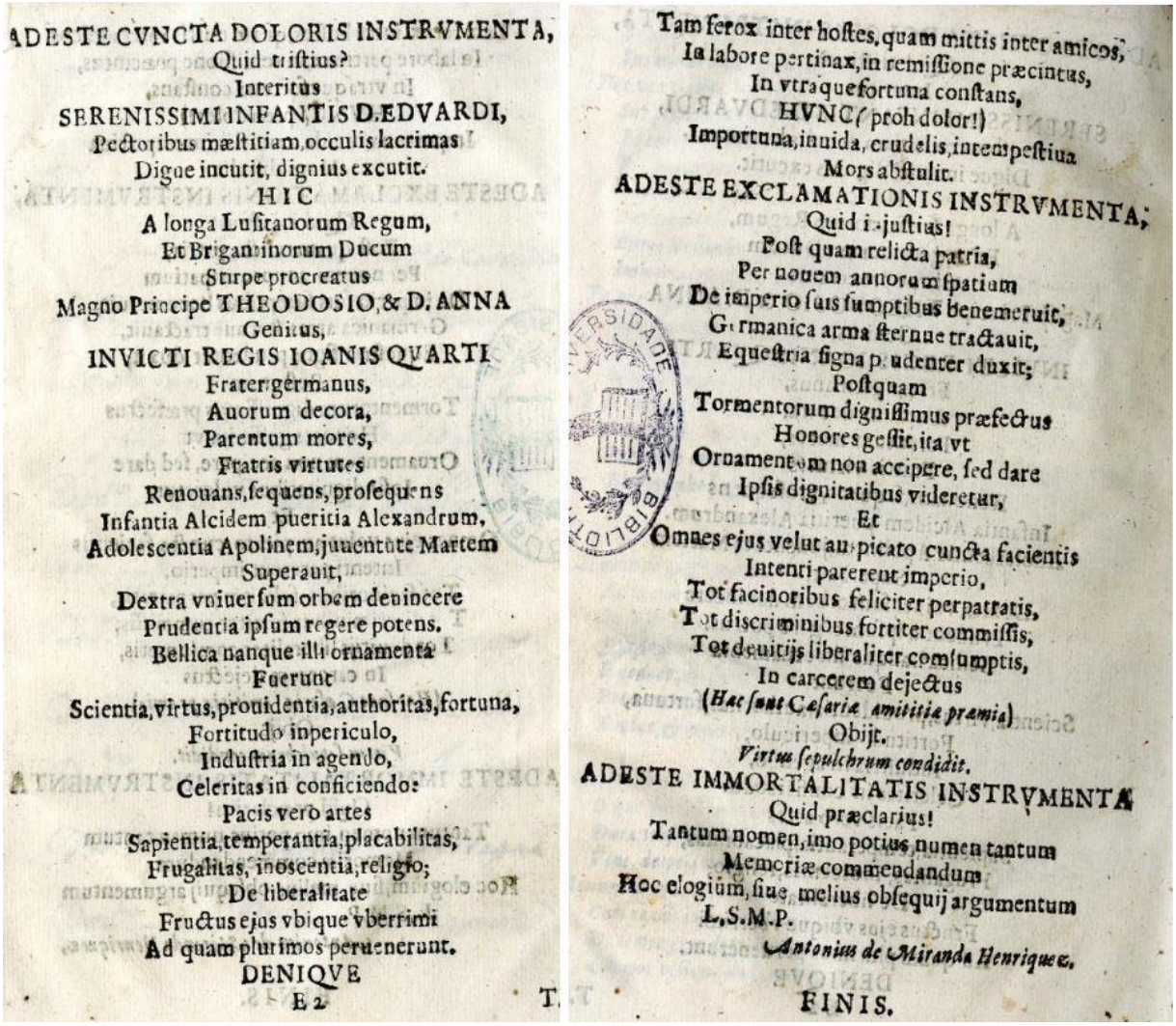
Fig. 59 – Oitava-rima em labirinto "A memória perpétua, o Infante Dom Duarte" (ANTUNES, 1650: 42).



A MEMORIA PERPETUA,
O INFANTE DÕ DUARTE.

Amor, Patria, Odio, ao Infante Deraõ,
Morte Eſtranha, Inficionando a Õnra,
Em hum Rey, q̃ em ſeu Nome bem Diſſeraõ
Menos Palavras, Fé, ſe Vã desonra,
Odio, Em que A palavra A naõ tiveraõ
Reys, Tendo tù No obrar a Real honra.
Imite teu Valor, Tua fé Tamanha,
Aqui A patria, E em o mundo Eſpanha.

Fig. 60 – Poema–mausoléu "Adeste cuncta doloris instrumenta" (HENRIQUES, 1650: s.p.).



ADESTE CVNCTA DOLORIS INSTRVMENTA,
Quid triſtius?
Interitus
SERENISSIMI INFANTIS D. EDVARDI,
Pectoribus mæſtitiam, oculis lacrimas
Digne incutit, dignius excutit.
HIC
A longa Luſitanorum Regum,
Et Brigantinorum Ducum
Stirpe procreatus
Magno Principe THEODOSIO, & D. ANNA
Genitus,
INVICTI REGIS IOANIS QVARTI
Frater germanus,
Auorum decora,
Parentum mores,
Fratris virtutes
Renouans, ſequens, proſequens
Infantia Alcidem pueritia Alexandrum,
Adoleſcentia Apolinem, iuuentute Martem
Superauit,
Dextra vniuerſum orbem deuincere
Prudentia ipſum regere potens.
Bellica nanque illi ornamenta
Fuerunt
Scientia, virtus, prouidentia, authoritas, fortuna,
Fortitudo in periculo,
Induſtria in agendo,
Celeritas in conficiendo:
Pacis vero artes
Sapientia, temperantia, placabilitas,
Frugalitas, innocentia, religio;
De liberalitate
Fructus ejus vbique vberrimi
Ad quam plurimos peruenerunt.
DENIQVE
E 2 T

Tam ferox inter hoſtes, quam mitis inter amicos,
In labore pertinax, in remiſſione præcinctus,
In vtraque fortuna conſtans,
HVNC (proh dolor!)
Importuna, inuida, crudelis, intempeſtiua
Mors abſtulit.
ADESTE EXCLAMATIONIS INSTRVMENTA;
Quid iuſtius!
Poſt quam relicta patria,
Per nouem annorum ſpatium
De imperio ſuis ſumptibus benemeruit,
Germanica arma ſterrue tractauit,
Equeſtria ſigna prudenter duxit;
Poſtquam
Tormentorum digniſſimus præfectus
Honores geſſit, ita vt
Ornamentum non accipere, ſed dare
Ipſis dignitatibus videretur,
Et
Omnes ejus velut auſpicato cuncta facientis
Intenti parerent imperio,
Tot facinoribus feliciter perpatratis,
Tot diſcriminibus fortiter commiſſis,
Tot deuitijs liberaliter conſumptis,
In carcerem dejectus
(*Hæc ſunt Cæſariæ amititiæ præmia*)
Obijt.
Virtus ſepulchrum condidit.
ADESTE IMMORTALITATIS INSTRVMENTA
Quid præclarius!
Tantum nomen, imo potius numen tantum
Memoriæ commendandum
Hoc elogium, ſiue melius obſequij argumentum
L. S. M. P.
Antonius de Miranda Henriquez.
FINIS.

Fig. 61 – "In tempus vigilo" (DROESHOUT, 1645: 542).

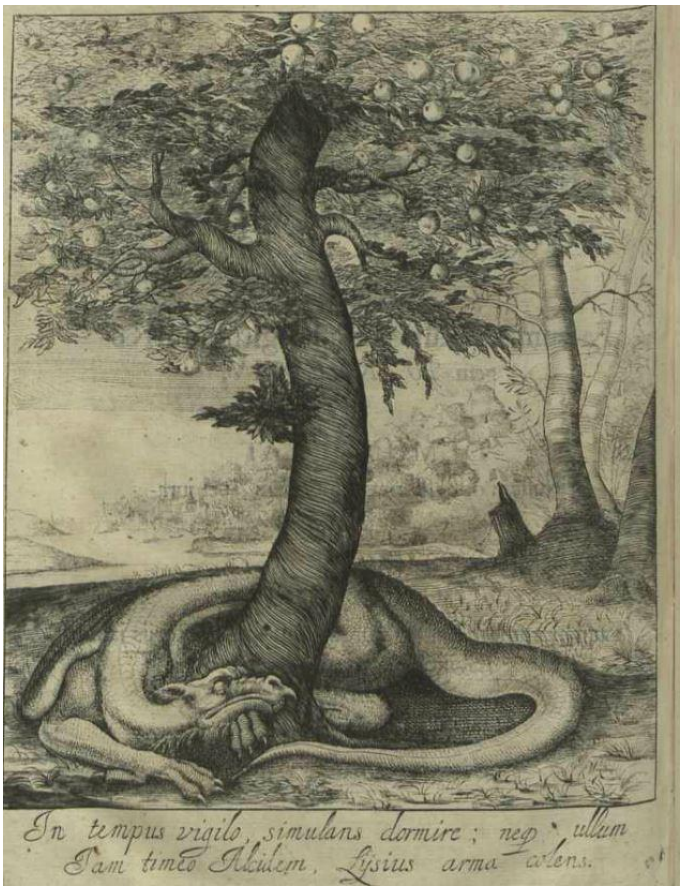


Fig. 62 – "Justitia de cœlo prospexit" (DROESHOUT, 1645: s.p.).

Fig. 63 – "Justitia et pax osculata sunt" (DROESHOUT, 1645: 560).

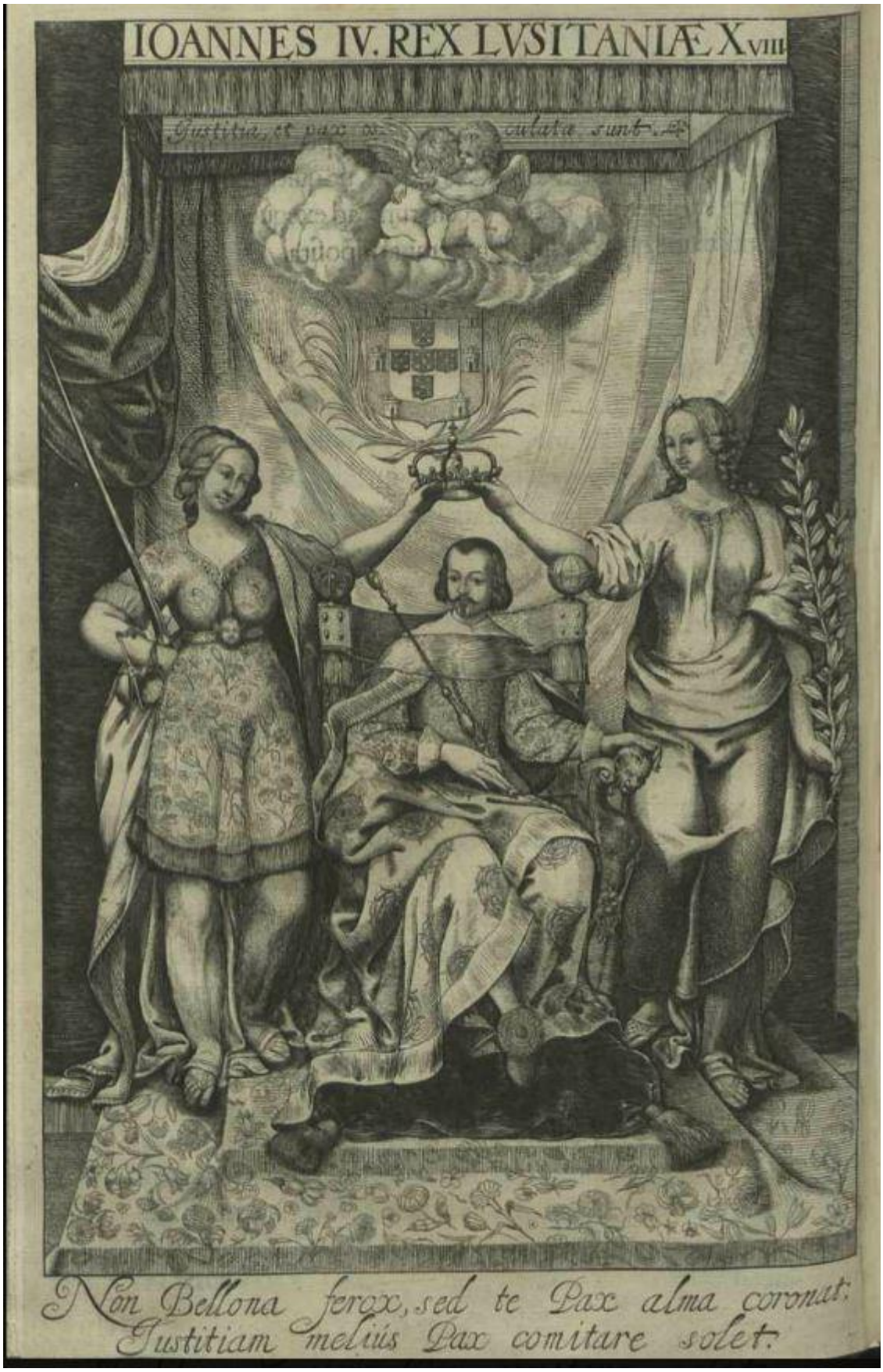
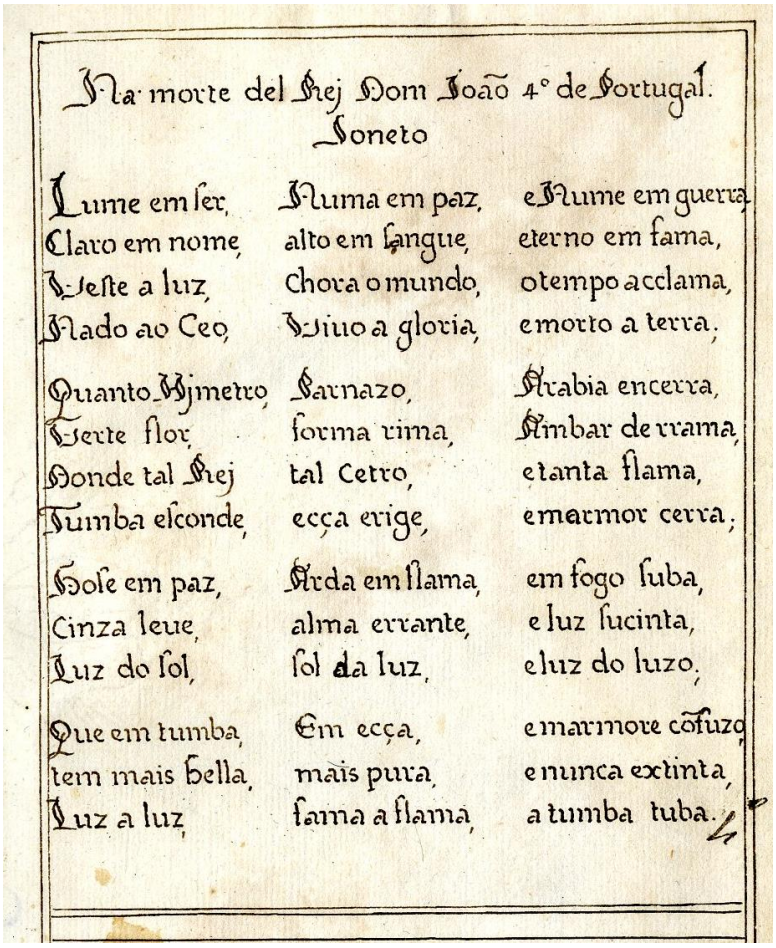


Fig. 64 – Empresa "Purpura iuxta purpuram" (FAJARDO, 1649: 110).

Fig. 65 – Soneto "Na morte de el-Rei Dom João 4.º de Portugal" (Ms. 111 BGUC, fl. 2136).



Na morte del Rej Dom João 4.º de Portugal.
Soneto

Lume em ser, Numa em paz, e Nume em guerra,
Claro em nome, alto em sangue, eterno em fama,
Veste a luz, Chora o mundo, o tempo acclama,
Nado ao Ceo, Viuo a gloria, e morto a terra.

Quanto Vjmetro, Sarnazo, Arabia encerra,
Verte flor, forma rima, Ambar de rrama,
Onde tal Rej tal Cetro, e tanta flama,
Tumba esconde, ecça erige, e marmor cerra.

Nose em paz, Arda em flama, em fogo suba,
Cinza leue, alma errante, e luz sucinta,
Luz do sol, sol da luz, e luz do luzo.

Que em tumba, Em ecça, e marmore cõfuzo,
tem mais bella, mais pura, e nunca extinta,
Luz a luz, fama a flama, a tumba tuba.

Fig. 66 – Emblema 102, "Não é mais um homem que um pouco de lodo" (SOTTO, Ms. 3109 BGUC, fl. 205).

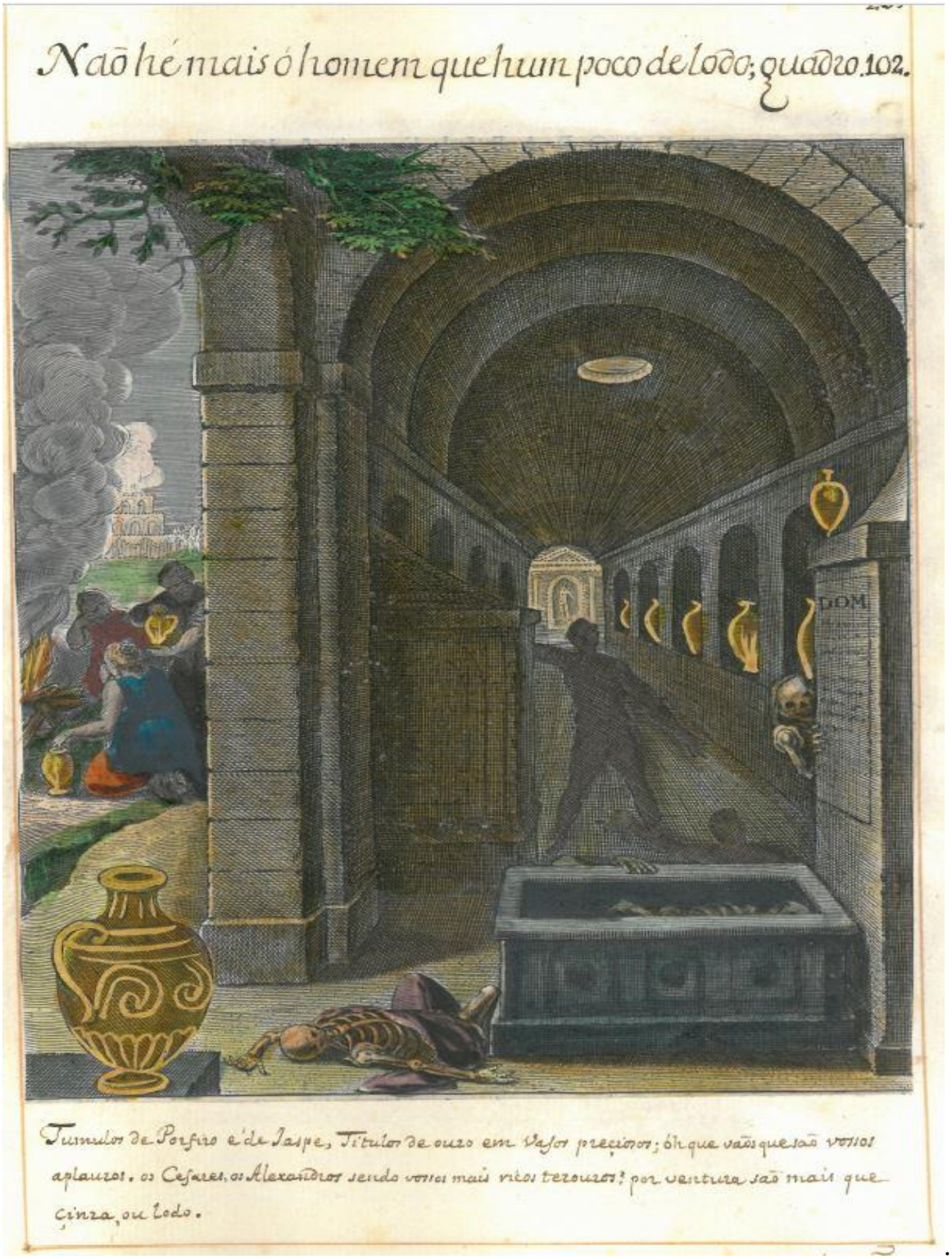
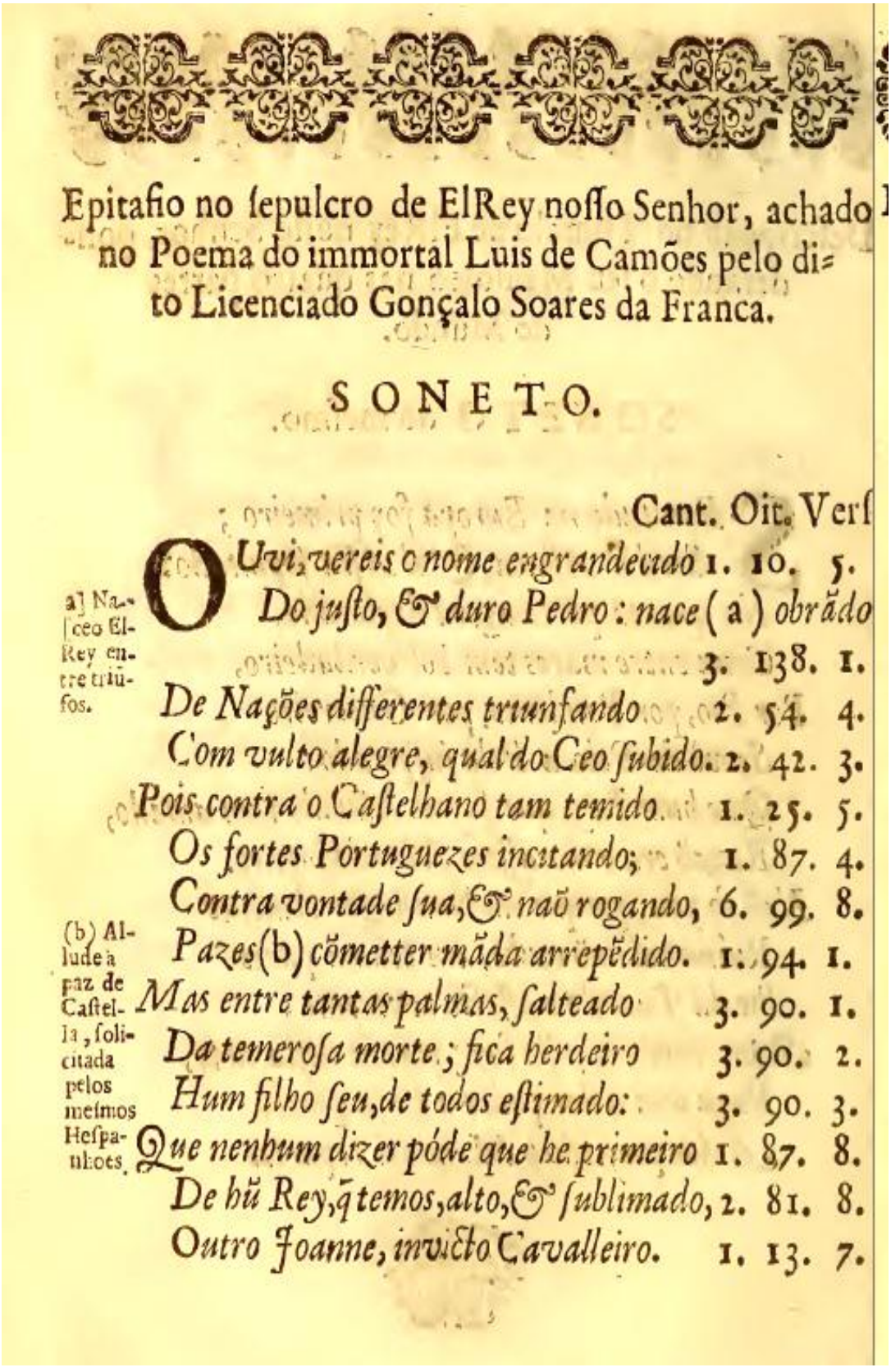


Fig. 67 – Soneto-epitáfio em versos centónicos a D. Pedro II (PITA, 1709: 32).



Epitafio no ſepulcro de ElRey noſſo Senhor, achado no Poema do immortal Luis de Camões pelo dito Licenciado Gonçalo Soares da Franca.

SONETO.

	Cant.	Oit.	Verſ
O *Uvi, vereis o nome engrandecido*	1.	10.	5.
Do juſto, & duro Pedro: nace (a) obrãdo			
(a) Naſceo ElRey entre triũfos. *De Nações differentes triunfando*	3.	138.	1.
Com vulto alegre, qual do Ceo ſubido.	2.	54.	4.
Pois contra o Caſtelhano tam temido	2.	42.	3.
Os fortes Portuguezes incitando;	1.	25.	5.
Contra vontade ſua, & naõ rogando,	1.	87.	4.
(b) Alude à paz de Caſtella, ſolicitada pelos meſmos Heſpanhoes. *Pazes (b) cõmetter mãda arrepẽdido.*	6.	99.	8.
Mas entre tantas palmas, ſalteado	1.	94.	1.
Da temeroſa morte; fica herdeiro	3.	90.	1.
Hum filho ſeu, de todos eſtimado:	3.	90.	2.
Que nenhum dizer póde que he primeiro	3.	90.	3.
De hũ Rey, q̃ temos, alto, & ſublimado,	1.	87.	8.
Outro Joanne, invicto Cavalleiro.	2.	81.	8.
	1.	13.	7.

Fig. 68 – Árvore genealógica de D. João IV (TAGOCIUS, 1641).

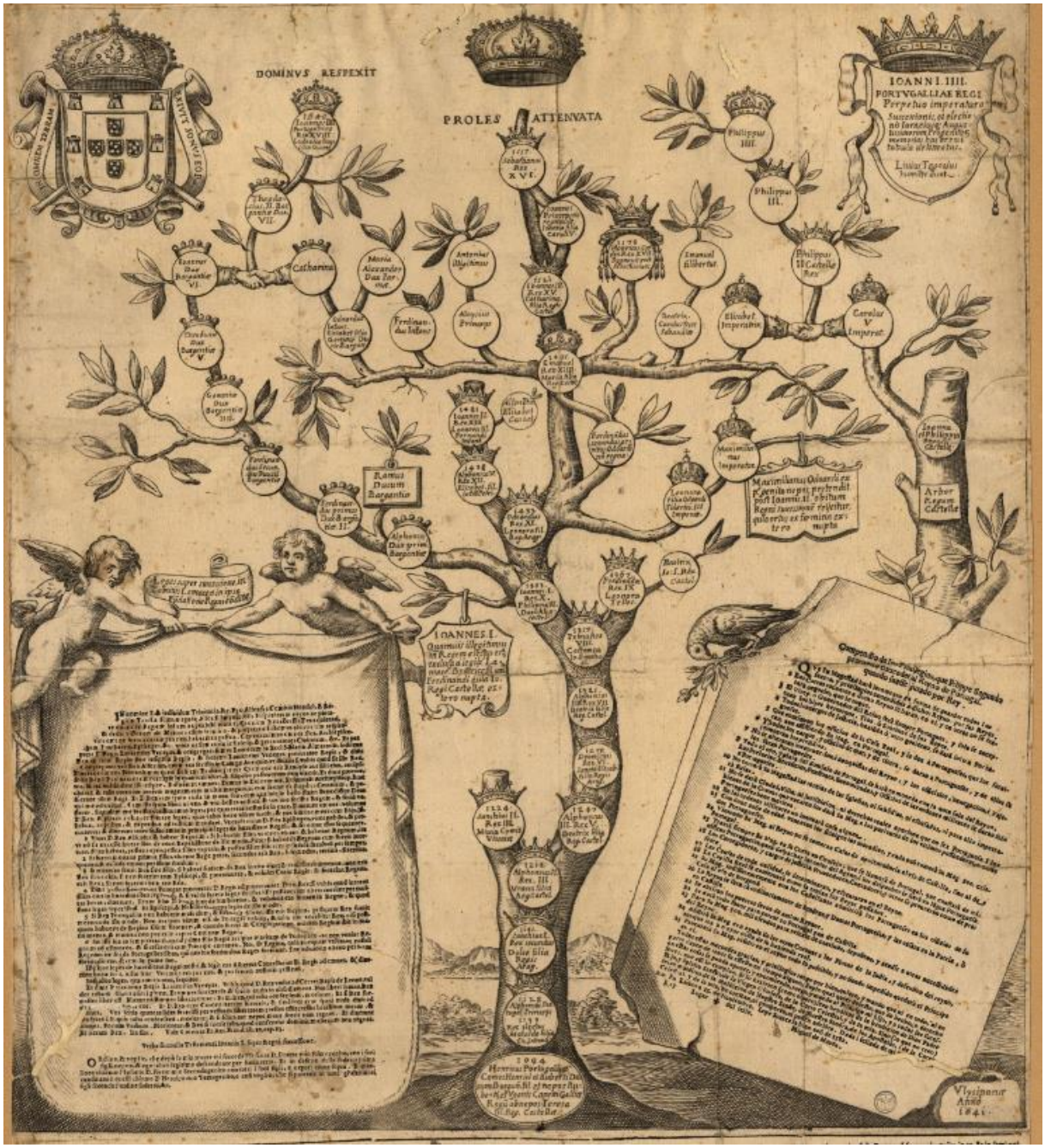
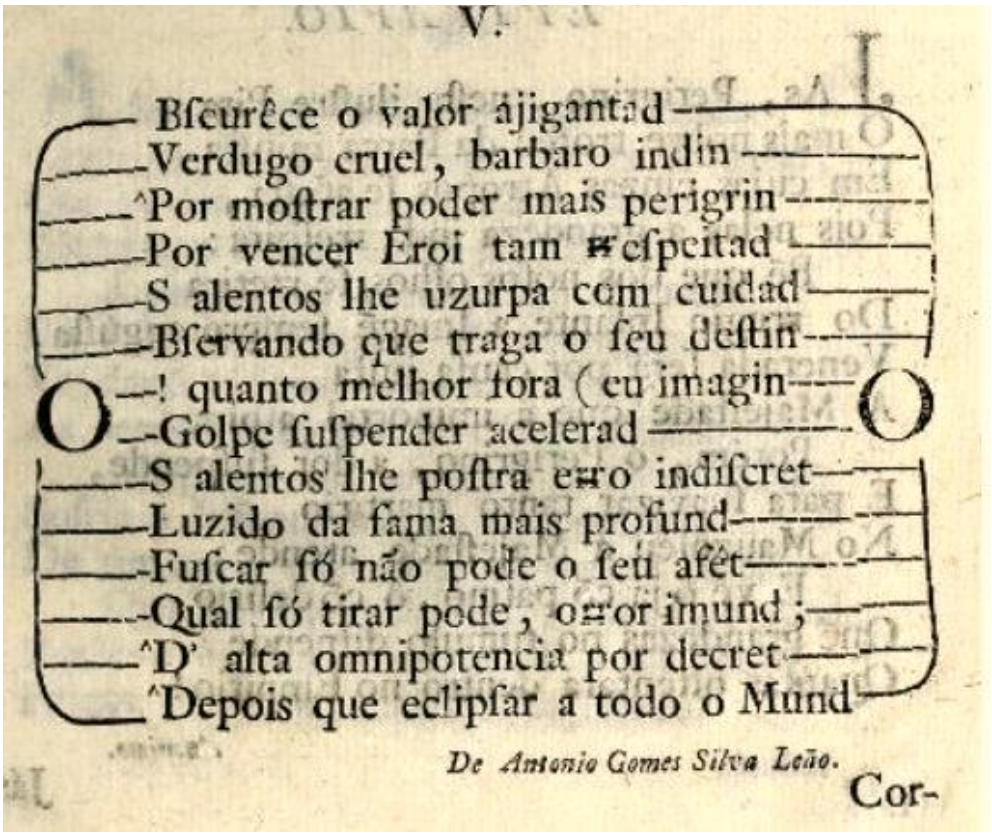


Fig. 69 – Soneto "Obscurece o valor agigantado" (SILVA, 1742: s.p.).



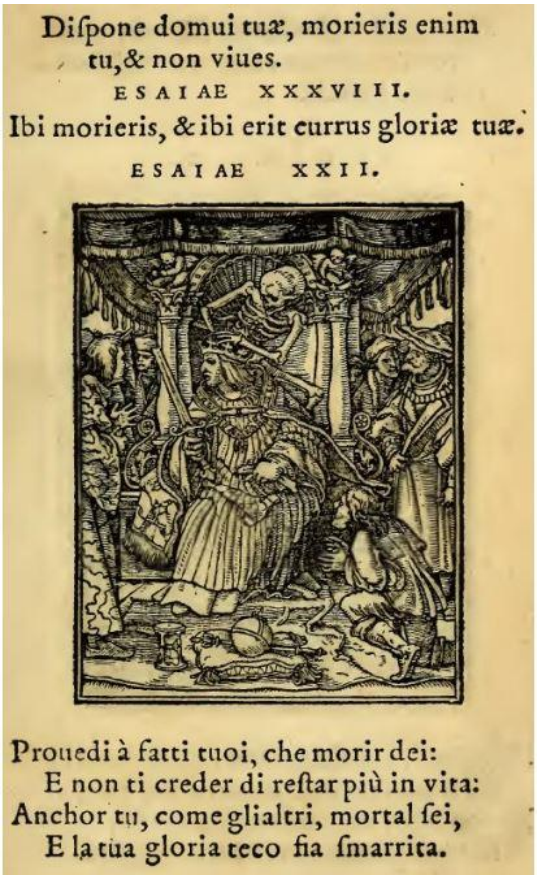
V.

Bſcurêce o valor ájigantad
Verdugo cruel, barbaro indin
Por moſtrar poder mais perigrin
Por vencer Eroi tam eſpeitad
S alentos lhe uzurpa com cuidad
Bſervando que traga o ſeu deſtin
O ! quanto melhor fora (eu imagin O
Golpe ſuſpender acelerad
S alentos lhe poſtra erro indiſcret
Luzido da fama mais profund
Fuſcar ſó não pode o ſeu afet
Qual ſó tirar pode, orror imund ;
D' alta omnipotencia por decret
Depois que eclipſar a todo o Mund

De Antonio Gomes Silva Leão.

Cor-

Fig. 70 – Gravuras de Hans Holbein (HOLBEIN, 1649: s.p.).



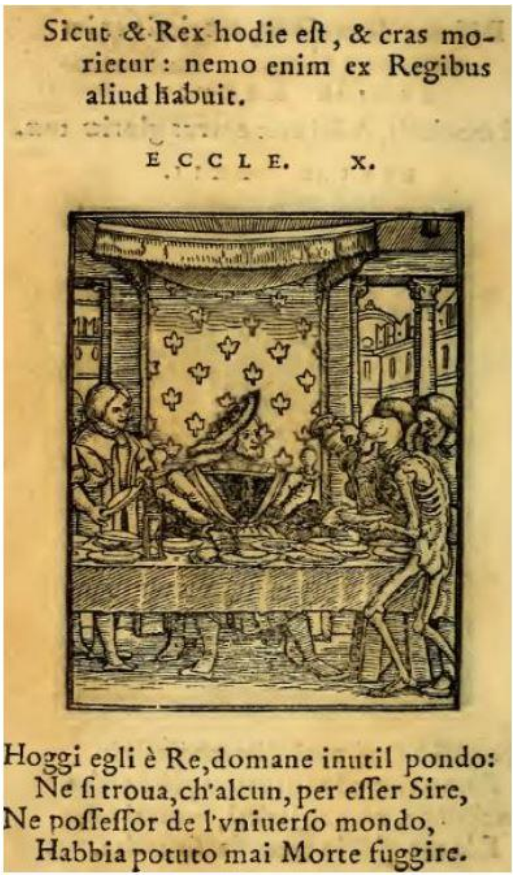
Diſpone domui tuæ, morieris enim tu, & non viues.

ESAIAE XXXVIII.

Ibi morieris, & ibi erit currus gloriæ tuæ.

ESAIAE XXII.

Prouedi à fatti tuoi, che morir dei:
E non ti creder di reſtar più in vita:
Anchor tu, come glialtri, mortal ſei,
E la tua gloria teco fia ſmarrita.



Sicut & Rex hodie eſt, & cras morietur: nemo enim ex Regibus aliud habuit.

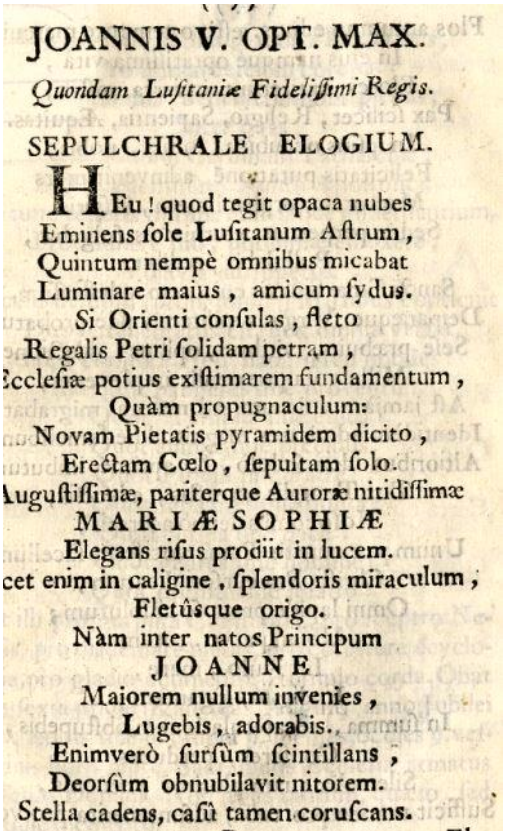
ECCLE. X.

Hoggi egli è Re, domane inutil pondo:
Ne ſi troua, ch'alcun, per eſſer Sire,
Ne poſſeſſor de l'vniuerſo mondo,
Habbia potuto mai Morte fuggire.

Fig. 71 – Emblema 98, "Nos iguala a todos a morte" (SOTTO, Ms. 3109 BGUC, fl. 197).

Fig. 72– Gravuras de Hans Holbein (HOLBEIN, 1649: s.p.)

Fig. 73 – Poema-mausoléu “Sepulchrale elogium” a D. João V (ACADEMIA DOS OCULTOS, 1750: 23-25).

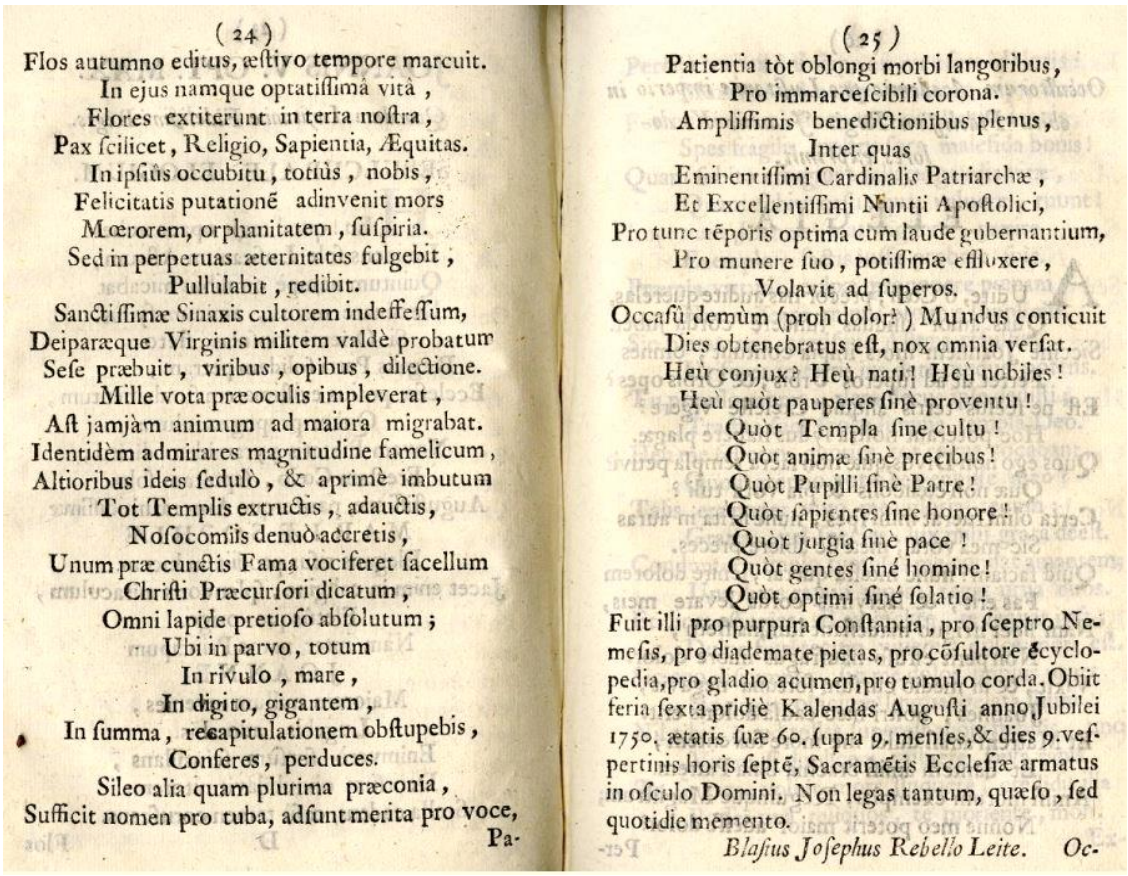


JOANNIS V. OPT. MAX.

Quondam Luſitaniæ Fideliſſimi Regis.

SEPULCHRALE ELOGIUM.

HEu ! quod tegit opaca nubes
Eminens ſole Luſitanum Aſtrum,
Quintum nempè omnibus micabat
Luminare maius, amicum ſydus.
Si Orienti conſulas, fleto
Regalis Petri ſolidam petram,
Eccleſiæ potius exiſtimarem fundamentum,
Quàm propugnaculum:
Novam Pietatis pyramidem dicito,
Erectam Cœlo, ſepultam ſolo.
Auguſtiſſimæ, pariterque Auroræ nitidiſſimæ
MARIÆ SOPHIÆ
Elegans riſus prodiit in lucem.
cet enim in caligine, ſplendoris miraculum,
Fletûsque origo.
Nàm inter natos Principum
JOANNE
Maiorem nullum invenies,
Lugebis, adorabis.
Enimverò ſurſùm ſcintillans,
Deorſùm obnubilavit nitorem.
Stella cadens, caſù tamen coruſcans.



(24)

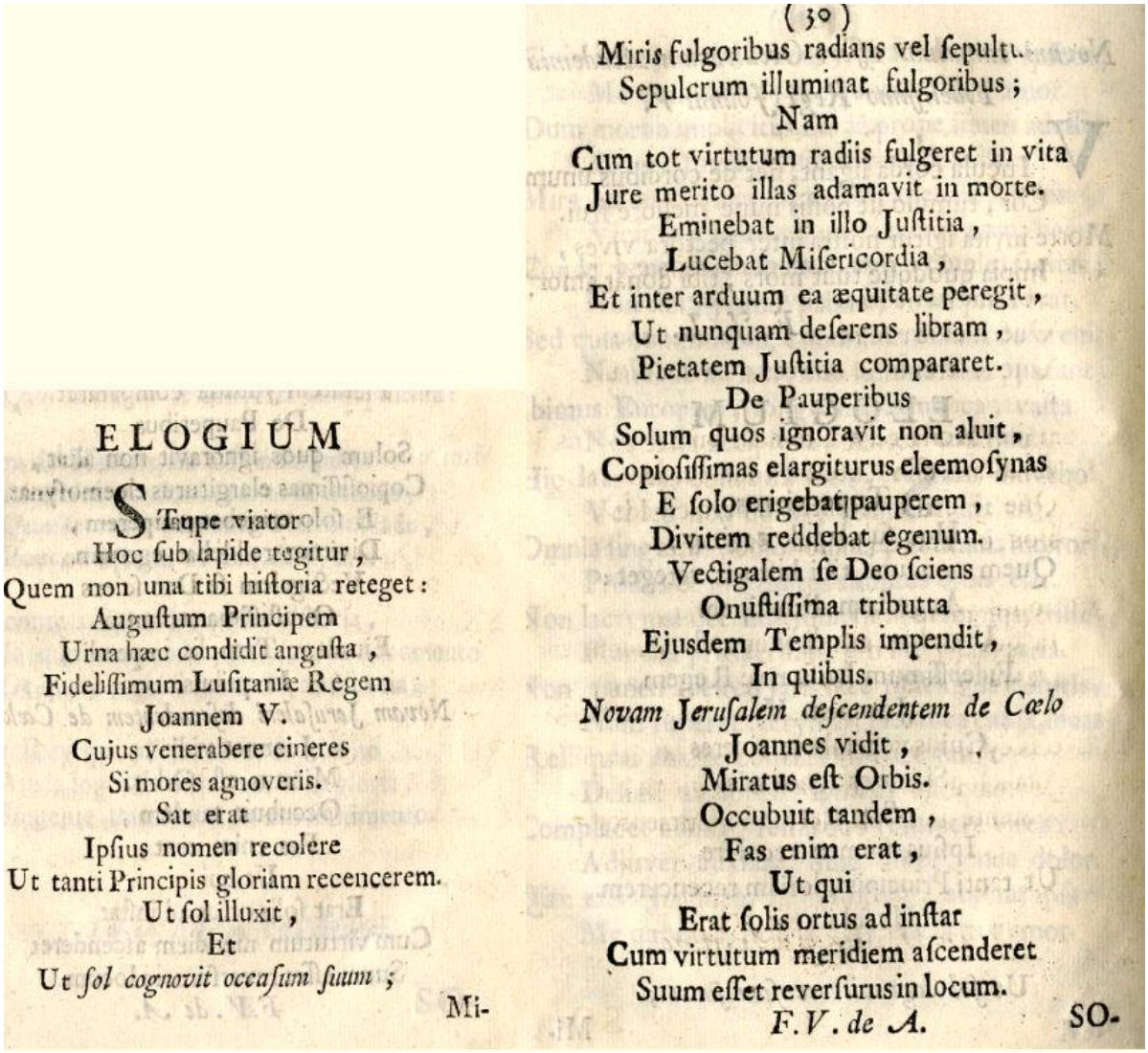
Flos autumno editus, æſtivo tempore marcuit.
In ejus namque optatiſſimâ vitâ,
Flores extiterunt in terra noſtra,
Pax ſcilicet, Religio, Sapientia, Æquitas.
In ipſius occubitu, totius, nobis,
Felicitatis putationē adinvenit mors
Mœrorem, orphanitatem, ſuſpiria.
Sed in perpetuas æternitates fulgebit,
Pullulabit, redibit.
Sanctiſſimæ Sinaxis cultorem indefeſſum,
Deiparæque Virginis militem valdè probatum
Seſe præbuit, viribus, opibus, dilectione.
Mille vota præ oculis impleverat,
Aſt jamjàm animum ad maiora migrabat.
Identidèm admirares magnitudine famelicum,
Altioribus ideis ſedulò, & aprimè imbutum
Tot Templis extructis, adauctis,
Noſocomiis denuò adcretis,
Unum præ cunctis Fama vociferet ſacellum
Chriſti Præcurſori dicatum,
Omni lapide pretioſo abſolutum;
Ubi in parvo, totum
In rivulo, mare,
In digito, gigantem,
In ſumma, recapitulationem obſtupebis,
Conferes, perduces.
Sileo alia quam plurima præconia,
Sufficit nomen pro tuba, adſunt merita pro voce,
Pa-

(25)

Patientia tòt oblongi morbi langoribus,
Pro immarceſcibili corona.
Ampliſſimis benedictionibus plenus,
Inter quas
Eminentiſſimi Cardinalis Patriarchæ,
Et Excellentiſſimi Nuntii Apoſtolici,
Pro tunc tēporis optima cum laude gubernantium,
Pro munere ſuo, potiſſimæ effluxere,
Volavit ad ſuperos.
Occaſù demùm (proh dolor!) Mundus conticuit
Dies obtenebratus eſt, nox omnia verſat.
Heù conjux? Heù nati! Heù nobiles!
Heù quòt pauperes ſinè proventu!
Quòt Templa ſine cultu!
Quòt animæ ſinè precibus!
Quòt Pupilli ſinè Patre!
Quòt ſapientes ſine honore!
Quòt jurgia ſinè pace!
Quòt gentes ſiné homine!
Quòt optimi ſiné ſolatio!
Fuit illi pro purpura Conſtantia, pro ſceptro Nemeſis, pro diademate pietas, pro cōſultore cyclopedia, pro gladio acumen, pro tumulo corda. Obiit feria ſexta pridiè Kalendas Auguſti anno Jubilei 1750, ætatis ſuæ 60. ſupra 9. menſes, & dies 9. veſpertinis horis ſeptē, Sacramētis Eccleſiæ armatus in oſculo Domini. Non legas tantum, quæſo, ſed quotidie memento.

Blaſius Joſephus Rebello Leite. Oc-

Fig. 74 – Poema-mausoléu "Elogium" a D. João V (ACADEMIA DOS OCULTOS, 1750: 29-30).



ELOGIUM

Sæpe viator
Hoc ſub lapide tegitur,
Quem non una tibi hiſtoria reteget:
Auguſtum Principem
Urna hæc condidit anguſta,
Fideliſſimum Luſitaniæ Regem
Joannem V.
Cujus venerabere cineres
Si mores agnoveris.
Sat erat
Ipſius nomen recolere
Ut tanti Principis gloriam recencerem.
Ut ſol illuxit,
Et
Ut *ſol cognovit occaſum ſuum*;

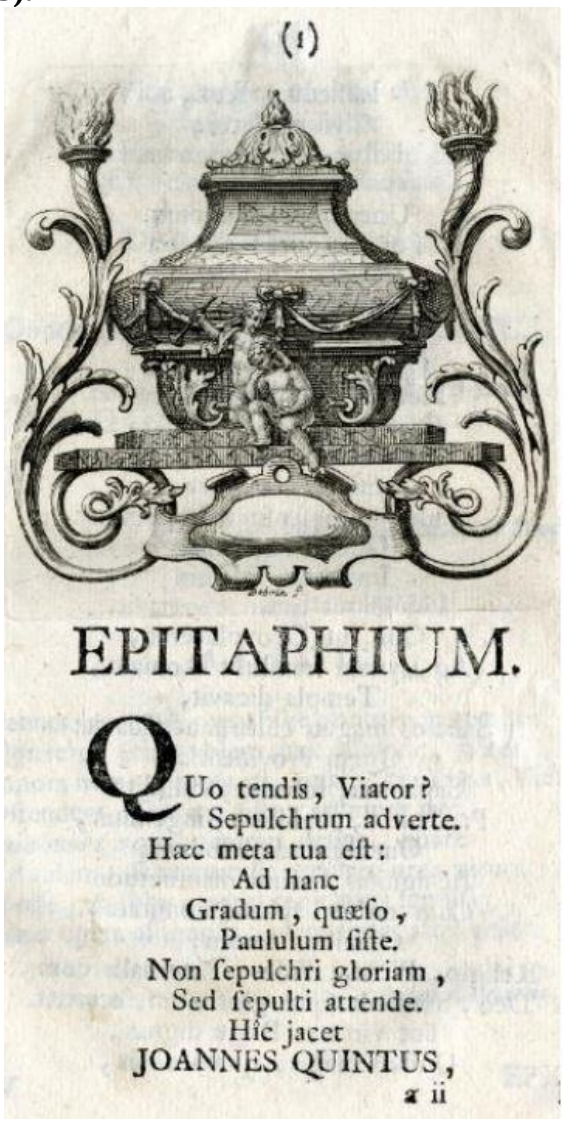
Mi-

(30)

Miris fulgoribus radians vel ſepultu.
Sepulcrum illuminat fulgoribus;
Nam
Cum tot virtutum radiis fulgeret in vita
Jure merito illas adamavit in morte.
Eminebat in illo Juſtitia,
Lucebat Miſericordia,
Et inter arduum ea æquitate peregit,
Ut nunquam deſerens libram,
Pietatem Juſtitia compararet.
De Pauperibus
Solum quos ignoravit non aluit,
Copioſiſſimas elargiturus eleemoſynas
E ſolo erigebat pauperem,
Divitem reddebat egenum.
Vectigalem ſe Deo ſciens
Onuſtiſſima tributta
Ejusdem Templis impendit,
In quibus.
Novam Jeruſalem deſcendentem de Cælo
Joannes vidit,
Miratus eſt Orbis.
Occubuit tandem,
Fas enim erat,
Ut qui
Erat ſolis ortus ad inſtar
Cum virtutum meridiem aſcenderet
Suum eſſet reverſurus in locum.
F. V. de A.

SO-

Fig. 75 – Poema-mausoléu "Epitaphium" a D. João V (AMENO, 1750, Col. II: 1-3).

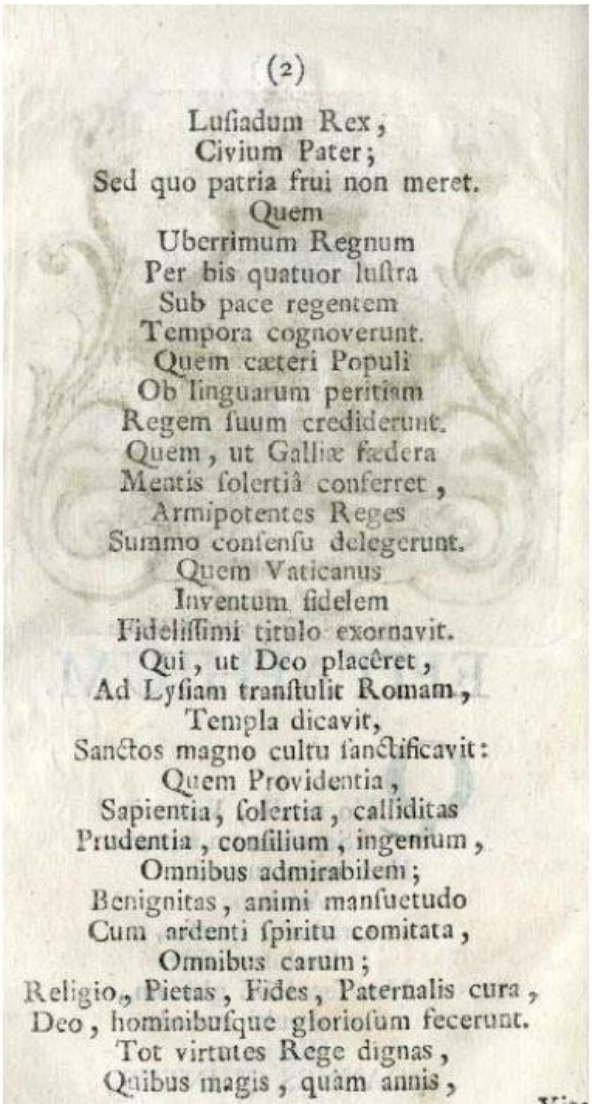


(1)

EPITAPHIUM.

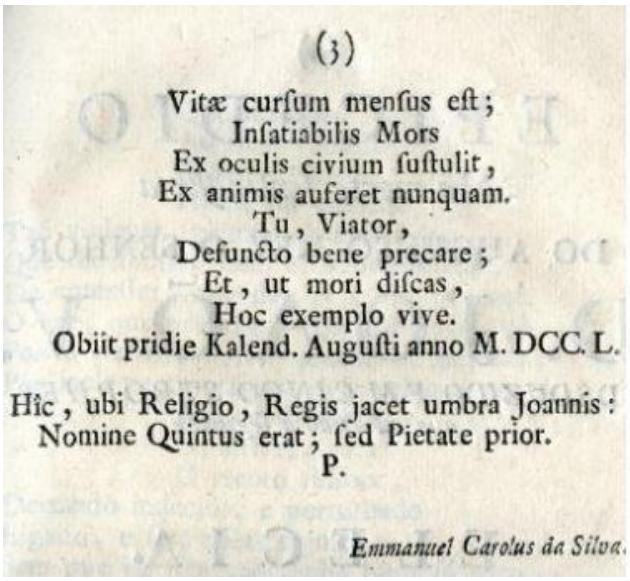
QUo tendis, Viator?
Sepulchrum adverte.
Hæc meta tua eſt:
Ad hanc
Gradum, quæſo,
Paululum ſiſte.
Non ſepulchri gloriam,
Sed ſepulti attende.
Hîc jacet
JOANNES QUINTUS,

a ii



(2)

Luſiadum Rex,
Civium Pater;
Sed quo patria frui non meret.
Quem
Uberrimum Regnum
Per bis quatuor luſtra
Sub pace regentem
Tempora cognoverunt.
Quem cæteri Populi
Ob linguarum peritiam
Regem ſuum crediderunt.
Quem, ut Galliæ fœdera
Mentis ſolertiâ conferret,
Armipotentes Reges
Summo conſenſu delegerunt.
Quem Vaticanus
Inventum fidelem
Fideliſſimi titulo exornavit.
Qui, ut Deo placêret,
Ad Lyſiam tranſtulit Romam,
Templa dicavit,
Sanctos magno cultu ſanctificavit:
Quem Providentia,
Sapientia, ſolertia, calliditas
Prudentia, conſilium, ingenium,
Omnibus admirabilem;
Benignitas, animi manſuetudo
Cum ardenti ſpiritu comitata,
Omnibus carum;
Religio, Pietas, Fides, Paternalis cura,
Deo, hominibuſque glorioſum fecerunt.
Tot virtutes Rege dignas,
Quibus magis, quàm annis,



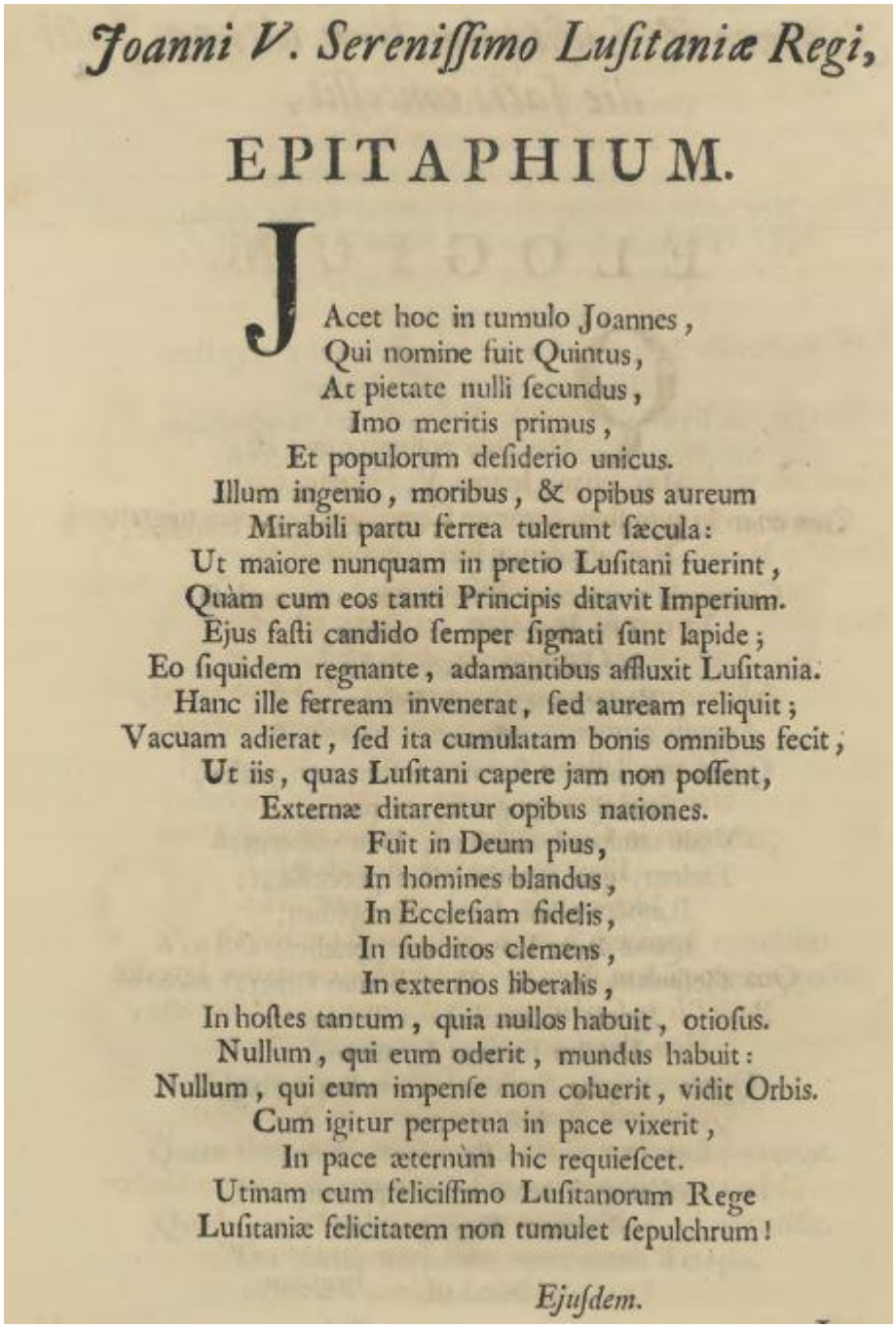
(3)

Vitæ curſum menſus eſt;
Inſatiabilis Mors
Ex oculis civium ſuſtulit,
Ex animis auferet nunquam.
Tu, Viator,
Defuncto bene precare;
Et, ut mori diſcas,
Hoc exemplo vive.
Obiit pridie Kalend. Auguſti anno M. DCC. L.

Hîc, ubi Religio, Regis jacet umbra Joannis:
Nomine Quintus erat; ſed Pietate prior.
P.

Emmanuel Carolus da Silva.

Fig. 76 – Poema-mausoléu a D. João V (BARROS, 1753: 148).



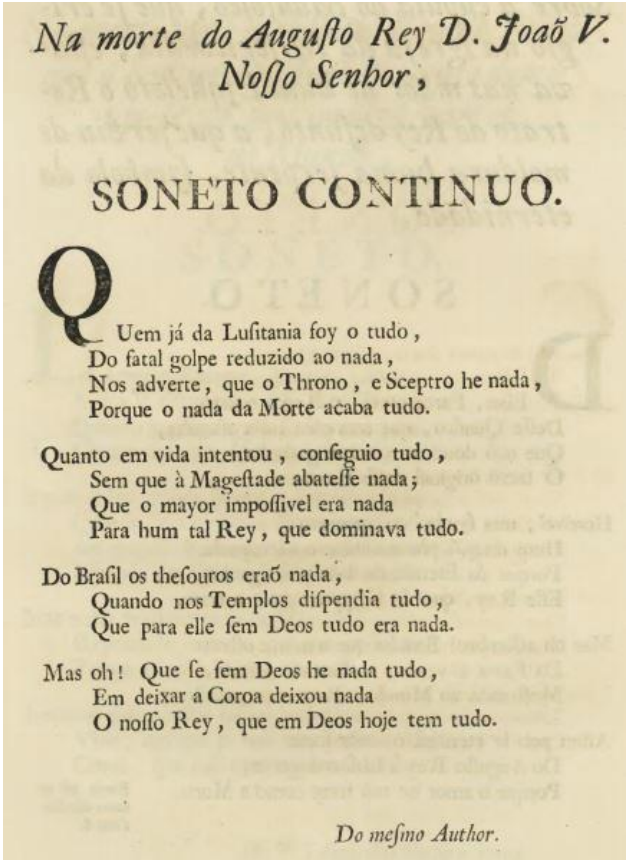
Joanni V. Sereniſſimo Luſitaniæ Regi,

EPITAPHIUM.

JAcet hoc in tumulo Joannes,
Qui nomine fuit Quintus,
At pietate nulli ſecundus,
Imo meritis primus,
Et populorum deſiderio unicus.
Illum ingenio, moribus, & opibus aureum
Mirabili partu ferrea tulerunt ſæcula:
Ut maiore nunquam in pretio Luſitani fuerint,
Quàm cum eos tanti Principis ditavit Imperium.
Ejus faſti candido ſemper ſignati ſunt lapide;
Eo ſiquidem regnante, adamantibus affluxit Luſitania.
Hanc ille ferream invenerat, ſed auream reliquit;
Vacuam adierat, ſed ita cumulatam bonis omnibus fecit;
Ut iis, quas Luſitani capere jam non poſſent,
Externæ ditarentur opibus nationes.
Fuit in Deum pius,
In homines blandus,
In Eccleſiam fidelis,
In ſubditos clemens,
In externos liberalis,
In hoſtes tantum, quia nullos habuit, otioſus.
Nullum, qui eum oderit, mundus habuit:
Nullum, qui eum impenſe non coluerit, vidit Orbis.
Cum igitur perpetua in pace vixerit,
In pace æternùm hic requieſcet.
Utinam cum feliciſſimo Luſitanorum Rege
Luſitaniæ felicitatem non tumulet ſepulchrum!

Ejuſdem.

Fig. 77 – "Soneto contínuo" a D. João V (BARROS, 1753: 50).



Na morte do Auguſto Rey D. Joaõ V. Noſſo Senhor,

SONETO CONTINUO.

QUem já da Luſitania foy o tudo,
Do fatal golpe reduzido ao nada,
Nos adverte, que o Throno, e Sceptro he nada,
Porque o nada da Morte acaba tudo.

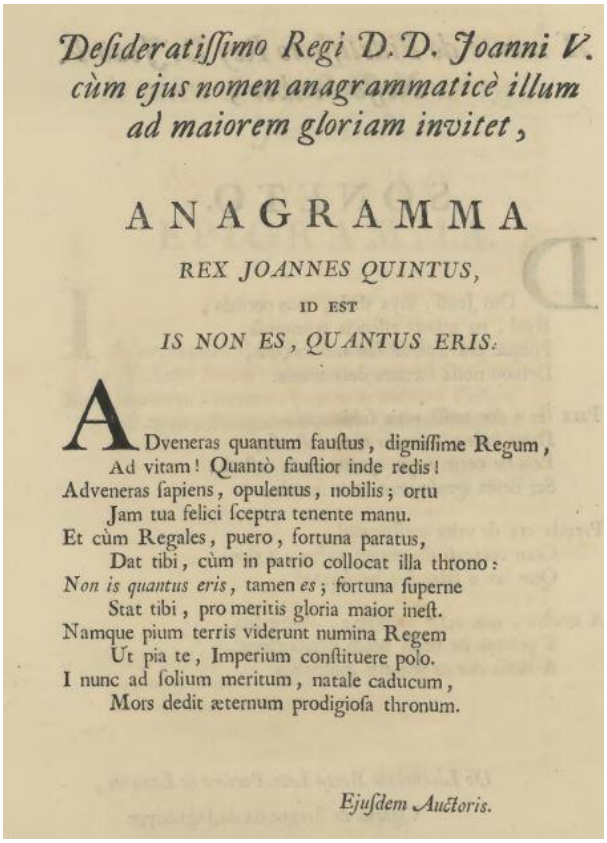
Quanto em vida intentou, conſeguio tudo,
Sem que à Mageſtade abateſſe nada;
Que o mayor impoſſivel era nada
Para hum tal Rey, que dominava tudo.

Do Braſil os theſouros eraõ nada,
Quando nos Templos diſpendia tudo,
Que para elle ſem Deos tudo era nada.

Mas oh! Que ſe ſem Deos he nada tudo,
Em deixar a Coroa deixou nada
O noſſo Rey, que em Deos hoje tem tudo.

Do meſmo Author.

Fig. 78 – Anagrama dedicado a D. João V (BARROS, 1753: 130).



Deſideratiſſimo Regi D. D. Joanni V. cùm ejus nomen anagrammaticè illum ad maiorem gloriam invitet,

ANAGRAMMA

REX JOANNES QUINTUS,

ID EST

IS NON ES, QUANTUS ERIS.

ADveneras quantum fauſtus, digniſſime Regum,
Ad vitam! Quantò fauſtior inde redis!
Adveneras ſapiens, opulentus, nobilis; ortu
Jam tua felici ſceptra tenente manu.
Et cùm Regales, puero, fortuna paratus,
Dat tibi, cùm in patrio collocat illa throno:
Non is quantus eris, tamen *es*; fortuna ſuperne
Stat tibi, pro meritis gloria maior ineſt.
Namque pium terris viderunt numina Regem
Ut pia te, Imperium conſtituere polo.
I nunc ad ſolium meritum, natale caducum,
Mors dedit æternum prodigioſa thronum.

Ejuſdem Auctoris.

Fig. 79 – Soneto acróstico "De pai, também de Rei, já não há falta" a D. João V (NATIVIDADE, 1750: s.p.).

A' MORTE DA DEFUNTA MAGESTADE
DO FIDELISSIMO REY DE PORTUGAL
DOM JOAÕ O V.
SUCCEDIDA A XXXI. DE JULHO DE MDCCL.
Havendo-ſe ſentido a 27. hum notavel tremor da Terra.

SONETO ACROSTICO.

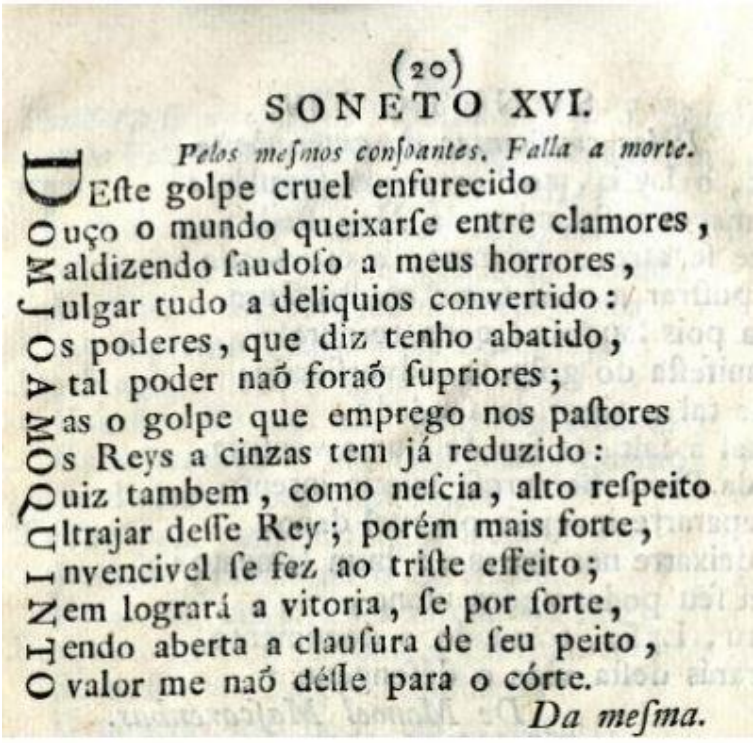
Pelos meſmos Conſoantes dos Sonetos, que ſe imprimiraõ com os nomes de huma Religioſa, e de Caetano de Moraes Ripal.

DE Pay, tambem de Rey, (*) ja naõ ha falta,
OReyno, e os Vaſſallos cobraõ alento,
MUde-ſe a grande dor em ſoffrimento,
JOa ſe julga no Ceo, (Coroa taõ alta.)
OAquinto Rey Joaõ tanto ſe exalta,
MOcabe-ſe o clamor dos ays violento,
QUagoado o Coraçaõ de ſentimento,
INpranto do pezar dos Olhos ſalta.
TOue os ultimos alentos confundindo
Oenceo depois da morte a actividade,
a tremendo a terra, o Reyno ſentindo;
Neſſe Empyreo ſe vè a Mageſtade,
Todo o Reyno lamenta repetindo
Oh Monarca de eterna ſaudade!

(*) Alludeſe ter o Reyno de Portugal noſſo Sereniſſimo Senhor D. José Rey, e Pay.

De Jacyntho Aniceto Magno Ferreira.

Fig. 80 – Soneto acróstico “Deste golpe cruel enfurecido” a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 20).



(20)

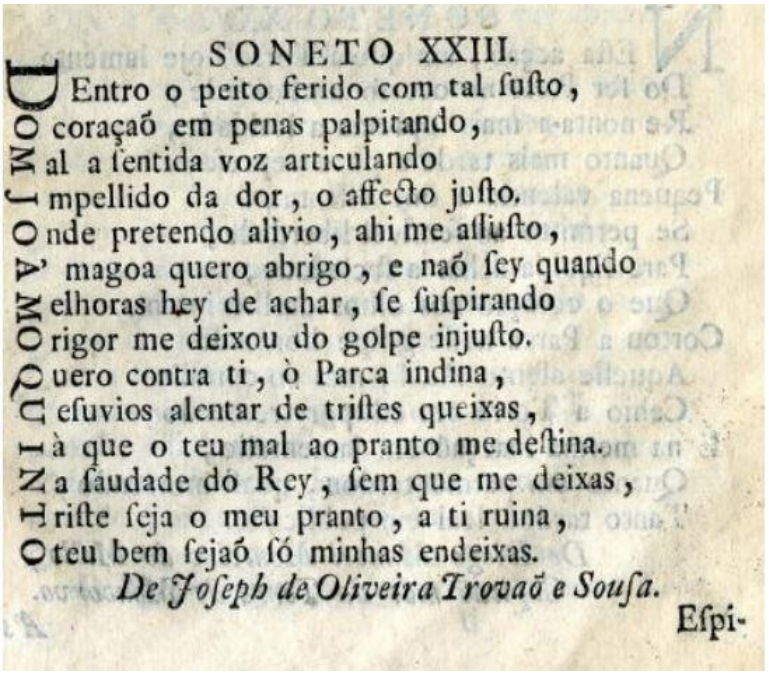
SONETO XVI.

Pelos meſmos conſoantes. Falla a morte.

DEſte golpe cruel enfurecido
Ouço o mundo queixarſe entre clamores,
Maldizendo ſaudoſo a meus horrores,
Julgar tudo a deliquios convertido:
Os poderes, que diz tenho abatido,
Tal poder naõ foraõ ſupriores;
Mas o golpe que emprego nos paſtores
Os Reys a cinzas tem já reduzido:
Quiz tambem, como neſcia, alto reſpeito
Ultrajar deſſe Rey; porém mais forte,
Invencivel ſe fez ao triſte effeito;
Nem logrará a vitoria, ſe por ſorte,
Tendo aberta a clauſura de ſeu peito,
O valor me naõ déſſe para o córte.

Da meſma.

Fig. 81 – Soneto acróstico “Dentro o peito ferido com tal susto” a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 23).



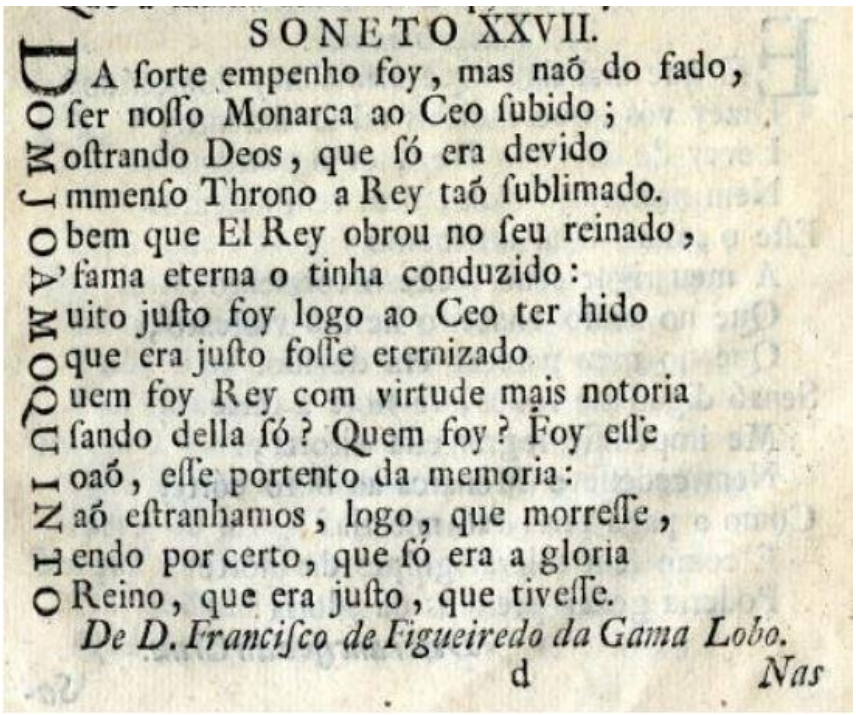
SONETO XXIII.

DEntro o peito ferido com tal ſuſto,
Coraçaõ em penas palpitando,
Mal a ſentida voz articulando
Impellido da dor, o affecto juſto.
Onde pretendo alivio, ahi me alluſto,
Ah magoa quero abrigo, e naõ ſey quando
Melhoras hey de achar, ſe ſuſpirando
O rigor me deixou do golpe injuſto.
Quero contra ti, ò Parca indina,
Peſuvios alentar de triſtes queixas,
Já que o teu mal ao pranto me deſtina.
Na ſaudade do Rey, ſem que me deixas,
Triſte ſeja o meu pranto, a ti ruina,
O teu bem ſejaõ ſó minhas endeixas.

De Joſeph de Oliveira Trovaõ e Souſa.

Eſpi-

Fig. 82 – Soneto acróstico "Da sorte empenho foi, mas não do fado" a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 25).



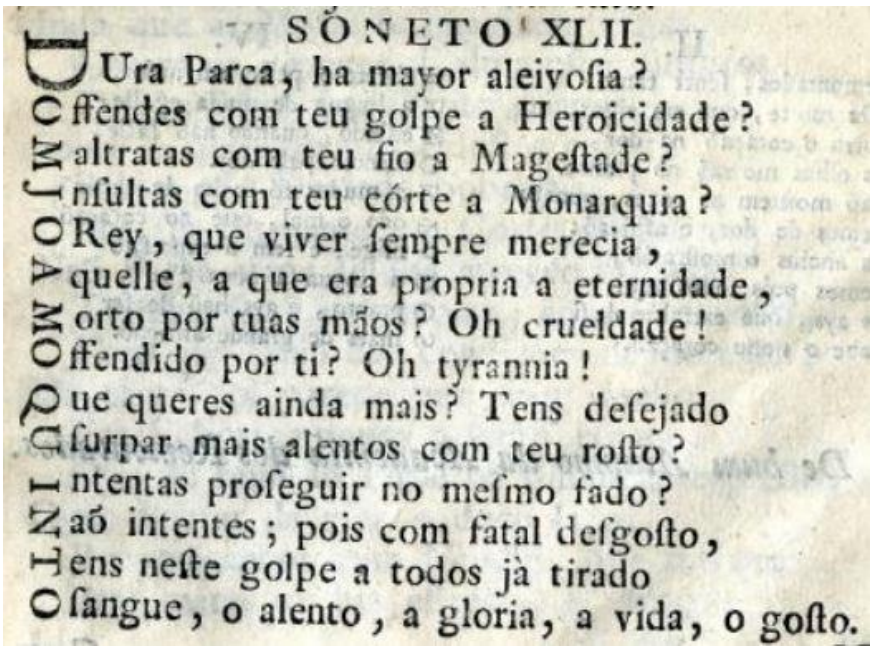
SONETO XXVII.

DA ſorte empenho foy, mas naõ do fado,
OM ſer noſſo Monarca ao Ceo ſubido;
JO oſtrando Deos, que ſó era devido
A mmenſo Throno a Rey taõ ſublimado.
MO bem que El Rey obrou no ſeu reinado,
QU'fama eterna o tinha conduzido:
UI uito juſto foy logo ao Ceo ter hido
NT que era juſto foſſe eternizado
O uem foy Rey com virtude mais notoria
ſando della ſó? Quem foy? Foy eſſe
oaõ, eſſe portento da memoria:
aõ eſtranhamos, logo, que morreſſe,
endo por certo, que ſó era a gloria
Reino, que era juſto, que tiveſſe.

De D. Franciſco de Figueiredo da Gama Lobo.

d Nas

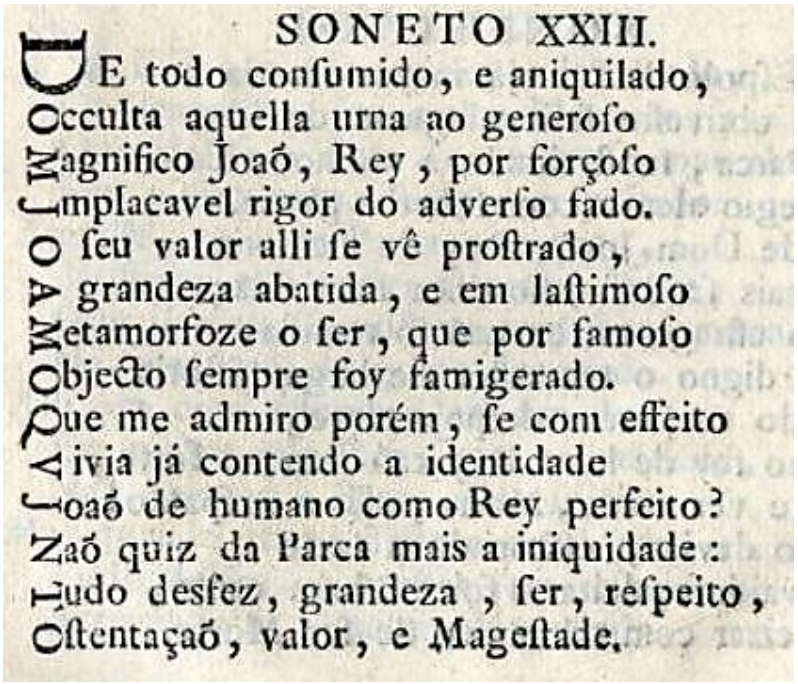
Fig. 83 – Soneto acróstico "Dura Parca, há maior aleivosa?" a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 33).



SONETO XLII.

DUra Parca, ha mayor aleivoſia?
OM ffendes com teu golpe a Heroicidade?
JO altratas com teu fio a Mageſtade?
A nſultas com teu córte a Monarquia?
MO Rey, que viver ſempre merecia,
QU quelle, a que era propria a eternidade,
UI orto por tuas mãos? Oh crueldade!
NT ffendido por ti? Oh tyrannia!
O ue queres ainda mais? Tens deſejado
ſurpar mais alentos com teu roſto?
ntentas proſeguir no meſmo fado?
aõ intentes; pois com fatal deſgoſto,
ens neſte golpe a todos já tirado
ſangue, o alento, a gloria, a vida, o goſto.

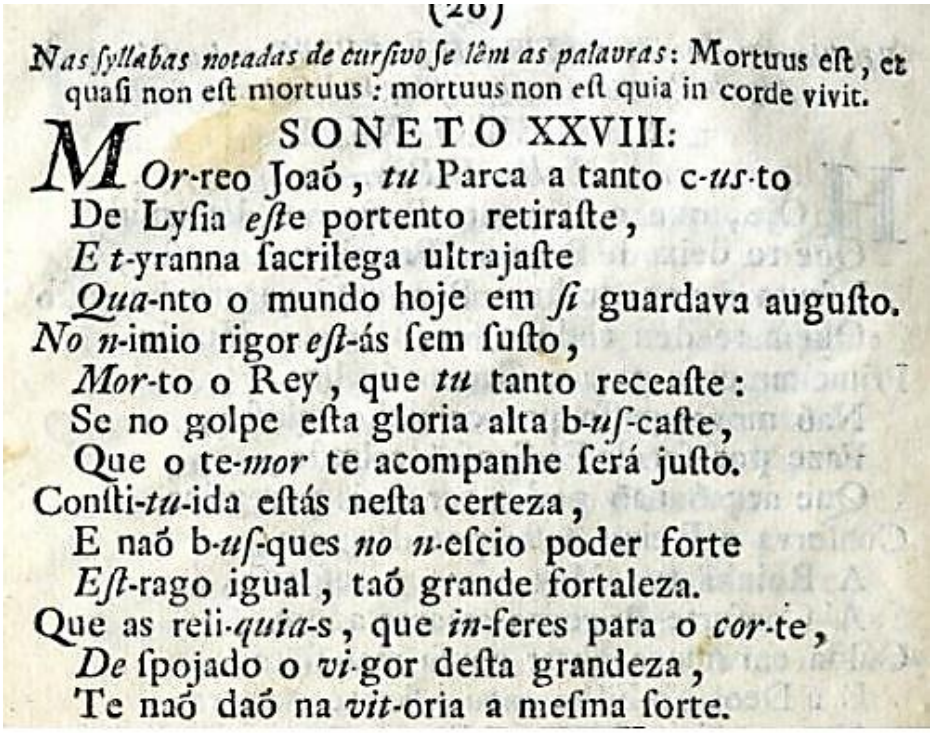
Fig. 84 – Soneto acróstico "De todo consumido, e aniquilado" a D. João V (AMENO, 1750, Col. IV: 14).



SONETO XXIII.

DE todo conſumido, e aniquilado,
Occulta aquella urna ao generoſo
Magnifico Joaõ, Rey, por forçoſo
Implacavel rigor do adverſo fado.
O ſeu valor alli ſe vê proſtrado,
A grandeza abatida, e em laſtimoſo
Metamorfoze o ſer, que por famoſo
Objecto ſempre foy famigerado.
Que me admiro porém, ſe com effeito
Vivia já contendo a identidade
Joaõ de humano como Rey perfeito?
Naõ quiz da Parca mais a iniquidade:
Tudo desfez, grandeza, ſer, reſpeito,
Oſtentaçaõ, valor, e Mageſtade.

Fig. 85 – Soneto acróstico "Mor-reu João, tu Parca a tanto c-us-to?" a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 26).



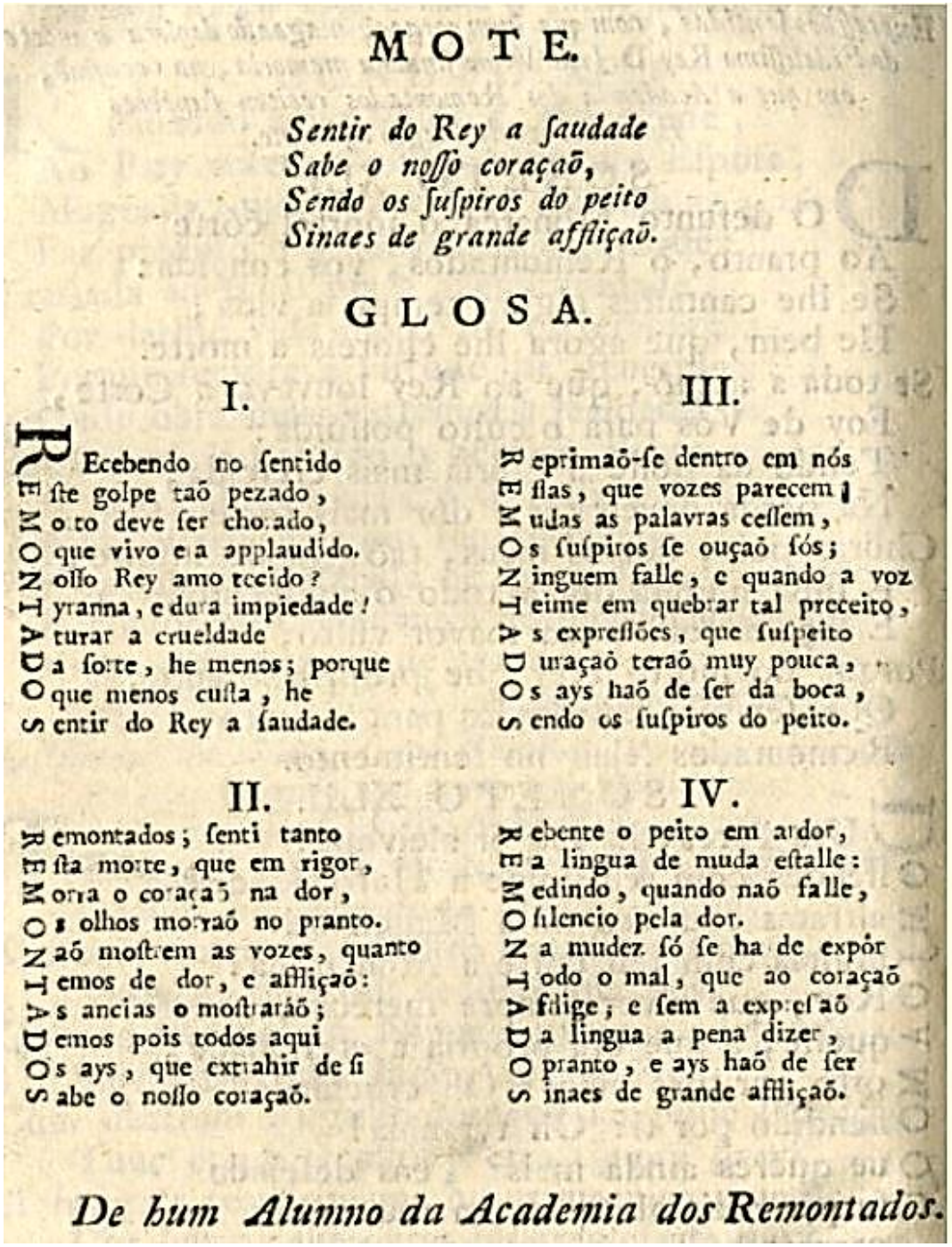
(26)

Nas ſyllabas notadas de curſivo ſe lêm as palavras: Mortuus eſt, et quaſi non eſt mortuus: mortuus non eſt quia in corde vivit.

SONETO XXVIII:

MOr-reo Joaõ, *tu* Parca a tanto c-*us*-to
De Lyſia *eſte* portento retiraſte,
E t-yranna ſacrilega ultrajaſte
Qua-nto o mundo hoje em *ſi* guardava auguſto.
No n-imio rigor *eſt*-ás ſem ſuſto,
Mor-to o Rey, que *tu* tanto receaſte:
Se no golpe eſta gloria alta b-*uſ*-caſte,
Que o te-*mor* te acompanhe ſerá juſto.
Conſti-*tu*-ida eſtás neſta certeza,
E naõ b-*uſ*-ques *no n*-eſcio poder forte
Eſt-rago igual, taõ grande fortaleza.
Que as reli-*quia*-s, que *in*-feres para o *cor*-te,
De ſpojado o *vi*-gor deſta grandeza,
Te naõ daõ na *vit*-oria a meſma ſorte.

Fig. 86 – Glosa acróstica “REMONTADOS” a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 34).



MOTE.

Sentir do Rey a ſaudade
Sabe o noſſo coraçaõ,
Sendo os ſuſpiros do peito
Sinaes de grande affliçaõ.

GLOSA.

I.

REcebendo no ſentido
Eſte golpe taõ pezado,
Moto deve ſer chorado,
Que vivo era applaudido.
Noſſo Rey amo tecido?
Tyranna, e dura impiedade!
Tirar a crueldade
A ſorte, he menos; porque
Que menos cuſta, he
Sentir do Rey a ſaudade.

II.

REmontados; ſenti tanto
Eſta morte, que em rigor,
Morra o coraçaõ na dor,
Os olhos morraõ no pranto.
Naõ moſtrem as vozes, quanto
Temos de dor, e affliçaõ:
Os ancias o moſtraráõ;
Temos pois todos aqui
Os ays, que extrahir de ſi
Sabe o noſſo coraçaõ.

III.

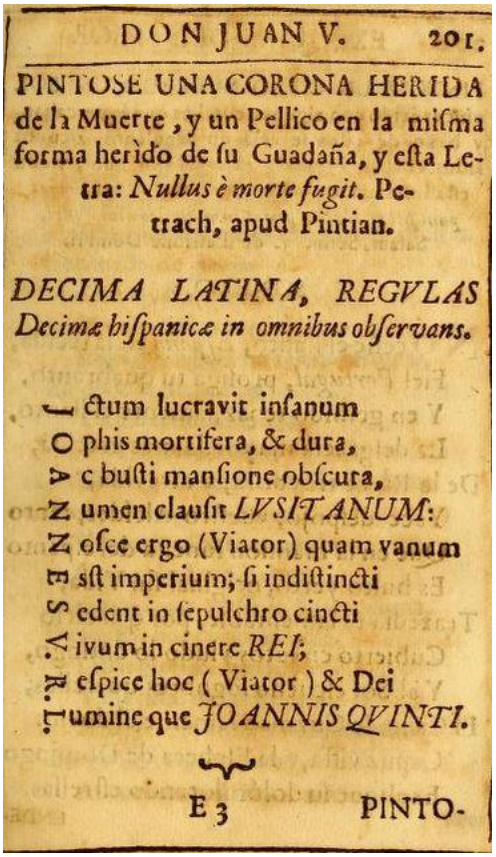
REprimaõ-ſe dentro em nós
Eſtas, que vozes parecem;
Mudas as palavras ceſſem,
Os ſuſpiros ſe ouçaõ ſós;
Ninguem falle, e quando a voz
Teime em quebrar tal preceito,
Os expreſſões, que ſuſpeito
Duraçaõ teraõ muy pouca,
Os ays haõ de ſer da boca,
Sendo os ſuſpiros do peito.

IV.

REbente o peito em ardor,
Na lingua de muda eſtalle:
Pedindo, quando naõ falle,
Silencio pela dor.
Na mudez ſó ſe ha de expôr
Todo o mal, que ao coraçaõ
Affige; e ſem a expreſſaõ
Na lingua a pena dizer,
O pranto, e ays haõ de ſer
Sinaes de grande affliçaõ.

De hum Alumno da Academia dos Remontados.

Fig. 87 – Emblema com décima acróstica a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 201).



DON JUAN V. 201.

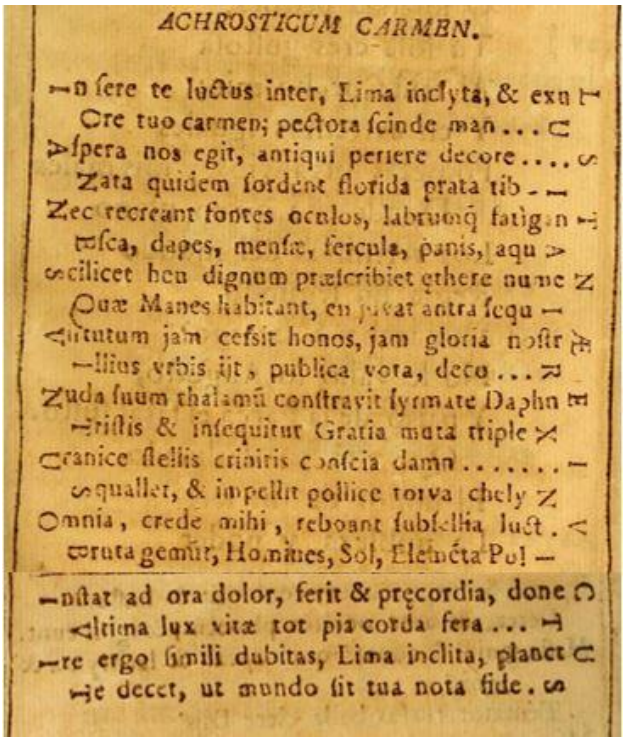
PINTOSE UNA CORONA HERIDA de la Muerte, y un Pellico en la miſma forma herido de ſu Guadaña, y eſta Letra: *Nullus è morte fugit.* Petrach, apud Pintian.

DECIMA LATINA, REGVLAS Decimæ hiſpanicæ in omnibus obſervans.

J ctum lucravit inſanum
O phis mortifera, & dura,
A c buſti manſione obſcura,
N umen clauſit *LVSITANUM*:
N oſce ergo (Viator) quam vanum
E sſt imperium; ſi indiſtincti
S edent in ſepulchro cincti
V. ivum in cinere *REI*;
R. eſpice hoc (Viator) & Dei
L. umine que *JOANNIS QVINTI.*

E 3 PINTO-

Fig. 88 – Poema em versos acrósticos a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 247).

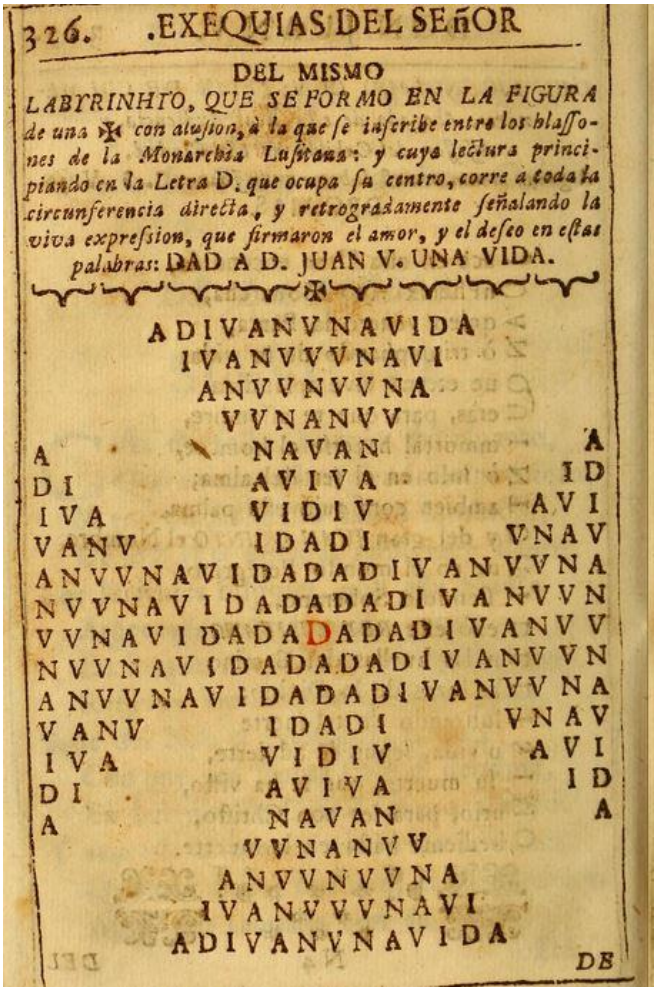


ACHROSTICUM CARMEN.

In ſere te luctus inter, Lima inclyta, & exu L
Ore tuo carmen; pectora ſcinde man . . . U
Aſpera nos egit, antiqui periere decore . . . . S
Nata quidem ſordent florida prata tib - I
Nec recreant fontes oculos, labrumq̃ fatigan T
Eſca, dapes, menſæ, fercula, panis, aqu A
Scilicet heu dignum præſcribiet ęthere nume N
Quæ Manes habitant, en juvat antra ſequ I
Virtutum jam ceſsit honos, jam gloria noſtr Æ
Illius vrbis ijt, publica vota, deco . . . R
Nuda ſuum thalamũ conſtravit ſyrmate Daphn E
Triſtis & inſequitur Gratia muta triple X
Cranice ſtellis crinitis conſcia damn I
Squallet, & impellit pollice torva chely N
Omnia, crede mihi, reboant ſubſellia luct . V
Bruta gemũt, Homines, Sol, Elemẽta Pol I

Inſtat ad ora dolor, ferit & pręcordia, done C
Vltima lux vitæ tot pia corda fera . . . T
Ire ergo ſimili dubitas, Lima inclita, planct U
Te decet, ut mundo ſit tua nota fide . S

Fig. 89 – Labirinto em cruz a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 326).



326. EXEQUIAS DEL SEñOR

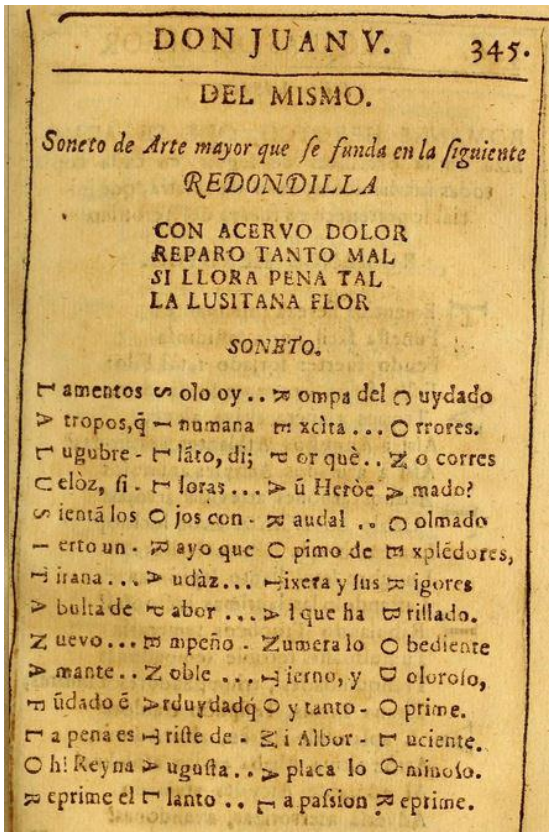
DEL MISMO

LABYRINHTO, QUE SE FORMO EN LA FIGURA de una ✠ con alusion, à la que se inscribe entre los blassones de la Monarchia Lusitana: y cuya lectura principiando en la Letra D. que ocupa su centro, corre à toda la circunferencia directa, y retrogradamente señalando la viva expresion, que firmaron el amor, y el deseo en estas palabras: DAD Á D. JUAN V. UNA VIDA.

ADIVANVNAVIDA
IVANVVVNAVI
ANVVNVVNA
VVNANVV
A NAVAN A
DI AVIVA ID
IVA VIDIV AVI
VANV IDADI VNAV
ANVVNAVIDADADIVANVVNA
NVVNAVIDADADADIVANVVN
VVNAVIDADADADADIVANVV
NVVNAVIDADADADIVANVVN
ANVVNAVIDADADIVANVVNA
VANV IDADI VNAV
IVA VIDIV AVI
DI AVIVA ID
A NAVAN A
VVNANVV
ANVVNVVNA
IVANVVVNAVI
ADIVANVNAVIDA

DE

Fig. 90 – Soneto em labirinto a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 345).



DON JUAN V. 345.

DEL MISMO.

Soneto de Arte mayor que se funda en la siguiente

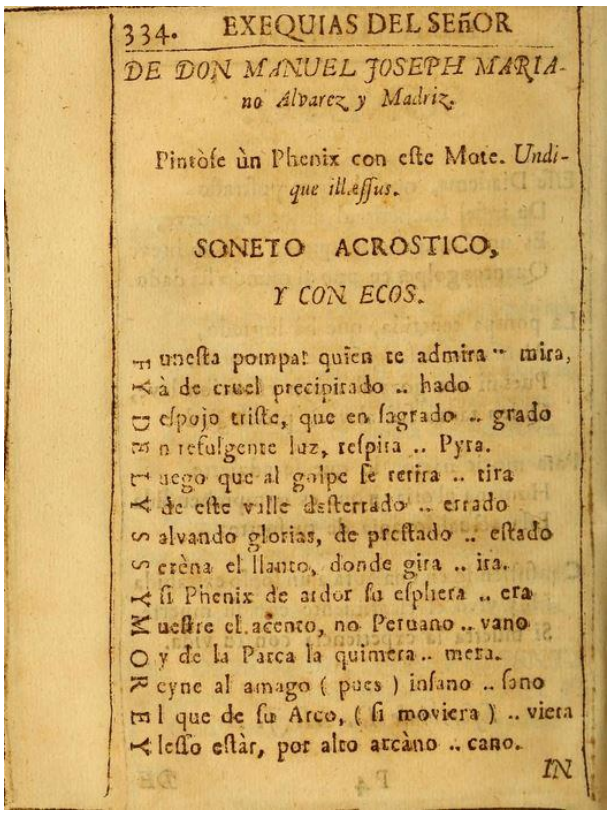
REDONDILLA

CON ACERVO DOLOR
REPARO TANTO MAL
SI LLORA PENA TAL
LA LUSITANA FLOR

SONETO.

L amentos S olo oy .. R ompa del C uydado
A tropos, q̃ I numana E xcìta ... O rrores.
L ugubre - L lãto, di; P or què .. N o corres
U elòz, si - L loras ... A ũ Heròe A mado?
S ientã los O jos con - R audal .. C olmado
I erto un - R ayo que O pimo de E xplẽdores,
T irana ... A udàz ... T ixera y sus R igores
A bulta de P abor ... A l que ha B rillado.
N uevo ... E mpeño - N umera lo O bediente
A mante .. N oble ... T ierno, y D oloroso,
F ũdado ẽ A rduydadq̃ O y tanto - O prime.
L a pena es T riste de - M i Albor - L uciente.
O h! Reyna A ugusta .. A placa lo O minoso.
R eprime el L lanto .. L a passion R eprime.

Fig. 91 – Soneto acróstico em ecos a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 334).



334. EXEQUIAS DEL SEñOR

DE DON MANUEL JOSEPH MARIA-no Alvarez y Madriz.

Pintòse ùn Phenix con este Mote. *Undique illæssus.*

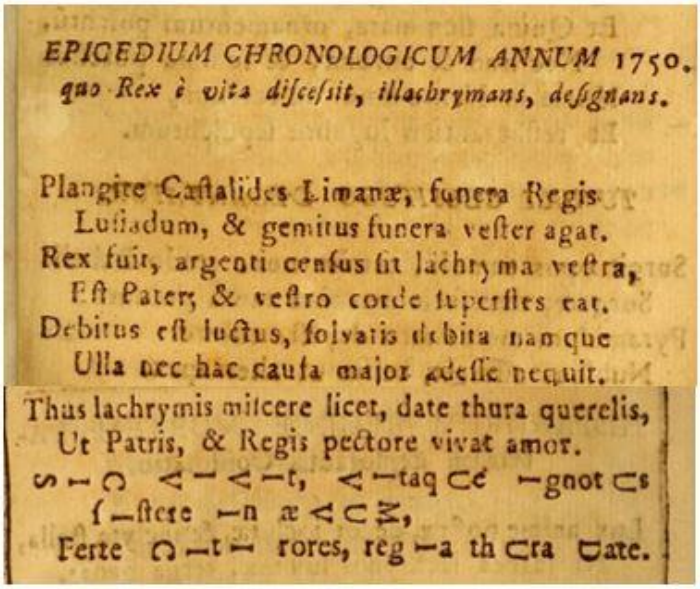
SONETO ACROSTICO,

Y CON ECOS.

F unesta pompa! quien te admira .. mira,
Y à de cruel precipitado .. hado
D espojo triste, que en sagrado .. grado
E n refulgente luz, respira .. Pyra.
L uego que al golpe se retira .. tira
Y de este valle desterrado .. errado
S alvando glorias, de prestado .. estado
S erèna el llanto, donde gira .. ira.
Y si Phenix de ardor su esphera .. era
M uestre el acento, no Peruano .. vano
O y de la Parca la quimera .. mera.
R eyne al amago (pues) insano .. sano
E l que de su Arco, (si moviera) .. viera
Y lesso estàr, por alto arcàno .. cano.

IN

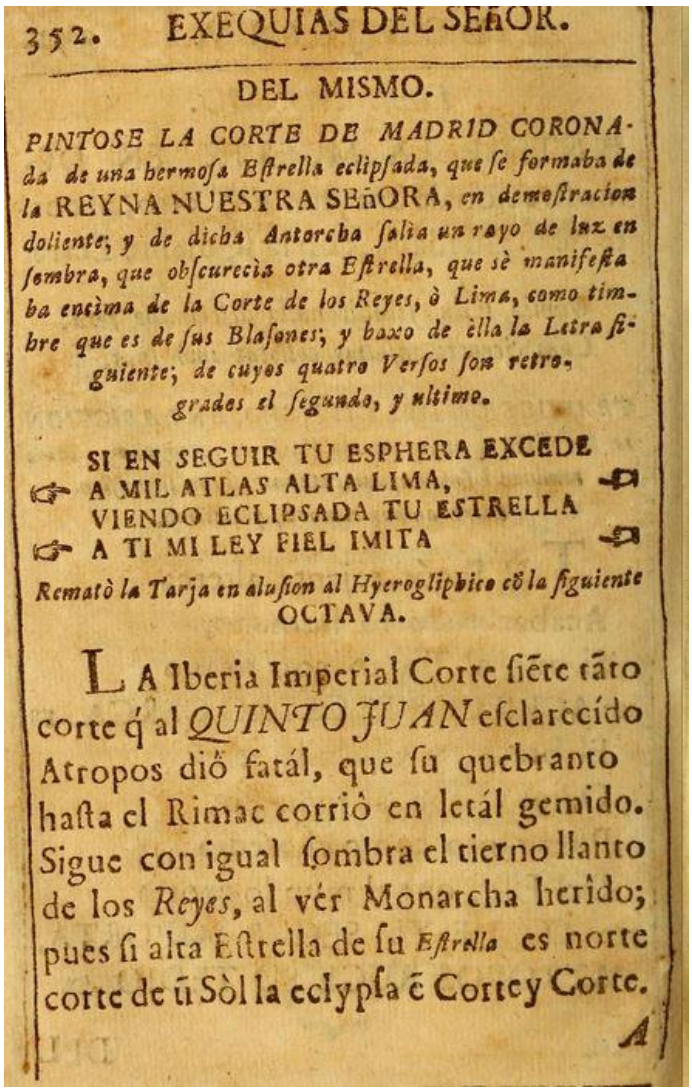
Fig. 92 – Epicédio Cronológico a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 245).



EPICEDIUM CHRONOLOGICUM ANNUM 1750.
quo Rex è vita discessit, illachrymans, designans.

Plangite Castalides Limanæ, funera Regis
Lusiadum, & gemitus funera vester agat.
Rex fuit, argenti census sit lachryma vestra,
Est Pater; & vestro corde superstes eat.
Debitus est luctus, solvatis debita namque
Ulla nec hac causa major adesse nequit.
Thus lachrymis miscere licet, date thura querelis,
Ut Patris, & Regis pectore vivat amor.
ᔕ ⊢ ᑕ ᐸ ⊢ ᐸ ⊢t, ᐸ ⊢taq ⊂é ⊢gnot ⊂s
ſ ⊢ſtere ⊢n æ ᐸ ⊂ ⋛,
Ferte ᑕ ⊢t ⊢ rores, reg ⊢a th ⊂ra ᗡate.

Fig. 93 – "Pintose la corte de Madrid" (BRAVO de RIVERO, 1752: 352).



352. EXEQUIAS DEL SEñOR.

DEL MISMO.

PINTOSE LA CORTE DE MADRID CORONA-da de una hermosa Estrella eclipsada, que se formaba de la REYNA NUESTRA SEñORA, *en demostracion doliente; y de dicha Antorcha salìa un rayo de luz en sombra, que obscurecìa otra Estrella, que sè manifestaba encìma de la Corte de los Reyes, ò Lima, como timbre que es de sus Blasones; y baxo de èlla la Letra siguiente; de cuyos quatro Versos son retrogrados el segundo, y ultimo.*

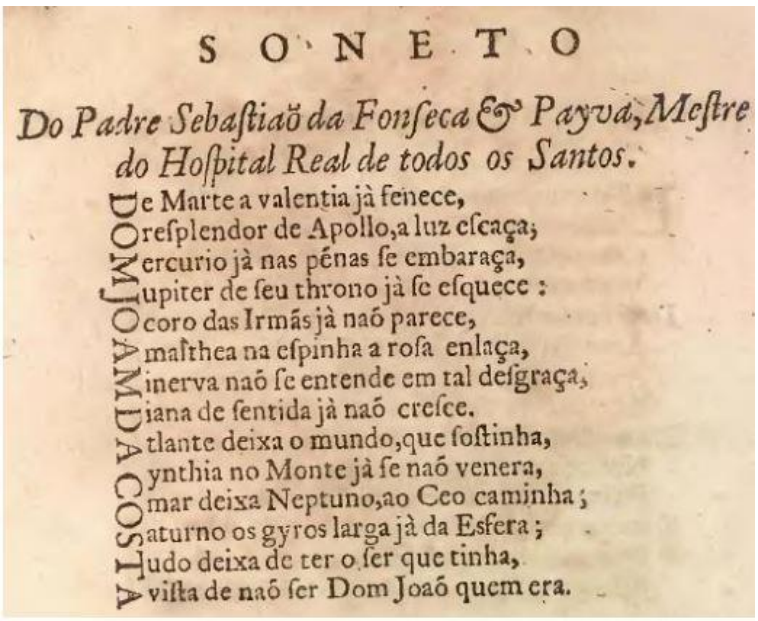
SI EN SEGUIR TU ESPHERA EXCEDE
A MIL ATLAS ALTA LIMA,
VIENDO ECLIPSADA TU ESTRELLA
A TI MI LEY FIEL IMITA

Rematò la Tarja en alusion al Hyeroglíphico cõ la siguiente OCTAVA.

LA Iberia Imperial Corte siẽte tãto corte q́ al *QUINTO JUAN* esclarecído Atropos diô fatál, que su quebranto hasta el Rimac corriô en letál gemido. Sigue con igual sombra el tierno llanto de los *Reyes*, al vér Monarcha herîdo; pues si alta Estrella de su *Estrella* es norte corte de ũ Sòl la eclypsa ẽ Corte y Corte.

A

Fig. 94 – Soneto acróstico a D. João da Costa "De Marte a valentia já fenece" (ACADEMIA DOS SINGULARES DE LISBOA, 1692: 322).



SONETO

Do Padre Sebaſtiaõ da Fonſeca & Payva, Meſtre do Hoſpital Real de todos os Santos.

DOM JOAM DA COSTA

De Marte a valentia jà fenece,
reſplendor de Apollo, a luz eſcaça;
ercurio jà nas pénas ſe embaraça,
upiter de ſeu throno jà ſe eſquece:
coro das Irmás jà naõ parece,
maſthea na eſpinha a roſa enlaça,
inerva naõ ſe entende em tal deſgraça,
iana de ſentida jà naõ creſce.
tlante deixa o mundo, que ſoſtinha,
ynthia no Monte jà ſe naõ venera,
mar deixa Neptuno, ao Ceo caminha;
aturno os gyros larga jà da Esfera;
udo deixa de ter o ſer que tinha,
viſta de naõ ſer Dom Joaõ quem era.

Fig. 95 – Anagrama acróstico "Soberba Tuba Libitina sentido honra do S. Afonso Furtado Castro Rio de Mendonça" (LOPES SIERRA, 1676: Ms. 52–VIII–36, BNA).

ASVMPTO

Soberba Tuba libitina ſentindo honra do S. Affonso Furtado Caſtro Rio de Mendonsa Siête g.or e Capitaõ geral neſte eſtado Bahience

Anagramma Acroſtico

105

A
FE
FOI
OBRA
NESTE
SOBIDO
OBIECTO
FORCANDO
VIGILANTE
RESIGNANDO
TRABALHOSAS
ARCHITETVRAS
DESPERTANDOSE
OBSTINADAMENTE

105

A B C D E F G H I L M N O P R S T V
13 5 3 6 12 3 2 2 8 2 1 8 12 1 7 2 2 2

Fig. 96 – Dois sonetos e uma sextina acrósticos a Afonso Furtado de Castro Rios de Mendonça (LOPES SIERRA, 1676: Ms. 52–VIII–36, BNA).

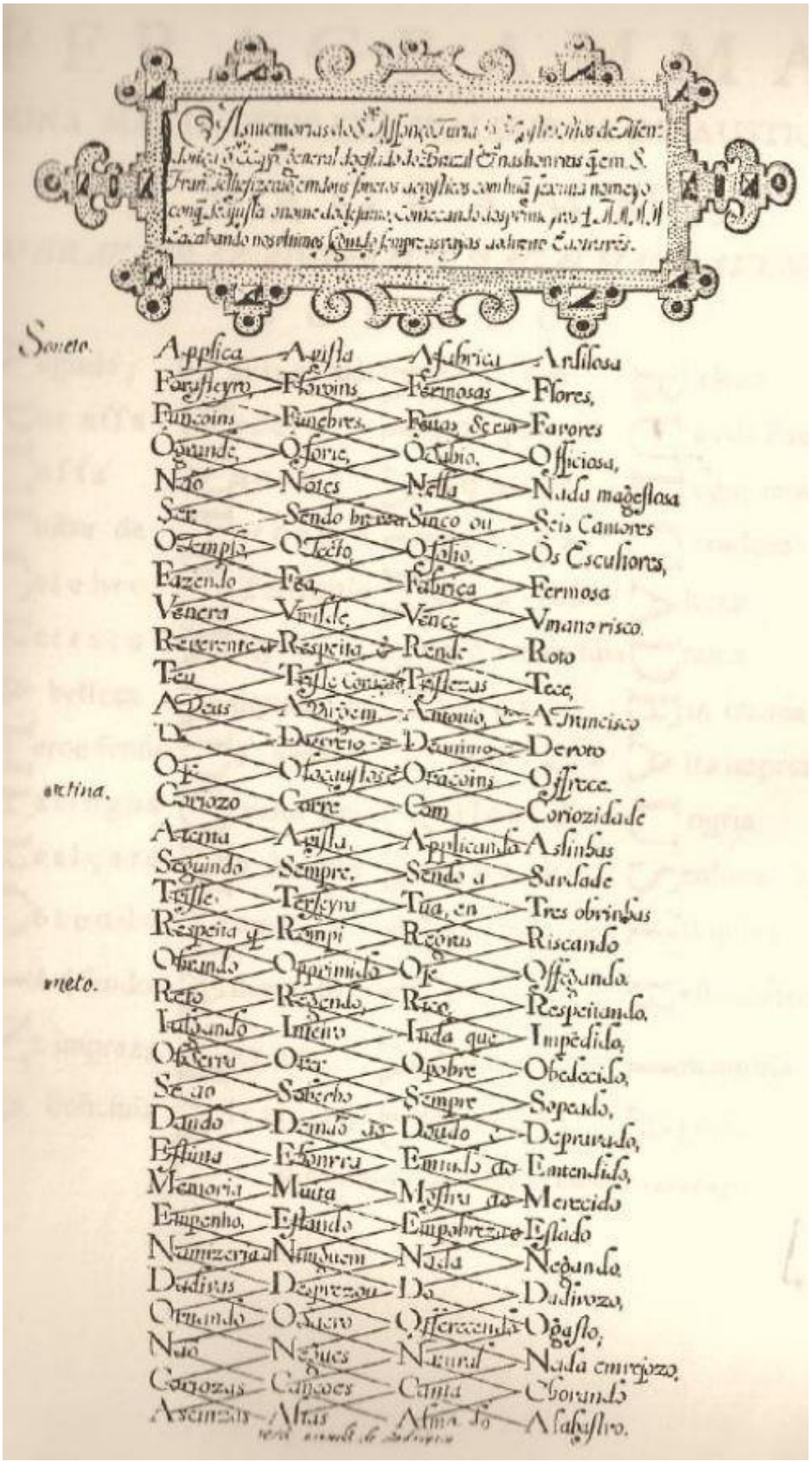
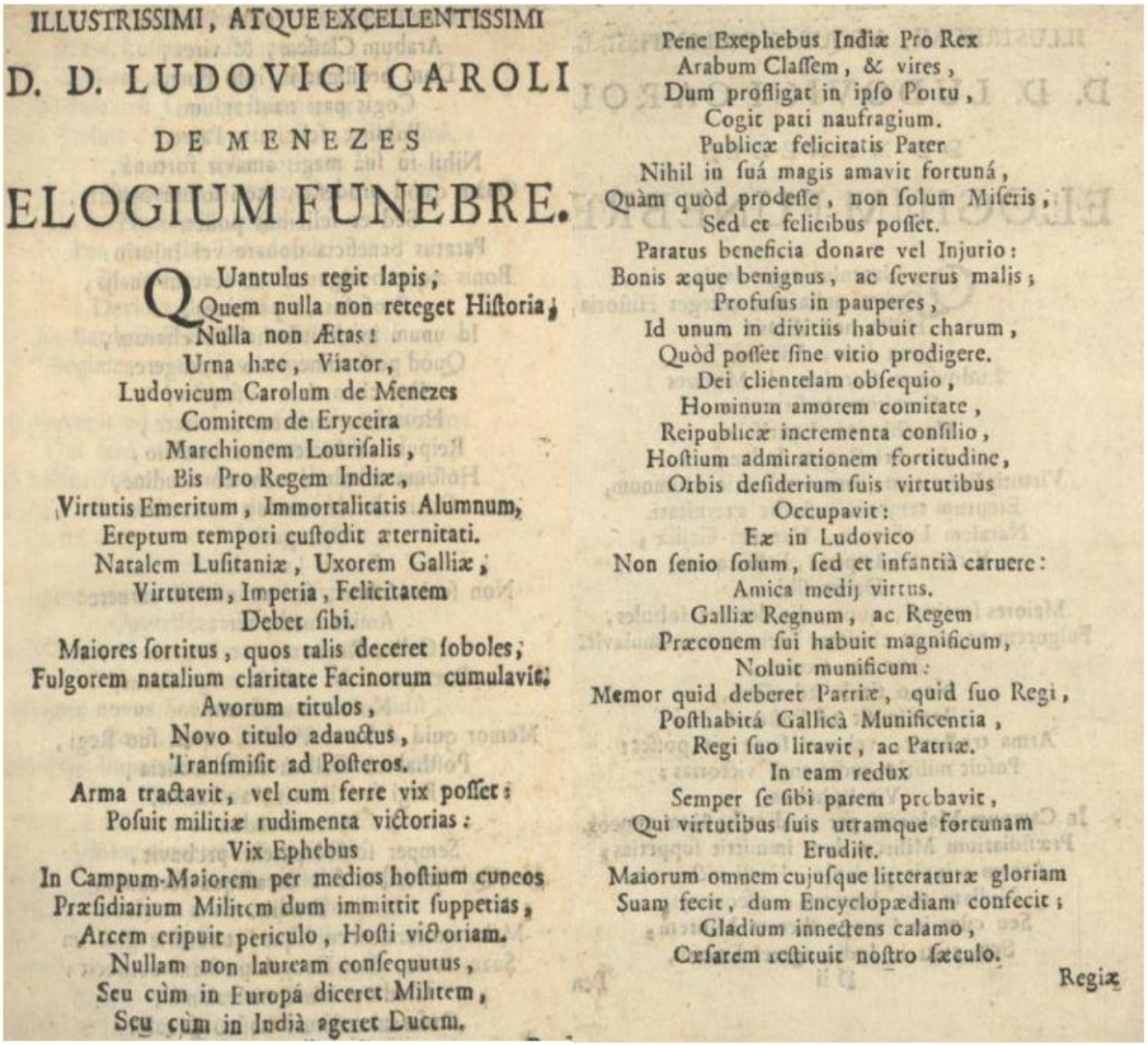


Fig. 97 – Poema-mausoléu dedicado a D. Luís de Meneses (excerto de *Emblemas e Poesias*, s.a., s.p.).



ILLUSTRISSIMI, ATQUE EXCELLENTISSIMI

D. D. LUDOVICI CAROLI

DE MENEZES

ELOGIUM FUNEBRE.

QUantulus tegit lapis;
Quem nulla non reteget Hiſtoria;
Nulla non Ætas!
Urna hæc, Viator,
Ludovicum Carolum de Menezes
Comitem de Eryceira
Marchionem Louriſalis,
Bis Pro Regem Indiæ,
Virtutis Emeritum, Immortalitatis Alumnum,
Ereptum tempori cuſtodit æternitati.
Natalem Luſitaniæ, Uxorem Galliæ;
Virtutem, Imperia, Felicitatem
Debet ſibi.
Maiores ſortitus, quos talis deceret ſoboles;
Fulgorem natalium claritate Facinorum cumulavit:
Avorum titulos,
Novo titulo adauctus,
Tranſmiſit ad Poſteros.
Arma tractavit, vel cum ferre vix poſſet:
Poſuit militiæ rudimenta victorias:
Vix Ephebus
In Campum-Maiorem per medios hoſtium cuneos
Præſidiarium Militem dum immittit ſuppetias,
Arcem eripuit periculo, Hoſti victoriam.
Nullam non lauream conſequutus,
Seu cùm in Europâ diceret Militem,
Seu cùm in Indiâ ageret Ducem.

Pene Exephebus Indiæ Pro Rex
Arabum Claſſem, & vires,
Dum profligat in ipſo Portu,
Cogit pati naufragium.
Publicæ felicitatis Pater
Nihil in ſuâ magis amavit fortunâ,
Quàm quòd prodeſſe, non ſolum Miſeris,
Sed et felicibus poſſet.
Paratus beneficia donare vel Injurio:
Bonis æque benignus, ac ſeverus malis;
Profuſus in pauperes,
Id unum in divitiis habuit charum,
Quòd poſſet ſine vitio prodigere.
Dei clientelam obſequio,
Hominum amorem comitate,
Reipublicæ incrementa conſilio,
Hoſtium admirationem fortitudine,
Orbis deſiderium ſuis virtutibus
Occupavit:
Ex in Ludovico
Non ſenio ſolum, ſed et infantiâ caruere:
Amica medij virtus.
Galliæ Regnum, ac Regem
Præconem ſui habuit magnificum,
Noluit munificum:
Memor quid deberet Patriæ, quid ſuo Regi,
Poſthabitâ Gallicâ Munificentia,
Regi ſuo litavit, ac Patriæ.
In eam redux
Semper ſe ſibi parem probavit,
Qui virtutibus ſuis utramque fortunam
Erudiit.
Maiorum omnem cujuſque litteraturæ gloriam
Suam fecit, dum Encyclopædiam confecit;
Gladium innectens calamo,
Cæſarem reſtituit noſtro ſæculo.

Regiæ

Fig. 98 – Soneto acróstico e anagramático a Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses (BETUCCI, 1717: s.p.).

I Complimenti del Tebro

NELLA PARTENZA

DELL' ILLUSTRISS. ED ECCELLENTISS. SIGNORE

DON RODRIGO

ANNES DE SAA, ALMEIDA, E MENESES,

Marchese di Fontes, Conte di Penaghiano, Capitano maggiore, e Alcaide maggiore della Città del Porto, e delle Fortezze di S. Gio. della Foze del Doro, e Noſtra Signora delle Nevi in Lena di Matoſignos, Signore del Conſeglio di Sevòr, Penaghiano, Fontes, Gudim, e Gondomar, Signore di Villa nuova, Terra di Vaca, e Aghiar di Souza, di Bouſas, di Gaja, e della Honra di Sobrado, Signore della Caſa d'Abrantes, e delle Ville di Sardoal. Alcaide maggiore delle Ville d'Abrantes, Pugnete, Amendoa, e di Maſſam, Commendatore di S. Giacomo di Caſſem, e S. Pietro di Faro dell'Ordine di S. Giacomo, Gentiluomo della Camera della Maeſtà del Rè di Portogallo, e del ſuo Conſeglio, e ſuo Ambaſciadore Straordinario appreſſo la Santità di Noſtro Signore Papa CLEMENTE XI.

IL

SIGNORE AMBASCIATORE DI PORTOGALLO

Elogio Anagrammatico Alfabetico puriſſimo in verſo alluſivo allo ſplendore, che Sua Eccellenza hà diffuſo nella ſua Carica qui in Roma, ad onore della Maeſtà di GIOVANNI V. ſuo Rè.

C. GESTI

PORTO' LA GLORIA DI LISBON' A ROMA.

A cui applaudendo PAOLO BETTUCCI *prende motivo d'accompagnarlo col ſeguente Acroſtico*

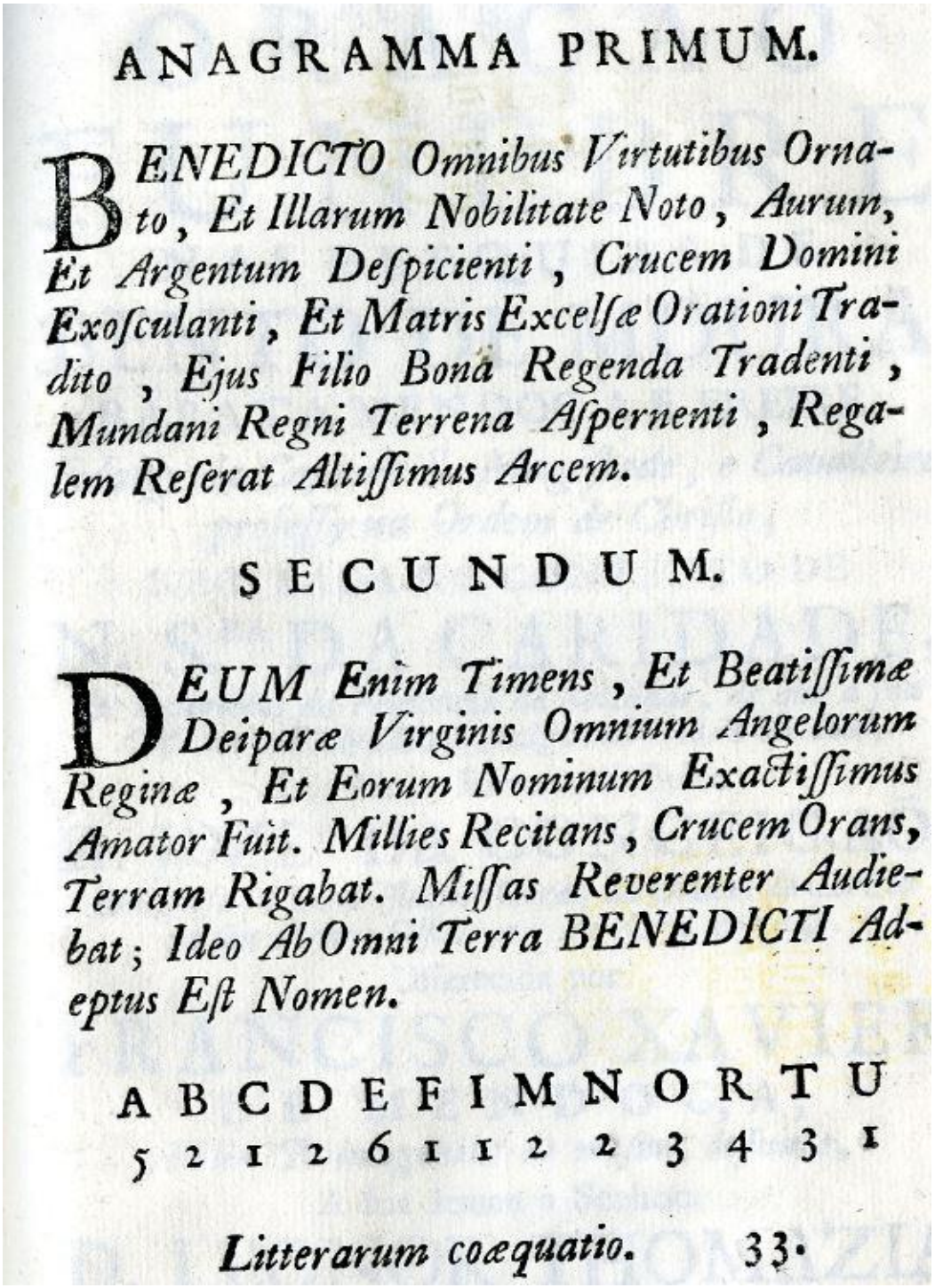
SONETTO.

MUſa ſilenzio ormai, perchè ſe tenti
AL tuo Eroe Luſitan creſcere i Vanti,
RIdondar li vedrai tanto in Portenti,
CHe aſſorbiran ne lo Stupor tuoi Canti.
HArpa non hai, che i di lui gran Talenti
DIſpiegar poſſa in Armonie ſonanti,
EScon le ſue Virtù troppo eminenti,
HAregi de GESTI ſuoi, che ſono Incanti.
OFfuſca i Faſti, e col ſuo Faſto arriva
NOn veduta mai più la Invidia doma,
HEſſerli Encomij in sù l'Auſonia riva,
E de ſuoi Pregi ad illuſtrar la ſoma
SUl Tebro intento ad eternarſi il Viva:
PORTO' LA GLORIA DI LISBON' A ROMA.

In ROMA, per Franceſco Gonzaga, 1717. *Con licenza de' Superiori.*

Fig. 99 – Labirinto cúbico à morte de Bento de Moura (COSTA, 1741: s.p.).

Fig. 100 – Anagramas à morte de Bento de Moura (COSTA, 1741: s.p.).



ANAGRAMMA PRIMUM.

BENEDICTO Omnibus Virtutibus Ornato, Et Illarum Nobilitate Noto, Aurum, Et Argentum Deſpicienti, Crucem Domini Exoſculanti, Et Matris Excelſæ Orationi Tradito, Ejus Filio Bona Regenda Tradenti, Mundani Regni Terrena Aſpernenti, Regalem Reſerat Altiſſimus Arcem.

SECUNDUM.

DEUM Enim Timens, Et Beatiſſimæ Deiparæ Virginis Omnium Angelorum Reginæ, Et Eorum Nominum Exactiſſimus Amator Fuit. Millies Recitans, Crucem Orans, Terram Rigabat. Miſſas Reverenter Audiebat; Ideo Ab Omni Terra BENEDICTI Adeptus Eſt Nomen.

A	B	C	D	E	F	I	M	N	O	R	T	U
5	2	1	2	6	1	1	2	2	3	4	3	1

Litterarum coæquatio. 33.

Fig. 101 – Poema-mausoléu a D. Francisco de Portugal e Castro (ACADEMIA DOS OCULTOS, 1751: 69-72).

IN OBITU ILLUSTRISSIMI
ET
EXCELLENTISSIMI DOMINI
D. FRANCISCI
DE PORTUGAL E CASTRO
MARCHIONIS VALENTINI

Elogium Sepulchrale.

SUpremum halitum direxit in cœlum
Illuſtriſſimus Valentinus Marchio,
E' mundo abiit, ſed non abiens,
Ultimum vitæ finivit diem,
Æternos Famæ incepit.
Pretioſam clepſit vitam furtiva Mors;
Totum orbem depauperavit,
Dum iſtam arripuit.
Quippè
Qui virtutibus orbem luſtraverat;
Virtutibus egenum reliquit.
In illo, veluti in compendio,
Mirabantur omnes

70 *Collecçaõ das obras á morte*

Virtutes mirabili conſortio copulari;
Aſt mirabilior ſanè
In omnes, vel etiam infimos,
Tanti Principis
AFFABILITAS;
Nam
Excellentia maximus, affatu æqualis,
Gravitatem excellentem ſociali facilitate ita condiit;
Ut non ſe minoribus, ſed minores ſibi peræquaret,
Et
Nobiliſſimos mores in minorum pectora transfundens,
Ad virtutum culmina evexit,
Quos virtutibus erudierat.
Qualis in illo extitit
PRUDENTIA?
Dicat Ulyſſipo, teſtetur Luſitania;
Quæ,
Prudentiſſima illius conſilia in æternum ſervans;
Summo conſilio maxima aliquando confecit.
Ille quippè
Prudentiam in veritate, veritatem in Prudentia agens,
Communi conſulens, ſingulis conſulebat,
Ac communis ſingulis, ſingularis communi;
Nil ſui, totus omnibus,
Patriæ Pater
Meritò debet appellari.
In eo qualis extitit
JUSTITIA?
Unicuique, quod ſuum erat,
Rectè diſtribuit, æquè donavit,
Ac tali æqualitate ſe geſſit,

do Il. e Excel. Senh. Marq. de Val. 71

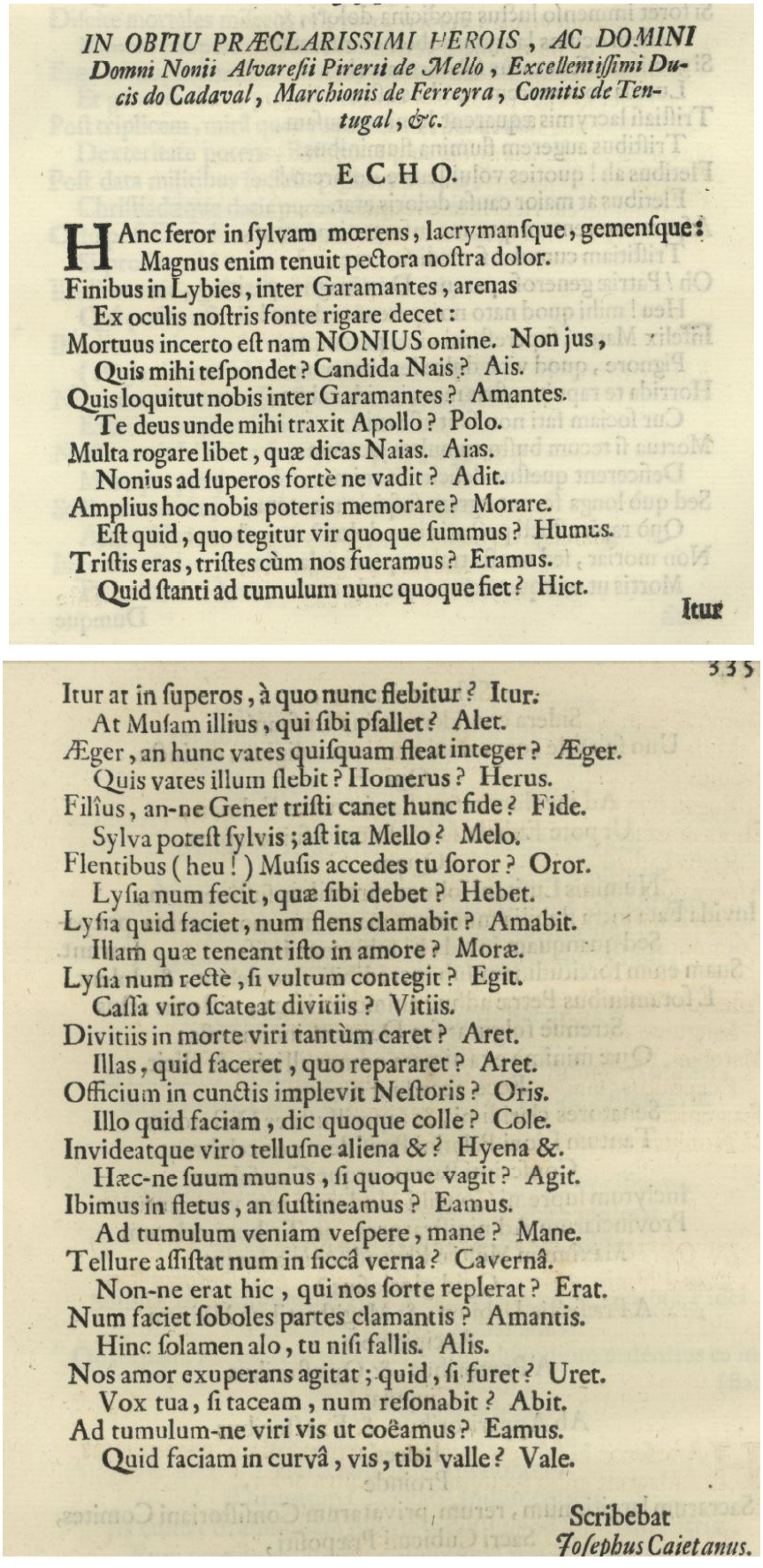
Ut ſemper victrix Aſtrea regnaret,
Et vel etiam ipſius propinquos
Nunquam exteris anteponeret;
Merita naturæ non æſtimans, ſed naturam meriti.
Qualis in illo extitit
PIETAS?
In ſubveniendis pauperibus,
Copioſas eleemoſynas erogans;
Ærarium hauſit,
Se divitem ratus, dum ditaret pauperes;
Pecunias ſæpè mutuans, ut eleemoſynas elargiret.
Aſt mirabilior ſanè
In DEUM Pietas,
Ex hac enim, & à Domini timore
Initium habuit
Tanti Principis
SAPIENTIA:
Inſignis ſplendore, ac meritis magnus;
Maior ſapientia, ac virtute,
Magna æquè agere ſciens, ac docens
Dum loquebatur,
Totum ſe auribus infundebat, ac animis;
Ad dicendum ſimul, & docendum
Videbatur natus,
In illo enim, vel à puero;
Naturalis, non acquiſita, eloquentia erat.
In puritate vernaculi idiomatis ſervanda
Eò tendit, quò nemo prævenit,
Viam fecit, qua nullus tranſivit:
Eloquentia in illo, ac eloquiis puritas
De palma contenderant,

72 *Collecçaõ das obras á morte*

Et quæ vinceret, judicare difficile eſt.
In Regali Academia, ac noſtra
Talis ſæpè oravit, ac dixit,
Qualis Demoſthenes, vel Tullius perorare debuerat.
Solem inter nebulas
Academia noſtra prò ſtemate colit,
Mortis pinicillo depictum oſtenditur ſtema;
Dum in ſepulchri
Sol iſte abſconditur umbris.
Hìc ergo jacet
Aulæ Cato, eloquentiæ Pater
Plebis Mecenas,
Annis non ſatis, ſed meritis plenus,
Et qui nunquam obire debuerat,
Æternum ſui relinquens deſiderium;
Sol inter nebulas
Sepultus jacet.

F.V.A.

Fig. 102 – Poema em eco (D. JAIME, 1730: 334-335).



IN OBITU PRÆCLARISSIMI HEROIS, AC DOMINI Domni Nonii Alvareſii Pireri de Mello, Excellentiſſimi Ducis do Cadaval, Marchionis de Ferreyra, Comitis de Tentugal, &c.

ECHO.

HAnc feror in ſylvam mœrens, lacrymanſque, gemenſque:
Magnus enim tenuit pectora noſtra dolor.
Finibus in Lybies, inter Garamantes, arenas
Ex oculis noſtris fonte rigare decet:
Mortuus incerto eſt nam NONIUS omine. Non jus,
Quis mihi teſpondet? Candida Nais? Ais.
Quis loquitut nobis inter Garamantes? Amantes.
Te deus unde mihi traxit Apollo? Polo.
Multa rogare libet, quæ dicas Naias. Aias.
Nonius ad ſuperos fortè ne vadit? Adit.
Amplius hoc nobis poteris memorare? Morare.
Eſt quid, quo tegitur vir quoque ſummus? Humus.
Triſtis eras, triſtes cùm nos fueramus? Eramus.
Quid ſtanti ad tumulum nunc quoque fiet? Hict.

Itur

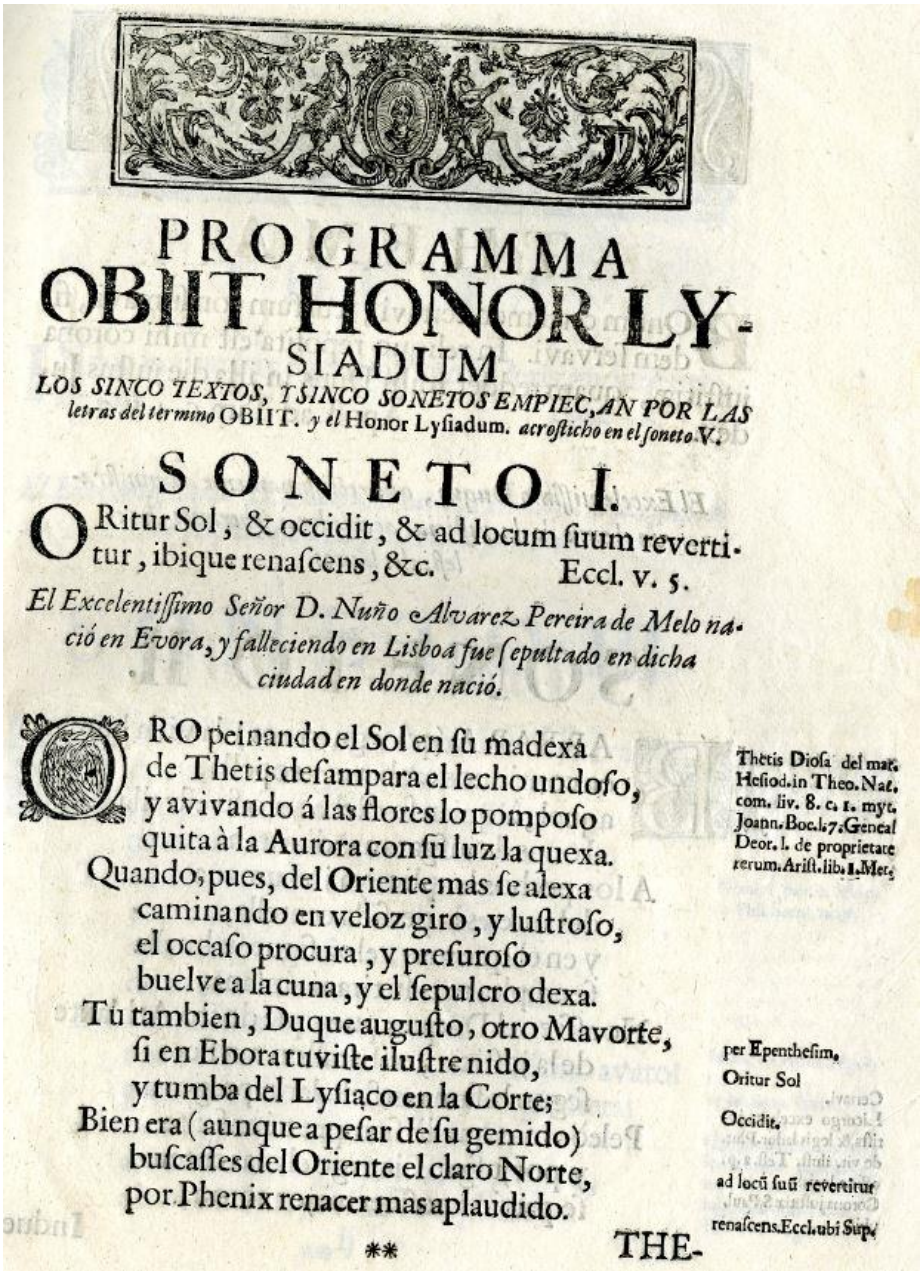
335

Itur at in ſuperos, à quo nunc flebitur? Itur.
At Muſam illius, qui ſibi pſallet? Alet.
Æger, an hunc vates quiſquam fleat integer? Æger.
Quis vates illum flebit? Homerus? Herus.
Filîus, an-ne Gener triſti canet hunc fide? Fide.
Sylva poteſt ſylvis; aſt ita Mello? Melo.
Flentibus (heu!) Muſis accedes tu ſoror? Oror.
Lyſia num fecit, quæ ſibi debet? Hebet.
Lyſia quid faciet, num flens clamabit? Amabit.
Illam quæ teneant iſto in amore? Moræ.
Lyſia num rectè, ſi vultum contegit? Egit.
Caſſa viro ſcateat divitiis? Vitiis.
Divitiis in morte viri tantùm caret? Aret.
Illas, quid faceret, quo repararet? Aret.
Officium in cunctis implevit Neſtoris? Oris.
Illo quid faciam, dic quoque colle? Cole.
Invideatque viro telluſne aliena &? Hyena &.
Hæc-ne ſuum munus, ſi quoque vagit? Agit.
Ibimus in fletus, an ſuſtineamus? Eamus.
Ad tumulum veniam veſpere, mane? Mane.
Tellure aſſiſtat num in ſiccâ verna? Cavernâ.
Non-ne erat hic, qui nos ſorte replerat? Erat.
Num faciet ſoboles partes clamantis? Amantis.
Hinc ſolamen alo, tu niſi fallis. Alis.
Nos amor exuperans agitat; quid, ſi furet? Uret.
Vox tua, ſi taceam, num reſonabit? Abit.
Ad tumulum-ne viri vis ut coêamus? Eamus.
Quid faciam in curvâ, vis, tibi valle? Vale.

Scribebat
Joſephus Caietanus.

Fig. 103 – Epigrama “Lysiadum egregio Soli” (TÁVORA, 1727: s. p.).

Fig. 104 – Sonetos a D. Nuno Álvares Pereira de Melo (TÁVORA, 1727: s. p.).



PROGRAMMA
OBIIT HONOR LY-
SIADUM

LOS SINCO TEXTOS, Y SINCO SONETOS EMPIEC,AN POR LAS letras del termino OBIIT. *y el* Honor Lyſiadum. *acroſticho en el ſoneto V.*

SONETO I.

ORitur Sol, & occidit, & ad locum ſuum revertitur, ibique renaſcens, &c. Eccl. v. 5.

El Excelentiſſimo Señor D. Nuño Alvarez Pereira de Melo nació en Evora, y falleciendo en Lisboa fue ſepultado en dicha ciudad en donde nació.

RO peinando el Sol en ſu madexa
de Thetis deſampara el lecho undoſo,
y avivando á las flores lo pompoſo
quita à la Aurora con ſu luz la quexa.
Quando, pues, del Oriente mas ſe alexa
caminando en veloz giro, y luſtroſo,
el occaſo procura, y preſuroſo
buelve a la cuna, y el ſepulcro dexa.
Tu tambien, Duque auguſto, otro Mavorte,
ſi en Ebora tuviſte iluſtre nido,
y tumba del Lyſiaco en la Corte;
Bien era (aunque a peſar de ſu gemido)
buſcaſſes del Oriente el claro Norte,
por Phenix renacer mas aplaudido.

Thetis Dioſa del mar. Heſiod. in Theo. Nat. com. liv. 8. c. 1. myt. Joann. Boc. l. 7. Geneal Deor. l. de proprietate rerum. Ariſt. lib. 1. Met.

per Epentheſim, Oritur Sol

Occidit.

ad locũ ſuũ revertitur

renaſcens. Eccl. ubi Sup.

** THE-

THEMA.

BOnum certamen certavi, cursum consumavi, fidem servavi. In reliquo reposita est mihi corona justitiæ, quam reddet mihi Dnus in illa die justus Judex. Apost. ad Tim. c. 4. v. 7.

El Excelentissimo Duque, que rectissimamente administrava el onus de la justicia, accreedor à soberanos, y celestiales lauros.

SONETO II.

Conctis diebus, quibus erunt milite. Job. 14. Militia est vita hominis super terram. Job. 7. v. 1.

BARBARA (pues guerra es) la vida humana
en continuos embates atropella,
aquel, à quien su dicha ya ò su estrella
el onus de jusgar mando tirana.
A los pechos le aplica yá in humana
del interes la perfida centella,
y en el que mas veloz sigue su huella
se emplea mas su tirania insana.
No assi en el Duque; pues que docto Athlante
de la justicia, en batallon tan fiero,
segun la fama en fiel clarin pregona;
Peleò; mas quedò siempre triunfante:
y por jusgar Licurgo el mas entero,
se partio à posseer mejor corona.

Certavi. Licurgo excelente jurista, & legis lador. Plut. de vit. illust. Tull. 2. p. officia. legis. Corona justitiæ S. Paul. ubi.

Indue

THEMA

INduc in domum egenos, cum videris nudum operi eum. Isaiæ 58.

El Excelentiss. Señor D. Nuño Alvarez Pereira de Melo symbolo de perfecta caridad para con el proximo.

SONETO III.

INJUSTA del Herébo altivo hechura,
de cuya desleal guadaña horrible
escaparse lo excelso es imposible;
pues à nadie perdona tu faz dura.
Tu ambicion cada dia mas procura
con valor, y confaña inextinguible
aumentar à trofeos invencible
de tu blason la vanagloria obscura.
De tu injusticia sin igual airada
todo el pueblo se quexa, o monstruo avaro!
pues quitaste en su Duque siempre fiera!
Al mendigo muy cierta la possada,
al hambriento, y desnudo su reparo,
a la virtud mayor ilustre esphera.

La muerte hija del Herebo y la noche Boc. 1. de Gen. Deor. Cic. High. 1. Fab.

Nemini parcit. Moya in Phil. Sacr. 7. c. 7.

Induc in domum egenos. operi eum. Isubis.

Qui pronus est ad misericordiam benedicetur; de panibus enim suis dedit pauperibus. Prov. 22. v. 9.

THE-

THEMA

IN sole posuit tabernaculum suum. Psal. 18.

El Preclarissimo Señor erigiò con sus virtudes trono en los rayos del Lucifero Planeta.

SONETO IV.

INUNDE-SE del Luso ya el baxel
de Sanguineos granates en la mar,
sea viva borrasca sullorar,
no aya à tanta tormenta vn Iris fiel.
En el Charibdis de su pena cruel
le intenten sus dolores anegar,
y Sirenas, que le hagan naufragar
puedan ser de sus ancias el tropel.
Pero no sienta más, cesse el dolor,
que si es toda la causa en su sentir
de la muerte del Duque el cruel rigor;
No prosiga; que si era en su luzir
de todo el Luso Imperio el esplendor,
devia darle el Sol tronos de Ofir.

Iris arco del cielo que serenó el diluvio, y es señal de paz. Sito Amb. de Noé, & arca. C. 15. Rup. in Gen. c. 9. Vieg. in Apoc. c. 4. Sect. 3. n. 2. Gen. 9.

Charibdis peligro grande en el mar junto á Sicilia, que sorbe las naves, donde es fabula, q Jupiter arrojó á una muger deste nombre grandissima ladrona, por aver hurtado las vacas á Hercules. Calep de Sulas eod. verb. pag. 141. & Ovid. in lb. y l. 14. Met. Camoes. Cát. 2. est. 45. Virg. Eneid. 3. Juss. in in Troy. l. 4.

Sirenas que al echizo de su melodia dan los passageros con los navios al traste Ovid. l. 5. Met. Fest. Avien. epig. y Christov. de Mosq. citado o en el Theatr. de los Dios. tom. 1. l. 3. c. 4.

In sole tabernaculum. Plinbi Sup.

THE-

THEMA.

TImebunt gentes nomen tuum. Ps. 101. v. 16.

Aun el nombre solo de el siempre egregio Duque es respetado en las naciones estrangeras, y causara siempre terror al Ottomano.

SONETO V.
ACROSTICHO.

TEn Lisia de tu llanto el incentivo:
HElenio pueda ser à tu cruel fuerte
OY saber que las sombras de la muerte
NO eclipsan de tu Duque el nombre altivo.
ORfeo sea mi voz, que enfrene activo
RAudal tan presuroso, airado, y fuerte:
LLantos à mares no, Lysia, y advierte,
KA que le lloras muerto, que aun es vivo.
SEa testigo el ver, que el Turco insano
INsiste, en que lo mira más triunfante
PRopellar su exercito Ottomano;
DEsu nombre aun rezela, que arrogante
CIbre rayos por hastas siempre ufano,
MUestre à las valas pecho de diamante.

Helenio ferza, que hace olvidar las tristezas, y mal de coraçon. Diose. l. 1. de plant. c. 27. Lagun. in Dioso.

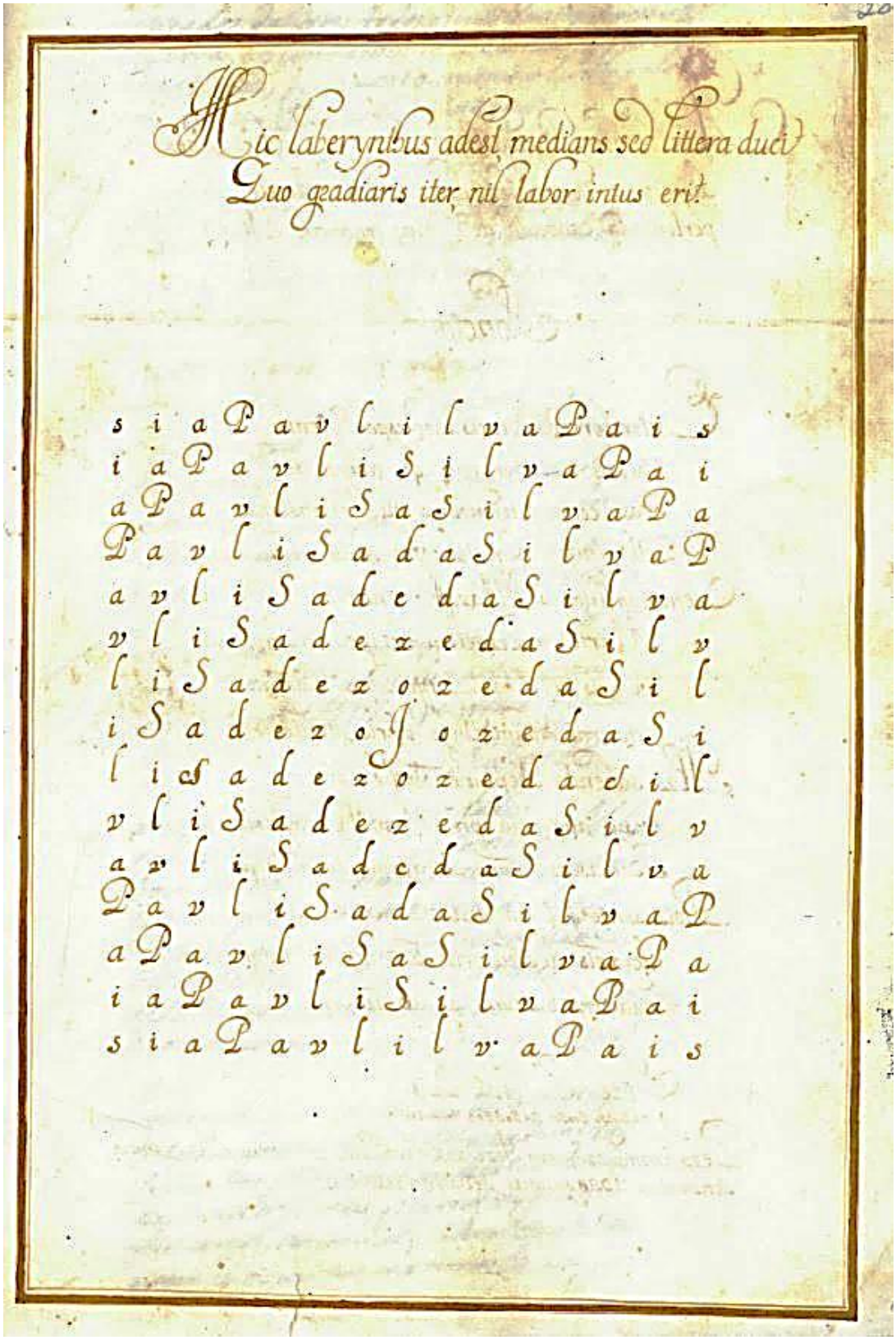
Orfeo, cuya voz enfrenava los rios más caudalosos. Garci. son. 15. Macr. l. 2. de somn. Scip. cap. 4. Hor. l. 1. Od. 12. Ovid. de art. amandi l. 3. Moya in Phil. lect. c. 39 Rab. de Origen. ti.

Timebunt nomen. Ps. sup

Dextera magnificata est in fortitudine. Exod. c. 15. v. 2.

EN

Fig. 105 – "Hic labirinthus adest medians sed littera ducit […]" (labirinto cúbico) e "Ao Senhor Brigadeiro José da Silva Pais" (soneto e anagrama aritmético) (Ms. 516 BGUC, fl. 287).



285

Ao Senhor Brigadeyro Jozé da Sylva Paes
dignicsimo Governador desta Cidade tendo viagem
perlongada cauzada de Ventos contrarios, e Mares.

Soneto

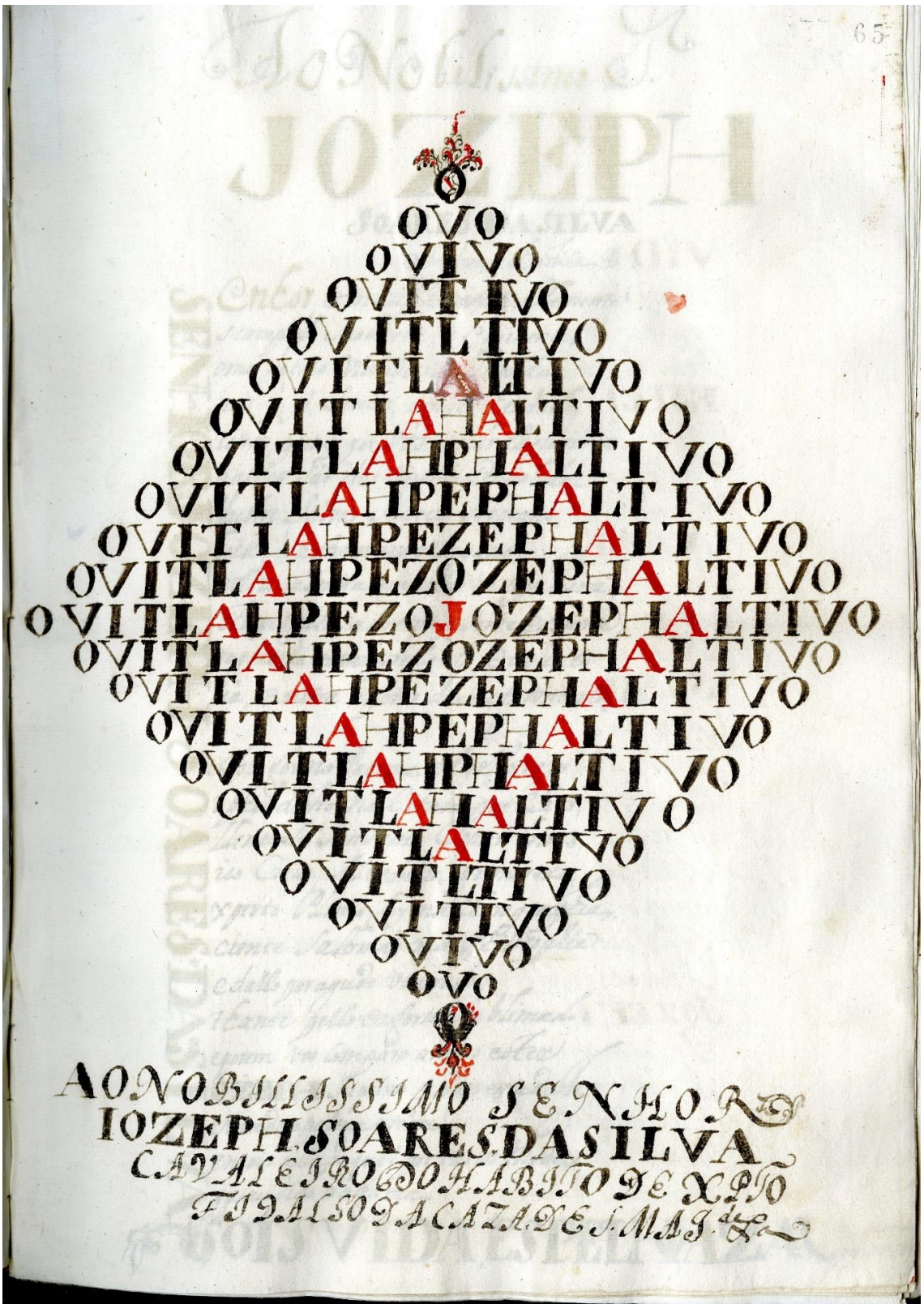
Entre horrores crueis do crespo Vento
cortais Senhor opelago arrogante,
vos constante nobrio, elle inconstante,
elle emfrio Cristal, vos no ardimento.
Senos conflitos do Mavorcio intento
Marte vos respeitou sempre triumphante,
venceis no Mar a hum Deos, o Reyno errante,
enaterra debum Deos, o forte alento.
Mas sabendo Neptuno ovosso cargo
vossa auzencia previo, eno Hemisferio
Borrascas move comtormento amargo:
Pois sente que comfacil vituperio
deyxeis de seu cristal oimperio largo
edaterra busqueis onouo imperio.

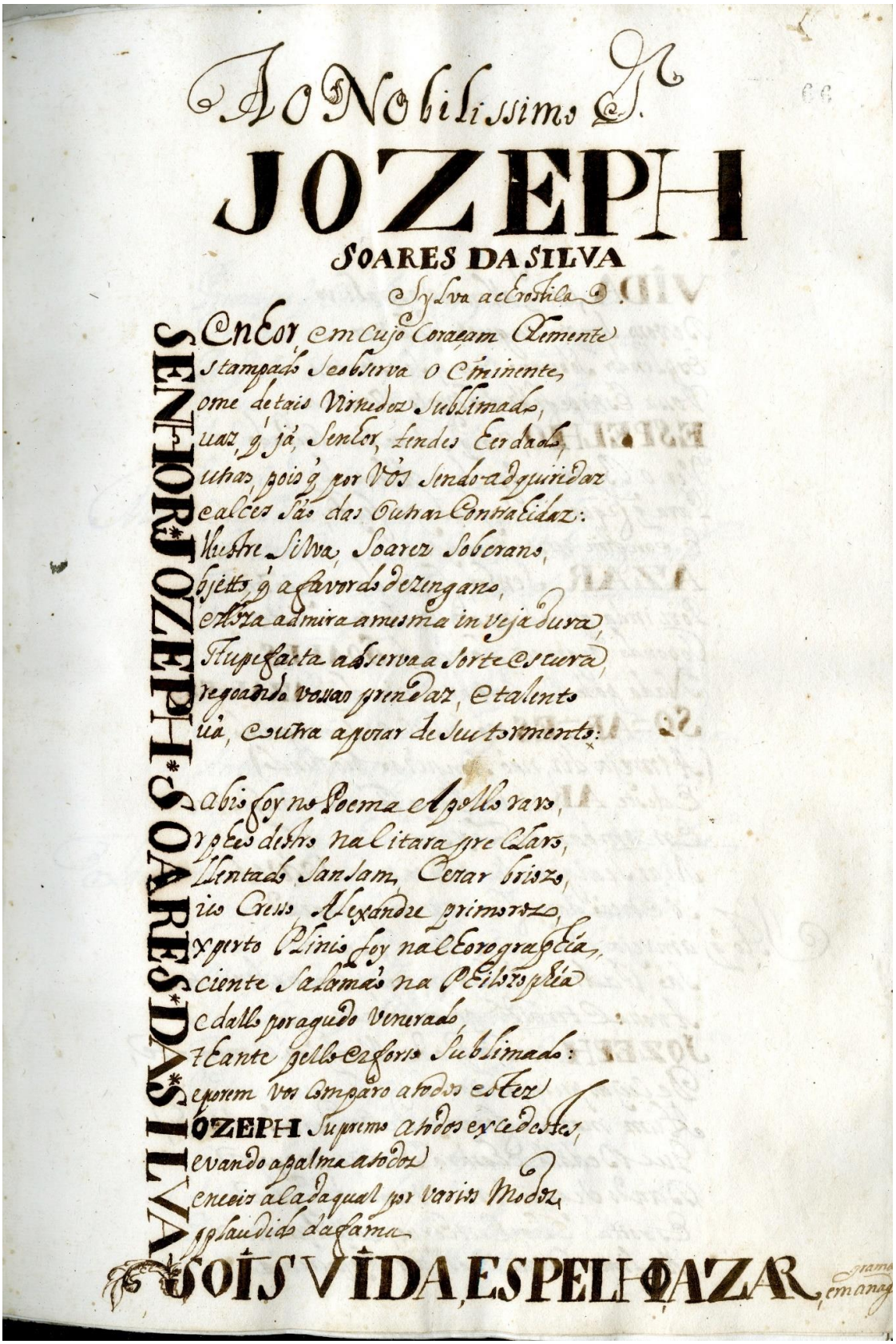
Joze da Sylva Pais

1 11 200 150 500 500 70 50 500 400 500 170

Peza onome do Senhor Joze da Sylva Pais comforme o Anagrama
Arismetico 2958 quilates devalor, escientia.

Fig. 106 – Labirinto e silva acróstica a José Soares da Silva (Ms. 584 BGUC, ff. 65-66).





Ao Nobilissimo S.r

JOZEPH

SOARES DA SILVA

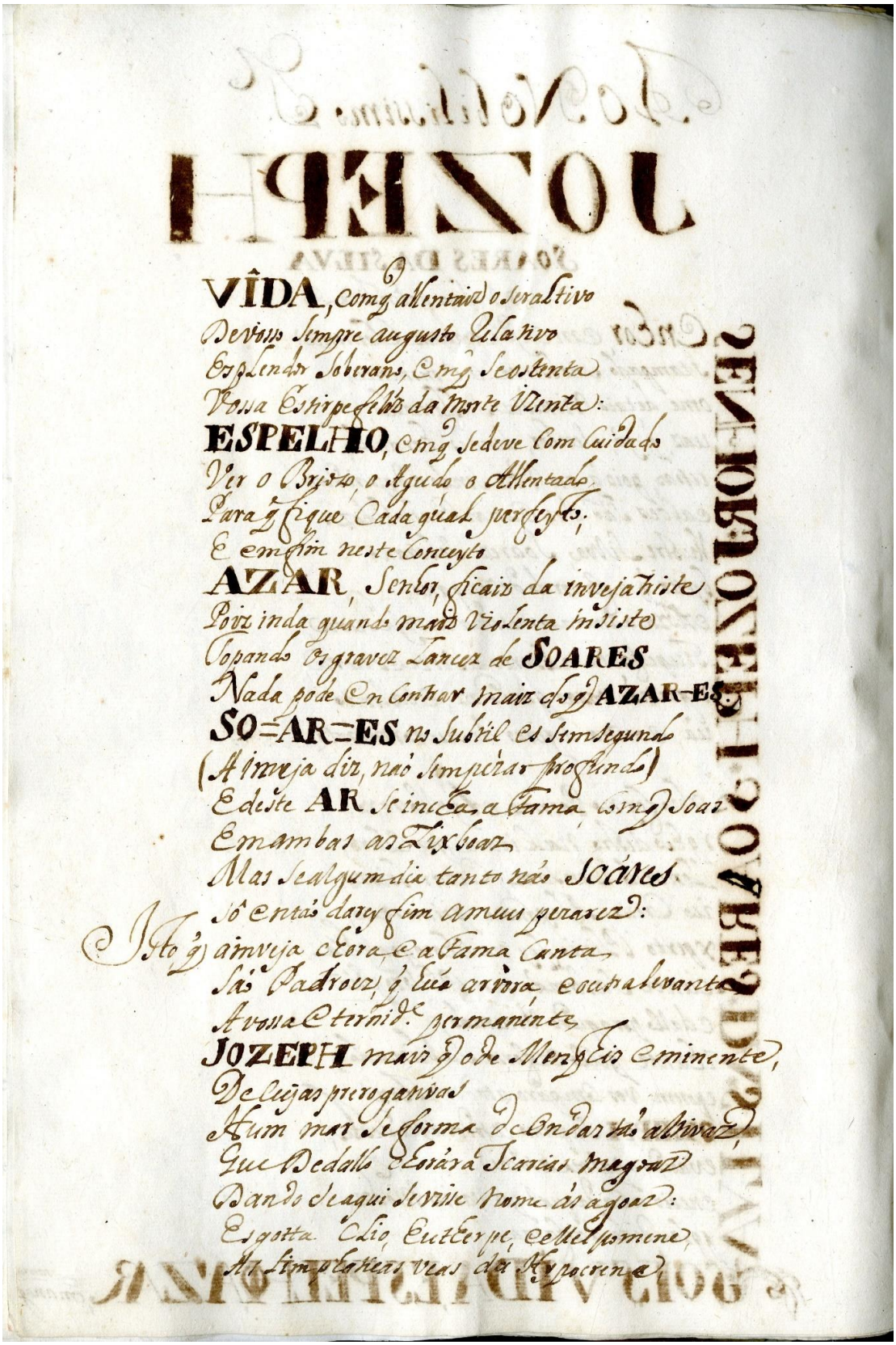
Sylva acrostica

SENHOR JOZEPH SOARES DA SILVA

Senhor em cujo coraçam clemente
stampado se observa o eminente,
ome de tais virtudes sublimado,
uaz, q já, Senhor, tendes herdado,
utras, pois q por vós sendo adquiridaz
e alces são das outras contrahidaz:
Illustre Silva, Soarez soberano,
bjetto, q a favor do dezengano,
e loza admira a mesma inveja dura,
stupefacta observa a sorte escura,
regoando vossas prendaz, e talento
uá, e outra a pesar de seu tormento:

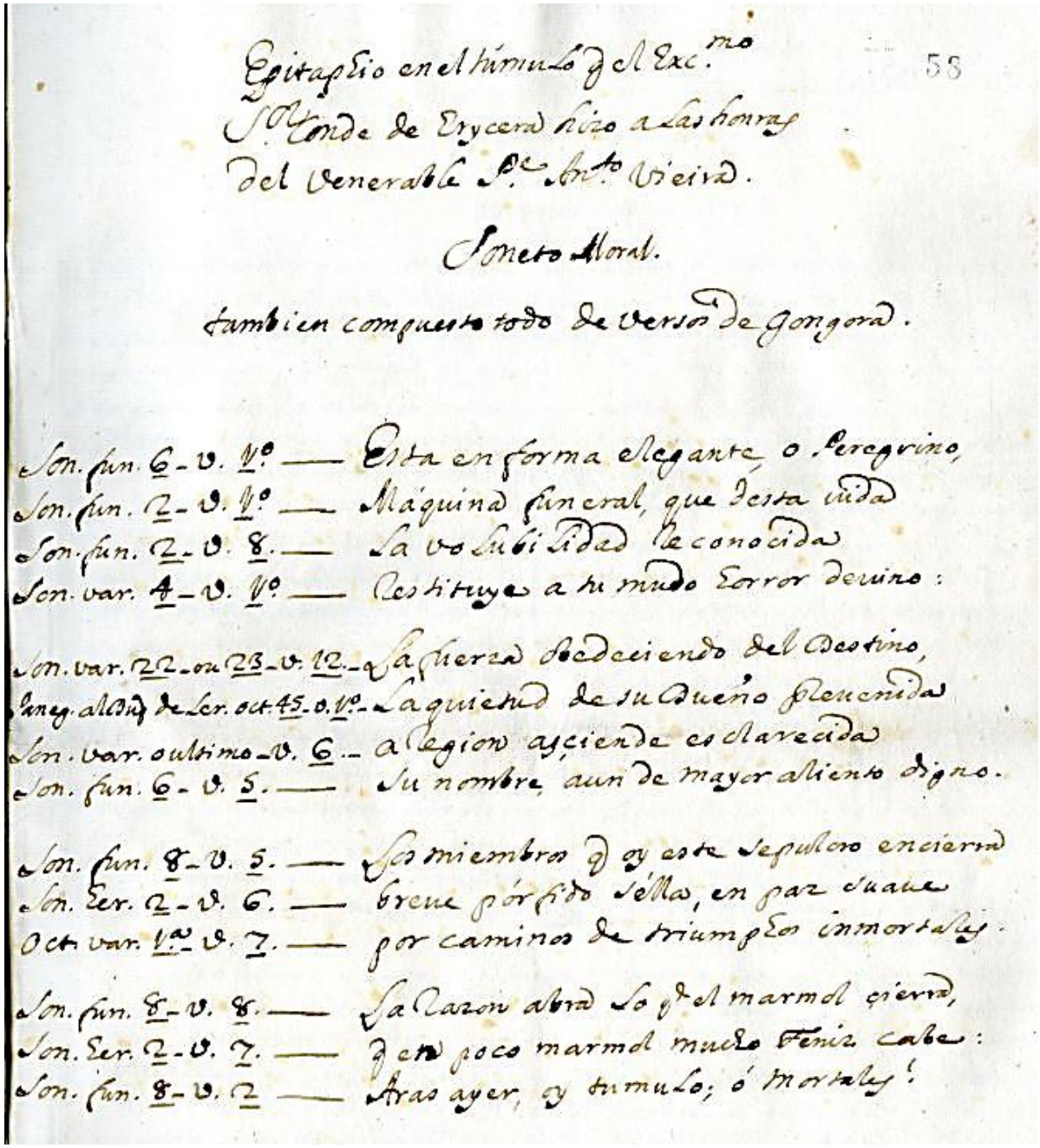
Sabio foy no Poema Apollo raro,
orpheo destro na Citara preclaro,
llentado Sansam, Cesar brioso,
ico Cresso, Alexandre primoroso,
xperto Plinio foy na Chorographia,
ciente Salamão na Philosophia
e dallo por agudo venerado,
thante pello esforço sublimado:
eporem vos comparo a todos estes
OZEPH supremo a todos excedestes,
evando a palma a todos
eneeis a cada qual por varios modos
pplaudido da fama

SOIS VIDA, ESPELHO, AZAR, em anag



VÎDA, comq̃ allentaiz o seraltivo
De vosso sempre augusto relativo
Esplendor soberano, emq̃ se ostenta
Vossa Estirpe feliz da morte Izenta:
ESPELHO, emq̃ se deve com cuidado
Ver o Brioso, o Agudo o Allentado
Para q̃ fique cada qual perfeyto;
E emfim neste conceyto
AZAR, Senhor, ficaiz da inveja triste
Poiz inda quando maiz violenta insiste
Topando os gravez lancez de **SOARES**
Nada pode encontrar maiz do q̃ **AZAR-ES**
SO=AR=ES no subtil es sem segundo
(A inveja diz, naõ sem pezar profundo)
E deste **AR** se incha a fama, comq̃ soar
Emambas as Zixboaz
Mas se algum dia tanto naõ **SOARES**
Sô entaõ darey fim a meus pezarez:
Isto q̃ a inveja chora, e a fama canta
Saõ Padroez, q̃ huã arvora, e outra levanta
A vossa eternid.e permanente,
JOZEPH maiz q̃ o de Menphis eminente,
De cujas prerogativas
Hum mar se forma de ondas taõ altivaz,
Que Dedallo chorára Icarias magoaz
Dando se aqui se visse nome ás agoaz:
Esgotta Clio, Euterpe, e Melpomene,
As simplaticas veas da Hypocrene

Fig. 107 – "Epitaphio en el tumulo que el Exc. Sr. Conde de Eryceira hizo a las honras del venerable Pe. António Vieira": centão ao sepulcro do Pe. António Vieira e "Soneto Compuesto todo de partes de Versos de Góngora, …" (Ms. 584, ff. 58, 61 BGUC).



Epitaphio en el tumulo q el Exc.mo
S.or Conde de Erycera hizo a las honras
del venerable P.e Ant.o Vieira.

Soneto Moral.

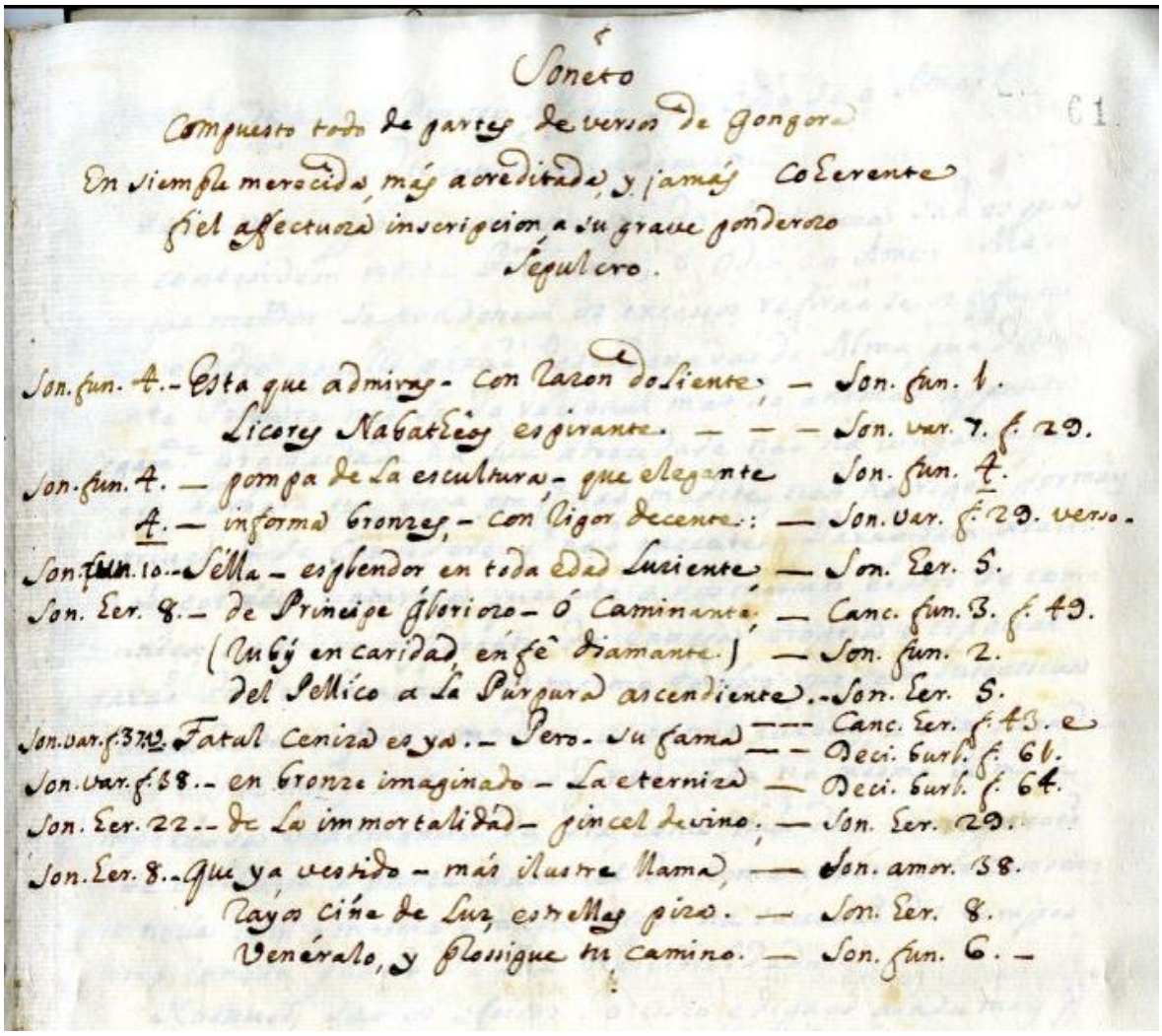
tambien compuesto todo de versos de Gongora.

Son. fun. 6 - v. 1.º — Esta en forma elegante, o Peregrino,
Son. fun. 2 - v. 1.º — Máquina funeral, que desta vida
Son. fun. 2 - v. 8. — La volubilidad reconocida
Son. var. 4 - v. 1.º — Restituye a tu mudo horror devino:

Son. var. 22 - ou 23 - v. 12. - La fuerza obedeciendo del Destino,
Paneg. al Duq. de Ler. oct. 45 - v. 1.º - La quietud de su Dueño prevenida
Son. var. oultimo - v. 6. - a Region asciende esclarecida
Son. fun. 6 - v. 5. — Su nombre, aun de mayor aliento digno.

Son. fun. 8 - v. 5. — Los miembros q oy este sepulcro encierra
Son. her. 2 - v. 6. — breve pórfido sella, en paz suave
Oct. var. 1.a - v. 7. — por caminos de triumphos inmortales.

Son. fun. 8 - v. 8. — La razon abra lo q el marmol cierra,
Son. her. 2 - v. 7. — q en poco marmol mucho Feniz cabe:
Son. fun. 8 - v. 2 — Aras ayer, oy tumulo; ó mortales!



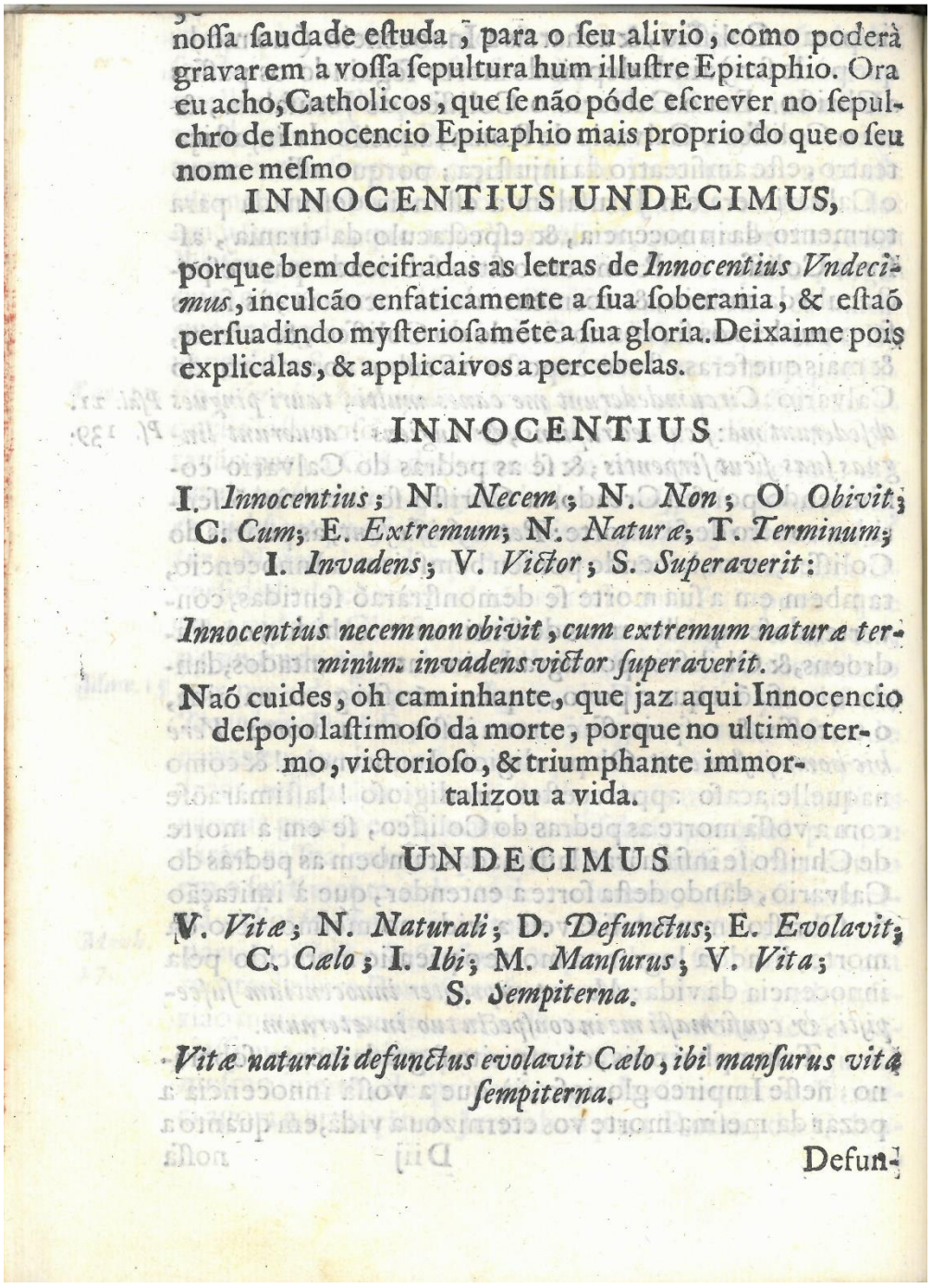
Soneto

Compuesto todo de partes de versos de Gongora

En siempre merecida, más acreditada, y jamás coherente
fiel afectuosa inscripcion a su grave ponderoso
Sepulcro.

Son. fun. 4.- Esta que admiras - con razon doliente; — Son. fun. 1.
Licor y Nabateos espirante. — — — Son. var. 7. f. 29.
Son. fun. 4. — pompa de la escultura - que elegante Son. fun. 4.
4. — informa bronces, - con rigor decente: — Son. var. f. 29. verso.
Son. fun. 10.- Sella - esplendor en toda edad luciente — Son. Ser. 5.
Son. Ser. 8. — de Principe glorioso - ó Caminante, — Canc. fun. 3. f. 49.
(Ubi en caridad en fe diamante.) — Son. fun. 2.
del Pellico a la Purpura ascendiente.- Son. Ser. 5.
Son. var. f. 37. Fatal Ceniza es ya. - Pero - su fama — Canc. Ser. f. 43. e
— Deci. burl. f. 61.
Son. var. f. 38.- en bronze imaginado - la eternidad — Deci. burl. f. 64.
Son. Ser. 22.- de la inmortalidad - pincel divino; — Son. Ser. 29.
Son. Ser. 8.- que ya vestido - más ilustre llama, — Son. amor. 38.
Rayos ciña de Luz, estrellas pise. — Son. Ser. 8.
Venéralo, y prosigue tu camino. — Son. fun. 6. —

Fig. 108 – Epitáfio acróstico ao Papa Inocêncio XI (NATIVIDADE, 1684: 30).



noſſa ſaudade eſtuda, para o ſeu alivio, como poderà gravar em a voſſa ſepultura hum illuſtre Epitaphio. Ora eu acho, Catholicos, que ſe não póde eſcrever no ſepulchro de Innocencio Epitaphio mais proprio do que o ſeu nome meſmo

INNOCENTIUS UNDECIMUS,

porque bem decifradas as letras de *Innocentius Vndecimus*, inculcão enfaticamente a ſua ſoberania, & eſtaõ perſuadindo myſterioſaméte a ſua gloria. Deixaime pois explicalas, & applicaivos a percebelas.

INNOCENTIUS

I. *Innocentius*; N. *Necem*; N. *Non*; O *Obivit*; C. *Cum*; E. *Extremum*; N. *Naturæ*; T. *Terminum*; I. *Invadens*; V. *Victor*; S. *Superaverit*:

Innocentius necem non obivit, cum extremum naturæ terminum invadens victor ſuperaverit.

Naõ cuides, oh caminhante, que jaz aqui Innocencio deſpojo laſtimoſo da morte, porque no ultimo termo, victorioſo, & triumphante immortalizou a vida.

UNDECIMUS

V. *Vitæ*; N. *Naturali*; D. *Defunctus*; E. *Evolavit*; C. *Cælo*; I. *Ibi*; M. *Manſurus*; V. *Vita*; S. *Sempiterna.*

Vitæ naturali defunctus evolavit Cælo, ibi manſurus vitæ ſempiterna.

Defun-

Fig. 109 – Emblema à morte do Pe. D. Rafael Bluteau (FARIA, 1734: s.p.).

Fig. 110 – Epigrama enigmático anagramático e soneto artificioso ao Pe. D. Rafael Bluteau (FARIA, 1734: 91, 109).

OBSEQUIO FUNEBRE. 91

Die decima tertiâ menſis Februarii obiit Reverendiſſimus admodùm Pater D. Raphael Bluteau.

EPIGRAMMA ÆNIGMATICUM.

POrtentoſa Orbis lux occidit, hujus & anni
Feſtis lux decima & tertia menſis erat.

Jam tredecim video miracula nomine ſacro,
Literulas tredecim conſtat habere mihi.

Tertius ut decimus ſit Paulus Apoſtolus Orbi,
Nomine qui Doctor Gentibus alter erat.

Quid mirum, Raphael moriatur, ut ille, colendus
Nomine, ſi vixit vir *Medicina Dei.*

RAPHAEL BLUTEAU.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

H, non eſt litera. *Raphael*, id eſt, *Medicina Dei.*

Ab Andrea Crucio Anglo,
Academico Applicato.

SONETO.

Ode. *Redondilhas menores.*

CHora Lisboa ——— De Bluteau a falta,
com pena juſta, ——— porque o fado o ordena,
aquella prenda ——— chore tanta pena,
que a morte uſurpa, — bem que o Ceo o exalta:

Co'ſentimento, ——— Que a fineza eſmalta,
Raphael buſca, ——— quando achar condena,
inda entre as cinzas — com penſaõ terrena
da ſepultura ——— huma luz taõ alta.

Imaginando, ——— Que inda poſſo velo,
entre ternuras, ——— diz eſta ancia minha,
que vivo o acha: —— vivo; e naõ ſe entende!

Pois como nunca, —— Fingeme o meu zelo,
o ſuppoz homem, —— pois por Anjo o tinha,
eterno o julga, ——— immortal o attende.

Do Doutor Vicente da Sylva Bautiſta,

Academico Applicado.

Fig. 111 – Poema-mausoléu ao Pe. D. Rafael Bluteau (FARIA, 1734: 134-137).

In amoris pignus colendiſſimo, Reverendiſſimoque D. D. Raphaeli Bluteavio dicat, nomine Applicitorum Academiæ, tanto Numini, minimus eorum concivis.

SEPULCHRALE ELOGIUM.

COMPRIME GRESSUM HUMANE VIATOR:
Nè vi atrox humum conculces,
qui hominem tegit maximum.
HIC RAPHAELIS CINERES,
Non ut ſinas corpus violari, ubi urnâ, & onerat, & honorat caducum ſpolium mercuriale Cadaceum inhumanitatis expultrix; ſed tanti Viri ad reliquias inoffenſo pede pertractandas, pro ejus cultu, & occultas revereri, ſoliumque ſolo eis haud denegari.
IN OSCULO DOMINI REQUIESCIT,
Angliæ decus adoratâ requie virtutem adorans, directo tramite ſapientis viam condecorans.
MAGISTERIUM ADHUC IMPLET
Doctorum celeberrimus, quem celebriores Academiæ concelebrant; atque docet, & ducit pulvere mortalitatem, memoriâ ſtudium.

DE

DE SUGESTU AD TUMULUM
Prædicatorum Oraculum, non metu vana ſpondet, vera mutus reſpondit. Interroganti etiam de fine heroas, & populum à morte æqua falce depopulari æquè monet, atque munit.
AMPHIONIS EXTAT VICTOR
Alius, cujus nomine Muſices notæ melos denotant; vendicat enim ex ſex vocibus Muſicalibus, Raphael, tres, nimirùm *Ré*, *Lá*, *Fá*, è quibus ipſiuſmet Famæ cantus reſonat: Muſarum ſiſtit coevus, Apollo miſſus, tanquam demiſſus à Polo, cujus ad ſimilitudinem in dulcedine Homerum cenſemus amarum, Flaccum ſuavitate flocci pendimus, Mantuanum robore non mente unum conſulimus, artis effectibus, & affectibus unquam imitandus; menſurâ denique ſepulchri paucis terræ pedibus pangens mortalitatis exuvias, pandensque melioris ſpiritus gratias.
SACRORUM CODICUM LAPIS LYDIUS
Non minuit, imò ad magnitudinis terminum terminavit ſeſe omnimodæ legis inveſtigator infatigabilis, ſed in ea evolvenda nequaquam tenebris involutus, attamen reſolutus ad aperienda arcana, & pari arce profligandam errorum turbam, qui *Vierio noſtro* in operis argumento, nititur augmento (quamvis opificio mutuò ſeſe non mutent) ille namque ad *Prophetarum Clavim*, quoad potuit, manum intulit, iſte verò longiùs clavum fine tenus in *Utriusque Teſtamenti Oraculo* præfixit, proſtremòque redactus cinerum interpres, pronunc loquitur ad caducum, jam enim ad immortale habuerat orationem.

NITET

NITET IN OCCASU LUSITANIÆ SPLENDOR,
Pro idiomatis noſtri reparatione micans, & dimicans, tam inſtaurando perfectionem, quàm removendo corruptelam: claudens ſepulchro flammam, non lucem, linguam, non vocem.
EN UNIVERSALIS BIBLIOTHECA,
Omne ferens punctum Theologiâ Poſitivâ, Myſticâ, & Scholaſticâ, totiusque Philoſophiæ partibus integra, Hiſtoriæ Sacræ, Politicæque monumentum manans mente tam imperitorum irriguo acumini, quàm ſcientum ancipiti agoni. Regalis Academiæ Regula, inter ejus pares Alumnos parens unus, omniumque votis Æternitati votum.
RELIGIONIS TYPUS,
Ad Providentiam, & mores, & amores ſubjiciens, ad meritum tot commilitonibus, ſeu fratribus abſoluto virtutum genere conſpicuis non ſubjaciens.
Magni Parentis Caietani inter coetanos Filios ſtudiorum ubertate perennes, nulli diſpar, quinimò omnibus tum Sacerdotio, tum vitæ illibamine exemplar, & exemplum.
APPLICITORUM DEMUM PRECO TER MAXIMUS;
Quem Academia noſtra, & precibus debet ſuffragari, atque ex intimis cordis medullis poſterâ, & poſthumâ benevolentia complecti. Ad tanti Viri recordationis ritus non ſolùm haud avara, ſed etiam apprimè recta; legens, & lugens minimè mortem, ſed contra morem de Bluteavio ſolitudinem, qui ab omni parte beatus, ad ſuperos evolavit: non viclaverat quippe tempus, ideòque

cineri-

cineribus vivit; atque vigiliis conſumptus, obdormit in Domino, gloriâ conſummatus:
in cujus Epitaphium curvo poplite
ſequenti Epigrammate
damus pacem.

QUis jacet hic? Raphael ingens vir, quomodo? Vivus:
Ærumnis mortis fit medicina ſibi.

Huic docti fuerant præſtantia munia cuncta:
Hunc non ingenio trux Libitina rapit.

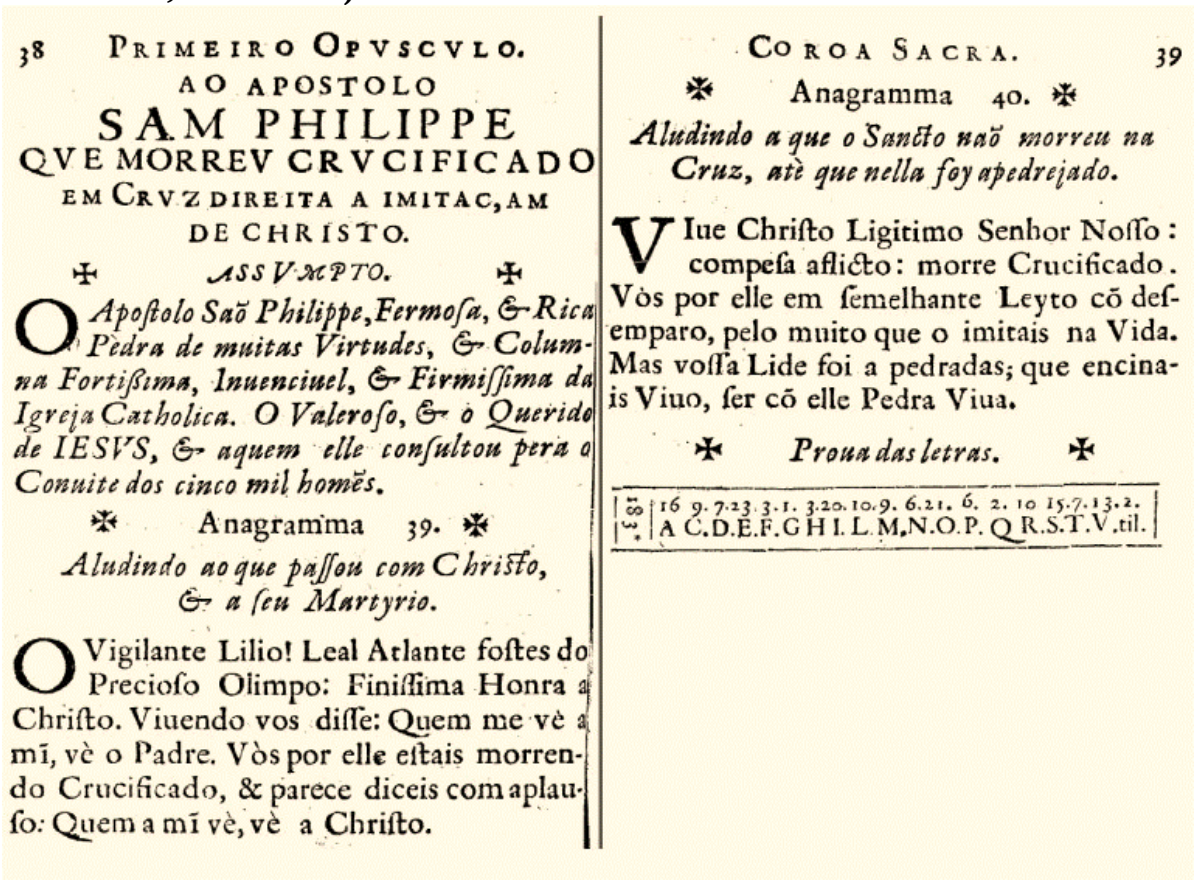
Cor Chriſto, nobis dulcis lingua eſſe videtur;
Mens Sophiæ, ut virtus corporis ampla foret.

Ingenio hinc Raphael volitabit ad aſtra ſuperſtes,
Corde omni ſemper vivet & ore virûm.

Blaſius Joſephus.

Para

Fig. 112 – Anagrama "Ao apóstolo S. Filipe que morreu crucificado" (ALCALÁ Y HERRERA, 1654 38-39).



38 PRIMEIRO OPVSCVLO.

AO APOSTOLO

SAM PHILIPPE

QVE MORREV CRVCIFICADO

EM CRVZ DIREITA A IMITAC,AM DE CHRISTO.

✠ *ASSVMPTO.* ✠

O *Apostolo Saõ Philippe, Fermosa, & Rica Pedra de muitas Virtudes, & Columna Fortissima, Inuenciuel, & Firmissima da Igreja Catholica. O Valeroso, & o Querido de IESVS, & aquem elle consultou pera o Conuite dos cinco mil homẽs.*

✠ Anagramma 39. ✠

Aludindo ao que passou com Christo, & a seu Martyrio.

O Vigilante Lilio! Leal Atlante fostes do Precioso Olimpo: Finissima Honra a Christo. Viuendo vos disse: Quem me vè a mĩ, vè o Padre. Vòs por elle estais morrendo Crucificado, & parece diceis com aplauso: Quem a mĩ vè, vè a Christo.

COROA SACRA. 39

✠ Anagramma 40. ✠

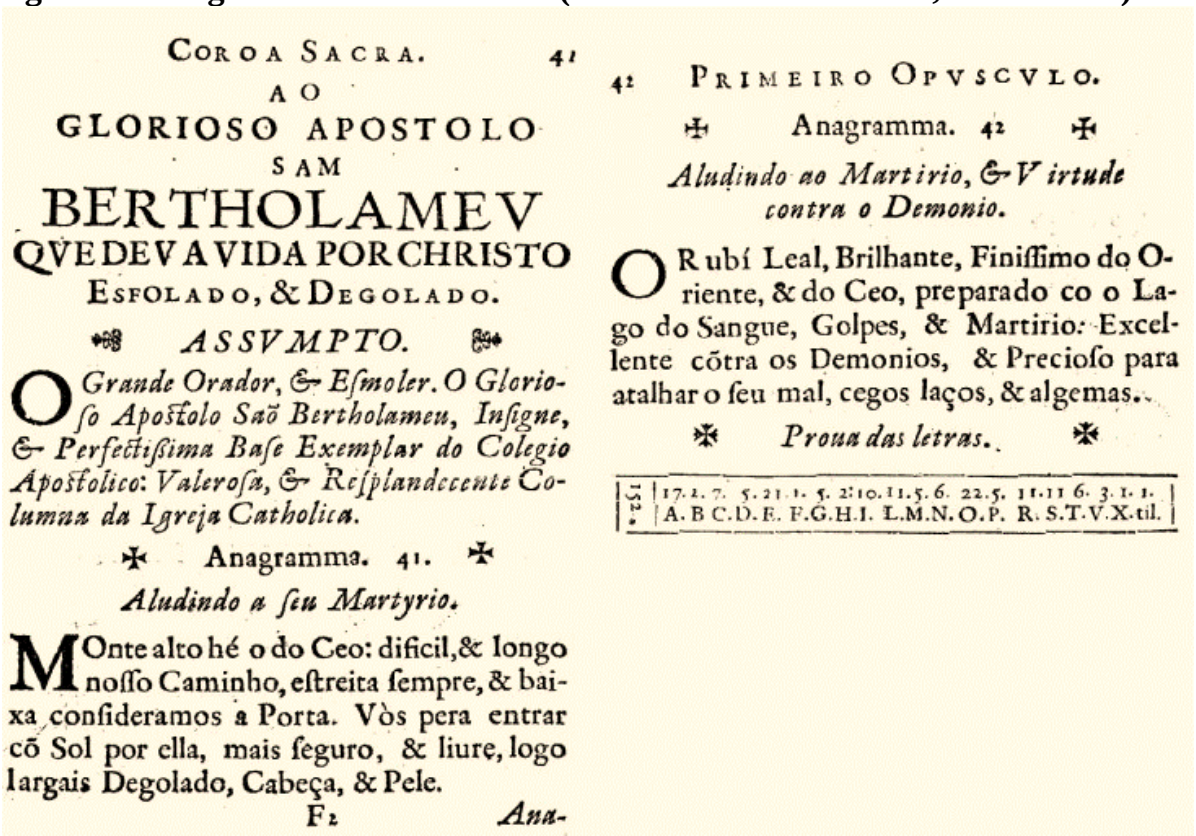
Aludindo a que o Sancto naõ morreu na Cruz, atè que nella foy apedrejado.

VIue Christo Ligitimo Senhor Nosso: compesa aflicto: morre Crucificado. Vòs por elle em semelhante Leyto cõ desemparo, pelo muito que o imitais na Vida. Mas vossa Lide foi a pedradas; que encinais Viuo, ser cõ elle Pedra Viua.

✠ *Proua das letras.* ✠

38	16 9. 7. 23 3. 1. 3. 20. 10. 9. 6. 21. 6. 2. 10 15. 7. 13. 2.
	A C. D. E. F. G H I. L M. N. O. P. Q R. S. T. V. til.

Fig. 113 – Anagrama a S. Bartolomeu (ALCALÁ Y HERRERA, 1654: 41-42).



COROA SACRA. 41

AO

GLORIOSO APOSTOLO

SAM

BERTHOLAMEV

QVE DEV A VIDA POR CHRISTO

ESFOLADO, & DEGOLADO.

✠ *ASSVMPTO.* ✠

O *Grande Orador, & Esmoler. O Glorioso Apostolo Saõ Bertholameu, Insigne, & Perfectissima Base Exemplar do Colegio Apostolico: Valerosa, & Resplandecente Columna da Igreja Catholica.*

✠ Anagramma. 41. ✠

Aludindo a seu Martyrio.

MOnte alto hé o do Ceo: dificil, & longo nosso Caminho, estreita sempre, & baixa consideramos a Porta. Vòs pera entrar cõ Sol por ella, mais seguro, & liure, logo largais Degolado, Cabeça, & Pele.

F2 *Ana-*

42 PRIMEIRO OPVSCVLO.

✠ Anagramma. 42 ✠

Aludindo ao Martirio, & Virtude contra o Demonio.

O Rubí Leal, Brilhante, Finissimo do Oriente, & do Ceo, preparado co o Lago do Sangue, Golpes, & Martirio: Excellente cõtra os Demonios, & Precioso para atalhar o seu mal, cegos laços, & algemas.

✠ *Proua das letras.* ✠

42	17. 2. 7. 5. 21. 1. 5. 2. 10. 11. 5. 6. 22. 5. 11. 11 6. 3. 1. 1.
	A. B C. D. E. F. G. H. I. L. M. N. O. P. R. S. T. V. X. til.

Fig. 114 – Anagrama a S. Barnabé (ALCALÁ Y HERRERA, 1654: 59-60).

A O APOSTOLO

SAM BERNABE

ASSVMPTO.

A Flor Pura, Rica, & Fina, Pompoſa, & Graue da Honeſtidade, & Sanctidade. O Remedio, & ajuda dos Triſtes, & Deſconſolados. O Veneravel Diſcipulo de IESVS. O grande Martir, & Glorioſo Apoſtolo Saõ Bernabè, Pilar Firmiſſimo da Igreja Catholica.

Anagramma. 49.

ALVDINDO A QVE O MARTIRIO FOI ſer morto às Pedradas; & ſendo o Sancto Cadauer lançado no Fogo pera que ſe conſumiſſe, ficou illeſo, & ſem dano.

COmo no limite de Vida, ereis Grandioſa Ioya, Mina, & Torre da Gloria, fabricada cõ preciosas, & Polidas Pedras de Virtudes: a fabrica de Martirios, & Holocauſto, toda ella foi de Honroſas Pèdras: pelo Eſmalte Puro, & Inſigne de voſſo Sangue.

Anagramma 50.

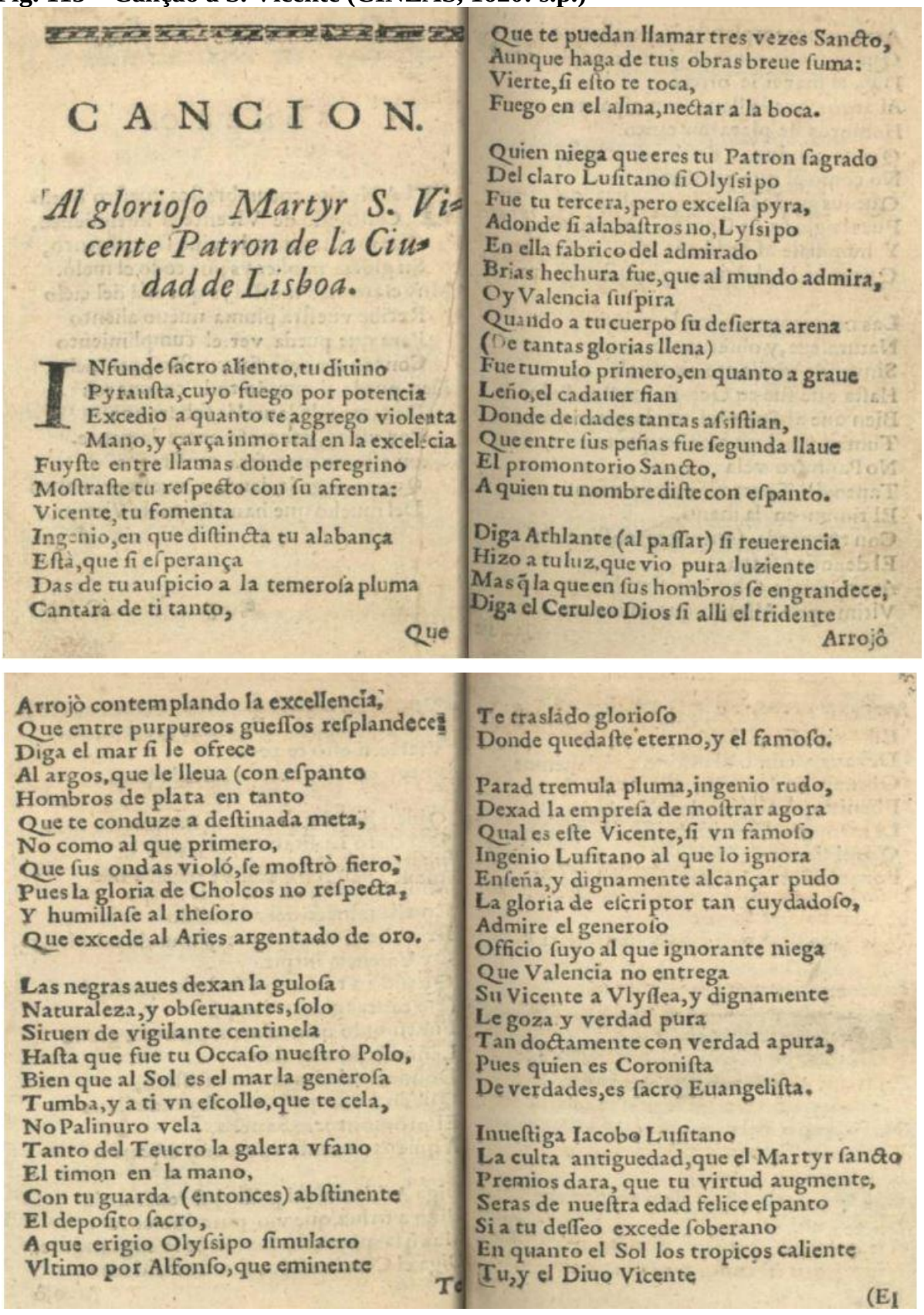
ALVDINDO AO MESMO.

O Brilhante Pédra! Perdendo a Vida em as riguroſas pèdras, & comũ incendio da Ira, ficaſtes Lindiſſima Ioya. E acatado do Fogo ardente o Corpo morto, lhe dais mais Gala, & Viuo ſer; pois delle ſe vé foſtes Santo Real, & Precioſo Rubi da Gloria.

Proua das letras.

192.	24.	2.	6.	14.	23.	3.	4.	2.	19.	8.	5.	7.	22.	6.	15.	17.	7.	7.	1.
	A	B	C.	D.	E.	F.	G.	H.	I.	L.	M.	N.	O.	P.	R.	S.	T.	V.	til.

Fig. 115 – Canção a S. Vicente (CINZAS, 1620: s.p.)



CANCION.

Al glorioso Martyr S. Vicente Patron de la Ciudad de Lisboa.

INfunde sacro aliento, tu diuino
Pyrausta, cuyo fuego por potencia
Excedio a quanto te aggrego violenta
Mano, y çarça inmortal en la excelencia
Fuyste entre llamas donde peregrino
Mostraste tu respecto con su afrenta:
Vicente, tu fomenta
Ingenio, en que distincta tu alabança
Està, que si esperança
Das de tu auspicio a la temerosa pluma
Cantarà de ti tanto,

Que

Que te puedan llamar tres vezes Sancto,
Aunque haga de tus obras breue suma:
Vierte, si esto te toca,
Fuego en el alma, nectar a la boca.

Quien niega que eres tu Patron sagrado
Del claro Lusitano si Olysipo
Fue tu tercera, pero excelsa pyra,
Adonde si alabastros no, Lysipo
En ella fabrico del admirado
Brias hechura fue, que al mundo admira,
Oy Valencia suspira
Quando a tu cuerpo su desierta arena
(De tantas glorias llena)
Fue tumulo primero, en quanto a graue
Leño, el cadauer fian
Donde de dades tantas assistian,
Que entre sus peñas fue segunda llaue
El promontorio Sancto,
A quien tu nombre diste con espanto.

Diga Athlante (al passar) si reuerencia
Hizo a tu luz, que vio pura luziente
Mas q̃ la que en sus hombros se engrandece,
Diga el Ceruleo Dios si alli el tridente

Arrojò

Arrojò contemplando la excellencia,
Que entre purpureos gueſſos resplandece:
Diga el mar si le ofrece
Al argos, que le lleua (con espanto
Hombros de plata en tanto
Que te conduze a destinada meta,
No como al que primero,
Que sus ondas violò, se mostrò fiero,
Pues la gloria de Cholcos no respecta,
Y humillase al thesoro
Que excede al Aries argentado de oro.

Las negras aues dexan la gulosa
Naturaleza, y obseruantes, solo
Situen de vigilante centinela
Hasta que fue tu Occaso nuestro Polo,
Bien que al Sol es el mar la generosa
Tumba, y a ti vn escollo, que te cela,
No Palinuro vela
Tanto del Teucro la galera vsano
El timon en la mano,
Con tu guarda (entonces) abstinente
El deposito sacro,
A que erigio Olysipo simulacro
Vltimo por Alfonso, que eminente

Te

Te traslàdo glorioso
Donde quedaste eterno, y el famoso.

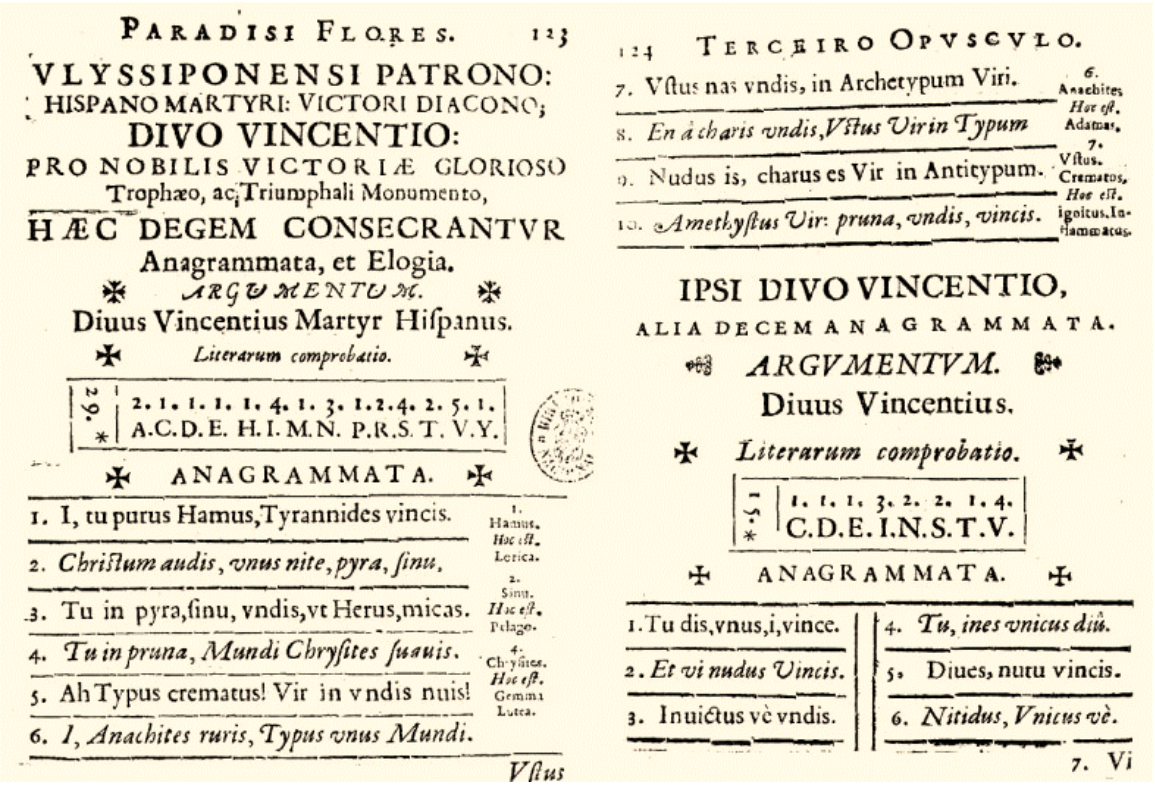
Parad tremula pluma, ingenio rudo,
Dexad la empresa de mostrar agora
Qual es este Vicente, si vn famoso
Ingenio Lusitano al que lo ignora
Enseña, y dignamente alcançar pudo
La gloria de escriptor tan cuydadoso,
Admire el generoso
Officio suyo al que ignorante niega
Que Valencia no entrega
Su Vicente a Vlyssea, y dignamente
Le goza y verdad pura
Tan doctamente con verdad apura,
Pues quien es Coronista
De verdades, es sacro Euangelista.

Inuestiga Iacobo Lusitano
La culta antiguedad, que el Martyr sancto
Premios dara, que tu virtud augmente,
Seras de nuestra edad felice espanto
Si a tu desseo excede soberano
En quanto el Sol los tropicos caliente
Tu, y el Diuo Vicente

(El

(El con gotas de ſangre, y tu con tinta)
Eſta verdad diſtincta
Dexays, y como al miſmo a ti deuemos
Gloria, y ſerà preciſa
Phenix, que nacerà de tu ceniza
La memoria immortal, que te offrecemos,
Que el tiempo en bronze eſcriua
Porque tu nombre entre tus obras viua.

Fig. 116 – Anagramas a S. Vicente (ALCALÁ Y HERRERA, 1654: 123-125).



PARADISI FLORES. 123

VLYSSIPONENSI PATRONO:
HISPANO MARTYRI: VICTORI DIACONO;
DIVO VINCENTIO:
PRO NOBILIS VICTORIÆ GLORIOSO
Trophæo, ac Triumphali Monumento,
HÆC DEGEM CONSECRANTVR
Anagrammata, et Elogia.

ARGVMENTVM.

Diuus Vincentius Martyr Hiſpanus.

Literarum comprobatio.

26.	2. 1. 1. 1. 1. 4. 1. 3. 1. 2. 4. 2. 5. 1.
*	A.C.D.E. H.I.M.N. P.R.S.T. V.Y.

ANAGRAMMATA.

1. I, tu purus Hamus, Tyrannides vincis. (1. Hamus. Hoc eſt. Lorica.)
2. *Chriſtum audis, vnus nite, pyra, ſinu.* (2. Sinu. Hoc eſt. Pelago.)
3. Tu in pyra, ſinu, vndis, vt Herus, micas.
4. *Tu in pruna, Mundi Chryſites ſuauis.* (4. Chryſites. Hoc eſt. Gemma Lutea.)
5. Ah Typus crematus! Vir in vndis nuis!
6. *I, Anachites ruris, Typus vnus Mundi.*

Vſtus

124 TERCEIRO OPVSCVLO.

7. Vſtus nas vndis, in Archetypum Viri. (6. Anachites. Hoc eſt. Adamas.)
8. *En à charis vndis, Vſtus Vir in Typum* (7. Vſtus. Crematus. Hoc eſt. Igoitus. Inflammatus.)
9. Nudus is, charus es Vir in Antitypum.
10. *Amethyſtus Vir: pruna, vndis, vincis.*

IPSI DIVO VINCENTIO,
ALIA DECEM ANAGRAMMATA.

ARGVMENTVM.

Diuus Vincentius.

Literarum comprobatio.

25.	1. 1. 1. 3. 2. 2. 1. 4.
*	C.D.E. I.N.S.T.V.

ANAGRAMMATA.

1. Tu dis, vnus, i, vince.
2. *Et vi nudus Vincis.*
3. Inuictus vè vndis.
4. *Tu, ines vnicus diù.*
5. Diues, nutu vincis.
6. *Nitidus, Vnicus vè.*

7. Vi

PARADISI FLORES. 125

7. Vi, vndis tu vinces.
8. *Nues inuictus di ù.*
9. I, nudus vince ſitu.
10. *Nue, inuictus, dius.*

AD DIVVM IPSVM VINCENTIVM,
EX SIMPLICI TANTVMMODÓ NOMINE.

ANAGRAMMATA SEX.

ARGVMENTVM.

Vincentius.

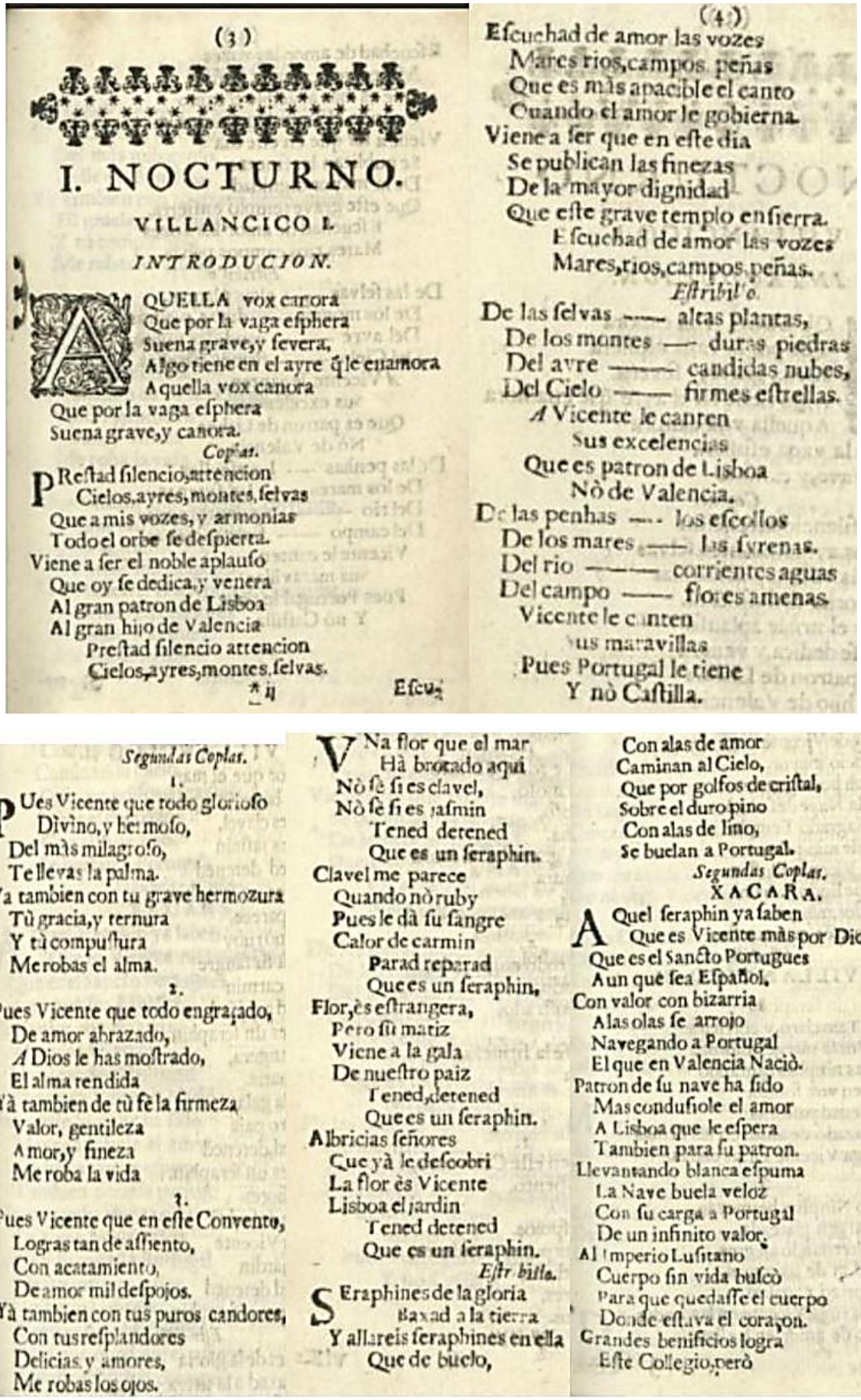
Literarum Comprobatio.

10.	1. 1. 2. 2. 1. 1. 2.
*	C.E.I. N.S.T.V.

ANAGRAMMATA.

1. Tu Neci nuis.
2. *I, tu vincens.*
3. Vt Vincens, i.
4. *En tu Vincis.*
5. En Inuictus.
6. *Vnicus nite.*

Fig. 117 – Vilancico a S. Vicente (MANESCAL, 1701: 3-7).



(3)

I. NOCTURNO.

VILLANCICO I.

INTRODUCION.

AQUELLA vox canora
Que por la vaga esphera
Suena grave, y severa,
Algo tiene en el ayre q̃ le enamora
Aquella vox canora
Que por la vaga esphera
Suena grave, y canora.

Coplas.

PRestad silencio, attencion
Cielos, ayres, montes, selvas
Que a mis vozes, y armonias
Todo el orbe se despierta.
Viene a ser el noble aplauso
Que oy se dedica, y venera
Al gran patron de Lisboa
Al gran hijo de Valencia
Prestad silencio attencion
Cielos, ayres, montes, selvas.

Escu-

(4)

Escuchad de amor las vozes
Mares rios, campos peñas
Que es màs apacible el canto
Quando el amor le gobierna.
Viene a ser que en este dia
Se publican las finezas
De la mayor dignidad
Que este grave templo encierra.
Escuchad de amor las vozes
Mares, rios, campos peñas.

Estribillo.

De las selvas —— altas plantas,
De los montes —— duras piedras
Del ayre —— candidas nubes,
Del Cielo —— firmes estrellas.
A Vicente le canten
Sus excelencias
Que es patron de Lisboa
Nò de Valencia.
De las penhas —— los escollos
De los mares —— las syrenas.
Del rio —— corrientes aguas
Del campo —— flores amenas.
Vicente le canten
sus maravillas
Pues Portugal le tiene
Y nò Castilla.

Segundas Coplas.

1.

PUes Vicente que todo glorioso
Divino, y hermoso,
Del màs milagroso,
Te llevas la palma.
Ya tambien con tu grave hermozura
Tù gracia, y ternura
Y tù compustura
Me robas el alma.

2.

Pues Vicente que todo engraçado,
De amor abrazado,
A Dios le has mostrado,
El alma rendida
Yà tambien de tù fè la firmeza
Valor, gentileza
Amor, y fineza
Me roba la vida

3.

Pues Vicente que en este Convento,
Logras tan de assiento,
Con acatamiento,
De amor mil despojos.
Yà tambien con tus puros candores,
Con tus resplandores
Delicias y amores,
Me robas los ojos.

VNa flor que el mar
Hà brotado aquí
Nò sè si es clavel,
Nò sè si es jasmin
Tened detened
Que es un seraphin.
Clavel me parece
Quando nò ruby
Pues le dà su sangre
Calor de carmin
Parad reparad
Que es un seraphin,
Flor, ès estrangera,
Pero si matiz
Viene a la gala
De nuestro paiz
Tened, detened
Que es un seraphin.
Albricias señores
Que yà le descobri
La flor ès Vicente
Lisboa el jardin
Tened detened
Que es un seraphin.

Estribillo.

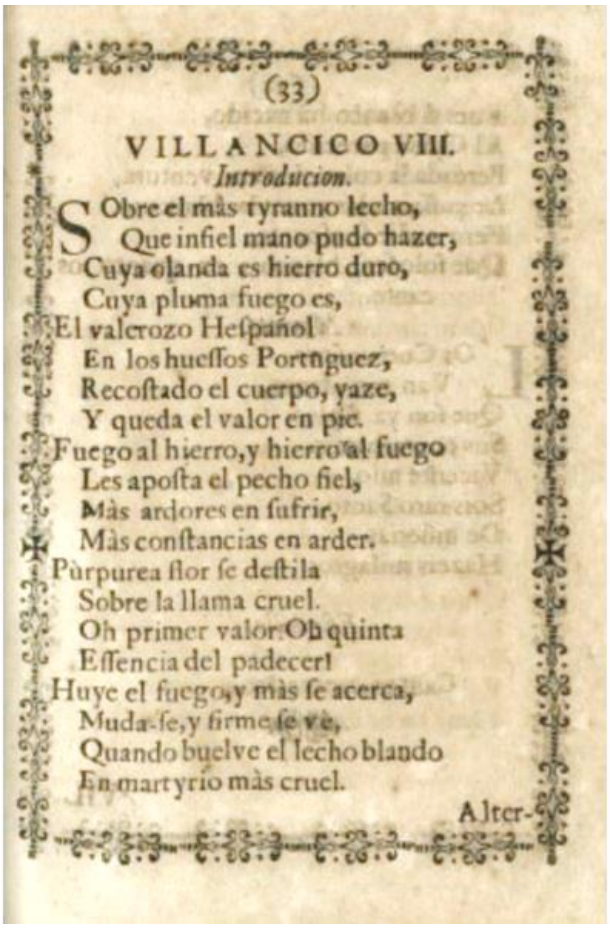
SEraphines de la gloria
Baxad a la tierra
Y allareis seraphines en ella
Que de buelo,
Con alas de amor
Caminan al Cielo,
Que por golfos de cristal,
Sobre el duro pino
Con alas de lino,
Se buelan a Portugal.

Segundas Coplas.

XACARA.

AQuel seraphin ya saben
Que es Vicente màs por Dios
Que es el Sancto Portugues
Aun què sea Español.
Con valor con bizarria
A las olas se arrojo
Navegando a Portugal
El que en Valencia Naciò.
Patron de su nave ha sido
Mas conduciole el amor
A Lisboa que le espera
Tambien para su patron.
Llevantando blanca espuma
La Nave buela veloz
Con su carga a Portugal
De un infinito valor.
Al Imperio Lusitano
Cuerpo sin vida buscò
Para que quedasse el cuerpo
Donde estava el coraçon.
Grandes benificios logra
Este Collegio, però

Fig. 118 – Vilancico a S. Vicente (excerto) (MANESCAL, 1710: 33-35).



(33)

VILLANCICO VIII.

Introducion.

SObre el màs tyranno lecho,
Que infiel mano pudo hazer,
Cuya olanda es hierro duro,
Cuya pluma fuego es,
El valerozo Heſpañol
En los hueſſos Portnguez,
Recoſtado el cuerpo, yaze,
Y queda el valor en pie.
Fuego al hierro, y hierro al fuego
Les apoſta el pecho fiel,
Màs ardores en ſufrir,
Màs conſtancias en arder.
Pùrpurea flor ſe deſtila
Sobre la llama cruel.
Oh primer valor! Oh quinta
Eſſencia del padecer!
Huye el fuego, y màs ſe acerca,
Muda-ſe, y firme ſe vè,
Quando buelve el lecho blando
En martyrio màs cruel.

Alter-

(34)

Alternado en dos affectos,
Porque dure el fenecer,
Eſte en el penar deſcance,
Y en no penar pene aquel.
Anſi muere quien heroyco
Se ſupo abrazar, y quien
Tantos triunfos dió a ſu fama,
Como thronos a ſu fè.

Eſtribillo.

ALver de Vicente
El heroyco arder,
Las aves le buſcan,
Las flores tambien;
Plumas peynan unas,
Otras con plazer
Le diſponen lecho
En ſu candidez,
Y dizen que ſu amante fineza
Tiene en ſu valor màs noble laurel.

Coplas.

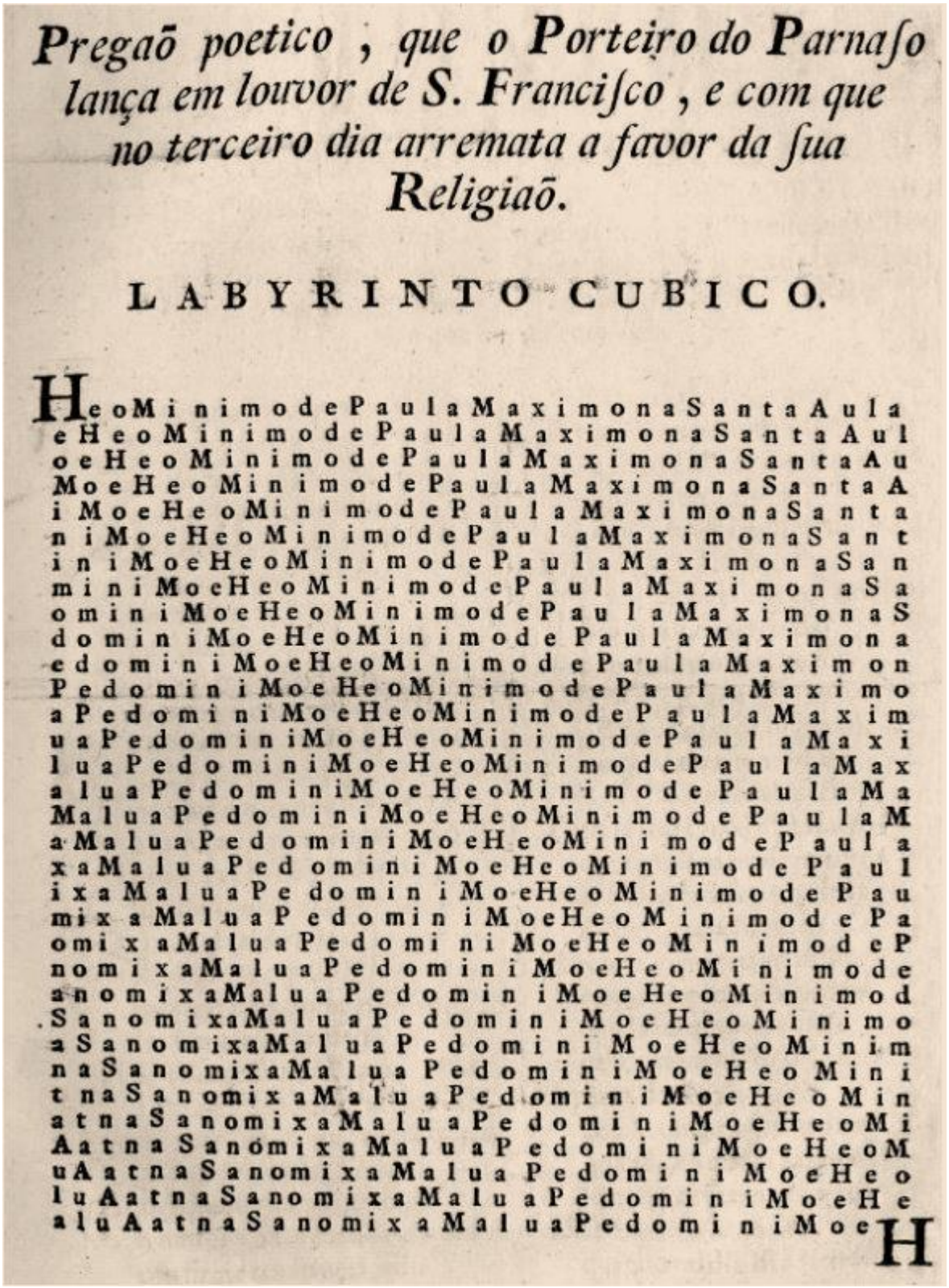
(35)

Coplas.

HEroyco Vicente,
Paſmo del valor,
En quien la Fè tiene
Màs noble blazon,
En cuyo martyrio
La conſtancia viò
Las primeras ſeñas
De la perfeccion.
Venciendo las llamas
Al fuego abrazò,
Y de ſus incendios
Fenix renaciò.
En lecho de flores
Creciò ſu paſſion,
Porque ſin tormentos
No vive amor.
Tan hidalga muerte,
Tan divino ardor,
Tan dulce fineza
Solo en el ſe viò.

En

Fig. 119 – Labirinto cúbico a S. Francisco de Paula (Misc. 669, n. º10779 BGUC).



Pregaõ poetico , que o Porteiro do Parnaſo lança em louvor de S. Franciſco , e com que no terceiro dia arremata a favor da ſua Religiaõ.

LABYRINTO CUBICO.

HeoMinimodePaulaMaximonaSantaAula
eHeoMinimodePaulaMaximonaSantaAul
oeHeoMinimodePaulaMaximonaSantaAu
MoeHeoMinimodePaulaMaximonaSantaA
iMoeHeoMinimodePaulaMaximonaSanta
niMoeHeoMinimodePaulaMaximonaSant
ininiMoeHeoMinimodePaulaMaximonaSan
minimoeHeoMinimodePaulaMaximonaSa
ominiMoeHeoMinimodePaulaMaximonaS
dominiMoeHeoMinimodePaulaMaximona
edominiMoeHeoMinimodePaulaMaximon
Pedominimoeheominimodepaulamaximo
aPedominiMoeHeoMinimodePaulaMaxim
uaPedominiMoeHeoMinimodePaulaMaxi
luaPedominiMoeHeoMinimodePaulaMax
aluaPedominiMoeHeoMinimodePaulaMa
MaluaPedominiMoeHeoMinimodePaulaM
aMaluaPedominiMoeHeoMinimodePaula
xaMaluaPedominiMoeHeoMinimodePaul
ixaMaluaPedominiMoeHeoMinimodePau
mixaMaluaPedominiMoeHeoMinimodePa
omixaMaluaPedominiMoeHeoMinimodeP
nomixaMaluaPedominiMoeHeoMinimode
anomixaMaluaPedominiMoeHeoMinimod
SanomixaMaluaPedominiMoeHeoMinimo
aSanomixaMaluaPedominiMoeHeoMinim
naSanomixaMaluaPedominiMoeHeoMini
tnaSanomixaMaluaPedominiMoeHeoMin
atnaSanomixaMaluaPedominiMoeHeoMi
AatnaSanomixaMaluaPedominiMoeHeoM
uAatnaSanomixaMaluaPedominiMoeHeo
luAatnaSanomixaMaluaPedominiMoeHe
aluAatnaSanomixaMaluaPedominiMoeH

Fig. 120 – Enigma que dedica a Jesus Cristo (SOUSA, 1736: s.p.; Ms. 1091 BGUC, fl. 161).

99

ENIGMA

QUE DEDICA

A

JESUS CHRISTO

CRUCIFICADO,

SILVESTRE FALCAÕ DE SOUSA.

Vereador del Senado Balcenſe.

TOdo Chriſtiano me eſcuche
QualquerHereje me attienda
Todo Moro me eſté attento,
Y el Judio el ojo alerta.

A todos digo ſi ay
Quien contradizirme pueda
Aqueſto que le diré
Con toda la verdad meſma.

Soy una coſa ſin cuerpo
Manos, ni pies, ni cabeça;
Y quanto Dios ha creado
Se mi rinde, y ſe ſujeta.

Todos los quatro Elementos
Se ven tenerme obediencia,
Sin ſer Dios ni poder ſerlo,
Ni coſa, que lo pareſca.

Yo ſoy quien hizo baxar
A Dios del Cielo a la tierra,
Y Dios ſe valio de mi
En occaſiones diverſas.

Es Dios tan amigo mio
Que quando alguno me empeña;
Alcanço del, lo que quiero
A muy pouca reſiſtencia.

Los Angeles en la Gloria
No me hazen competencia,
Antes ſe alegran, que yo
Tenga contratos en ella.

Yo hago mudar los montes,
El agua que retroceda,
Que el fuego vivo le apague,
Y el fuego muerto ſe encienda.

Yo enfreno en el mar las olas
En las mayores tormentas,
Y hago ſe pare el Sol
En medio de ſu carrera.

Yo hago mudar los vientos
De donde quieren que vengan;
Como muchos marineros
Lo ſaben con experiencia.

Yo derribo una muralla
Sin balas, ni pieças grueſſas,
Y a los ſoldados contrarios
Que ellos miſmos ſe den guerra.

Yo ſoy a quien los Leones
Hago amanſar ſu fiereza,
Y que aſſiſtan con los hombres
Mas humildes que una obeja.

Yo auzento a los Demonios,
Que no eſten en mi preſencia,
Que en oyendome nombrar
Se atemorizan, y tiemblan.

No es mi nombre el de JESUS,
Ni puede ſer que lo ſea,
A un que en muchas occaſiones
El miſmo Dios me reſpeta.

Yo hago que un condenado
Por la juſticia ſuprema,
Guardandole ſu juſticia,
Se revogue la ſentencia.

Las animas del Purgatorio
Eſtan ſiempre a boca llena
Pedindo a Dios, que yo
Las ſaque de tantas penas.

No ſoy el Angel Cuſtodio
Ni de tan alta eminencia;
Porque hay mas del uno al otro,
Que hay deſde el Cielo a la tierra.

Todo es verdad lo que digo
Se ay alguno, que no lo crea
Con textos de la Eſcriptura
Les darê baſtantes pruebas.

No quiero dizirvos mas
Aunque mas dizir pudiera;
Mas para que me conoſcan
Baſtante noticia es eſta.

Se quereis ſaber quien ſoi
Sacadlo por experiencia;
Pues ſe compone mi nombre
Con aqueſtas nueve letras.

ANOCORIAL.

LISBOA OCCIDENTAL,
Na Officina da MUSICA, debaixo da Protecçaõ dos Patriarcas S. Domingos, e S. Franciſco.

M. DCC. XXXVI.
Com todas as licenças neſſeçarias.

Enigma

que se dedica á Jezus Christo Crucificado, por hum seu indigno Servo. 14

Flor 2ª

Todo o Christaõ me escute
qualquer herege me attenda
todo o Mouro esteja attento
eo o Judêo com olho á Lerta.
A todos digo se ha
quem contradizerme possa
isto que agora direi
com verdade mesma e toda.
Sou huma Couza sem Corpo
sem mãos nem pés ne cabeça,
e quanto D.s ha criado
se me rende e se sugeita.
Todos os quatro Elementos
se vê terem-me obediencia
sem ser Deoz nem poder sello
nem couza que o paressa.
Eu sou o que fez bayxar
á Deoz desde os Ceos á terra,
e Deoz se valeo de mim
em occazioens diversas.
He Deoz taõ amigo meu
que quando alguem me empenha
alcansso delle, o que quero
com muy pouca rezistencia.

Os Anjos q estaõ na gloria
naõ me fazem competencia,
antes se alegraõ muyto
que eu tenha contratos nella.
Eu faço mudar aos montes
a agua que retroceda
que o fogo vivo se apague
eo fogo morto se accenda.
Enfreio no mar as ondas
em as mayores tromentas,
e faço que pare o sol
no meyo de sua Carreira.
Eu faço mudar aos Ventos
de qualquer parte que vanhaõ
como muytos marinheiros
o sabem com experiencia.
Eu derribo huma moralha
sem ballas nem grossas pessas,
e que os soldados contrarios
a si mesmos se dem guerra.
Eu sou quem aos Leoens
faço abrandar a fereza,
e que assistaõ com os homens
mais humildes q huma ovella.

Eu

45 Eu auzento aos Demonios
se com a minha prezença,
e em me ouvindo nomear
se atemorizaõ e tremem.
Naõ he meu nome JEZUS
nem póde ser, que o seja
ainda que muytas vezes
o mesmo Deoz me respeita.
Eu faço q̃ hum condenado
pella justiça supremma
guardandolhe a justiça
se revogue a sentença.
As almas do Purgatorio
estaõ sempre á boca cheia
pedindo a Deoz q̃ eu
as tire de tantas pennas.

Naõ sou o Anjo custodio
nem de taõ alta imminencia
porq̃ vai mais de hũ ao outro
do que vais do Ceo á terra.
Tudo o que digo he verdade
e se houver quem o naõ creia
com textos da escriptura
lhe darei as provas certas.
Naõ quero dizervos mais
que mais dizervos podéra
mas para q̃ me conheçaõ
bastante noticia he ésta.
Se queres saber quem sou
tirão por experiencia,
porq̃ se compoem meu nome
das segintes seis letras.

Amacor

E' a Orasam

Fig. 121 – Enigma a Jesus Cristo (Ms. 379 BGUC, fl. 2).

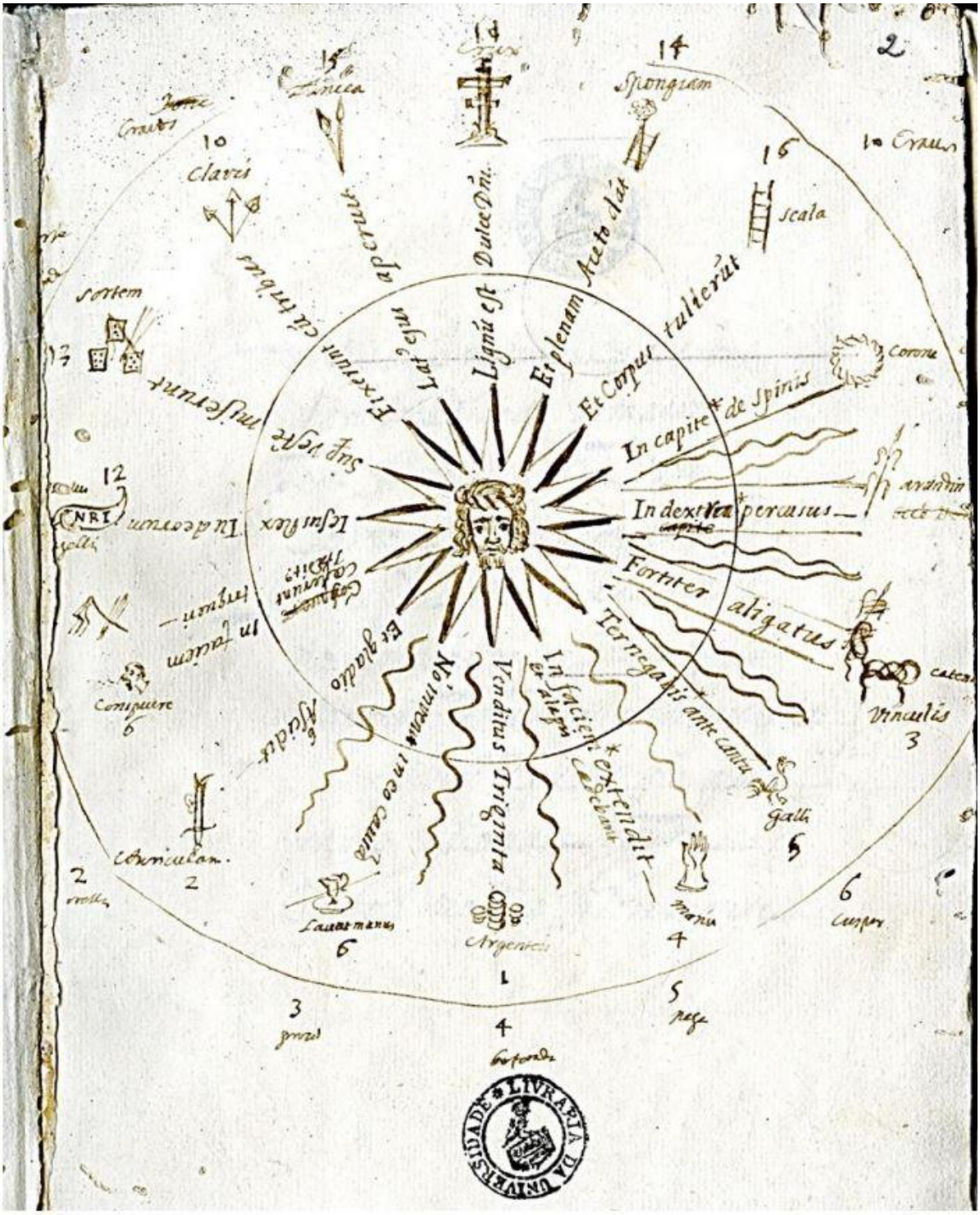


Fig. 122 – Quadras a Jesus, Maria e José (MUNHOZ: s.d, s.p.; Misc. 669, n.º 10798 BGUC).

JESUS

M. J.

ABre os olhos para ver
Eſta tremenda figura;
Por ella havemos de ter
Aquillo, que ſempre dura,
Ou gozar ou padecer.

Cuida na deſigualdade,
Que nos vay da pena á gloria:
Conſidera eſta verdade,
Referindo na memoria
Ceo, Inferno, Eternidade.

E naõ podendo eſcuzar
Tanta gloria, ou tanta pena:
Quem ſe pertende ſalvar
Em ſeu penſamento ordena
Antes morrer, que peccar.

Com vivo o morto eſta vez
Falla, e diz: Olha por ti
Peccador, que qual me vez
Te has de ver tambem aſſi;
Pois eu ja fuy, qual tu es.

Com fraternal caridade
Ja os meus oſſos eſperaõ
Cá na terra da verdade
Aos teus, que naõ conſideraõ
Nas penas da eternidade.

Meu coraçaõ voſſo he,
Doce Jeſus, e amor meu;
Jeſus, Maria, Jozé
A minha alma vos dou eu
Com amor conſtante, e fé.

Compoz, e mandou imprimir o Irmaõ Jacinto Munhoz, Monge, Ermitaõ Terceiro de S. Franciſco, e Protector das Almas de Noſſa Senhora de Jeſu.

Fig. 123 – Gravuras de Miguel LeBouteux (1735).

(c) Sociedade Martins Sarmento

Fig. 124 – "Para fazer versos latinos quem não sabe latim" (Ms. 338 BGUC, fl. 7).

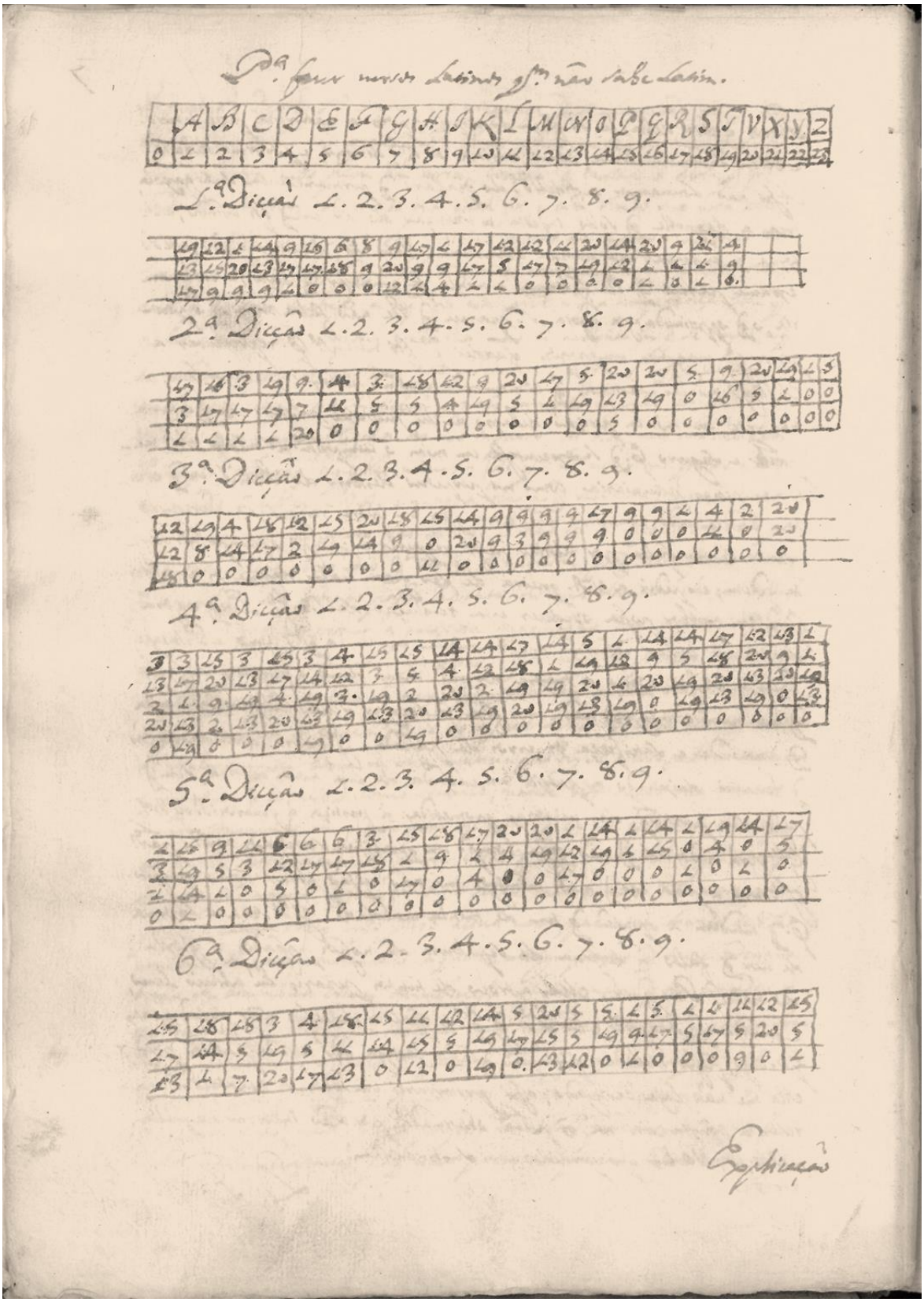


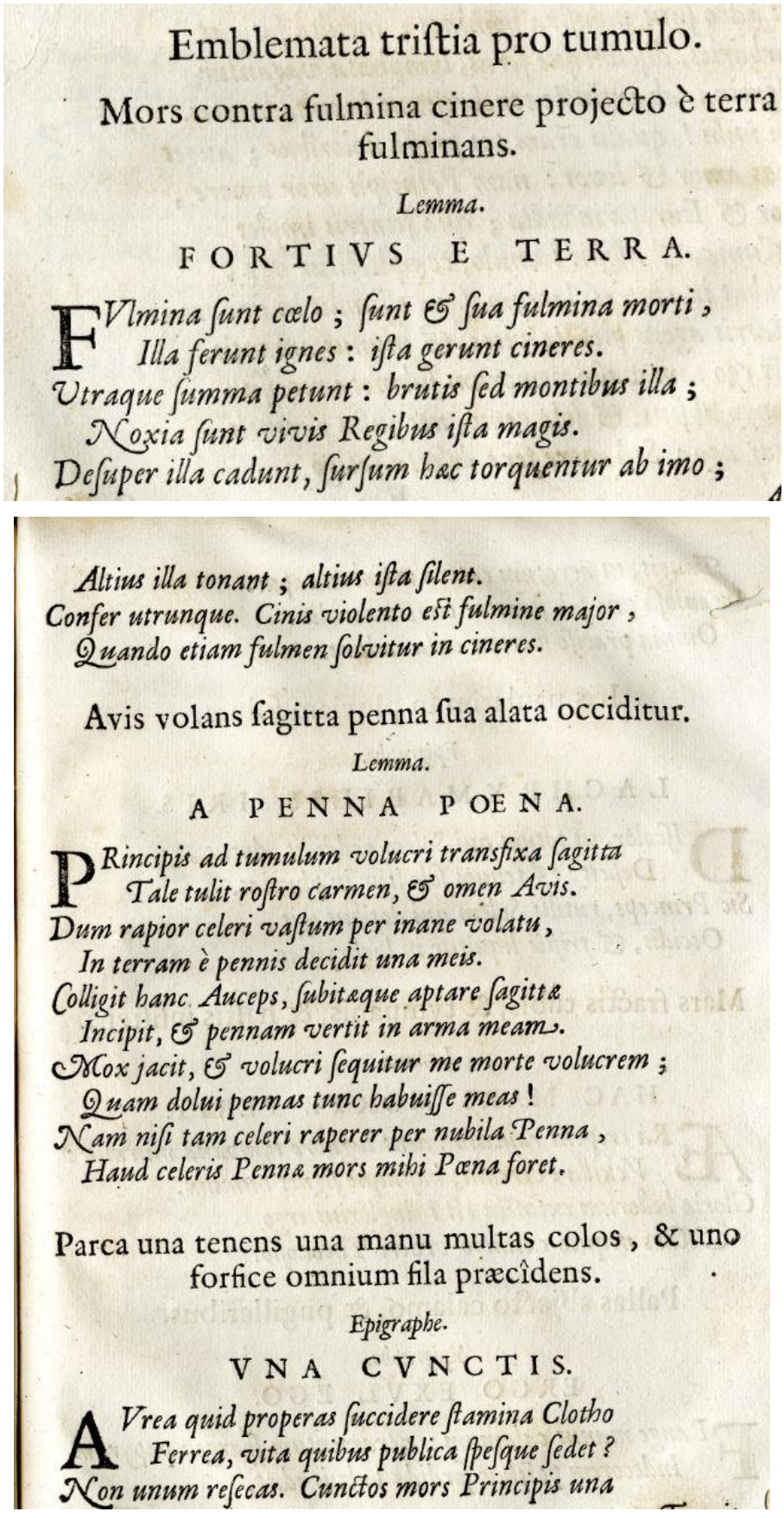
Fig. 125 – "Ofício dos Mortos" (HOLANDA, 1517-1551 d.C.).

Fig. 126 – Gravura "Theodosius D.G. Portugaliæ Princeps ætatis suæ ann. 19" (SOUSA, 1653: s.p.).

Fig. 127 – Gravuras "Europa orbata lugens" e "Africa indignata fremens" (SOUSA, 1653: s.p.).

AFRICA INDIGNATA FREMENS.

Fig. 128 – Emblemas à morte de D. Teodósio (SOUSA, 1653: s.p.).



Emblemata triſtia pro tumulo.

Mors contra fulmina cinere projecto è terra fulminans.

Lemma.

FORTIVS E TERRA.

FVlmina ſunt cœlo ; ſunt & ſua fulmina morti ,
Illa ferunt ignes : iſta gerunt cineres.
Utraque ſumma petunt : brutis ſed montibus illa ;
Noxia ſunt vivis Regibus iſta magis.
Deſuper illa cadunt, ſurſum hæc torquentur ab imo ;
Altius illa tonant ; altius iſta ſilent.
Confer utrunque. Cinis violento eſt fulmine major ,
Quando etiam fulmen ſolvitur in cineres.

Avis volans ſagitta penna ſua alata occiditur.

Lemma.

A PENNA POENA.

PRincipis ad tumulum volucri transfixa ſagitta
Tale tulit roſtro carmen, & omen Avis.
Dum rapior celeri vaſtum per inane volatu ,
In terram è pennis decidit una meis.
Colligit hanc Auceps, ſubitæque aptare ſagittæ
Incipit, & pennam vertit in arma meam.
Mox jacit, & volucri ſequitur me morte volucrem ;
Quam dolui pennas tunc habuiſſe meas !
Nam niſi tam celeri raperer per nubila Penna ,
Haud celeris Pennæ mors mihi Pœna foret.

Parca una tenens una manu multas colos , & uno forfice omnium fila præcîdens.

Epigraphe.

VNA CVNCTIS.

AVrea quid properas ſuccidere ſtamina Clotho
Ferrea, vita quibus publica ſpeſque ſedet ?
Non unum reſecas. Cunctos mors Principis una

Tangit, ut ægrotum cætera membra caput.
Ingeniosa uno sub stamine cuncta recidis:
Omnia præciso vertice colla cadunt.

Iris paulatim in pluviam soluta.

Epigraphe.

LACHRYMABILIS IRIS.

DIscolor, ut totum qui Solem reddidit Arcus,
Deficit: & tenues solvitur in pluvias.
Sic Princeps, rutilis Solem qui dotibus egit,
Occidit, & tristis liquitur in lachrymas.

Mars fractis tubis, & tympanis, & hastis insistens.

Lemma.

HAC MARS MORTE PERIT.

ÆRa crepent raucum: dent lugubre tympana murmur:
Vexilla everrant, hastaque signet humum.
Gloria bellorum extincta est? inglorius ergo
Mars nequeo extincto vivere Theodosio.

Pallas abjecto calamo, & pugillaribus.

Epigraphe.

ERGO EXVL EGO.

FRange manus calamum: atramentum sparge: papyrum
Indecorem posthac sordida pulvis edat.

Theodosius periit? dubium peregrina per Orbem
Differor: unus erat Palladis ille domus.

Hortulus plenus floribus vento flante decussis.

Lemma.

PERDIDIT AVSTER.

INgentes fructus florens promiserat ætas
Principis: at rapuit mors inimica suos.
Iacturam heu! nimium miserandam! perfidus Auster
Turbine florentes sic populatur opes.

Sol occidens in tumulum è nubibus constantem se abdit.

Lemma.

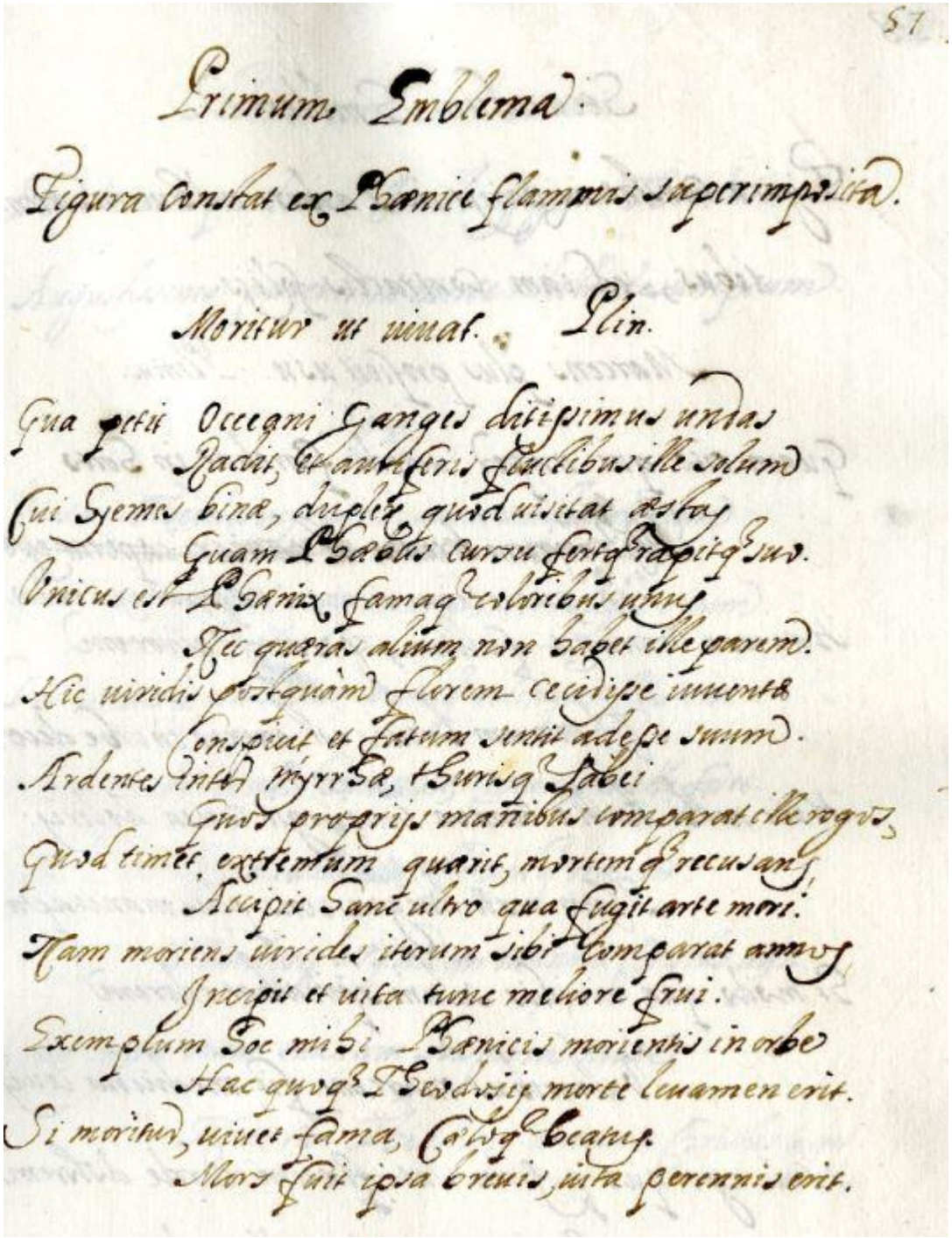
LVSTRATO CONDITVR ORBE.

NAscitur, ut totum lustret Sol aureus Orbem,
Unaque lustranti debita vita dies.
Præstat, uti Solem, dum non lustraverit Orbem,
Vivere: Lustrato sic decet Orbe mori.

Fig. 129 – Gravura “Asia exanimata suspirans” (SOUSA, 1653: s.p.).

Fig. 130 – Gravura “America afflicta gemens” (SOUSA, 1653: s.p.).

Fig. 131 – “Primum emblema”, “secundum emblema”: emblemas à morte do príncipe D. Teodósio (Ms. 335 BGUC, ff. 25-26).



57

Primum Emblema.

Figura constat ex Phœnice flammis superimposita.

Moritur ut uiuat. Plin.

Qua petit Occeani Ganges ditissimus undas
Radit, et auriferis fluctibus ille solum
Cui hyemes binæ, duplex quod uisitat æstas
Quam Phœbus cursu fertq rapitq suo.
Vnicus est Phœnix, famaq coloribus unus
Nec quæras alium non habet ille parem.
Hic uiridis postquàm florem cecidisse iuuentæ
Conspicit et fatum sentit adesse suum.
Ardentes inter myrrhæ, thurisq labei
Quos proprijs manibus comparat ille rogos,
Quod timet, extremum quærit, mortemq recusans,
Accipit hanc ultro qua fugit arte mori.
Nam moriens uirides iterum sibi comparat annos
Incipit et uita tunc meliore frui.
Exemplum hoc mihi Phœnicis morientis in orbe
Hac quoq Theodosij morte leuamen erit.
Si moritur, uiuet fama, Cœloq beatus.
Mors fuit ipsa breuis, uita perennis erit.

Secundum Emblema.

Figura constat ex uarijs rosis arbori adhuc inhaerentibus, sed iam contractis folijs.

Marcens plus proficit usu. Plinius.

Quam cito qui nuper uiridi florebat in horto
~~Nil mirum breuis est omnis ei caperat esse rubor.~~
Vix qua etiam nemori caeperat esse rubor.
Haec rosa contraxit folium, posuitq uirorem
Nil mirum breuis est omnis in orbe decor.
Hinc mihi nulla tamen consurgit causa doloris:
Nam rosa languescens plus manet apta malis
Et modo qua uiridis solum spirabat odorem
Vulneribus marcens fit medicina leuis.
Hinc ego quo possim sat fixum corde dolorem
Theodosij rapida pellere disco nece.
Qui licet in primo discessit flore iuuentae
Est Caelo, unde suis seruiet ille magis.

Fig. 132 – Transcrição de emblemas à morte do P. D. Teodósio: "Principis obitus iuxta mares" (Ms. 335 BGUC, ff. 29-35).

Principis obitus iuxta mares
Emblema 1
Um cisne cantando junto às ribanceiras de um rio.
Letra
"Ad vada meandri concinit albus olor".

Principi prope mare tumulato
Emblema 2
Uma ave chamada Aleyon posta em seu ninho que é de espinhas de peixe, dentro nas praias do mar.
Letra
"Protendit tranquila mari" Plínio Hit. Nat.

Prodigiosus erga nos Principis amor
Emblema 3
O bicho da seda dentro do seu casulo.
Letra
"Tumulatus, ut bene faciat"

Vita quadam periit Theodosius
Emblema 4
Um ramo de açafrão secando-se à sombra de uma árvore.
Letra
"Siccatur umbra" Plínio ibid

Principis emoriens magnam quietem fassus se experiri
Emblema 5
A borboleta queimando-se no fogo
Letra
"Non acquiescit dum nos unitus"

Princeps de morte eruditus dixit se mori desiderare
Emblema 6
Uma mão cortando uma flor de amaranto
Letra
"Gaudet decerpi" Pl. Quia Loecius Renascensus

Principi antequam regni divitias potiretur emortus
Emblema 7
Uma abelha vertendo mel em cima de uns ramos
Letra
"Sine favo mellificat" Theatrum Orbis V. apis

Principis ocasu quidam musicae sonus fuit auditus
Emblema 8
Um homem tangendo em uma viola
Letra
"Dulces parit discordia sonos"

Extra Regiam Domum emoritur Princeps
Emblema 9
A Fénix indo fugindo para os desertos.

Letra
"Deserta petit Arabiae, ut emoriatur"

Supra Principis tumulum quaedam columba evolare viva fuit
Emblema 10
Uma pomba com dois filhos
Letra
"Tantum geminos educat filios"

Theodosii mors vitae respondit
Emblema 11
A águia voando direita ao céu
Letra
"Recto it tramite coelum" Theatrum Orbis

Soli virtutum flores Theodosium delectarunt
Emblema 12
Uma abelha entre um jardim de flores
Letra
"De floribus pasciutur"

Adhuc mortuus Princeps vivit
Emblema 13
Um tronco de uma árvore seco, sustentando uma vide vicoça
Letra
"Semper fidem"

Principi iuxta maris aquas sepulto
Emblema 14
A flor do amaranto cortada e posta junto às águas de um rio
Letra
"Reviviscit Aquis" Plínio

Obiit in primo aetatis flore Theodosius
Emblema 15
A noite muy serena e muy clara
Letra
"Quo clarior, eo brevior"

Sacris muneribus suos ditavit emoriens Theodosius
Emblema 16
Um ramo de açafrão
Letra
"Morte proficcus" Plínio

Occidit non multu post meridiem Theodosius
Emblema 17
A Fénix queimando-se avista o Sol posto no meio-dia
Letra
"Occasum incipit â meridie" Plínio

Fig. 133 – Transcrição de emblemas à morte do Príncipe D. Teodósio: "Tertiis gymnasii magister" (Ms. 335 BGUC, ff. 59-60).

Tertiis gymnasii magister.

Brevi vitae spatio est extinctus Theodosius
Um anel e em seu círculo engastado um diamante
Letra
"Exiguo pretium magnum plus proditur orbe"

Theodosius, quocumque malé sonante verbo, gravitêr laudebatur
Um órgão
Letra
"Perdet vox totum si dissonet unica cantum"

Theodosius mors originem traxit à militum nece miserrimé obeuntium
Uma faia arrancada deitada no chão, e com as pontas de uns ramos cortadas e caídas.
Letra
"Excisis cadit illa comis" Plinius

In aula liberius Theodosii virtus grandescerat
Uma faia muito crescida e formosa posta sobre um outeiro
Letra
"Abies in montibus altis" Virg.

Quamuis animam afflaverit Theodosius suarum splendor virtutum erit immortalis.
Um amaranto e uma espada que o está cortando.
"Nec dum sua forma recessit" Virg.

Coelo annuente, fertur in sydera Theodosius
Uma águia levando Ganimedes.
"Aptior in superos"

Primo aetatis flore emoritur Theososius
Uma rosa murcha
"Veris honor, et dolor"

Fig. 134 – Transcrição de emblemas à morte do P. D. Teodósio: "Breve descrição das Letras e empresas da Essa" (Ms. 335 BGUC, ff. 85-86).

"Breve descrição das Letras e empresas da Essa"

Tinha esta máquina quatro faces da mesma obra e primor: no primeiro andar (como também no segundo) estavam por cada lado três painéis, ou campos de jaspes arremedados, nos quais se traçaram as letras e empresas que aqui são escritas. E porque estas não podiam no primeiro andar corresponder igualmente em todos por causa da dedicatória e epitáfios, e nem ainda no segundo por razão das Armas de Vossa Majestade, foi forçoso que as duas empresas do frontispício ficassem no segundo andar, e as outras no primeiro e carecessem de dístico que as Armas Académicas ficaram suprimindo.

Frontispício
1.º andar
Dedicatória no campo do meio
Immortali gloriae
Gloriosa Aeternitati,
Aeternae Memoriae
Serenis. Princ, Theodosii;
Pro Amoris pignore,
Mausoleum:
Pro doloris argumento,

Pyramides:
Pro honoris gratia,
Obeliscus

D.U.C.
Eborensis Academia.
Epitáfios nos Campos dos Lados

No Direito dizia assim:
Societas Iesus
Munera pro nostro solvamus Principe Nati.

Non plus ipsa parens, quam Pater ille fecit.
Instruxisse pyram santis, ó Academia: Rorem
Ecce dabunt Lacrymae: quis né erit ignis Amor

No esquerdo:
Academia
Crevit in imensum moles operosa sepulchri:
Non poterant parvo magna jacere loco.
Adspice Theodosium, fuisan maiora rogabis:
Ipse nec ad tumulum jam satis orbis erit.

Segundo andar do meio frontispício.
No campo do meio estavam as armas da Academia, e por cima em Letras de ouro este título, que respondia às empresas que lhe ficavam dos lados.

Theodosius Princeps.

1 Palmeira de cujos Ramos pendem ceptros e coroas de ouro. Com a letra: *Aeternum gloria pondus.* 2 Corinth. 4.	Armas da Universidade	2 Globo do mundo, sobre ele um coração coroado com asas usando [...] esfera. Com a letra: *Non sufficit orbis.*

1 A palmeira significava o Príncipe, porque assim como espalhado o peso maior cresce e se levanta; assim este com o peso do Império Português e império da mesma morte mais se sublimasse no Empíreo.

2 O coração do Príncipe por não caber neste mundo, buscou outras esferas mais dilatadas: a uma porque o mundo por esférico não pode encher e ajustar no coração, que é triangular; a outra porque era pequeno para coração tão real.

Face da parte do púlpito. Mármore do meio.
Theodosius sapiens.
Plus mea dum morior, regnat Sapientia: coelo
dat liber o Phoebus vivere: tolle mori.

Lado Túmulo de Aquiles: em cima o livro de Homero chamado Ilíada. Com a letra: *Non omnis moriar.* Hor. C.L.3.0.30	Lado. O Sol pondo-se e logo nascendo estrelas. Com a letra: *Dominabis astris.*

Face da parte do Altar-Mor.
Theodosius Sanctus
Hinc dolor ad lacrymas,
Amor hinc ad gaudia cogit:
Sed lugere nefas; nam mea
corda sequor.

Lado 1 A flor do Heliotrópio ou girassol seguindo a um Deus por Sol. Com a letra: *Hic Amor.*	Lado. 2 A flor do Jacinto ferida com raio do Sol. Com a letra: *Hic Amor.*

1 Morreriam sem dúvida as façanhas de Aquiles se não fora a pena de Homero, que as eternizou, quanto mais as do nosso Príncipe sendo sua mesma a sabedoria em que tanto floresceu.

2 O Sol nem por se pôr deixa de reinar nas estrelas, antes quando para nós parece morrer que a Majestade viva comunicando-lhe sua luz. Assim foi o Nosso Príncipe sábio.

1 Esta flor tem tal simpatia com o Sol que ainda qunado este se põe ela o vai seguindo. O nosso Sereníssimo Príncipe seguiu na vida Deus, e na morte como Sol mais lhe resplandeceu.

2 A Flor Jacinto foi a dor de Apolo por lhe causar a morte: mas se este Príncipe e o nosso deram matéria de dor, o nosso converteu essa dor em maior glória.

Face da parte da sepultura do Cardeal

Theodosius Fortis
Jam labor Herculeus, cedant quoque facta potentum:
Cernita Theodosii Symbola: Martis erunt.

1 Um baluarte em cima uma espada nua. Com a letra: *Hoc virtutis opus.* Virg. Eneida X

2 Um diamante sobre uma coluna e debaixo do golpe da Maça Hercúlea. Com a letra: *Victor ab ictu.*

1. Quem não sabe que a espada que o Príncipe fez e as fortificações que fazia eram obras de valor?
2. O Príncipe como diamante foi invencível, ainda no golpe da Morte. Enfim foi um Marte no esforço.

Fig. 135 – Desenhos emblemáticos de Francisco de Melo (Ms. 335 BGUC, ff.53–56).

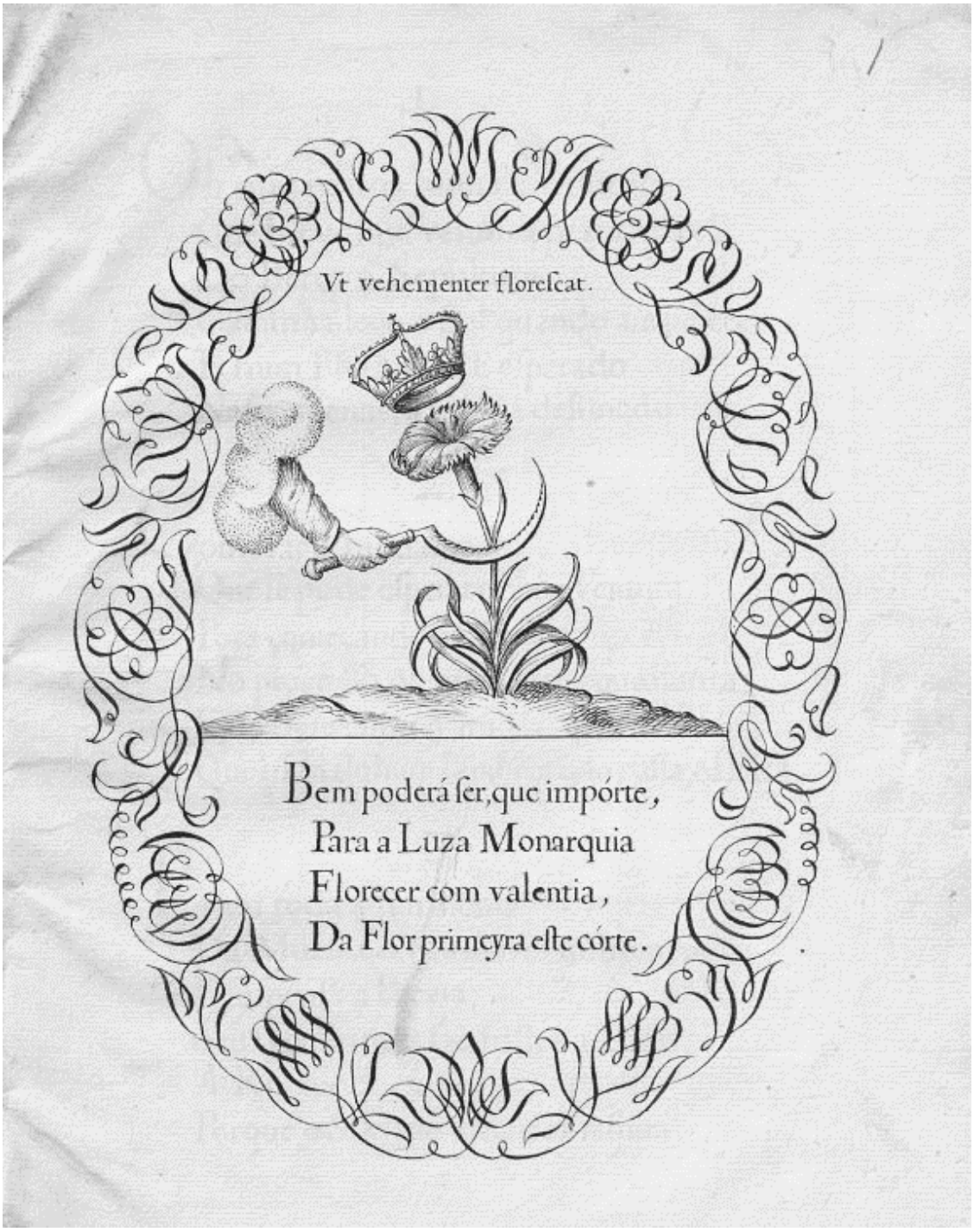
Franciscus de Mello in hac communi roina ad memoriam Theodosii Lotugalliæ et Brasiliæ Principis primi Brigantinq Ducis secundi cum Laterculo dicit.

Franciscus de Mello in hac communi roina ad communem uitæ inconstantiam Theodosium dicentem, audit.

Puluis et umbra sumus puluis nihil est nisi fumus.
Sed nihil est fumus nos sumus ergo nihil.

Fig. 136 – Árvore genealógica descendente do Rei D. Manuel I (DROESHOUT, 1645: 165).

Fig. 137 – “Ut vehementer florescat” (Cod. CXIV /1–29 BPE).



10

Sendo Flor, quem duvida,
Que não duraſſe mais a ſua pompa,
Poys das Flores a vida
Hum vento, hum ſopro baſta, q̃ a corrompa;
Quando em breve martyrio,
Deſmaya o Cravo a cor, desfolha o Lirio.

11

Regue Lyzia, regue
Com lagrimas a Flor, pois reverdece,
Que poſto a Parca a ſegue,
Inda que eſtá cortada, em glorias creſce;
Não ignore o que chora,
Pois no Ceo tranſplantada ſe melhora.

12

No mesmo dia do Nascimento celebrava a Igreja a S. Felis & Adauto, idest augmentum.

Felizmente Augmentado
Com tal PRINCEPE já ſe prometia
Portugal confiado,
Poys eſſe annuncio lhe trazia o Dia;
Mas em tanta ſaudade,
Não rouba ao Ceo as ditas a verdade.

40.

Com ſentimento tanto
Segue Lyſia a ſeu PRINCEPE; & na Gloria
Como não entra o Pranto,
Torna a dor a deſcer para a memoria,
Que na Celeſte Eſſera
Só luzes logra, vive, reyna, impera.

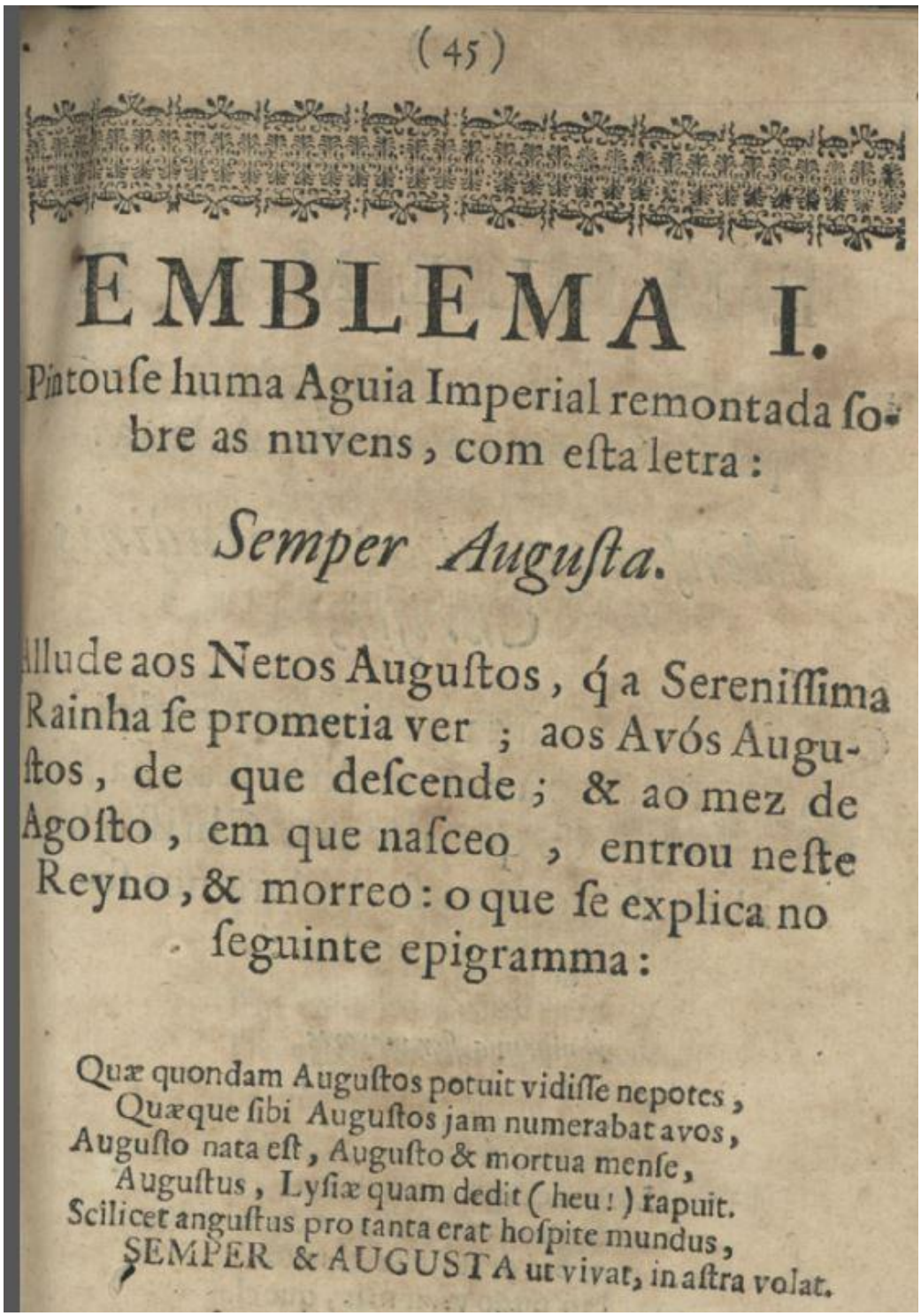
41

Faça aquí o Pranto pauza,
Poys faltando vay já á vóz o alento,
Pela grão dor, que cauza
Da Morte intempeſtiva o ſentimento;
Prompto o Silencio acuda,
Poys deſanima a Penna, & fica muda.

Fig. 138 – D. Luísa Josefa, gravura de Debrie (PADILHA, 1748: s.p.).

Fig.s 139 – D. Luísa Josefa, gravura de Bazin (FERNANDES, 1688: anterrosto) e D. Luísa Josefa (FERNANDES, 1690: anterrosto).

Fig. 140 – Emblema I à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (FARIA, 1699: 45).



(45)

EMBLEMA I.

Pintouſe huma Aguia Imperial remontada ſobre as nuvens, com eſta letra:

Semper Auguſta.

Allude aos Netos Auguſtos, q̃ a Sereniſſima Rainha ſe prometia ver; aos Avós Auguſtos, de que deſcende; & ao mez de Agoſto, em que naſceo, entrou neſte Reyno, & morreo: o que ſe explica no ſeguinte epigramma:

Quæ quondam Auguſtos potuit vidiſſe nepotes,
Quæque ſibi Auguſtos jam numerabat avos,
Auguſto nata eſt, Auguſto & mortua menſe,
Auguſtus, Lyſiæ quam dedit (heu!) rapuit.
Scilicet anguſtus pro tanta erat hoſpite mundus,
SEMPER & AUGUSTA ut vivat, in aſtra volat.

Fig. 141 – Gravura do Mausoléu de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 6).

Fig. 142 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 8).

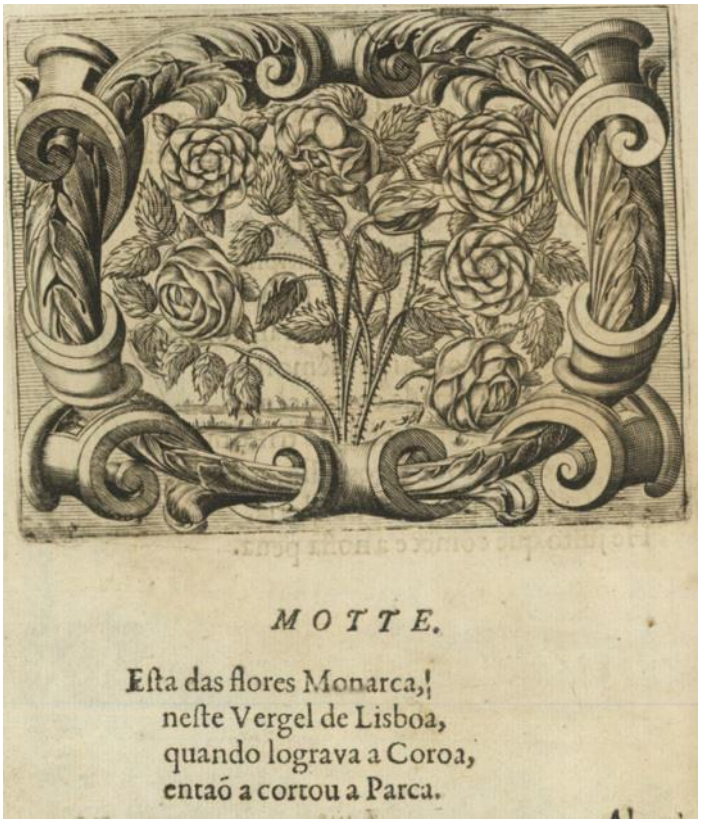


Fig. 143 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 10).

Fig. 144 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 12).

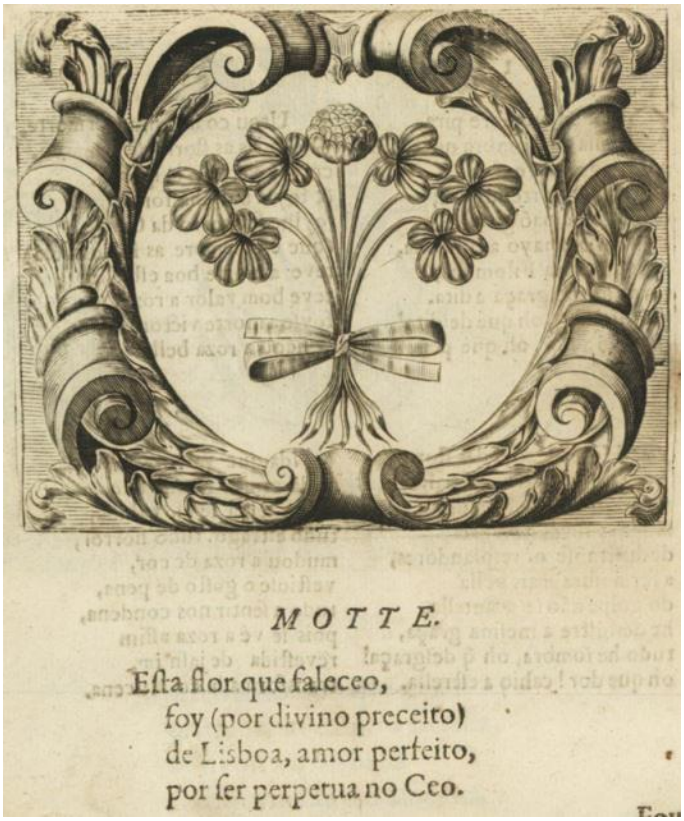
Fig. 145 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 14).

Fig. 146 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 16).

MOTTE.

Morreo a flor, oh que pena!
oh que dor! cahio a eſtrella,
& ficou a roza bella
transformada em aſucena.

Fig. 147 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 18).



MOTTE.

Eſta flor que faleceo,
foy (por divino preceito)
de Lisboa, amor perfeito,
por ſer perpetua no Ceo.

Fig. 148 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 20).

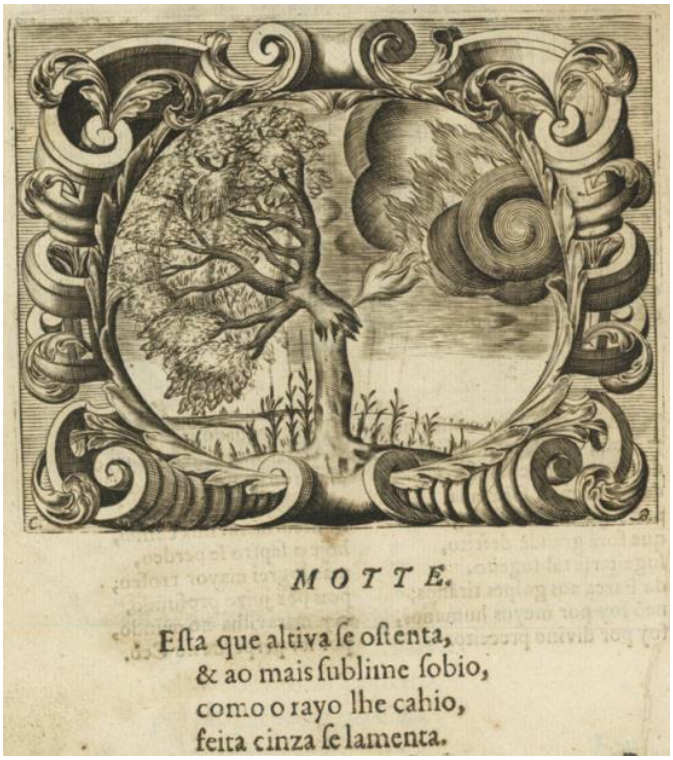


Fig. 149 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 22).

Fig. 150 – Anterrosto de *Lenitivos da dor*, gravura de Clemente B. (NATIVIDADE, 1700).

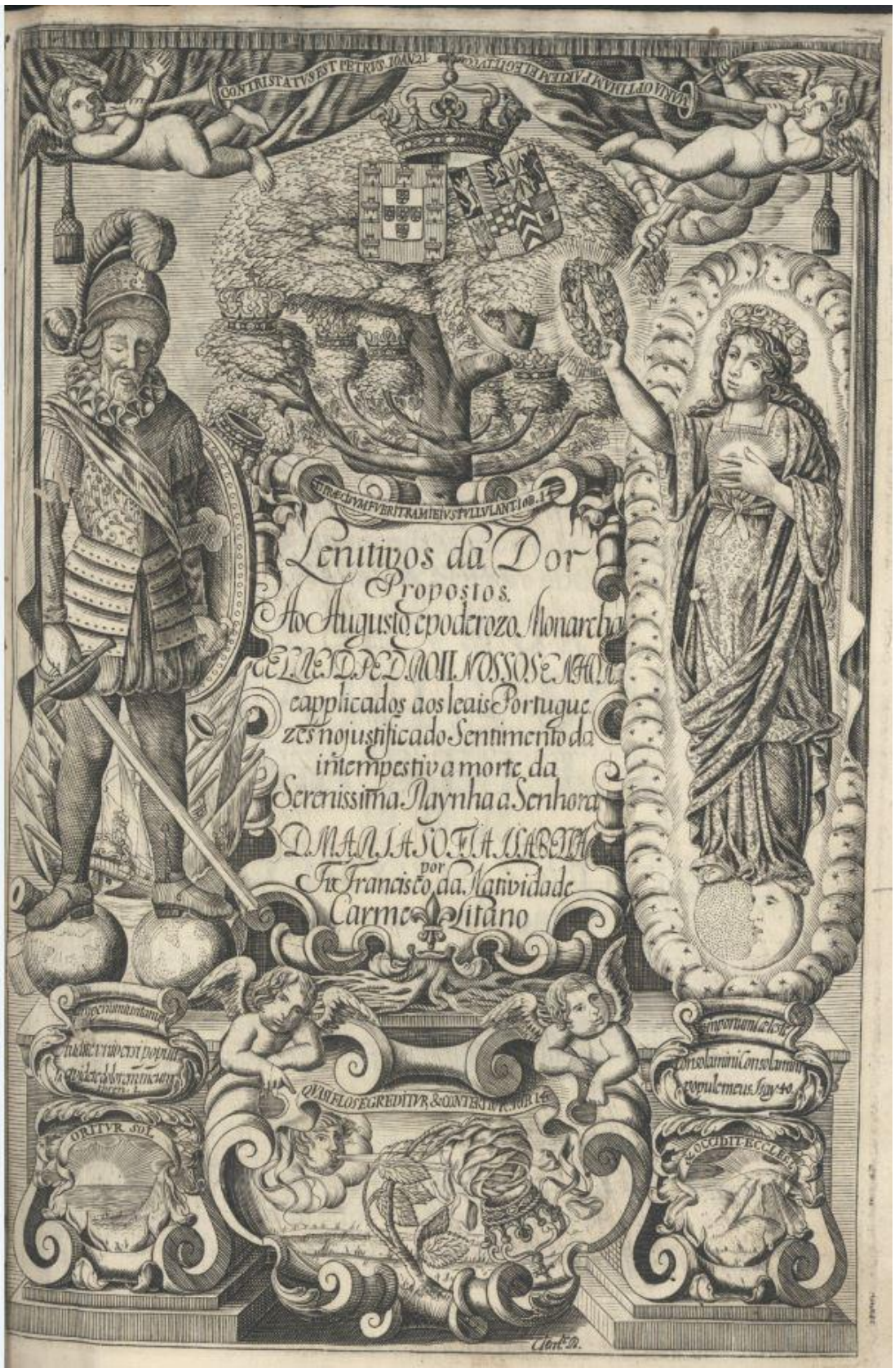


Fig. 151 – Vinhetas xilogravadas e emblema (NATIVIDADE, 1700: s.p., s.p., 429).

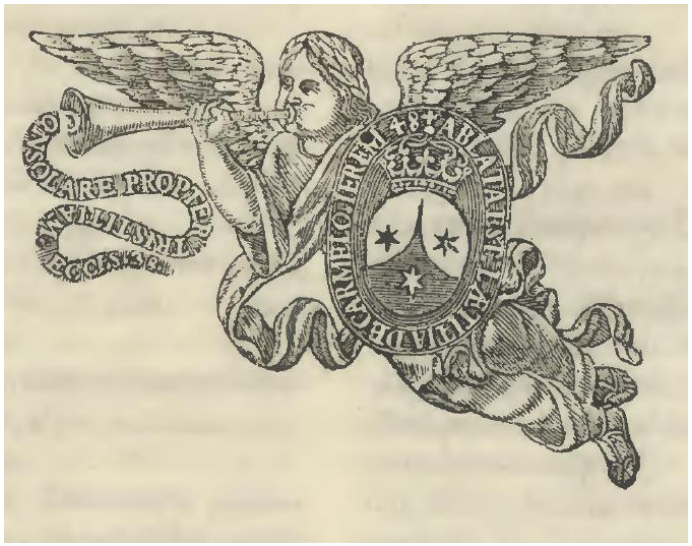


Fig. 152 – Emblema "Flores aparuerunt in terra nostra" (TINOCO, Ms. 346 BGUC, fl. 122).

Fig. 153 – Anagrama Maria Sofia Isabel (TINOCO, Ms. 346 BGUC, fl. 114).

Fig. 154 – Emblema "Dies diei eructat verbum" (TINOCO, Ms. 346 BGUC, fl. 124).

Fig. 155 – *Facies externa Templi*… – exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura I).

Fig. 156 – Emblema “Pacem promittit in arcu” (pormenor) – exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura I).

Fig. 157 – Emblema “Hoc tantum indice gaudet” (pormenor) – exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura I).

Fig. 158 – Decoração efémera, no frontispício da face interior da igreja, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravuras III e IV).

Fig. 159 – Aparato lúgubre da parte lateral da igreja, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura V).

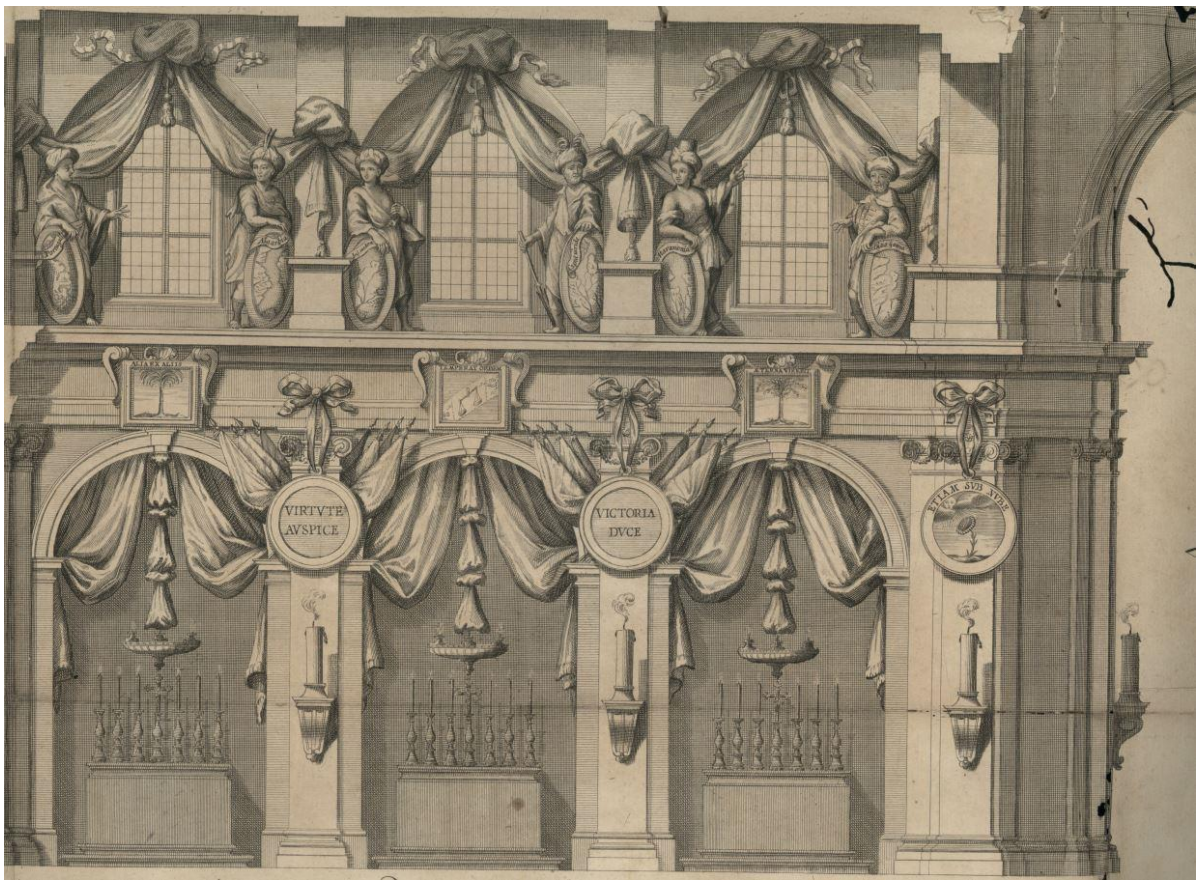


Fig. 160 – Emblema "ALIA EX ALIIS" (pormenor), exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura V).

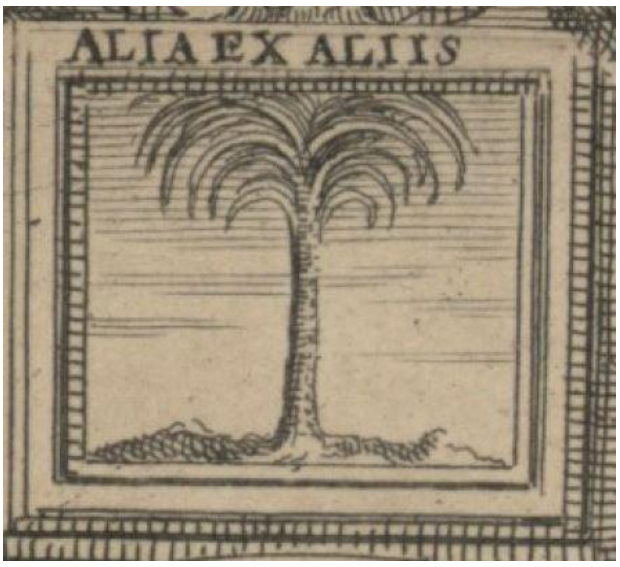


Fig. 161 – Emblema "TEMPERAT ORBEM" (pormenor), exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura V).

Fig. 162 – Emblema "*Æ*TERNA VIREBIT" (pormenor), exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura V).

Fig. 163 – Emblema "ETIAM SUB NUBE" (pormenor), exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura V).

Fig. 164 – Medalhão do arco central, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura VI).

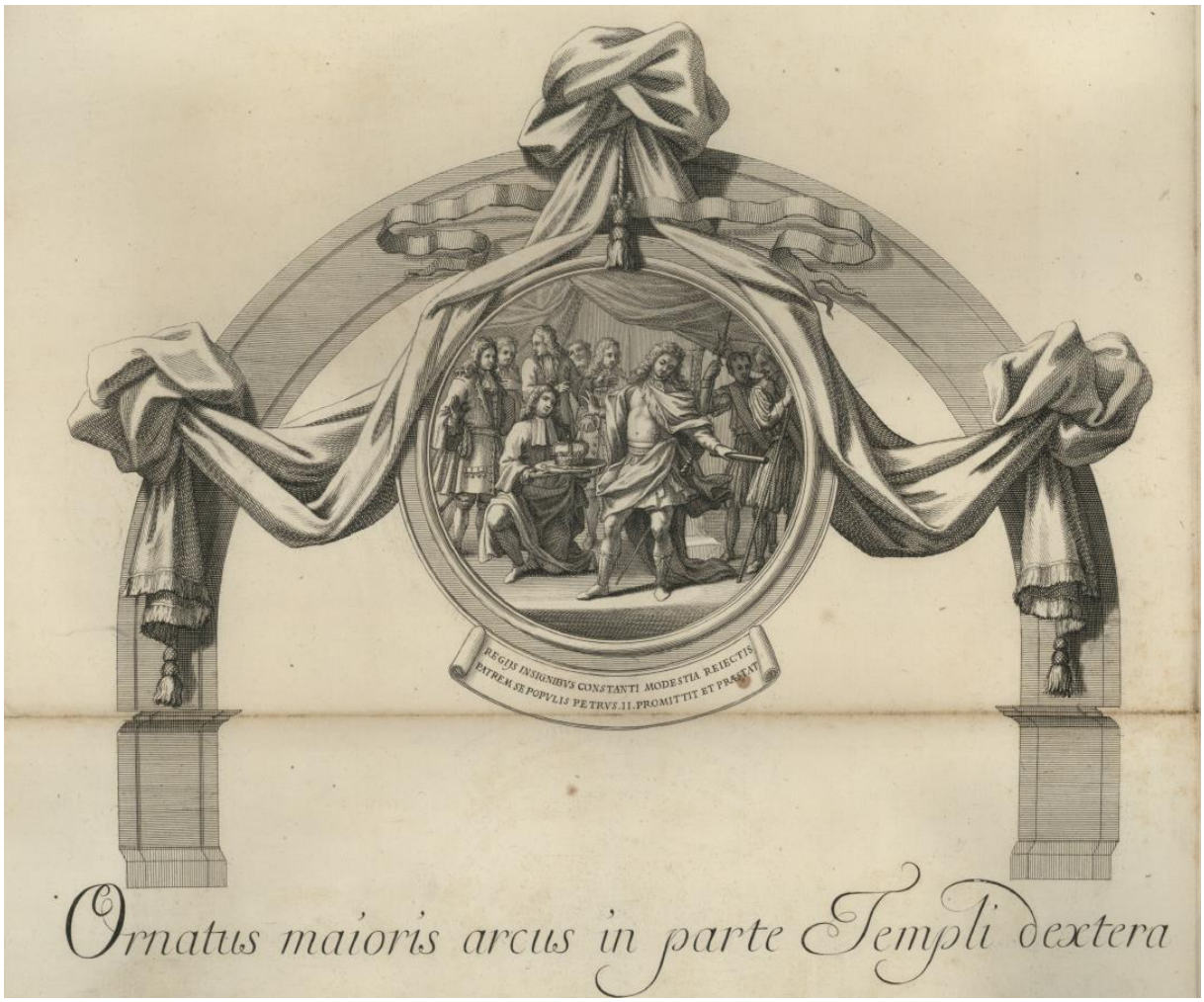


Fig. 165 – Medalhão da parte direita, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura VI).

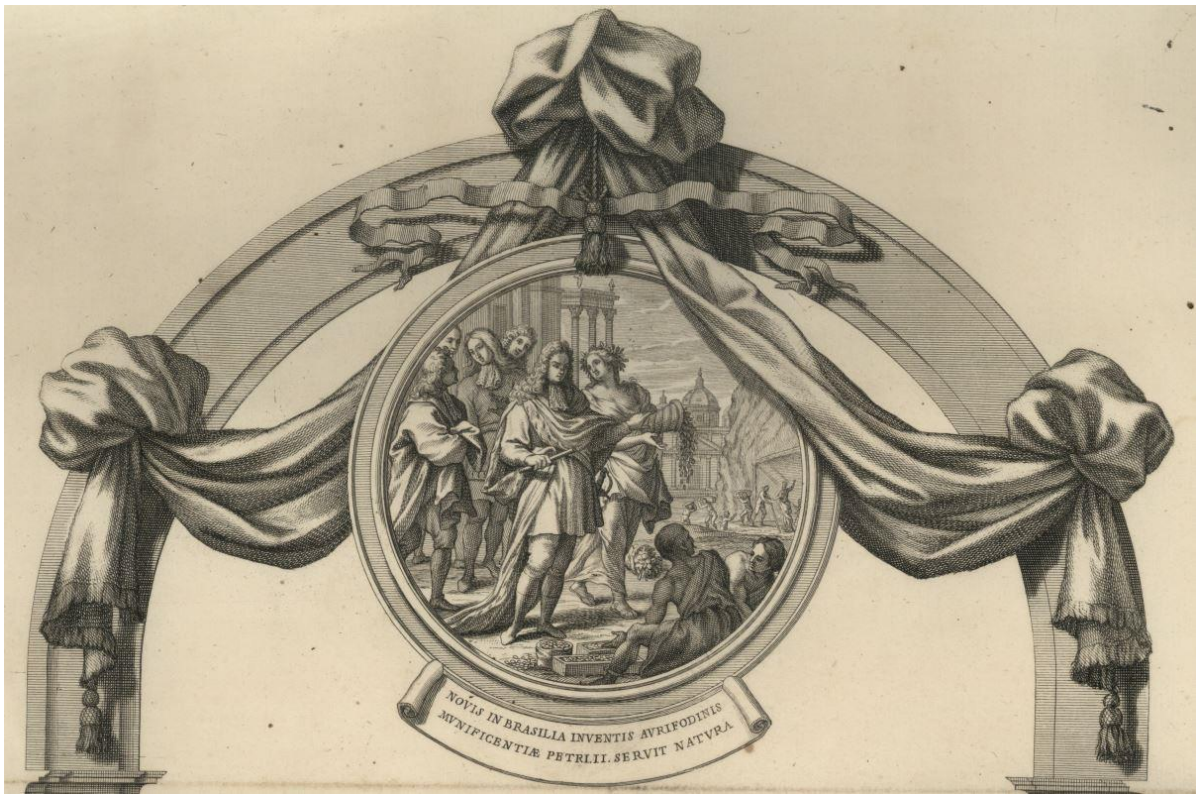


Fig. 166 – Medalhão da parte esquerda, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura VI).

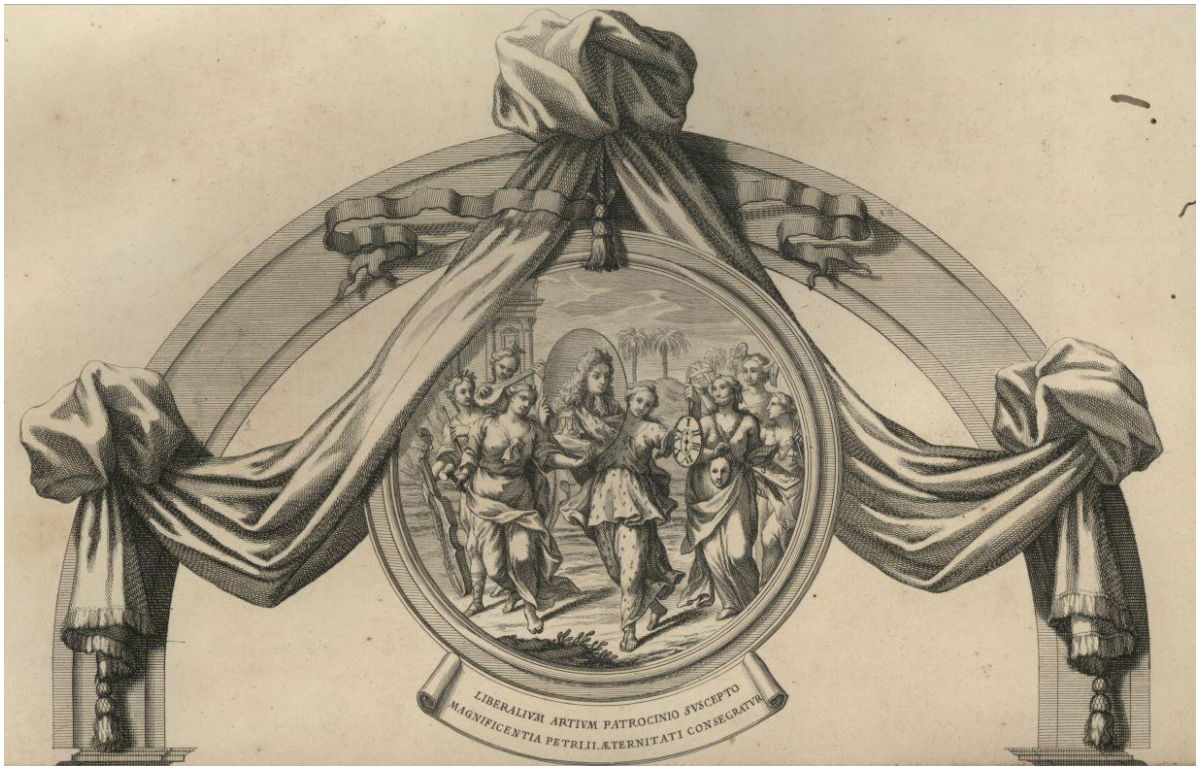


Fig. 167 – Mausoléu na Igreja S. António dos Portugueses, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura XII).

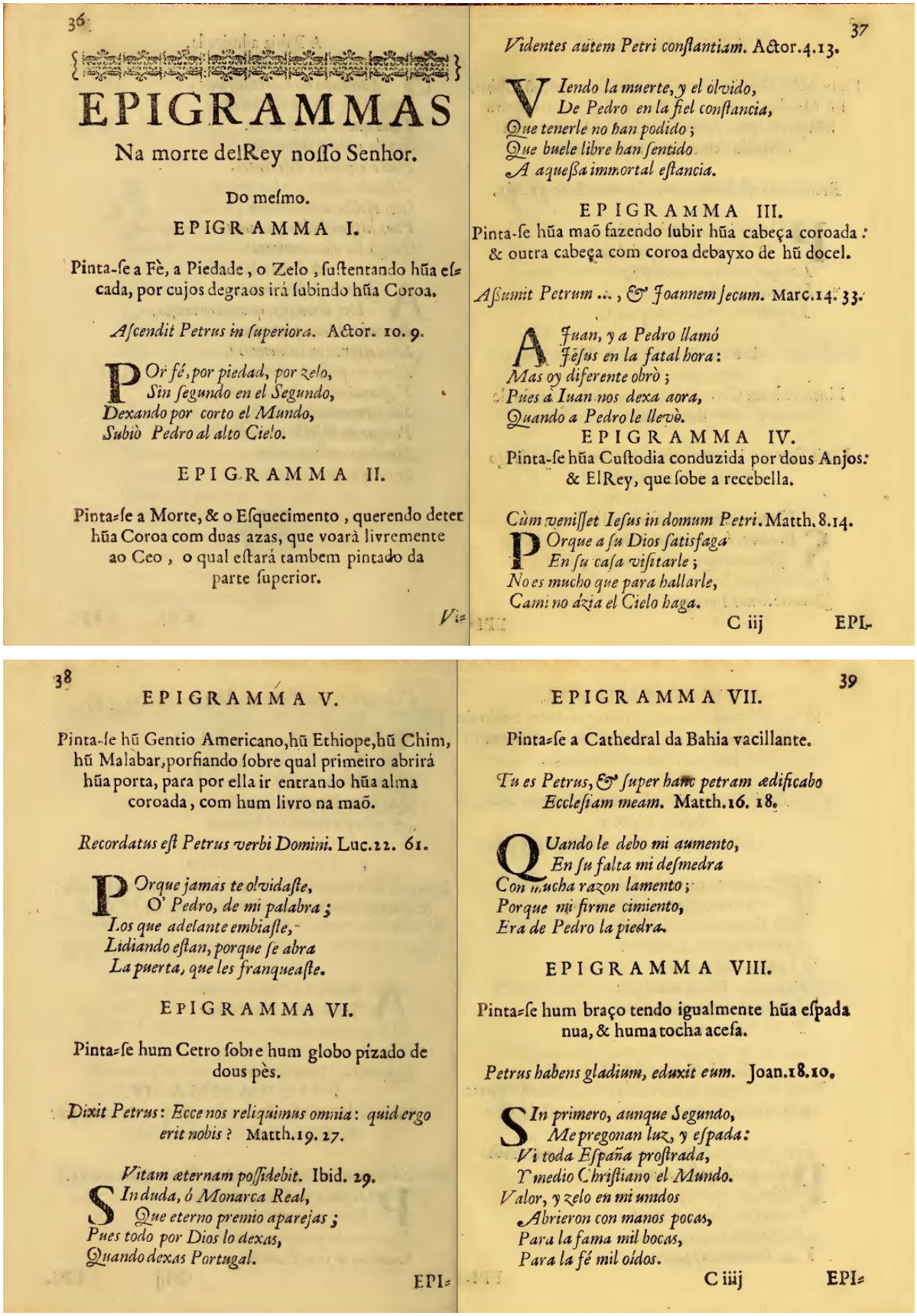
Fig. 168 – Quadro pintado no mausoléu "Santissimo ad Ægrum Viatico…", exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura IX).

Fig. 169 – Quadro pintado no mausoléu "Singulis anni sabbathis…", exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura IX).

Fig. 170 – Quadro pintado no mausoléu "Voluntariae susceptis corporis…", exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura X).

Fig. 171 – Quadro pintado no mausoléu "Vilissimis mancipiis Fidei…", exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura X).

Fig. 172 – Emblemas e epigramas à morte de D. Pedro II (PITA, 1709: 36-42).



36

EPIGRAMMAS

Na morte delRey noſſo Senhor.

Do meſmo.

EPIGRAMMA I.

Pinta-ſe a Fè, a Piedade, o Zelo, ſuſtentando hũa eſcada, por cujos degraos irá ſubindo hũa Coroa.

Aſcendit Petrus in ſuperiora. Actor. 10. 9.

POr fé, por piedad, por zelo,
Sin ſegundo en el Segundo,
Dexando por corto el Mundo,
Subiò Pedro al alto Cielo.

EPIGRAMMA II.

Pinta-ſe a Morte, & o Eſquecimento, querendo deter hũa Coroa com duas azas, que voarà livremente ao Ceo, o qual eſtará tambem pintado da parte ſuperior.

Vi-

37

Videntes autem Petri conſtantiam. Actor. 4. 13.

VIendo la muerte, y el olvido,
De Pedro en la fiel conſtancia,
Que tenerle no han podido;
Que buele libre han ſentido
A aqueßa immortal eſtancia.

EPIGRAMMA III.

Pinta-ſe hũa maõ fazendo ſubir hũa cabeça coroada: & outra cabeça com coroa debayxo de hũ docel.

Aſſumit Petrum ..., & Joannem ſecum. Marc. 14. 33.

A Juan, y a Pedro llamó
Jeſus en la fatal hora:
Mas oy diferente obrò;
Pues a Iuan nos dexa aora,
Quando a Pedro le llevò.

EPIGRAMMA IV.

Pinta-ſe hũa Cuſtodia conduzida por dous Anjos: & ElRey, que ſobe a recebella.

Cùm veniſſet Ieſus in domum Petri. Matth. 8. 14.

POrque a ſu Dios ſatisfaga
En ſu caſa viſitarle;
No es mucho que para hallarle,
Cami no dzia el Cielo haga.

C iij EPI-

38

EPIGRAMMA V.

Pinta-ſe hũ Gentio Americano, hũ Ethiope, hũ Chim, hũ Malabar, porfiando ſobre qual primeiro abrirá hũa porta, para por ella ir entrando hũa alma coroada, com hum livro na maõ.

Recordatus eſt Petrus verbi Domini. Luc. 22. 61.

POrque jamas te olvidaſte,
O' Pedro, de mi palabra;
Los que adelante embiaſte,
Lidiando eſtan, porque ſe abra
La puerta, que les franqueaſte.

EPIGRAMMA VI.

Pinta-ſe hum Cetro ſobre hum globo pizado de dous pès.

Dixit Petrus: Ecce nos reliquimus omnia: quid ergo erit nobis? Matth. 19. 27.

Vitam æternam poſſidebit. Ibid. 29.

SIn duda, ó Monarca Real,
Que eterno premio aparejas;
Pues todo por Dios lo dexas,
Quando dexas Portugal.

EPI-

39

EPIGRAMMA VII.

Pinta-ſe a Cathedral da Bahia vacillante.

Tu es Petrus, & ſuper hanc petram ædificabo Eccleſiam meam. Matth. 16. 18.

QUando le debo mi aumento,
En ſu falta mi deſmedra
Con mucha razon lamento;
Porque mi firme cimiento,
Era de Pedro la piedra.

EPIGRAMMA VIII.

Pinta-ſe hum braço tendo igualmente hũa eſpada nua, & huma tocha aceſa.

Petrus habens gladium, eduxit eum. Joan. 18. 10.

SIn primero, aunque Segundo,
Me pregonan luz, y eſpada:
Vi toda Eſpaña proſtrada,
Y medio Chriſtiano el Mundo.
Valor, y zelo en mi unidos
Abrieron con manos pocas,
Para la fama mil bocas,
Para la fé mil oidos.

C iiij EPI-

EPIGRAMMA IX.

Pinta-ſe huma balança com igualdade, tendo de hũa parte hum homem morto, & da outra hum defunto reſuſcitando.

Dixit Petrus, &c. Cecidit, & expiravit. Actor. 5. 3. & 5.
Continuo ſurrexit. Actor. 9. 34.

TAnto en tu pecho fiel
Tuvo Aſtrea el fiel entero;
Que abandonando el cruel,
Fuiſte Pedro el Iuſticiero.
La balança aſſi regias
Rey juſto, Padre amoroſo:
Severo con Ananias,
Y con Eneas piadoſo,

EPIGRAMMA X.

Pinta-ſe a figura da Bahia choroſa, olhando para hũa Alma, q̃ eſtará da parte interior do Ceo.

Egreſſus foràs Petrus flevit amarè. Luc. 22. 62.

PUes que llegaſte a tu centro,
Que gozas en eſſa Eſfera;
Trocarſe el llanto debiera:
Alegre vive allà dentro;
Y nòs lloremos de fuera.

EPI-

EPIGRAMMA XI.

Pinta-ſe huma Urna com cinzas na maõ de hũa Dama, ſahindolhe do peito hum incendio, & dous rios dos olhos.

Ait Petrus: Faciamus tria tabernacula. Luc. 9. 33.

AUnque un Tumulo ſe admira,
En tres guardo eſtos deſpojos;
Pues los verà quien me mira,
Fenix del pecho en la pyra,
Sol en el mar de los ojos.

EPIGRAMMA XII.

Pinta-ſe o Povo da Bahia triſte, & penſativo, chorando ſobre huma Caveira.

Cõtriſtatus eſt Petrus, quia dixit ei tertiò: Amas me? Joan. 21. 17.

EN dudas de amor hallamos
La triſteza, ò Pedro, vueſtra:
Mas, quando muerto os lloramos,
Toda la triſteza nueſtra
Es, porque ſin duda amamos.

EPIGRAMMA XIII.

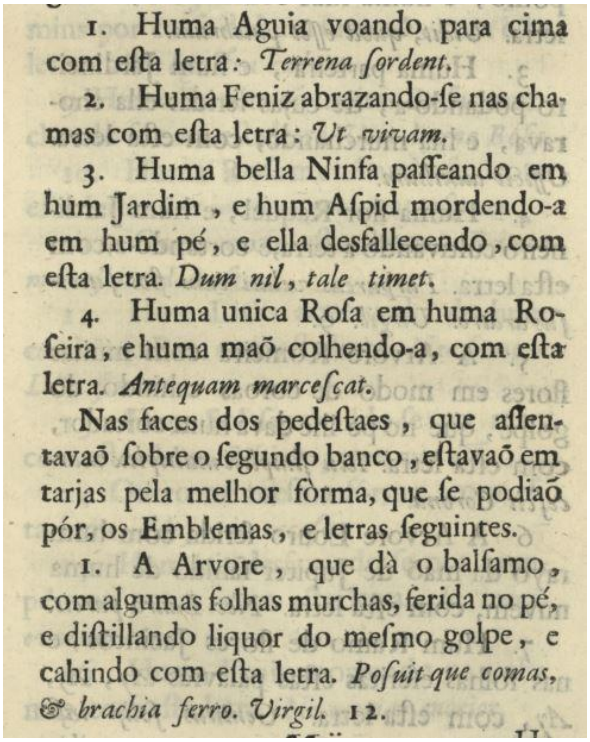
Pintaõ-ſe duas Coroas ſubindo, hũa ao Ceo, outra a hum Trono.

Petrus

Petrus autem, & Joannes aſcendebant. Actor. 3. 1.

SUbieron de aqueſta vez,
De ſu virtud en abono,
Si Pedro al etherio Trono,
Juan al Trono Portuguez.

Fig. 173 – Descrição de emblemas, exéquias D. Francisca (GAIO, 1736: 3-5).



1. Huma Aguia voando para cima com eſta letra: *Terrena ſordent.*

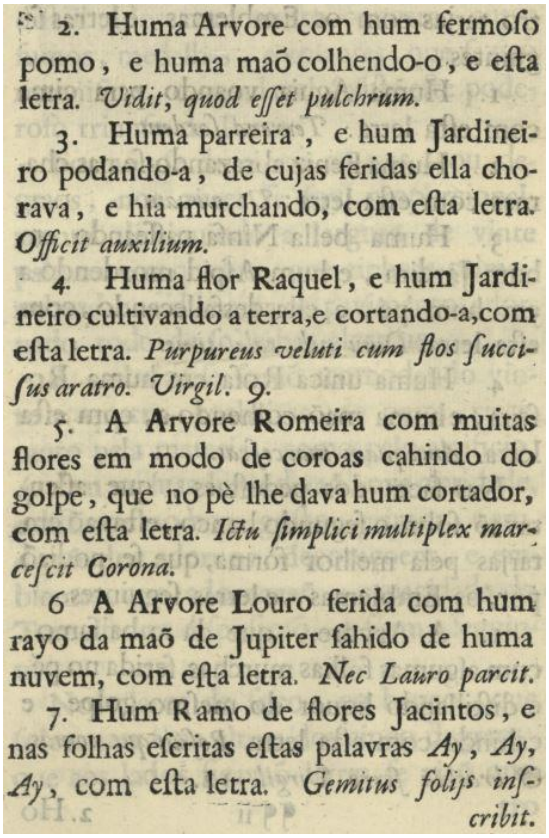
2. Huma Feniz abrazando-ſe nas chamas com eſta letra: *Ut vivam.*

3. Huma bella Ninfa paſſeando em hum Jardim, e hum Aſpid mordendo-a em hum pé, e ella desfallecendo, com eſta letra. *Dum nil, tale timet.*

4. Huma unica Roſa em huma Roſeira, e huma maõ colhendo-a, com eſta letra. *Antequam marceſcat.*

Nas faces dos pedeſtaes, que aſſentavaõ ſobre o ſegundo banco, eſtavaõ em tarjas pela melhor fórma, que ſe podiaõ pór, os Emblemas, e letras ſeguintes.

1. A Arvore, que dà o balſamo, com algumas folhas murchas, ferida no pé, e diſtillando liquor do meſmo golpe, e cahindo com eſta letra. *Poſuit que comas, & brachia ferro. Virgil.* 12.



2. Huma Arvore com hum fermoſo pomo, e huma maõ colhendo-o, e eſta letra. *Vidit, quod eſſet pulchrum.*

3. Huma parreira, e hum Jardineiro podando-a, de cujas feridas ella chorava, e hia murchando, com eſta letra. *Officit auxilium.*

4. Huma flor Raquel, e hum Jardineiro cultivando a terra, e cortando-a, com eſta letra. *Purpureus veluti cum flos ſuccisus aratro. Virgil. 9.*

5. A Arvore Romeira com muitas flores em modo de coroas cahindo do golpe, que no pè lhe dava hum cortador, com eſta letra. *Ictu ſimplici multiplex marceſcit Corona.*

6 A Arvore Louro ferida com hum rayo da maõ de Jupiter ſahido de huma nuvem, com eſta letra. *Nec Lauro parcit.*

7. Hum Ramo de flores Jacintos, e nas folhas eſcritas eſtas palavras *Ay, Ay, Ay*, com eſta letra. *Gemitus folijs inſcribit.*

cribit. Ovid. Metham.

8. Hum Jaſmineiro caindolhe os Jaſmins por cauſa de hum furacaõ, com eſta letra. *Alba liguſtra cadunt.*

9 Huma Roſeira cõ muitas Roſas murchando-ſe, com eſta letra. *Vita diurna Roſis.*

10. Huma Roſa murchando-ſe, com eſta letra. *Vitam non prorrogat oſtrum.*

11. Outra com eſta letra. *Primos marceſcit ad Auſtros.*

12. Hum Lirio arrebatado de hum caudaloſo Rio, com eſta letra. *Nec ſemper Lilia florent.*

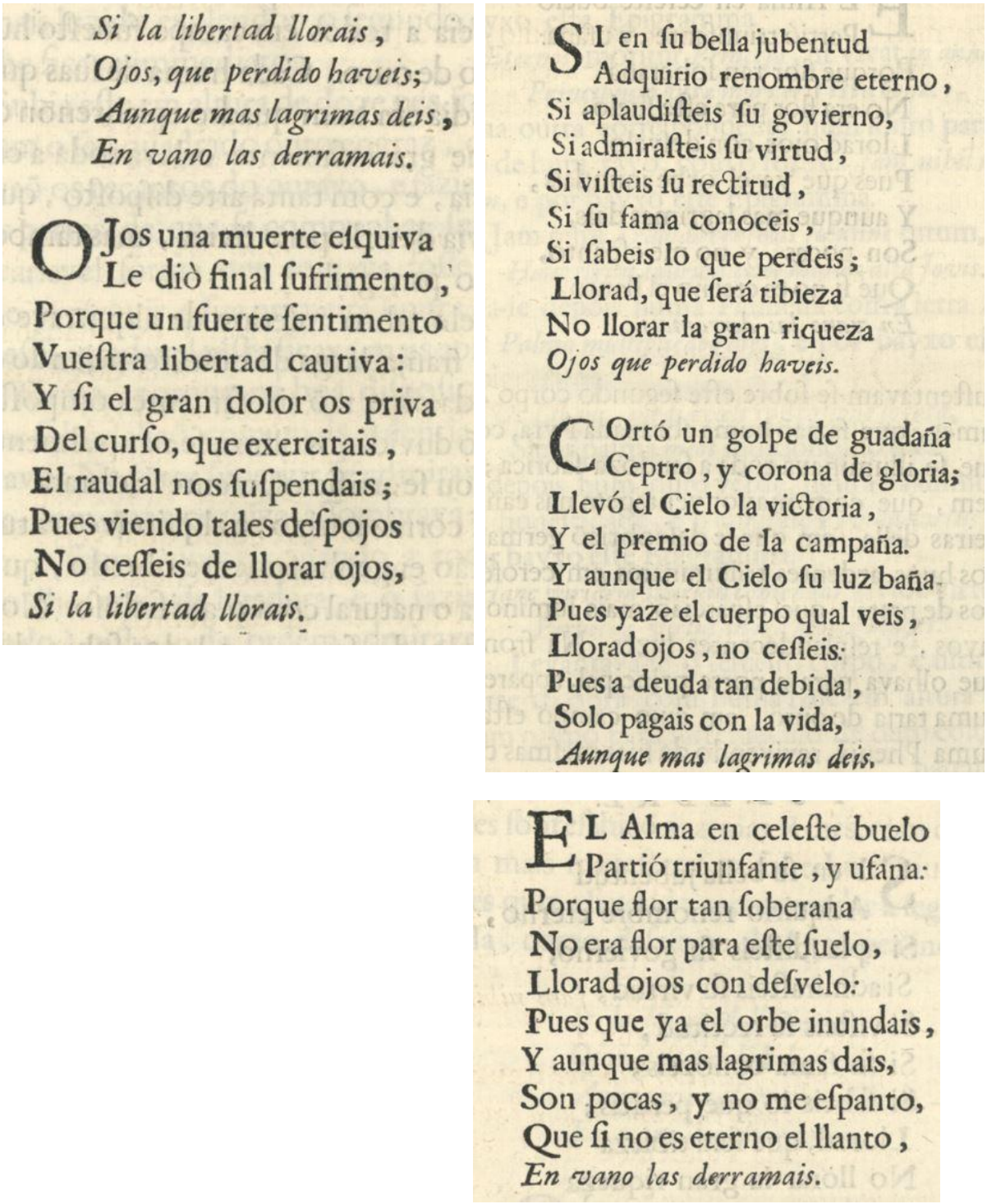
13. Hum Sol ſepultando-ſe no mar, com eſtta letra. *Ultima prona via eſt.*

14 Outro na meſma fórma, com eſta letra. *Major in occaſu.*

15. Hum Iris desfazendo-ſe por hum pé, ou ponta, com eſta letra. *In tenue evanuit auras.*

16. Huma Fenix morrendo nas chamas, com eſta letra. *Ne moriar, morior.*

Fig. 174 – Glosa pela morte de D. Francisca (GAIO, 1737: 6-8).



Si la libertad llorais,
Ojos, que perdido haveis;
Aunque mas lagrimas deis,
En vano las derramais.

OJos una muerte eſquiva
Le diò final ſufrimento,
Porque un fuerte ſentimento
Vueſtra libertad cautiva:
Y ſi el gran dolor os priva
Del curſo, que exercitais,
El raudal nos ſuſpendais;
Pues viendo tales deſpojos
No ceſſeis de llorar ojos,
Si la libertad llorais.

SI en ſu bella jubentud
Adquirio renombre eterno,
Si aplaudiſteis ſu govierno,
Si admiraſteis ſu virtud,
Si viſteis ſu rectitud,
Si ſu fama conoceis,
Si ſabeis lo que perdeis;
Llorad, que ſerá tibieza
No llorar la gran riqueza
Ojos que perdido haveis.

COrtó un golpe de guadaña
Ceptro, y corona de gloria;
Llevó el Cielo la victoria,
Y el premio de la campaña.
Y aunque el Cielo ſu luz baña
Pues yaze el cuerpo qual veis,
Llorad ojos, no ceſſeis:
Pues a deuda tan debida,
Solo pagais con la vida,
Aunque mas lagrimas deis.

EL Alma en celeſte buelo
Partió triunfante, y ufana:
Porque flor tan ſoberana
No era flor para eſte ſuelo,
Llorad ojos con deſvelo:
Pues que ya el orbe inundais,
Y aunque mas lagrimas dais,
Son pocas, y no me eſpanto,
Que ſi no es eterno el llanto,
En vano las derramais.

Fig. 175 – Anagrama e retrato de D. João V (ZERMAN, 1709: s.p.).

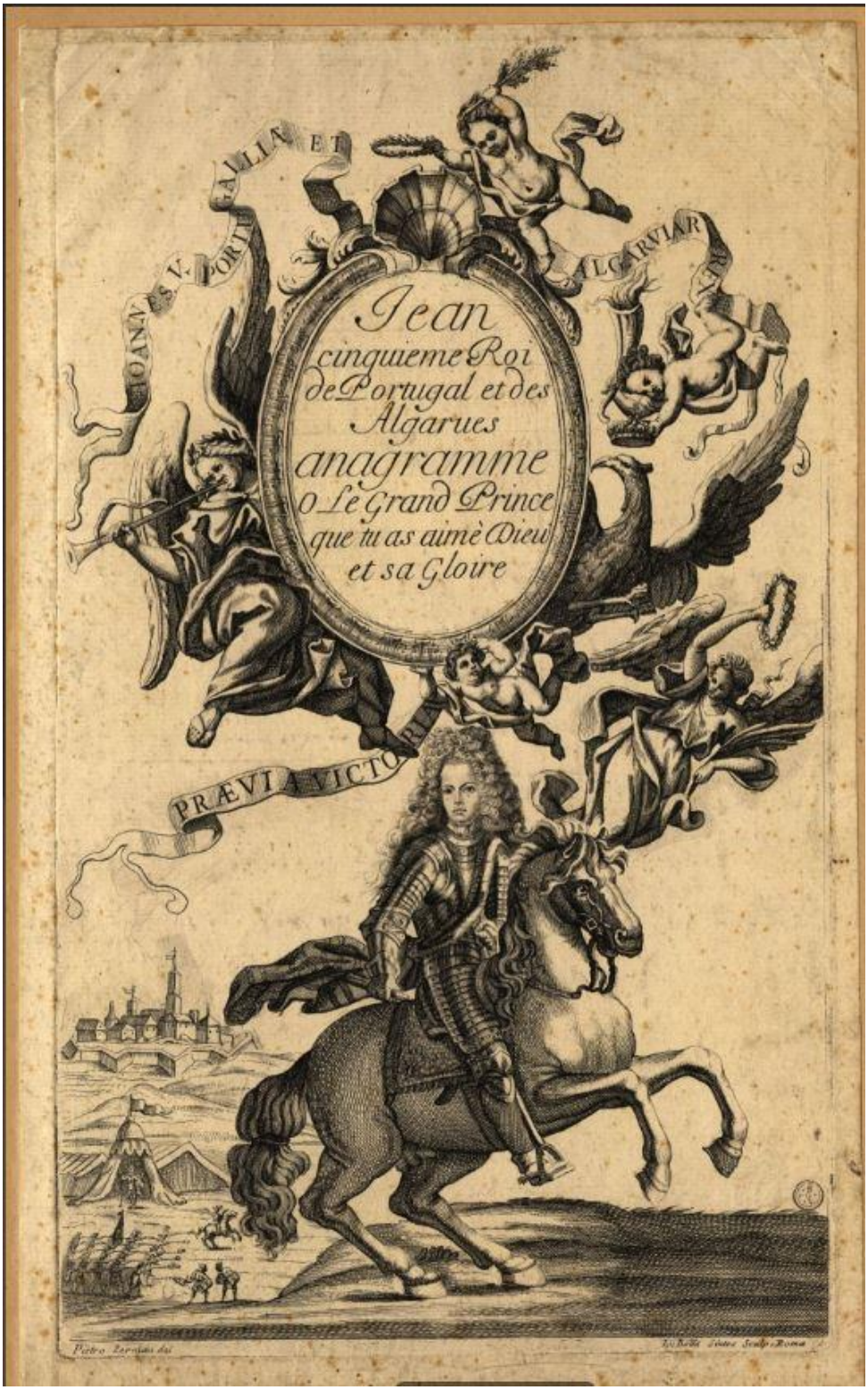
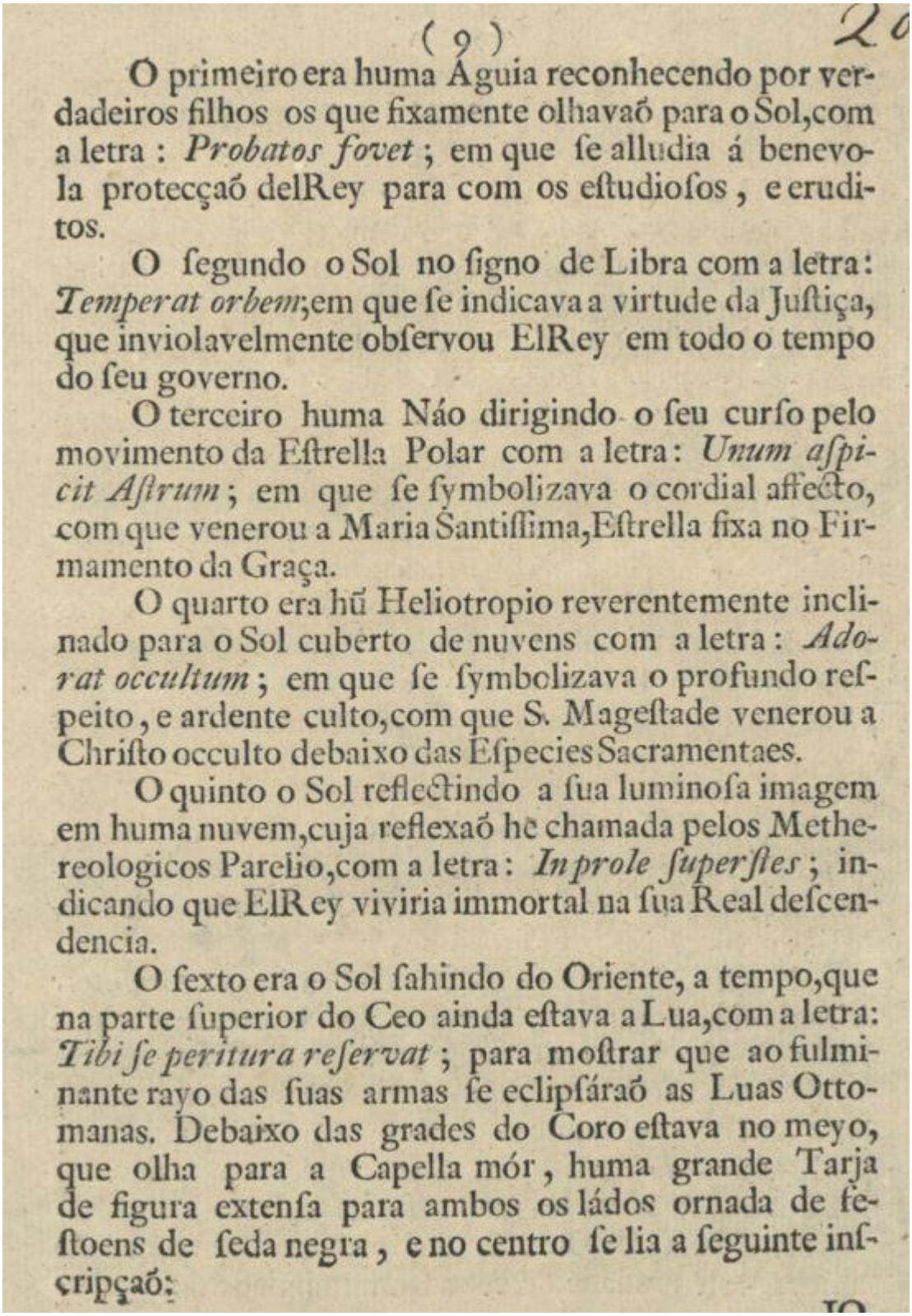


Fig. 176 – Descrição de emblemas à morte de D. João V (RODRIGUES, 1750: 9).



(9) 20

O primeiro era huma Aguia reconhecendo por verdadeiros filhos os que fixamente olhavaõ para o Sol,com a letra : *Probatos fovet* ; em que ſe alludia á benevola protecçaõ delRey para com os eſtudioſos , e eruditos.

O ſegundo o Sol no ſigno de Libra com a letra: *Temperat orbem*;em que ſe indicava a virtude da Juſtiça, que inviolavelmente obſervou ElRey em todo o tempo do ſeu governo.

O terceiro huma Náo dirigindo o ſeu curſo pelo movimento da Eſtrella Polar com a letra: *Unum aſpicit Aſtrum* ; em que ſe ſymbolizava o cordial affecto, com que venerou a Maria Santiſſima,Eſtrella fixa no Firmamento da Graça.

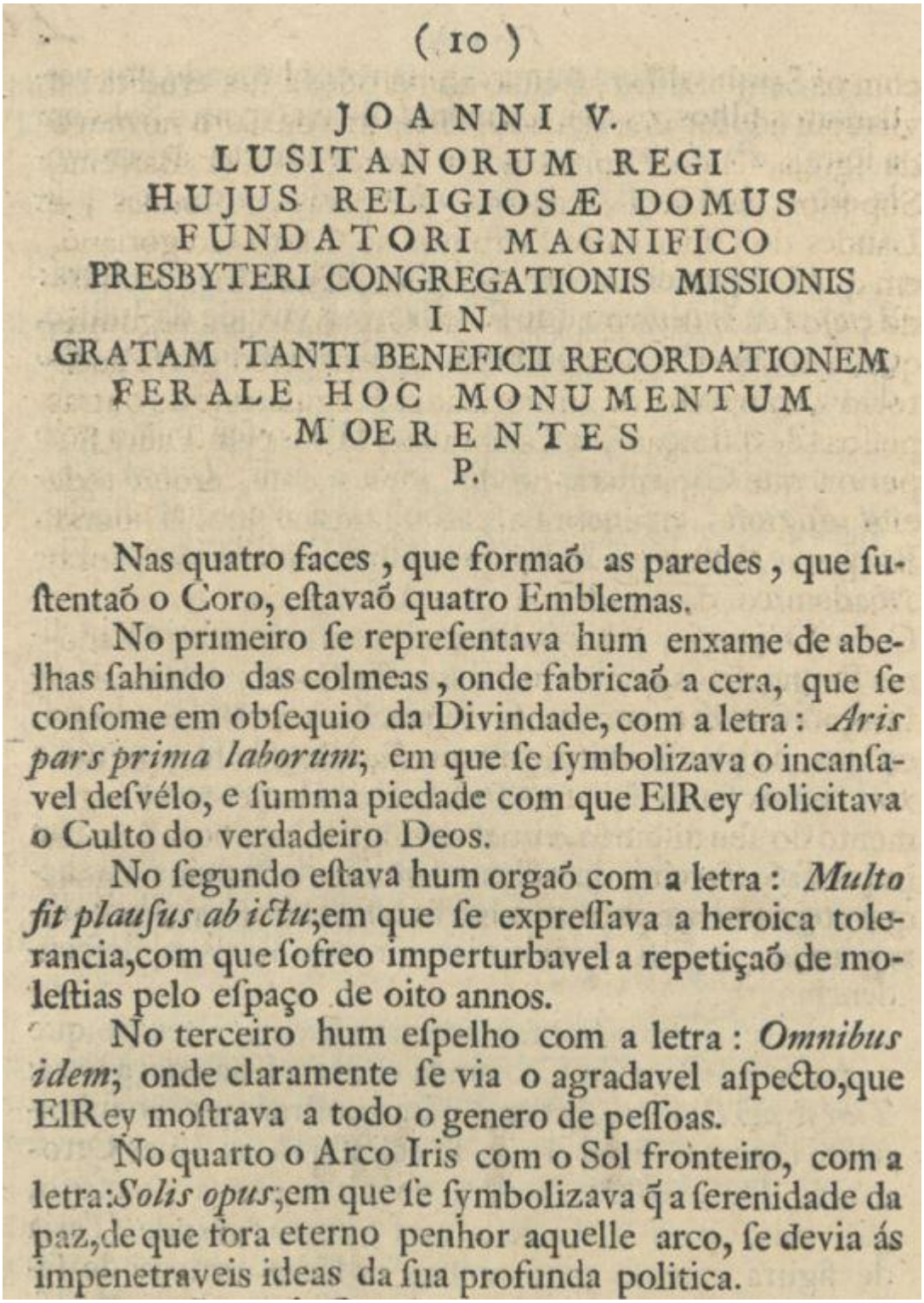
O quarto era hũ Heliotropio reverentemente inclinado para o Sol cuberto de nuvens com a letra : *Adorat occultum* ; em que ſe ſymbolizava o profundo reſpeito, e ardente culto,com que S. Mageſtade venerou a Chriſto occulto debaixo das Eſpecies Sacramentaes.

O quinto o Sol reflectindo a ſua luminoſa imagem em huma nuvem,cuja reflexaõ he chamada pelos Methereologicos Parelio,com a letra: *In prole ſuperſtes* ; indicando que ElRey viviria immortal na ſua Real deſcendencia.

O ſexto era o Sol ſahindo do Oriente, a tempo,que na parte ſuperior do Ceo ainda eſtava a Lua,com a letra: *Tibi ſe peritura reſervat* ; para moſtrar que ao fulminante rayo das ſuas armas ſe eclipſáraõ as Luas Ottomanas. Debaixo das grades do Coro eſtava no meyo, que olha para a Capella mór , huma grande Tarja de figura extenſa para ambos os lados ornada de feſtoens de ſeda negra , e no centro ſe lia a ſeguinte inſcripçaõ:

IO

Fig. 177 – Descrição de emblemas à morte de D. João V (RODRIGUES, 1750: 10).



(10)

JOANNI V.
LUSITANORUM REGI
HUJUS RELIGIOSÆ DOMUS
FUNDATORI MAGNIFICO
PRESBYTERI CONGREGATIONIS MISSIONIS
IN
GRATAM TANTI BENEFICII RECORDATIONEM
FERALE HOC MONUMENTUM
MOERENTES
P.

Nas quatro faces, que formaõ as paredes, que ſuſtentaõ o Coro, eſtavaõ quatro Emblemas.

No primeiro ſe repreſentava hum enxame de abelhas ſahindo das colmeas, onde fabricaõ a cera, que ſe conſome em obſequio da Divindade, com a letra: *Aris pars prima laborum*; em que ſe ſymbolizava o incanſavel deſvélo, e ſumma piedade com que ElRey ſolicitava o Culto do verdadeiro Deos.

No ſegundo eſtava hum orgaõ com a letra: *Multo fit plauſus ab ictu*; em que ſe expreſſava a heroica tolerancia, com que ſofreo imperturbavel a repetiçaõ de moleſtias pelo eſpaço de oito annos.

No terceiro hum eſpelho com a letra: *Omnibus idem*; onde claramente ſe via o agradavel aſpecto, que ElRey moſtrava a todo o genero de peſſoas.

No quarto o Arco Iris com o Sol fronteiro, com a letra: *Solis opus*; em que ſe ſymbolizava q̃ a ſerenidade da paz, de que fora eterno penhor aquelle arco, ſe devia ás impenetraveis ideas da ſua profunda politica.

Fig. 178 – Cabeção de Debrie – exéquias D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.).

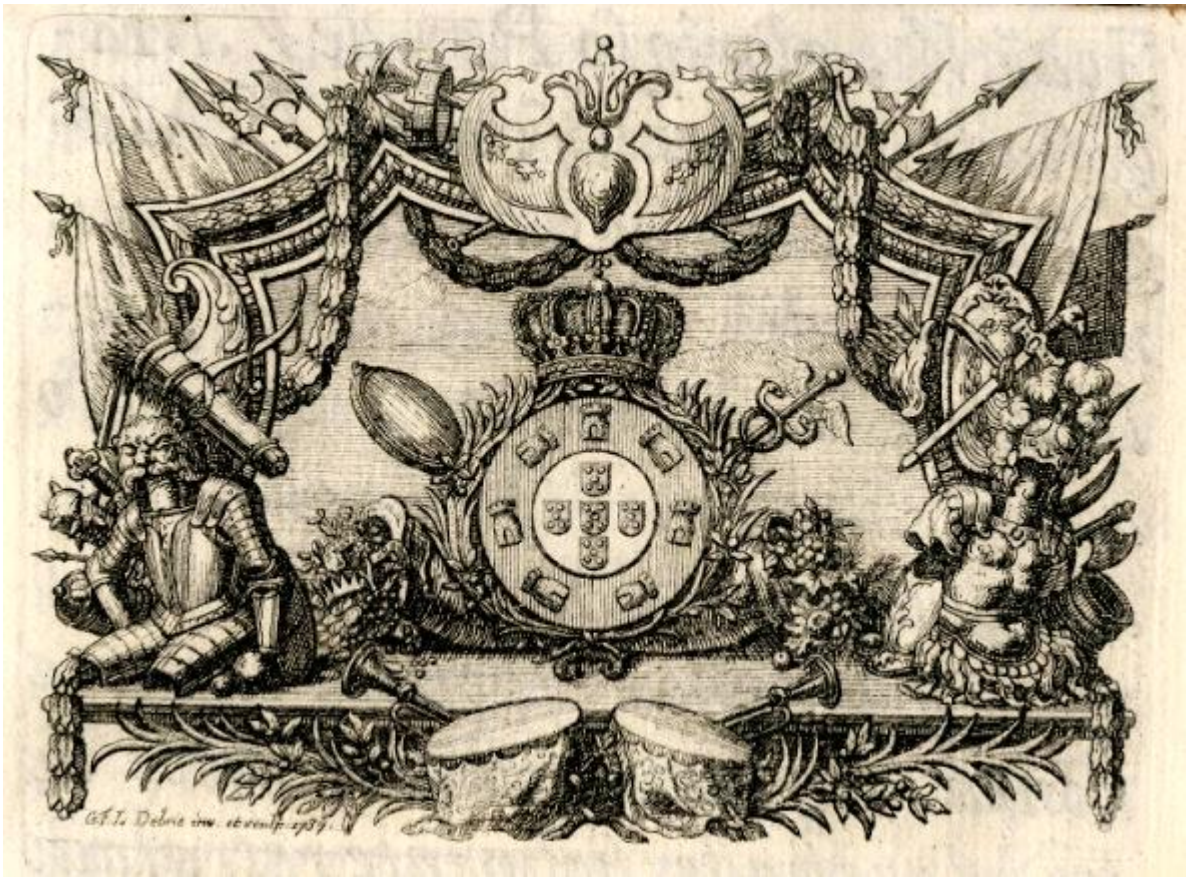


Fig. 179 – Cabeção de Antoinne Quillard e letra capitular historiada de Miguel LeBouteux – exéquias D. João V (MORGANTI, 1750: 1).

I

DESCRIPÇAÕ
FUNEBRE.

AInda que a dor na morte dos Principes he cõmũa a todos os Vaſſallos; porque, como membros do corpo Monarchico, tem neceſſaria correlaçaõ cõ a cabeça, que he o ſeu primeiro movel: com tudo eſta meſma dor he ſem controverſia mayor nos que, por mais additos, ſaõ mais ĩmediatos, ou por mais favorecidos ſaõ mais dependentes da ſua cõ-

Fig. 180 – Mausoléu de D. João V, Basílica Patriarcal de S. Maria (MORGANTI, 1750: s.p.).

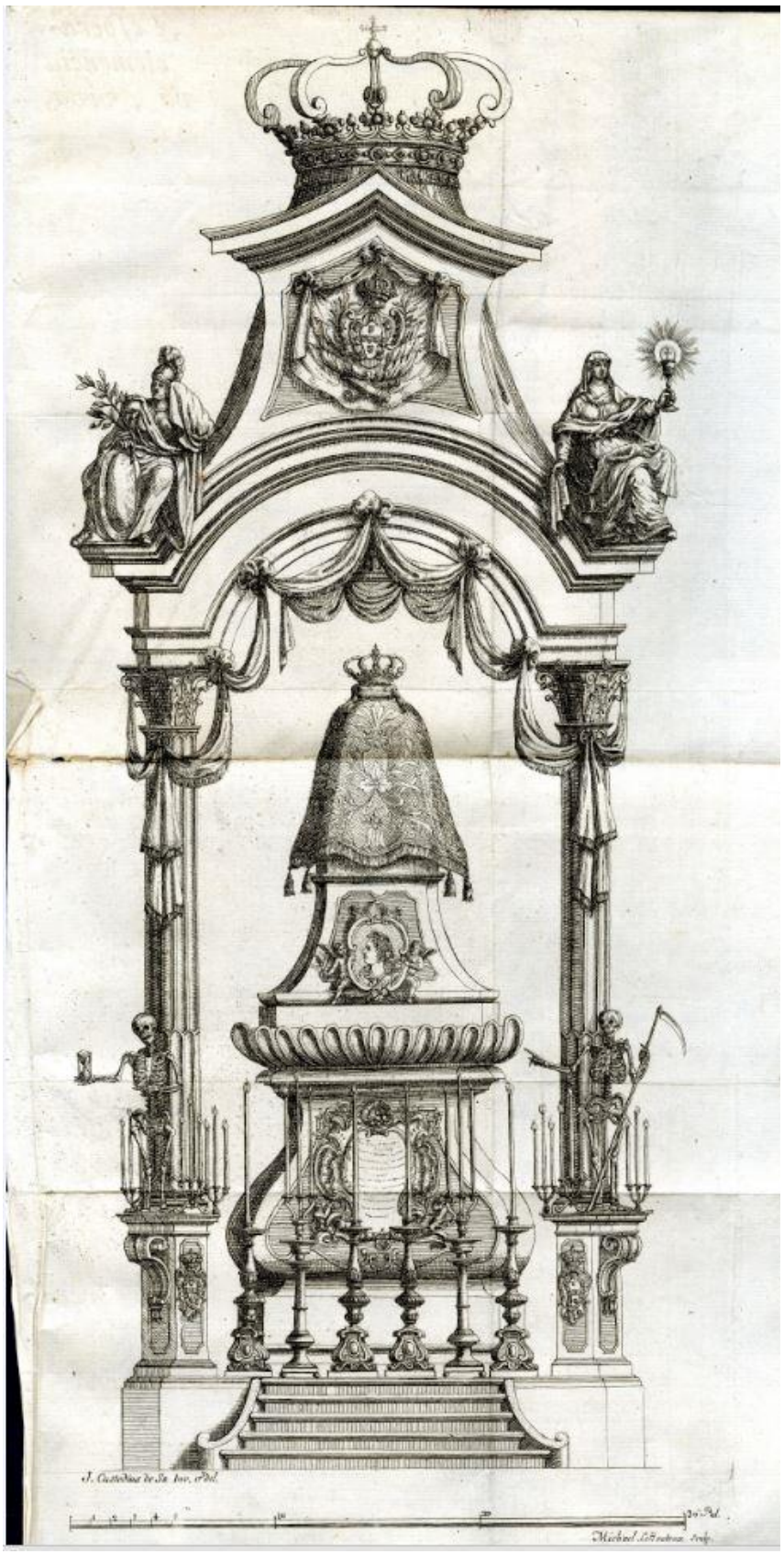


Fig. 181 – Inscrição no mausoléu de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.).

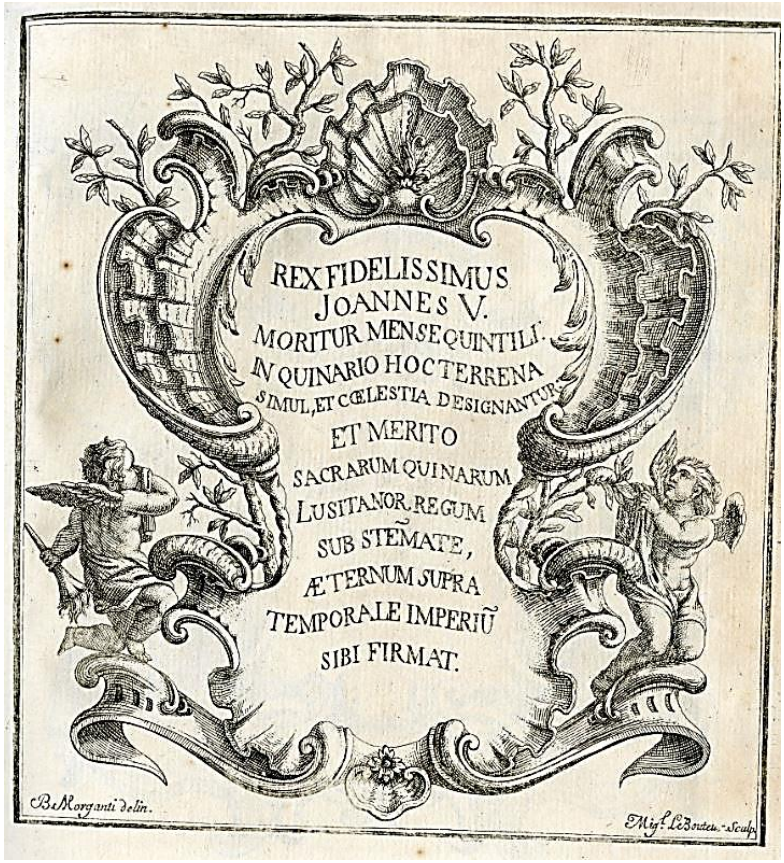


Fig. 182 – Inscrição no mausoléu de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.).

Fig. 183 – Inscrição no mausoléu de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.).

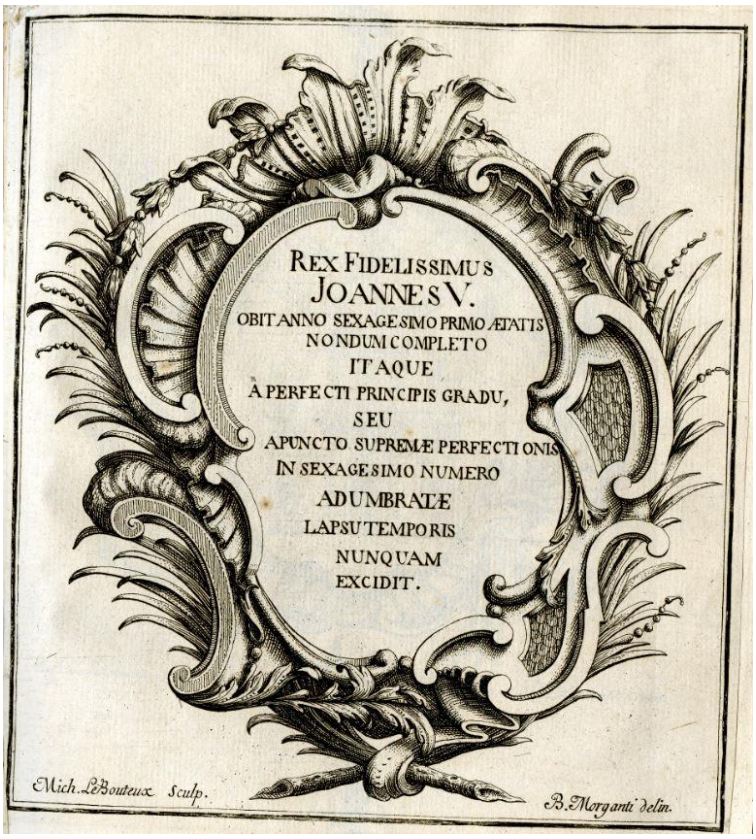


Fig. 184 – Inscrição no mausoléu de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.).

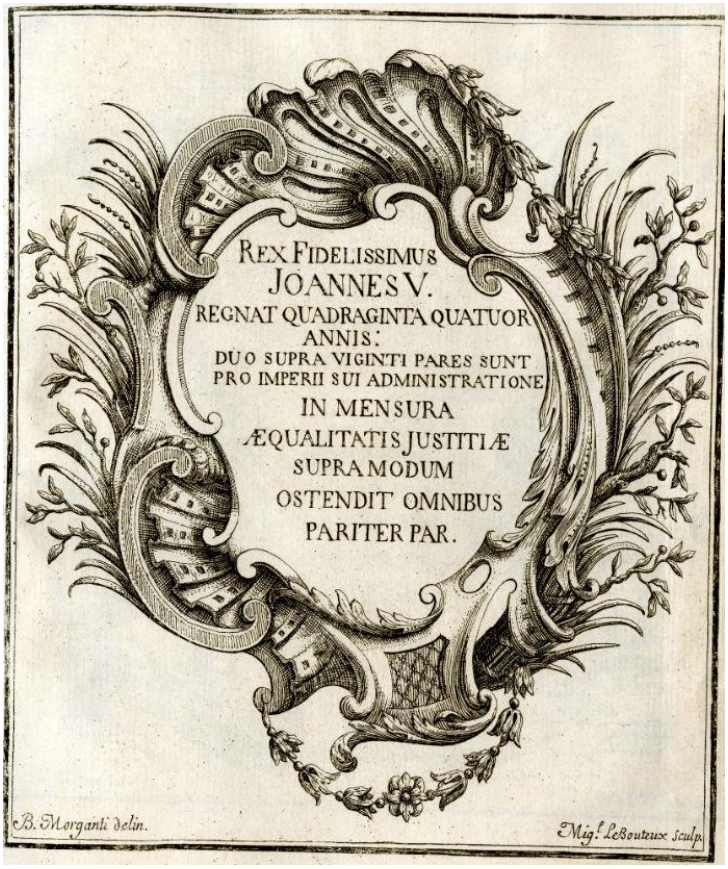


Fig. 185 – Retrato no mausoléu de D. João V (MORGANTI, 1750: 13).

Fig. 186 – Tabela de emblemas fúnebres (transcrição) (MORGANTI, 1750: 20-52).

Virtude	**Figura**	**Epígrafe**
Religião	Um templo, com as armas do reino na fachada	*Totum numini.*
Devoção ao Santíssimo	Heliotrópio que seguia o sol entre nuvens	*Etiam obumbratum.*
Devoção às almas	Um leque aberto	*Ut minuat æstum.*
Zelo da conservação e exaltação da Igreja romana	Uma tiara pontificia tendo a seu lado um braço com uma espada cortando cabeças de mouros	*Quousque tuta maneat.*
Esperança em Deus	Um coração com asas, coberto com uma coroa, e no alto se via a figura da Eternidade	*Si magnum quid spiro, quod maximum est, spero.*
Amor a Deus	Flor do heliotrópio seguindo constantemente o Sol e observando o seu curso, ainda quando está no seu zénite	*Solem sola sequor.*
Piedade para com os pobres	Uma rês para sacrificio, sobre uma mesa de pedra, semelhante a um altar	*Donis delicta piantur.*
Clemência	Um golfinho	*Viscera felle carente.*
Misericórdia	Um braço com uma espada na mão	*Judicis, non vindicis.*
Beneficência	Uma loba com os peitos cheios	*Sua, alienaque, pignora nutrit.*
Amor da paz	Águia com as asas pouco abertas como imóvel, no meio de uma tempestade, cercada de outras aves com as asas abertas todas postas em movimento	*Moveantur alii.*
Sabedoria	Uma mão aplicando as pontas de um compasso sobre uma esfera	*Nil mihi cum terris.*
Prudência	Uma serpente encostando o ouvido a uma penha e tapando o outro com uma cauda	*Ut vitæ consulat.*
Segredo	Um cortiço, para onde entravam um enxame de abelhas	*Ad negotium intus.*
Diligência	Um sol resplandecente iluminando, do alto, todas as partes do mundo	*Fulget ubique.*
Magnanimidade	Uma seta disposta ao alto	*Nec vinci, nec æquari.*
Liberalidade	Uma romã aberta, espalhando as suas bagas	*Quod habeo, largior.*
Conservação da paz	Uma coroa de carvalho	*Ob Cives servatos.*
Conservação da neutralidade	Uma pomba elevada entre as nuvens com um ramo de oliveira no bico	*Et quiescam, et quiescere faciam.*
Conservação do reino	Duas colunas juntas e enlaçadas com uma faixa	*Pietate et justitia.*
Justiça	Uma balança com o fiel em seu rigoroso equilíbrio	*Nec huc, nec illuc.*
Igualdade	Uma roda girando	*Motu sempre æquali.*
Constância	Um pato real arrancando uma planta da terra até lhe extrair a raiz	*Deficiam, aut efficiam.*
Observância da palavra	Um espelho	*Nulli fallax.*
Administração da Justiça, ainda enfermo	Um elefante	*Nec jacet in somno.*

Fig. 187 – Emblema "Et donis delicta piantur" de *Teatro d'Imprese* (FERRO, 1623: 56).

Fig. 188 – Emblema "Totum nimini" – exéquias de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.).

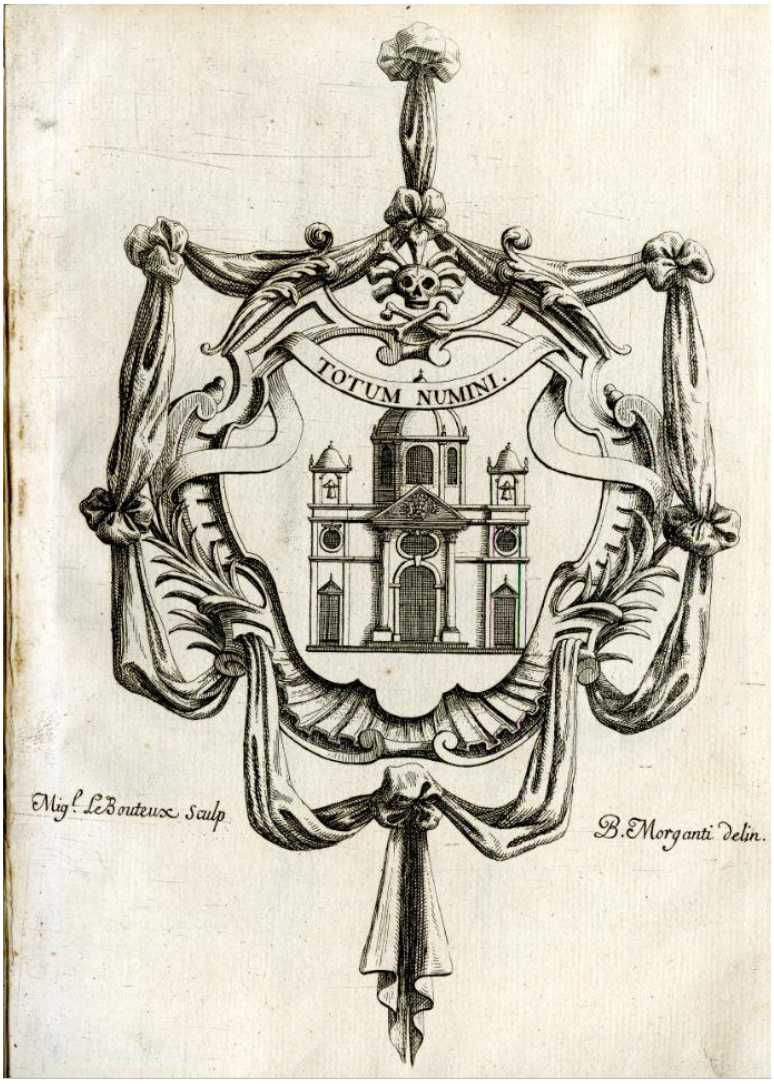


Fig. 189 – Emblema "Viscera felle carent" – exéquias de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.).

Fig. 190 – Emblema "Nec jacet in somno" – exéquias de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.).

Fig. 191 – Emblema “Pietate et Justitia” – exéquias de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.).

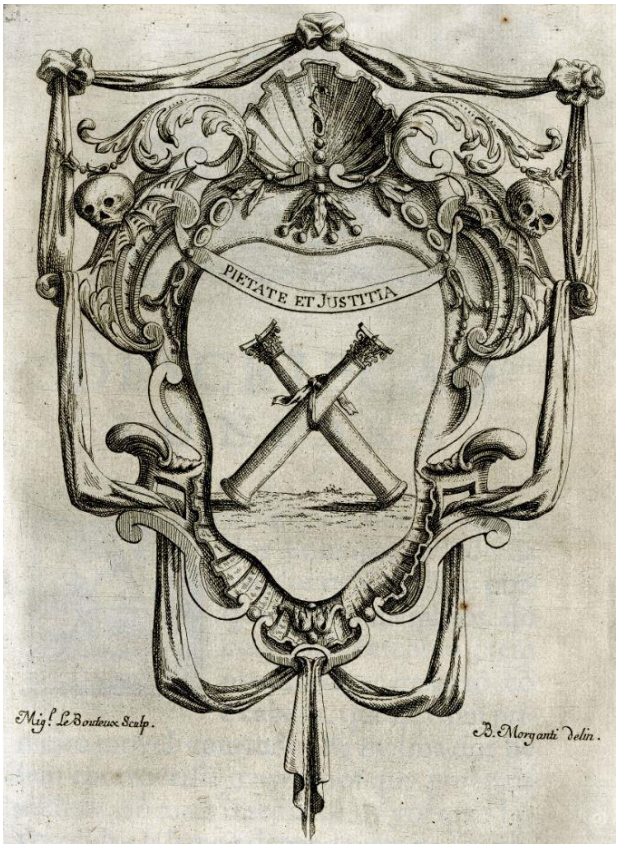


Fig. 192 – Cabeção e letra capitular – exéquias D. João V (MORGANTI, 1750: 55).

55

Dormivit Salomon cum patribus ſuis, & ſepultus eſt. Ut nullus fuerit ſimilis in Regibus, cunctis retro diebus. 3. Reg. cap. 3. & 11.

E algum dia foy o ſilencio voz, e as lagrimas a Rhetorica mais eloquente, neſte dia (melhor diſſera neſta eſcura noite, ou por eſtar ſepultado o Sol, ou porque a triſteza o cubrio de eſcuras ſombras) neſte dia

Fig. 193 – Mausoléu de D. João V na Catedral de Viseu, gravura de G. Debrie (CUNHA, 1751: s.p).

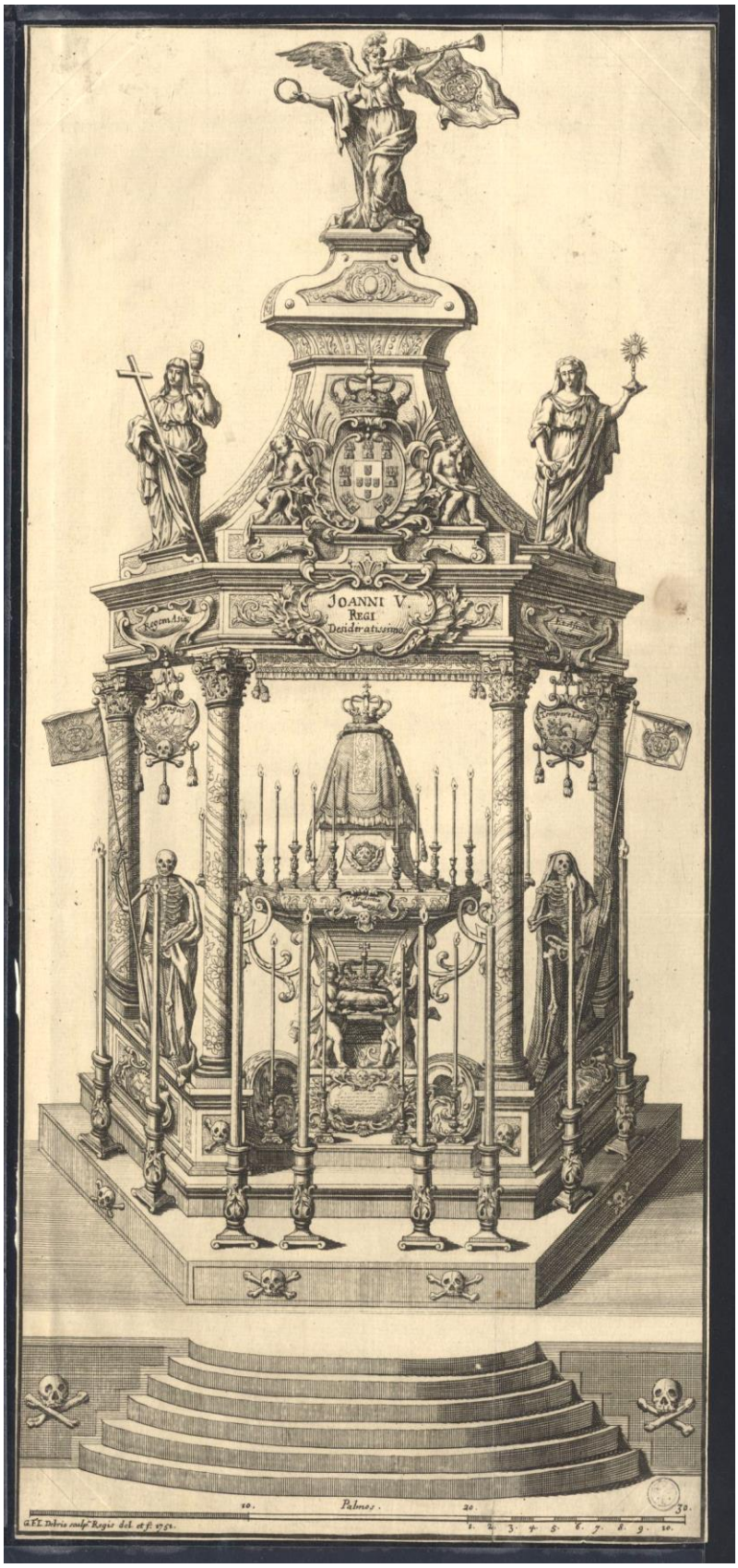
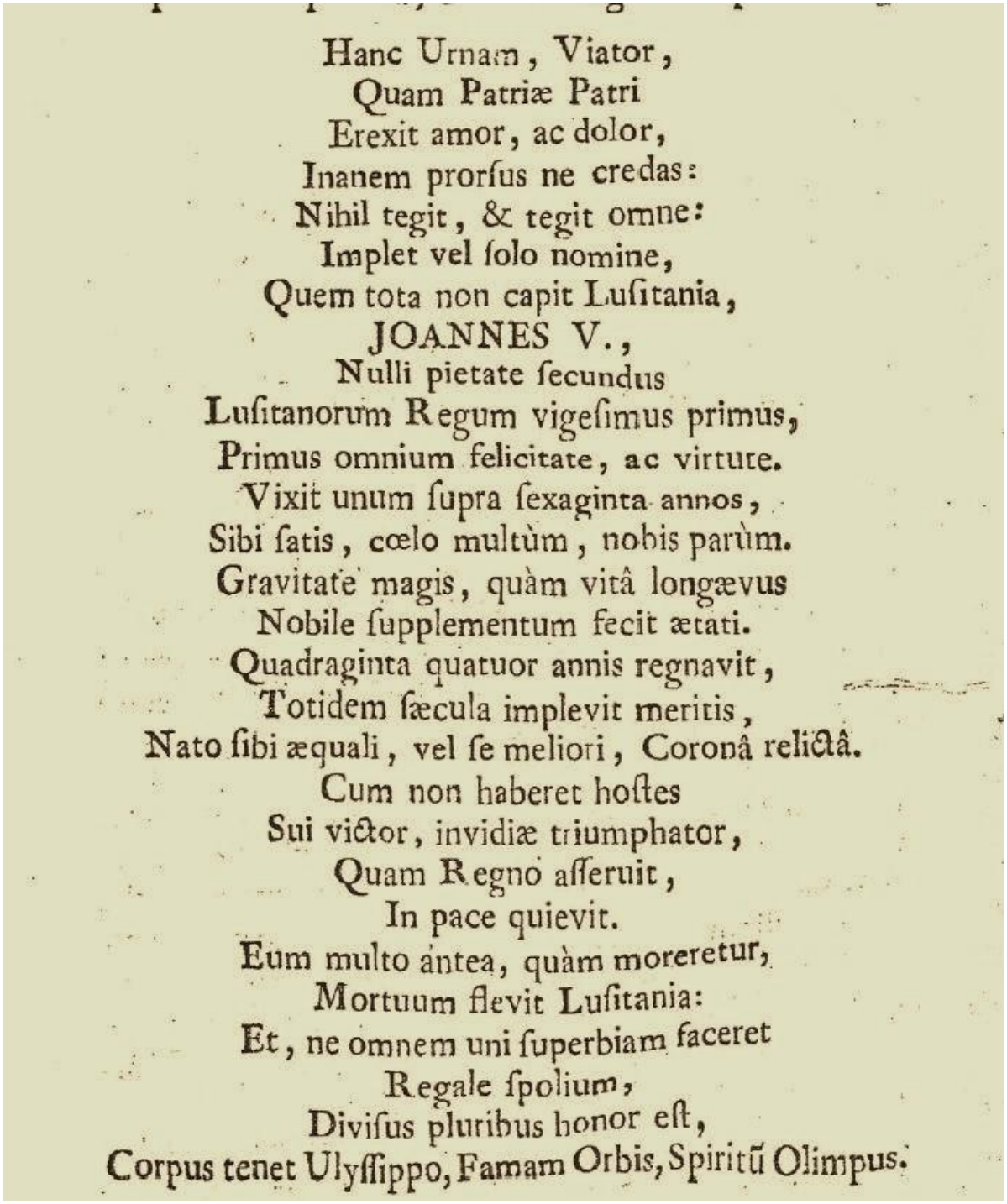


Fig. 194 – Epitáfio no Mausoléu de D. João V (CUNHA, 1751: 10).



Hanc Urnam, Viator,
Quam Patriæ Patri
Erexit amor, ac dolor,
Inanem prorſus ne credas:
Nihil tegit, & tegit omne:
Implet vel ſolo nomine,
Quem tota non capit Luſitania,
JOANNES V.,
Nulli pietate ſecundus
Luſitanorum Regum vigeſimus primus,
Primus omnium felicitate, ac virtute.
Vixit unum ſupra ſexaginta annos,
Sibi ſatis, cœlo multùm, nobis parùm.
Gravitate magis, quàm vitâ longævus
Nobile ſupplementum fecit ætati.
Quadraginta quatuor annis regnavit,
Totidem ſæcula implevit meritis,
Nato ſibi æquali, vel ſe meliori, Coronâ relictâ.
Cum non haberet hoſtes
Sui victor, invidiæ triumphator,
Quam Regno aſſeruit,
In pace quievit.
Eum multo antea, quàm moreretur,
Mortuum flevit Luſitania:
Et, ne omnem uni ſuperbiam faceret
Regale ſpolium,
Diviſus pluribus honor eſt,
Corpus tenet Ulyſſippo, Famam Orbis, Spiritũ Olimpus.

Fig. 195 – Emblema "Tempore lapsa" no Mausoléu de D. João V (CUNHA, 1751: s.p).

Fig. 196 – Emblema "Naufragat" no Mausoléu de D. João V (CUNHA, 1751: s.p).

Fig. 197 – Pormenor de Mausoléu de D. João V (CUNHA, 1751: s.p).

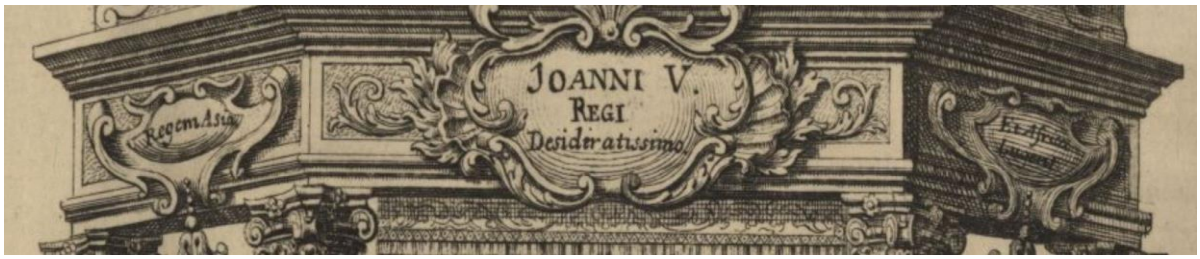


Fig. 198 – Descrição de emblemas pela morte de D. João V (CUNHA, 1751: 11).

Para a parte da Epiſtola no lado da meſma peça ſe via outra tarja, em que ſe pintou hum jardim de flores, com a letra *Proxima ſpina roſæ*: e por baixo da pintura os ſeguintes Verſos:

Spina roſæ intexens, & purpura blanda coronam
Principis humani ſtemmata clara refert.
Et rigor, & commixta decet clementia Regem;
Sit Regi aſperitas blanda, ſit aſper amor.
Non aliter præſtans, & clarus utroque JOANNES
Juſtitiâ enituit Regis, amore Patris.
Jure igitur fertur, qui ſic ſua facta coronat,
Eſſe Patrem Patriæ, deliciasque ſuæ.

Que à ſemelhança da roſa cercada de eſpinhos unia o Sereniſſimo Rey a ſeveridade com a brandura, e o rigor com a clemencia, de ſorte, que nunca perdia pela juſtiça de Rey o amor de Pay.

Na face da meſma peça, para a parte da Capella mór, ſe poz huma caveira grande pintada, coroada, e com azas.

No lado do Evangelho tinha a meſma peça outra tarja, na qual ſe pintou o Templo de Jano com armas quebradas à porta, com a letra *Clauduntur belli portæ*: e na meſma tarja, por baixo da pintura ſe liaõ os ſeguintes Verſos:

Quod cernis, Jani templum eſt, cui janua clauſa
Indicium eſt pacis, bella recluſa manent.
Luſiadum Princeps tot ſtruxit pacis aſyla,
Quot vero fecit ſurgere templa Deo.
Scilicet in templis, non arcibus, illa tenetur;
Aris, non armis, ipſa fruenda venit.
Quòd Princeps igitur Lyſiæ tot templa, tot aras
Struxerit, haud mirum eſt; pacis amator erat.

Fig. 199 – Descrição de emblemas pela morte de D. João V (CUNHA, 1751: 14-17).

O pulpito da parte da Epiſtola, para a face da porta da Igreja tinha huma tarja, em que ſe pintou hum pavaõ, com a letra *Centum oculis vigilat*: e na meſma tarja, por baixo da pintura os ſeguintes Verſos.

Junonis volucris, quæ ſit prudentia Regis,
Monſtrat centeno lumine pervigilans.
Hinc didicit Princeps inſomnes ducere noctes,
Ut poſſent requie ſubdita membra frui.
Si tali cura ſerventur Regna, vigebunt;
Hac tamen, in præceps, deficiente, ruent.

Na face, que correſponde ao outro pulpito, eſtava outra tarja, em que ſe via pintada huma romãa aberta, com a letra *Dulci attemperat acre*: e na meſma tarja, por baixo da pintura os ſeguintes Verſos:

Jucundum imperium malus tibi Punica ſignat,
Dum proprium dulci temperat acre ſuo.
Luſiadum Princeps hac leniit arte rigorem;
Hæc populos blandè ducere cura fuit.
Felix, qui pulchram dat manſuetudo Coronam!
Exornat Reges nulla Corona magis.

Para a parte do Altar mór ſe via outra tarja, em que ſe pintou o Sol no occaſo, e no Oriente, com eſta letra *Occidit ut renaſcatur*: e na meſma tarja, por baixo da pintura ſe liaõ os ſeguintes Verſos.

Occiduis Titan ſua lumina condit in undis,
Ut meliore diem luce renatus agat.
Extinctus Lyſiæ Sol creditur eſſe JOANNES,
Sol Oriens JOSEPH, lucidiusque jubar.
Qui ſic emoritur, periiſſe haud crede Parentem;
Viva etenim Natus Patris imago ſui eſt.
Qui potiùs fato vivit felicior ipſo,
Clarior & Regno eſt viſus adeſſe ſuo.
Augmentum ex JOSEPH conſurgit tale JOANNI,
Ut nequeat vitâ ſplendidiore frui.

O pulpito da parte do Evangelho tinha na face, que fica para a porta da Igreja, em huma tarja pintada huma aguia com rayos nas unhas, com eſta letra *Terrore magis, quàm percutit ictu*: e na meſma tarja, por baixo da pintura os ſeguintes Verſos:

Aſpice, ut hic orbem magni Jovis armiger ales
Terret fulminibus, nec tamen illa jacit.
Hæc ritè evolvens aquilina mente JOANNES
Jura dedit lenis pectore, fronte gravis.
Crimina quis tanto minitans terrore repreſſit?
In miſeros vel cui mollior ira fuit?
Sic rigidis armata minis clementia Reges
Pluſquam homines reddit, vel facit eſſe Deos.

Na face, que correſpondia ao outro pulpito, eſtava outra tarja, a qual tinha pintada em huma maõ huma coroa de flores, e no chaõ huma eſpada embainhada, com eſta letra *Piger ad pœnas, ad præmia velox:* e na meſma tarja, por baixo da pintura ſe liaõ os ſeguintes Verſos:

Cum Deus in pœnas, & præmia judicet æquus,
Sunt maiora tamen præmia, pœna minor.
Enſis humo piger, inque manu donante corona
Promptior, ille malis aptus, at iſta bonis.
JOANNES piger in pœnas, in præmia promptus,
Non homini ſimilis, ſed fuit ille Deo.

Para a parte do Altar mór tinha outra tarja pintada huma Coroa Real ſobre hum livro, com eſta letra *Lege, & rege*: e na meſma tarja, por baixo da pintura ſe liaõ os ſeguintes Verſos:

Rex ſapiens æquum Regni diadema legendo
Efficit, & libros ut legit ipſe, regit.
Ex libris didicit Regnum rexiſſe JOANNES,
Et bene tunc rector, cùm bene lector erat.
Nam fruſtrà ſtatues, niſi det ſapientia, leges,
Nec bene Rex quiſquam, ſit niſi doctus, erit.

Fig. 200 – Descrição de emblemas pela morte de D. João V (CUNHA, 1751: 17-20).

A columna mais chegada à Capella mór da parte da Epiſtola tinha na medalha por baixo do eſqueleto pintado o Sol naſcendo, com eſta Subſcripçaõ.

SERENISSIMUS
JOANNES V.
NATUS EST
ANNO MDCLXXXIX.

Na tarja ſe pintaraõ hum tear de ſeda, hum eſpelho, huma peça de artelharia lançando fogo, huma ſerra, e hum eſtaleiro com huma náo em cima, denotando as fabricas da ſeda, do vidro, da polvora, das peças de artelharia de muitos tiros, dos engenhos de ſerrar madeira, e lançar as náos ao mar, que no governo do Senhor Rey defunto tiveraõ principio neſte Reyno, com a letra *Omnibus intentus*, que ſe explicava em o ſeguinte diſtico:

Devenit à magnis ad curas ſæpe minores
Mens, Regno utilitas dum ſit habenda ſuo.

A columna do meyo, da meſma parte, moſtrava na medalha debaixo do eſqueleto pintada huma meſa, e ao redor della Biſpos, e Fidalgos, figurando aſſiſtencia de Cortes, com eſta Subſcripçaõ:

JURATUS EST
PRINCEPS
ANNO MDCLXXXVII.

Na tarja ſe viaõ pintadas camas, e nellas enfermos, e huma bolſa grande lançando, como em rio, dinheiro ſobre as camas, alludindo às copioſas eſmolas, com que Sua Mageſtade ſoccorreo aos enfermos em huma epidemía, que houve em Lisboa no anno de 1723, com eſta letra *Lues naufragat auro*, a qual explicava o ſeguinte diſtico:

Ne miſeri, graſſante lue, impendentia Cives
Fata gemant, largas Rex dare juſſit opes.

A ultima columna, da meſma parte, moſtrava por baixo do eſqueleto na medalha pintada huma varanda, e nella grande numero de Fidalgos, e debaixo povo, como aſſiſtindo à Coroaçaõ de Sua Mageſtade, com eſta Subſcripçaõ:

CORONATUS EST
REX
ANNO MDCCVII.

Na tarja ſe pintou huma ſala com huma grande livraria, e na meſma ſala diverſas peſſoas Eccleſiaſticas, e Seculares aſſentadas, como em conferencia, alludindo à Academia Real, inſtituida por Sua Mageſtade, com a letra *Tempora reſtituit*: e por explicaçaõ o ſeguinte diſtico:

Ut priſcos volvat ſtudioſa Academia faſtos,
Augeat atque novos, Regia cura facit.

A columna da parte do Evangelho correſpondente a eſta ultima da parte da Epiſtola tinha tambem debaixo do eſqueleto na medalha pintada huma arvore enlaçada com hera, com eſta Subſcripçaõ:

MATRIMONIUM INIIT
ANNO MDCCVIII.

Na tarja ſe pintou hum campo, como moſtrando arêas de ouro; alludindo às minas, que no reynado de Sua Mageſtade deraõ ouro com mayor abundancia, com a letra *Sæcla aurea reddit*, appropriada em o ſeguinte diſtico:

JOANNI fulvum dat terra feracior aurum,
Imperii ſceptrum vix tenet ille ſui.

A columna do meyo da meſma parte moſtrava tambem debaixo do eſqueleto na medalha pintadas duas mãos dando-ſe, com eſta Subſcripçaõ:

BELLA COMPOSUIT
ANNO MDCCXIV.

Na tarja ſe pintaraõ facas, punhaes, piſtolas, e outras armas curtas quebradas, alludindo à prohibiçaõ, que Sua Mageſtade fez das armas curtas, com a letra *Ferrea ſæcla fugat*, accommodada em o ſeguinte diſtico:

Quæ armis è curtis oriuntur damna, JOANNES,
Arma hæc omninò lege vetante, cavet.

A columna da meſma parte mais chegada à Capella mór tinha tambem por baixo do eſqueleto na medalha pintado o Sol no occaſo, com eſta Subſcripçaõ:

OBIIT
ANNO MDCCL.

Na tarja ſe pintaraõ muitas Igrejas, alludindo às que Sua Mageſtade mandou fazer, e renovar, como foraõ a de Mafra, da Patriarcal, das Neceſſidades, e outras, com a letra *Templa Deo poſuit*, explicada em o ſeguinte diſtico:

Æqua Deus meritis condonat præmia: ſedes
In Cœlo capiet, quas dedit ille Deo.

Nos vãos dos arcos deſtas ſeis columnas ſe viaõ pendentes por cordoens ſeis grandes medalhas, nas quaes ſe pintaraõ ſeis eſqueletos rebuçados.

Fig. 201 – Tabela de emblemas a D. João V (transcrição) (Misc. 220, n.º 3676 BGUC).

	Inscrição na parte superior	Figura	Inscrição na parte inferior
I	*Regius Joannis V. pacificus amor erga pacem, quo legatos ab universis pene Europaæ Regibus emissos, ut illum in bella concitarent, frustravit.*	Um cedro sobre o monte, combatido dos quatro ventos.	*Inter pugnantes manet ipsa immobilis auras.*
II	*Joannes V. dum tota Europa bellis conflagrabat, regnum suum in tranquilla pace habuit.*	O arco-íris no meio do céu, despedindo raios, e cintilando relâmpagos.	*Mediis pax fulget in armis.*
III	*Observantissima Joannis V. Pontifici Maximo obedientia, qua, quidquid è Vaticano prodibat oraculo, fidelissime exequebatur.*	A agulha de marear apontando para a Estrela do Norte.	*Hæc cynosura m[h]i.*
IV	*Rex Fidelissimus ad Beatorum Sedes destinatos pios manes singular pietate, et liberalitate proseguebatur.*	O Sol no meio do céu lançando raios para ambos os hemisférios.	*Radiis quoque permeat imma.*
V	*Optima Joannis V. liberalitas in Deum, in Magnates, in Reges, in populos nihil regiæ aulæ thezauris officiens, sed adeo accumulavit, ut post moestissimum illius excessum magno argenti pondere, et auri affectos, ac refertos Lusitania miraretur.*	Uma tocha acesa, da luz da qual muitos estavam acendendo as suas luzes.	*Prodiga sine splendoris jactura.*
VI	*Joannis V. bellica prudentia exercitum, nullam maius habuit Lusitania, conferibit, nec bellum movet.*	Uma torre soberbamente levantada, e bem fortalecida de ar	*Armata quiesco.*
VII	*Joannes V. rex pacificus tunc vitales liquit auras, cum Sol, Occasum repetens, Occeano mergebatur.*	Um heliotrópio caindo murcho, pela ausência das luzes	*Marcescit vix Phœbus abest.*
VIII	*Joannis V Sapientia, et perspicacia proprio Consilio res gravissimas disponit, et ad exitum producit.*	O Sol no zénite.	*Non mutuata luce.*
IX	*Joanis V. liberalitas in ædificandis, ornandisque templis.*	Duas imagens sagradas sobre o altar.	*Non nummis, sed numine.*
X	*Die divo Ignatio sacra abiit is superos Rex Fidelissimus.*	Um turíbulo lançando fumo pendente da mão.	*Actus ad igne subit.*
XI	*Regis Fidelissimi virtus diuturna in ægritudine perfecta.*	Uma estátua à qual um escultor entalhava um dos pés, estando já perfeita em todo o corpo	*Multo fit pulchior ictu*
XII	*Joannis V. Liberalitas erga exteros.*	Uma árvore, cortados os ramos velhos, cheia de enxertos rebentados em palmitos.	*Et peregrinos alit.*
XIII	*Facilis ad Regem litteralis aditus.*	Uma livraria magnífica.	*Qui sapit, huc properat, nec janua clauditur ulli.*
XIV	*Fidelissimo Rege exctincto, versa est in lutum Cythara nostra.*	Um órgão perfeitamente pintado (pendente numa tarja do órgão da igreja)	*Huc sæpe olim invitatus ad cantus, modo hospes, invitaris ad fletus.*

Fig. 202 – Gravura do mausoléu em honra de D. João V em *Monumento do Agradecimento* (SALGADO, 1751: s.p.).

Fig. 203 – Emblema de águia virada para o sol – pormenor (SALGADO, 1751: s.p.).

Fig. 204 – Emblema de nau em mar tumultuoso – pormenor (SALGADO, 1751: s.p.).

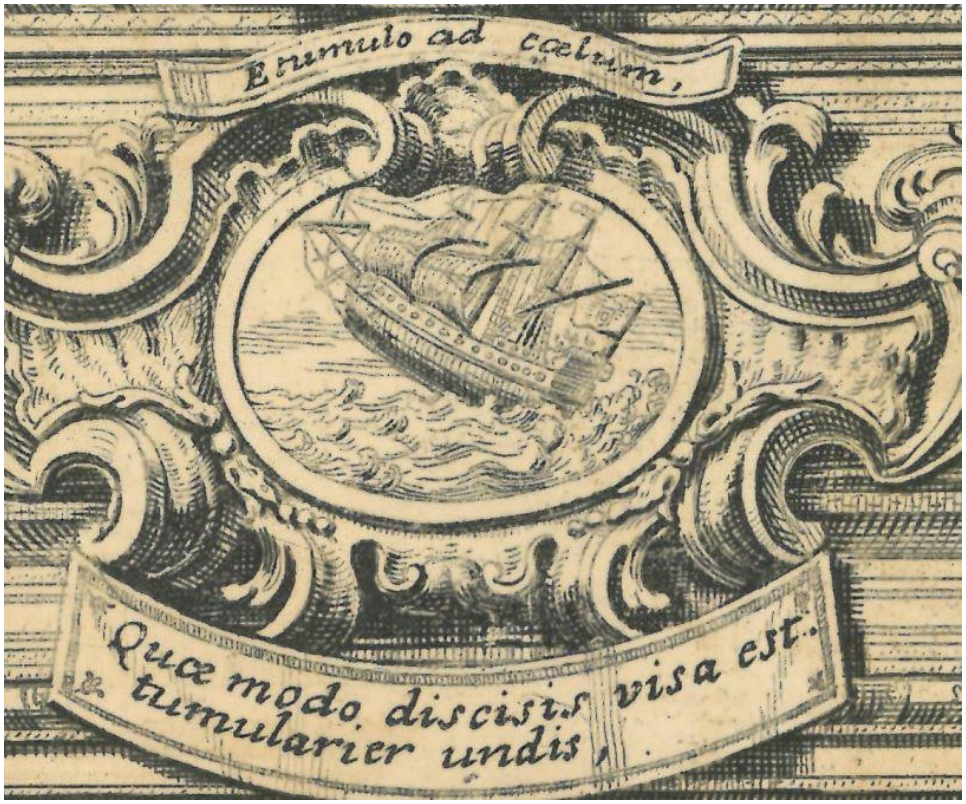


Fig. 205 – Alegoria à Casa Real (ROCHEFORT, 1726).

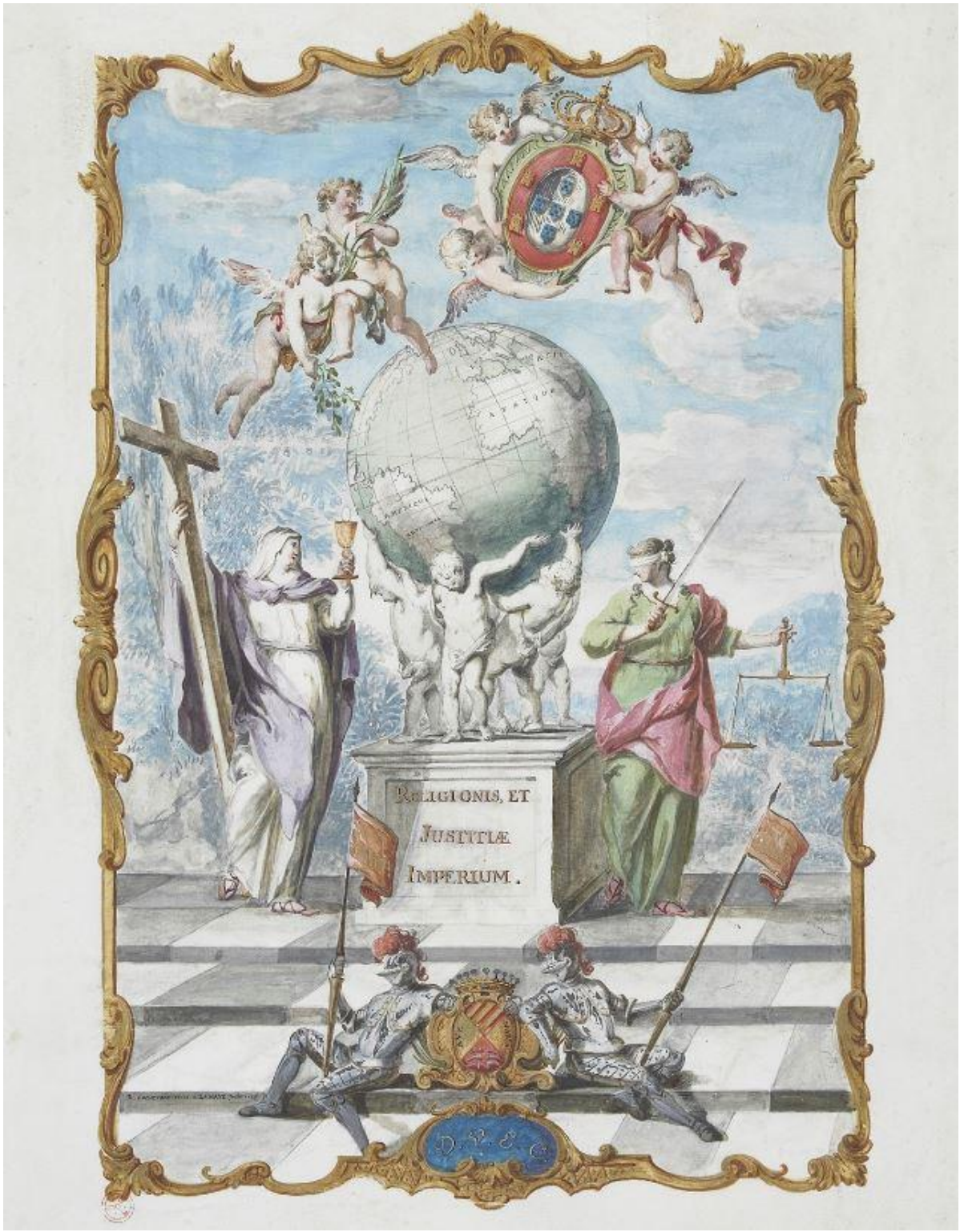


Fig. 206 – Inscrições: virtudes de D. João V (Misc. 224, Nº 3714 BGUC).

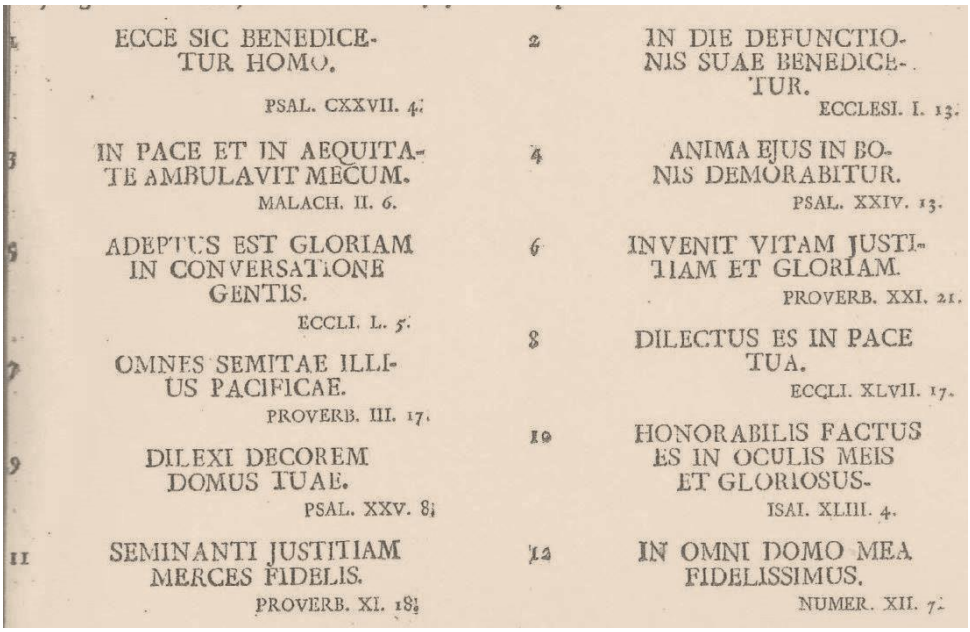


Fig. 207 – Cabeções e vinhetas-remate in *Exéquias feitas em Roma a… D. João V* (ROTILI, 1752).

Fig. 208 – Letras capitulares in *Exéquias feitas em Roma a… D. João V* (ROTILI, 1752).

Fig. 209 – vinheta-remate in *Exéquias feitas em Roma a… D. João V* (ROTILI, 1752: 13).

Fig. 210 – Decoração fúnebre na fachada da Igreja de S. António dos Portugueses em Roma, gravura de Giuseppe Vasi (ROTILI, 1752: s.p.).

Fig. 211 – Decoração fúnebre no interior da Igreja de S. António dos Portugueses em Roma, gravura de Giuseppe Vasi (ROTILI, 1752: s.p.).

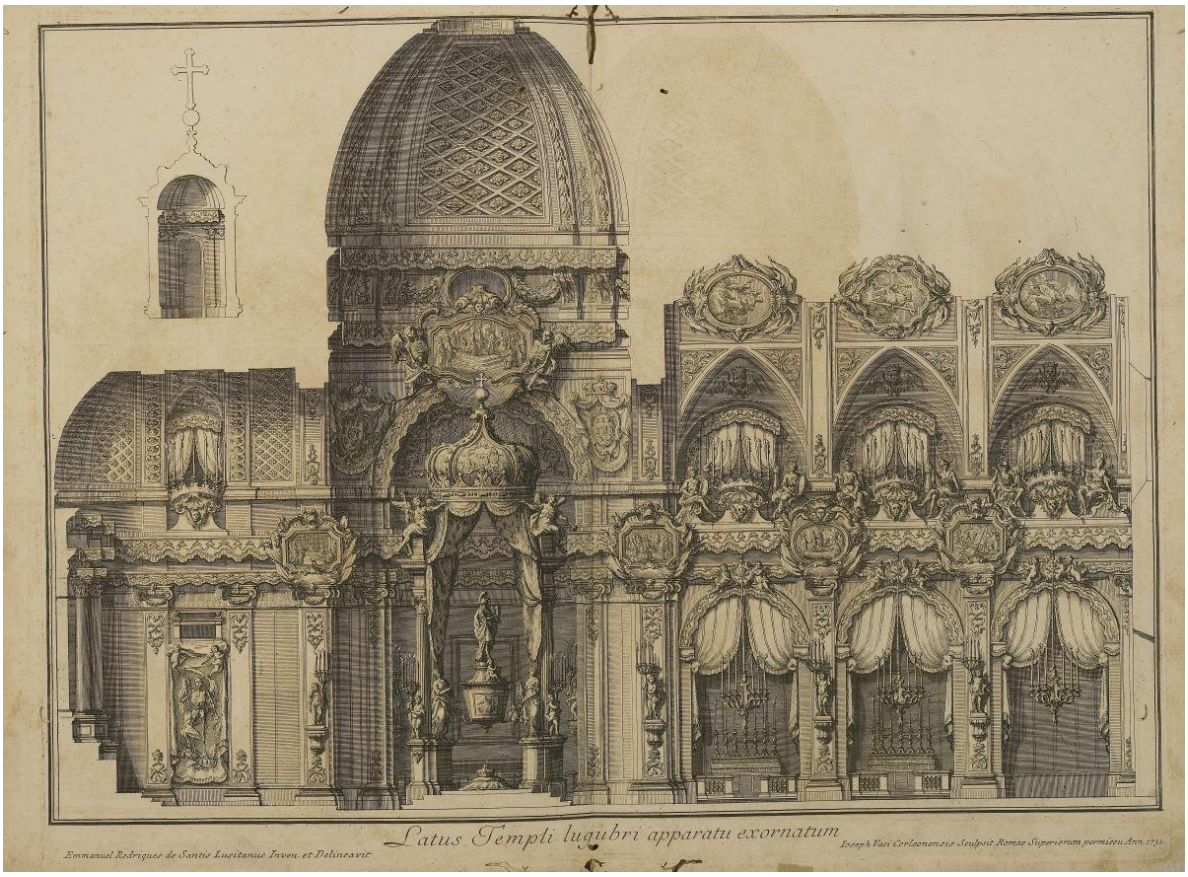


Fig. 212 – Vitória da armada portuguesa enviada ao Papa Clemente XI para socorrer a República de Veneza, gravura de Giovanni Battista Girardenghi (ROTILI, 1752: s.p.).

Fig. 213 – Diligências de D. João V para parar uma epidemia em Lisboa, gravura de Giovanni Battista Girardenghi (ROTILI, 1752: s.p.).

Fig. 214 – Casamento dos filhos de D. João V, o príncipe D. José e a infanta D. Maria Bárbara, gravura de Francesco Mazzoni (ROTILI, 1752: s.p.).

Fig. 215 – A construção do Convento de Mafra, gravura de Francesco Mazzoni (ROTILI, 1752: s.p.).

Fig. 216 – Mausoléu de D. João V na Igreja de S. Ant.º dos Portugueses (ROTILI, 1752: s.p.).

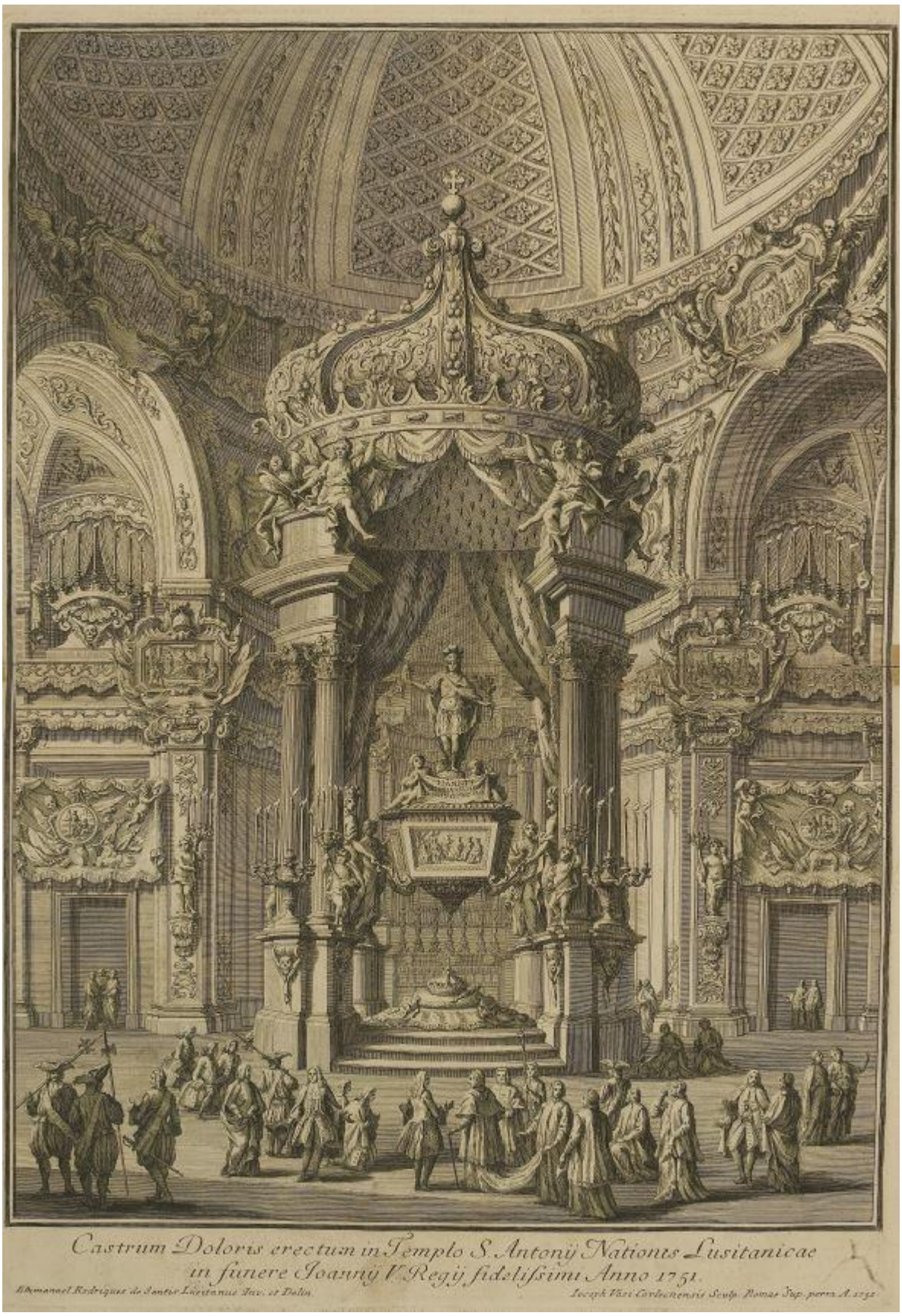
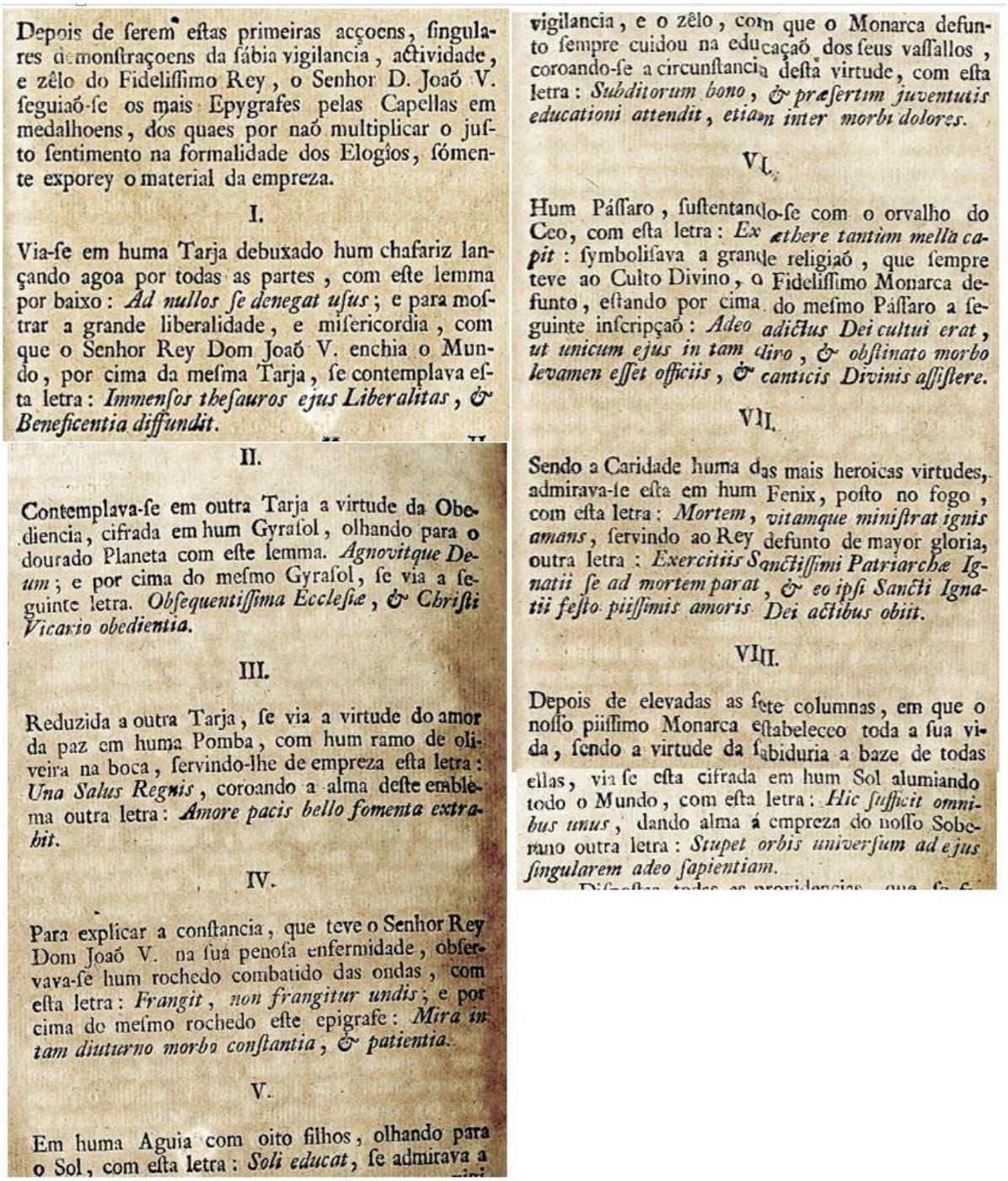


Fig. 217 – Descrição de emblemas (RODRIGUES, 1752: 11-14).



Depois de ſerem eſtas primeiras acçoens, ſingulares demonſtraçoens da ſábia vigilancia, actividade, e zêlo do Fideliſſimo Rey, o Senhor D. Joaõ V. ſeguiaõ-ſe os mais Epygrafes pelas Capellas em medalhoens, dos quaes por naõ multiplicar o juſto ſentimento na formalidade dos Elogîos, ſómente exporey o material da empreza.

I.

Via-ſe em huma Tarja debuxado hum chafariz lançando agoa por todas as partes, com eſte lemma por baixo: *Ad nullos ſe denegat uſus*; e para moſtrar a grande liberalidade, e miſericordia, com que o Senhor Rey Dom Joaõ V. enchia o Mundo, por cima da meſma Tarja, ſe contemplava eſta letra: *Immenſos theſauros ejus Liberalitas, & Beneficentia diffundit.*

II.

Contemplava-ſe em outra Tarja a virtude da Obediencia, cifrada em hum Gyraſol, olhando para o dourado Planeta com eſte lemma. *Agnovitque Deum*; e por cima do meſmo Gyraſol, ſe via a ſeguinte letra. *Obſequentiſſima Eccleſiæ, & Chriſti Vicario obedientia.*

III.

Reduzida a outra Tarja, ſe via a virtude do amor da paz em huma Pomba, com hum ramo de oliveira na boca, ſervindo-lhe de empreza eſta letra: *Una Salus Regnis*, coroando a alma deſte emblema outra letra: *Amore pacis bello fomenta extrahit.*

IV.

Para explicar a conſtancia, que teve o Senhor Rey Dom Joaõ V. na ſua penoſa enfermidade, obſervava-ſe hum rochedo combatido das ondas, com eſta letra: *Frangit, non frangitur undis*; e por cima do meſmo rochedo eſte epigrafe: *Mira in tam diuturno morbo conſtantia, & patientia.*

V.

Em huma Aguia com oito filhos, olhando para o Sol, com eſta letra: *Soli educat*, ſe admirava a vigilancia, e o zêlo, com que o Monarca defunto ſempre cuidou na educaçaõ dos ſeus vaſſallos, coroando-ſe a circunſtancia deſta virtude, com eſta letra: *Subditorum bono, & præſertim juventutis educationi attendit, etiam inter morbi dolores.*

VI.

Hum Páſſaro, ſuſtentando-ſe com o orvalho do Ceo, com eſta letra: *Ex æthere tantùm mella capit*: ſymboliſava a grande religiaõ, que ſempre teve ao Culto Divino, o Fideliſſimo Monarca defunto, eſtando por cima do meſmo Páſſaro a ſeguinte inſcripçaõ: *Adeo adictus Dei cultui erat, ut unicum ejus in tam diro, & obſtinato morbo levamen eſſet officiis, & canticis Divinis aſſiſtere.*

VII.

Sendo a Caridade huma das mais heroicas virtudes, admirava-ſe eſta em hum Fenix, poſto no fogo, com eſta letra: *Mortem, vitamque miniſtrat ignis amans*, ſervindo ao Rey defunto de mayor gloria, outra letra: *Exercitiis Sanctiſſimi Patriarchæ Ignatii ſe ad mortem parat, & eo ipſi Sancti Ignatii feſto piiſſimis amoris Dei actibus obiit.*

VIII.

Depois de elevadas as ſete columnas, em que o noſſo piiſſimo Monarca eſtabeleceo toda a ſua vida, ſendo a virtude da ſabiduria a baze de todas ellas, via ſe eſta cifrada em hum Sol alumiando todo o Mundo, com eſta letra: *Hic ſufficit omnibus unus*, dando alma á empreza do noſſo Soberano outra letra: *Stupet orbis univerſum ad ejus ſingularem adeo ſapientiam.*

Fig. 218 – Cabeção em *Relação Panegírica das honras funerais que às memórias do…Rei Fidelíssimo D. João V consagrou a cidade da Baía* (BARROS, 1753: 1).

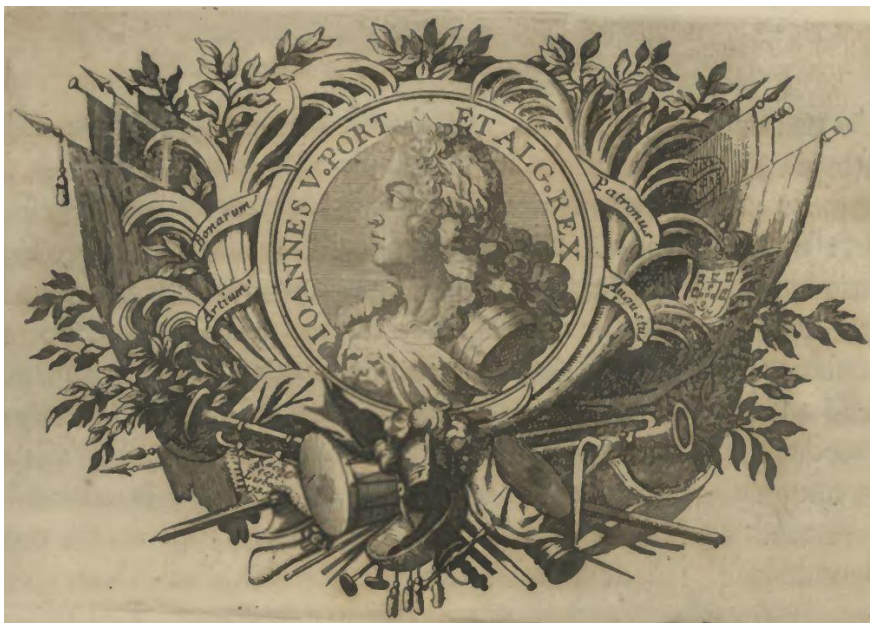
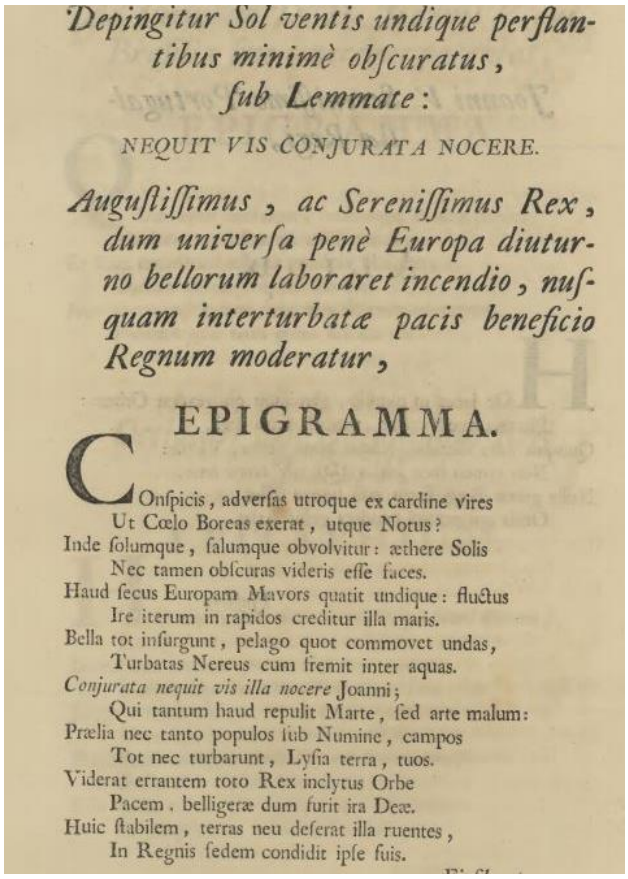


Fig. 219 – Letra capitular de Guilherme Debrie em *Relação Panegírica das honras funerais que às memórias do…Rei Fidelíssimo D. João V consagrou a cidade da Baía* (BARROS, 1753: 1).

Fig. 220 – Emblema "Nequit vis conjurata nocere" (BARROS, 1753: 166).



Depingitur Sol ventis undique perflantibus minimè obſcuratus, ſub Lemmate:

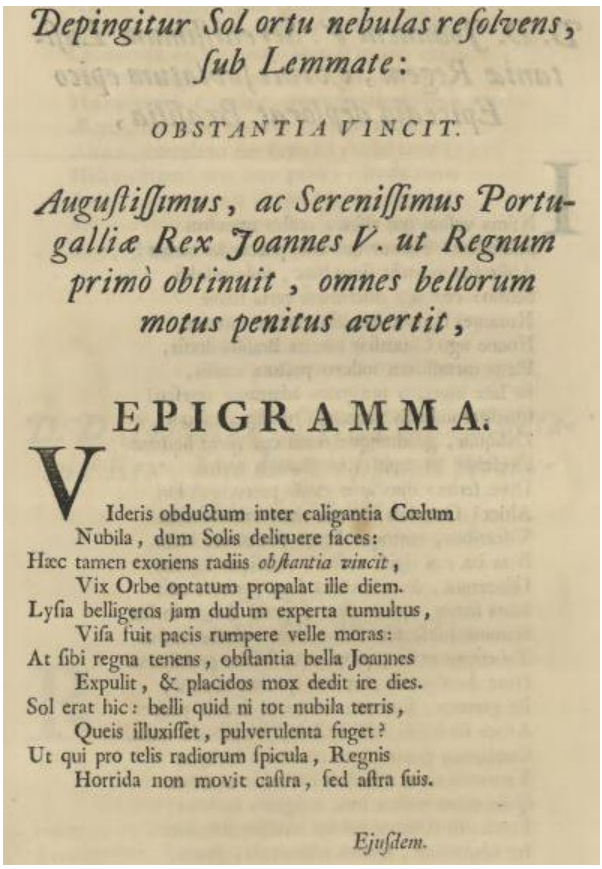
NEQUIT VIS CONJURATA NOCERE.

Auguſtiſſimus, ac Sereniſſimus Rex, dum univerſa penè Europa diuturno bellorum laboraret incendio, nuſquam interturbatæ pacis beneficio Regnum moderatur,

EPIGRAMMA.

COnſpicis, adverſas utroque ex cardine vires
Ut Cœlo Boreas exerat, utque Notus?
Inde ſolumque, ſalumque obvolvitur: æthere Solis
Nec tamen obſcuras videris eſſe faces.
Haud ſecus Europam Mavors quatit undique: fluctus
Ire iterum in rapidos creditur illa maris.
Bella tot inſurgunt, pelago quot commovet undas,
Turbatas Nereus cum fremit inter aquas.
Conjurata nequit vis illa nocere Joanni;
Qui tantum haud repulit Marte, ſed arte malum:
Prælia nec tanto populos ſub Numine, campos
Tot nec turbarunt, Lyſia terra, tuos.
Viderat errantem toto Rex inclytus Orbe
Pacem, belligeræ dum furit ira Deæ.
Huic ſtabilem, terras neu deſerat illa ruentes,
In Regnis ſedem condidit ipſe ſuis.

Fig. 221– Emblema "Obstantia vincit" (BARROS, 1753: 167).



Depingitur Sol ortu nebulas reſolvens, ſub Lemmate:

OBSTANTIA VINCIT.

Auguſtiſſimus, ac Sereniſſimus Portugalliæ Rex Joannes V. ut Regnum primò obtinuit, omnes bellorum motus penitus avertit,

EPIGRAMMA.

VIderis obductum inter caligantia Cœlum
Nubila, dum Solis delituere faces:
Hæc tamen exoriens radiis *obſtantia vincit*,
Vix Orbe optatum propalat ille diem.
Lyſia belligeros jam dudum experta tumultus,
Viſa ſuit pacis rumpere velle moras:
At ſibi regna tenens, obſtantia bella Joannes
Expulit, & placidos mox dedit ire dies.
Sol erat hic: belli quid ni tot nubila terris,
Queis illuxiſſet, pulverulenta fuget?
Ut qui pro telis radiorum ſpicula, Regnis
Horrida non movit caſtra, ſed aſtra ſuis.

Ejuſdem.

Fig. 222 – Vinheta-final (BARROS, 1753: 326).

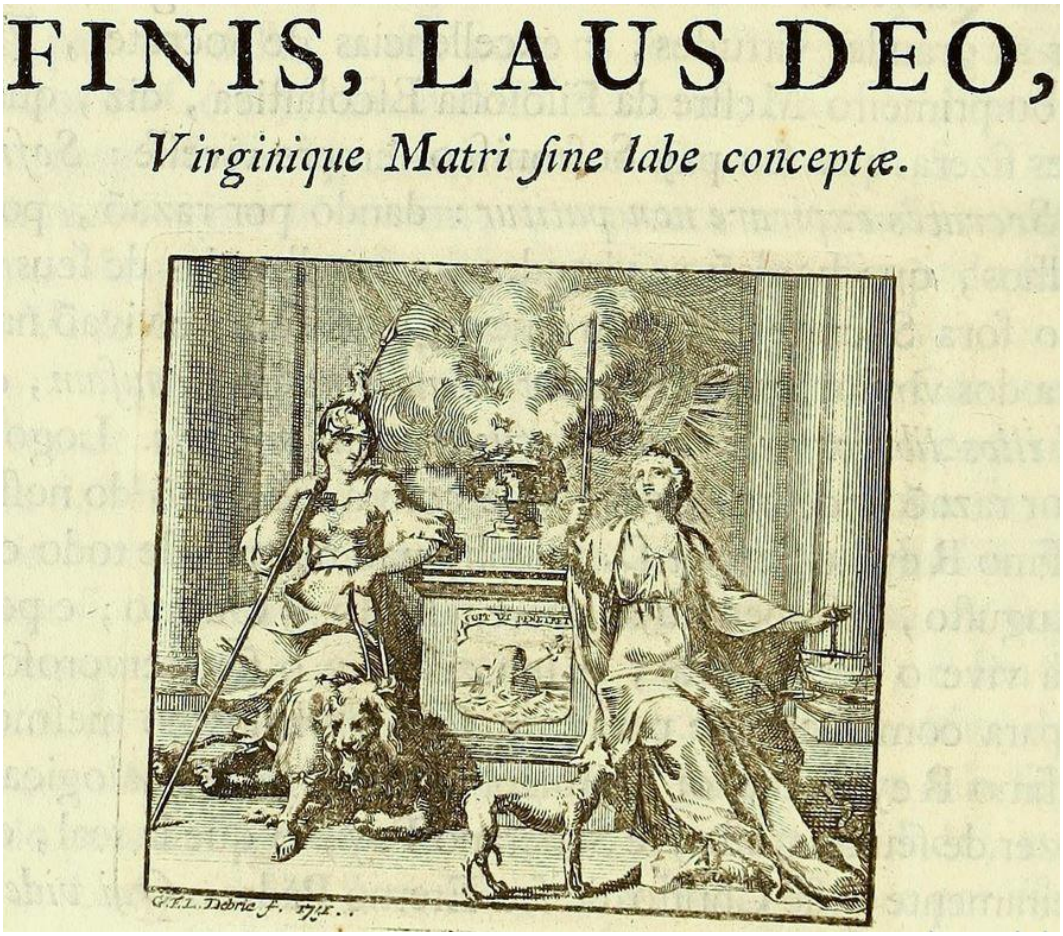
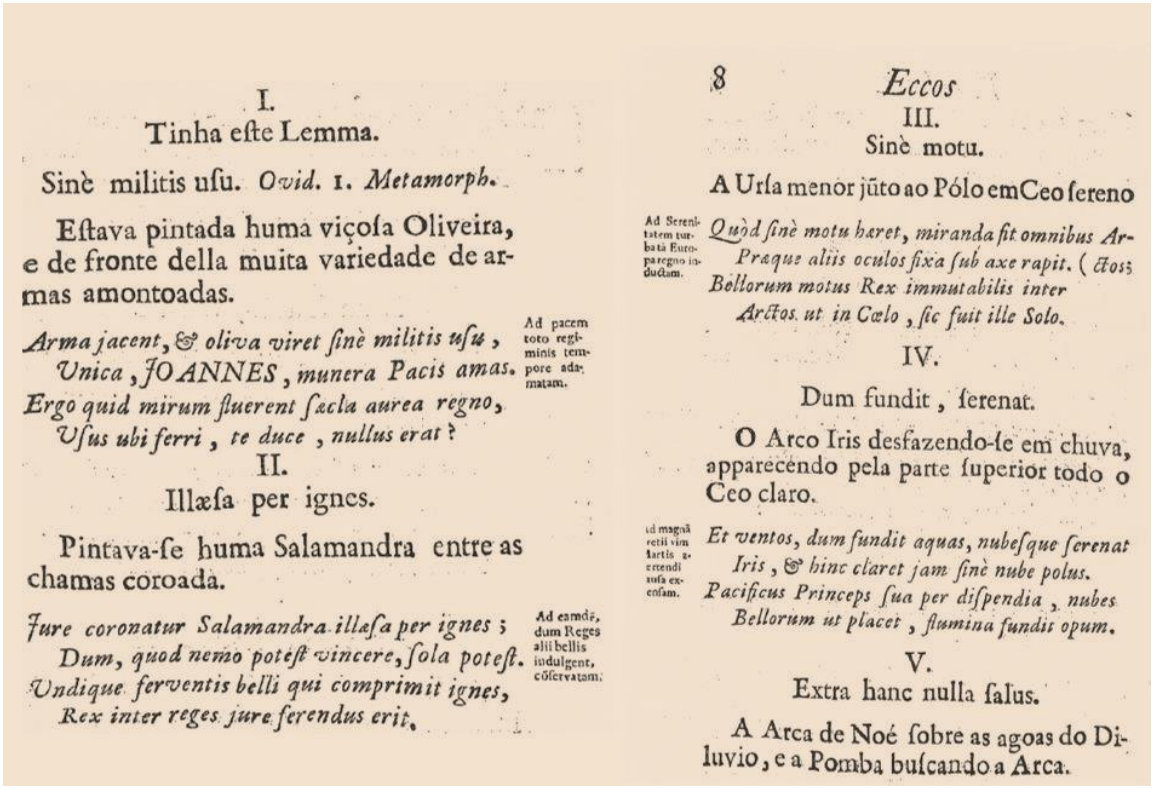


Fig. 223 – Descrição de emblemas à morte de D. João V, na Igreja da Casa Professa do Bom Jesus, em Goa (SILVA, 1753: 7-12).



I.

Tinha este Lemma.

Sinè militis usu. *Ovid. 1. Metamorph.*

Estava pintada huma viçosa Oliveira, e de fronte della muita variedade de armas amontoadas.

Arma jacent, & oliva viret sinè militis usu,
Unica, JOANNES, munera Pacis amas.
Ergo quid mirum fluerent sæcla aurea regno,
Usus ubi ferri, te duce, nullus erat?

Ad pacem toto regiminis tempore adamatam.

II.

Illæsa per ignes.

Pintava-se huma Salamandra entre as chamas coroada.

Jure coronatur Salamandra illæsa per ignes;
Dum, quod nemo potest vincere, sola potest.
Undique ferventis belli qui comprimit ignes,
Rex inter reges jure ferendus erit.

Ad eamdē, dum Reges alii bellis indulgent, cōservatam.

8 *Eccos*

III.

Sinè motu.

A Ursa menor jūto ao Pólo em Ceo sereno

Quòd sinè motu hæret, miranda fit omnibus Ar-
Præque aliis oculos fixa sub axe rapit. (ctos;
Bellorum motus Rex immutabilis inter
Arctos ut in Cœlo, sic fuit ille Solo.

Ad Serenitatem turbatā Europa regno inductam.

IV.

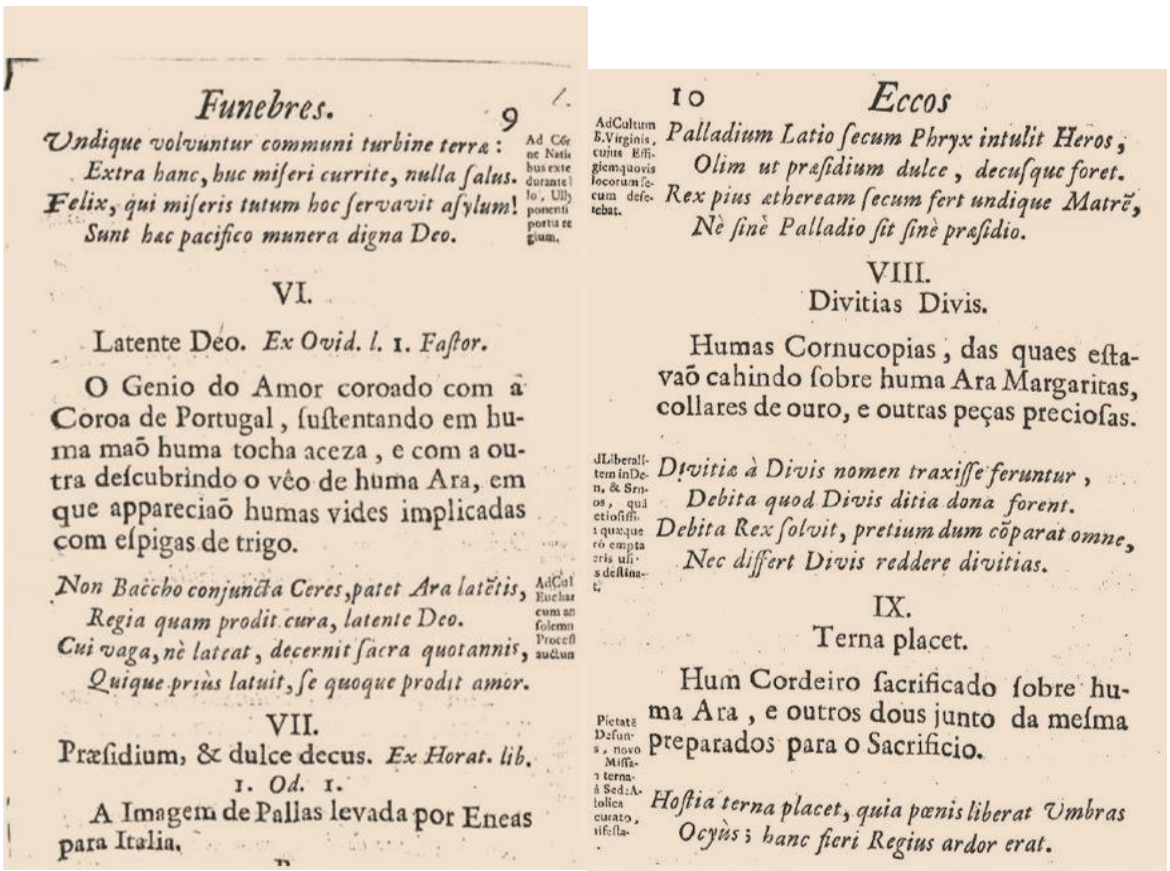
Dum fundit, serenat.

O Arco Iris desfazendo-se em chuva, apparecendo pela parte superior todo o Ceo claro.

Et ventos, dum fundit aquas, nubesque serenat
Iris, & hinc claret jam sinè nube polus.
Pacificus Princeps sua per dispendia, nubes
Bellorum ut placet, flumina fundit opum.

V.

Extra hanc nulla salus.



A Arca de Noé sobre as agoas do Diluvio, e a Pomba buscando a Arca.

Funebres. 9

Undique volvuntur communi turbine terræ:
Extra hanc, huc miseri currite, nulla salus.
Felix, qui miseris tutum hoc servavit asylum!
Sunt hæc pacifico munera digna Deo.

Ad Cōne Natibus exte durante lo, Ully ponenti portu re gium.

VI.

Latente Deo. *Ex Ovid. l. 1. Fastor.*

O Genio do Amor coroado com a Coroa de Portugal, sustentando em huma maõ huma tocha aceza, e com a outra descubrindo o vêo de huma Ara, em que appareciaõ humas vides implicadas com espigas de trigo.

Non Baccho conjuncta Ceres, patet Ara latētis,
Regia quam prodit cura, latente Deo.
Cui vaga, nè lateat, decernit sacra quotannis,
Quique priùs latuit, se quoque prodit amor.

AdCul Euchar cum an solemn Procesi auctum

VII.

Præsidium, & dulce decus. *Ex Horat. lib. 1. Od. 1.*

A Imagem de Pallas levada por Eneas para Italia.

10 *Eccos*

Palladium Latio secum Phryx intulit Heros,
Olim ut præsidium dulce, decusque foret.
Rex pius ætheream secum fert undique Matrē,
Nè sinè Palladio sit sinè præsidio.

AdCultum B.Virginis, cujus Effigiem quovis locorum secum deferebat.

VIII.

Divitias Divis.

Humas Cornucopias, das quaes estavaõ cahindo sobre huma Ara Margaritas, collares de ouro, e outras peças preciosas.

Divitiæ à Divis nomen traxisse feruntur,
Debita quod Divis ditia dona forent.
Debita Rex solvit, pretium dum cōparat omne,
Nec differt Divis reddere divitias.

IX.

Terna placet.

Hum Cordeiro sacrificado sobre huma Ara, e outros dous junto da mesma preparados para o Sacrificio.

Hostia terna placet, quia pœnis liberat Umbras
Ocyùs; hanc fieri Regius ardor erat.

Ter prius in Manes non ſit, qui munere Romæ
Pro miſeris Myſtas ter facit eſſe pios?

X.

Æternum ex nomine nomen.

A Fama voando com as Letras Apoſtolicas, em que ſe via eſcritto eſte titulo: FIDELISSIMO.

Cana Fides Regi dat nomina fida Fideli,
Flamine Romano, ſic celebrante Fidem.
Neſcit fama mori, meruit qui præmia Primus,
Æternum ex Fido Nomine nomen habet.

Ad titulum Fideliſſim quò ob eg gia in E cleſiam D merita P mus deco tus fuit.

XI.

Dum regit, rigat.

Tinha pintado o Sol no Signo de Aquario.

Dum regit ætheream Phæbus ſublimior urnam,
Subdita fæcundis imbribus arva rigat.
Urna poli fulſit, ſolii cùm ſumit habenas
Sol novus, indè bonis irrigat omne ſolum.

Ad Regi ſubdito beraliſſi in augu tionem ctam.

XII.

Omnibus æquè. *Ex illo Horat. l. 2. Epiſt. 1.*

O Sol no meyo dia no Signo de Libra.

d regimen to regni mpore æ tiſſimum.

Libra diem, noctẽque pares æquè omnibus affert,
Hanc quoque ſol habitans omnibus æquus adeſt.
Æquo Sol Noſter nunquam ſeceſſit ab aſtro,
Æquè aderat cunctis, omnibus æquus erat.

XIII.

Maior, & utilior. *Claud. de IV. Conſ. Honor.*

O Sol no Signo de Leaõ.

Regiam gnanimi m Pacis cem.

Non ſic, Herculeum ſi preſſit Apollo Leonem,
Æſtu maior adeſt, frugibus utilior;
Magnanimi ut fuerat toto mens Regis in Orbe
Maior, & hinc Pacis fructibus utilior.

XIV.

Omnia tunc florent. *Ovid. l. 1. Faſt.*

O ultimo tinha retratado o Sol no Signo de Aries.

Regis antiam tentias llius nine regno ntes.

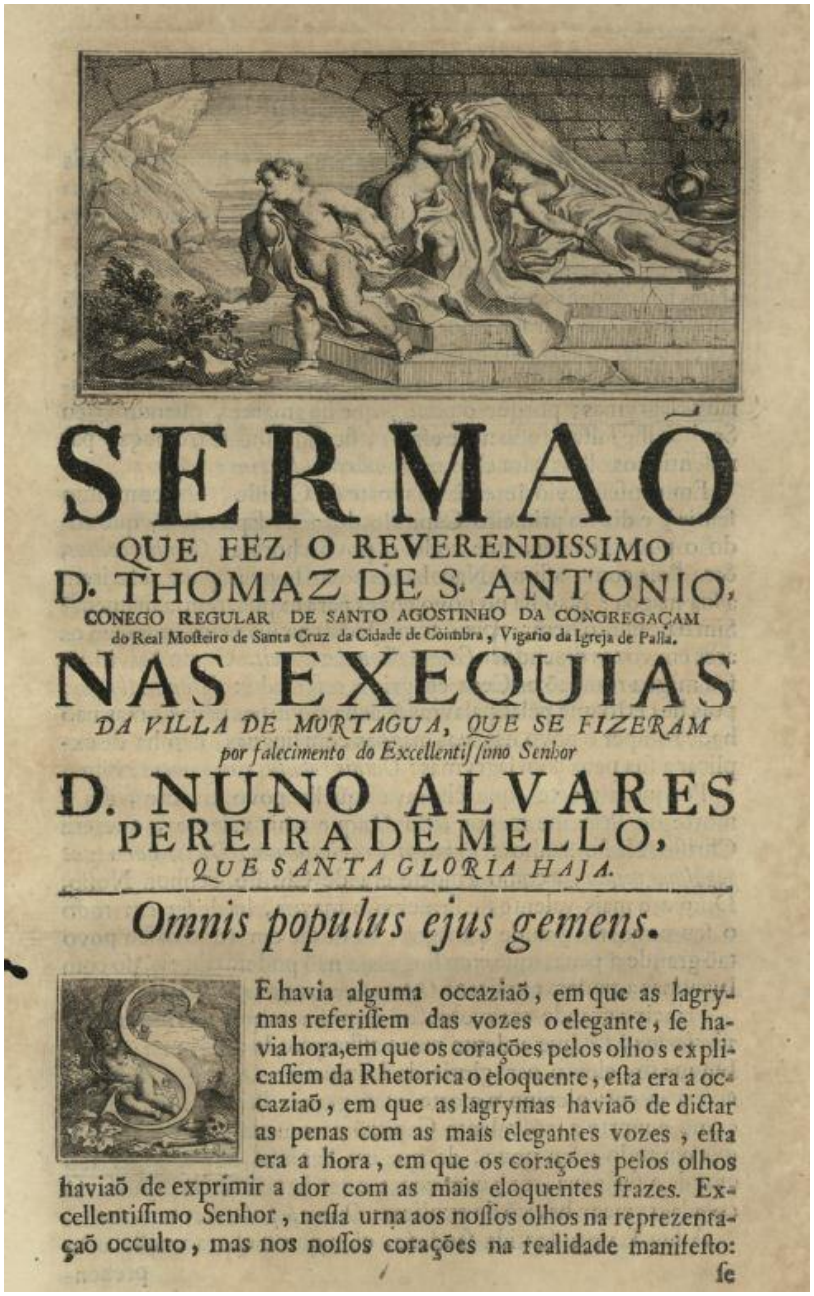
Sol quoties radios Phryxeum gyrat in Aſtrum,
Omnia tunc florent, tunc viret omnis ager.
Regia cùm cæpit vigilem Sapientia gyrum,
Floret ut Aonium Lyſia docta nemus.

Fig. 224 – Gravura “D. João V, Rei de Portugal” (DEBRIE, 1742).

Fig. 225 – “Justitia elevat gentem” (DEBRIE, 1747).

Fig. 226 – Cabeção de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: s.p.).

Fig. 227 – Primeira página de "Sermão que fez…D. Tomás de S. António …nas exéquias de Vila Mortágua" (D. JAIME, 1730: 67).



SERMAÕ

QUE FEZ O REVERENDISSIMO
D. THOMAZ DE S. ANTONIO,
CONEGO REGULAR DE SANTO AGOSTINHO DA CONGREGAÇAM
do Real Moſteiro de Santa Cruz da Cidade de Coimbra, Vigario da Igreja de Palla.

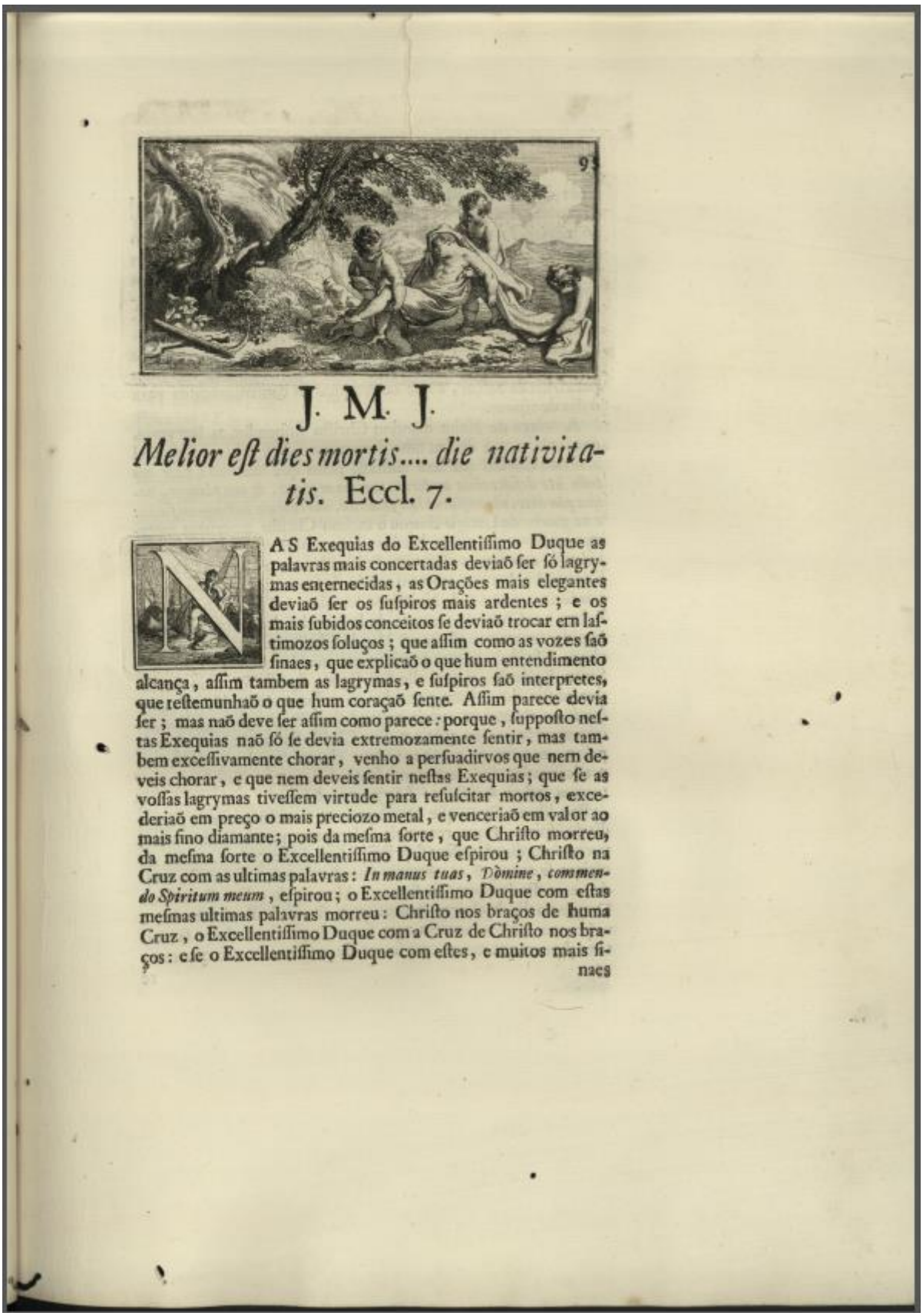
NAS EXEQUIAS
DA VILLA DE MORTAGUA, QUE SE FIZERAM
por falecimento do Excellentiſſimo Senhor
D. NUNO ALVARES
PEREIRA DE MELLO,
QUE SANTA GLORIA HAJA.

Omnis populus ejus gemens.

E havia alguma occaziaõ, em que as lagrymas referiſſem das vozes o elegante, ſe havia hora, em que os corações pelos olhos explicaſſem da Rhetorica o eloquente, eſta era a occaziaõ, em que as lagrymas haviaõ de dictar as penas com as mais elegantes vozes, eſta era a hora, em que os corações pelos olhos haviaõ de exprimir a dor com as mais eloquentes frazes. Excellentiſſimo Senhor, neſta urna aos noſſos olhos na reprezentaçaõ occulto, mas nos noſſos corações na realidade manifeſto:

ſe

Fig. 228 – Cabeção e letra capitular de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 93).



J. M. J.

Melior eſt dies mortis.... die nativitatis. Eccl. 7.

AS Exequias do Excellentiſſimo Duque as palavras mais concertadas deviaõ ſer ſó lagrymas enternecidas, as Orações mais elegantes deviaõ ſer os ſuſpiros mais ardentes; e os mais ſubidos conceitos ſe deviaõ trocar em laſtimozos ſoluços; que aſſim como as vozes ſaõ ſinaes, que explicaõ o que hum entendimento alcança, aſſim tambem as lagrymas, e ſuſpiros ſaõ interpretes, que teſtemunhaõ o que hum coraçaõ ſente. Aſſim parece devia ſer; mas naõ deve ſer aſſim como parece: porque, ſuppoſto neſtas Exequias naõ ſó ſe devia extremozamente ſentir, mas tambem exceſſivamente chorar, venho a perſuadirvos que nem deveis chorar, e que nem deveis ſentir neſtas Exequias; que ſe as voſſas lagrymas tiveſſem virtude para reſuſcitar mortos, excederiaõ em preço o mais preciozo metal, e venceriaõ em valor ao mais fino diamante; pois da meſma ſorte, que Chriſto morreu, da meſma ſorte o Excellentiſſimo Duque eſpirou; Chriſto na Cruz com as ultimas palavras: *In manus tuas, Dòmine, commendo Spiritum meum*, eſpirou; o Excellentiſſimo Duque com eſtas meſmas ultimas palavras morreu: Chriſto nos braços de huma Cruz, o Excellentiſſimo Duque com a Cruz de Chriſto nos braços: e ſe o Excellentiſſimo Duque com eſtes, e muitos mais ſinaes

Fig. 229 – Emblema no teto da Capela dos Ossos da Igreja de S. Francisco em Évora.

Fig. 230 – Cabeção de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 111).

Fig. 231 – Letra capitular de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 111).

Fig. 232 – Cabeções de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 135, 155).

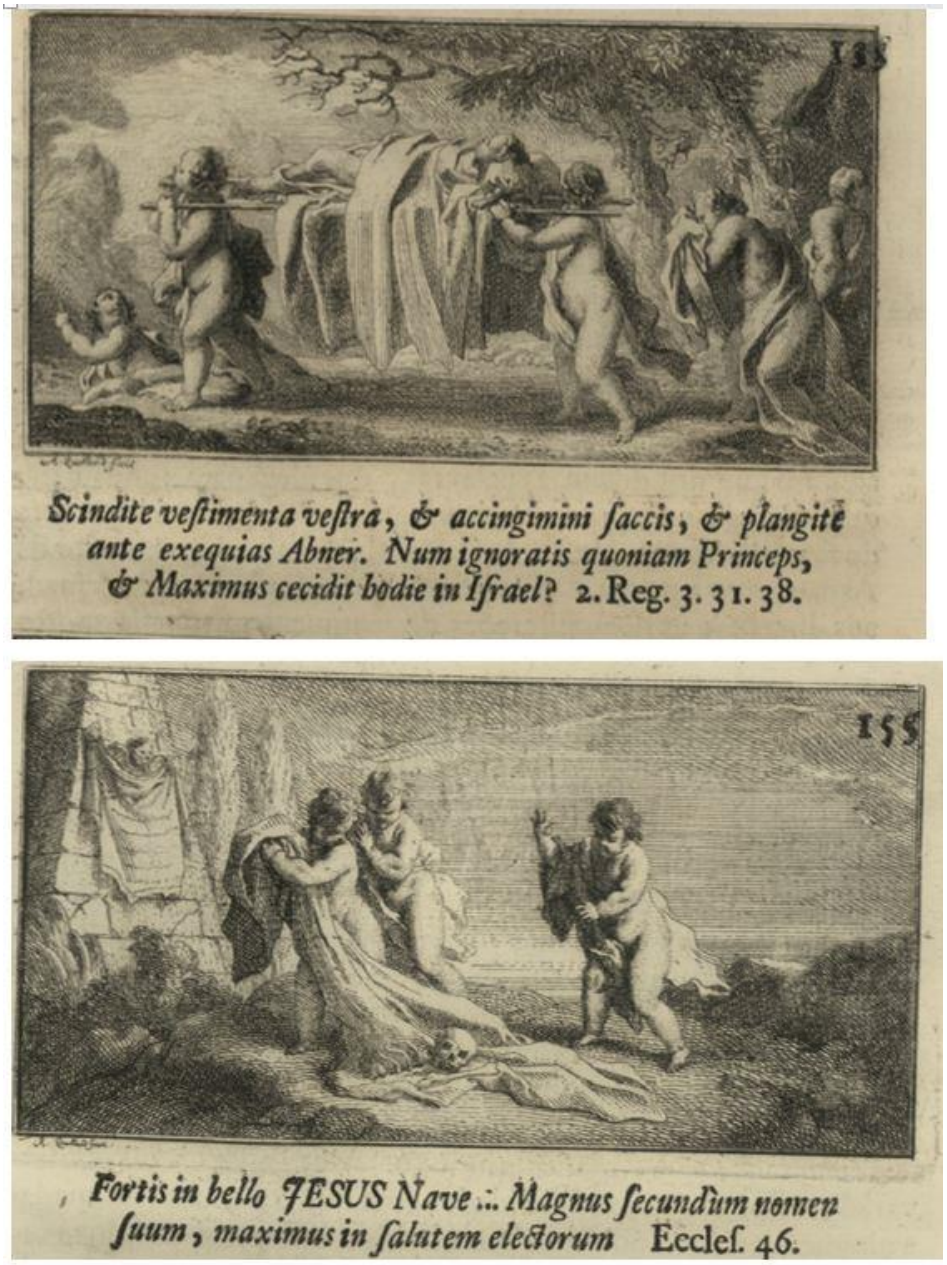


Fig. 233 – Letras capitulares de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 133, 135, 155).

Fig. 234 – Cabeções de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 175, 189).

Fig. 235 – Letras capitulares de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 175, 189).

Fig. 236 – Vinheta-remate de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 187).

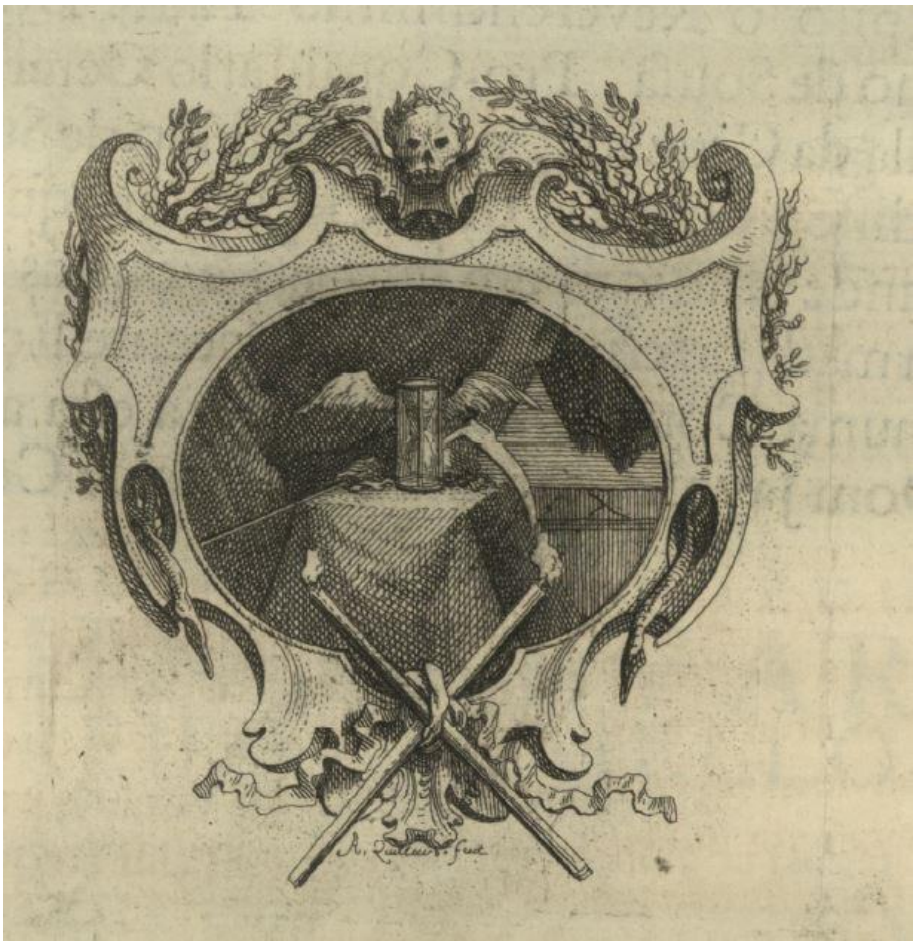
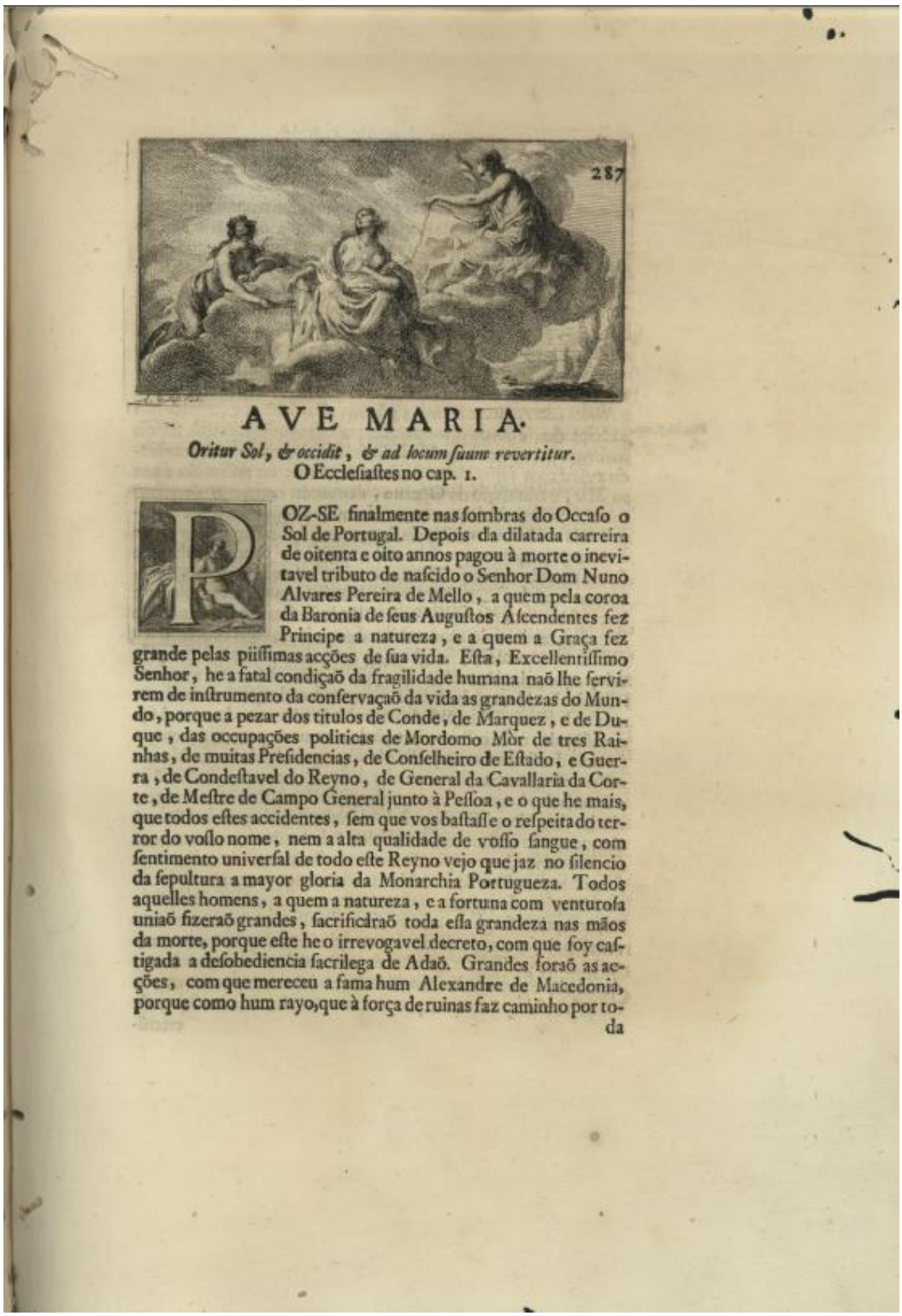


Fig. 237 – Vinheta-remate de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 189).

Fig. 238 – Primeira página da oração fúnebre de Dom José Barbosa, com gravuras de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 287).



287

AVE MARIA.

Oritur Sol, & occidit, & ad locum ſuum revertitur.
O Eccleſiaſtes no cap. 1.

POZ-SE finalmente nas ſombras do Occaſo o Sol de Portugal. Depois da dilatada carreira de oitenta e oito annos pagou à morte o inevitavel tributo de naſcido o Senhor Dom Nuno Alvares Pereira de Mello, a quem pela coroa da Baronia de ſeus Auguſtos Aſcendentes fez Principe a natureza, e a quem a Graça fez grande pelas piiſſimas acções de ſua vida. Eſta, Excellentiſſimo Senhor, he a fatal condiçaõ da fragilidade humana naõ lhe ſervirem de inſtrumento da conſervaçaõ da vida as grandezas do Mundo, porque a pezar dos titulos de Conde, de Marquez, e de Duque, das occupações politicas de Mordomo Mòr de tres Rainhas, de muitas Preſidencias, de Conſelheiro de Eſtado, e Guerra, de Condeſtavel do Reyno, de General da Cavallaria da Corte, de Meſtre de Campo General junto à Peſſoa, e o que he mais, que todos eſtes accidentes, ſem que vos baſtaſſe o reſpeito do terror do voſſo nome, nem a alta qualidade de voſſo ſangue, com ſentimento univerſal de todo eſte Reyno vejo que jaz no ſilencio da ſepultura a mayor gloria da Monarchia Portugueza. Todos aquelles homens, a quem a natureza, e a fortuna com venturoſa uniaõ fizeraõ grandes, ſacrificáraõ toda eſſa grandeza nas mãos da morte, porque eſte he o irrevogavel decreto, com que foy caſtigada a deſobediencia ſacrilega de Adaõ. Grandes foraõ as acções, com que mereceu a fama hum Alexandre de Macedonia, porque como hum rayo, que à força de ruinas faz caminho por toda

Fig. 239 – Mausoléu de D. Nuno Álvares Pereira de Mello na Igreja de Santa Justa de Lisboa (D. JAIME, 1730: Fig. 2.ª).

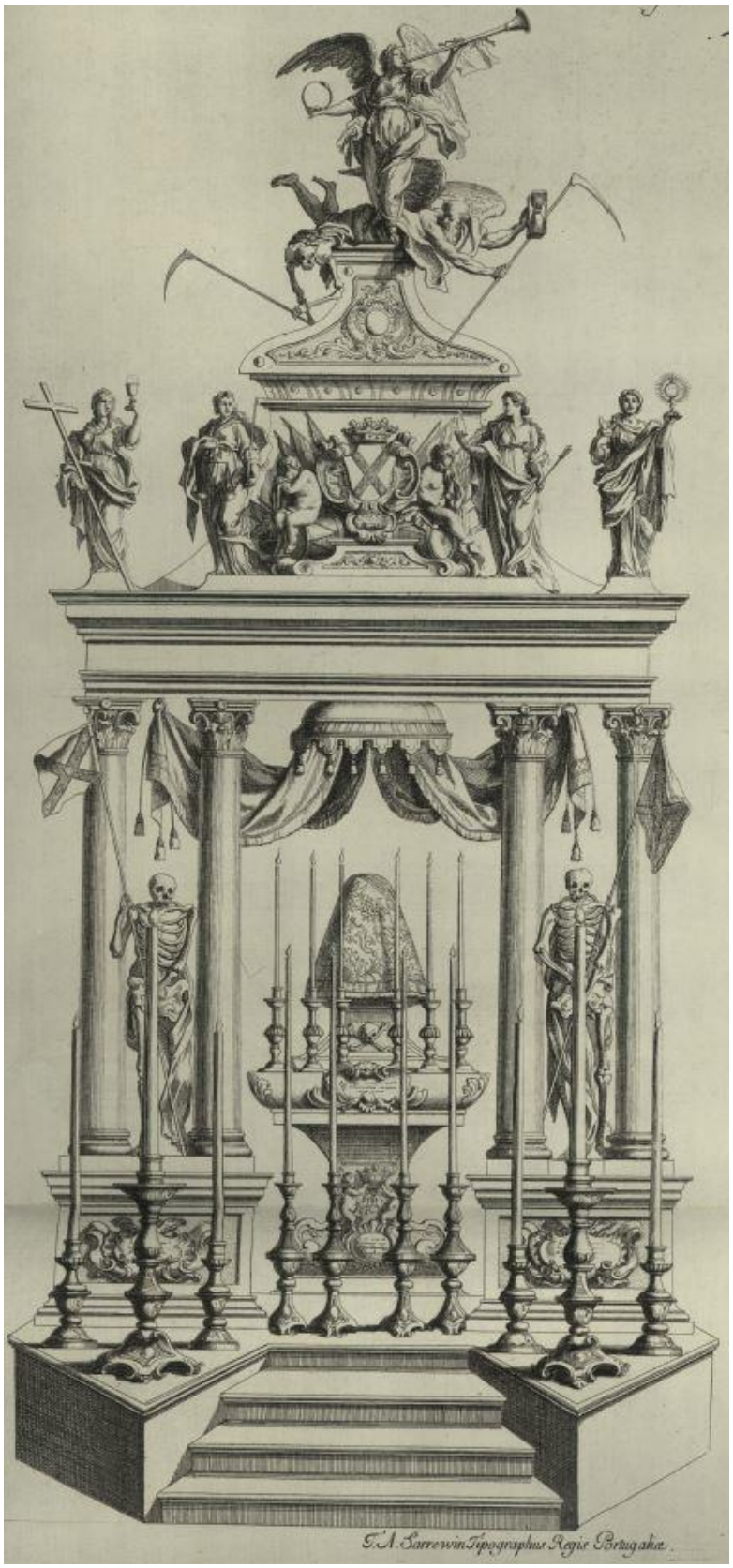
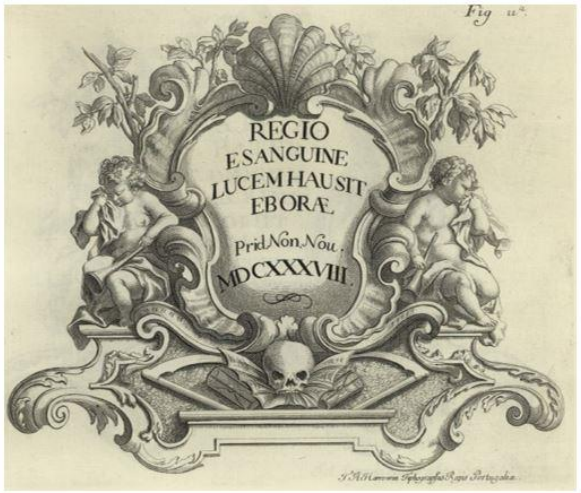
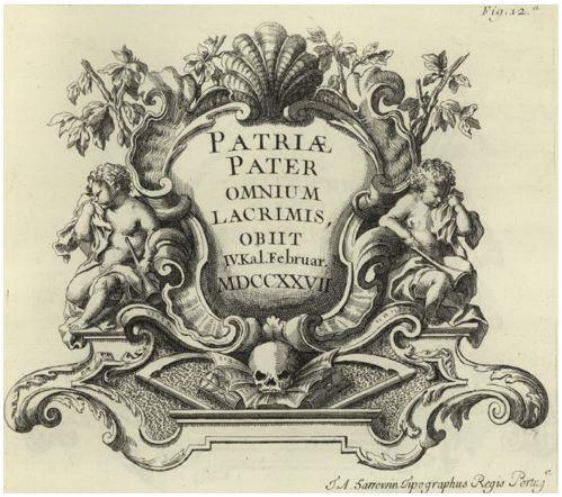


Fig. 240 – Letreiro, gravura de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 3.ª).

Fig. 241 – Letreiros gravados por Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig.s 11.ª-14.ª).





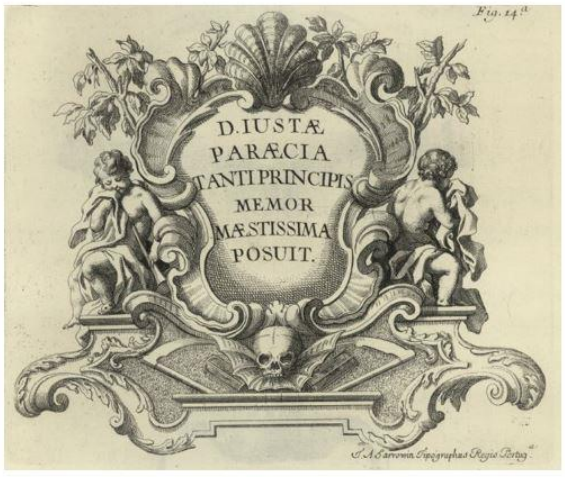
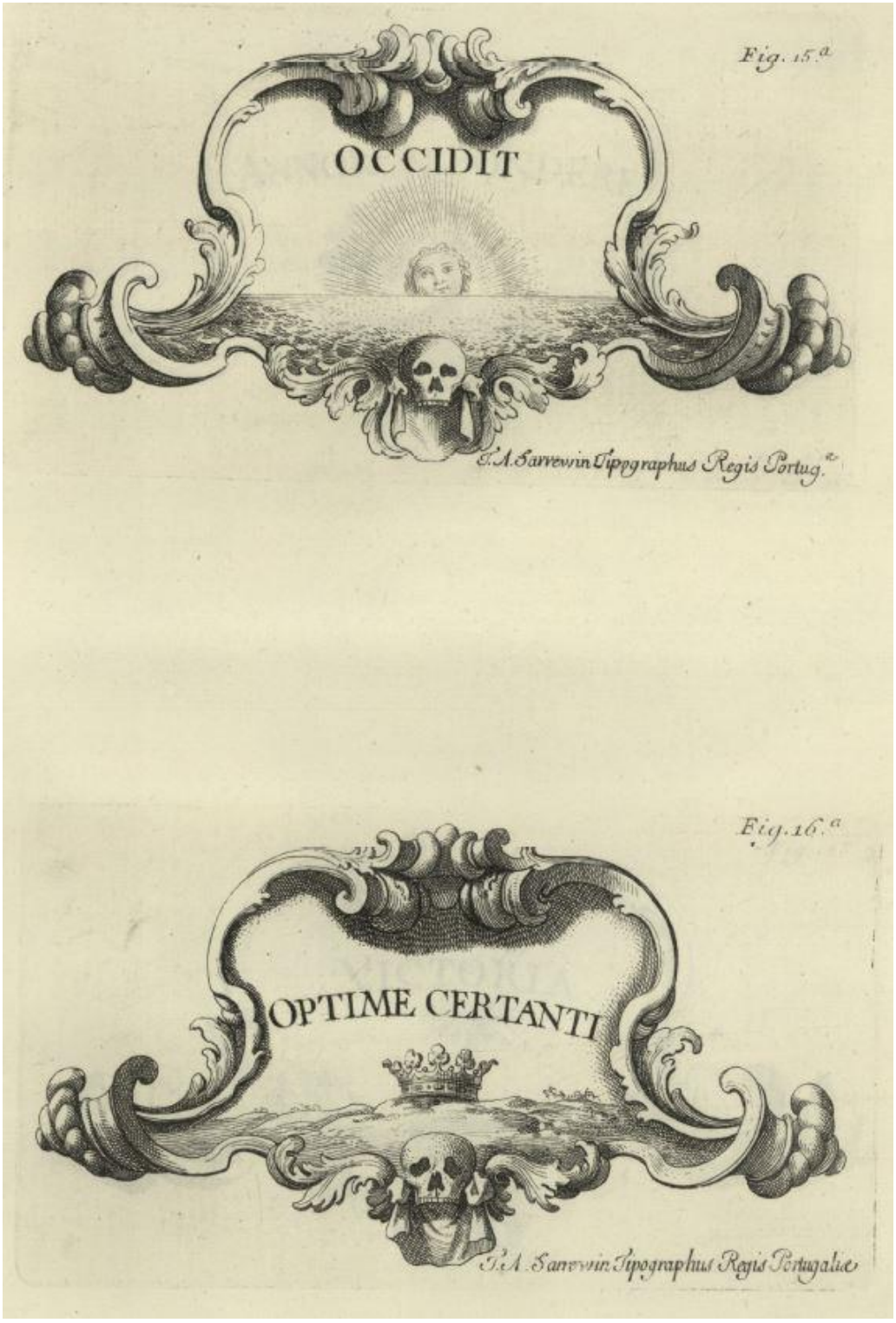


Fig. 242 – Emblemas fúnebres gravados por Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig.s 15.ª-18.ª).



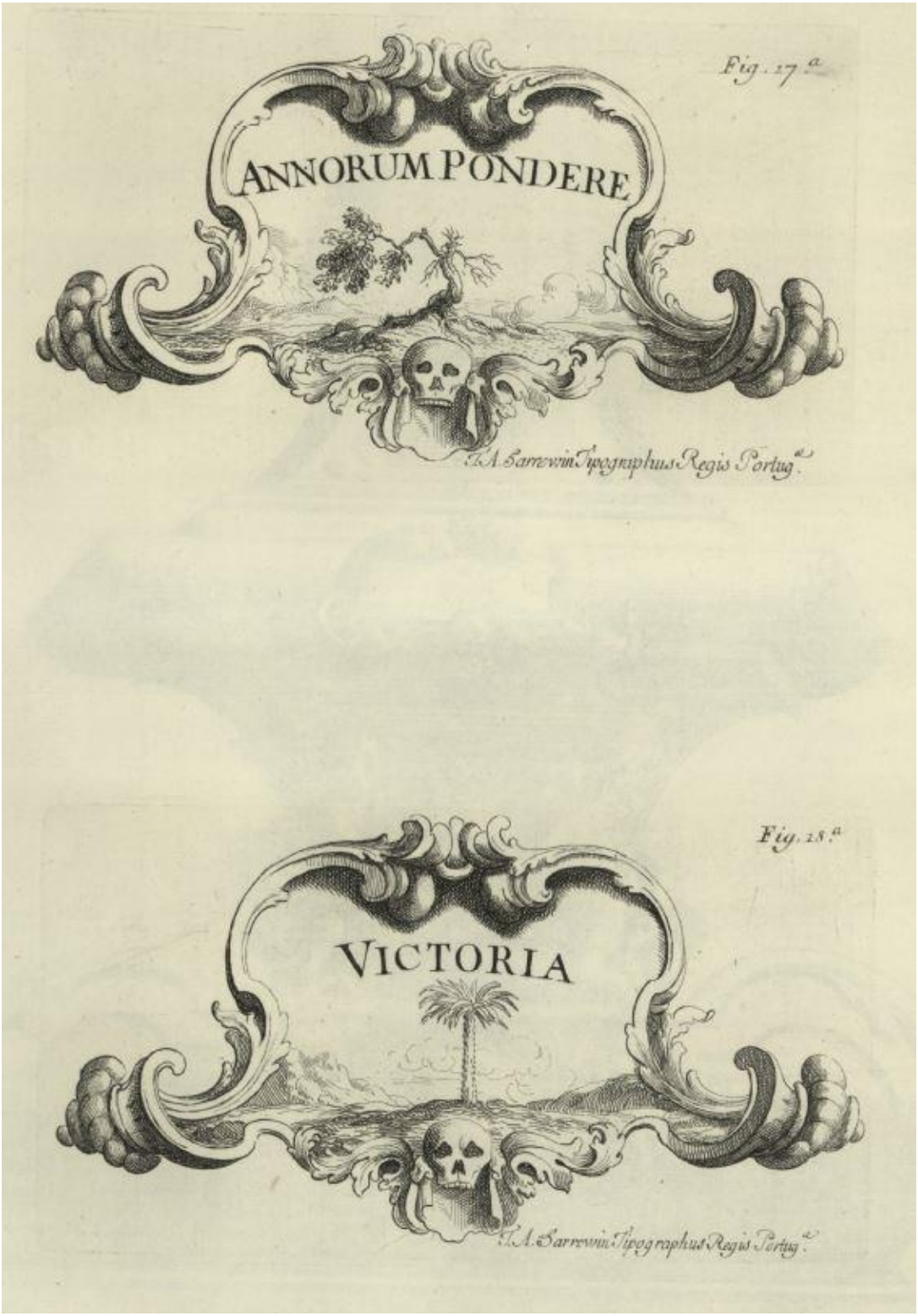


Fig. 17.a
ANNORUM PONDERE
T.A. Barrevvin Typographus Regis Portug.ae
Fig. 18.a
VICTORIA
T.A. Barrevvin Typographus Regis Portug.ae

Fig. 243 – Decoração fúnebre (D. JAIME, 1730: Fig. 20.ª).

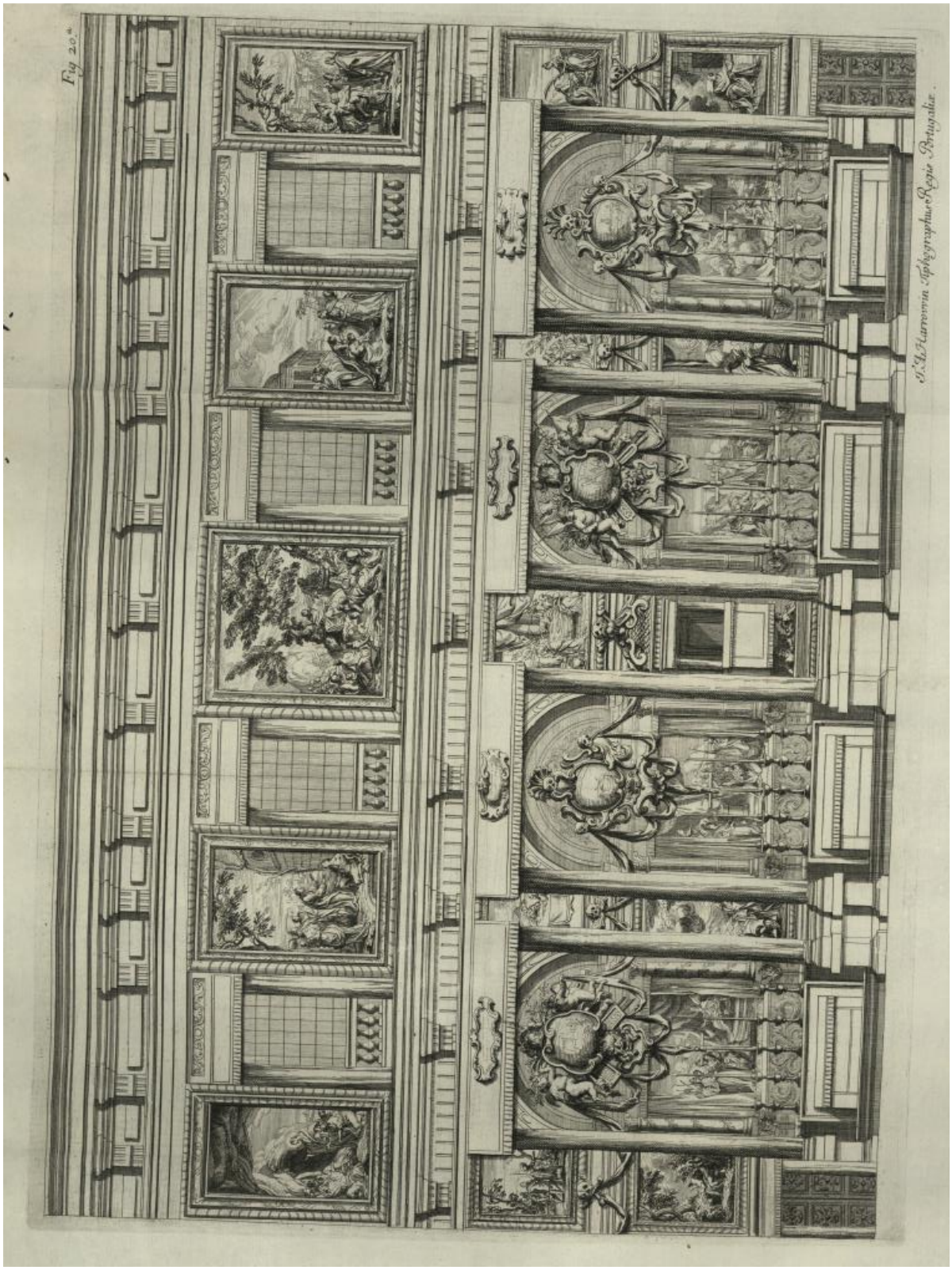


Fig. 244 – Emblema "Collatus honor" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 22.ª).

Fig. 245 – Emblema "Virtus, non Ætas" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 23.ª).

Fig. 246 – Emblema "Ardor Bellicus" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 24.ª).

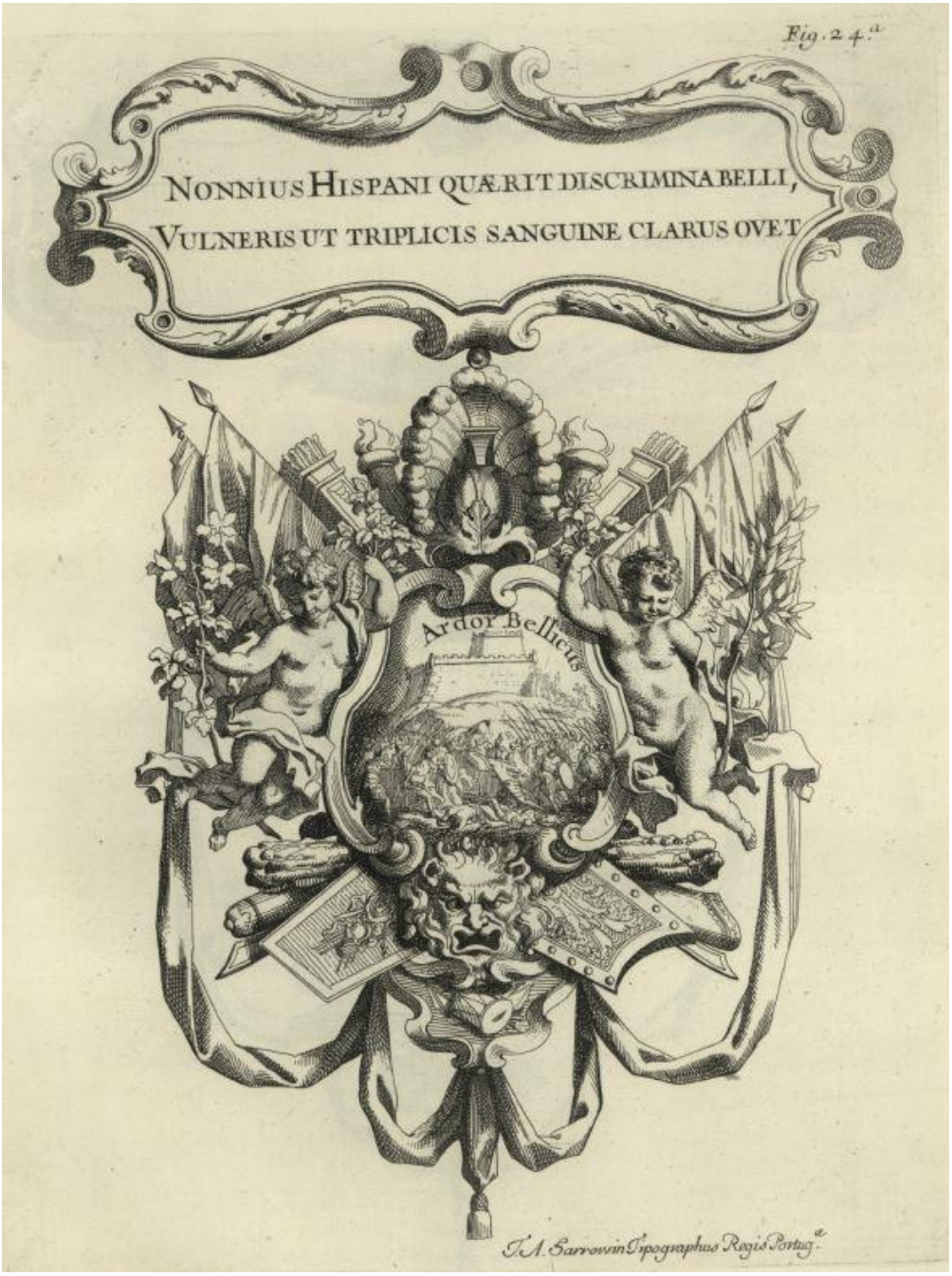


Fig. 247 – Emblema "Salus Reipublicæ" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig.s 25.ª).

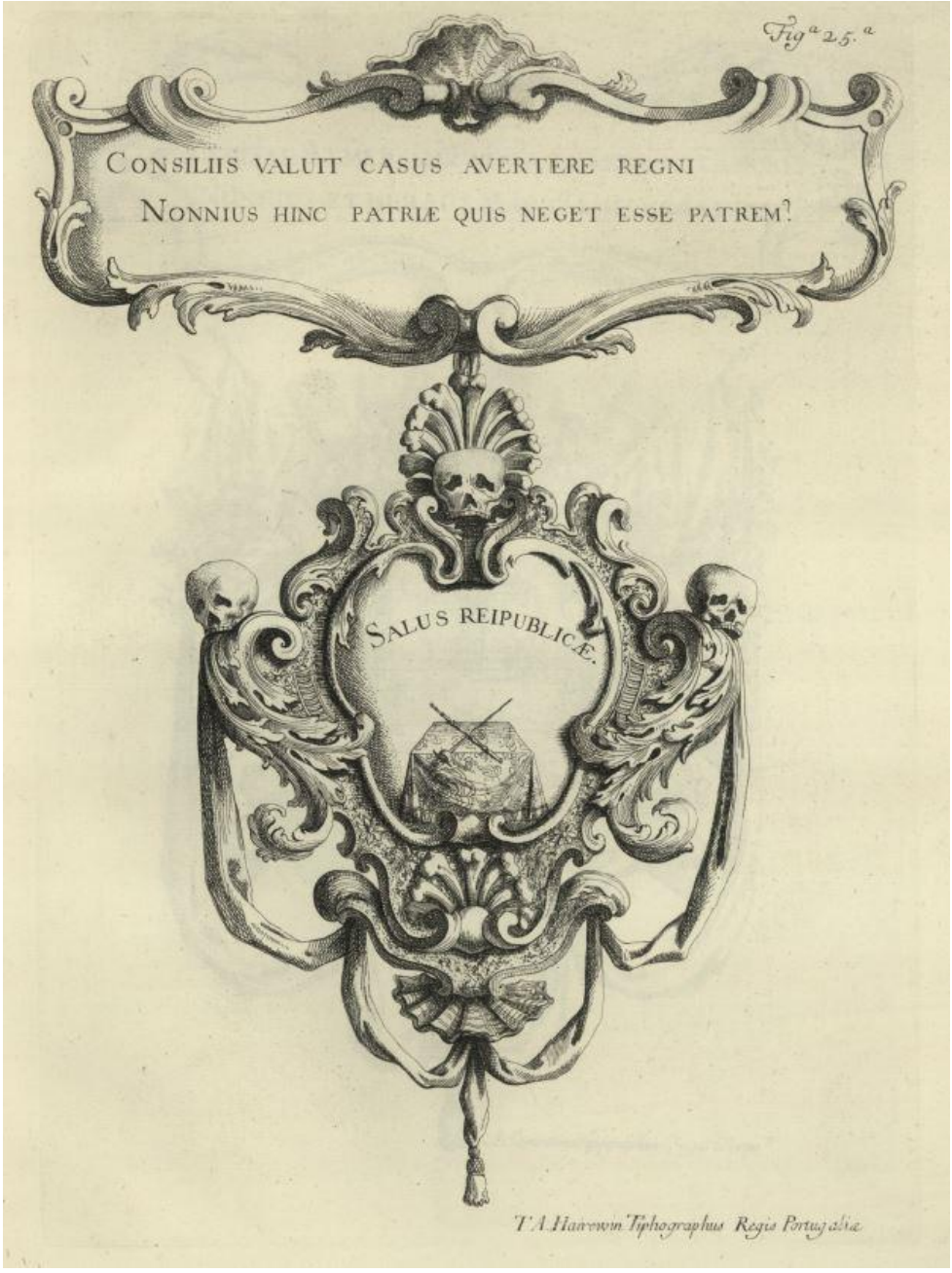


Fig. 248 – Emblema "Iterum Victor" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 26.ª).

Fig. 249 – Emblema "Pax Lusitanico Hispana" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 27.ª).

Fig. 250 – Emblema "Virtutis Præmium" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 28.ª).

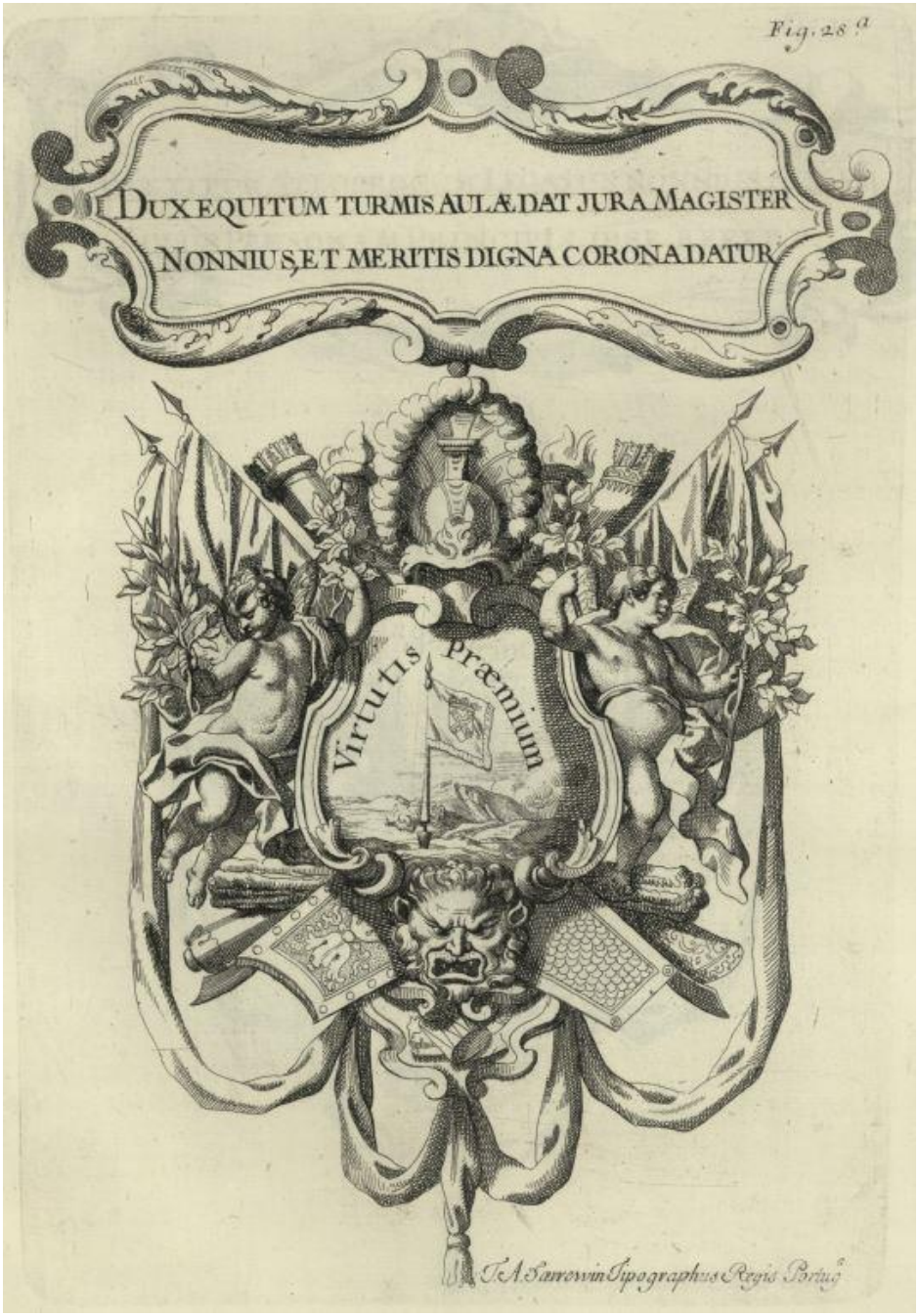


Fig. 251 – Emblema "Imago Principis" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 29.ª).

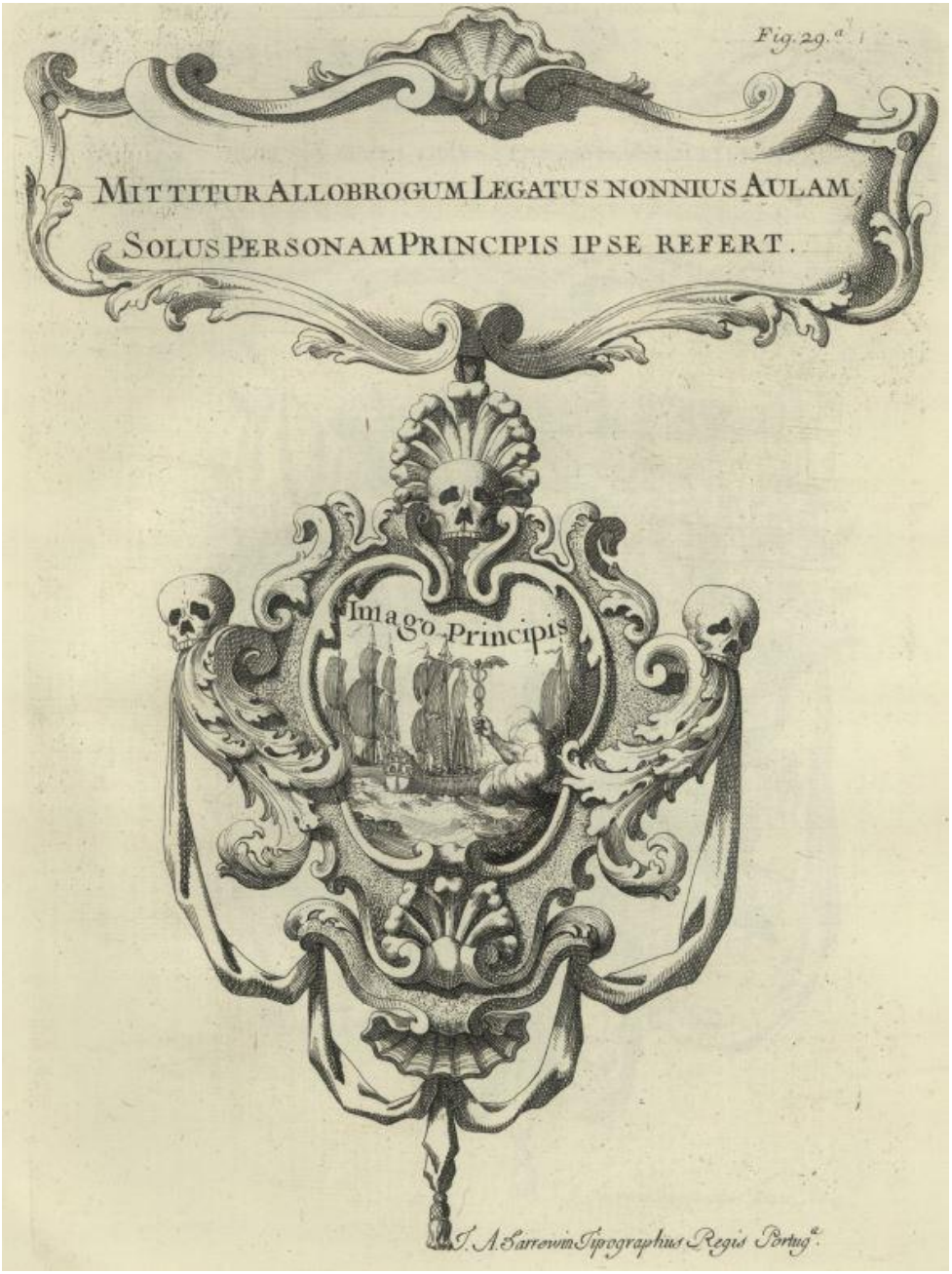


Fig. 252 – Emblema "Stirpe abuna" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 30.ª).

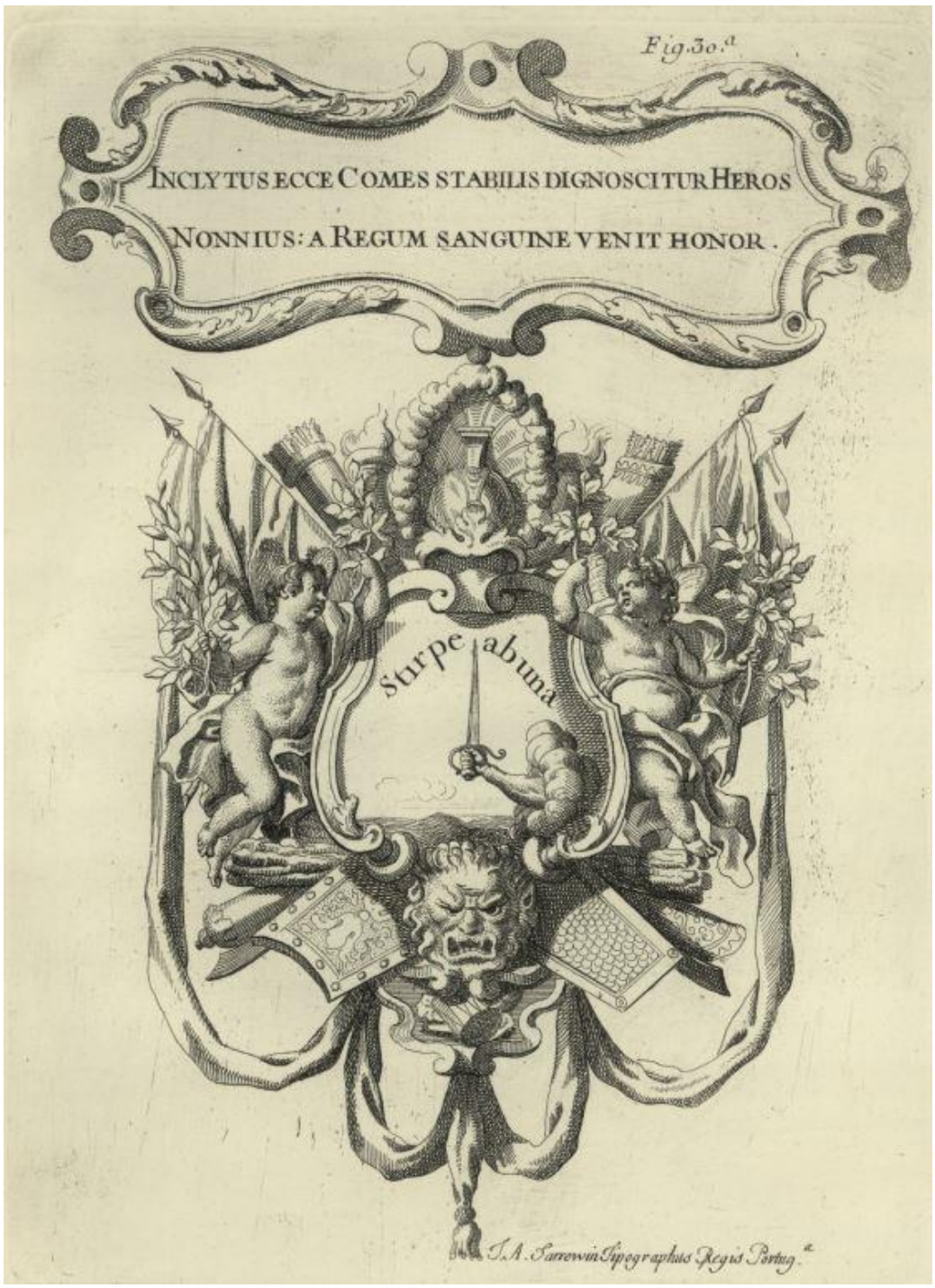


Fig. 253 – Emblema "Aulæ Splendor" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 31.ª).

Fig. 254 – Emblema "UBIQUE PRIMUS" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 32.ª).

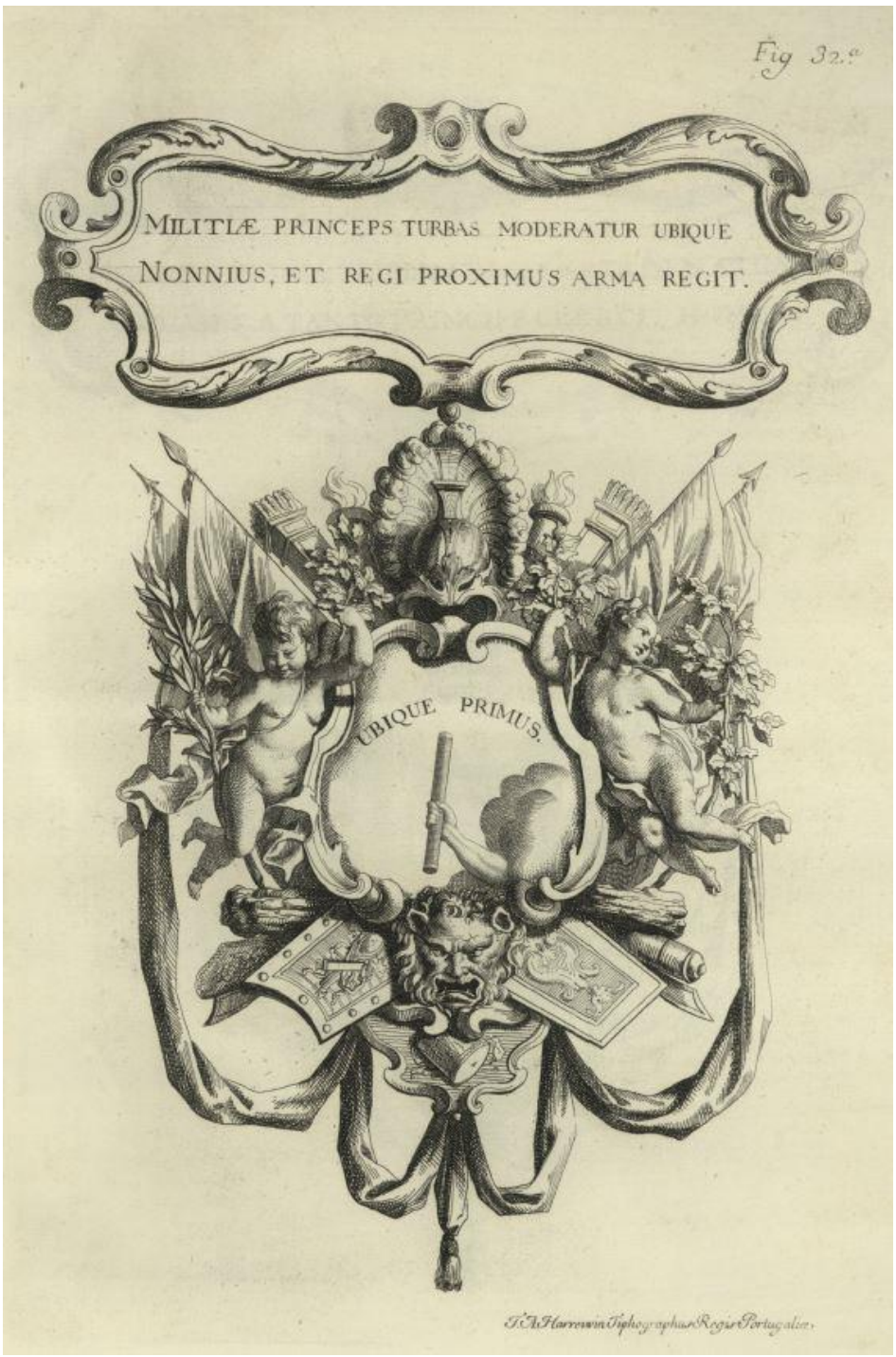


Fig. 255 – Emblema "Legum Cura" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 33.ª).

Fig. 256 – Retrato de D. Nuno Álvares Pereira de Melo, gravado por Quillard e Harrewin, da autoria de Giorgio Domenico Duprá (D. JAIME, 1730: s.p.).

Fig. 257 – Cabeção de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 303).

303

EPITAPHIUM

EXCELLENTISSIMI DOMINI DUCIS DO CADAVAL.

CAra Deûm ſoboles genus alto è ſanguine Regum,
Mole ſepulchrali NONIUS hâcce jacet.
Munera quæque domi, bello que ampliſſima geſſit,
Plenus conſilii, fortis ubique manu.
Quem Patriæ vindex animum Cælo hauſerat alto,
Hâc ſartâ, & tectâ reddidit ille Deo.

Ludovicus Caietanus Lima Clericus Regularis.

Fig. 258 – Gravura de D. Francisca Leonor de Mendonça, por Guilherme Debrie (1738).

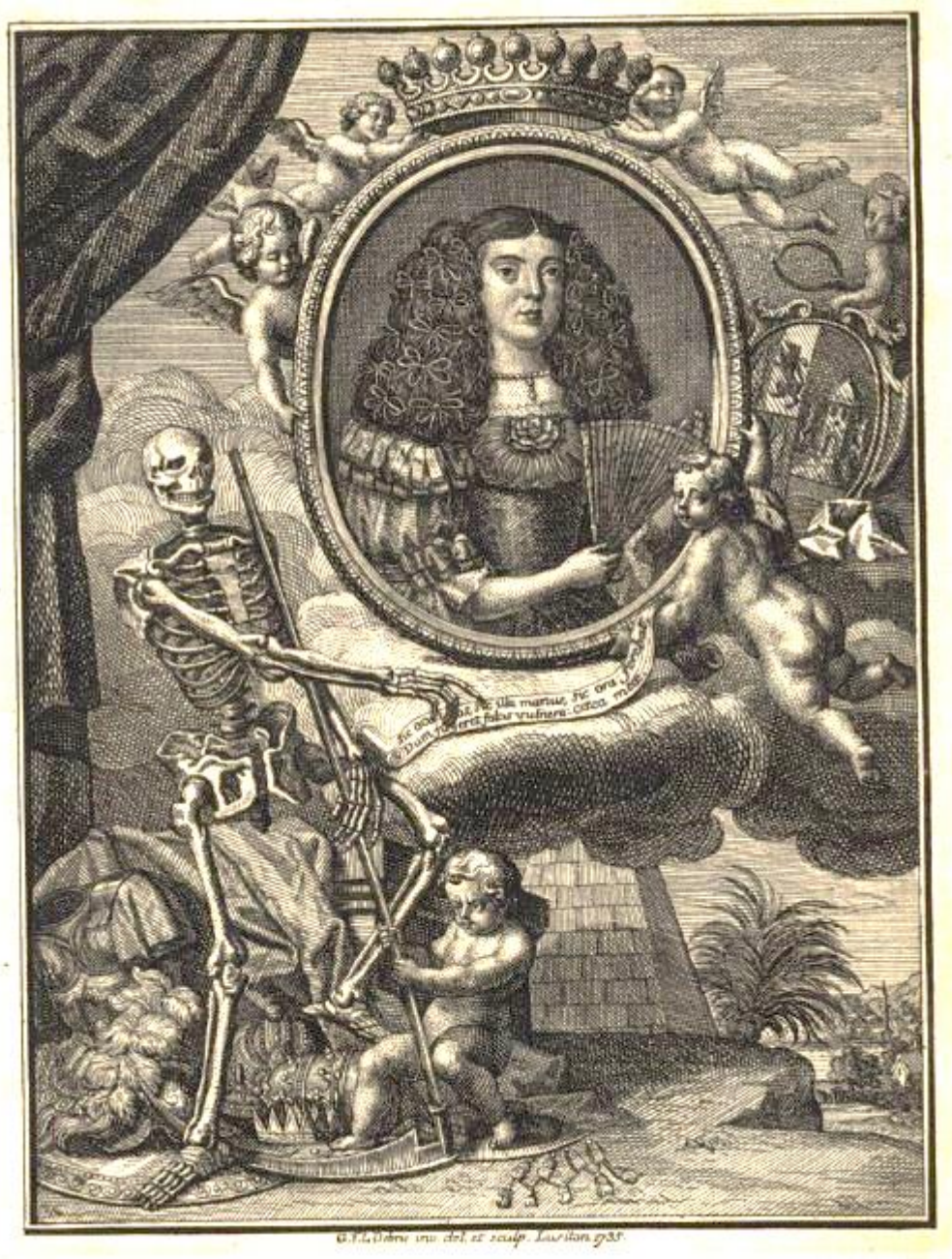
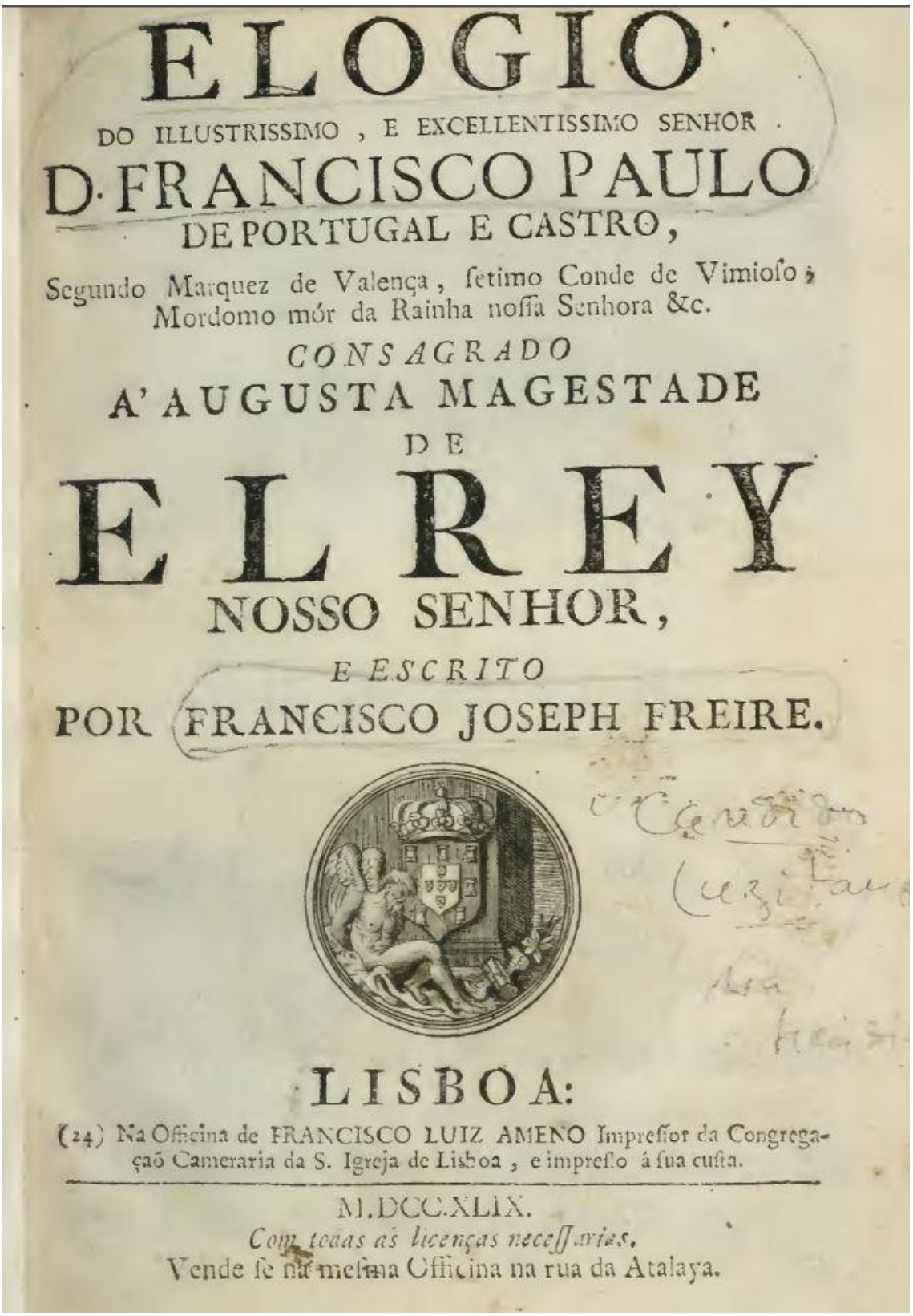


Fig. 259 – Vinheta no rosto de *Elogio do… senhor D. Francisco de Paulo de Portugal e Castro* (FREIRE, 1749).



ELOGIO

DO ILLUSTRISSIMO, E EXCELLENTISSIMO SENHOR

D. FRANCISCO PAULO

DE PORTUGAL E CASTRO,

Segundo Marquez de Valença, ſetimo Conde de Vimioſo; Mordomo mór da Rainha noſſa Senhora &c.

CONSAGRADO

A' AUGUSTA MAGESTADE

DE

ELREY

NOSSO SENHOR,

E ESCRITO

POR FRANCISCO JOSEPH FREIRE.

LISBOA:

(24) Na Officina de FRANCISCO LUIZ AMENO Impreſſor da Congregaçaõ Cameraria da S. Igreja de Lisboa, e impreſſo á ſua cuſta.

M.DCC.XLIX.

Com todas as licenças neceſſarias.

Vende ſe na meſma Officina na rua da Atalaya.

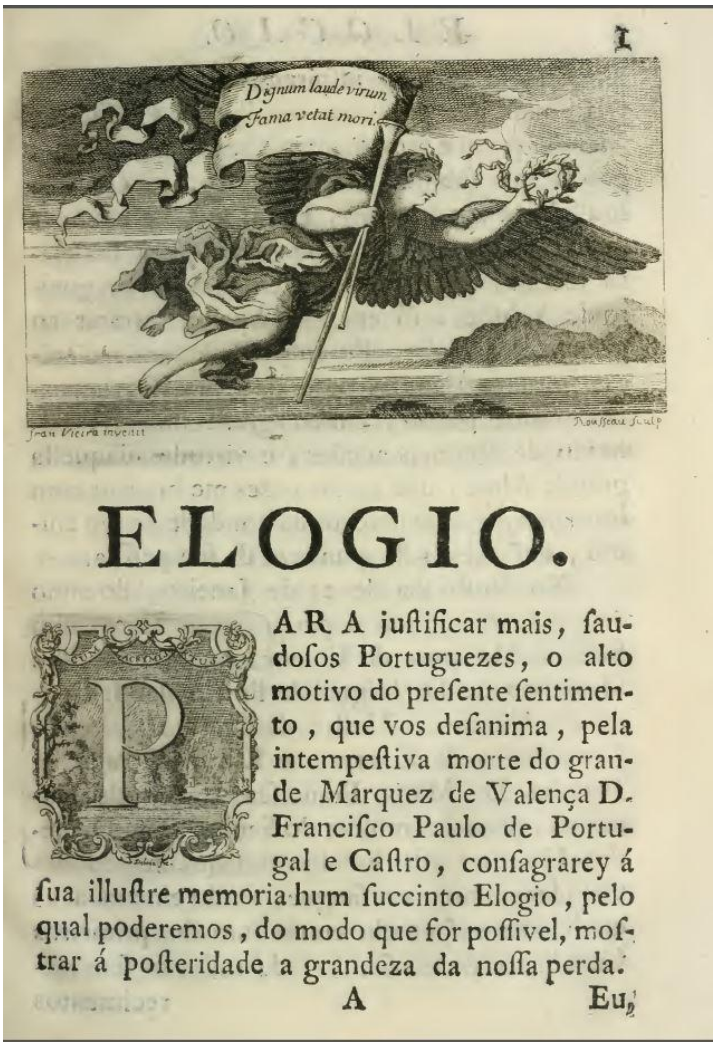
Fig. 260 – Cabeção de Debrie, em *Elogio do… senhor D. Francisco de Paulo de Portugal e Castro* (FREIRE, 1749: s.p.).

SENHOR.

A JOELHADO na Auguſta preſença de Voſſa Mageſtade tenho a diſtincta honra de pôr a ſeus pés o Elogio do Marquez de

Fig. 261 – Letra capitular de Olivarius Cor, em *Elogio do… senhor D. Francisco de Paulo de Portugal e Castro* (FREIRE, 1749: s.p.).

Fig. 262 – Cabeção "Dignum laude virum", em *Elogio do… senhor D. Francisco de Paulo de Portugal e Castro* (FREIRE, 1749: 1).



1

Dignum laude virum
Fama vetat mori.

ELOGIO.

PARA juſtificar mais, ſaudoſos Portuguezes, o alto motivo do preſente ſentimento, que vos deſanima, pela intempeſtiva morte do grande Marquez de Valença D. Franciſco Paulo de Portugal e Caſtro, conſagrarey á ſua illuſtre memoria hum ſuccinto Elogio, pelo qual poderemos, do modo que for poſſivel, moſtrar á poſteridade a grandeza da noſſa perda.

A Eu,

Fig. 263 – Letra capitular de Debrie (FREIRE, 1749: 1).

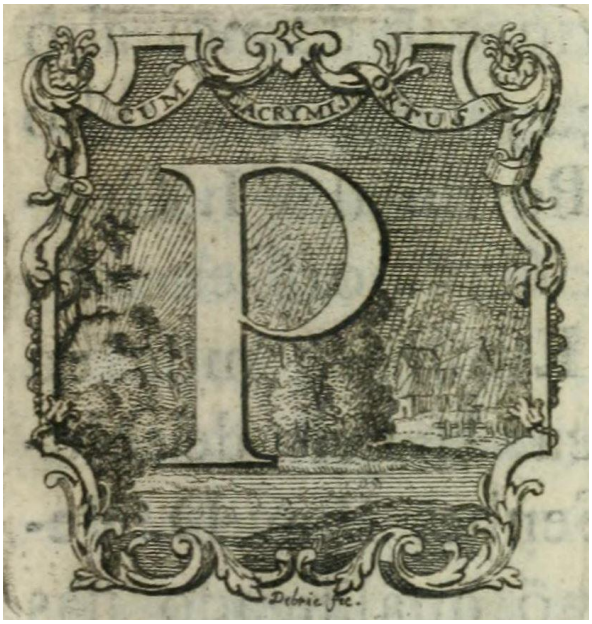
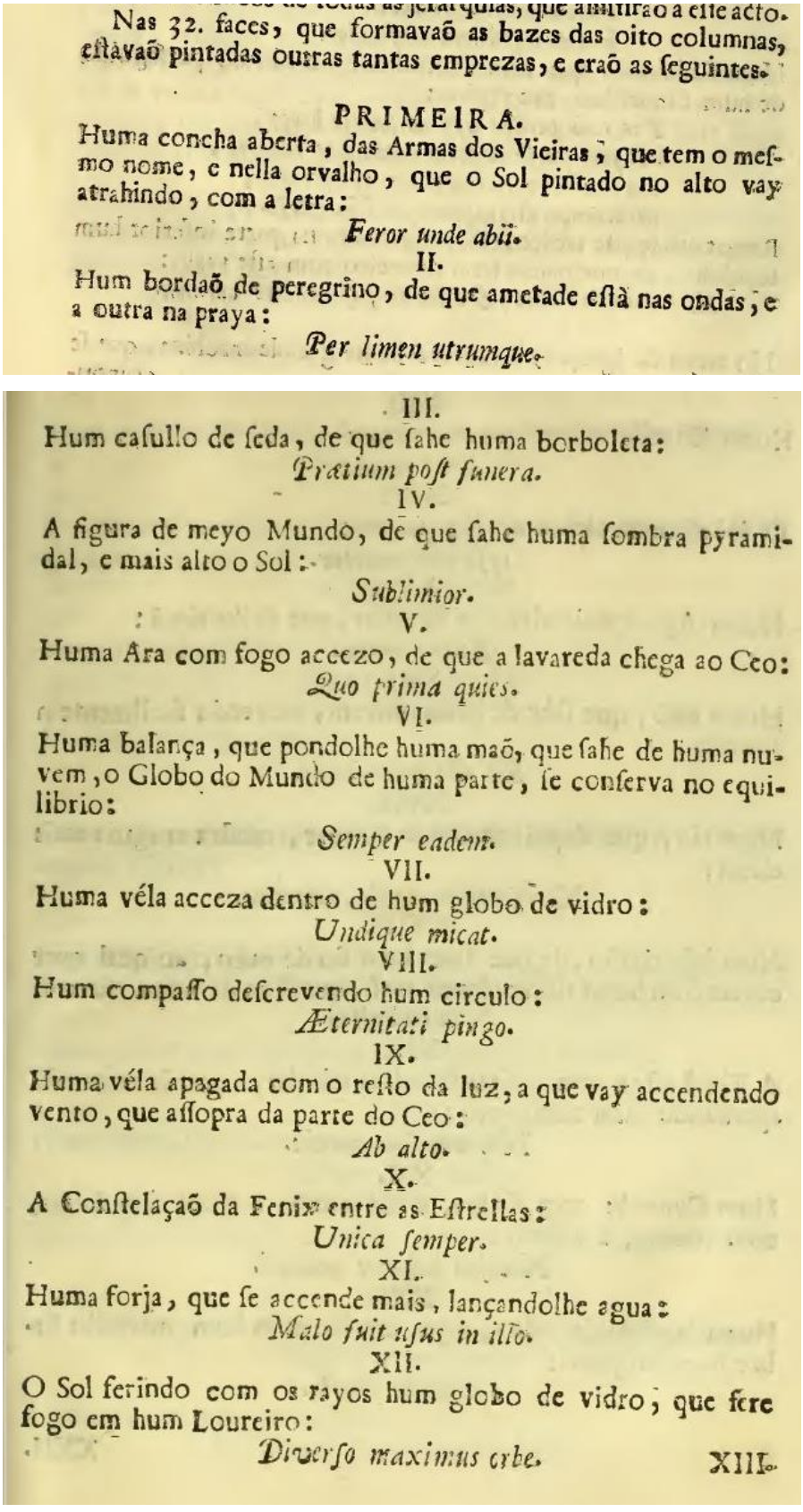


Fig. 264 – Vinheta final de Debrie (FREIRE, 1749: 50).

Fig. 265 – Emblemas fúnebres in *Necrologium sive dies emortuales* […] (Ms. 1629 BGUC, fl. 4).

Fig. 266 – Rosto de Vida do apostólico padre António Vieira (BARROS, 1746: 60-63).



Nas 32. faces, que formavaõ as bazes das oito columnas, eſtavaõ pintadas outras tantas emprezas, e eraõ as ſeguintes.

PRIMEIRA.

Huma concha aberta, das Armas dos Vieiras; que tem o meſmo nome, e nella orvalho, que o Sol pintado no alto vay atrahindo, com a letra:

Feror unde abii.

II.

Hum bordaõ de peregrino, de que ametade eſtà nas ondas, e a outra na praya:

Per limen utrumque.

III.

Hum caſullo de ſeda, de que ſahe huma borboleta:

Præmium poſt funera.

IV.

A figura de meyo Mundo, de que ſahe huma ſombra pyramidal, e mais alto o Sol:

Sublimior.

V.

Huma Ara com fogo accezo, de que a lavareda chega ao Ceo:

Quo prima quies.

VI.

Huma balança, que pondolhe huma maõ, que ſahe de huma nuvem, o Globo do Mundo de huma parte, ſe conſerva no equilibrio:

Semper eadem.

VII.

Huma véla acceza dentro de hum globo de vidro:

Undique micat.

VIII.

Hum compaſſo deſcrevendo hum circulo:

Æternitati pingo.

IX.

Huma véla apagada com o reſto da luz, a que vay accendendo vento, que aſſopra da parte do Ceo:

Ab alto.

X.

A Conſtelaçaõ da Fenix entre as Eſtrellas:

Unica ſemper.

XI.

Huma forja, que ſe accende mais, lançandolhe agua:

Malo fuit uſus in illo.

XII.

O Sol ferindo com os rayos hum globo de vidro, que fere fogo em hum Loureiro:

Diverſo maximus orbe.

XIII.

XIII.

Huma Eſtrella mayor que as outras:

Luce renata.

XIV.

O Sol eſcondendo-ſe no Horizonte:

Ipſe dies moritur.

XV.

Huma Aguia mais alta que as ſettas, que ſe lhe tiraõ:

Extra omnia.

XVI.

Huma maõ, que ſahe de huma nuvem, movendo facilmente o Mundo:

Sit tibi terra levis.

XVII.

Hum rio, que depois de entrar no mar, moſtra as aguas mais claras:

Noteſcatque magis, mortuus.

XVIII.

Hum labyrintho, de que ſahe hum fio de ouro, ao qual quer cortar com huma tiſoura huma maõ, que ſahe de huma nuvem:

Non rumpitur.

XIX.

A Via Lactea com muitas Eſtrellas miudas, a que da terra eſtà apontando hum teleſcopio:

Nec omnibus omnia.

XX.

Hum Cypreſte com folhas, entre outras arvores ſem folhas, com chuvas, e ventos:

Nec jus habuere nocendi.

XXI.

Huma lagrima de vidro, a que eſtà batendo hum martello ſobre huma bigorna:

Accidit in punctо.

XXII.

XXII.

Hum cadeado de letras, de que eſtà pendurada huma chave:

Non vi, ſed ingenio.

XXIII.

O Sol dando em hum eſpelho, que leva o ſeu reflexo a huma gruta eſcura, que eſtà diſtante:

Longè refulget.

XXIV.

Hum rio congelado:

Dum riget, perſtat.

XXV.

Hum foguete de lagrimas:

Vitam reliquit in aſtris.

XXVI.

Hum carro triunfante cheyo de palmas, levado ao Ceo por quatro Ciſnes:

Ad aſtra feremur.

XXVII.

Hum Caduceo ſobre huma ſepultura:

Dulcis, & alta quies.

XXVIII.

Huma Urna com huma alampada ſepulchral acceza:

Æterna latendo.

XXIX.

Hum livro aberto entre outros cerrados:

Unum pro cunctis.

XXX.

Hum Giraſol mais alto q̃ as outras flores, voltandoſe para o Sol:

Sequitur altiora ſublimis.

XXXI.

As abelhas trabalhando dentro de huma manga de vidro:

Nocte, dieque patet.

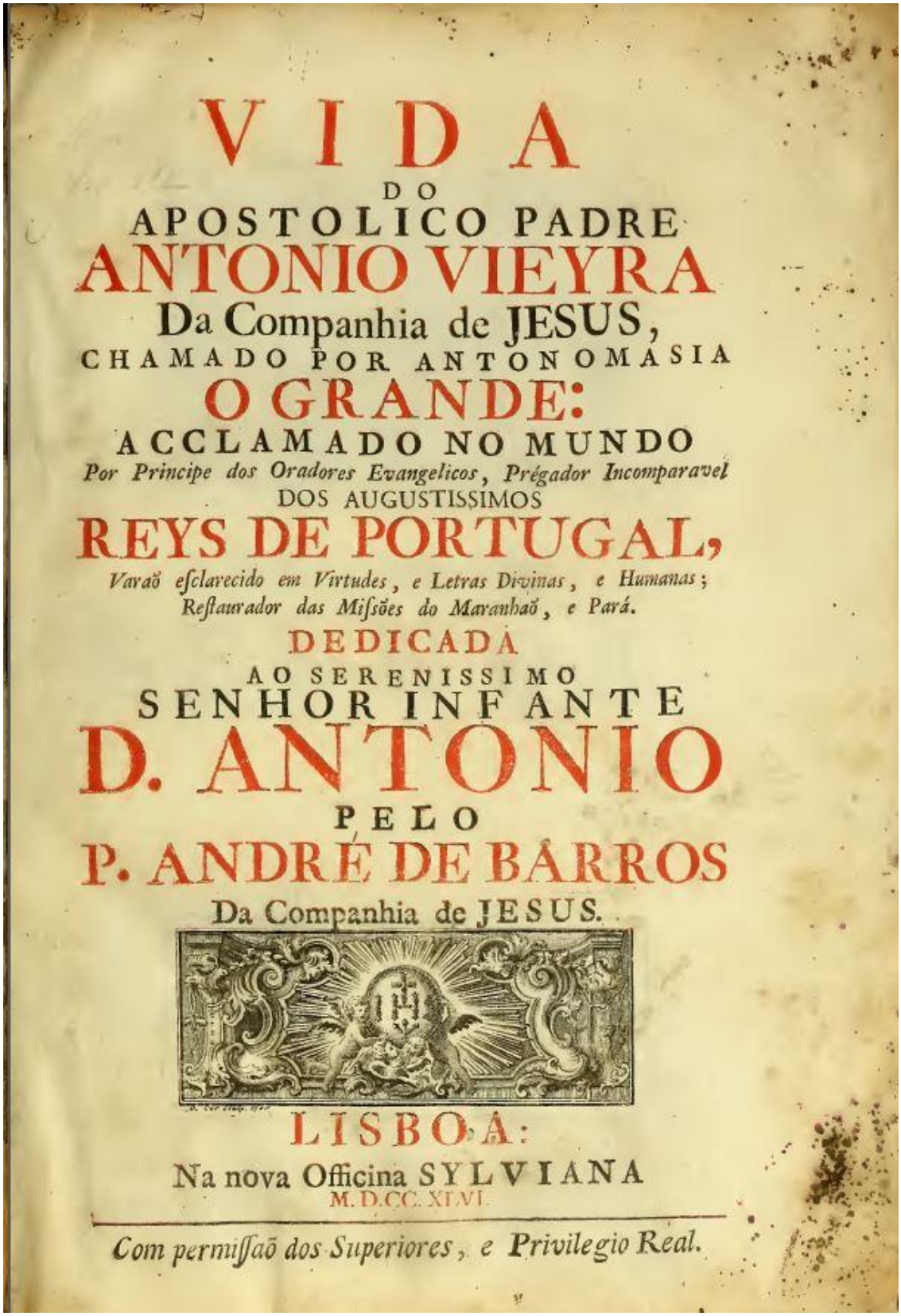
XXXII.

Huma abelha ſobre huma rota:

Et invicti præmia mellis habet.

As

Fig. 267 – Emblemas à morte do Pe. António Vieira (SOUSA, 1730: 60-63).



VIDA
DO
APOSTOLICO PADRE
ANTONIO VIEYRA
Da Companhia de JESUS,
CHAMADO POR ANTONOMASIA
O GRANDE:
ACCLAMADO NO MUNDO
Por Principe dos Oradores Evangelicos, Prégador Incomparavel
DOS AUGUSTISSIMOS
REYS DE PORTUGAL,
Varaõ eſclarecido em Virtudes, e Letras Divinas, e Humanas;
Reſtaurador das Miſsões do Maranhaõ, e Pará.
DEDICADA
AO SERENISSIMO
SENHOR INFANTE
D. ANTONIO
PELO
P. ANDRÉ DE BARROS
Da Companhia de JESUS.

LISBOA:
Na nova Officina SYLVIANA
M.D.CC.XLVI.

Com permiſſaõ dos Superiores, e Privilegio Real.

Fig. 268 – Gravura de Carlo Grandi, retratando Pe. António Vieira, e cabeção de Louis Simonneau (BARROS, 1746: 1).

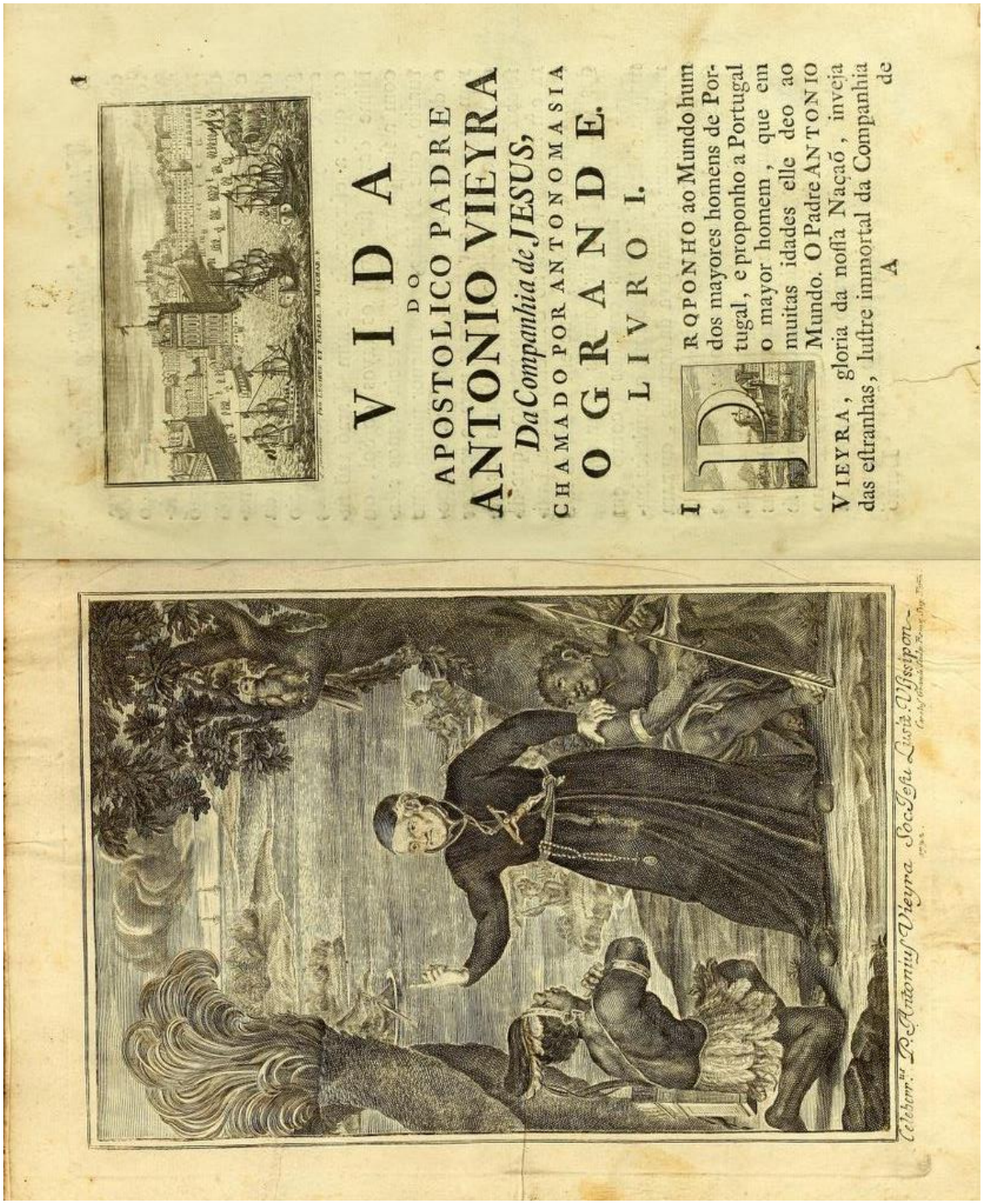
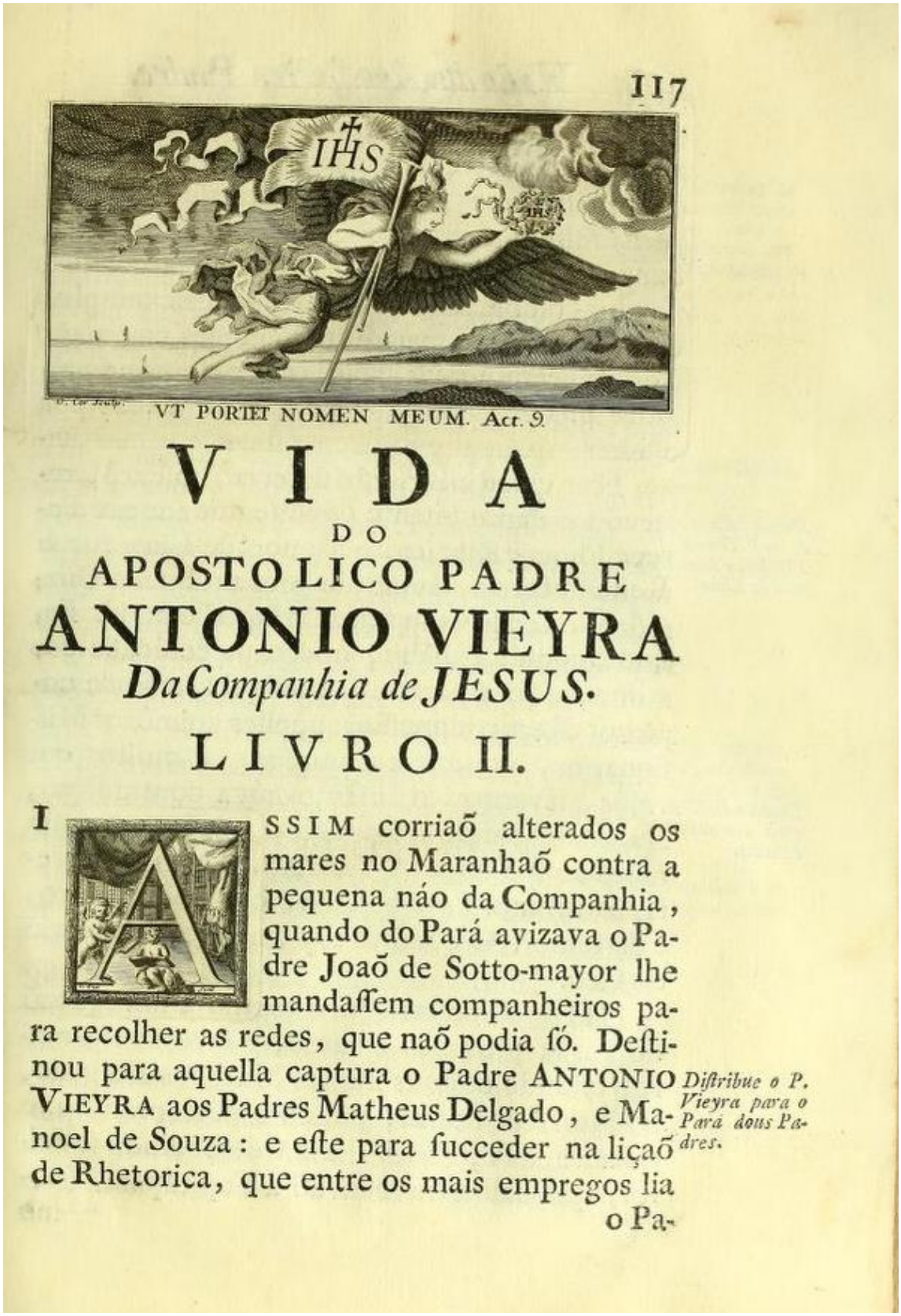


Fig. 269 – Cabeção emblemático e letra capitular de O. Cor (BARROS, 1746: 117).



VT PORTET NOMEN MEUM. Act. 9.

VIDA
DO
APOSTOLICO PADRE
ANTONIO VIEYRA
Da Companhia de JESUS.

LIVRO II.

ISSIM corriaõ alterados os mares no Maranhaõ contra a pequena náo da Companhia, quando do Pará avizava o Padre Joaõ de Sotto-mayor lhe mandaſſem companheiros para recolher as redes, que naõ podia ſó. Deſtinou para aquella captura o Padre ANTONIO VIEYRA aos Padres Matheus Delgado, e Manoel de Souza: e eſte para ſucceder na liçaõ de Rhetorica, que entre os mais empregos lia o Pa-

Diſtribue o P. Vieyra para o Pará dous Padres.

Fig. 270 – Cabeção emblemático de O. Cor e letra capitular de Debrie (BARROS, 1746: 269).

BEATI CUM VOS EJECERINT. Luc. 6. 22.

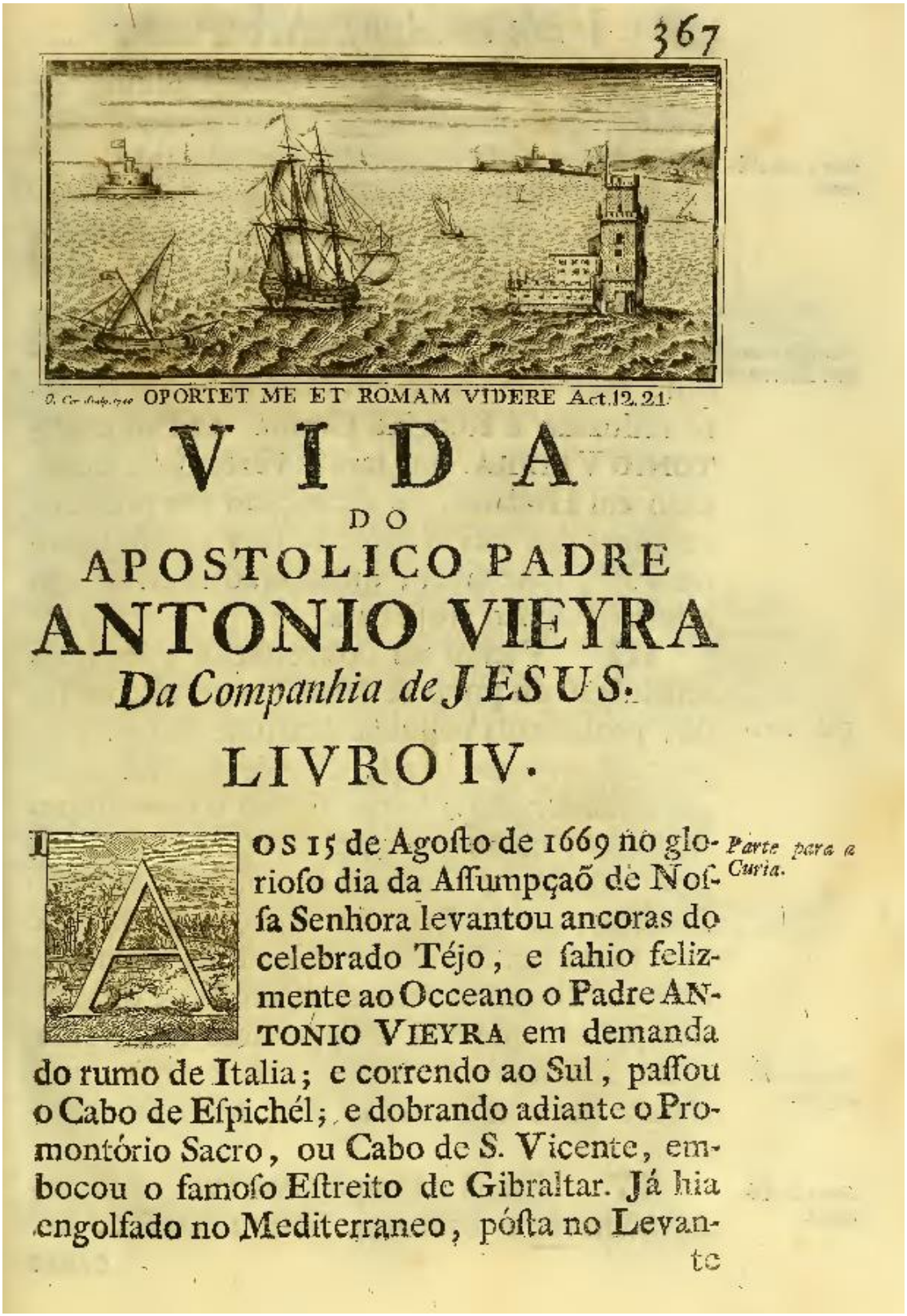
VIDA
DO
APOSTOLICO PADRE
ANTONIO VIEYRA
Da Companhia de JESUS.

LIVRO III.

IAZ atraveſſada na boca do grande rio das Amazonas huma Ilha, que em comprimento, e largura excede ao Reyno de Portugal. Habitaõ aqui Nações differentes debaixo de hum ſó nome de Nheengaîbas, gente feróz, e talvez a mais valeroſa de todos os Indios. Antigamente recebêraõ aos noſſos conquiſtadores em boa amiſade; mas eſta ſe trocou em viva guerra, porque degenerou por força da cobiça a lealdade Portu-

Ilha dos Nheengaîbas, chamada dos Joannes.

Fig. 271 – Cabeção emblemático de O. Cor e letra capitular de Debrie (BARROS, 1746: 367).



367

OPORTET ME ET ROMAM VIDERE Act. 12. 21.

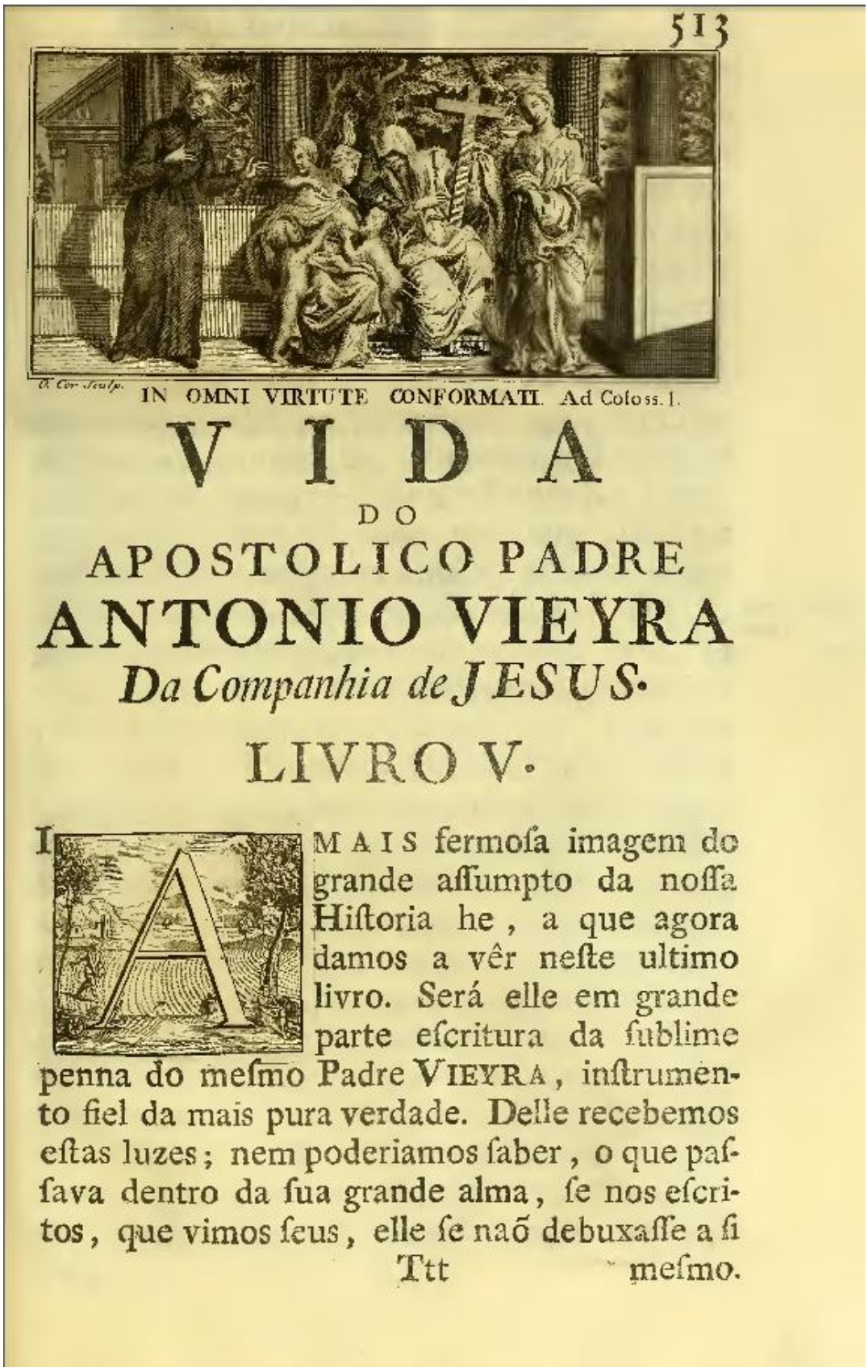
VIDA
DO
APOSTOLICO PADRE
ANTONIO VIEYRA
Da Companhia de JESUS.

LIVRO IV.

Parte para a Curia.

NOS 15 de Agoſto de 1669 no glorioſo dia da Aſſumpçaõ de Noſſa Senhora levantou ancoras do celebrado Téjo, e ſahio felizmente ao Occeano o Padre ANTONIO VIEYRA em demanda do rumo de Italia; e correndo ao Sul, paſſou o Cabo de Eſpichél; e dobrando adiante o Promontório Sacro, ou Cabo de S. Vicente, embocou o famoſo Eſtreito de Gibraltar. Já hia engolfado no Mediterraneo, póſta no Levante

Fig. 272 – Cabeção emblemático de O. Cor (BARROS, 1746: 513).



O. Cor Sculp.

IN OMNI VIRTUTE CONFORMATI. Ad Coloss. 1.

VIDA
DO
APOSTOLICO PADRE
ANTONIO VIEYRA
Da Companhia de JESUS.

LIVRO V.

IMAIS fermoſa imagem do grande aſſumpto da noſſa Hiſtoria he, a que agora damos a vêr neſte ultimo livro. Será elle em grande parte eſcritura da ſublime penna do meſmo Padre VIEYRA, inſtrumento fiel da mais pura verdade. Delle recebemos eſtas luzes; nem poderiamos ſaber, o que paſſava dentro da ſua grande alma, ſe nos eſcritos, que vimos ſeus, elle ſe naõ debuxaſſe a ſi

Fig. 273 – "Pennas dedit ipsa sagitas": emblema manuscrito à morte de Pe. António Vieira (Ms. 380 BGUC, fl. 37).

Fig. 274 – Cabeção e letra capitular de Guilherme Debrie em *Elogio encomiástico da vida…do… Padre Mestre Francisco de Santa Maria* (SOUSA, 1739: s.p.).

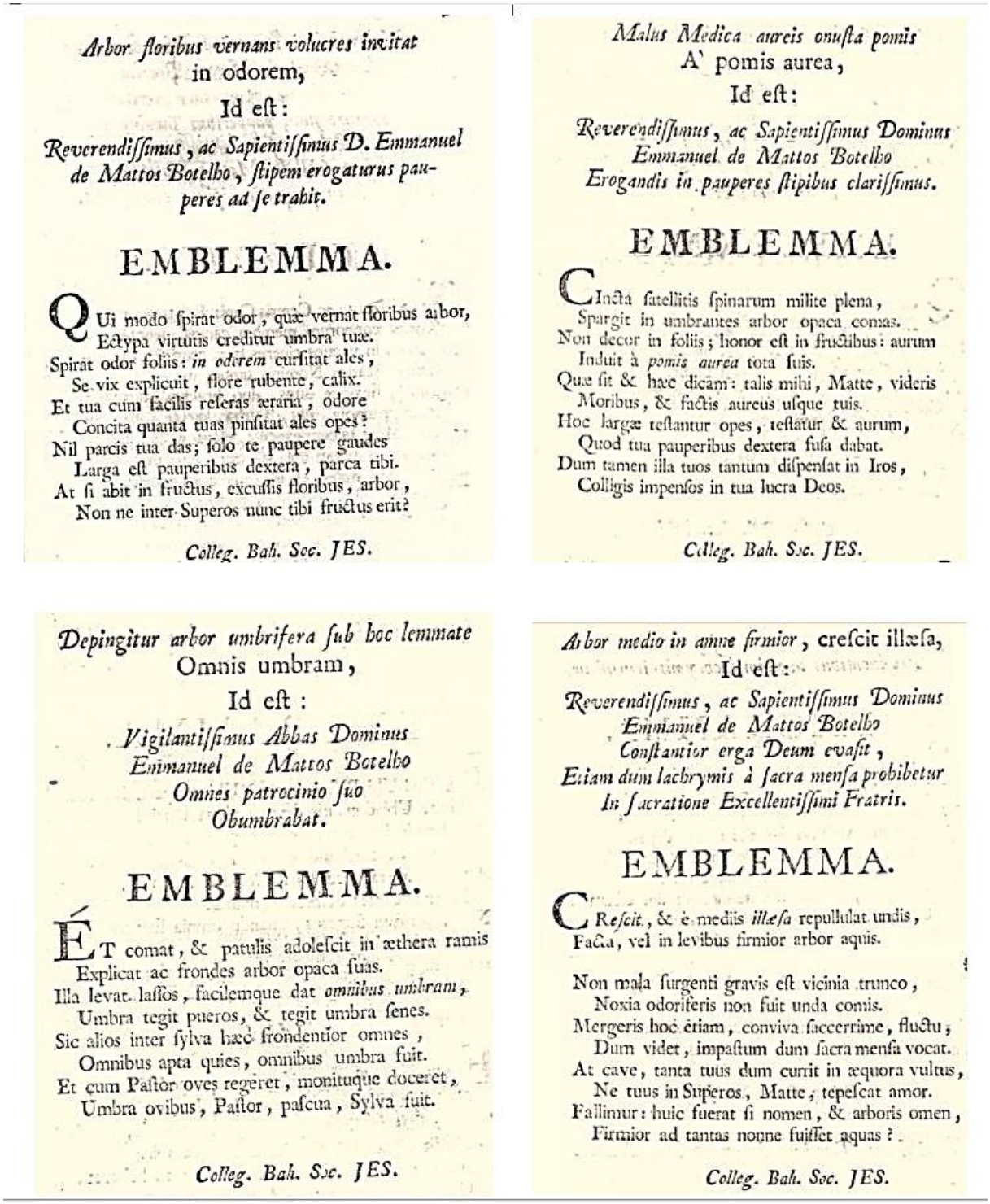
Fig. 275 – Cabeção de Rochefort e letra capitular de Debrie (SOUSA, 1739: 1).

ELOGIO
ENCOMIASTICO.

OMO entre os muitos Varoens illuſtres, egregios em Letras, e Virtudes, que a Sagrada Congregaçaõ dos Conegos Seculares de S. Joaõ Evangeliſta tem produzido nos quatro ſeculos, que vaõ correndo deſ-

Fig. 276 – Emblema "*Primus circunde disti me*" (SOUSA, 1739: 38).

Fig. 277 – Emblemas à morte do Abade Manuel de Matos Botelho (BARROS, 1745: 89-95).



Arbor floribus vernans volucres invitat in odorem,

Id eſt:

Reverendiſſimus, ac Sapientiſſimus D. Emmanuel de Mattos Botelho, ſtipem erogaturus pauperes ad ſe trahit.

EMBLEMMA.

QUi modo ſpirat odor, quæ vernat floribus arbor,
Ectypa virtutis creditur umbra tuæ.
Spirat odor foliis: *in odorem* curſitat ales,
Se vix explicuit, flore rubente, calix.
Et tua cum facilis reſeras ærária, odore
Concita quanta tuas pinſitat ales opes?
Nil parcis tua das; ſolo te paupere gaudes
Larga eſt pauperibus dextera, parca tibi.
At ſi abit in fructus, excuſſis floribus, arbor,
Non ne inter Superos nunc tibi fructus erit?

Colleg. Bah. Soc. JES.

Malus Medica aureis onuſta pomis
A' pomis aurea,

Id eſt:

Reverendiſſimus, ac Sapientiſſimus Dominus Emmanuel de Mattos Botelho Erogandis in pauperes ſtipibus clariſſimus.

EMBLEMMA.

CInctа ſatellitis ſpinarum milite plena,
Spargit in umbrantes arbor opaca comas.
Non decor in foliis; honor eſt in fructibus: aurum
Induit à *pomis aurea* tota ſuis.
Quæ ſit & hæc dicam: talis mihi, Matte, videris
Moribus, & factis aureus uſque tuis.
Hoc largæ teſtantur opes, teſtatur & aurum,
Quod tua pauperibus dextera fuſa dabat.
Dum tamen illa tuos tantum diſpenſat in Iros,
Colligis impenſos in tua lucra Deos.

Colleg. Bah. Soc. JES.

Depingitur arbor umbrifera ſub hoc lemmate
Omnis umbram,

Id eſt:

Vigilantiſſimus Abbas Dominus Emmanuel de Mattos Botelho Omnes patrocinio ſuo Obumbrabat.

EMBLEMMA.

ÉT comat, & patulis adoleſcit in æthera ramis
Explicat ac frondes arbor opaca ſuas.
Illa levat laſſos, facilemque dat *omnibus umbram*,
Umbra tegit pueros, & tegit umbra ſenes.
Sic alios inter ſylva hæc frondentior omnes,
Omnibus apta quies, omnibus umbra fuit.
Et cum Paſtor oves regeret, monituque doceret,
Umbra ovibus, Paſtor, paſcua, Sylva fuit.

Colleg. Bah. Soc. JES.

Arbor medio in amne firmior, creſcit illæſa,

Id eſt:

Reverendiſſimus, ac Sapientiſſimus Dominus Emmanuel de Mattos Botelho Conſtantior erga Deum evaſit, Etiam dum lachrymis à ſacra menſa probibetur In ſacratione Excellentiſſimi Fratris.

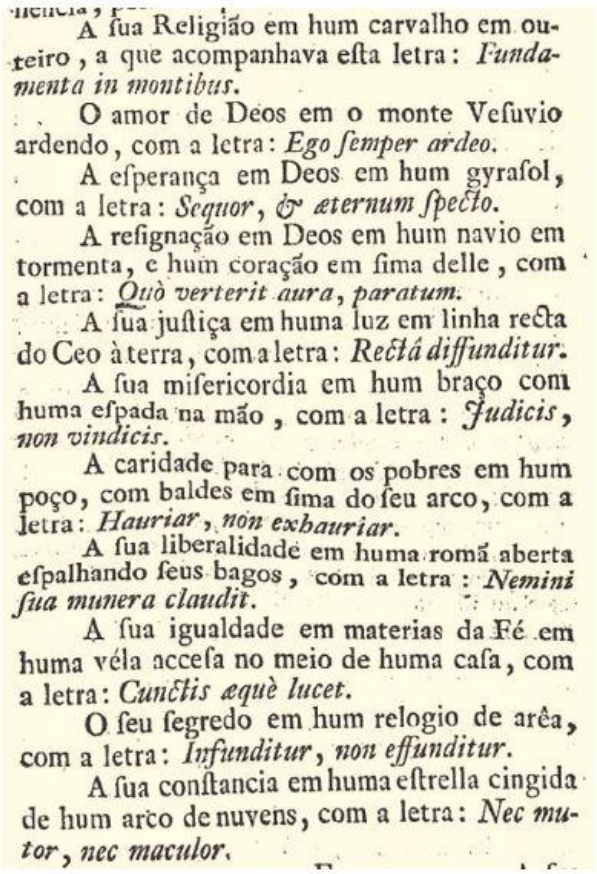
EMBLEMMA.

CReſcit, & è mediis *illæſa* repullulat undis,
Facta, vel in levibus firmior arbor aquis.

Non mala ſurgenti gravis eſt vicinia trunco,
Noxia odoriferis non fuit unda comis.
Mergeris hoc etiam, conviva faccerrime, fluctu,
Dum videt, impaſtum dum ſacra menſa vocat.
At cave, tanta tuus dum currit in æquora vultus,
Ne tuus in Superos, Matte, tepeſcat amor.
Fallimur: huic fuerat ſi nomen, & arboris omen,
Firmior ad tantas nonne fuiſſet aquas?

Colleg. Bah. Soc. JES.

Fig. 278 – Exposição de emblemas em *Descrição fúnebre das exéquias …Senhor Nuno da Cunha de Ataíde* (FREIRE, 1753: 7-9).



A ſua Religião em hum carvalho em outeiro, a que acompanhava eſta letra: *Fundamenta in montibus.*

O amor de Deos em o monte Veſuvio ardendo, com a letra: *Ego ſemper ardeo.*

A eſperança em Deos em hum gyraſol, com a letra: *Sequor, & æternum ſpecto.*

A reſignação em Deos em hum navio em tormenta, e hum coração em ſima delle, com a letra: *Quò verterit aura, paratum.*

A ſua juſtiça em huma luz em linha recta do Ceo à terra, com a letra: *Rectâ diffunditur.*

A ſua miſericordia em hum braço com huma eſpada na mão, com a letra: *Judicis, non vindicis.*

A caridade para com os pobres em hum poço, com baldes em ſima do ſeu arco, com a letra: *Hauriar, non exhauriar.*

A ſua liberalidade em huma romã aberta eſpalhando ſeus bagos, com a letra: *Nemini ſua munera claudit.*

A ſua igualdade em materias da Fé em huma véla acceſa no meio de huma caſa, com a letra: *Cunctis æquè lucet.*

O ſeu ſegredo em hum relogio de arêa, com a letra: *Infunditur, non effunditur.*

A ſua conſtancia em huma eſtrella cingida de hum arco de nuvens, com a letra: *Nec mutor, nec maculor.*

A ſua prudencia na Lua luzindo em huma eſcura noite, com a letra: *In tenebris clarior.*

A ſua protecção em hum caſtello, com a letra: *Tutela receptis.*

A ſua piedade em huma palma, com a letra: *Ad omnia utilis.*

A ſua ſabedoria em hum livro aberto, e eſcrito, com a letra: *Hac itur ad aſtra.*

O ſer pacificador em huma pomba, tendo na boca hum ramo de oliveira, com a letra: *Poſt nubila, & imbres.*

E omittindo outros muitos emblemas da meſma allusão, por deſneceſſarios, concluiremos com o da lembrança da morte, que ſempre conſervou, com a letra: *Omni momento memento.*

No arco da abobada do Coro de ſima correſpondente à porta principal da Igreja eſtava hum medalhão prateado, em que ſe lia o reconhecimento da obrigação, e o teſtemunho do amor, e da gratidão, com que o Tribunal do Santo Officio offerecia à memoria do ſeu Eminentiſſimo Prelado eſte ſeu obſequio.

NONIO A' CUNHA,
Eminentiſſimo S. R. E. Principi,
Tit. S. Anaſtaſiæ,
Necnon
Supremo S. Fidei Quæſitori,
Goanum Inquiſitionis Tribunal

Hoc exequialium Honorum Debitum
Perenne venerationis, & luctûs monumentum,
Mœrens Merenti ſolvit.

E na parte oppoſta, que olhava para a Capella Mór, ſe via o ſeguinte elogio.

Proprium vulgi eſt
Omninò mori.
NONIUS
Supra commune vulgus elatus,
Etſi vitâ excedere viſus eſt,
Memoria nunquam moritura
Excidere non poterit.
De Summi, Purpuratique Inquiſitoris obitu
Jure, ac merito ſemper quærentur Poſteri;
Nulla non ætate quæretur,
Qui in fidem aliorum
Haud injuſtè
Inquiſivit.

Fig. 279 – “Ad solem justitiæ” (DROESHOUT, 1645: 470).

Fig. 280 – Gravuras de Bento Mealhas sobre Ordem Franciscana (LLAGAS, 1625: s.p.).

Fig. 281 – Gravura de Bento Mealhas sobre o martírio de Franciscanos (LLAGAS, 1625: 81).

Fig. 282 – Frontispício de Agostinho Soares Floriano (STRAFFORD, 1639: s.p.).

Fig. 283 – Gravura de Agostinho Soares Floriano – martírio do Pe. Mastrili (STRAFFORD, 1639: s.p.).

Fig. 284 – Gravura de P. Miotte – martírio do S. F. Xavier (CARDIM, 1650: 13).

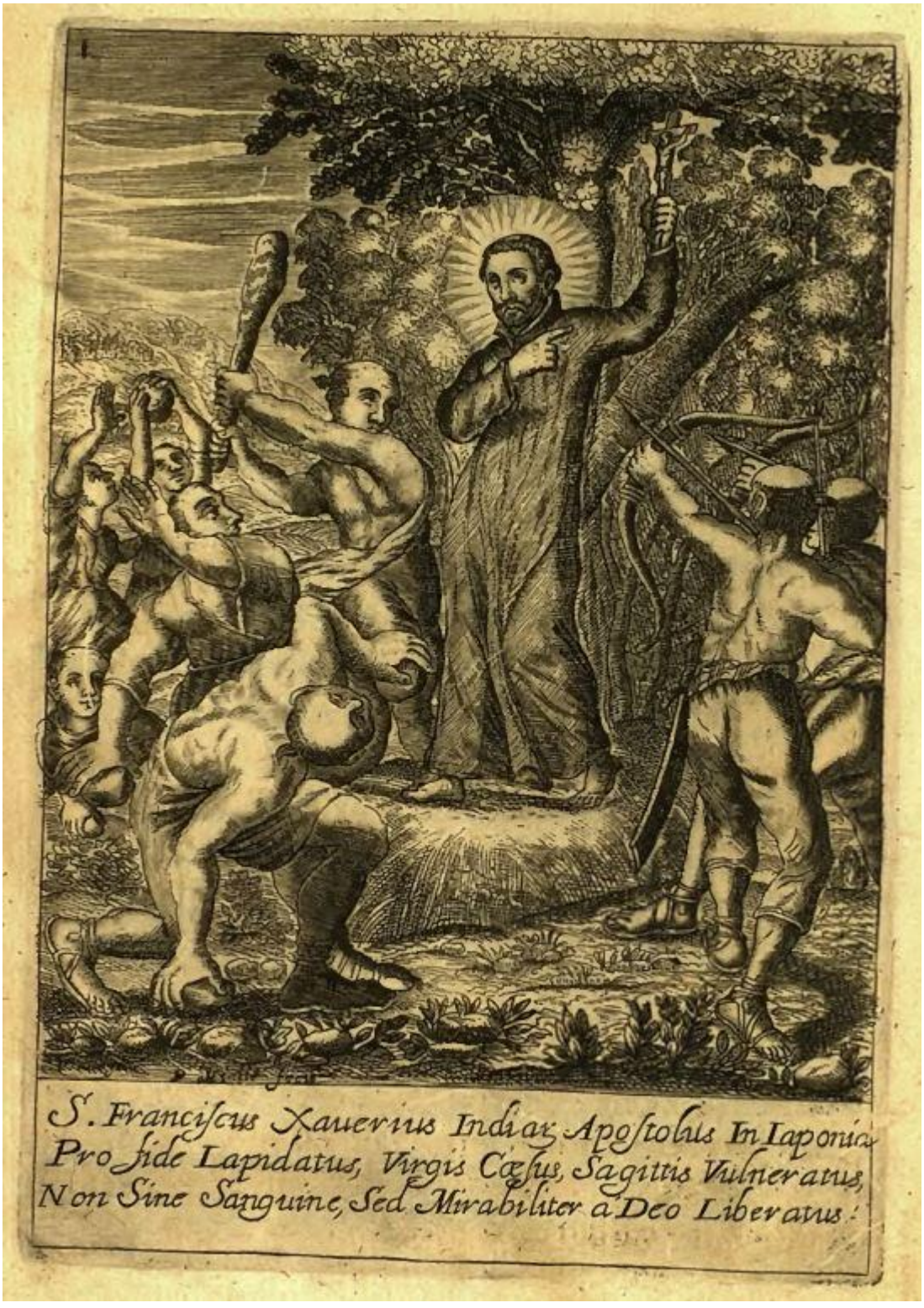


Fig. 285 – Gravura de P. Miotte – martírio por crucificação (CARDIM, 1650: 28).

Fig. 286 – Gravura de P. Miotte – martírio por decapitação (Pe. Mastrili) (CARDIM, 1650: 226).

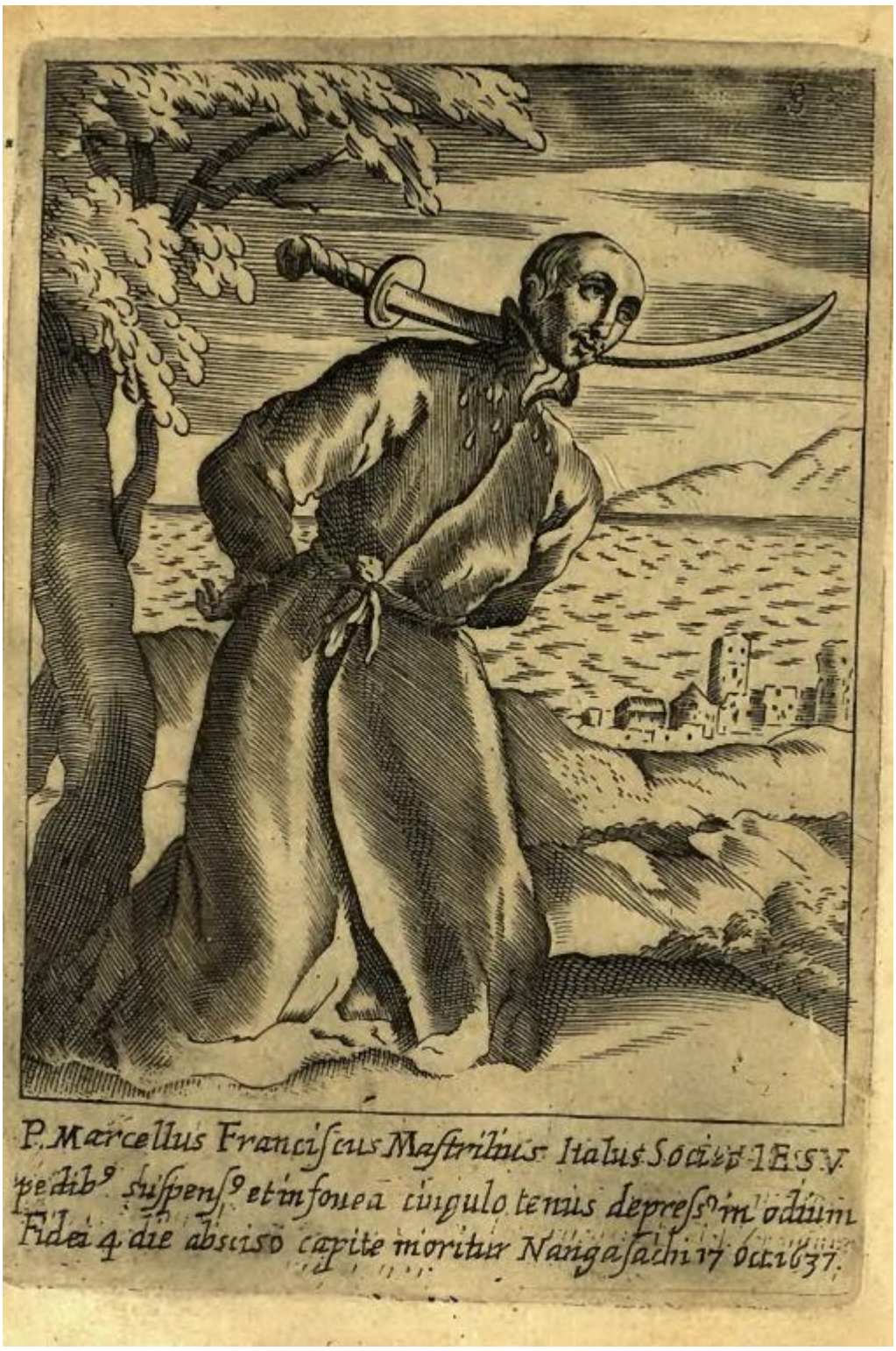


Fig. 287 – Gravura de P. Miotte – martírio na cova (CARDIM, 1650: 222).

Fig. 288 – Gravura de P. Miotte – martírio por cremação (CARDIM, 1650: 215).

Fig. 289 – Gravura de P. Miotte – martírio por veneno (CARDIM, 1650: 21).

Índice de Figuras

Fig. 1 – Labirinto no pé de um cálice (BLUTEAU, 1728: 390-391). 494
Fig. 2 – Labirinto a Cristo (CASTRO, 1728: 88). 495
Fig. 3 – Labirinto ao nascimento de Jesus (Ms. 338 BGUC, fl. 478). 496
Fig. 4 – "Unum non sufficit": empresa do Rei D. João V (DEBRIE, 1749). 497
Fig. 5 – Cabeções com as armas de Portugal (JUSTINIANO, 1699: 3), com o brasão do Duque do Cadaval (ALVARES, 1730: 3) e com o brasão com as armas de Portugal (COSTA, 1751: 3). 497
Fig. 6 – "Dolor Astronomus" (BLUTEAU, 1684: 31-33). 498
Fig. 7 – "Dolor Architectus" (BLUTEAU, 1684: 34). 499
Fig. 8 – "Dolor Monogrammus" (BLUTEAU, 1684: 34). 500
Fig. 9 – Poema-mausoléu em honra de D. Luísa Sofia Isabel do Pe. Rafael Bluteau (PADILHA, 1748: 313-315). 501
Fig. 10 – "Terceiro lenitivo comum" – acróstico "MUNDO" (NATIVIDADE, 1700: 185). 502
Fig. 11 – Hieróglifo "Magnânima, Amante Religiosa" (NATIVIDADE, 1700: 416). 503
Fig. 12 – Hieróglifo "Maria Amabilissima Regina" (NATIVIDADE, 1700: 418). 503
Fig. 13 – Emblema "Non moriar sed vivam" (NATIVIDADE, 1700: 427). 504
Fig. 14 – Soneto acróstico "Do Sol o Girassol, a flor amante" (OLIVEIRA, 1699: 13). 504
Fig. 15 – Soneto bicróstico "YA MURYÓ DONA MARYA SOPHYA YSABEL" (MASA, 1699: 7). 505
Fig. 16 – Romance acróstico "Depois que cahio a flor" (PAIVA, 1699: 24). 506
Fig. 17 – Soneto acróstico "O dia lamentável" (TINOCO, 1704, Ms. 346 BGUC, fl. 137). 507
Fig. 18 – "Redondilhas acabando em títulos de comédias" (VALADARES, 1699: 14-16). 508
Fig. 19 – Emblema 198 de Andrea Alciato "O cipreste" (ALCIATO, 1577: 640-641). 509
Fig. 20 – Emblema 103, "A morte é o fim de todas as coisas" (SOTTO, Ms. 3109 BGUC, fl. 207). 510
Fig. 21 – Décimas acrósticas "Régio arquivo da saudade" (VIMIOSO, 1736: s.p.). 511
Fig. 22 – "Décimas Falando com o Túmulo" (GAIO, 1737: s. p.). 512
Fig. 23 – Soneto VI acróstico "Se os últimos alentos para a fama" (ARAÚJO, 1736, Col. II: 6). 512
Fig. 24 – Soneto XL acróstico "Diverte já, ó Lísia, a saudade" (ARAÚJO, 1736, Col. II: 23). 513
Fig. 25 – Soneto IX acróstico "Epígrafe fundamental" (ARAÚJO, 1736, Col. II: 7). 513

Fig. 26 – Soneto I “Dois cegos, um Cupido, e outro a Morte” (RITA-CASSIANA, 1636: 5). 514
Fig. 27 – Emblemas 153 “De morte & amore” e 154 “In formosam fato praereptam” (ALCIATO, 1615: 352–355). 515
Fig. 28 – Soneto VIII “A luz, que em Lísia houvera vera” (RODRIGUES, 1736: 7). 516
Fig. 29 – Soneto IX “Diálogo entre o tempo, e morte.” (RODRIGUES, 1736: 7). 516
Fig. 30 – Soneto bicróstico com cauda XLI “Se blazonas de seres desumana” (ARAÚJO, 1736, Col. II: 23). 517
Fig. 31 – Soneto XXV Acróstico “Da flor Infante, da beleza Augusta” (ARAÚJO, 1736, Col. III: 15). 517
Fig. 32 – Soneto XIII “Desta, que lamentamos, --- formosura” (ARAÚJO, 1736, Col. IV: 9). 518
Fig. 33 – Soneto XXI “Alta deidade, que na glória assistes” (ARAÚJO, 1736, Col. IV: 13). 518
Fig. 34 – Poema “Agno qui p. Inter lilia” (VIEIRA, 1650: s.p.). 519
Fig. 35 – Epitáfio acróstico, soneto “Desta que admiras pompa luminosa” (VIEIRA, 1650:16). 520
Fig. 36 – Anagrama aritmético “Pro coronide” (CABRAL, 1694: 384). 521
Fig. 37 – “Versos … no túmulo… da Senhora D. Leonor Josefa de Vilhena” (PITA, 1721: 17). 522
Fig. 38 – “Ao cadáver em os lumes, & aromas do Mausoléu” (PITA, 1721: 20). 522
Fig. 39 – “À misteriosa Estátua sobre o Túmulo” (PITA, 1721: 24). 523
Fig. 40 – Emblema “Nocet esse locutvm” (VEEN, 1608: 70-71). 523
Fig. 41 – Soneto acróstico “Rigorozo y funesto monumento” (Ms. 353 BGUC, fl. 177; PITA, 1721: 31). 524
Fig. 42 – Soneto acróstico “Rico tesouro, donde a luz mais pura” (PITA, 1721: 34). 524
Fig. 43 – Soneto acróstico “Depósito de horrores, que abatidas” (PITA, 1721: 35). 525
Fig. 44 – Soneto I, “Ao receber…D. Joana Maria de S. José Bergier o retrato de sua irmã defunta na trasladação” (SÃO CAETANO, s.d.: s.p.). 525
Fig. 45 – Poema em eco a S. Cecília (MANESCAL, 1704: 9). 526
Fig. 46 – Emblema “Cupid and Death” por Francis Barlow (ESOPO, 1687: 123). 526
Fig. 47 – Sonetos a Brites da Glória (ACADEMIA DOS SINGULARES DE LISBOA, 1692: 273). 527

Fig. 48 – Poema ecoico “Epílogos” (ACADEMIA DOS SINGULARES DE LISBOA, 1692: 294). 528
Fig. 49 – Excerto transcrito de “A la muerte desdichada de una mujer” (SILVA, 1746a: 329-352). 529
Fig. 50 – Emblema “Et cum fortuna statque caditque fides” (VEEN, 1608: 156-157). 530
Fig. 51 – Soneto acróstico labiríntico a Maria SS. (Misc. 669, n.º 10704 BGUC). 530
Fig. 52 – Soneto acróstico labiríntico à Imagem da Virgem do Rosário (Misc. 669, n.º 10759 BGUC). 531
Fig. 53 – Labirinto cúbico a Maria, de Theophili Raynaudi (BERNARDES, 1706: s.p.). 532
Fig. 54 – Anagramas cronológicos à Virgem do Rosário (ALCALÁ Y HERRERA, 1654: 193, 205). 533
Fig. 55 – Gravura e sonetos a Maria (Misc. 669, n.º 10771 BGUC). 535
Fig. 56 – Escudo das armas do duque Teodósio, com o lema “Virtute et alto sanguine nitimur” (CORREIA, 1631: s.p.). 536
Fig. 57 – “SERENISSIMI D.D. EDUARDI INFANTIS PORTUGALIÆ IN MERITIS VENDITIONE EFFIGIES” (PICARD, 1889: s.p.). 536
Fig. 58 – Décimas à morte do infante D. Duarte (ANTUNES, 1650: s.p.). 537
Fig. 59 – Oitava-rima em labirinto “A memória perpétua, o Infante Dom Duarte” (ANTUNES, 1650: 42). 537
Fig. 60 – Poema–mausoléu “Adeste cuncta doloris instrumenta” (HENRIQUES, 1650: s.p.). 538
Fig. 61 – “In tempus vigilo” (DROESHOUT, 1645: 542). 539
Fig. 62 – “Justitia de cœlo prospexit” (DROESHOUT, 1645: s.p.). 539
Fig. 63 – “Justitia et pax osculata sunt” (DROESHOUT, 1645: 560). 540
Fig. 64 – Empresa “Purpura iuxta purpuram” (FAJARDO, 1649: 110). 541
Fig. 65 – Soneto “Na morte de el-Rei Dom João 4.º de Portugal” (Ms. 111 BGUC, fl. 2136). 541
Fig. 66 – Emblema 102, “Não é mais um homem que um pouco de lodo” (SOTTO, Ms. 3109 BGUC, fl. 205). 542
Fig. 67 – Soneto-epitáfio em versos centónicos a D. Pedro II (PITA, 1709: 32). 543
Fig. 68 – Árvore genealógica de D. João IV (TAGOCIUS, 1641). 544
Fig. 69 – Soneto “Obscurece o valor agigantado” (SILVA, 1742: s.p.). 545
Fig. 70 – Gravuras de Hans Holbein (HOLBEIN, 1649: s.p.). 545

Fig. 71 – Emblema 98, “Nos iguala a todos a morte” (SOTTO, Ms. 3109 BGUC, fl. 197). 546
Fig. 72– Gravuras de Hans Holbein (HOLBEIN, 1649: s.p.) 547
Fig. 73 – Poema-mausoléu “Sepulchrale elogium” a D. João V (ACADEMIA DOS OCULTOS, 1750: 23-25). 548
Fig. 74 – Poema-mausoléu “Elogium” a D. João V (ACADEMIA DOS OCULTOS, 1750: 29-30). 549
Fig. 75 – Poema-mausoléu “Epitaphium” a D. João V (AMENO, 1750, Col. II: 1-3). 550
Fig. 76 – Poema-mausoléu a D. João V (BARROS, 1753: 148). 551
Fig. 77 – “Soneto contínuo” a D. João V (BARROS, 1753: 50). 552
Fig. 78 – Anagrama dedicado a D. João V (BARROS, 1753: 130). 552
Fig. 79 – Soneto acróstico “De pai, também de Rei, já não há falta” a D. João V (NATIVIDADE, 1750: s.p.). 553
Fig. 80 – Soneto acróstico “Deste golpe cruel enfurecido” a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 20). 554
Fig. 81 – Soneto acróstico “Dentro o peito ferido com tal susto” a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 23). 554
Fig. 82 – Soneto acróstico “Da sorte empenho foi, mas não do fado” a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 25). 555
Fig. 83 – Soneto acróstico “Dura Parca, há maior aleivosa?” a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 33). 555
Fig. 84 – Soneto acróstico “De todo consumido, e aniquilado” a D. João V (AMENO, 1750, Col. IV: 14). 556
Fig. 85 – Soneto acróstico “Mor-reu João, tu Parca a tanto c-us-to?” a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 26). 556
Fig. 86 – Glosa acróstica “REMONTADOS” a D. João V (AMENO, 1750, Col. III: 34). 557
Fig. 87 – Emblema com décima acróstica a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 201). 558
Fig. 88 – Poema em versos acrósticos a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 247). 558
Fig. 89 – Labirinto em cruz a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 326). 559
Fig. 90 – Soneto em labirinto a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 345). 560
Fig. 91 – Soneto acróstico em ecos a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 334). 560
Fig. 92 – Epicédio Cronológico a D. João V (BRAVO de RIVERO, 1752: 245). 561
Fig. 93 – “Pintose la corte de Madrid” (BRAVO de RIVERO, 1752: 352). 561

Fig. 94 – Soneto acróstico a D. João da Costa "De Marte a valentia já fenece" (ACADEMIA DOS SINGULARES DE LISBOA, 1692: 322). 562
Fig. 95 – Anagrama acróstico "Soberba Tuba Libitina sentido honra do S. Afonso Furtado Castro Rio de Mendonça" (LOPES SIERRA, 1676: Ms. 52–VIII–36, BNA). 562
Fig. 96 – Dois sonetos e uma sextina acrósticos a Afonso Furtado de Castro Rios de Mendonça (LOPES SIERRA, 1676: Ms. 52–VIII–36, BNA). 563
Fig. 97 – Poema-mausoléu dedicado a D. Luís de Meneses (excerto de *Emblemas e Poesias*, s.a., s.p.). 564
Fig. 98 – Soneto acróstico e anagramático a Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses (BETUCCI, 1717: s.p.). 565
Fig. 99 – Labirinto cúbico à morte de Bento de Moura (COSTA, 1741: s.p.). 566
Fig. 100 – Anagramas à morte de Bento de Moura (COSTA, 1741: s.p.). 567
Fig. 101 – Poema-mausoléu a D. Francisco de Portugal e Castro (ACADEMIA DOS OCULTOS, 1751: 69-72). 568
Fig. 102 – Poema em eco (D. JAIME, 1730: 334-335). 569
Fig. 103 – Epigrama "Lysiadum egregio Soli" (TÁVORA, 1727: s. p.). 570
Fig. 104 – Sonetos a D. Nuno Álvares Pereira de Melo (TÁVORA, 1727: s. p.). 571
Fig. 105 – "Hic labirinthus adest medians sed littera ducit […]" (labirinto cúbico) e "Ao Senhor Brigadeiro José da Silva Pais" (soneto e anagrama aritmético) (Ms. 516 BGUC, fl. 287). 573
Fig. 106 – Labirinto e silva acróstica a José Soares da Silva (Ms. 584 BGUC, ff. 65-66). 575
Fig. 107 – "Epitaphio en el tumulo que el Exc. Sr. Conde de Eryceira hizo a las honras del venerable Pe. António Vieira": centão ao sepulcro do Pe. António Vieira e "Soneto Compuesto todo de partes de Versos de Góngora, …" (Ms. 584, ff. 58, 61 BGUC). 578
Fig. 108 – Epitáfio acróstico ao Papa Inocêncio XI (NATIVIDADE, 1684: 30). 580
Fig. 109 – Emblema à morte do Pe. D. Rafael Bluteau (FARIA, 1734: s.p.). 581
Fig. 110 – Epigrama enigmático anagramático e soneto artificioso ao Pe. D. Rafael Bluteau (FARIA, 1734: 91, 109). 581
Fig. 111 – Poema-mausoléu ao Pe. D. Rafael Bluteau (FARIA, 1734: 134-137). 583
Fig. 112 – Anagrama "Ao apóstolo S. Filipe que morreu crucificado" (ALCALÁ Y HERRERA, 1654 38-39). 584
Fig. 113 – Anagrama a S. Bartolomeu (ALCALÁ Y HERRERA, 1654: 41-42). 584
Fig. 114 – Anagrama a S. Barnabé (ALCALÁ Y HERRERA, 1654: 59-60). 585
Fig. 115 – Canção a S. Vicente (CINZAS, 1620: s.p.) 586

Fig. 116 – Anagramas a S. Vicente (ALCALÁ Y HERRERA, 1654: 123-125). 588
Fig. 117 – Vilancico a S. Vicente (MANESCAL, 1701: 3-7). 589
Fig. 118 – Vilancico a S. Vicente (excerto) (MANESCAL, 1710: 33-35). 590
Fig. 119 – Labirinto cúbico a S. Francisco de Paula (Misc. 669, n. º10779 BGUC). 591
Fig. 120 – Enigma que dedica a Jesus Cristo (SOUSA, 1736: s.p.; Ms. 1091 BGUC, fl. 161). 592
Fig. 121 – Enigma a Jesus Cristo (Ms. 379 BGUC, fl. 2). 595
Fig. 122 – Quadras a Jesus, Maria e José (MUNHOZ: s.d, s.p.; Misc. 669, n.º 10798 BGUC). 596
Fig. 123 – Gravuras de Miguel LeBouteux (1735). 597
Fig. 124 – "Para fazer versos latinos quem não sabe latim" (Ms. 338 BGUC, fl. 7). 599
Fig. 125 – "Ofício dos Mortos" (HOLANDA, 1517-1551 d.C.). 600
Fig. 126 – Gravura "Theodosius D.G. Portugaliæ Princeps ætatis suæ ann. 19" (SOUSA, 1653: s.p.). 601
Fig. 127 – Gravuras "Europa orbata lugens" e "Africa indignata fremens" (SOUSA, 1653: s.p.). 602
Fig. 128 – Emblemas à morte de D. Teodósio (SOUSA, 1653: s.p.). 604
Fig. 129 – Gravura "Asia exanimata suspirans" (SOUSA, 1653: s.p.). 606
Fig. 130 – Gravura "America afflicta gemens" (SOUSA, 1653: s.p.). 607
Fig. 131 – "Primum emblema", "secundum emblema": emblemas à morte do príncipe D. Teodósio (Ms. 335 BGUC, ff. 25-26). 608
Fig. 132 – Transcrição de emblemas à morte do P. D. Teodósio: "Principis obitus iuxta mares" (Ms. 335 BGUC, ff. 29-35). 610
Fig. 133 – Transcrição de emblemas à morte do Príncipe D. Teodósio: "Tertiis gymnasii magister" (Ms. 335 BGUC, ff. 59-60). 612
Fig. 134 – Transcrição de emblemas à morte do P. D. Teodósio: "Breve descrição das Letras e empresas da Essa" (Ms. 335 BGUC, ff. 85-86). 613
Fig. 135 – Desenhos emblemáticos de Francisco de Melo (Ms. 335 BGUC, ff.53–56). 616
Fig. 136 – Árvore genealógica descendente do Rei D. Manuel I (DROESHOUT, 1645: 165). 618
Fig. 137 – "Ut vehementer florescat" (Cod. CXIV /1–29 BPE). 619
Fig. 138 – D. Luísa Josefa, gravura de Debrie (PADILHA, 1748: s.p.). 622

Fig.s 139 – D. Luísa Josefa, gravura de Bazin (FERNANDES, 1688: anterrosto) e D. Luísa Josefa (FERNANDES, 1690: anterrosto). 623
Fig. 140 – Emblema I à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (FARIA, 1699: 45). 625
Fig. 141 – Gravura do Mausoléu de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 6). 626
Fig. 142 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 8). 627
Fig. 143 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 10). 627
Fig. 144 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 12). 628
Fig. 145 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 14). 628
Fig. 146 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 16). 629
Fig. 147 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 18). 629
Fig. 148 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 20). 630
Fig. 149 – Emblema à morte de D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (PAIVA, 1699: 22). 630
Fig. 150 – Anterrosto de *Lenitivos da dor*, gravura de Clemente B. (NATIVIDADE, 1700). 631
Fig. 151 – Vinhetas xilogravadas e emblema (NATIVIDADE, 1700: s.p., s.p., 429). 632
Fig. 152 – Emblema "Flores aparuerunt in terra nostra" (TINOCO, Ms. 346 BGUC, fl. 122). 633
Fig. 153 – Anagrama Maria Sofia Isabel (TINOCO, Ms. 346 BGUC, fl. 114). 634
Fig. 154 – Emblema "Dies diei eructat verbum" (TINOCO, Ms. 346 BGUC, fl. 124). 634
Fig. 155 – *Facies externa Templi*… – exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura I). 635
Fig. 156 – Emblema "Pacem promittit in arcu" (pormenor) – exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura I). 636
Fig. 157 – Emblema "Hoc tantum indice gaudet" (pormenor) – exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura I). 636
Fig. 158 – Decoração efémera, no frontispício da face interior da igreja, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravuras III e IV). 637
Fig. 159 – Aparato lúgubre da parte lateral da igreja, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura V). 638
Fig. 160 – Emblema "ALIA EX ALIIS" (pormenor), exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura V). 638
Fig. 161 – Emblema "TEMPERAT ORBEM" (pormenor), exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura V). 639

Fig. 162 – Emblema "ÆTERNA VIREBIT" (pormenor), exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura V). 639
Fig. 163 – Emblema "ETIAM SUB NUBE" (pormenor), exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura V). 640
Fig. 164 – Medalhão do arco central, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura VI). 640
Fig. 165 – Medalhão da parte direita, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura VI). 641
Fig. 166 – Medalhão da parte esquerda, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura VI). 641
Fig. 167 – Mausoléu na Igreja S. António dos Portugueses, exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura XII). 642
Fig. 168 – Quadro pintado no mausoléu "Santissimo ad Ægrum Viatico…", exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura IX). 643
Fig. 169 – Quadro pintado no mausoléu "Singulis anni sabathis…", exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura IX). 643
Fig. 170 – Quadro pintado no mausoléu "Voluntariae susceptis corporis…", exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura X). 644
Fig. 171 – Quadro pintado no mausoléu "Vilissimis mancipiis Fidei…", exéquias D. Pedro II (PLACHO, 1707: gravura X). 644
Fig. 172 – Emblemas e epigramas à morte de D. Pedro II (PITA, 1709: 36-42). 645
Fig. 173 – Descrição de emblemas, exéquias D. Francisca (GAIO, 1736: 3-5). 647
Fig. 174 – Glosa pela morte de D. Francisca (GAIO, 1737: 6-8). 648
Fig. 175 – Anagrama e retrato de D. João V (ZERMAN, 1709: s.p.). 649
Fig. 176 – Descrição de emblemas à morte de D. João V (RODRIGUES, 1750: 9). 650
Fig. 177 – Descrição de emblemas à morte de D. João V (RODRIGUES, 1750: 10). 651
Fig. 178 – Cabeção de Debrie – exéquias D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.). 652
Fig. 179 – Cabeção de Antoinne Quillard e letra capitular historiada de Miguel LeBouteux – exéquias D. João V (MORGANTI, 1750: 1). 653
Fig. 180 – Mausoléu de D. João V, Basílica Patriarcal de S. Maria (MORGANTI, 1750: s.p.). 654
Fig. 181 – Inscrição no mausoléu de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.). 655
Fig. 182 – Inscrição no mausoléu de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.). 655
Fig. 183 – Inscrição no mausoléu de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.). 656
Fig. 184 – Inscrição no mausoléu de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.). 656

Fig. 185 – Retrato no mausoléu de D. João V (MORGANTI, 1750: 13). 657
Fig. 186 – Tabela de emblemas fúnebres (transcrição) (MORGANTI, 1750: 20-52). 658
Fig. 187 – Emblema "Et donis delicta piantur" de *Teatro d'Imprese* (FERRO, 1623: 56). 659
Fig. 188 – Emblema "Totum nimini" – exéquias de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.). 659
Fig. 189 – Emblema "Viscera felle carent" – exéquias de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.). 660
Fig. 190 – Emblema "Nec jacet in somno" – exéquias de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.). 660
Fig. 191 – Emblema "Pietate et Justitia" – exéquias de D. João V (MORGANTI, 1750: s.p.). 661
Fig. 192 – Cabeção e letra capitular – exéquias D. João V (MORGANTI, 1750: 55). 662
Fig. 193 – Mausoléu de D. João V na Catedral de Viseu, gravura de G. Debrie (CUNHA, 1751: s.p). 663
Fig. 194 – Epitáfio no Mausoléu de D. João V (CUNHA, 1751: 10). 664
Fig. 195 – Emblema "Tempore lapsa" no Mausoléu de D. João V (CUNHA, 1751: s.p). 665
Fig. 196 – Emblema "Naufragat" no Mausoléu de D. João V (CUNHA, 1751: s.p). 665
Fig. 197 – Pormenor de Mausoléu de D. João V (CUNHA, 1751: s.p). 666
Fig. 198 – Descrição de emblemas pela morte de D. João V (CUNHA, 1751: 11). 666
Fig. 199 – Descrição de emblemas pela morte de D. João V (CUNHA, 1751: 14-17). 667
Fig. 200 – Descrição de emblemas pela morte de D. João V (CUNHA, 1751: 17-20). 669
Fig. 201 – Tabela de emblemas a D. João V (transcrição) (Misc. 220, n.º 3676 BGUC). 670
Fig. 202 – Gravura do mausoléu em honra de D. João V em *Monumento do Agradecimento* (SALGADO, 1751: s.p.). 671
Fig. 203 – Emblema de águia virada para o sol – pormenor (SALGADO, 1751: s.p.). 672
Fig. 204 – Emblema de nau em mar tumultuoso – pormenor (SALGADO, 1751: s.p.). 672
Fig. 205 – Alegoria à Casa Real (ROCHEFORT, 1726). 673
Fig. 206 – Inscrições: virtudes de D. João V (Misc. 224, Nº 3714 BGUC). 674
Fig. 207 – Cabeções e vinhetas-remate in *Exéquias feitas em Roma a… D. João V* (ROTILI, 1752). 674
Fig. 208 – Letras capitulares in *Exéquias feitas em Roma a… D. João V* (ROTILI, 1752). 675
Fig. 209 – vinheta-remate in *Exéquias feitas em Roma a… D. João V* (ROTILI, 1752: 13). 675
Fig. 210 – Decoração fúnebre na fachada da Igreja de S. António dos Portugueses em Roma, gravura de Giuseppe Vasi (ROTILI, 1752: s.p.). 676

Fig. 211 – Decoração fúnebre no interior da Igreja de S. António dos Portugueses em Roma, gravura de Giuseppe Vasi (ROTILI, 1752: s.p.). 677
Fig. 212 – Vitória da armada portuguesa enviada ao Papa Clemente XI para socorrer a República de Veneza, gravura de Giovanni Battista Girardenghi (ROTILI, 1752: s.p.). 677
Fig. 213 – Diligências de D. João V para parar uma epidemia em Lisboa, gravura de Giovanni Battista Girardenghi (ROTILI, 1752: s.p.). 678
Fig. 214 – Casamento dos filhos de D. João V, o príncipe D. José e a infanta D. Maria Bárbara, gravura de Francesco Mazzoni (ROTILI, 1752: s.p.). 678
Fig. 215 – A construção do Convento de Mafra, gravura de Francesco Mazzoni (ROTILI, 1752: s.p.). 679
Fig. 216 – Mausoléu de D. João V na Igreja de S. Ant.º dos Portugueses (ROTILI, 1752: s.p.). 680
Fig. 217 – Descrição de emblemas (RODRIGUES, 1752: 11-14). 681
Fig. 218 – Cabeção em *Relação Panegírica das honras funerais que às memórias do…Rei Fidelíssimo D. João V consagrou a cidade da Baía* (BARROS, 1753: 1). 682
Fig. 219 – Letra capitular de Guilherme Debrie em *Relação Panegírica das honras funerais que às memórias do…Rei Fidelíssimo D. João V consagrou a cidade da Baía* (BARROS, 1753: 1). 682
Fig. 220 – Emblema "Nequit vis conjurata nocere" (BARROS, 1753: 166). 683
Fig. 221– Emblema "Obstantia vincit" (BARROS, 1753: 167). 683
Fig. 222 – Vinheta-final (BARROS, 1753: 326). 684
Fig. 223 – Descrição de emblemas à morte de D. João V, na Igreja da Casa Professa do Bom Jesus, em Goa (SILVA, 1753: 7-12). 685
Fig. 224 – Gravura "D. João V, Rei de Portugal" (DEBRIE, 1742). 687
Fig. 225 – "Justitia elevat gentem" (DEBRIE, 1747). 688
Fig. 226 – Cabeção de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: s.p.). 689
Fig. 227 – Primeira página de "Sermão que fez…D. Tomás de S. António …nas exéquias de Vila Mortágua" (D. JAIME, 1730: 67). 689
Fig. 228 – Cabeção e letra capitular de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 93). 690
Fig. 229 – Emblema no teto da Capela dos Ossos da Igreja de S. Francisco em Évora. 691
Fig. 230 – Cabeção de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 111). 691
Fig. 231 – Letra capitular de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 111). 692
Fig. 232 – Cabeções de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 135, 155). 692

Fig. 233 – Letras capitulares de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 133, 135, 155). 693
Fig. 234 – Cabeções de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 175, 189). 693
Fig. 235 – Letras capitulares de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 175, 189). 694
Fig. 236 – Vinheta-remate de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 187). 694
Fig. 237 – Vinheta-remate de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 189). 695
Fig. 238 – Primeira página da oração fúnebre de Dom José Barbosa, com gravuras de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 287). 696
Fig. 239 – Mausoléu de D. Nuno Álvares Pereira de Mello na Igreja de Santa Justa de Lisboa (D. JAIME, 1730: Fig. 2.ª). 697
Fig. 240 – Letreiro, gravura de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 3.ª). 698
Fig. 241 – Letreiros gravados por Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig.s 11.ª-14.ª). 698
Fig. 242 – Emblemas fúnebres gravados por Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig.s 15.ª-18.ª). 699
Fig. 243 – Decoração fúnebre (D. JAIME, 1730: Fig. 20.ª). 701
Fig. 244 – Emblema "Collatus honor" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 22.ª).702
Fig. 245 – Emblema "Virtus, non Ætas" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 23.ª). 703
Fig. 246 – Emblema "Ardor Bellicus" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 24.ª).704
Fig. 247 – Emblema "Salus Reipublicæ" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig.s 25.ª). 705
Fig. 248 – Emblema "Iterum Victor" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 26.ª). 706
Fig. 249 – Emblema "Pax Lusitanico Hispana" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 27.ª). 707
Fig. 250 – Emblema "Virtutis Præmium" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 28.ª). 708
Fig. 251 – Emblema "Imago Principis" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 29.ª). 709
Fig. 252 – Emblema "Stirpe abuna" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 30.ª). 710
Fig. 253 – Emblema "Aulæ Splendor" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 31.ª). 711
Fig. 254 – Emblema "UBIQUE PRIMUS" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 32.ª). 712

Fig. 255 – Emblema "Legum Cura" de Theodore Harrewin (D. JAIME, 1730: Fig. 33.ª). 713
Fig. 256 – Retrato de D. Nuno Álvares Pereira de Melo, gravado por Quillard e Harrewin, da autoria de Giorgio Domenico Duprá (D. JAIME, 1730: s.p.). 714
Fig. 257 – Cabeção de Pierre-Antoinne Quillard (D. JAIME, 1730: 303). 715
Fig. 258 – Gravura de D. Francisca Leonor de Mendonça, por Guilherme Debrie (1738). 716
Fig. 259 – Vinheta no rosto de *Elogio do… senhor D. Francisco de Paulo de Portugal e Castro* (FREIRE, 1749). 717
Fig. 260 – Cabeção de Debrie, em *Elogio do… senhor D. Francisco de Paulo de Portugal e Castro* (FREIRE, 1749: s.p.). 718
Fig. 261 – Letra capitular de Olivarius Cor, em *Elogio do… senhor D. Francisco de Paulo de Portugal e Castro* (FREIRE, 1749: s.p.). 719
Fig. 262 – Cabeção "Dignum laude virum", em *Elogio do… senhor D. Francisco de Paulo de Portugal e Castro* (FREIRE, 1749: 1). 719
Fig. 263 – Letra capitular de Debrie (FREIRE, 1749: 1). 720
Fig. 264 – Vinheta final de Debrie (FREIRE, 1749: 50). 720
Fig. 265 – Emblemas fúnebres in *Necrologium sive dies emortuales* […] (Ms. 1629 BGUC, fl. 4). 721
Fig. 266 – Rosto de Vida do apostólico padre António Vieira (BARROS, 1746: 60-63). 722
Fig. 267 – Emblemas à morte do Pe. António Vieira (SOUSA, 1730: 60-63). 725
Fig. 268 – Gravura de Carlo Grandi, retratando Pe. António Vieira, e cabeção de Louis Simonneau (BARROS, 1746: 1). 726
Fig. 269 – Cabeção emblemático e letra capitular de O. Cor (BARROS, 1746: 117). 727
Fig. 270 – Cabeção emblemático de O. Cor e letra capitular de Debrie (BARROS, 1746: 269). 728
Fig. 271 – Cabeção emblemático de O. Cor e letra capitular de Debrie (BARROS, 1746: 367). 729
Fig. 272 – Cabeção emblemático de O. Cor (BARROS, 1746: 513). 730
Fig. 273 – "Pennas dedit ipsa sagitas": emblema manuscrito à morte de Pe. António Vieira (Ms. 380 BGUC, fl. 37). 731
Fig. 274 – Cabeção e letra capitular de Guilherme Debrie em *Elogio encomiástico da vida…do… Padre Mestre Francisco de Santa Maria* (SOUSA, 1739: s.p.). 732
Fig. 275 – Cabeção de Rochefort e letra capitular de Debrie (SOUSA, 1739: 1). 733
Fig. 276 – Emblema "*Primus circunde disti me*" (SOUSA, 1739: 38). 734

Fig. 277 – Emblemas à morte do Abade Manuel de Matos Botelho (BARROS, 1745: 89-95). 735
Fig. 278 – Exposição de emblemas em *Descrição fúnebre das exéquias …Senhor Nuno da Cunha de Ataíde* (FREIRE, 1753: 7-479). 736
Fig. 279 – "Ad solem justitiæ" (DROESHOUT, 1645: 470). 737
Fig. 280 – Gravuras de Bento Mealhas sobre Ordem Franciscana (LLAGAS, 1625: s.p.). 738
Fig. 281 – Gravura de Bento Mealhas sobre o martírio de Franciscanos (LLAGAS, 1625: 81). 739
Fig. 282 – Frontispício de Agostinho Soares Floriano (STRAFFORD, 1639: s.p.). 740
Fig. 283 – Gravura de Agostinho Soares Floriano – martírio do Pe. Mastrili (STRAFFORD, 1639: s.p.). 741
Fig. 284 – Gravura de P. Miotte – martírio do S. F. Xavier (CARDIM, 1650: 13). 742
Fig. 285 – Gravura de P. Miotte – martírio por crucificação (CARDIM, 1650: 28). 743
Fig. 286 – Gravura de P. Miotte – martírio por decapitação (Pe. Mastrili) (CARDIM, 1650: 226). 744
Fig. 287 – Gravura de P. Miotte – martírio na cova (CARDIM, 1650: 222). 745
Fig. 288 – Gravura de P. Miotte – martírio por cremação (CARDIM, 1650: 215). 746
Fig. 289 – Gravura de P. Miotte – martírio por veneno (CARDIM, 1650: 21). 747