

«O ENGENHO E A ARTE» DE CAMÕES NOS EMBLEMAS DAS *FESTAS QUE SE FIZERAM PELO CASAMENTO DEL REY D. AFFONSO VI*

THE «INGENUITY AND ART» OF CAMÕES IN THE EMBLEMS OF *FESTAS
QUE SE FIZERAM PELO CASAMENTO DEL REY D. AFFONSO VI* [FESTIVITIES
CELEBRATED ON THE OCCASION OF THE MARRIAGE OF KING AFONSO VI]

Filipa Medeiros
Universidade de Coimbra CIEC

ABSTRACT: This study aims to offer an interpretation of the possible meanings of the emblematic images and verses of Camões present in the triumphal arches erected for the royal wedding of Afonso VI and Maria Francisca de Sabóia (1666), through the analysis of the epithalamic album entitled *Festas que se fizeram pelo Casamento del Rey D. Affonso VI*. Its texts and symbolic watercolors are of great artistic and cultural interest, because they derive their inspiration from the emblem books of the period in order to disseminate political messages that can be read in multiple ways.

KEYWORDS: Emblematics, Ephemeral Art, Marriage, Baroque Courts, Camões.

RESUMEN: Este estudio pretende realizar una aproximación a los posibles significados de las imágenes emblemáticas y los versos camonianos presentes en los arcos del triunfo de las fiestas del matrimonio de Afonso VI de Portugal con Maria Francisca de Sabóia (1666), mediante el análisis del álbum epitalámico titulado *Festas que se fizeram pelo Casamento del Rey D. Affonso VI*. Sus textos y acuarelas simbólicas son de gran interés artístico y cultural, pues se inspiran en las composiciones de los libros de emblemas del periodo para difundir mensajes políticos de doble lectura.

PALABRAS CLAVES: emblemática, arte efímero, matrimonio, cortes barrocas, Camões.

Fecha de recepción: 10-4-2012 / Fecha de aceptación: 22-6-2012

A FESTA BARROCA COMO INSTRUMENTO PUBLICITÁRIO DA IDEOLOGIA POLÍTICA

«Cantando espalharei por toda a parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte» (*Lusíadas*, I.15-16). Assim expressa Camões a sua vontade de revestir de fama eterna a memória gloriosa dos reis conquistadores e de todos os que fogem à maldição do rio Letes, empunhando as armas épicas na luta contra a efemeridade humana. Este *topos* poético, cristalizado por Homero através do símile entre as gerações humanas e as folhas das árvores (*Ilíada*, VI. 181), evidencia o contraste entre o desejo de eternidade e a consciência da mortalidade que sempre atormentou os filhos de Prometeu. No contexto lusitano, a vontade de superar as limitações impostas pelas leis naturais alcançou a sua máxima expressão na epopeia camoniana, que viu o seu sentido patriótico reforçado na sequência da Restauração da Independência, pois celebrizava simultaneamente os dois instrumentos mais eficazes para conquistar uma centelha de imortalidade: a espada e a pena.¹

A «tuba canora e belicosa» de Camões recorria, assim, aos artifícios inspirados por Calíope para erigir um testemunho *aere perennius* (Hor., *Odes*, III, 30), insensível à erosão

dos tempos e às vicissitudes da fortuna. Sabemos, porém, que o irónico devir dos acontecimentos fez com que o povo dominador de um vasto Império Ultramarino perdesse a própria autonomia, num contexto em que o quadro político europeu registava profundas alterações, semeando o clima de incerteza, ao mesmo tempo que alimentava a volátil rede de influências entre as principais casas reinantes. Foi precisamente a consciência dessa atmosfera global o agente promotor das grandiosas encenações festivas nas cortes do Barroco, ávidas por se admirar a si mesmas e causar admiração, através de espectáculos² que se esgotavam no regozijo de uma realidade faustosa mas efémera (Álvarez, 1996: 7). Esse princípio ditou a mudança dos códigos estéticos ao longo do século XVII no sentido da exuberância ornamental, colocando o convencimento emocional dos sentidos no cerne das manifestações artísticas, como preconizava a teoria do «*bel composto*» desenvolvida por Bernini. A capacidade persuasiva da Arte foi então habilmente aproveitada pelos governos absolutistas, que recorriam a estratégias propagandísticas aparatosas para impressionar os espectadores – directos e indirectos. Este fenómeno atingiu a sua máxima expressão nas ocasiões festivas de maior tradição e mais expressiva participação popular: as entradas régias.³

1. Importa salientar que o «Príncipe dos Poetas» não era apenas um símbolo de orgulho nacionalista, nem a sua epopeia podia ser comparada a um vulgar texto de resistência, muito em voga na época. A exaltação da superioridade de Camões, enquanto génio poético, envolveu a sua figura com um halo transcendental, de tal forma que as profecias camonianas e a utopia do Quinto Império são consideradas «revelações equivalentes da dimensão messiânica da *forma mentis* do português de Seiscentos» (Pires, 1982: 67).

2. Deste modo, a festa deve ser entendida como espelho de um determinado contexto social, na medida em que exprime as referências do imaginário vigente em cada época, pelo que representa um «manifesto da essencial realidade de um reino, uma espécie de epifania na qual a comunidade podia contemplar-se a si mesma em toda a sua *coherentia* social e política» (Álvarez, 1996: 12).

3. Estes actos assumiam-se como o «vértice dos rituais públicos do poder», uma vez que recriavam os mitos fundadores da própria sociedade e da sua casa real (Xavier, 2008: 217). No que diz respeito ao caso português, o relato oficial dos cronistas medievais tende a descrever as entradas régias como uma manifestação espontânea das gentes, no entanto, a partir do reinado de D. Duarte, notou-se uma preocupação crescente em sacralizar o monarca, assimilando os rituais da Igreja, nomeadamente a protecção do pátio (Alves, 1986: 20). Essa tendência foi reforçada no período humanista, adaptando a um propósito secular o formato das majestosas procissões do *Corpus Christi* e das solenes festividades pascais (Strong, 1984: 19). O protocolo foi evoluindo até que em 1502 se estabeleceu o *Regimento das Entradas em Lisboa*, que implicavam um cerimonial complexo com dois componentes essenciais: a dramatização da tomada de posse e os rituais de hospitalidade.

Desde os primórdios da civilização que «os actos celebrativos ritmam e pontuam a vida das sociedades» (Pereira, 2000: 9), pelo que a sua função social e política ganhou particular relevância –e eficácia– num momento em que a maioria das monarquias ocidentais combatia em duas frentes de batalha: *extra muros*, os soberanos lutavam contra as ambições imperialistas rivais; *intra muros*, resistiam ao descontentamento popular causado pelos sacrifícios bélicos. As festas reais tornaram-se, então, preciosas aliadas para fortalecer a consciência de identidade nacional e proporcionavam, também, uma forma de evasão que distraía os súbditos e favorecia a empatia com os governantes. Além disso, os festejos desempenhavam um importante papel pedagógico na medida em que todo o aparato visual era concebido de forma a transmitir determinados conteúdos ideológicos, através de cenários fantásticos, rapidamente fabricados. Este mecanismo de manipulação popular, descendente do clássico *panem et circenses*, enganava a fome com lautos banquetes de pompa e luxo, compondo um verdadeiro teatro institucional, de modo a que a festa se transformasse num «evento institucionalizado dirigido às massas anónimas e controlado pelos detentores do poder monárquico» (Tedim, 2009: 55).

De facto, a transcendência política destas cerimónias públicas e o seu carácter representativo proporcionavam excelentes ocasiões para homenagear os reinantes, mas também a cidade e o povo que os recebiam (Zapata, 2008: 408). Ora, é nessa perspectiva que devem ser interpretadas as celebrações em honra do casamento de D. Afonso VI com D. Maria Francisca de Sabóia. No verão de 1666, a capital do reino português

engalanou-se para receber Suas Majestades, que benevolmente partilhavam a sua felicidade com a multidão, movida pela curiosidade de ver os protagonistas do poder e comovida pela sumptuosidade do cortejo. De facto, a representação plástica dos ideais políticos revestia os espaços urbanos de encantamento, fortalecendo a convicção de que Portugal estava a viver uma era dourada, pela mão do seu rei *Vitorioso*. Toda essa ilusão óptica, sustentada por «construções fantásticas, máquinas de sonhos e invenções» (Tedim, 2009: 54), geralmente assinadas por artistas de renome, veio comprovar as potencialidades da arte efémera ao serviço da Fama eterna.⁴

Não devemos, por isso, desconsiderar a qualidade criativa e a função simbólica dessas realizações que geralmente colmatavam a brevidade da sua existência com a ousadia experimental dos seus projectos, de modo a cumprir o seu objectivo performativo junto da opinião pública. O programa festivo assumia-se, assim, como um produto cultural e artístico que conjugava tradição e inovação, configurando a teatralização de uma situação histórico-social através de temas e símbolos seleccionados de acordo com um determinado fim ideológico, numa relação dinâmica entre formatos estereotipados e contextos de aplicação muito particulares (Jacquot, 1979: 13). As bodas de Afonso VI reencarnavam, portanto, numa cerimónia de longa tradição e com uma morfologia muito própria, de modo a adequar a linguagem artística e os meios de comunicação intervenientes aos diferentes níveis de captação do público (Alves, 1986: 9). Pretendia-se, então, unir a sociedade à volta do filho do *Restaurador*, para que o encontro alegórico entre o cortejo real e a turba forta-

4. A arte efémera seguia as modas estéticas e por vezes gerava novas tendências posteriormente aplicadas nas manifestações perenes (Tedim, 2009: 56), pelo que não se deve ignorar o seu contributo para a história da arte. Além disso, a magnificência de algumas produções justificou o seu resgate através de folhetos, álbuns e relações descritivas dos eventos a que estiveram associadas. Esse era, de resto, mais um mecanismo publicitário do sistema político e social, que assim pretendia perpetuar em gravuras a ordem hierárquica dos participantes e a magnificência das festividades, para que fossem difundidas no seu tempo e recordadas no futuro (Álvarez, 1996: 21).

lecesse *de facto* o sentimento de fidelidade e concórdia num ambiente favorável à prosperidade, tão necessário num momento em que Portugal lutava pela afirmação da sua autonomia e do seu monarca.⁵

Desde 1619 que a capital não organizava uma entrada régia,⁶ pelo que havia grande expectativa em relação às opções dos responsáveis pela concepção programática, que aproveitaram a oportunidade para estimular o orgulho patriótico, inflamando a participação popular com luminárias, danças, folias, jogos, touradas, justas e fogos de artifício. Ao longo de quatro meses, o público vibrou com o lauto banquete sensorial, que atingiu o seu máximo esplendor no cortejo de 29 de Agosto (Xavier, 1996: 43 sqq.). Quando, nessa manhã de Domingo, a salva de artilharia avisou os céus de que o coche real tinha saído do palácio de Alcântara, as ruas de Lisboa fervilharam de emoção. Nas portas de Santa Catarina esperavam as primeiras arcadas e logo depois, junto à Igreja do Loreto, tinha sido armado um pequeno tablado para acolher o Senado da Câmara e servir de palco ao discurso do vereador mais

antigo, seguido pela cerimónia das chaves.⁷ A majestosa procissão continuou, então, o percurso delineado pelos arcos triunfais, participando na dinâmica desse festival audiovisual, que combinava o poder das palavras com a força da imagem, de modo a deleitar as mentes mais eruditas com os artifícios plásticos, ao mesmo tempo que divertia a mole com os artefactos coloridos.

Nesta perspectiva, a jubilosa homenagem que assinalou a preciosa aliança da coroa portuguesa com o círculo de Luís XIV constitui um exemplo paradigmático da aplicação da arte efémera na Era Moderna, com especial destaque para os arcos triunfais, erguidos a expensas dos ofícios, das comunidades estrangeiras e de algumas irmandades.⁸ As construções levantadas nas ruas eram, sem dúvida, os mensageiros mais eloquentes da ideologia subjacente, aproveitando a eficácia comprovada da imagética na instrução das massas, através de emblemas, hieróglifos, figuras alegóricas e pinturas narrativas. Essa acção pedagógica, amplamente difundida pelo movimento contra-reformista e pelos colégios jesuítas, atesta um dos aspectos que

5. Recorde-se que a Guerra da Restauração só teve fim com a assinatura do Tratado de Lisboa em 1668, pelo que o casamento estrategicamente negociado pelo Marquês de Sande deve ser interpretado no contexto de um projecto político para legitimar a autoridade de Afonso VI junto dos mais cépticos acerca das capacidades governativas do sucessor de D. João IV. De facto, os testemunhos contraditórios que a história regista fazem com que seja visto como «um rei inventado pelos discursos que sobre ele se fizeram» (Xavier, 2008: 11).

6. A sumptuosidade da recepção de Filipe II (1619) justificou a encomenda de uma descrição ilustrada ao cronista-mor, João Batista Lavanha (Madrid, 1622). Esse esforço para seduzir o soberano estrangeiro e convencer os ânimos populares exigiu um investimento suplementar por parte da cidade, ainda que a iconologia dos artefactos financiados pelos mercadores imigrados fossem muito mais encomiásticos que os de iniciativa autóctone (Alves, 1986: 60).

7. Não deixa de ser sintomático da sua relevância política o facto de o programa festivo ter sido supervisionado pessoalmente pelas principais figuras do governo, o Secretário de Estado e o valido do rei, que confiaram a concepção arquitectónica das máquinas de fogo e dos palanques a João Nunes Tinoco. Uma portaria datada de 21 de Maio ordenava que se encomendassem os arcos às «nações e ofícios» (Braga, 2011: 43), ao mesmo tempo que a Câmara devia preparar um simpático discurso de acolhimento. As palavras de Cristóvão Soares de Abreu apelaram, então, à necessidade de tomar as vitórias passadas como inspiração para sucessos futuros e advertiram D. Afonso a manter os olhos nas «Artes do livro de reinar que ensinam primeiro a vencer-se a si mesmo» (Xavier, 2008: 221). Estes termos, apesar de tópicos, parecem proporcionar uma leitura ambivalente, uma vez que nesse mesmo ano o Senado viria a entregar um documento para exprimir as razões do «mal-estar do reino».

8. Inspirados pelas descrições clássicas dos triunfos romanos, os festivais renascentistas exaltavam a figura do Príncipe, de modo a divinizar o herói responsável pela ordem pública, como atestam os *Triumph* de Petrarca. Os arcos materializam esse espírito apoteótico, tendo surgido pela primeira vez em Portugal no casamento do príncipe herdeiro de D. João III (1552) e atingindo o apogeu na época de D. João V. Por vezes, os artistas e arquitectos exploravam estes ensaios de ideias para depois as aplicar em realizações perenes, como atestam as semelhanças com alguns retábulos coevos (Borges, 1986:106).

melhor caracteriza o século XVII: a apetência pela representação icónica dos conceitos (Praz, 1964:15). A inspiração em colecções de provérbios e livros de emblemática é, de resto, facilmente denunciada pelas gravuras do álbum intitulado *Festas que se fizerão pelo Cazamento del Rey D. Affonso VI*, que tomamos sob escopo.⁹

EMBLEMAS CAMONIANOS NO PROGRAMA ICÓNICO-LI- TERÁRIO DAS CELEBRAÇÕES FESTIVAS

O importante testemunho conservado na biblioteca do último rei português confirma a finalidade propagandística do espetáculo epitalâmico que pretendia superar os festejos esponsais de Filipe IV, para intimidar as pretensões castelhanas e assinalar a primeira grande celebração da dinastia brigantina¹⁰ (Xavier, 2008: 210). Por outro lado, a preocupação de guardar registos oficiais das estruturas provisórias *ad memoriam futuram* através de relatos ilustrados¹¹ indicia a intenção de multiplicar o número de espectadores desses festejos, dentro e fora

de Portugal. Não podemos deixar de sublinhar que a rede de consórcios diplomáticos marcou forte presença nas festas que Lisboa preparou para impressionar a rainha e o seu séquito, bem como os embaixadores de toda a Europa que delas deram notícia (Gomes, 2001: 51). Acreditava-se, por isso, que o esforço económico iria ser recompensado, daí a aposta na exuberância decorativa das construções, onde confluíam referências profanas e divinas.

Cumprir, porém, salienta a presença da emblemática nesse espantoso cortejo, porque demonstra a sintonia com a tendência europeia, contrariando de alguma forma o entendimento da recepção portuguesa deste fenómeno como «modesta, tardia, frustrada e derivativa» (Amaral, 2008: 2). De facto, os jogos enigmáticos tinham adeptos fiéis entre os intelectuais das classes privilegiadas, que apreciavam a sua vertente lúdica (Prieto, 1988: 442). Além disso, a intervenção da Imprensa na propagação de livros ilustrados impulsionou decisivamente a supremacia da linguagem plástica como forma de comunicação com plena capacidade de significação durante a época moderna (Álvarez, 1996: 17), pelo que se compreende facilmente que a iconografia efémera das ruas lisboetas reciasse de forma persuasiva o referente

9. O códice anónimo, disponibilizado ao grande público na edição fac-símile de A. Xavier e P. Cardim (1996), permanece na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa (BDMII Ms. XCVIII), sob a tutela da Fundação da Casa de Bragança, à qual agradecemos a autorização para reproduzir as imagens neste trabalho. O manuscrito contém vinte e sete aquarelas, ilustrativas das máquinas de fogo e das figuras ornamentais que integraram o programa festivo, ostentando igualmente indicações para a colocação das tarjas. No entanto, as discrepâncias que apresenta quando comparado com outras descrições levantam a dúvida se seria apenas o rascunho de um «livro de aparato» (Xavier, 1996: 37). De qualquer modo, o documento atesta que o motivo iconográfico central era a exaltação do poder real, para mostrar *urbi et orbe* a eficiência do governo, a estabilidade da corte e a harmonia social.

10. Os herdeiros de D. João IV proporcionaram ao povo português a rara oportunidade de celebrar três casamentos reais em apenas vinte e um anos, uma vez que o matrimónio de 1666 acabou por ser anulado no ano seguinte, na sequência de uma hábil estratégia do Infante D. Pedro, que ocupou o trono e casou com a ex-cunhada. No entanto, o falecimento precoce de D. Maria Francisca de Sabóia (1683) fez com que o soberano português procurasse nova aliança com uma dama alemã, D. Maria Sofia Isabel, em 1687. Conscientes da utilidade instrumental e pedagógica das festividades, os governantes e seus ministros aproveitaram todos os mecanismos de reinvenção do espaço urbano e convocaram todos os expedientes artísticos para garantir a adesão popular e disfarçar os sinais de crise.

11. A propósito do enlace do *Vitorioso*, há notícia de descrições, discursos e sermões apologéticos, sem esquecer os concursos poéticos, como o *Certamen epitalâmico publicado na Academia dos Generosos de Lisboa*, em 1666. Quanto às segundas núpcias de D. Pedro II, João Reis compôs o álbum evocativo, *Cópia dos Reaes Aparatos e obras que se ficeram em Lisboa na occasião da entrada e dos desposorios de Suas Maiestades* (1687), e Luís Nunes Tinoco deixou um códice ilustrado, *A Phéniz de Portugal Prodigioza*, de que se conhecem três cópias.

figurado nos manuais de emblemas, numa época fortemente marcada pela «espiritualidade visualizada» (Charpentrat, 1967: 9). De resto, as obras de Vasco Mouzinho de Castelo-Branco (*Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel*, 1596) e de Frei João dos Prazeres (*O Príncipe dos Patriarcas*, 1683-1690) exemplificam a utilização das composições logo-icónicas na educação das elites políticas e eclesíásticas, enquanto «estímulo eficaz para a atividade intelectual» (Maravall, 1990: 505).

Assim sendo, convém sublinhar que o programa artístico das festas de 1666 propunha diferentes níveis de leitura, recorrendo a uma linguagem internacionalmente cultivada. Se é verdade que os arcos narravam histórias do passado para reforçar o patriotismo dos presentes, é também válido que alguns dispositivos emblemáticos potenciavam ambiguidades e polissemias que vale a pena analisar, sobretudo se tivermos em conta a influência das Academias dos Singulares e dos Generosos na selecção dos conteúdos alegóricos (Xavier, 2008: 214).¹² Os desenhos do álbum reproduzem, no seu conjunto, o intuito de evidenciar a harmonia de núcleos temáticos como as virtudes dos soberanos, a felicidade conjugal e as vitórias militares dos portugueses, enquanto condições imprescindíveis para os sucessos futuros (Xavier, 2008: 223).

Ora, uma das construções mais representativas dessa tríade conceptual era o Arco dos Mercadores, erigido na Rua Nova do Almada, que se destaca dos demais pela

imponente beleza. Vestindo as cores da realeza, parecia reproduzir o casamento entre elementos marítimos e terrestres para invocar a glória de quem sulcou os mares para conquistar terras e riquezas (Gomes, 2001: 61). A opção pelo tema bélico servia, pois, o duplo objectivo de homenagear os tempos áureos e os protagonistas do império ultramarino no período anterior à ocupação castelhana, ao mesmo tempo que presentificava o contributo particular dos mercadores para a confirmação dessa supremacia para lá do Atlântico. Acrescente-se ainda que a selecção de versos camonianos¹³ como inspiração para a *subscriptio* dos emblemas dedicados a cada um dos oito heróis que foram decisivos para a difusão do poderio português no Oriente reforçava a convicção de que eram verdadeiros exemplos do humanismo cívico e robustecia a apologia das virtudes militares, dos valores expansionistas e das qualidades políticas. Estes paradigmas, por um lado, deviam servir de émulo a D. Afonso VI; por outro, uniam o reino em torno do seu passado vitorioso.

Segundo as indicações do álbum, a decoração do arco previa quatro painéis de composições, dispostas de forma simétrica, ao longo de oito colunas que repetem o padrão: lema e gravura / nome do herói / versos camonianos / lema e gravura. Sendo impossível reconstituir a ordenação exacta dos motivos, propõe-se uma leitura linear destes jogos de artifício, que começam por colocar lado a lado o protagonista individual d'Os *Lusíadas* e D. Afonso de Al-

12. Os membros destas associações intelectuais, eruditos conhecedores das doutrinas políticas e adeptos do saber erudito de carácter hermético, sabiam combinar diferentes suportes comunicativos e queriam primar pela diferença. Não se sabe até que ponto estes círculos podem ter sido influenciados pela pressão de fidalgos como António Luís de Meneses e D. João de Mascarenhas, que retirar: eruditos responsáveis por muitas intrigas cortesãs no reinado de D. Afonso VI.

13. O registo iconográfico parece ilustrar a estrofe I. 14: «Nem deixarão meus versos esquecidos / aqueles que nos Reinos lá da Aurora / se fizeram por armas tão subidos / vossa bandeira sempre vencedora. / Um Pacheco fortíssimo, e os temidos / Almeidas / se, por quem inda o Tejo chora, / Albuquerque terrível, Castro forte / e outros em quem poder não teve a morte.» Note-se que o Arco dos Mercadores composto para o segundo casamento de D. Pedro II evidencia significativos pontos de contacto com este, uma vez que repete a estratégia de invocar heróis nacionais a partir das oitavas d' Os *Lusíadas*. Desta vez, os versos de inspiração camoniana ilustravam as efigies dos reis de Portugal, numa sequência onde faltava a dinastia filipina (Borges, 1986: 37).

buquerque [fig. 1]. As anotações (esquerda/direita), estranhamente contrárias ao posicionamento real, parecem indicar uma organização prévia, à qual não será indiferente a primazia concedida ao descobridor da Índia. Partilhavam os lusos argonautas aqui destacados o facto de terem sido Vice-Reis ou Governadores do Oriente, figurando naturalmente na Galeria de Retratos do Palácio do Governo em Pangim.¹⁴ Vasco da Gama (c. 1468-1524), digno representante do seu povo, é homenageado com uma epígrafe que faz rimar um verso inédito «A Índia descobriu com sorte rara» com um outro que Camões profere acerca do povo lusitano (VII. 132), criando intencionalmente a ilusão de que ambos teriam saído da pena épica. Esta estratégia, plenamente autorizada pelo conceito de *imitatio*, pretende convocar a presença de um símbolo da identidade nacional, numa época em que se vivia uma verdadeira obsessão pelo «Príncipe dos poetas», transformado em motivo poético de grande *fortuna* nas letras portuguesas.¹⁵

Em 1599, um outro arco se levantou em Goa, a mando do bisneto daquele que «fez tremer Neptuno, de medroso» (*Lus.* II. 371), para guardar memória do herói que o povo lisboeta viu celebrizado por dois emblemas cheios de símbolos imperiais. No primeiro, surgia uma representação típica da protecção divina concedida aos monarcas, sob influência da empresa 101 de Saavedra Fajardo (*Idea de un Príncipe político Cristiano*, Milão, 1642), veiculando uma alusão ao mito do Quinto Império, para o qual muito tinha contribuído a descoberta do caminho

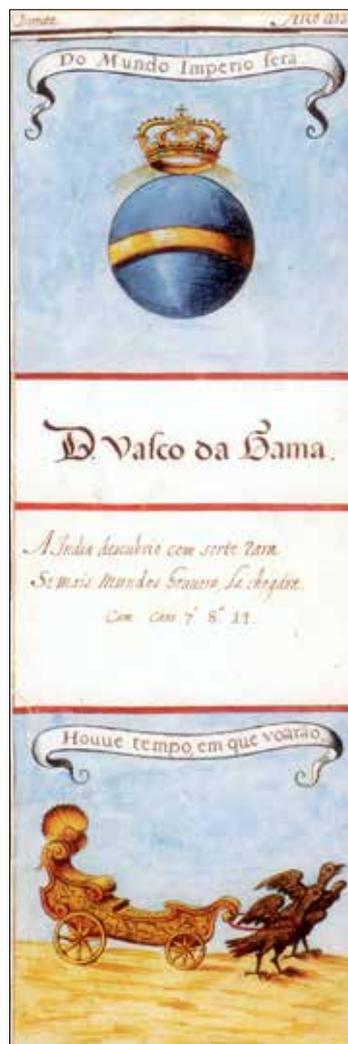


Fig.1. *Festas que se fizeram pelo casamento do Rei D. Afonso VI.* Emblemas do Arco dos Mercadores, f. 21. Cortesia da Fundação da Casa de Bragança - Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa (BDMII Ms. XCVIII)

14. No que diz respeito aos modelos dos retratos, atualmente no Museu Arqueológico de Velha Goa, tomamos como principal fonte biográfica os resumos históricos coligidos por Colaço, na sua *Galleria dos Vice-Reis* (1841), bem como a *Micrologia Camoniana* de Franco Barreto.

15. A recepção do modelo camoniano alimentou polémicas literárias durante décadas, em particular pela rivalidade com o paradigma tassiano, num período em que se intensificou a produção de epopeias, bem como a corrente de teorização e hermenêutica que então começou a afirmar-se (Ferro, 2004: 638). Além disso, Camões inflamava o orgulho patriótico pela sua influência fertilizante na poesia castelhana do *Siglo de Oro*, uma vez que, apesar da hostilidade política, os dois povos mantinham fraternas relações culturais, fortalecidas pelo longo período de unificação (Asensio, 1980: 111).

marítimo para a terra da canela. Esse feito é também evocado pelo mote da segunda composição, exprimindo com uma certa nostalgia o contraste entre a era apoteótica em que as águias¹⁶ lusitanas dominavam e o período de submissão imposto pela coroa espanhola, talvez para lembrar ao filho do *Restaurador* a ameaça vizinha sempre iminente.

Ao lado, figurava Afonso de Albuquerque (1452-1515), que ganhou o epíteto de «Grande Herói da Ásia» (Barreto, 1982: 46) pela *gesta* notável que empreendeu na tomada de Goa, Ormuz e Malaca, tendo ainda construído a fortaleza de Calecut e descoberto as Ilhas de Maluco [fig. 2]. Não surpreende, pois, que lhe seja atribuído por sinédoque um dístico que parafraseia os termos épicos a propósito da glória impar da gente lusa (VIII.191-192). Serve este epigrama a dois emblemas copiados de Saavedra Fajardo. O primeiro recria um horto geométrico, à semelhança do jardim em forma de fortaleza do emblematista espanhol (Emp. 5), valorizando a associação intrínseca entre o trabalho e a virtude, de modo a enfatizar a alegria produzida pela fertilidade da terra. Igualmente aprazível seria a garantia de descendência dada pelos noivos de 1666, de modo a perpetuar o nobre sangue português, e enfraquecendo as pretensões vizinhas ao trono, bem como os sacrifícios impostos pelo conflito armado. Daí que a última composição logo-icônica deste primeiro painel apele precisamente ao «Ditoso fim da guerra», adaptando a *alma* e o *corpo* da empresa 74 de Fajardo, em defesa da paz.

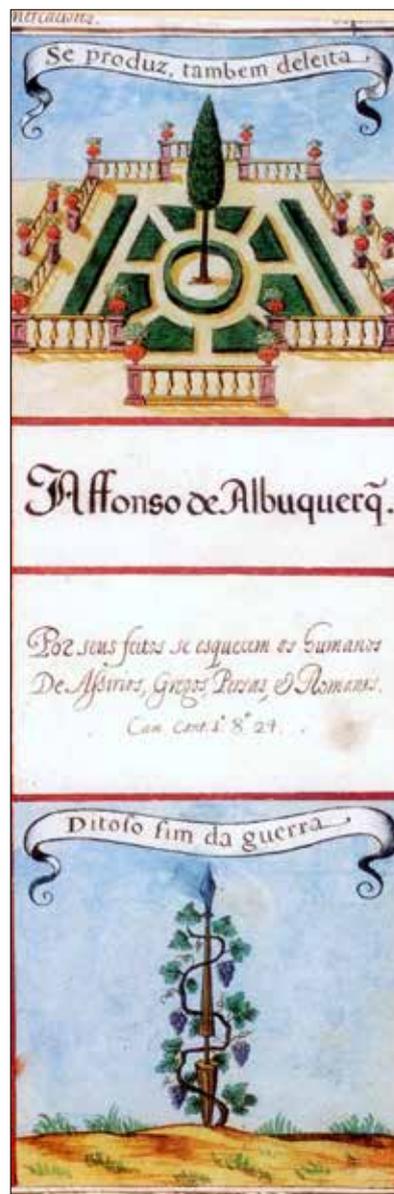


Fig.2. Festas que se fizeram..., f. 21.

16. Heredia, nos seus *Trabajos y afanes de Hércules* (Madrid, 1682: 816), representa um carro aparelhado com pavões para simbolizar a glória do trabalho desde a infância. Aqui o efeito contrastivo é maior porque a águia era a ave mais difundida na emblematologia e como representava o nível supremo de poder, surgia geralmente em posição heráldica, com as asas estendidas (García Arranz, 2010: 124). De resto, já no *Emblematum liber* de Alciato (E.33) aparece como símbolo de fortaleza.

17. No álbum aparece, por lapso, canto XI (e não I), oitava 17.

18. Esta gravura lembra a mensagem de uma das *Empresas morales* de Borja (Praga, 1581: 56-57), que pinta uma árvore com machados cravados para ilustrar a *fortitudo*.

Duarte Pacheco (1460-1533), o único que não foi governante em Goa, intervém no fólho seguinte [fig. 3] acompanhado de um dístico profundamente encomiástico, que cria um novo verso para rimar com o decassílabo camoniano (I. 135¹⁷). O apanágio de «suprema Eternidade» justifica-se pela actuação do valente capitão que desbaratou o Samorim do Malabar por sete vezes, como se lê no décimo canto dos *Lusíadas* (Barreto: 588), mas o mote do emblema cimeiro destaca a sua prudência, exemplar para todos os poderosos, porque o ceptro «melhor se empunha com a vista» (cf. Saavedra, emp. 55). A postura avisada do guerreiro do Oriente valeu-lhe um triunfo de homenagem quando regressou da Índia, em 1505, e também a firme perseverança que demonstrou nas adversidades foi salientada no segundo dispositivo linguístico-visual, através da enigmática imagem que distingue as árvores que secam das que prendem as suas raízes ao solo, enfrentando todas as contrariedades.¹⁸

Logo ao lado, o painel alusivo a Francisco de Almeida (1450-1510), primeiro vice-rei da asiática colónia e fundador das fortalezas de Cananor e Cochim, realça as suas vitórias em Diu, alterando os versos originais (*Lus.*, X. 231-232) para melhor os adaptar a esta finalidade particular [fig. 4]. Essa foi, com efeito, uma estratégia recorrente no projecto decorativo do arco, que reproduzia elementos pictóricos de longa tradição embleática, nomeadamente o Sol e a Lua.¹⁹ De facto, a ligação cósmica entre o astro-rei, o satélite e as restantes estrelas oferecia uma expressiva lição para o Príncipe, no sentido de o incentivar a delegar poderes, não só no valido como em outros ministros, sem prejuízo da sua supremacia. Esta mensagem, também transmitida por Saavedra Fajardo

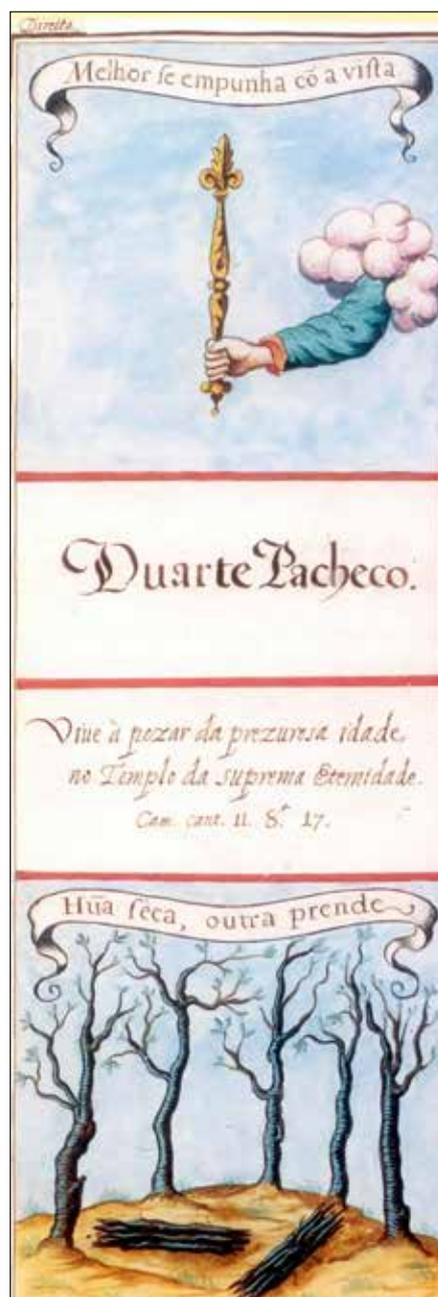


Fig.3. *Festas que se fizeram...*, f. 22.

19. Segundo Picinelli, a figuração conjunta destes astros presentifica a superioridade do Sol, bem como o poder secular e o eclesiástico (1687: 18). Piério Valeriano, na sua obra de referência, reserva o livro XLIV para expor o significado do Sol, da Lua e das estrelas, e começa por esclarecer que o primeiro astro é sinal distintivo de Deus, *Vnus, Optimus e Maximus*; bem como de Cristo renascido, da Luz e do Poder.

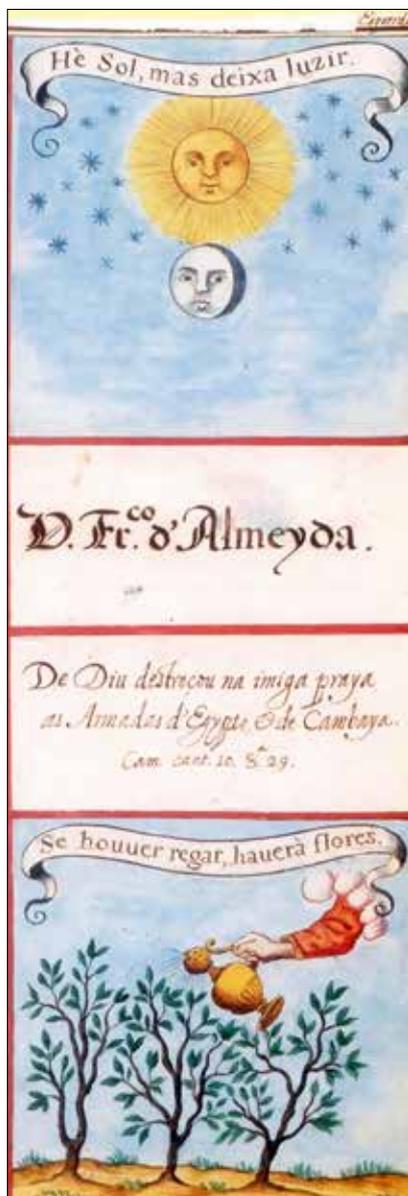


Fig.4. *Festas que se fizeram...*, f. 22.

(emp. 49), podia ainda ser lida, em contexto nupcial, como um apelo ao harmonioso relacionamento com a rainha, a quem competia reflectir a luz do seu senhor. Interpretação equivalente promove o emblema das flores,²⁰ que tanto parece exortar o monarca a partilhar os seus bens com os súbditos, como sugere aos noivos que tudo façam para assegurar um enlace fértil, tão proveitoso para o futuro do reino como os sucessos de Francisco de Almeida.

Daquele casamento dependia verdadeiramente o «fado» de Portugal, pelo que o retábulo dedicado a André Furtado de Mendonça (1558-1611) repete as vantagens diplomáticas dos esponsais [fig. 5]. Camões desconhecia que em 1599 o capitão empreenderia a missão de erradicar a pirataria no Índico, submetendo o Samorim de Calecute. Nem tampouco poderia prever que o interino Governador da Índia (no ano de 1609) viria a defender corajosamente Malaca durante o cerco de 1606. É óbvio que o dístico epidíctico adaptado d'*Os Lusíadas* foi aplicado *a posteriori* (X.113-114) para enaltecer o luso descendente de Marte que venceu os Mouros na terra e no mar. Talvez por isso tenha sido empregue um emblema que reproduz uma imagem náutica, lembrando que a «nau portuguesa» ficava mais firme com a segurança oferecida por duas âncoras, aludindo à aliança política assegurada por intermédio da afilhada de Luís XIV.²¹ Este quadro, gizado pelo emblematista natural de Múrcia como metáfora da estabilidade e da prudência (Emp. 63), alvitra a chave de leitura para a segunda composição, inspirada na mesma fonte (Emp. 58). A presença da vela é profundamente polissé-

20. Esta gravura lembra a nuvem que rega o jardim para o fazer crescer (Picinelli: 655), ao mesmo tempo que se aproxima da benéfica fonte de Andrés Mendo (cf. *Príncipe Perfecto y ministros ajustados*, 1642: 169-170). Importa ainda referir a afinidade iconográfica com a empresa 34 de Fajardo, na qual emerge uma mão que derrama água sobre rosas espinhosas, seduzida pela sua aparente beleza (Vistarini, 1999: 701).

21. Para além do recurso a figuras mitológicas como forma de exaltar os noivos e formular votos de fertilidade (cf. Arcos dos Alfaiates e dos Ourives), um dos motivos mais frequentes nos esponsais era precisamente o *topos* jurídico-político que emprega metáforas matrimoniais para expressar a relação amorosa do reino com o devoto *maritus reipublica* (Álvarez, 1996: 12).

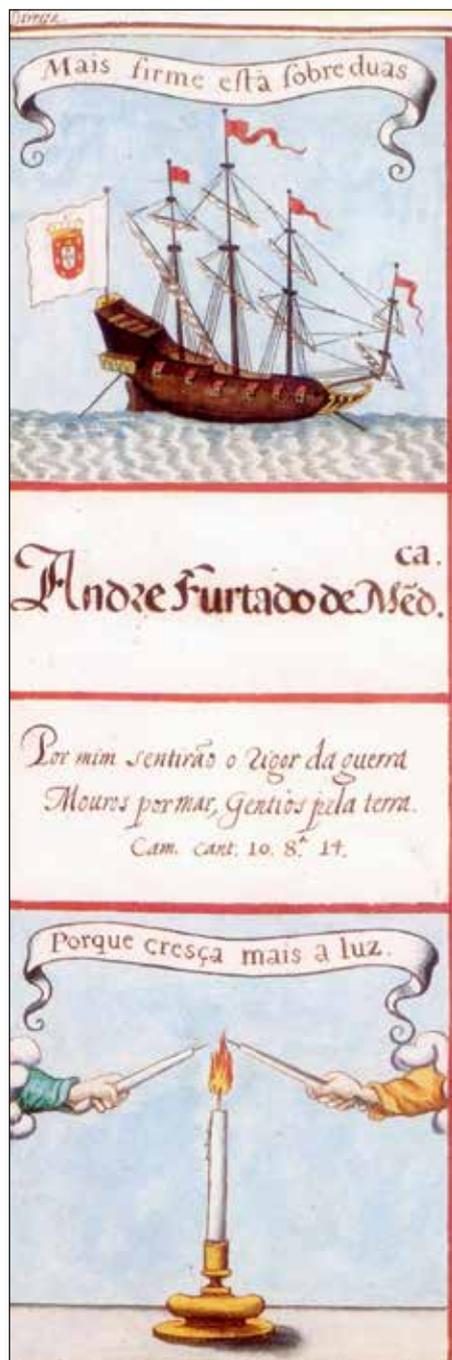


Fig.5. *Festas que se fizeram...*, f. 23.

mica porque sobrepõe o simbolismo da luz sagrada, o brilho da nova rainha e o poder real. Nesta perspectiva, são permitidos três níveis de leitura: primeiro, o desejo de ver multiplicada a graça celestial concedida ao régio casal; depois, a convicção de que a dama francesa traria outras benesses para além do dote; por último, o apelo à magnanimidade de D. Afonso VI no exercício das suas funções de intermediário divino.

Esse é, de resto, um conselho que aparece muitas vezes (demasiadas, segundo os partidários do *Vitorioso*) no programa decorativo das festas. A sequência dedicada a D. João de Castro (1500-1548), vulgarmente conhecido como o «último Herói Português da Índia», rememora o triunfo decisivo no segundo cerco de Diu, bem como as vitórias sobre o Hidalcam, adaptando os versos que Júpiter profere acerca do povo luso (*Lus.* I. 200). A convocação dessa profecia pretendia, pois, levantar o ânimo popular, ao mesmo tempo que colocava aos ombros de Afonso VI a responsabilidade de repartir as bênçãos celestes que recebera, tal como indicia o emblema da montanha,²² elo privilegiado de comunicação entre os céus e a terra, tradicionalmente conotada com o monarca justo [fig. 6]. Mais intrincado se afigura o significado do composto visual que ilustra o lema «Cada qual tem por onde pegar». De epitalâmico teria, talvez, a pretensão de exortar o casal a cumprir as funções destinadas a cada um. Porém, se tomarmos como referência a empresa 70 de Fajardo (com uma coroa em cada ramo), percebemos o desígnio de preitear a indivisibilidade do reino, sobretudo num momento em que a tensão entre os herdeiros de D. João IV já era notória (Xavier e Cardim, 1996: 34).

Talvez por isso o pórtico dos Mercadores concedesse particular ênfase aos conceitos de firmeza e concórdia. O primeiro pontua na secção consagrada a Martim Afonso de

22. Note-se a semelhança com a empresa 40 da *Idea de un príncipe*, que exprime a generosidade do governante através de fontes que jorram da encosta, aqui substituídas pela chuva.



Fig.6. *Festas que se fizeram...*, f. 23.

Sousa (c. 1490-1571), «escelentissimo Capitão e sábio governador» (Barreto: 503), cujo nome Camões faz derivar de Marte (*Lus.* X. 260). A *subscriptio* deste painel reformula os termos colhidos na dedicatória a D. Sebastião (I. 120), de modo a concentrar o protótipo do soldado ultramarino no homem que derrotou o Samorim no Malabar. Esta estratégia é fortalecida pelo par de emblemas que tomam como mote a *fortitudo* [fig. 7]. No primeiro, a singela gravura de um coral lembra que a adversidade fortalece e embeleza, parecendo aludir a duas qualidades da rainha, ou talvez a duas virtudes que faltavam a D. Afonso VI, conhecida a sua debilidade física e a impreparação para governar.²³ Na outra composição, surgem dois símbolos comuns à Empresa 18 de Saavedra, embora com uma disposição diferente, sugerindo a ideia de que dois ceptros seriam mais eficazes para amparar o império português, por graça de Deus transmitida à dinastia brigantina.

Esta preocupação com a estabilidade casa perfeitamente com o princípio ideológico do último núcleo iconográfico [fig. 7], disposto a propósito do governador Nuno da Cunha (1487-1539), a quem Camões devotou uma estância nos *Lusíadas*, enaltecendo o homem que «longo tempo tem o leme» (X. 482) e que fez tremer Diu (X.484). O dístico retoma, pois, a rendição da mítica cidade, mas aproveitando o último verso da estrofe que trata dos poderes de Cupido sobre as ninfas (IX. 376). Este artificio recurso, comum a todos os painéis curriculares sob escopo, denuncia a tentativa de seleccionar passagens mais conhecidas da epopeia para publicitar a selecção de heróis. Facilmente identificados seriam, também, os ícones eleitos para representar a Concórdia, sobejamente divulgados pelos livros de emblemas espanhóis que transpu-

23. Recorde-se que a empresa 3 do diplomata ao serviço de Filipe IV continha precisamente um coral sob o lema equivalente «*Robur et decus*», exemplificando o produto de uma educação rigorosa para desenvolver um carácter forte e capaz de resistir a todas as adversidades.



Fig.7. Festas que se fizeram..., f. 24.

nham as fronteiras políticas sem entraves. Daí que a harpa fosse um símbolo convencional de harmonia, de acordo com a proposta de Borja (Emb. 342), ou de entendimento entre os contrários, segundo a imagética de Saavedra Fajardo (Emp. 61), a que a versão festiva de 1666 acrescentou apenas outra coroa real. Esta diferenciação, reiterada pelo *motto*, insinua uma leitura epitalâmica da composição, mas pode também esconder nas entrelinhas uma alusão à sombra que o Infante D. Pedro criava ao reinado do irmão, conhecidas as suas desavenças. Convinha, portanto, que D. Afonso conseguisse harmonizar todos os seus vassallos, como fizera D. Nuno com as suas tropas, de modo a afirmar o seu poder sobre o vasto território conquistado pelos argonautas Luso-descendentes. A finalidade encomiástica é consolidada pelo derradeiro emblema desta série, que confere novo sentido aos elementos da Empresa 7 de Villava (*Empresas espirituales y morales*, 1613), também presentes numa das composições do manual político de Saavedra (emp. 86), a propósito da presença do príncipe nos seus domínios. O composto iconográfico ecoa as palavras de Cristóvão Soares, dirigidas ao «sol da esfera portuguesa» (Xavier, 1996: 67), recorrendo à tópica ligação destes símbolos com a monarquia para exaltar a supremacia do *Vitorioso* sobre o hemisfério, que se tornava pequeno para acolher a sua glória, como insinua o lema, ao mesmo tempo que indicia a identificação da estrela solar com a Providência divina,²⁴ fonte legitimadora do poder temporal.

REFLEXÕES FINAIS

Pena é que as aguarelas de Vila Viçosa não permitam reconstituir a organização do arco, para que pudéssemos interpretar melhor a *elocutio* através da *dispositio*, e, dessa forma, avaliar cabalmente este exemplar de arte efémera, de onde emana uma das características específicas do barroco: a tensão entre a diversidade plástica e o sentido unitário. A análise do *corpus* permite, porém, induzir que o Arco dos Mercadores se aproximaria do conceito de obra de arte total, «rica, complexa e de interpretação difícil e errática» (Sobral, 1999: 314). De facto, os painéis combinavam um mosaico de recursos e de significados que implicam uma interpretação holística, conjugando diferentes níveis de leitura. A selecção dos construtores do Império ultramarino (tal como as estátuas régias nas estruturas levantadas pelos Flamengos e pelos Franceses) que foi convidada para participar nas bodas de Afonso VI servia como fonte de inspiração a todos os espectadores, apelando ao sentimento de identidade nacional, ao mesmo tempo que acentuava a comparação com as circunstâncias do século XVII.²⁵ A necessidade de reforçar no imaginário colectivo a representação ideal de um país forte, capaz de vencer a guerra da Independência, aliciou os mestres a recorrer à *gesta* do Oriente, multiplicando o impacto desta estratégia ao convocar também a «tuba canora» do expoente máximo da epopeia –e da Literatura– portuguesa.

24. A representação do Sol como símbolo de supremacia e de poder infinito era um dos motivos clássicos da emblemática política (Picinello: 12), bem como dos manuais de empresas sagradas (Picinello: 17). Daí que Luís XIV se tenha apropriado da imagética solar sob o lema *Nec pluribus impar*. No contexto do Arco dos Mercadores, a presença repetida do globo e da estrela, associada à enumeração das principais cidades do reino através de glosas camonianas, parece reproduzir a convicção de que Portugal estava predestinado a liderar o Quinto Império.

25. Além de exaltar o soberano, a imagética procurava fomentar alianças internacionais e transmitir uma imagem da sua grandeza e do seu poder político, reforçando os fundamentos da sua própria credibilidade (Borges, 1986: 110). Daí que a expansão portuguesa fosse um motivo recorrente, bem como a representação das forças naturais e dos elementos cósmicos, para criar a ilusão de *συνπάθεια τῶν ὀλῶν*.

Estes artifícios verbais, aliados à iconografia do Arco, representam dignamente o programa ideológico das festividades, que garantia a adesão popular ao mesmo tempo que veiculava tópicos estruturantes para a cultura política dominante, indo ao encontro da expectativa do público múltiplo e massivo. Quer os destinatários cultos, quer a mole popular, menos preparada para decifrar os signos, rendiam-se perante o aparato visual (Ledda, 2000: 252). A plasticidade da linguagem emblemática oferecia, por isso, um valioso instrumento para cifrar as mensagens, e não deixa de ser significativa a sua utilização, atestando não só a recepção da corrente desenvolvida por Alciato, mas também a grande familiaridade com autores espanhóis de referência, sobretudo Saavedra Fajardo. Além disso, os criadores lisboetas demonstram ter conhecimento, directo ou indirecto, do código normativo sistematizado por P. Giovio no *Dialogo* (Lion, 1574), uma vez que tendem a respeitar os princípios da justa proporção, da «bella vista» e da brevidade do «motto», apesar de adoptarem o idioma vernáculo. No que diz respeito à obscuridade dos conceitos, cumpre salientar a ambivalência de algumas composições que permitem outros níveis de leitura para além das encomendadas saudações aos noivos. Verifica-se, portanto, que o louvor a D. Maria Francisca, embora ine-

quívoco, era convencional, baseando-se na estereotipada aproximação ao arquétipo da Virgem.²⁶ A exaltação do rei²⁷ assumia, pelo contrário, contornos mais duvidosos, como se depreende da centralidade do tópico do bom governo como condição para a prosperidade (Xavier, 2008: 228).²⁸ Não esqueçamos que os feitos militares que lhe valeram o cognome foram alcançados pela liderança do Conde de Castelo Melhor. Por outro lado, o cortejo de heróis que desfilava no retábulo entre a representação alegórica das virtudes tanto servia para honrar D. Afonso VI e sua soberania na figura dos seus antepassados, como comprometia a sua actuação, pondo em relevo os atributos que lhe competiam, mas que não demonstrava, tais como: a audácia, a sabedoria, a prudência, a magnanimidade, a fecundidade, a justiça, a fortaleza e a concórdia.

Estes seriam igualmente os votos para os recém-casados, de balde formulados por uma estrutura logo-icónica que potenciava diferentes níveis de leitura, reproduzindo, com o elevado grau de redundância que caracteriza a cultura barroca, imagens conhecidas e analogias convencionais (Ledda, 2000: 260). O intuito de reforçar o espírito de comunhão entre as classes fracassou, ainda que a máquina propagandística tivesse logrado criar a sensação falaciosa de harmonia, através dos tópicos amorosos que

26. Na verdade, a rainha que deu origem «a um dos maiores escândalos e a um dos mais infames actos que regista a história de Portugal» (Benevides, 2009: 417) veio a revelar-se uma figura muito polémica. Persistente e determinada, teve um papel decisivo no afastamento do valido do Rei, na exoneração de António de Sousa de Macedo, no descrédito público de D. Afonso VI e na conjura de D. Pedro, que acabou por convocar as cortes em Janeiro de 1668. Vista como «uma das peças do tabuleiro de xadrez de Luís XIV» (Braga, 2011: 181), nunca conquistou o amor do povo, mas conseguiu chegar ao trono pela segunda vez graças à ameaça de regressar a França com o seu dote, o que obrigou o país a aceitá-la como princesa em nome do «bem comum» (Benevides, 2009: 425).

27. O afastamento de D. Afonso VI marcou um episódio muito peculiar da história nacional, uma vez que levantou inúmeras disputas relativamente à legitimidade política e jurídica do processo. Os discursos peticionários nas Cortes de 1668 apresentaram como argumentos: a incapacidade física e mental para o governo, as demonstrações de tirania para com os súbditos, a exorbitação dos seus poderes relativos a honras e ofícios públicos e a dissipação da fazenda real. No entanto, a legitimidade do juramento feito aquando da aclamação e o direito à renúncia do rei dividiram as opiniões, revelando a ténue fronteira entre o poder e a vontade de um rei absoluto (Xavier, 1998: 175).

28. Várias composições emblemáticas representam o poder do monarca em termos ambivalentes, que mais parecem avisos e censuras do que elogios, tendo em conta a actuação política do *Vitorioso*. Também a balança, no Arco dos Alfaiaes, e a romã, no Arco de São Jorge, apelam à justa divisão das riquezas.

escondiam mensagens políticas, alusivas aos benefícios e perigos das alianças dinásticas (Moya, 2010: 24). Embora aclamado com grande pompa, o himeneu não perdurou e o reinado também não.²⁹ Muitos dos figurantes do cortejo participaram com o mesmo entusiasmo na conspiração contra o monarca, o que não implica, porém, o fiasco da organização, porque as festas cumpriram a sua função de impressionar a memória de quem assistiu e resistiram ao passar dos séculos através dos documentos escritos e das aguarelas deste álbum. Os acontecimentos posteriores em nada invalidam a importância do evento, antes o enfatizam (Jacquot, 1960: 17), enquanto mecanismo ensaístico de politização das massas. O «desvanecimento da plebe» foi totalmente conseguido, como salientou o testemunho contemporâneo da *Anti-catastrophe* (1791: 285), cumprindo, a curto prazo, o objectivo pragmático das festividades, que era construir «o maior triunfo, que pôde ser que o mundo haja visto», conforme expressa um dos organizadores no *Mercurio Portuguez* (1666: 286).

Anos mais tarde, o célebre visionário jesuíta viria a reconhecer a dimensão ilusória dos festejos, denunciando a manipuladora intenção de esconder as desgraças por detrás de luxuosos ornamentos: «Tais foram os arcos e os troféus daquele formosíssimo e falso triunfo; tal foi então a nossa enganada e enganosa alegria; e tão verdadeira era a nossa dor, e tão bem fundada a nossa desconsolação» (Vieira: 372). Importa, porém, recordar que o conceito de «falso» não era absolutamente negativo num período em que o hermetismo da representação simbólica legitimava a ambivalência da linguagem e num momento em que o esplendor dos espectáculos artísticos pretendia distrair as mentes da negra realidade. Afinal, falamos da época em que, como afirmava

Calderón, «la vida es sueño», e mais ainda com a ajuda do «engenho e da arte» de Camões para a burilar.

BIBLIOGRAFIA

- ÁLVARES, F. B. [1996]. «Memória visual dos afectos na política barroca», em *Festas que se fizeram pelo casamento do Rei D. Afonso VI*, Lisboa, Quetzal, 7-26.
- ALVES, A. [1986]. *As entradas régias portuguesas. Uma visão de conjunto*, Lisboa, Livros Horizonte, Lda.
- AMARAL, R. [2008]. «Portuguese emblematics: an Overview», em L. GOMES (ed.), *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics*, Glasgow Emblem Studies, 13, 1-20.
- ASENSIO, E. [1980]. «Camões en la poesia española de los siglos XVI y XVII», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 15, 111-132.
- BARRETO, J. F. [1982]. *Micrologia Camoniana*, Lisboa, Biblioteca Nacional.
- BENEVIDES, F. [2009]. *Rainhas de Portugal. Estudo histórico*. Lisboa, Livros Horizonte (*editio princeps*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1878).
- BORGES, N. [1986]. *A arte nas festas do casamento de D. Pedro II*, Porto, Paisagem Editora.
- BRAGA, I. e BRAGA, P. [2011]. *Duas rainhas em tempo de novos equilíbrios europeus*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- CHARPENTRAT, P. [1967]. *L'Art baroque*, Paris, Presses Universitaires de France.
- COLAÇO, J. [1841]. *Galleria dos vice-reis e governadores da India Portuguesa dedicada aos illustres descendentes de taes heroes...em 1839 e 1840*. Lisboa, Typographia de A. S. Coelho. <<http://www.gutenberg.org/files/29995/29995-h/29995-h.htm>> 14-01-12.

29. Seguiu-se um ano pródigo em conflitos, externos e internos, e se o Valido conseguiu vencer o inimigo espanhol, não resistiu aos traidores fraternos, que apoiaram a manobra concertada para depor o sucessor de D. João IV. Humilhado pelo processo de anulação do matrimónio, pressionado pelos apoiantes de D. Pedro e afastado pelas Cortes de 1668, o soberano viveu aprisionado até 1683.

- FERRO, M. [2004]. *A recepção de Torquato Tasso na Épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*, Coimbra, Faculdade de Letras.
- GARCIA ARRANZ, J. J. [2010]. *Symbola et emblemata avium*, A Coruña, SIELAE.
- GOMES, A. C. [2001]. «Alianças, poder e festa. Os casamentos de D. Afonso VI e D. Pedro II», em J. C. PEREIRA (COOR.), *Arte efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 51-99.
- JACQUOT, J. [1956]. «Joyeuse et triomphante entrée», em J. JACQUOT (COOR.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, vol. 1, 9-19.
- LEDDA, G. [2000]. «Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (fiestas y celebraciones, siglo XVII)», em R. ZAFRA e J. J. AZANZA (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Akal, 251-260.
- MARAVALL, J. A. [1990]. *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- MOYA, I. R. [2010]. «Epitalamios y himeneos. Iconografía y literatura nupcial en las cortes del Barroco», em *Imago*, nº 2, 7-24.
- PEREIRA, J. C. [2001]. «Posteridades do efémero», em J. C. PEREIRA (COOR.), *Arte efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 9-19.
- PICINELLI, F. [1687], *Mundus Symbolicus in emblematum universitate formatus... Coloniae Agrippinae, sumptibus Hernanni Demen, Iohannis Theodori Boetii* (1ª edição: Venetia, Presso Combi & La Noù, 1670).
- PIRES, M. L. [1982]. *A crítica camonianiana no séc. XVII*, Porto, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- PRAZ, M. [1964]. *Studies in Seventeenth-century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- PRIETO, M. H. [1988]. «A emblemática de Alciato em Portugal no século XVI», em *O Humanismo Português (1500-1600). Primeiro Simpósio Nacional*, Lisboa, 21-25 de Outubro de 1985, Lisboa, Academia das Ciências, 435-461.
- SOBRAL, L. [1999]. «Un bel compost: a obra de arte total do primeiro Barroco português», em I. LAGE (COOR.), *Struggle for Synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII: the total work of art in the 17th and 18th centuries*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, Vol. 1, 303-315.
- STRONG, R. [1984]. *Art and Power: Renaissance festivals 1450-1650*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- TEDIM, J. M. [2009]. «Arte efémera», em D. RODRIGUES (COOR.), *Estética Barroca II: Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, [Porto], Fubu Editores.
- VIEIRA, A. [1959]. «Sermão histórico e panegírico nos anos da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia», em *Obras Completas*, vol. V. Porto, Lello e Irmão, 357-401.
- VISTARINI, A. B. e CULL, J. T. [1999]. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal.
- XAVIER, A. B. e CARDIM, P. [1996]. *Festas que se fizeram pelo casamento do Rei D. Afonso VI*, Lisboa, Quetzal.
- XAVIER, A. B. [1998]. «El Rei aonde póde e não aonde quer». *Razões da Política no Portugal Seiscentista*, Lisboa, Edições Colibri.
- XAVIER, A. B. e CARDIM, P. [2008]. *D. Afonso VI*, Lisboa, Temas e Debates.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T. Z. [2008]. «La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías», em C. CHAPARRO et alii (eds.), *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, T. I, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 395-418.

