

LILIAN PESTRE DE ALMEIDA  
(UFF, Lisboa)

**A *LUSITANIA LIBERATA* OU A RESTAURAÇÃO PORTUGUESA EM  
IMAGENS: ANÁLISE ICONOLÓGICA DO CONJUNTO DAS GRAVURAS DA OBRA DE  
ANTÓNIO DE SOUSA DE MACEDO.**

**The *Lusitania liberata* or the Portuguese Restoration in images.  
Iconological Analysis of the ensemble of pictures from António de Sousa de  
Macedo's book.**

**ABSTRACT:** Iconological analysis of the ensemble of pictures from the *Lusitania Liberata* published in London in 1645 and written by Antonio de Sousa Macedo. The book is illustrated with 13 original prints of figures of ancient or contemporary historical events. Written in Latin, it defends the Portuguese Restoration of 1640, using historical and legal arguments. Most of the images have not been subject to systematic analysis. The book is a work of propaganda defending a nationalist thesis. The *Lusitania Liberata* develops its argument from the rhetoric of a particular symbolic universe connected to Portuguese messianism.

**KEY WORDS:** Portuguese Restoration, iconological analysis, nationalist discourse, symbolic universe, messianism.

**RESUMO:** Análise iconológica do conjunto das gravuras do volume *Lusitania liberata* publicado em Londres em 1645, de autoria de António de Sousa de Macedo. A obra ilustrada com 13 gravuras originais sobre figuras e acontecimentos históricos, antigos e contemporâneos, e escrita em latim, defende a Restauração portuguesa de 1640, com uma argumentação histórica e jurídica. A maioria das imagens não foi ainda objeto de análise sistemática. Obra de propaganda e de defesa de uma tese nacionalista, a *Lusitania Liberata* desenvolve a sua argumentação retórica a partir de um determinado universo simbólico ligado ao messianismo português.

**PALAVRAS-CHAVE:** Restauração portuguesa, análise iconológica, discurso nacionalista, universo simbólico, messianismo.

**Fecha de Recepción:** 10 de agosto de 2011.

**Fecha de Aceptación:** 26 de septiembre de 2011.

## 0. INTRODUÇÃO

Depois do desaparecimento prematuro do rei D. Sebastião no Norte de África, em Alcácer-Quibir em 1578 e da morte do seu sucessor, o velho cardeal D. Henrique, em 1580, Portugal viveu cerca de 60 anos sob o domínio do ramo espanhol dos Habsburgos. O período também é conhecido como o da união das duas coroas. A monarquia dualista da dinastia filipina, inaugurada oficialmente com as Cortes de Tomar (Abril de 1581), confirma as pretensões de Felipe II de Espanha, entre outros pretendentes, como rei de Portugal, sob o título de Felipe I<sup>o</sup>. Seus sucessores, Felipe III e IV de Espanha, serão denominados respectivamente Felipe II e III de Portugal e como tal entram em várias galerias dos Reis de Portugal (por

exemplo, Galeria dos Reis, nos jardins episcopais de Castelo Branco, do século XVIII).<sup>1</sup>

O período da união ibérica acumulará aos poucos descontentamentos que resultam na instauração da casa de Bragança como quarta dinastia reinante, a 1º de Dezembro de 1640 com o início do reinado de D. João IV e abrem a chamada guerra da Restauração portuguesa. Durante 28 longos anos, portugueses e espanhóis permanecerão em guerra com sucessivas invasões do país ao Norte (Trás-os-Montes) e ao Sul (Alentejo), hostilidades que só cessarão com a assinatura do tratado de paz de 1668 entre os dois países, já com D. Pedro como príncipe regente do reino.<sup>2</sup>

Em meados do século XVII, precisamente em 1645, é publicado em Londres, num belíssimo volume ilustrado, o texto de um jurista, Dr. António de Sousa de Macedo, intitulado *Lusitania liberata*. A obra, escrita em latim, defende a causa portuguesa perante o público culto e as cortes estrangeiras. Alguns exemplares da obra pertencem a coleções portuguesas: os 6 exemplares da Biblioteca Nacional de Lisboa e o do Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Lisboa.

O exemplar pertencente à Misericórdia está em muito bom estado e é sobre ele que redigimos o presente texto. No Catálogo das obras impressas no século XVII da Coleção da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa,<sup>3</sup> o volume é descrito, sob o nº 369, como se segue:

MACEDO, António de Sousa de, 1606 - 1682.

Lysitania liberata ab injusto Castellorum dominio restitvta, legitimo Principi Serenissimo Ioanni IV. Lusitaniæ, Algarbiorum, Africae, Arabiae, Persiae, Indiae, Brasiliae &c. Regi potentissimo; Summo Pontifici, imperio, regibus, rebus-publicis, caeteris[ue] orbis christiani principibus/ demonstrata per D. Antonium de Sousa de Macedo Lusitanum, aulæ generosum Regij Ordinis Cristo Equitem ...; Opvs historice-juridicum, materiarum varietate jacundum; Complectens ultra principale institutum omnes Lusitaniæ notitias (quoad terram, gentem, potentiam & eventus ab orbe condito) notatu digniores nec non plurimas aliarum provinciarum; Cum duplici indice altero capitum in principio voluminis altero rerum in fine ... - Londini: in officinâ Richardi Heron, 1645. - 3 v. em 1

<sup>1</sup> As galerias dos Reis de Portugal colocam um problema interessante do ponto de vista iconográfico e deveriam ser estudadas de forma sistemática. Por outro lado, a ausência deliberada dos Reis do período filipino faz parte de um programa iconográfico que se caracteriza pelo seu aspecto “nacionalista”, caso evidentemente da Galeria dos Reis do Palácio de Fronteira, em Lisboa, também dos meados do século XVII.

<sup>2</sup> Terceiro filho do rei João IV de Portugal e de Dona Luísa de Gusmão, foi Senhor da Casa do Infantado. Cognominado de *O Pacífico* porque em sua regência fez-se a paz com a Espanha (em 1668).

<sup>3</sup> *Catálogo das obras impressas no século XVII. A Coleção da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa, 1994. Apresentação do Professor Doutor José V. de Pina Martins. Introdução, organização, bibliografia, catalogação e índices por Júlio Caio Velloso. Indicado daqui em diante por LL.

t.; 2º (30 cm). - Barbosa Machado 1 p. 401, NUC NS 0744931. - V. 1: [3 br.], [27], 467, [1 br.] p. - Na p. [1] o retrato de D. João IV. - Na p. [2] o frontispício alegórico representando o triunfo do dragão da Casa de Bragança sobre o leão de Castela. - Na p. 58 o retrato de D. Afonso Henriques. - Na p. 93 a visão de Ourique. - Na p. 143 o retrato de D. João I. - Na p. 165 a árvore genealógica dos descendentes de D. Manuel I. - Grav. John Droeshout. - Notas impr. marginais. - Assin.: [ ]6, A34, A64, A2, B-Z4, Aa-Zz4, Aaa-Nnn4, Ooo2. - V. 2: [2], 540 [i. é 70]p. - Na p. [2] a fênix renascida. - Grav. John Droeshout. - Notas impr. marginais. - Paginação e assin. contínuas; paginado a partir de 471. - Assin.: [ ]2, Ppp-Yyy4, Zzz2. - V. 3: [2], 794 [i. é 252], [22]p. - Na p. [2] gravura alegórica a representar o dragão da Casa de Bragança. - Na p. 560 a sagração de D. João IV. - Na p. 650 o triunfo de D. João IV. - Grav. John Droeshout. - Na p. 708 o dragão e a esfera armilar. - Na p. 764 o escudo das armas reais de Portugal. - Na p. 792 alegoria a D. João IV. - Grav. John Droeshout. - Notas impr. marginais. - Paginação e assin. contínuas. paginado a partir de 543. - Assin.: [ ]2, Aaaa-Ssss4, Tttt6, Vvvv-Zzzz4, Aaaaa-Iiiii4, Kkkkk-Nnnnn2.

Algumas folhas manchadas e rasgadas e encadernação rasgada e com a pasta posterior solta.- Falta a folha "A2" da primeira sequência.- Pert.: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.- Encadernação portuguesa do século XVIII em pasta de papelão revestida em pele castanha e decorada com dois frisos gravados a seco e lombada decorada com frisos gravados a seco e motivos florais em dourado e o título em dourado.- Cota antiga: Est.13.C.5.L.15.- Documentação iconográfica: estampa 1, 24 e 25.

L.A.XVII.0609 1-3

A obra possui importante iconografia, tanto do ponto de vista plástico como histórico, em parte ainda pouco conhecida. São 13 gravuras sobre figuras e acontecimentos históricos, antigos e contemporâneos. Das gravuras, apenas 5 foram republicadas em trabalhos recentes: as nº 1, nº 3, nº 4, nº 9 e nº 11. Na internet, encontram-se facilmente quatro gravuras: a Figura alegórica final (nº 13), o Dragão e a esfera armilar (nº 11), o escudo de Portugal (nº 12) assim como o Frontispício (nº 1), bastante conhecido.

A notícia acima, da autoria de Júlio Caio Velloso, faz a listagem não só de toda a série como propõe uma primeira identificação dos temas, sem esgotar-lhes evidentemente a significação.

Note-se, por um lado, que três gravuras da *LL* são reproduzidas no próprio *Catálogo* da Misericórdia de 1994, anteriormente citado: a estampa 1 com a sagração de D. João IV, a estampa 24 com o triunfo de D. João IV e estampa 25 com a visão de Ourique. Por outro lado, o retrato de D. Afonso Henriques reproduz um modelo iconográfico bastante difundido. A tradição criou um modelo plástico do Fundador: um guerreiro de longas barbas que corresponde, de certa forma, à imagem de Carlos

Magno, “*l'empereur à la barbe fleurie*”,<sup>4</sup> da *Chanson de Roland*. Enfim, duas outras estampas da LL servem de ilustração ao número 30/31 da revista *Oceanos* com as seguintes legendas:<sup>5</sup>

a) na p. 91, D. João coroado pelas figuras alegóricas da Justiça e da Paz (imagem correspondente, no *Catálogo* da Misericórdia, à sagração de D. João IV) e

b) na página 146, os astros auguram bons sucessos ao Portugal restaurado (imagem correspondente, no mesmo *Catálogo*, à gravura do escudo de Bragança e a esfera armilar).

Restam assim quatro gravuras, respectivamente: nº 5 (retrato de D. João I), nº 6 (Árvore genealógica de D. Manuel I), nº 7 (A Fénix renascida), nº 8 (O dragão de Bragança junto à árvore) hoje quase totalmente desconhecidas.

O volume de António de Sousa de Macedo constitui um texto importante no debate sobre a Restauração de Portugal e sustenta a ascensão à coroa do duque de Bragança, apresentado pela propaganda espanhola como um rebelde e usurpador. É materialmente, sem dúvida, o mais belo volume publicado sobre Portugal no século XVII.

Consideramos aqui as 13 gravuras na ordem do seu aparecimento em confronto com o texto que as acompanham. Assim, em cada gravura buscamos fazer uma leitura articulada da mensagem icónica e linguística. A relação do texto com a imagem é, na maioria das vezes, complementar e ideológica. Diante da polissemia (ou ambiguidade) da imagem, as inscrições em latim ancoram, no espírito do leitor, um determinado significado que se torna, assim, predominante e privilegiado. As inscrições latinas criam uma teia simbólica de significados que buscamos destacar.

Observe-se por fim que as gravuras distribuem-se de forma irregular no volume: seis gravuras no Livro I; uma no Livro II e seis no Livro III.

No Livro I, as duas primeiras gravuras ligam-se a acontecimentos contemporâneos: o retrato do novo Rei português e o frontispício alegórico com a luta dos dois animais simbólicos, o dragão e o leão, representando respectivamente Portugal e Espanha. Seguem-se os momentos fortes da evolução do reino lusitano até a crise dinástica de 1580: Afonso Henriques, considerado o fundador da nacionalidade e o primeiro rei da dinastia dita de Borgonha; os antecedentes da batalha de Ourique contra os muçulmanos (25 de Julho de 1139), combate decisivo na luta para a Reconquista do território; D. João I, o primeiro rei da dinastia de Avis, vencedor da batalha de Aljubarrota contra os espanhóis (14 de Agosto de 1385) e

<sup>4</sup> A expressão é um lugar comum da primeira *Chanson de geste* francesa do final do século XI. Não esquecer que a primeira dinastia portuguesa, dita de Borgonha, é de origem francesa.

<sup>5</sup> Número especial dedicado a Vieira. Lisboa, Abril/Setembro de 1997, p. 91 e p. 146.

conquistador de Ceuta (1415); a árvore genealógica de D. Manuel I, verdadeiro Jessé bíblico.

No livro II, a imagem da Fénix renascida faz a transição entre o passado de Portugal e a Restauração de 1640.

No livro III, todas as gravuras sem exceção dizem respeito, direta ou indiretamente, ao novo rei português, D. João IV, da casa de Bragança.

1. *Uma palavra sobre o artista gravador, John Droeshut ou Droeshout*

John Droeshut ou Droeshout (1596 – 1652) é o filho mais velho de um outro artista gravador, Martin Droeshut, responsável, segundo se acreditava, pelas gravuras do primeiro fólio de Shakespeare. A família, originária dos Países Baixos, compõe-se de vários artistas gravadores, uns mais conhecidos do que outros. Recentemente June Schlueter<sup>6</sup> mostrou que o pai, dito Martin o Velho, trabalhou igualmente em Madri e que deve-se atribuir a um outro filho, também chamado Martin, dito o Moço, a paternidade das gravuras de Shakespeare. O conhecido dicionário Redgrave dá as seguintes precisões sobre o nosso John Droeshout:

John Droeshout (1596–1652), who may be identified with the John Droeshout mentioned above as an elder brother of Martin Droeshout. He was employed by booksellers, for whom he engraved portraits of Arthur Johnston, John Babington, Richard Elton, John Danes, Jeffrey Hudson, and others, besides other frontispieces and broadsides. He also engraved a set of plates to 'Lusitania Liberata,' by Don Antonio de Souza, including some portraits of the kings of Portugal. In his will, dated 12 Jan. 1651–2, and proved 18 March 1651–2 (P. C. C., Somerset House, 55, Bowyer), he describes himself as 'of St. Bride's, Fleet Street, London, Ingraver,' and mentions his wife Elizabeth, his nephew Martin, his two sons-in-law, Isaac Daniell and Thomas Alford, and his servant or apprentice, Thomas Stayno.

[Redgrave's Dict. of Artists; Nagler's Monogrammisten, iii. 2243, iv. 1733; Granger's Biogr. Hist. of England; Bromley's Cat. of Engraved English Portraits; Lowndes's Bibl. Man.; information from Mr. W. J. C. Moens, F.S.A.; authorities cited above.]

Como contextualizar a publicação do volume da *LL* em Londres? D. António de Sousa de Macedo faz parte da embaixada portuguesa enviada a Londres desde

---

<sup>6</sup> SCHLUETER (2007: 240).

1641 em busca de apoio internacional para o movimento português: tem o cargo de secretário. A Inglaterra é a grande aliada tradicional de Portugal desde o reinado de D. João I.

O rei inglês, Carlos I, exigiu inicialmente um documento em que se declarassem as causas e as razões da revolução de Portugal, sem o que, nem ao menos queria admitir os embaixadores. António de Sousa de Macedo enviou então, a 12 de Março, ao secretário de estado do rei de Inglaterra uma carta em que largamente expunha todos os acontecimentos que tinham restabelecido a independência. O volume da *LL* constitui o desenvolvimento das suas teses e dirige-se a todas as cortes estrangeiras.

No mesmo período envia igualmente uma *Carta ao papa Urbano VIII* sobre o mesmo assunto. Respondeu também em espanhol ao manifesto em favor do rei de Espanha, publicado em 1641 pelo seu cronista D. José Pellizer.

Assinado o tratado de aliança entre Portugal e a Inglaterra, a 29 de Janeiro de 1642, D. Antão de Almada e Francisco de Andrade Leitão voltaram a Lisboa, ficando António de Sousa de Macedo como ministro residente na corte inglesa.

## 2. *A série das gravuras da Lusitania liberata: imagens e textos*

### *As gravuras do Livro I*

Com excepção das duas imagens do Frontispício, as gravuras do Livro I cobrem o passado de Portugal, da fundação do reino à árvore genealógica de D. Manuel. Esta será uma maneira de ilustrar a crise de 1580.

#### GRAVURA Nº 1, LIVRO I, P. [1]: RETRATO DE D. JOÃO IV

Retrato em busto de D. João IV.

A moldura do retrato é composta por um *ouroboros*.<sup>7</sup> A imagem da serpente com a cauda na boca situa-se acima da cabeça real e as letras dispostas sobre o corpo do animal compõem a palavra ÆTERNITAS.

<sup>7</sup> Do grego antigo οὐροβόρος, *ourobóros* de οὐρά, *oura*, «cauda dos animais» et de βρός, *borós* («voraz, glutão») de βρώ ( «alimento»). É empregado para significar: a) a representação de uma serpente ou dragão que se morde a cauda; b) *fig.* alguma coisa que se volta sobre si mesmo, cujo desenvolvimento leva ao retorno a uma situação inicial.

Nos quatro cantos da gravura, em abreviatura, aparecem: o nome do soberano, IOAN IV REX 18 LVSIT. (João IV, 18º Rei da Lusitânia), sua idade (Æ 40) e o ano (An. 1644).

Abaixo está o texto:

*Magnanimi, ostendit faciem pictura, IOANNIS,*

*At sola ostendunt inchyta facta animum.*

De João, o Magnânimo, a pintura mostra a face  
mas só os ínclitos feitos apresentam a alma.

O retrato de D. João IV cumpre a função de divulgar a efigie do novo soberano. Representado em busto, a cabeça descoberta destacando-se sobre uma simples gola branca e a couraça com a cruz de Avis atravessada por uma faixa de seda, João IV leva bigode fino e pequena pêra sobre o queixo.

A simplicidade da representação é posta em realce pelo fundo de nuvens e raios e sobretudo por dois elementos: uma filactéria e a moldura em forma de ouroboros.

A filactéria acima da cabeça real leva a inscrição: *Iustitia de caelo prospexit.*

O *ouroboros* a morder a sua própria cauda simboliza um ciclo de evolução que se fecha sobre si mesmo. O símbolo, muito conhecido, conjuga as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, de eterno retorno. Sua significação é explicitada e reiterada pela inscrição: Eternidade. Por outro lado, a forma circular da imagem da serpente deu lugar à outra interpretação: a união do mundo terrestre, figurado pela serpente, com o mundo celeste, figurado pelo círculo. D. João IV torna-se assim, ao mesmo tempo, filho da terra lusitana e eleito do céu. Sua subida ao trono deve-se à justiça divina que o escolheu contra a tirania dos Filipes .

O simbolismo da terra, como veremos, reaparece em outras gravuras da *LL* (a de nº 8, em particular) e o carácter messiânico do soberano virá a ser um tema redundante em toda a série da *LL*.

#### GRAVURA Nº 2, LIVRO I, P. [2]: FRONTISPÍCIO ALEGÓRICO

O frontispício da *LL* é particularmente interessante. O dragão coroadado da Casa de Bragança derrota o leão de Castela. Duas figuras femininas alegóricas ladeiam o título e o resumo da obra.

Na parte superior da gravura aparece a inscrição:

*Ungue Leo fisis credit tenuis]e Draconen, Hoc docet exemplu breviter violenta perire*

*sed, quia iustus, eum iam Draco fecit ouem solagz inaternum vinere iusta solent.*

O Leão fiando-se nas suas unhas acreditou que tivesse o Dragão  
mas, porque justo, o Dragão já fez dele ovelha  
Isso mostra, como exemplo, que a violência depressa perece  
e como consolação, que a justiça permanece para sempre.

As últimas inscrições aparecem nas bandeirolas nas mãos das duas figuras femininas; uma vez mais se confirma que o justo com a palma vence a opressão:

*Iustus ut Palma*

*Oppressa crescit*

*HAEC*

*VICIT*

Deixamos de fazer a transcrição da cartela uma vez que reproduzimos, na nossa introdução, a notícia do Catálogo da Misericórdia. O texto da cartela enumera os títulos do novo Rei (Príncipe Sereníssimo de Portugal, Algarve, África, Arábia etc.), resume a obra e os seus propósitos.

O texto na parte superior da gravura apresenta a luta dos dois animais, símbolos de Espanha e de Portugal, como um apólogo ou fábula: o Leão de Castela, arrogante e fiando-se nas suas garras, atacou o Dragão de Bragança. Este, por ter a justiça do seu lado, lutou vitoriosamente e fez do leão uma ovelha. A moral do apólogo é consoladora: a violência fracassa e as ações justas alcançam a palma da vitória.

Na *LL*, a escolha do dragão como elemento reiterado é significativa: a figura simbólica voltará nas gravuras de nºs 8, 11 e 12. Ora quatro exemplos da imagem do dragão numa série de 13 gravuras, compõem um paradigma que merece ser aprofundado. Na verdade, aparecem dois tipos de dragão na *LL*: o dragão em ação, corpo erguido, de grandes asas abertas (gravuras de nºs 2, 11 e 12) e o dragão deitado, aparentemente adormecido, sem asas (gravura nº 8).

O dragão do ponto de vista simbólico aparece essencialmente como guardião, muitas vezes com conotações demoníacas, o que, no entanto, não é o caso na *LL*. Em heráldica,<sup>8</sup> o dragão tem origem oriental; é uma forma compósita de leão (a cabeça), de pássaro (as garras), de réptil (corpo e cauda), de morcego (asas) e apresenta muitas vezes uma língua dentada. Como o basilisco, o dragão é citado no Salmo nº 91.

<sup>8</sup> Cf. HAUCOURT – DURIVALT (1970: 84).

Ora o que nos parece interessante notar desde logo é que na *LL*, a forma simbólica ligada à Casa de Bragança é sempre o dragão e não, por exemplo, a corda com os nós, outro símbolo bastante comum. A corda com os nós permite um jogo de palavras (“Depois de vós, nós”), jogo verbal posto em cena, por exemplo, na capela bragantina em Évora ou nas muralhas do castelo de Évora Monte mas que não é nunca referido na obra de António de Sousa de Macedo. Os nós marcam a casa dos duques de Bragança como a mais importante do Reino *depois* da casa real, o que evidentemente não aproveitava aos propósitos ideológicos da *LL*.

Animal simbólico dos Bragança, o dragão aparecerá aqui na sua ambivalência: terrestre-aquático e celeste; princípio ao mesmo tempo activo e elã espiritual, guardião ctónico e regente acima dos astros.

No frontispício da *LL*, o Dragão vence o Leão. Assim como Portugal vence Castela. Observe-se que o Dragão, na gravura, leva a coroa e o Leão, não. O Leão espanhol perdeu a coroa lusitana.

Na parte inferior do frontispício, quatro imagens formam uma barra e articulam-se com a frase: REGES LUSITANI, QVIA PELICANI; IN HOC SIGNO VICERVNT ORBEM. O texto está disposto em segmentos de forma a corresponder às quatro imagens. Assim o escudo português relaciona-se com o segmento REGES LVSITANI; o ninho do pelicano com os seus filhotes relaciona-se com o segmento QVIA PELICANI; a cruz relaciona-se com o segmento IN HOC SIGNO, repetindo o signo de Constantino e finalmente o globo terrestre relaciona-se com o segmento VICERVUNT ORBEM.

Assim a parte inferior da gravura apresenta um duplo discurso: um par de imagens de cariz religioso é enquadrado por uma dupla representação do poder monárquico português. Das quatro imagens, três são perfeitamente transparentes: o escudo, a cruz e o globo (ou esfera armilar). Seria talvez necessário insistir sobre o pelicano com os filhotes. O pelicano é um símbolo tradicional do Cristo para inúmeros autores durante toda a Idade Média e a iconografia é muito frequente. Dante chama o Cristo “*il nostro Pellicano*” (*Par.*, XXV, 112)

O que importa ressaltar é a articulação permanente do rei português (numa série de reis, no plural) com a figura do próprio Cristo, tema que percorre todo o volume.

GRAVURA Nº 3, LIVRO I, P. 58: RETRATO DE D. AFONSO HENRIQUES

A gravura tem a marca P gótico (Princeps) no canto inferior direito. O retrato reproduz a iconografia tradicional do fundador do Reino de Portugal e apresenta uma dupla inscrição:

a) a primeira, em maiúsculas, na moldura que reza

HENRICUS FVNDATOR REGNI LUSITANI

(Henrique, fundador do reino lusitano)

b) a segunda, em cursiva, na parte inferior, que reza:

*Principium regno dando tollo mihi finem*

*Cum vita in regno, sit sine fine mihi*

(Dando início ao Reino, realizo o meu fim

Mas a minha vida no reino será sem fim)<sup>9</sup>

Afonso Henriques, o fundador, é representado de cabeça descoberta e armado de couraça. Leva a espada sobre a qual poisa a mão revestida com guante de ferro. O Reino português fundou-se na conquista contra os mouros. Com longos cabelos e barba ao peito, o primeiro rei português aparece como a origem da linhagem real. A inscrição ressalta a perenidade da linhagem: “minha vida no reino será sem fim”. O texto veicula a ideia que a vida do Fundador (isto é, o seu sangue e a sua acção) será sem fim porque continuará na sequência dos reis portugueses. Veremos mais tarde de que forma, através de uma dupla linhagem: uma masculina, outra feminina.

Do ponto de vista iconográfico, sua espada voltada para o chão opõe-se, numa relação paradigmática, à espada erguida de D. João I (cf. gravura nº 5). Afonso Henriques cravou no solo a espada marcando o território lusitano; D. João I ergueu a sua salvando o Reino da invasão espanhola. Um delimitou um espaço, o outro restaurou o Reino no século XIV. Os dois gestos heróicos estão ligados do ponto de vista simbólico.

#### GRAVURA Nº 4, LIVRO I, P. 93: VISÃO DE OURIQUE

A gravura, de tamanho ligeiramente menor, representa a visão do primeiro rei de Portugal antes da batalha de Ourique. De todas as gravuras da *LL* é sem dúvida a mais ingénua do ponto de vista da composição e a mais ideologicamente marcada. Está assinada (*Drashout* [*culp*]) no canto inferior esquerdo.

Quatro textos a acompanham:

a) o primeiro, no alto da página, glosa de certa forma o título do volume:

*Ad Lusitaniam liberatam*

(à Lusitânia liberada)

---

<sup>9</sup> A preposição *cum*, no caso, é adversativa.

b) o segundo identifica o personagem ajoelhado e de mãos postas ao centro:

ALPHONSUS. HENRICVS.I.REX. LVSIT.

(Afonso Henriques, 1º Rei da Lusitânia)

c) a frase em diagonal estabelece a ligação entre a visão celeste e a cena terrestre, ou seja entre o Cristo crucificado e o Rei de joelhos, súdito de Deus:

*uolo in te et in semine tuo*

*imperium mihi stabilire*

O texto em diagonal corresponde ao discurso divino: é o próprio Cristo que assume o sentido da História de Portugal. Trata-se de uma alusão transparente à linha masculina de descendência dos Reis de Portugal.

Olhemos com atenção o discurso de Cristo ao rei de joelhos. Nossa primeira leitura era: *femine*. *Femine*, aqui, seria então o ablativo da palavra *femen*, *feminis*, cujo significado é fémur, coxa. Ou seja: quero em ti e no teu fémur estabelecer o meu império. Olhando a gravura com mais atenção, parece-nos – a fala do Cristo passa por cima dos anjos da auréola em torno da cruz, o que dificulta a sua leitura – que a melhor leitura é: *semine*.

Consideremos por um instante as duas leituras: *femine* ou *semine*.

O fémur é considerado muitas vezes como o "osso do Pai". O simbolismo do osso desenvolve-se segundo dois eixos principais: o osso é o arcabouço do corpo, seu elemento permanente; por outro lado, o osso contém a medula, de que fala Rabelais: *la substantifique moëlle*<sup>10</sup> (*Gargantua*, de 1534). No primeiro caso, o osso é símbolo de firmeza, de continuidade viril, de força. O Génesis nesse caso refere-se ao osso dos meus ossos (*Gen.*, 2, 23).

Por outro lado, *femen*, *feminis* é também a coxa. A coxa de Zeus, no interior da qual, segundo o mito grego, Dionísio conheceu uma segunda gestação, foi objecto de inúmeras análises simbólicas; essa outra gestação transforma o deus como o duas vezes nascido, saído ao mesmo tempo do corpo da sua mãe e do seu pai. *Femine* tem portanto claramente uma significação sexual e dinástica. A gravura relacionar-se-ia ainda claramente com a gravura de n.º 6 que apresenta D. Manuel como Jessé bíblico. O projecto divino, para Portugal, é capaz de usar ora o osso do Pai (ou seja a coxa de D. Afonso Henriques), ora a mulher, nova Eva. Veremos mais adiante quem será essa figura – salvítica – feminina.

Se a melhor leitura é *semine*, o significado sexual é ainda mais claro: do sémen do primeiro rei de Portugal nascerá uma linhagem messiânica.

<sup>10</sup> RABELAIS, François. Prologue de *Gargantua*, in *OEuvres complètes*. Edition de Mireille Huchon. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.

Mais adiante, quando se fizer necessário, falar-se-á da linhagem feminina tão importante na crise de 1580. Na gravura n.º 4 que se refere aos primórdios de Portugal e aos antecedentes de Ourique, o que importa sublinhar é a linhagem masculina da primeira dinastia.

d) o quarto é o texto da inscrição abaixo da gravura propriamente dita:

*Quid mea miratur mundus, quid facta meorum:*

*Non ego, non illi, sed, sibi, Christus agit.*

(Que o mundo admire os meus feitos, quer os feitos dos meus:

Não eu, nem eles, mas Cristo age por si mesmo).

O último texto corresponde ao discurso atribuído à personagem: o Rei afirma que o que fez e o que fizeram ou farão os seus, foi (e será) efeito da ação divina.

A passagem retoma e glosa, de certa forma, S. Paulo (II *Cor.*, 4, 4-9): “Por conseguinte, se o nosso evangelho permanece velado, está velado para aqueles que se perdem, para os incrédulos, dos quais o deus deste mundo obscureceu a inteligência, a fim de que não vejam brilhar a luz do evangelho da glória de Cristo, que é a imagem de Deus. Não pregamos a nós mesmos, mas a Cristo Jesus, Senhor”.

A imagem é composta por duas cenas: uma visão celeste, no alto à esquerda e uma cena terrestre no primeiro plano à direita. Na visão, o Cristo crucificado surge numa mandola cercado de nuvens e de anjos. A Virgem está em destaque. Na cena terrestre, o Rei despojado de suas armas (espada e escudo) e de seus ornatos (chapéu de plumas, "*talons rouges*" à francesa, gibão de laços), de joelhos e mãos postas, vê a cena divina e ouve/recebe a mensagem do Cristo. Observe-se o facto - curioso e deliberado - de o Rei inaugural trajar à moda do século XVII: o anacronismo no traje reforça a identidade da figura medieval (D. Afonso Henriques) com o soberano seiscentista (D. João IV).

A paisagem, em tonalidade mais apagada, tem cariz simbólico: árvores à direita e ao fundo; à esquerda, um grande mosteiro. D. Afonso Henriques aparece, em bom número de gravuras, do século XVII e sobretudo do século XVIII, como aquele que manda construir uma igreja em agradecimento ao milagre de Ourique.

A visão de Ourique retoma e nacionaliza, de certa forma, a visão de Constantino. Melhor ainda: “lusitaniza” a visão de Constantino. A tradição afirma que a Afonso Henriques, antes da batalha de Ourique (25 de Julho de 1139), apareceu o Cristo na cruz. Não era só a vitória que Cristo prometia ao Rei cristão; era também a proteção do Reino, glórias futuras, a fundação de um império. Desse modo, a independência portuguesa assenta na vontade expressa de Deus e o povo português assume o carácter de povo eleito.

No século XIX, Alexandre Herculano refuta o milagre de Ourique a partir das fontes que a ele se referem.<sup>11</sup> É no final do século XV, provavelmente através do relato de Vasco Fernandes de Lucena, embaixador de D. João II junto ao papa Inocêncio VIII, que surge a primeira menção explícita ao milagre. A aparição do Cristo passará a fazer parte integrante da História de Portugal.

Mais tarde, no século XVII, com Bernardo de Brito, na *Chronica de Cister*, a lenda ganha em precisão e prestígio. O monge cisterciense dá-lhe nova importância, conferindo a Portugal e aos seus Reis uma missão divina.

Podemos, pois, considerar dois momentos na “história” ou “lenda” de Ourique: sua invenção por Fernandes de Lucena e sua reinvenção ao tempo do frade de Alcobaça. Note-se o paralelismo das conjunturas que levaram ao seu aparecimento no século XV e a sua reinvenção no século XVII. Em ambos os casos, num momento de crise nacional, afirma-se a autonomia de Portugal, o carácter da sua eleição pelo próprio Cristo e a impossibilidade de sujeição do reino lusitano a soberanos estrangeiros.

Mas o conjunto de gravuras da *LL* vai mais além: mais adiante, ele afirmará o papel fundamental da mulher no projecto divino. É da mulher, Dona Catarina, esposa do 6º duque de Bragança, que descende o novo Rei. Como se sabe, a duquesa D. Catarina desenvolveu notável actividade no momento da crise dinástica de 1580 para que lhe fosse reconhecido o direito ao trono por ser neta de D. Manuel I. Mas só em Dezembro de 1640 seu neto D. João, 8º duque, filho do 7º duque, D. Teodósio, veio a subir ao trono. É esse direito ao trono que defende a *LL*.

A casa de Bragança sobe pois ao trono no final de 1640 no meio de grande debate jurídico sobre quem é o Rei e quais as suas funções. O Direito exerceu grande influência na defesa da nova dinastia. Impunha-se demonstrar à Europa que, no momento da crise dinástica de 1580, face aos diferentes candidatos ao trono português, a coroa devia, por “benefício da representação”, ter cabido a Dona Catarina, duquesa de Bragança. Como filha do infante D. Duarte, a ela pertencia com justiça o trono de D. Manuel I, levando em conta ainda que a invasão de Filipe II de Espanha, pretendente pelo lado materno, violara os foros autênticos do reino antes da decisão oficial. A partir desta base “ilegal”, o governo dos três Filipes podia ser considerado ilegítimo e não aceite pela consciência dos Portugueses. O 8º duque de Bragança limitava-se, pois, a exercer o princípio jurídico da pertença à mais antiga casa senhorial do reino. Um grupo de juristas de 1640, como Francisco Velasco de Gouveia, António Pais Viegas, João Pinto Ribeiro e o nosso António de Sousa de Macedo, defendia assim a tese da “restituição” da coroa a D. João IV. Assim se justificava a designação de Restauração.

---

<sup>11</sup> Sobre o assunto veja-se BUESCU (1987).

Uma segunda tese contemporânea justificaria a Restauração por outro caminho. Baseava-se no princípio da alienação do poder, que permitia aos povos expulsar os soberanos que desrespeitassem o *pactum subiectionis* acordado com os súbditos. Deste ponto de vista, a soberania não era pertença dos reis, que apenas a exerciam por obra de um pacto natural: detinham assim os Reis o poder *in actu*, enquanto o povo o recebera *in habitu*. A doutrina é sustentada pelo jesuíta Francisco Suárez, o célebre *Doctor eximius*, que ilustra com a sua docência a Universidade de Coimbra. Assim sucedera com os três Reis espanhóis, o que tornava legítimo a ação do povo ao sagrar pela força do direito natural a realeza de D. João IV.

Como o indica Joaquim Veríssimo Serrão, no seu livro *O Tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580 - 1668)*<sup>12</sup>, os diplomatas lusitanos tiveram que defender estes princípios nas diferentes missões no estrangeiro. Contra a corrente espanhola que afirmava ter o duque de Bragança cometido um acto de rebeldia e de usurpação, merecedor de punição, foi preciso sustentar a razão do movimento aclamatório, como a vontade de povos livres que, ao longo de sessenta anos, não haviam perdido o sentimento da sua autonomia.

Um tema reiterado impõe-se portanto em Portugal no século XVII, que se pode semantizar como profecia, oráculo ou promessa. O tema foi glosado de diferentes modos. Em 1641, António Pais Viegas descreve-o assim:

Este foy aquelle venturoso a quien Cristo baixando del Cielo dio le investidura y corona de um reyno, que dixo escogia para si quando le hablo en la Cruz, honrandole desta manera darle tal Reyno.<sup>13</sup>

No momento inicial, é o sémen do Pai ou o osso do Pai (o fémur, a coxa) que propiciará a linhagem da primeira dinastia. Resta-nos considerar mais adiante o papel da mulher no projecto divino. Como D. João IV descende de D. Manuel I pelo lado feminino, será necessário exaltar o papel da mulher. Uma iconografia corrente na época implica numa paráfrase indirecta ao papel de Maria, como nova Eva, na ordem da Salvação. O mesmo tema reaparecerá, mais tarde, de forma paralela, na oratória do Padre António Vieira quando se trata de justificar a substituição de Afonso VI pelo seu irmão D. Pedro e o casamento deste com Dona Maria Francisca Isabel.

Essa concepção da História vista como um projecto divino marca todo o século XVII português: ela reaparece de forma transparente na *LL* nas gravuras sobre os reis que precedem D. João IV.

<sup>12</sup> SERRÃO (1994).

<sup>13</sup> VIEGAS, António Pais. *Principios del Reyno de portugal. Con vida y hechos de Don Affonso henriques su primero Rey*. Lisboa, Off. Paulo Craesbeeck, 1641, f. 2vº e 3.

O génio de Fernando Pessoa, em *A Mensagem* (publicado pela primeira vez em 1934), foi, entre outras coisas, dar forma poética a tal ação subterrânea. O fato é facilmente apreendido na apresentação sintética do antepassado do Fundador (ou seja o pai do pai):

O conde D. Henrique

Todo começo é involuntário.  
Deus é o agente.  
O herói a si assiste, vário  
E inconsciente.

À espada em tuas mãos achada  
Teu olhar desce.  
"Que farei eu com esta espada?"

Ergueste-a, e fez-se.<sup>14</sup>

Assim, a força do herói, instrumento de Deus, nasce do seu abandono confiante à vontade divina. Esta age, apesar do herói e também graças ao herói. O objecto mágico (= a espada) aparece-lhe nas mãos e o homem aceita ser o instrumento do verdadeiro agente superior.

A mesma concepção da ação reaparece em outras gravuras da série.

GRAVURA Nº 5, LIVRO I, P. 143: RETRATO DE D. JOÃO I.

Gravura pouco conhecida, não reproduzida em estudos recentes.

O Rei português é representado com couraça completa e capacete, a espada nua erguida. Corresponde à mudança, ocorrida na crise do século XIV, da primeira para a segunda dinastia: o Mestre de Avis torna-se D. João I.

Os reis combatentes até agora apresentavam-se de couraça e cabeça nua. Era o caso de D. João IV e de D. Afonso Henriques. O primeiro não levava espada, o segundo tem a sua apontada para a terra. O Rei aqui está armado dos pés (que não vemos) à cabeça e tem a coroa na espada erguida. A espada é o seu cetro. De forma reveladora, as insígnias reais estão todas presentes: a coroa, a espada-cetro-mão de justiça, o brasão de quinas sobre o escudo.

A gravura apresenta três inscrições latinas:

a) uma no alto da página

---

<sup>14</sup> PESSOA (1978).

Sou]æ Prœmium II  
(Proémio de Sousa)

b) a segunda, em cima da imagem propriamente dita, identifica o personagem representado:

IOANNIS. I. REX. X. LVSITANIÆ  
(João I, Décimo Rei da Lusitânia)

c) a terceira é o dístico inferior:

*Non minor est virtus, quam quarere parta tueri;  
Ergo par cunctis, laudibus, unus ero.*

(Não é menor virtude contemplar do que buscar sua parte da herança  
Assim eu, um só, receberei igualmente ambos os louvores)

Na *LL*, a mudança de dinastia alicerçada em e por Aljubarrota não podia faltar. A batalha tornada mítica decorreu no final da tarde de 14 de Agosto de 1385, entre dois exércitos reais: as tropas portuguesas com aliados ingleses, comandadas por D. João I de Portugal e o seu condestável, Nuno Álvares Pereira, e o exército espanhol e seus aliados comandados por D. Juan I de Castela. O encontro deu-se nas imediações da vila de Aljubarrota, entre as localidades de Leiria e Alcobça, na região central de Portugal. Seu resultado: a derrota dos espanhóis,<sup>15</sup> a resolução da crise dinástica de 1383-1385 e a consolidação de D. João I como rei de Portugal, o primeiro da nova dinastia de Avis. A aliança com a Inglaterra sai reforçada dessa batalha e seria confirmada no ano seguinte, com a assinatura do Tratado de Windsor e o casamento do rei D. João I com D. Filipa de Lencastre, a mãe dos príncipes da “*inclita geração*” cantada por Camões (*Lus.*, IV, estrofe 50).

Em agradecimento à vitória de Aljubarrota, D. João I mandou erguer o Mosteiro da Batalha. A paz com Castela só viria a estabelecer-se em 1411 com o Tratado de Ayllón, ratificado em 1423. Aljubarrota fornecia assim ao autor da *LL* um conjunto de paralelos a ser desenvolvidos mais tarde: a resolução de uma crise dinástica, a escolha do pretendente oriundo da terra lusitana, a recusa da intervenção estrangeira e da tentação de união com Espanha. D. João I é ao mesmo tempo o que procurou a sua herança e que a contempla, deixando-se contemplar no espelho do olhar dos seus súbditos.

A gravura tem fundo neutro. Leva a marca P gótico no canto inferior esquerdo.

---

<sup>15</sup> A derrota dos espanhóis em Aljubarrota reaparece num painel que ladeia a galeria dos Reis de Portugal no programa iconográfico do grande lago do Palácio de Fronteira. O tema torna-se um *topos* da arte portuguesa.

GRAVURA Nº 6, LIVRO I, P. 165: A ÁRVORE GENEALÓGICA DOS DESCENDENTES DE D. MANUEL.

Imagem pouco conhecida e ainda não analisada mas que serve de modelo a várias outras do mesmo período.

Gravura sobretudo fundamental para se entender as relações dos pretendentes ao trono português no momento da crise dinástica de 1580. A representação do Rei português toma de empréstimo o modelo iconográfico da árvore de Jessé, antepassado humano do Cristo.

D. Manuel I, coroa à cabeça e o manto de arminho, apresenta-se deitado por terra. Um braço dobrado sustenta-lhe a cabeça. Do seu baixo ventre e próxima à coxa, ergue-se a árvore dos seus descendentes, todos coroados e nomeados. Uns levam a coroa ducal, outros a coroa real. Cada descendente leva uma cartela que o identifica: de forma para nós, hoje, talvez paradoxal, os nomes masculinos inscrevem-se num círculo e os nomes femininos, num losângulo.

A função do texto aqui é particularmente importante, sobretudo didáctica.

A legenda abaixo reza:

*Masculum dum fuerit, seruat me, linea, viuum;*

*Subsidium extinctæ, femina, prolis, erit.*

(Enquanto foi viva a linha masculina serviu-me;

Extinta, será subsídio meu a feminina)

As pequenas legendas, lidas de baixo para cima e da esquerda para a direita, indicam sucessivamente a descendência do Rei:

a) na base da árvore: Manuel, 14º Rei da Lusitânia

b) na primeira linha: Beatriz, duquesa de Sabóia; a Imperatriz Isabel, esposa de Carlos V de Espanha; João III, 15º Rei da Lusitânia; Luís, duque de Beja; o Cardeal D. Henrique, 17º rei da Lusitânia; Eduardo, Duque de Guimarães, todos já mortos;

c) na segunda linha, temos: Manuel Felisberto, duque de Sabóia (pretendente italiano); Filipe II, rei de Castela (pretendente espanhol); D. João, príncipe de Lusitânia (já morto); António, prior do Crato (pretendente português); D. Maria, duquesa de Parma (já morta) e D. Catarina, duquesa de Bragança (pretendente portuguesa);

d) no alto: D. Sebastião, 16º rei da Lusitânia (já morto) e Rainulfo, duque de Parma (pretendente italiano).

A árvore permite ainda ao leitor atento à sucessão dos reis portugueses, perceber a sequência que vai do 14º ao 17º soberano: D.

Manuel; seu filho, D. João III; seu bisneto, D. Sebastião uma vez que o seu pai, o infante D. João (1537 - 1554), morre pouco antes do seu nascimento; o Cardeal D. Henrique.

O texto latino retoma uma vez mais a argumentação de exaltação da linha feminina quando se extingue a linha masculina. O simbolismo aqui confirma a ideia de que uma figura feminina foi (e é) necessária à Salvação. Da mesma forma que, do ponto de vista teológico, Maria é a nova Eva porque permitiu o nascimento do novo Adão, isto é, o Cristo, do ponto de vista político, D. Catarina de Bragança “salvou” Portugal, assegurando o direito da linhagem da terra.

Relacionar a árvore de D. Manuel com o tema de Jessé é esclarecedor. O tema iconográfico é importante em toda a Europa entre o século XII e XVI, da Roménia a Portugal, passando pela Inglaterra, França, Países Baixos, Itália, Espanha. Para os artistas, trata-se de reunir, numa única imagem, os antepassados humanos do Cristo. Jessé é o pai de David, a cuja linhagem pertence o Messias e corresponde às duas genealogias evangélicas de Mateus e Lucas.

O público português conhece em especial as esculturas nas igrejas franciscanas das cidades do Porto (Igreja da Venerável Ordem Terceira) e de Guimarães (Igreja de S. Francisco). Apresentar, na *LL*, o mesmo esquema iconográfico de um antepassado deitado sobre a terra e sua descendência é reforçar o paralelismo Cristo/Rei português e a continuação da função messiânica graças à nova casa reinante portuguesa.

Como se sabe, a genealogia no AT faz-se sempre pelos homens. Jesus, por José, faz parte da linhagem de David. Os Evangelhos canônicos apresentam duas genealogias do Cristo: a de Mateus (1, 1-17) e a de Lucas (3, 23-38).

A primeira, embora em três passos sublinhe influências estrangeiras pelo lado feminino (Tamar, Raab, Rute), limita-se à ascendência viril israelita de Jesus, destacando seus antepassados em três séries de duas vezes sete nomes e terminando pelo versículo 17: “Portanto, o total de gerações é: de Abraão até David, catorze gerações; de David até o exílio na Babilônia, catorze gerações; e do exílio na Babilônia até o Cristo, catorze gerações”.

Enquanto a genealogia de Mateus desce o rio do tempo, de Abraão a Jesus, a de Lucas (3, 23-38), mais universalista, remonta de Jesus a Adão, fonte de toda a humanidade; ela começa assim: “Ao iniciar o ministério, Jesus tinha mais ou menos trinta anos e era, conforme se supunha, filho de José, filho de Eli, filho de Matat...”

As duas listas de ancestrais do homem Jesus de Nazaré - cuja não-coincidência total não cabe aqui analisar - tem José como fim (genealogia de Mateus que desce o rio do tempo) ou como início (genealogia de Lucas que sobe o rio do tempo) mas, em ambas, ele é apenas, do ponto de vista teológico cristão, o pai legal de Jesus: “a razão está em que, aos olhos dos antigos, a paternidade legal

(por adoção, levirato etc.) basta para conferir todos os direitos hereditários, aqui os de linhagem davídica”. “Naturalmente”, continua a nota que transcrevemos da Bíblia de Jerusalém<sup>16</sup>, “não se está excluindo a possibilidade de Maria também ter pertencido a essa linhagem, embora os evangelistas não o afirmem”. Ora, é exatamente essa inserção da Virgem Maria, na linhagem de David, que será explicitada pelos Evangelhos apócrifos e por toda uma longa elaboração mítica.

Lembremos que a linhagem de David é transposta, plasticamente, no tema iconográfico da árvore de Jessé. Esta, do ponto de vista plástico, compõe-se de três elementos:

a) a raiz, isto é, Jessé reclinado ou deitado sobre a terra, do qual nasce a árvore;<sup>17</sup>

b) o tronco ramificado cujos ramos carregam os reis e os profetas, antepassados de Jesus e

c) a flor que, inicialmente, será o Menino Jesus e depois, sua Mãe, a Virgem.

Segundo Louis Réau<sup>18</sup>, a partir do século XVI, todas as árvores de Jessé tornam-se árvores genealógicas da Virgem<sup>19</sup>.

A exaltação da Virgem está estreitamente ligada ao desenvolvimento, a partir do século XIII, do culto marial. Assim, a árvore de Jessé, imagem plástica da linhagem dos Reis de Judá de onde surge o grande lírio branco da Virgem sem mancha, torna-se um dos símbolos mais constantes da Imaculada Conceição, tema extremamente popular, do ponto de vista da arte ocidental, até às vésperas da Reforma.

O tema feminino aparece igualmente na árvore de D. Manuel I. É pela linhagem feminina que se assenta o direito dos Bragança ao trono português.

## 2.2. *A gravura do Livro II*

O Livro II da LL abre com a imagem do renascer de Portugal.

<sup>16</sup> *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista. São Paulo, Edições Paulinas, 1980.

<sup>17</sup> A representação de Jessé sentado é menos corrente.

<sup>18</sup> *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, PUF, 1955-1959, 3 tomos, 6 volumes.

<sup>19</sup> Temos disso um exemplo patente no tema popular do folclore brasileiro cantado por Milton Nascimento: “da vara nasceu a flor e da flor o Salvador”. Evidentemente, a vara é a árvore de Jessé; a flor, a Virgem e o Salvador, Jesus.

GRAVURA Nº 7, LIVRO II, P.[2] : A FÉNIX RENASCIDA

Imagem pouco conhecida, ainda não analisada em estudos sobre o século XVII.

A gravura representa a Fénix que renasce da fogueira sobre um monte de pedras e no meio das chamas. No canto inferior esquerdo, aparece a assinatura *John Dræsbout sculp.*

Uma bandeirola acima da sua cabeça leva a inscrição:

*Ad Solem Justitia.*

(Ao Sol da Justiça).

Na parte inferior, aparece o dístico:

*Mortalis moriar; sed, quo mihi vita perennis,*

*E cinere insurgam morte redempta mea.*

(Por ser mortal, morrerei; mas por aquele que é para mim vida perene

Ressurgirei das cinzas redimido da minha morte)

O pássaro Fénix, segundo os relatos de Heródoto ou de Plutarco, é um animal mítico, de origem etíope. De extraordinário esplendor, dotado de grande longevidade, tem o poder de renascer das suas próprias cinzas. Quando chega a hora da sua morte, constrói para si um leito de galhos perfumados e se consome no seu próprio calor. Os significados simbólicos aparecem claramente: ressurreição e imortalidade, ressurgência cíclica, triunfo sobre a morte.

Na *LL*, a Fénix representa a continuidade da linhagem real portuguesa identificada à própria terra.

A imagem tem ao centro um monte de pedras sobre o qual arde o fogo onde se imola e renasce a Fénix. Esta mira o Sol no alto à direita: os seus raios incidem directamente sobre o pássaro renascido. Ao longe, dos dois lados, estende-se uma paisagem ampla de florestas e montes.

Na gravura, o Sol, representado com rosto humano, é uma manifestação da divindade. Trata-se, por outras palavras, de uma epifania uraniana em que o poder divino e real identificam-se um ao outro.

O Sol como símbolo real e divino justifica-se porque o Sol não tem igual (*Sol quia solis*). A imagem lembra aos contemporâneos a supremacia do Sol entre os astros: tal como o príncipe está acima de todos (= seus súditos), o príncipe aproxima-se de Deus.

O estudo de Ilda Maria Assunção e Silva Soares de Abreu<sup>20</sup> sobre o simbolismo e ideário político seiscentistas mostra a frequência com que é dada ao Rei o estatuto de Sol e aos seus conselheiros o estatuto de Lua. O facto é corrente não só em Portugal, em Espanha, como em França evidentemente.

Por outro lado, a Fénix como símbolo de Majestade permite expressar a continuidade dos soberanos passados, presentes e futuros. A Fénix que morre e ressuscita representa o Rei morto e o seu sucessor, o Rei vivo.

### 2.3. *As gravuras do Livro III*

As gravuras do Livro III dizem todas respeito, direta ou indiretamente, à nova dinastia dos Bragança e colocam a independência restaurada do reino de Portugal sob diferentes focos.

GRAVURA Nº 8, LIVRO III, P. [2]: O DRAGÃO DE BRAGANÇA AO PÉ DA ÁRVORE.

Talvez a mais bela (e obscura) gravura da série. Ainda não reproduzida em nenhum estudo, ao que sabemos. Sem texto na parte superior, leva apenas a inscrição:

*In tempus, vigilo, simulans dormire; neg ullum*

*Iam timeo Alcidem, Lysius arma colens.*

(Até o fim dos tempos, alerta vigio, parecendo dormir;

Já não temo Alcides nenhum: Lísio empunha as armas)

Ou seja: Como Lísio, em armas, já não temo nenhum Alcides.

Vários arquétipos aqui se unem: a lembrança da árvore de Jessé que assegura a permanência da linhagem dos reis portugueses; a árvore do jardim das Hespérides com seus pomos dourados; o dragão ctónico (oriundo da terra) protegendo a promessa de flores e frutos de Portugal.

Observe-se que, nessa gravura, o dragão não tem asas e parece um enorme sáurio. O texto refere-se a duas figuras, Alcides e Lísio, como antepassados míticos, respectivamente da Espanha e de Portugal.

---

<sup>20</sup> ABREU (1997: 102-104). No mesmo período em que se desenvolve o tema do rei-Sol francês, Filipe IV de Espanha é apresentado como *el rey planeta*.

Como lembra o leitor, Luso aparece várias vezes nos *Lusíadas* (I, 39; III, 21; VIII, 2): é o filho e/ou companheiro de Baco que, segundo Camões, fixou-se em Portugal. Os eruditos da Renascença relacionavam esse nome com Lusitânia. O geógrafo latino Plínio fala de um filho de Baco chamado Lysias ou Lysa e o y dito grego é transcrito em latim ora como i, ora como u. O próprio Camões faz alusão à dupla grafia:

Esta foi Lusitânia, derivada  
De Luso ou Lysa, que de Baco antigo  
Filhos foram, parece, ou companheiros,  
E nela estão os íncolas primeiros. (*Lus.*, III, 21)

Por outro lado, Alcides é um dos nomes de Hércules, descendente de Alceu. Camões assim se refere ao herói em diferentes passos do seu poema: III, 137; IV, 49, 80; IX, 57. Os soberanos espanhóis se apresentavam como descendentes de Hércules: esse antepassado mítico explica, por exemplo, a série de telas de Zurbarán sobre os feitos de Hércules no grande Salón de los Reinos, criado por Velázquez em 1635.

Assim: por temor de Alcides, ou seja, da invasão espanhola, Luso identificado com o dragão da casa bragantina, vigia sem dormir, defendendo a árvore da terra.

Deitado ao pé da árvore central, como um anel protector, o dragão lembra vagamente um *ouroboros* (cf. o *ouroboros* que circunda o retrato do novo rei na gravura 1). A árvore apresenta-se vicejante com folhagem e frutos. À direita, no segundo plano, uma outra árvore esganhada e seca ergue-se: sugere a linhagem de D. Manuel interrompida ou a morte simbólica da linhagem dos Filipes em terras portuguesas.

A enxertia real viceja na nova árvore. A paisagem de terra fértil lembra que o corpo do rei é o corpo da terra. No universo tradicional, a saúde do rei é a saúde da terra e dos produtos da terra. Um mau rei, ou um rei não legítimo, provoca a esterilidade da terra. Por outro lado, a continuidade do sangue real permite compreender a frase “O rei está morto, viva o rei”.

A oposição Alcides vs Lísio presente no texto latino reaparece na oposição das árvores seca vs viva. Veja-se sobretudo a importância do arquétipo da árvore nessa gravura. Para a árvore, Mircea Eliade sugere sete interpretações no seu texto clássico *Traité de l'Histoire des religions*:<sup>21</sup> elas se articulam todas em torno da ideia do Cosmos vivo em perpétua regeneração. A árvore põe em contacto os três níveis do cosmos: o

---

<sup>21</sup> ELIADE (1964).

subterrâneo pelas raízes que serpenteiam no solo, aprofundando-se; a superfície da terra pelo seu tronco e seus primeiros ramos; as alturas, pelos ramos superiores e o seu cimo que se ergue em direcção à luz do sol.

Essa árvore teve o seu cimo cortado, símbolo das perdas sofridas e a sofrer durante a guerra com Espanha mas o tronco mantém-se forte e verdejante. A árvore do dragão é uma árvore cósmica e de vida, eixo do reino de Portugal. O dragão é o seu guardião.

GRAVURA Nº 9, LIVRO III, CAP. 3, P. 560: COROAÇÃO DE D. JOÃO IV.

A gravura apresenta três legendas, sucessivamente, de alto para baixo:

a) no alto a identificação do personagem representado:

IOANNES IV. REX LVSTANIÆ XVIII.

O número final corresponde à sequência dos Reis de Portugal, de D. Afonso Henriques, incluindo os reis da crise dinástica, o rei Cardeal e os três Filipes. Isso significa que a *LL* não corta os Filipes, como o fará, por exemplo, o programa iconográfico da Galeria dos Reis de Portugal em Fronteira, também do século XVII.

b) no dossel acima do trono, o texto da inscrição refere-se aos dois putti que se abraçam e beijam sobre nuvens e acima das armas de Portugal:

*Iustitia, et pax osculatæ sunt.*

(A Justiça e a Paz se abraçam)

c) sob o dossel, duas figuras femininas identificadas como a Justiça e a Paz, à esquerda e à direita, erguem a coroa sobre a cabeça do novo Rei. Este, sentado no trono e revestido com o seu manto, ergue a mão de justiça. As duas figuras ostentam os seus atributos tradicionais: a Justiça, a espada e a balança; a Paz, um ramo de oliveira.

Ao pé da gravura, um dístico:

*Non Bellona ferox, sed te Pax alma coronat;*

*Iustitiam melius pax comitare solet.*

(Não a feroz Belona, mas a santa Paz te coroa;

a Paz costuma acompanhar melhor a Justiça)

Traduziu-se *Pax alma* por santa, uma vez que na liturgia diz-se, numa das antífonas de N. Sra., “Alma redemptoris mater”, confirmando que *alma*, no caso, é

adjectivo.

A professora Maria Helena Kopschitz me fez observar que o texto colocado acima das armas de Portugal retoma *ipsis litteris* um versículo 11 do Salmo 84 (85):

*Misericordia et veritas obviaverunt sibi;  
Iustitia et pax osculatae sunt.*

Na *Vulgata*, o Salmo 84 (85), tem a epígrafe: "*Propinqua est salus nostra*", que a tradução de Matos Soares verte como: Oração pelo restabelecimento completo de Israel. A utilização desse versículo confirma uma vez mais a cultura clássica e teológica do autor, que articula Israel e Portugal. Assim, o domínio espanhol em Portugal corresponde simbolicamente ao tempo do exílio e cativo (seja em Babilônia, seja no Egito).

Belona é a deusa romana da guerra, figura durante muito tempo indefinida, identificada aos poucos com a deusa grega Enyô. Passa às vezes por ser a esposa de Marte. Opõe-se evidentemente à Paz. E esta acompanha a Justiça.

Na *LL*, trata-se do segundo retrato do Rei D. João IV: retrato não mais de pretendente ao trono ou combatente, mas de aparato, sentado ao trono com as insígnias do poder.

GRAVURA Nº 10, LIVRO III, CAP. 9, P. 650: TRIUNFO DE D. JOÃO IV.

A gravura apresenta-se dividida em três faixas:

a) a faixa superior, mais larga, apresenta um cavaleiro (D. João IV) sobre um cavalo na posição dita *en courbette*, chapéu de plumas à cabeça, bastão de comando numa das mãos sobre um fundo de batalha. A figura lembra os cavaleiros do grande lago de Fronteira e evidentemente os retratos equestres de Velázquez do Museu do Prado.<sup>22</sup>

Leva uma inscrição na parte superior:

CAPVT IX.  
*Belli eventus Lusitanorum victoria ad-  
versus Castellanos.*

<sup>22</sup> O volume da *LL*, publicado em 1645, graças a essa gravura nº 10, deve ser considerado como a fonte primeira dos catorze cavaleiros do grande lago do Palácio Fronteira, em Lisboa, do século XVII. O programa marcadamente "nacionalista" tem duas características: elide os três Filipes espanhóis e faz repousar a nova dinastia sobre os cavaleiros, sugerindo que o novo rei é, na verdade, o primeiro *inter pares*.

b) a faixa intermédia é constituída por grande natureza morta representando as armas e a bandeiras vitoriosas dos Portugueses: tem ao centro o escudo português ladeado por dois putti, conjunto encimado pela coroa do reino.

c) a faixa inferior, mais estreita, leva a inscrição latina:

*Nil mirum in te ius, nil mirum in iure triumphes*

*Nec melior, lux huic, nec tibi causa foret.*

(Não admira em ti o direito, nem que pelo direito triunfes:

Não haveria para este melhor luz, nem para ti melhor causa)

A identificação do cavaleiro como D. João IV coloca alguns problemas. Essa identificação, de certa forma, foi sugerida pela descrição da *LL* feita por Júlio Caio Velloso no volume da *Misericórdia*, que transcrevemos na nossa introdução. Na descrição erudita e extremamente precisa, o título dado à gravura guia-se pelo texto e não pela imagem propriamente dita. Como muitas vezes acontece, a imagem é no entretanto mais polissémica do que o texto: este faz da imagem uma leitura redutora indicando ao espectador a significação posta em primeiro plano.

Se adoptarmos o título proposto "Triunfo de D. João IV", é preciso compreender o que a palavra "triunfo" significa exactamente. Note-se que o duque de Bragança não tomou parte pessoalmente, nem como combatente nem como comandante, das batalhas da Restauração. Desse ponto de vista, ele difere de Afonso Henriques e de D. João I, anteriormente representados nas gravuras já analisadas sobre Ourique e Aljubarrota. O primeiro e o décimo Rei de Portugal são soberanos combatentes que alcançam e confirmam o trono, espada na mão. Portanto, o retrato equestre de D. João IV não é um retrato feito após-batalha mas uma cena simbólica em que o cavalo funciona como uma espécie de trono móvel, como bem analisou Julián Gállego para Filipe IV de Espanha.<sup>23</sup> A vitória do rei português nasce, não de uma guerra vitoriosa, mas do seu direito e do direito das suas gentes, argumento de peso para um jurista, evidentemente: "não admira em ti o direito, nem que pelo direito triunfes".

Voltando à imagem, vemos que ela se compõe de duas cenas justapostas verticalmente:

a) o retrato equestre sobre um fundo de batalha com a arremetida final vitoriosa de cavaleiros e infantes, tendo no horizonte uma cidade fortificada e

b) o arranjo com as armas em torno da coroa e do escudo de Portugal.

---

<sup>23</sup> Cf. GÁLLEGO (1972).

GRAVURA N° 11, LIVRO III, APÊNDICE, P. 708: O DRAGÃO E A ESFERA ARMILAR.

Belíssima gravura reproduzida na revista *Oceanos*,<sup>24</sup> à página 146, com o título “Os astros auguram bons sucessos ao Portugal restaurado”.

Representa o dragão da Casa de Bragança sobre a esfera armilar. O animal fabuloso é visto de perfil e tem acima da cabeça a coroa de louros da vitória. A esfera representa de forma significativa várias constelações: Draco (o dragão) na parte superior e na parte inferior, a Fénix. A linha inclinada passa pelas constelações de Cetus (a Baleia), de Leo (o Leão) e da Lira.

Na parte superior uma primeira inscrição em maiúsculas reza: DOMINABITUR ASTRIS (é dominado pelos astros). O que implica em dizer que o sucesso português estava escrito nos astros.

Abaixo da gravura, um dístico latino completa o sentido do decreto astrológico

*Iam sibi Lusjadum curpiunt caput, astra, Draconem;*

*Quod decreverunt Numina sacra Poli.*

(Os astros já escolheram a cabeça dos Lusíadas, o Dragão

O que decretaram os numes sagrados para a cidade)

Na tradução da passagem, o verbo *curpiunt* levanta problema, uma vez que não aparece registado em dicionários. O sentido, no entanto, é claro.

Imagem e textos preparam o leitor para o Apêndice da *LL*, todo ele centrado sobre as profecias que anunciam o Desejado e/ou Restaurador. Um breve olhar sobre a página da direita confirma a ligação deliberada entre o profetismo e a subida ao trono da Casa de Bragança. O primeiro capítulo do Apêndice ostenta o título revelador:

*CAPUT I.*

*Prophetia, ac notabilia de Lusitania eventibus jam vi*

*sis in ejus oppre[ss]ione, ac obtenta*

*libertate.*

O projecto divino presente na gravura da visão de Ourique completa-se aqui com a escrita inelutável dos astros. Não deixa de ser interessante ver como a ideologia da *LL* utiliza diferentes discursos e argumentos: promessa antiga que vem de Ourique, em que se insere agora uma palavra sobre a função da mulher na

---

<sup>24</sup> *Oceanos*, n°s 30/31, Abril/Setembro de 1997, volume dedicado a Vieira.

transmissão da coroa; profetismo e volta do Desejado; crença na astrologia. O destino de Lisius (ou dos Lusos) é o destino do Dragão.

As demais constelações (Fenix, Cetus, Leo e Lira) têm igualmente carga simbólica. Em dois casos a conotação é redundante pois retoma de certa forma outras gravuras da série. Fénix está ligada à ressurreição e retoma a gravura nº 7. Leo se refere, uma vez mais, ao símbolo dos Habsburgos espanhóis (cf. gravura nº 1). Duas outras constelações (Cetus e Lira) merecem que se aprofunde o seu significado oculto.

Cetus é a Baleia. Seu simbolismo remete ao mesmo tempo à “Boca de sombra” (ou seja ao discurso profético obscuro) e ao peixe. Na Índia, Vishnou no seu avatar de peixe guia a arca sobre as águas do dilúvio. No mito bíblico de Jonas, a baleia é a própria arca: a entrada de Jonas na baleia é a entrada no período de obscuridade e morte iniciática. Sua saída é a ressurreição, a nova vida, como o mostra ao mesmo tempo a tradição islâmica e a Cabala. Com efeito, como o indica Chevalier, no seu *Dictionnaire des symboles*, *nún*, vigésima nona letra do alfabeto árabe significa também peixe, e em particular baleia. Na Cabala, a ideia de novo nascimento, no sentido espiritual, prende-se a essa letra *nún*. O período na Baleia corresponde ainda, de certa forma, ao cativo ou exílio em terra da Babilônia ou do Egito.

A Lira, inventada por Hermes ou por uma das nove Musas, é o instrumento de Apolo e de Orfeu. Mais geralmente, ela é o símbolo e o instrumento da harmonia cósmica.

Considerando as constelações tal como aparecem na esfera armilar, vemos que Draco opõe-se a Fénix, símbolo que se reitera de ressurreição. Na linha diagonal o Dragão subiu à parte superior passando pela morte iniciática (a Baleia), venceu o Leão (de Castela) e atingiu à harmonia (Lyra).

A esfera armilar constitui um símbolo claramente português ligada à experiência do mar e da navegação. Ela permite que o navegante, guiando-se pelas estrelas, trace a sua rota.

Na verdade, essa gravura pode ser relacionada como uma outra, praticamente do mesmo período, pertencente ao volume *Philippus prudens*, da autoria de Juan Caramuel y Lobkowitz, publicada em Antuérpia em 1639. O frontispício dessa obra, citada aliás por António de Silva de Macedo na *LL*, apresenta a reunião das duas coroas como a vitória do Leão sobre o Dragão numa determinada conjunção astrológica.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *Philippus prudens Caroli V. Imp. Filius Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae legitimus rex demonstratus* Livro I, p. 77.

A folha de rosto do volume *Philippus prudens* poderia ser articulada igualmente com a folha de rosto da *LL*, uma vez que apresenta a luta entre o Leão e o Dragão. No volume português, o Dragão vence o Leão; no texto espanhol, o Leão vence o Dragão.

Só a título de comparação, veja-se como se posicionam os astros em 1580:

Qualificado como “tema cosmológico” essa folha de rosto de Erasmus Quellin<sup>26</sup> resume numa complicada alegoria a conquista de Portugal por Felipe II em 1580.

O leão coroado e armado com uma espada representa castela porque este é o timbre ou cimeira do seu escudo, assim como o dragão coroava as armas portuguesas. Os círculos que se entrecruzam representam a órbita da lua e a eclíptica. O ponto em que se encontram é conhecido como “caput draconis” ou como “cauda draconis”: é o ponto em que se produzem os eclipses. Como se vê, situa-se sobre a cabeça do dragão. O leão ocupa a zona do círculo zodiacal reservada a Virgo, uma vez que a precessão equinocial havia acabado com a correspondência entre os signos e as constelações.

O monstro assenta-se sobre umas esferas que representam o sistema de orbes da Lua Segundo a tese de Ptolomeu. As quinas portuguesas aparecem, não em escudetes, mas em lúnulas, simbolizando os reis mouros derrotados na batalha de Ourique.

A interpretação é a seguinte: Portugal nasce na batalha de Ourique e toma como armas as luas dos muçumanos vencidos. É portanto, a lua. Pois bem, a lua portuguesa é eclipsada pelo leão castelhano, uma vez que o leão é a casa do sol. Deve-se indicar que as constelações do Leão e da Hidra se situam na esfera celeste de forma semelhante à do gravura, se bem que forma invertida. Essa estranha alegoria se explica pela coincidência do eclipse lunar de 31 de Janeiro de 1580, dia da morte do rei português que antecedeu a Felipe II, o Cardeal D. Henrique.

GRAVURA Nº 12, LIVRO III, APÊNDICE, p. 764 : O ESCUDO DAS ARMAS REAIS DE PORTUGAL

Duas figuras de anjos ladeiam o escudo português encimado por um capacete militar coroado, tendo por trás o dragão da Casa de Bragança de grandes asas abertas. A legenda latina reza:

*Lusitadum Regnum cuius vide stigmata Christi,*

*Mittit enim rebus Stigmata quisque suis.*

(Vê o Reino dos Lusíadas com os estigmas de Cristo

Assim leve cada um os estigmas do que é seu)

<sup>26</sup> Pintor flamengo (Antuérpia, c. 1607 – c. 1678).

Na página à direita o Capítulo III do Apêndice anuncia:

*CAPUT III*

*Stemma Lusitani Scuti declaratur.*

O texto da inscrição merece certo desenvolvimento. Ele incita o espectador a contemplar o escudo português como objecto sagrado pelas suas marcas (ou estigmas).

As armas do rei de Portugal são descritas, do ponto de vista estrito da heráldica, por Anselmo Braamcap Freire da seguinte maneira:

De prata, cinco escudetes de azul, postos em cruz e carregados cada um de cinco besantes do campo; bordadura de vermelho carregada de sete castelos de oiro. Coroa de florões fechada de dois meios círculos. Timbre: serpe alada, nascente, de oiro. Não tem letreiro. Vol. I, p. 32)

Assim, tecnicamente, na heráldica, não se faz qualquer alusão a estigmas.

No entanto, a ideia difundida pelo ensino, até muito recentemente, de que o escudo português carrega as cinco chagas do Cristo, vem do facto de que os besantes de campo são vistos como representações das chagas, ideia que sacraliza o país (e o Rei). Essa ideia está já presente na inscrição latina da *LL* através do emprego reiterado do sintagma “*stemma Christi*”. Assim, aconselha a inscrição latina, “leve cada um os estigmas do que é seu”. À identidade Portugal=Israel já anteriormente analisada, sobrepõe-se uma outra em que o corpo de Portugal existe simbolicamente à imagem do corpo de Cristo e o povo português torna-se o povo eleito, ungido como o do Cristo e messiânico por excelência no concerto das nações.

Mais ainda: como cada uma das quinas (ou escudetes) leva cinco chagas (ou besantes), temos cinco vezes cinco chagas. É o cinco elevado ao quadrado. Gráficamente, o cinco se multiplica na disposição dos escudetes em cruz com um ao centro, cada escudete levando, repetimos, cinco besantes.

O número cinco tira o seu simbolismo do facto de ser, por um lado, a soma do primeiro número par e do primeiro número ímpar (2+3) e, por outro lado, o meio dos nove primeiros números. É signo de união, número nupcial diziam os Pitagóricos; número do centro, da harmonia e do equilíbrio. As cinco chagas do Cristo sacraliza o ensino clássico e o difunde em todo o Ocidente cristão. A harmonia pentagonal dos Pitagóricos deixa a sua marca na arquitectura das catedrais medievais. A estrela de cinco pontas, a flor de cinco pétalas é colocada, no simbolismo hermético, no centro da cruz dos quatro elementos: é a quinta-essência.

Os dois anjos laterais justificam-se do ponto de vista teológico: eles ladeiam uma representação metafórica do corpo de Cristo que é o corpo de Portugal. A Restauração de 1640 retoma e confirma a disposição do escudo português na charola de Tomar. A recente exposição realizada no Palácio da Ajuda, depois do restauro das esculturas, sob o nome de “A luz que vem do Norte”, mostra claramente a continuidade da velha tradição portuguesa da sacralidade do escudo nacional. Já em Tomar, no século XVI, o escudo das cinco quinas ergue-se no centro de dois anjos.

GRAVURA Nº 13, LIVRO III, APÊNDICE, P. 792 : FIGURA ALEGÓRICA.

Talvez a mais importante das gravuras da *LL*, ainda não analisada em estudos sobre o século XVII. Faz parte do apêndice do volume e introduz a *Peroratio* da *LL*. Nela a figura tradicional da Fortuna torna-se a Fama, que exalta o novo monarca português. Uma figura feminina alada, vista de perfil, empunha a trombeta. Ela tem o pé sobre uma esfera no ápice de uma pirâmide coberta de inscrições em duas das suas faces.

No ápice da pirâmide, está a dedicatória ao novo Rei: IOANNI IV.

Na face frontal da pirâmide encontra-se a seguinte inscrição:

MAG  
NANI  
MO, PIO  
INCLYTO,  
FELICI,  
VICTORI,  
TRIVMPHATO-  
RI CASTELLA  
NORVM, LIBE-  
RATORI PATRIÆ,  
SEMPER AVGVSTO.  
LVSITANIA SVA  
ÆTERNITATEM  
V.  
Anno Christianæ salutis  
1644  
Lusitanæ Libertatis 4  
FORTITVDINE AC PRVDENTIA

Na face à direita da pirâmide, em escorso, lê-se:

DI  
LE  
TVS  
DEO  
ET HO-  
MINI-  
BVS, CV  
IVS ME-  
MORIA  
IN BENE-  
DICTIONE  
EST

Ao pé da gravura uma última inscrição refere-se ao monumento erguido (na gravura e no livro, pela imagem e pelo texto) ao novo Rei a quem o autor se dirige directamente expressando-lhe o sentimento que leva no coração:

*Qua tibi per fora, felix Rex, monimenta leuamus,  
Cordibus in nostris non peritura leuas.*

(Os louvores que te erguemos pelas praças, ó Rei feliz,  
Tu os constróis imperecíveis nos nossos corações)

Essa gravura, sem marca, retoma e concentra vários temas:

- a) o escudo de Portugal impresso no pano que pende da trombeta da Fama;
- b) a presença alternada dos animais simbólicos já conhecidos e que sustentam a pirâmide em honra a D. João IV: o Leão espanhol e o Dragão português;
- c) a evocação de um espaço urbano de tipo italiano: no alto do palácio identificam-se uma série de personagens alegóricos (S. Miguel; Hércules coberto com a pele do leão de Neméia e com a maçã; etc.) assim como a figura da Justiça no alto da coluna.

Pelos menos dois elementos arquitectónicos, presentes na gravura, enfatizam o eã ascensional: a pirâmide e a coluna. As faces da pirâmide que dizem a glória do rei têm o seu correspondente simbólico na coluna do segundo plano: esta, isolada, e portanto sem função de sustentação, sugere as relações entre o céu e a terra, evocando ao mesmo tempo o reconhecimento do homem para com a divindade e a divinização de certos homens. A coluna e a pirâmide simbolizam o poder que assegura a vitória e a imortalidade.

Observe-se, finalmente, como essa gravura fecha o ciclo através de um espaço nitidamente urbano, altamente culturalizado enquanto as demais gravuras pareciam mais ligadas a aspectos da natureza (animais, árvores, astros, paisagem etc.).

A gravura nº 13 precede propriamente a parte final intitulada *peroratio* (do verbo *orare*, “falar, pedir em favor de alguém”), à moda de Cícero. Na retórica clássica, a *peroratio* é a conclusão geral que reúne os pontos essenciais da argumentação e busca ganhar a adesão do auditório, no caso, as cortes europeias

### 3. Conclusão: a retórica da LL.

As gravuras da LL não são obra do Dr. António de Sousa de Macedo: foram encomendadas para ilustrarem a sua argumentação jurídica e muito provavelmente executadas segundo sua orientação e/ou supervisão. Elas fornecem ao leitor uma série de imagens que resumem, anunciam, glosam, difundem ou transfiguram em exemplos que falam à imaginação, figuras e acontecimentos contemporâneos. Por outro lado, as ilustrações criam um eixo diacrónico em que momentos fortes da história de Portugal articulam-se de forma coerente segundo um projeto ao mesmo tempo divino e humano: a fundação do reino, Ourique e a Reconquista, Aljubarrota e a necessária independência da pátria frente à Espanha. Sobretudo, essas gravuras ajudam a fundar no espírito do público leitor a iconografia do novo rei e da nova casa reinante.

Para tal, as imagens lançam mão da retórica característica da época: a Fénix que renasce das cinzas é a imagem do país que renasce da servidão estrangeira; a vitória das armas portuguesas estava escrita nos astros, etc. Figuras mitológicas como Alcides ou Luso são invocadas para justificar a oposição Espanha vs Portugal, que reduplica a oposição Leão de Castela vs Dragão português.

No entanto a própria escolha paradigmática é reveladora. Dos reis de Portugal anteriores a D. João IV são citados apenas três: o fundador do Reino (Afonso Henriques em 2 gravuras), D. João I (o vencedor de Aljubarrota e o iniciador da dinastia de Avis) e D. Manuel com sua numerosa descendência à moda do patriarca bíblico Jessé. Observe-se que não há nenhuma imagem de D. Sebastião, nem do Africano, por exemplo, ou de qualquer outro rei português.

Várias gravuras implicam uma evidente intertextualidade de cunho religioso: D. Manuel surge como o patriarca Jessé, antepassado do Messias, ou seja, do Esperado. O próprio Cristo dirige-se ao rei fundador estabelecendo uma promessa que passa pela mulher. Esta não é, no texto latino que comenta a gravura, a Virgem Mãe, mas D. Catarina de Bragança, que ganha assim conotações religiosas de nova Eva. A vitória da casa de Bragança reflecte a ação divina. Portugal repete o destino de Israel

como terra de Deus. O exemplo mais interessante de todos, no caso, é a ideia veiculada pelo texto latino de que Portugal (ao mesmo tempo Rei e Reino) leva, no seu corpo simbólico, os estigmas de Cristo.

Por outro lado, os animais míticos, a heráldica e a astrologia fornecem um outro fio de articulação e de leitura, unindo várias ideias: o dragão de Bragança defendeu-se e por ser justa a sua causa, venceu o leão de Castela; a vitória estava escrita no céu e nas estrelas; as armas portuguesas são e serão vitoriosas. Todo o anexo final do volume, consagrado às profecias, reitera o elo entre o fado (que não pode ser revogado porque é promessa divina e *Fatum*) e o aspecto inquestionável da independência portuguesa. O próprio nome escolhido para o volume - *Lusitania liberata* e Restauração - implica em saída da servidão e retorno ao estado de direito.

Assim a *LL* fornece a iconografia do novo rei através da sua efigie, sua sagração, seu triunfo sobre o trono móvel (que é o cavalo) e o reconhecimento da sua grandeza pelo monumento final com as trombetas da fama. Os louvores ao novo Rei e à nova casa reinante estão também inscritos de forma imperecível nos corações portugueses.

Obra de propaganda e de defesa de uma tese nacionalista, a *LL* desenvolve a sua argumentação retórica a partir de um determinado universo simbólico ligado ao messianismo português.

LILIAN PESTRE DE ALMEIDA  
UFF Lisboa

## BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, Ilda Maria Assunção e Silva Soares de (1997), *Simbolismo e Ideário político. A educação ideal para o príncipe ideal seiscentista*. Dissertação de Mestrado em História Cultural e Política. Universidade Nova de Lisboa.
- AAVV (1980), *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista. São Paulo: Edições Paulinas.
- BUESCU, Ana Isabel (1987), *O milagre de Ourique e a História de Portugal de Alexandre Herculano*. Lisboa: INIC.
- CAMÔES, Luís Vaz de (1979), *Os Lusíadas*. Edição por António José Saraiva. Porto: Figueirinhas.
- CANAVEIRA, Manuel Filipe (1997), “A parénese do *Princeps perfectus* na oratória viciriana”, *Oceanos* 30/31. Lisboa, Abril/Setembro 1997, p. 90 – 109.
- CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan (1639), O. Cist. 1606-1682, *Philippus prudens Caroli V. Imp. Filius Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae legitimus rex demonstratus / A D. Ioanne Caramuel Lobkowitz Religioso Dunensi Ordo Cister. - Antuerpiae : ex officina Plantiniana : Balthasaris Moreti. - [2 br.], [32], 430, [26] p. : il. ; 2º (32 cm)*
- Catálogo das obras impressas no século XVII. A Coleção da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa, 1994. Apresentação do Professor Doutor José V. de Pina Martins. Introdução, organização, bibliografia, catalogação e índices por Júlio Caio Velloso. Indicado por LL.
- CHEVALIER, Jean - GHEERBRANT, Alain (eds.) (1982), *Dictionnaire des symboles*. Édition revue et augmentée. Paris: Laffont.
- COLUNGA, A. – TURRADO, L. (1977), *Biblia Vulgata*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos..
- ELIADE, Mircea (1964), *Traité d'histoire des religions*, Paris: Payot.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp (1973), *Brasões da Sala de Sintra*. 3 vol. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- GÁLLEGO, Julián (1972), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar.
- 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.
- HAUCOURT, Geneviève d' – DURIVAUT, Georges (1970), *Le blason*. 5e éd. Paris: PUF.

- PANOFSKY, Erwin (1986), *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Presença.
- PESSOA, Fernando (1978), *Obras completas*. Lisboa: Editora Ática.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1994). *O Tempo dos Filípes em Portugal e no Brasil (1580 - 1668)*. Estudos históricos. Lisboa: Ed. Colibri.
- SERRÃO, Joel (1971-1999). *Dicionário de História de Portugal*. Dirigido por. IV tomos. Iniciativas editoriais, s/d.
- SCHLUETER, June (2007), “Martin Droeshout Redivivus: Reassessing the Folio Engraving of Shakespeare”, *Shakespeare Survey* 60, 237-251.
- VIEGAS, Antonio Pais (1641), *Principios del Reyno de portugal. Con vida y hechos de Don Affonso henriques su primero Rey*. Lisboa: Off. Paulo Craesbeeck.