

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

MILENA PEREIRA SILVA

UT ARCHITECTURA POESIS:
PALÁCIOS DE PAPEL POÉTICOS E ARQUITETÔNICOS NO
REINADO DE DOM JOÃO V DE PORTUGAL

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
NOVEMBRO DE 2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

MILENA PEREIRA SILVA

UT ARCHITECTURA POESIS:
PALÁCIOS DE PAPEL POÉTICOS E ARQUITETÔNICOS NO
REINADO DE DOM JOÃO V DE PORTUGAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira.

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA

NOVEMBRO DE 2012

S581u

Silva, Milena Pereira.

Ut architectura poesis: palácios de papel poéticos e arquitetônicos no reinado de Dom João V de Portugal. / Milena Pereira Silva - Vitória da Conquista, 2012.
128 f.

Orientador: Marcello Moreira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade-PPGMLS, Vitória da Conquista, 2012.
Referências: F. 121-128.

1. Portugal - Memória. 2. Preceptiva – Arquitetônica - Poética. 3. Palácio Nacional de Mafra. I. Moreira, Marcello. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós- Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 910.9469

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

Título em inglês: *Ut Architectura Poesis*: Poetic and architectural paper palaces in the reign of Dom João V of Portugal.

Palavras-chaves em inglês: Memory; Architectural Treatises; Poetic Preceptives; Poetry; Mafra Nacional Palace.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (presidente); Prof. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (titular); Prof. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (titular).

Data da Defesa: 18 de dezembro de 2012.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

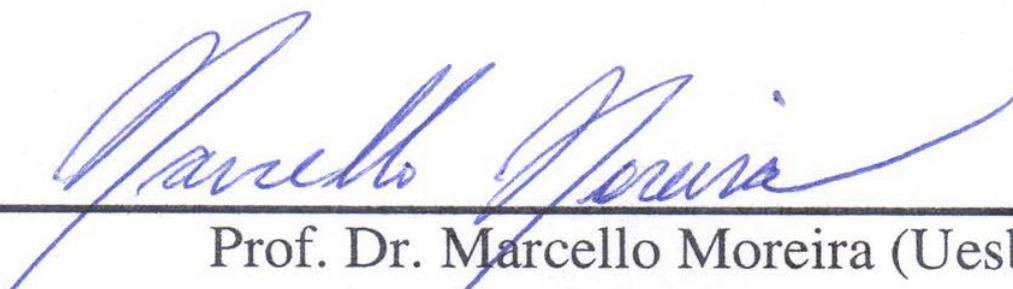
MILENA PEREIRA SILVA

UT ARCHITECTURA POESIS:
PALÁCIOS DE PAPEL POÉTICOS E ARQUITETÔNICOS NO
REINADO DE DOM JOÃO V DE PORTUGAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Vitória da Conquista, 18 de dezembro de 2012.

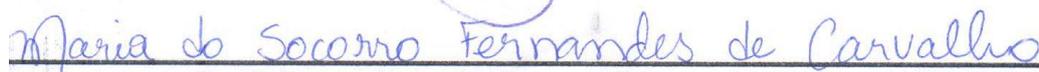
BANCA EXAMINADORA



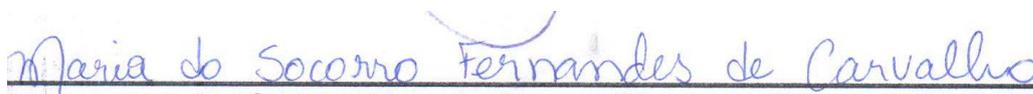
Prof. Dr. Marcelo Moreira (Uesb)

(Orientador)

PROF. DRA. MARIA DA CONCEIÇÃO FONSECA-SILVA (UESB)



Prof. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (Unifesp)



Prof. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (Unifesp)

*Marcello, que talhou esta pedra bruta com
martelo e cinzel;
Família, pedra fundamental.*

AGRADECIMENTOS

O autor romano Vitrúvio, cujo escrito sobre a arte arquitetônica foi o único a sobreviver até os nossos dias, em certo ponto do seu tratado conta uma interessante anedota que ilustra o valor do conhecimento. Em suma: há um naufrágio na costa de Rodes e o filósofo Aristipo, em disputas oratórias naquela cidade, conseguiu os proventos necessários para si e para seus companheiros. Aqueles, desejando retornar a sua pátria, questionam ao filósofo se desejava enviar uma mensagem à família e obtiveram como resposta: “*Convém oferecer aos filhos bens e equipamentos de viagem que, em caso de naufrágio, possam igualmente salvar-se a nado com eles*”. Nos muitos portos em que tive o prazer de ancorar durante esses dois anos, vali-me dos ensinamentos e conselhos dos meus pais, bússola e astrolábio que me guiam em calmaria ou tormenta: “*Por isso, eu estou reconhecido e dou máximas e infinitas graças aos meus progenitores*”.

De Vitrúvio tomo também o exemplo da gratidão aos Mestres: ao meu orientador, Professor Dr. Marcello Moreira, em especial, posto que por seu cuidado pude ter acesso a uma abundante cópia de conhecimentos que não se restringem ao campo teórico. Num escrito que tem como vértice preceptivas arquitetônicas, não poderia me furtar ao lugar comum de compará-lo ao *Arkhitéktōn* grego, “o que detém uma ciência ou uma arte e dirige as outras pessoas”, do qual descende o *architectus* romano, edificador diligente e instruído em todas as artes. Agradeço por sua disponibilidade e complacência, pelos cafés durante as tardes e pela paciência de ajudar-me a erguer, tijolo por tijolo, os alicerces de um conhecimento sólido e duradouro.

Aos demais professores do Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, que contribuíram sobremaneira no decorrer deste percurso, nominalmente à Professora Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva, pelo auxílio e conselhos sensatos e por sua dedicação e solicitude; ao professor Pedro Dolabela Ramos pela colaboração e observações precisas no exame de qualificação e por sempre me incitar a também olhar para o presente; à Professora Dra. Livia Diana Rocha Magalhães, por viabilizar a realização da missão de estudos na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, estágio imprescindível para meu crescimento pessoal e intelectual. Aos professores Demerval Saviani e José Claudinei Lombardi, daquela instituição, pela acolhida calorosa, bem como a todos que ali tivemos o prazer de conhecer. À Professora Doutora Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, por quem nutro profunda admiração,

pela disponibilidade em participar da banca e pelas palavras precisas (e preciosas) a mim dispensadas entre uma prateleira de livraria e uma mesa redonda sobre Retórica e Arquitetura em Belo Horizonte.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a dedicação exclusiva à pesquisa.

Aos amigos, agora mestres, que comigo ingressaram na turma de 2011, obrigada a todos por decorar meus dias: vocês fizeram valer a pena.

Tati, Chico, Juli: minha gratidão a vocês, que fizeram com que me sentisse em casa, mesmo estando todos longe de casa. Noni e Kate, com quem tive o prazer de dividir dias, momentos e risadas: impossível mensurar o carinho que sinto por vocês.

Aos mestres e amigos Halysson Dias, Ana Luisa Coimbra e Jerry Guimarães, com quem sei que posso contar e cantar quando “*a única coisa a fazer é tocar um tango argentino*”.

Aos funcionários da secretaria do programa de pós-graduação em memória, que também se tornaram amigos.

E aos amigos que de alguma forma ajudaram, compreenderam ou reclamaram minhas ausências, aos que me receberam nos portos em que atraquei, aos que desejaram sorte, aos que simplesmente me acolheram com um abraço e um sorriso: *muito obrigada!*

FEDRO

Pareces rendido à adoração da arquitetura!
Eis que não podes falar sem tomar da arte maior
suas imagens e seu firme ideal.

SÓCRATES

Estou ainda impregnado das palavras de
Eupalinos. Suscitaram em mim algo que se lhes
assemelha.

FEDRO

Havia um arquiteto dentro de ti?

SÓCRATES

Nada nos seduz, nada nos atrai; nada
desperta nosso ouvido, e nada cativa nosso olhar;
nada por nós é escolhido na profusão das coisas, e
nada pode abalar nossa alma, que não esteja, de
algum modo, ou preexistindo em nosso ser, ou
sendo secretamente almejado pela nossa natureza.
Tudo quanto vimos a ser, mesmo por breve
tempo, já estava preparado. Havia em mim um
arquiteto que as circunstâncias não acabaram de
formar.

(Paul Valéry – *Eupalinos ou O Arquiteto*).

RESUMO

Apresentam-se nesta dissertação os resultados da pesquisa que objetivou investigar de que maneira se dão as relações entre poesia, arquitetura, memória e retórica no século XVIII português, tomando como *corpus* poemas que louvam o Palácio Nacional de Mafra, palácio-convento construído por Dom João V, empreendimento símbolo da gestão deste monarca. Objetiva-se discutir de que maneira são expressas em alguns tratados arquitetônicos, produzidos entre os séculos XVI e XVIII, noções de decoro homólogas aquelas encontradas em tratados que preceituam as artes retóricas e poéticas desde a Antiguidade. As preceptivas arquitetônicas estudadas, ao passo que ecoam os preceitos ditados por Vitruvius no século II a.C., instituem uma memória sobre o fazer arquitetônico atualizada na ereção do palácio-bloco de Mafra. Simultaneamente, em seu caráter de monumento, a arquitetura constitui-se como um meio importante de manutenção de memória institucionalizando uma promessa de glória vindoura que reverbera no futuro, função homóloga àquela desempenhada pelos monumentos literários que se pretendem mais perenes do que o bronze, como declara Horácio no *incipit* da Ode *Ad Melpomene*. Assim como os discursos retóricos e a poesia, a arquitetura é capaz de persuadir seus espectadores, provocando reações que não se reduzem à admiração da grandiosidade de determinadas construções: além de ser capaz de mover afetos, pode ensinar e deleitar, buscando manter nas estruturas edificativas uma ordem representativa do *ordo theologicus et politicus* estabelecido na sociedade de corte. O conjunto arquitetônico harmônico formado pelos ornamentos, materiais, disposição de elementos e proporção é dotado de *enargeia* e capacidade persuasiva e, assim como a retórica e a poesia, deve seguir um decoro específico, adequando o estilo à função e ao público a que a obra se destina.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Preceptivas arquitetônicas; Preceptivas poéticas; Poesia; Palácio Nacional de Mafra.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to investigate the relationships between poetry, architecture, memory and rhetoric occurred in the Portuguese eighteenth century, taking as *corpus* poems that praise Mafra National Palace, the palace-monastery built by Dom João V, symbol of the reign of this monarch. Its focus is to discuss how notions of decorum homologous to those found in treatises that set down the rhetoric and poetic arts since Antiquity can be expressed in some architectural treatises, produced between the sixteenth and eighteenth centuries. The architectural treatises, while echoing the precepts dictated by Vitruvius in the first century BC, establish a memory about architectural work updated in the palace of Mafra. Simultaneously, as monument, architecture constitutes itself as an important means of maintaining memory institutionalizing a promise of upcoming glory that reverberates in the future, a role homologous to that played by literary monuments that are intended to be more perennial than bronze, as states Horace's Ode *Ad Melpomene*. As the rhetorical speeches and poetry, the architecture is able to persuade its viewers, causing reactions that can not be reduced to the admiration of the greatness of certain buildings: besides being able to move affections, it can teach and delight, maintain in the constructive structures a representative order of the *ordo theologicus et politicus* established in court society. The architectural ensemble formed by harmonic ornaments, materials, proportion and arrangement of elements is endowed with *enargeia* and persuasive ability and, as rhetoric and poetry, must follow a particular decorum, adapting the style and function to the public that the work is intended.

KEYWORDS: Memory; Architectural treatises; Poetic Preceptives; Poetry; Mafra Nacional Palace.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Quadrado perfeito e retângulo segundo as regras de proporção de Serlio.....	39
Figura 2 - Aplicação do reticulado serliano à planta baixa de Mafra.....	40
Figura 3 - Plan au Rez-de-Chaussée d'un grand Hôtel, du desssin de Jacques François Blondel, Architecte du Roi.....	41
Figura 4 - Plan au premier Etage de l'avant corps du Chateau de Versailles dans lequel sont compris les apartemens du Roi et ceux de la Reine.....	42
Figura 5 - Planta de Mafra.....	43
Figura 6 - Planta da Basílica de Mafra.....	44
Figura 7 - Planta em cruz latina.....	44
Figura 8 - Homem Vitruviano.....	44
Figura 9 - Secondo disegno del tempio à crociera.....	44
Figura 10 - Diverses Especes de Combles avec leurs assemblages et couvertures...	45
Figura 11 - Yeux de Boeuf.....	46
Figura 12 - Basílica de Mafra.....	47
Figura 13 - Disposição das cinco ordens da arquitetura segundo Serlio.....	48
Figura 14 - Fachada do Palácio-Convento de Mafra.....	49
Figura 15 - Fachada da Basílica de Mafra.....	49
Figura 16 - Imagem de Santa Isabel rainha da Hungria em nicho da fachada da Basílica de Mafra.....	50
Figura 17 - Imagem de Santa Clara em nicho da fachada da Basílica de Mafra.....	50
Figura 18 - Imagens de São Domingos em nicho da fachada da Basílica de Mafra.....	50

Figura 19 – Imagem de São Francisco em nicho da fachada da Basílica de Mafra.....	50
Figura 20 – Cariátides.....	67
Figura 21 – Escravos persas.....	68
Figura 22 – Apolo e Dafne.....	69
Figura 23 – Detalhe de Apolo e Dafne.....	70
Figura 24 – Dafne em Loureiro.....	71
Figura 25 – Detalhe de Dafne em Loureiro.....	72
Figura 26 – Lareira.....	73
Figura 27 – Detalhe de Lareira.....	74

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 OS FUNDAMENTOS DO MONUMENTO: ALICERCES HISTÓRICOS..	21
2.1 “ <i>Do régio voto</i> ”: questões sobre a construção.....	21
2.2 Ludovice, o “ <i>Federico Romano [...] que ideou toda essa máquina</i> ”: os tratados arquitetônicos clássicos em Portugal e o traçado do monumento.....	27
3 “COMO A ARQUITETURA, A POESIA”: RECIPROCIDADES (RETÓRICAS) ENTRE AS ARTES.....	51
3.1 Transposição das noções de Persuasão e <i>Decor(um)</i> para o campo da <i>ars architectonica</i>	51
3.2 <i>Docere et Delectare</i> : ornamento e ensinamento nas preceptivas arquitetônicas.....	55
3.3 Arquitetura e memória ou arquitetura da memória.....	75
3.3.1 <i>Loci</i> Arquitetônicos, <i>Loci</i> Retóricos: entre memória e retórica.....	75
3.3.2 (Co)memorar, (Re)memorar.....	78
4 “VÁ DE PINTURA VERBAL”: ANÁLISE DO CORPUS POÉTICO ECFRÁSTICO EM LOUVOR AO COMPLEXO DE MAFRA.....	85
4.1 <i>Padre nosso glosado pelos homens que andavam nas obras de Mafra trabalhando sem se lhe[s] pagar</i>	90
4.2 <i>Ao Excelente e Majestoso Templo de Mafra</i>	97
4.3 <i>Canção</i>	101
4.4 <i>Romance Decassílabo</i>	105
4.5 <i>Descrição de Mafra</i>	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	122

1. INTRODUÇÃO

Todo aquele que deseja que suas coisas sejam agradáveis e aceitas pela posteridade deve primeiramente refletir com cuidado sobre o que tem a fazer e, depois, torná-lo bem-acabado com todo o esmero. Não é em poucas coisas que se aprecia mais a diligência do que o engenho; mas deve-se evitar o escrúpulo daqueles que querem que em tudo não haja nenhum defeito e que tudo seja polido demais. Nas suas mãos a obra se torna velha e desgastada antes de terminada (ALBERTI, 2009, p. 138).

A dissertação que se apresenta compreende os resultados obtidos por meio da pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e que se intitula “*Ut Architectura Poesis: Palácios de Papel poéticos e arquitetônicos no reinado de Dom João V de Portugal*”.

A pesquisa foi realizada com o objetivo de investigar de que forma se deram as relações entre *ars aedificatoria*, poesia, memória, retórica, poder e política no Antigo Regime Português, durante o reinado do *Magnânimo* Dom João V, no período de 1706 a 1750. Para tanto nos voltamos para o *corpus* que denominamos, com a licença de Hart e Hicks (1998), *Palácios de Papel*, e que compreende não só as poesias efrásticas que comemoravam a construção da mole arquitetônica, como também os tratados arquitetônicos que orientavam o próprio ato de construir e implicavam, para o preceptista e para seu público, não apenas contemporâneo, mas também vindouro, uma possibilidade de atualização do projeto arquitetônico, pois guardam a “regra de ouro” para que os edifícios concebidos pelo engenho do arquiteto no papel possam ser erigidos em pedra em qualquer tempo e lugar. Os monumentos em potência que se encontram nas páginas dos tratados são compreendidos como portadores de um valor caracterizado por certa duplicidade: mesmo que não venham a ser realizados em pedra, sua ideação e sua representação imagética pela impressão do desenho de sua fachada e de sua planta baixa, por exemplo, constituem dele um tipo de memória, dotada de uma materialidade que, não sendo a sua própria, como poderíamos *a priori* pensar, é, no

entanto, um meio que compete com a pedra, a cal etc. no que respeita à sua capacidade de enfrentar o tempo e a intempérie. Analogamente, compreendemos que, assim como a planta de um edifício possibilita visualizar um palácio de papel, a poesia efrástica sobre Mafra *faz ver* o palácio, também de papel, o que permite conceber uma analogia entre palácios arquitetônicos de papel e palácios poéticos.

De antemão devemos lembrar que a poesia efrástica sobre Mafra *não é* Mafra, mas uma construção outra, de natureza textual, que visa a descrever de maneira vívida, ou seja, com *enargeia*, o palácio. De maneira análoga à arquitetura, o constructo poético foi erigido com base nos preceitos encontrados em tratados que, em lugar de especificar as características das areias¹, distinguir os melhores madeiramentos para o travejamento do teto² ou discorrer acerca dos engenhos de extração de água³, especificavam as características do bem fazer poético, distinguiam os procedimentos mais adequados para efetuar o encadeamento dos versos e discorriam acerca do engenho de poetas que serviam como modelos a emular.

Desde o início da pesquisa tínhamos como objetivo principal discutir a eficácia de dois meios específicos de perenização de memória, quais sejam a poesia e a *ars aedificatoria*, pois uma das nossas hipóteses seria a de que, nesse sentido, a poesia faria frente aos “monumentos arquitetônicos”, não apenas àqueles erigidos em pedra, como o declarava Horácio em seu famoso poema cujo *incipit é Exegi monumentum aere perennius*, de que não tratamos em nosso trabalho, mas também e principalmente àqueles que eram edifícios em potência, porque apenas projetados nos tratados que nos apresentam até os dias de hoje.

É preciso considerar que esses tratados, mesmo quando os projetos não vinham a ser realizados em pedra, eram já “arquitetura”, pois, como assevera Azevedo (2012, p. 46), “nem tudo que se edifica é Arquitetura, pois esta há de ser, sobretudo, concepção: lançar-se adiante, projetar, configurar a imagem de um devir”. Logo, assim como o autor, partimos da distinção operada por Vitruvius entre as duas polaridades que constituem o ofício do arquiteto: a prática (*fabrica*) e a teoria (*ratiocinatio*), sem perder de vista que estas polaridades deveriam estar conjugadas para o sucesso do exercício do arquiteto. A separação em nosso estudo é didática: voltamo-nos para a teoria posto que

¹ Cf. Vitruvius, 2007, p. 125;

² Ibidem. p. 348-49;

³ Ibidem. p. 496-505;

o projeto precede o ato de construir e é regido pelos preceitos ditados e atualizados nos diversos tratados.

Sustentamos a hipótese da preeminência memorativa do escrito, seja poético ou preceptivo, frente ao constructo arquitetônico em pedra com base na compreensão de que a *ars aedificatoria*, enquanto estrutura simbólica, era testemunho, assim como a poesia, do que foi; de que era também condição de ereção de monumentos em comemoração dos *res gestae* e exigia daqueles que contemplavam tanto os projetos quanto as edificações – assim como daqueles que liam poesia -, interpretação. As obras arquitetônicas que resistem às intempéries e chegam às épocas futuras podem ser consideradas monumentos que carregam consigo valores do passado para outras épocas, e não apenas quando comemoram um determinado fato histórico. Poderíamos dizer, por outro lado, que não são as próprias obras que não conseguem suscitar àqueles que as contemplam as contingências históricas e as relações de poder expressas claramente quando de sua construção, pois seria na verdade a ignorância, a nossa, que obstaria o acesso ao sentido de que monumentos são portadores, pois já esquecemos o sistema de valor das ordens vitruvianas, o decoro próprio de cada gênero de edificação, e assim por diante. Simultaneamente, os discursos poéticos, especialmente no tocante à poesia efrástica, põem perante os olhos o que deve ser mostrado com *enargeia*, o que resulta numa descrição que, em certa medida, parece-nos mais inteligível, pois os palácios de papel poéticos não referem necessariamente um referente, mas podem ser auto-referenciais, descrevendo-nos edifícios que são puro papel e pura palavra. Não cabe dúvida de que imitam referenciais discursivos oriundos de tratados sobre a *ars aedificatoria*, pois respeitam, por exemplo, à correlação decorosa entre morador/proprietário e estrutura edificial.

No que concerne à importância do legado literário de uma dada ordem social para a manutenção de sua memória, cumpre dizer desde já que as relações entre literatura e memória não são estáveis e que cabe ao pesquisador estabelecê-las a partir do *corpus* selecionado, situado este sempre no tempo e no espaço. Procuramos estabelecer estas relações nos poemas laudatórios ao observar que estes visam a salvaguardar a memória dinástica, prática comum da política de memória instituída no Antigo Regime, através do encômio dos feitos mais notáveis praticados pelo monarca. Dentre aqueles obrados por Dom João V, sobressai um empreendimento magnífico: a construção de um complexo arquitetônico que compreende Palácio, Basílica e Convento, projetado inicialmente para abrigar treze religiosos e que, ao final da

construção, através de alterações sucessivas no projeto, tinha capacidade para trezentos frades. Tal empresa tornou-se conhecida por suas extraordinárias proporções arquitetônicas bem como pelos exorbitantes valores dispensados para custeá-la, valores estes que consumiram parte considerável das minas de ouro e pedras preciosas do Brasil.

A devoção do monarca não se constitui unicamente como pano de fundo para a construção do monumento: o motivo religioso associado à expressão do poder real através da construção de uma obra monumental cria uma *liturgia do poder* (PIMENTEL, 2002, p. 16), já que se associam religião e política católica, sendo essa liturgia de poder parte do que se compreende como o conjunto de práticas sociais em concordância com os rituais da sociedade cortesã portuguesa do século XVIII, em que a exibição de *status* é concorde com o *ordo theologicus et politicus* estabelecido por Deus.

Além da religião, muitos fazeres e artes se encontram em funcionamento na corte como extensões do poder real. Dentre eles destacam-se o que se passará a chamar, a partir do século XIX, as belas-artes e a literatura. Voltamo-nos para esta última, especificamente à poesia, uma vez que a mesma, regrada pelos códigos retórico-poéticos em uso no século XVIII, ao louvar a construção, apropria-se de e replica um largo conjunto de *endoxa*, tal como definidos por Aristóteles, que organizam também o discurso dos tratadistas da arquitetura quando falam de edificações, concebidas como moradas de sujeitos, adequadas e apropriadas a cada um deles, concebidos como tipos. Tornou-se lugar-comum referir, em muitos textos setecentistas, Mafra como “ícone” do ostensivo reinado de Dom João V. Há uma vasta literatura sobre o edifício, que o encomia, ao passo que há também poemas sobre Mafra, em que se expressam as queixas dos trabalhadores que não recebem o soldo pelas atividades realizadas. A literatura encomiástica sobre Mafra, “instrumento dócil da construção da imagem serena e majestática que a realeza ambiciona ostentar” (PIMENTEL, 2002, p. 54), constitui-se como um mecanismo de manutenção do poder vigente, pois põe em circulação no âmbito da corte textos que legitimam o poder do rei ao declarar que o palácio não só é expressão do caráter do soberano, mas também padrão comemorativo das capacidades artísticas dos portugueses, que emulam os congêneres europeus, como Versailles.

Segundo Buescu (2000, p. 70), o discurso acerca da realeza não se constitui apenas dos documentos que visam deliberadamente a estabelecer a *potestas* do rei, como é o caso da literatura oficial. Outros suportes, sejam eles emblemáticos ou

simbólicos, que também servem à propaganda do príncipe e da monarquia, são capazes de integrar um discurso mais amplo sobre a realeza. Como figuração do poder real, a arquitetura é, no caso do Palácio de Mafra, espécie de discurso, regrado segundo uma arte ou técnica, apropriado por poemas laudatórios que constituem nosso objeto de análise e, nesse sentido, um monumento que atesta o poder monárquico se multiplica em muitos outros, porque estes últimos comemoram aquele, sendo, por conseguinte, propaganda de propaganda, ou encômio de encômio.

Os procedimentos metodológicos adotados para determinar de que forma ocorrem estas relações compreendem o estudo sistemático do *corpus* poético e seu cotejamento com fontes históricas as mais variadas, que referem os fatos louvados, referências essas de que a poesia se apropria e de que ela fala; como o edifício é ele próprio a atualização de códigos, conhecidos por preceptistas e por seu público, saber como é operacionalizado esse conhecimento por parte não apenas de arquitetos, mas, sobretudo, de poetas é condição para se produzir um ajuizamento historicamente pertinente acerca do tema. Para além do objetivo principal da pesquisa, conforme citado anteriormente, pretendia-se pensar a monumentalização da memória dos grandes personagens históricos através dos usos sociais dos fazeres poético e arquitetônico, bem como evidenciar a atualização do *topus* horaciano *Exegi monumentum* tanto na tratadística arquitetônica quanto na poesia efrástica produzida no Estado monárquico português do século XVIII. Neste caso, posto que tratamos de *monumentos* literários, escolhemos operar por exumação, arqueologicamente, como nos diz Hansen (2008, p. 18), na tentativa de reconstituir parcialmente preceitos da doutrina vigente à época da invenção dos poemas que iremos analisar.

Visando a empreender uma leitura que se aproxime do *horizonte de expectativa* (JAUSS, 1994, p. 31) que se delineava entre os primeiros leitores que travaram contato com as obras, somos levados a cotejá-las com todo tipo de documento que auxilie em sua interpretação. É nesse âmbito que nos dedicamos aos estudos dos preceitos retóricos e poéticos que orientam desde a Antiguidade a produção dos mais diversos tipos de discurso, ainda vigentes no século XVIII. Para a realização deste trabalho o estudo sistemático das preceptivas poéticas, retóricas e arquitetônicas produzidas desde Grécia e Roma bem como sua transmissão e releituras em âmbito Europeu no período que compreende o dito Renascimento até meados do século XVIII constituiu-se como condição *sine qua non* para a compreensão dos discursos poéticos. Porque as preceptivas também seguem preceitos, isto é, também são retoricamente orientadas, não

podemos prescindir do estudo da *ars rethorica*, que se caracteriza tanto como procedimento adotado nas várias tratadísticas artísticas quanto como objeto da pesquisa.

Apesar do abismo temporal que se estende desde a segunda metade do século XVIII, quando se descontinua a prática de longa duração que representa a instituição retórica desde a Antiguidade (HANSEN, 2006b, p. 87), propomo-nos no decorrer desta dissertação a tentar recuperar certos *critérios de legibilidade* (MOREIRA, 2003 p. 91) e *princípios* ou *procedimentos ordenadores* (HANSEN, 2004, p. 26; HANSEN, 2008, p. 18) que se fazem necessários quando um dos objetivos a que visamos consiste na leitura de um *corpus* constituído de poemas encomiásticos produzidos em Portugal no século XVIII, regrados por preceitos retóricos-poéticos e teológico-políticos. Entendemos que a observação de tais critérios permite uma abordagem adequada do *corpus* poético sob análise, evitando colocações extemporâneas e anacrônicas.

A fim de desvendar as funções comemorativas da literatura em determinada formação social a partir dos diversos documentos escritos que remanescem, utilizamos o arcabouço teórico fornecido pelos estudos sobre a memória desenvolvidos por Ricoeur (2007) e Edward Casey (2000). Segundo Ricoeur (2007, p. 60), os atos de comemoração não devem ser limitados às celebrações religiosas e patrióticas, o que permite estender os efeitos de tais atos aos monumentos arquitetônicos, cuja função comemorativa subjaz aos princípios de funcionalidade, solidez e beleza, como tomados da arquitetura clássica nas palavras de Vitruvius (2007, p. 82). Tomamos de Casey (2000, p. 216) a distinção entre os âmbitos da memória individual (rememoração) e coletiva (comemoração): o ato de comemoração encontra-se no nível do grupo, mesmo que a rememoração ocorra em âmbito individual, ou até mesmo não ocorra, uma vez que, ao comemorar, podemos estar repetindo um ritual que aprendemos no seio da comunidade afetiva da qual fazemos parte, não havendo necessidade de recuperar todos os passos da sua liturgia.

Para tratar da monumentalização da memória, no que tange aos documentos escritos, pautamo-nos em Le Goff (2003). O autor afirma que desde a Antiguidade romana o *monumentum* se refere a uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura ou a um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa. No caso específico de Mafra, o monumento atualiza estas duas condições de forma particular, uma vez que a construção tem seu caráter comemorativo, pois conjectura-se que tenha sido mandada construir em função de uma graça obtida pelo Rei (GOMES, 1876, p. 8; PRADO, 1751, p. 2-3), e perpetua a memória daquele que a

mandou erigir, salvaguardando-o do esquecimento que a morte física implica. A condição humana, naturalmente efêmera, não se conforma com as lacunas causadas pelo esquecimento, que está imbricado no desaparecimento da forma física sobre a terra (RICOEUR, 2007, p. 425) e deseja viver através da fama que se estenderia à eternidade. Por conta disso, persegue-se tanto o estabelecimento dos monumentos que asseguram às gerações futuras um vínculo com o passado.

Voltamo-nos também para a obra de Achcar (1994) para tratar da questão da monumentalização da memória na atualização da tópica horaciana “*Exegi monumentum aere perennis*” tanto na tratadística arquitetônica quanto na produção poética do período sob análise. Julgamos que os documentos-monumentos, sejam estes poemas que louvam a construção ou tratados que guardam os preceitos do fazer arquitetônico, conseguem ser ainda mais perenes que os monumentos em pedra, uma vez que são passíveis de reprodução indeterminada através da cópia manuscrita ou da reprodução tipográfica. Desta forma é possível falar em “palácios de papel” instituídos através da escrita técnica dos tratados e da sua preeminência frente à construção orientada por seus preceitos, pois os monumentos físicos estão sujeitos à voragem do tempo e às intempéries do clima, ao passo que a reunião dos preceitos nos tratados permite que em qualquer época seja erguido um monumento com as mesmas proporções, guardando a memória do fazer arquitetônico. Da mesma forma os poemas podem referir-se a monumentos que não mais existem, o que implica a vivificação da memória através do ato de comemoração com que o leitor se depara em contato com o texto escrito que vem a ser uma tentativa de fazer ver a obra pintando-a com palavras.

Como estrutura de habitação que é representativa do poder do rei, o Palácio constitui-se de forma tal enquanto monumento, que aqueles que o viam e o veem foram e são testemunhas da grandeza de quem o mandou erigir. Construir um monumento implica, desde o projeto arquitetônico, a tentativa de salvaguardar um fato histórico do esquecimento. Não nos esqueçamos da etimologia do vocábulo latino *monumentum*: “o que traz à memória”. Logo a construção torna-se símbolo da memória do soberano. Numa abordagem equivalente no âmbito literário, o poema laudatório à construção do Monumento de Mafra legitima a memória do grande feito sendo, apesar do seu caráter literário, um documento que integra a narrativa histórica acerca dos fatos que merecem ser comemorados (RICOEUR, 2007, p. 60). Assim como a construção, erigida em pedra, muitos monumentos literários, ‘palácios de papel’, foram erigidos em louvor do grandioso empreendimento. O registro poético faz parte da política de memória

instituída no Antigo Regime português, que compreende uma série de procedimentos em diversos âmbitos do poder estatal que visam a perenizar a memória da vida e dos feitos do monarca.

Sendo a arquitetura uma arte que não deve se restringir apenas ao âmbito funcional, mas que deve se constituir de tal forma que seja representativa do poder do rei, os princípios que regem o fazer arquitetônico devem orientar-se para a construção de monumentos dignos de louvor. Tal louvor é cantado através da poesia, que também se constitui como agenciadora de uma memória monárquica, pois se pretende mais duradoura do que a pedra, já que é passível de reprodução indiscriminada por meio mecânico (impresso) ou por cópia manuscrita, bem como através da cultura oral, sendo memorizada e declamada em cerimônias de comemoração (o ato de lembrar-se juntamente com aqueles que fazem parte da mesma comunidade).

Esta compreensão da poesia como perenizadora de memória abrange ainda o louvor do escritor, pois se fundamenta na compreensão de que o documento literário, se bem realizado, para além de estabelecer o encômio daquilo que é matéria do poema, perpetua a memória daquele que bem soube aplicar os preceitos da poesia encomiástica.

2. OS FUNDAMENTOS DO MONUMENTO: ALICERCES HISTÓRICOS

2.1 “Do régio voto”: questões sobre a construção

É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz (SARAMAGO, 2010. 248).

Não pretendemos aqui levantar a polémica acerca da veracidade do voto de D. João V ou da questão da autoria dos planos da construção ser ou não do arquiteto João Frederico Ludovice, nem pretendemos nos lançar na malograda busca das “intenções” do autor (assumindo-se que, como comitente, D. João V foi o primeiro “autor” a conceber a ideia de Mafra). Uma vez que o nosso *corpus* é constituído por poemas que louvam a ereção da mole arquitetônica, faz-se necessário dedicar algumas palavras sobre o ‘Escorial Português’ que serão de grande valia para a compreensão do nosso objeto. A princípio, devemos nos questionar: O que se encontrava subjacente à realização de tão majestosa obra? As principais explicações sustentadas à época da construção dizem respeito ao cumprimento de promessas religiosas feitas pelo “mais devoto dos monarcas portugueses” (BOXER, 2002, p. 173). Uma síntese possível acerca da concepção do monumento ainda hoje é pensada, de maneira simplificada, nos termos colocados por Wohl (1994):

No início de seu reinado, o rei prometeu fundar um convento franciscano em Mafra a noroeste de Lisboa se a sua rainha, Maria Ana de Áustria, desse-lhe um herdeiro. O futuro José I nasceu em 1714, e o trabalho no complexo religioso, que em vez de abrigar uma pequena comunidade de Franciscanos se transformou em um imenso palácio-convento começou em 1717 sob o projeto de João Frederico

Ludovice, um ourives de Regensburg, que tinha sido treinado em Augsburg e Roma e que veio a Lisboa em 1701 para trabalhar para os jesuítas. No momento em que Mafra foi concluída em 1735 passou a incluir uma basílica com uma fachada com dois torreões, uma grande biblioteca, um palácio real e um convento ocupado por três centenas de monges (WOHL, 1994, p. 140. tradução livre)⁴.

Segundo Pereira (1994, p. 70), essa justificativa do voto por sucessão, tal como apresentada por Wohl, é elaborada apenas em 1751, após a morte de Dom João V, quando da publicação do *Monumento Sacro* de Frei João de São Joseph do Prado. Embora a passagem seja extensa, importa referir aqui a narrativa fradesca uma vez que nos poemas que constituem nosso *corpus*, sejam eles anteriores, coetâneos e posteriores a esta publicação, é lugar comum referir o voto. Este fundamenta o procedimento de louvor da liberalidade do rei e nos permite afirmar que, extraoficialmente, a origem votiva do monumento era aceita muito antes da fixação da narrativa oficial:

Assim succedeo; porque sendo já passados tres annos depois da escusa, e outros tantos, que ElRey era casado, e não tinha successão, sem serem bastantes para lhe alentarem a esperança de a ter os muitos remedios, que por conselho dos Medicos tinha tomado, por cuja causa todos os Cavalheiros da Corte andavaõ desconsolados; hum dia, que em huma salla do Paço, que chamaõ de Galé, se achavaõ conversando em differentes materias o Eminentissimo Cardeal Cunha, ainda Bispo Capellaõ mor, e o Marquez de Gouvea D. Martinho Martins Mascarenhas Mordomo mor, ainda Conde de Santa Cruz, entrou na dita salla Fr. Antonio de S. Joseph, [chamado da India por ter ido com o nosso Bispo a Malaca, e ter estado na Cidade de Goa todo o governo do Conde de Villa verde] a quem o Marquez por sua virtude havia elegido por seu compadre; e vendo-o o chamou e lhe tomou com summo respeito, e devoção a benção. Disselhe entãõ o Cardeal: Padre, encommende ElRey a Deos, para que se digne de lhe dar filhos, e ao Reyno successão; e satisfazendo Fr. Antonio a esta supplica taõ sómente com dizer: Elle terá filhos, se quizer, se despedio de ambos com toda a modéstia, e cortezia. Ficaraõ ambos observando a resposta, e pelo grande conceito, que todos faziaõ da virtude de Fr. Antonio, assentaraõ, que aquellas palavras incluiaõ grande mysterio, porque o desejo d'ElRey era ter filhos, e Fr. Antonio dizia, que os teria, se quizesse. Passaraõse alguns dias, e estando ambos na mesma salla, appareceo acaso Fr. Antonio, talvez porque hia buscar alguma esmola das que no Paço lhe costumavaõ dar para o hospicio do Hospital Real,

⁴ Early in his reign the king vowed to found a Franciscan convent in Mafra to the northwest of Lisbon if his queen, Maria Ana of Austria, should bear him a male heir. The future José I was born in 1714, and work on the religious complex, which instead of housing a small community of Franciscans grew into an immense palace-convent began in 1717 on the design of João Frederico Ludovice, a silversmith from Regensburg who had been trained in Augsburg and Rome and who came to Lisbon in 1701 to work for the Jesuits. By the time Mafra was completed in 1735 it had come to include a basilica with a two-tower façade, a great library, a royal palace, and a convent occupied by three hundred monks (WOHL, 1994, p. 140).

onde era Sacristão. Estimaraõ o encontro, e segunda vez lhe encommendou o Cardeal a successaõ d'ElRey, a cuja supplica satisfez Fr. Antonio com a mesma resposta, dizendo: Que os teria, se quizesse. Pediolhe então o Cardeal a explicação de tão confusa resposta; e não duvidando darlha Fr. Antonio, lhe disse: Que ElRey teria filhos, se fizesse voto a Deos de fundar hum Convento dedicado a Santo Antonio na Villa de Mafra. Com esta insinuação foraõ o Cardeal, e o Marquez representar a ElRey, e á Rainha o que lhe havia succedido com Fr. Antonio, e ambos fizeraõ voto de mandar edificar o dito Convento para a nossa Provincia da Arrabida, se Deos pela sua infinita piedade se dignasse darlhes successaõ (PRADO, 1751 p. 2-3).

O episódio do voto é verossímil no âmbito de uma monarquia católica, mas acaba se resumindo apenas àquela visão “inocente” acerca do soberano, de que fala Burke (1994), uma vez que este modelo presume “que todas as pessoas em dada sociedade acreditavam nos mitos desta” (BURKE, 1994, p. 23). Levando em consideração que a realização do empreendimento fica subordinada ao nome do seu comitente e patrocinador, no modelo dito “inocente” de concepção da imagem do rei, que considera uma crença uniforme no “mito” de sucessão, não se abre espaços para falsificações ou manipulações da narrativa, que é o que parece ocorrer no caso de Mafra segundo Pereira (1994). Este autor aponta para a “futilidade dos fatos”, tratados como matéria romanesca, ineficazes como modelo explicativo das razões que levam à construção de Mafra (PEREIRA, 1994, p. 69) e, como justificativa oficial, “de acordo com os sentimentos da época e do próprio rei” (PEREIRA, 1994, p. 114), apresenta o primeiro documento oficial que determinava a construção de um Convento na vila de Mafra, um alvará expedido em 19 de dezembro de 1711 em que se lê:

EV EL-Rey faço saber, que por yustos motivos, e por especial devocção que tenho ao glorioso Santo Antonio, e por honrra sua. Hei por bem conceder lisença por esmolla que no dstricto da Villa de Mafra se funde um Convento dedicado ao mesmo Santo; lotado para assistirem nelle treze Rellegiozos sómente; com declaração que o ditto convento há de ficar pertencendo à provincia dos Rellegiozos Capuchos Arrabidos (ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO, CHANCELARIA DE D. JOÃO V, LIVRO 35, dol. 355V *apud* PEREIRA, 1994, p. 355).

A isto Pimentel (2002, p. 117) acresce a lembrança de que no ato de lançamento da pedra fundamental, ocorrido a 17 de novembro de 1717 no sítio em que a construção

viria a ser erguida, encontravam-se gravadas nesta pedra quadrangular palavras que remetem à questão do voto, citadas aqui conforme Gomes (1876):

DEO OPTIMO MAXIMO
 DIVO QUE ANTONIO LUSITANO
 TEMPLUM HOC DICATUM,
 JOANNES V LUSITANORUM REX
 VOTI COMPOS OB SUSCEPTOS LIBEROS (GOMES, 1876. p. 12)⁵.

“Pueril razão para tamanha empresa?” questiona-se Pimentel (2002, p. 120): não se pode afirmar com certeza. A promessa religiosa associada à concepção do monumento pode levar a crer numa aparente simplificação de uma sociedade de corte altamente complexa, pautada no espetáculo, em que cada gesto segue um decoro específico e é parte de um ritual significativo e representativo de estruturas sociais profundas. O nascimento de um herdeiro para o trono seria evento digno de *comemoração*, pois garantia a continuação da dinastia de Bragança e a consequente consolidação da independência de Portugal frente à Espanha. Em 1711 a rainha dá à luz sua primeira filha, D. Maria Bárbara; em 1712 nasce D. Pedro, que viria a morrer daí a dois anos. Dom José, que assumiria o trono em 1750, após a morte de D. João V, nasce em 1714, e seria o “produto visível e efectivo de um voto e de um monumento” (PEREIRA, 1994, p. 69), respaldando o mito. Todavia é preciso observar que nada no edifício permite fazer relação com a prole real conforme informam Pereira, Ferrão e Arruda (1994, p. 79). Segundo esses autores, a construção pode estar ligada ainda ao desejo dos Frades Arrábidos portugueses de erigir um pequeno convento na vila de Mafra, consoante com a vida contemplativa e o desprezo pelas coisas materiais, princípios típicos da ordem franciscana, desejo este manifesto desde o século XVII e não atendido pelo Rei⁶.

⁵ “Para Deus ótimo, máximo e divino e para o lusitano Antônio este templo é dedicado por Dom João V rei dos Portugueses” (tradução livre).

⁶ Cf. Prado (1751, p. 1 – 2): “Ancioso D. Joaõ Luiz de Menezes do bem espiritual dos moradores da Villa de Mafra, e de seus circunvizinhos povos, pela grande falta, que todos experimentavaõ de Directores espirituaes, e ministros, que lhe administrassem os santos Sacramentos, intentou no anno de mil, e seiscentos vinte e dous edificar na sobredita Villa hum Convento á nossa Provincia da Arrabida, por ser esta o único attractivo de seus cuidados, e os seus Religiosos filhos o poderoso iman de todos os seus affectos. Naõ tiveraõ as suas fervorosas ancias effeito, e muito menos as que se continuaraõ em todos os seus sucessores os Viscondes de Villa Nova de Cerveira, com especialidade no Visconde D. Thomás de Lima Noronha e Vasconcellos, que fazendo juntamente com o Provincial petiçaõ a ElRey, para que lhe concedesse licença para se edificar o sobredito Convento; e sendo por resoluçaõ do dito Senhor remetida á mesa do Desembargo do Paço, assentaraõ os seus ministros, naõ ser conveniente conceder Sua Magestade facultade para o tal effeito por estar o Reyno cheyo de Conventos mendicantes”.

Outro voto se relaciona à ereção de Mafra. Gandra (2005) reunindo os diversos relatos acerca do monumento feitos por estrangeiros, ao tratar das *Memóires* de Merveilleux (1738), informa que o naturalista francês “(...) foi o primeiro estrangeiro a ter o privilégio de lograr observar (em 1726) e deixar registro hoje conhecido acerca do andamento dos trabalhos da Real Obra de Mafra” (GANDRA, 2005, p. 65). Segundo o relato de Merveilleux, o que motivou a construção do complexo arquitetônico em Mafra foi o cumprimento de uma promessa em gratidão pela cura de uma enfermidade que acometeu Dom João V:

Sentindo-se em perigo de vida, o rei prometeu a Deus elevar-lhe um templo e foi esse voto que deu origem ao soberbo edifício de Mafra. Este príncipe sofria de uma grande enfermidade que lhe causava um total esgotamento de forças. O seu médico, sujeito muito ignorante, quis refazer o rei de tal esgotamento com um remédio por tal forma corrosivo que pôs o enfermo à beira do túmulo. Foi então que Sua Majestade fez o voto de fundar um convento destinado à comunidade mais pobre que houvesse na Europa. Depois de se ter informado com segurança do estado dos conventos mais pobres do seu reino, veio a concluir que o de Mafra era o mais miserável, não havendo mais que uma cabana para alojar doze pobres franciscanos (MERVEILLEUX *apud* GANDRA, 2005, p. 65-66).

Embora se distancie da primeira versão, a narrativa de Merveilleux conserva o caráter votivo do empreendimento. A despeito da intervenção divina que empenha a gratidão do rei, é preciso compreender de que forma a grandiosa empresa serve aos propósitos da monarquia católica portuguesa no âmbito do Antigo Regime. Não se pode negar que há motivações de cunho político associadas à realização de obra tão monumental, posto que, como nos diz Elias (2001, p. 67), as estruturas de habitação da corte instituem uma representação tangível de determinadas relações características daquela sociedade⁷. É sabido que, no contexto da sociedade de corte do Antigo Regime português, o empreendimento de obras é símbolo do caráter liberal do Rei, posto que este é “naturalmente inclinado a obras” (BROCHADO *apud* PIMENTEL, 2002, p.101), e, por conseguinte, toda construção monumental é de certo modo constituinte da

⁷ Em “*A sociedade de corte*” (2001) Elias aborda especificamente a função do rei e da rede de pressões em que Luís XIV se encontra inserido, bem como as relações sociais da nobreza sob o cetro do Rei-Sol. A corte francesa tornou-se modelo para toda Europa, especificamente para Dom João V, que buscava emular o absolutismo francês e teve em Luís XIV sua maior influência pessoal (RUSSEL-WOOD, 1994, p. 15). Assim é possível, em muitos aspectos, associar a corte portuguesa durante o período de regência de Dom João V à corte de Luís XIV e por isso a investigação sociológica de Elias (2001) bem como o estudo da construção da imagem pública do Rei Sol de Burke (1994) são importantes fontes para pensar a construção da imagem do soberano português e suas relações com a corte em nossa pesquisa.

potestas do soberano. Dessa forma outros fatos devem ser considerados para a além do voto régio:

[...] a necessidade da quarta dinastia, começada com D. João IV, avô de D. João V, de realizar uma grande obra de arquitetura, como haviam feito os grandes monarcas de três dinastias anteriores; a utilização de um grande monumento para legitimar e exaltar aos Bragança, dentro e fora do reino; a necessidade de renovar e modernizar os programas estéticos da arte portuguesa; o desejo de se aproximar da retórica da grandiosidade expressa pelas monarquias absolutistas da Europa; a manifestação da piedade e magnanimidade do rei, que aproximava a grande realização de seu reino da escala de valor de Roma, o centro do mundo católico; e finalmente, a oportunidade de projetar e controlar uma "cidade ideal", reunindo, plasticamente, ideias essenciais sobre política e religião (PEREIRA, FERRÃO e ARRUDA, 1994, p. 80, tradução livre)⁸.

Espelhando-se nos feitos das dinastias anteriores, faltava à dinastia de Bragança um monumento tão grandioso quanto o Mosteiro de Alcobaça, patrocinado por D. Afonso I (dinastia de Borgonha), ou o Mosteiro da Batalha por D. João I (dinastia de Avis), ou ainda o Mosteiro de São Vicente de Fora de Filipe II (dinastia filipina), para citar os exemplos mais ilustrativos, todos oriundos de doações régias a ordens religiosas (e, coincidentemente, todos envoltos por alguma promessa legendária). Mafra insere-se nessa tradição edificativa como uma necessidade de legitimar o poder da dinastia de Bragança. Busca-se com esse edifício a superação dos paradigmas anteriores através da constituição de um monumento representativo do absolutismo monárquico cujo auge é o reinado do *Magnânimo*, aquele que reúne em seu corpo simbólico as virtudes de seus antepassados acumuladas, encarnação transitória de uma função sagrada (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 14).

A necessidade de modernização da arte portuguesa relacionava-se ao desejo de aproximação da grandiosidade dos edifícios europeus, especificamente daqueles de Roma, país pelo qual o monarca lusitano guardava peculiar admiração. Segundo

⁸ [...] la necessite pour la quatrième dynastie, commencée avec D. João IV, grandpère de D. João V, de réaliser une grande oeuvre d'architecture, comme l'avaient fait les grands monarques des trois dynasties antérieures ; l'utilisation d'un grand monument pour légitimer et exalter les Bragance, dans et hours du royaume; la nécessité de rénover et de moderniser les programmes esthétiques de l'art portugais ; le désir de s'approcher de la rhétorique de grandeur exprimée par les monarchies absolues d'Europe ; la manifestation de la piété et de la magnanimité du roi approchant la grande réalisation de son règne de l'échelle de valeur de Rome, le centre du monde catholique ; enfin, l'occasion de projeter et de contrôler une "cité idéale" en réunissant, plastiquement, des idées essentielles quant à la politique et à la religion (PEREIRA, FERRÃO e ARRUDA, 1994, p. 80).

Delaforce (1994, p. 52), o rei tencionava criar um estado oficial de arte que deveria refletir uma nova imagem do reino e celebrar o prestígio e a glória da monarquia absolutista que ele criou. Teixeira (1999, p. 23) informa que a instalação das luzes na cultura portuguesa antecedeu a série de medidas do Marquês de Pombal, clareando já o reinado do *Fidelíssimo* com a renovação do pensamento por meio da renovação das artes e ciências: academias foram criadas em solo português, emulando aquelas congêneres europeias, e, em solo estrangeiro, como a academia de Portugal em Roma, destinada a receber artistas portugueses, os *estrangeirados*, que retornariam à pátria para atuar em prol da monarquia. Segundo Pereira (1994, p. 82), entre os artistas dessa academia não havia arquitetos, o que indica uma tácita aceitação da qualidade da mão de obra disponível no campo construtivo. Mesmo com toda essa nova dinâmica cultural que envolvia as artes, ainda persistia em Portugal uma cultura arquitetônica atrelada à engenharia militar e cujos programas decorativos eram dependentes dos modelos eruditos ditados pela tratadística internacional. O monumento era necessário, independente da natureza do voto, caso este tenha existido, mas quem estaria apto a erigi-lo de acordo com as exigências de exuberância e demonstração de poder através das estruturas decorativas pretendidas pelo *Magnânimo*?

2.2 Ludovice, o “*Federico Romano [...] que ideou toda essa máquina*”: os tratados arquitetônicos clássicos em Portugal e o traçado do monumento.

O plano para a construção da “cidade ideal” imaginada por D. João V só poderia ser realizado por um arquiteto que dominasse o conhecimento acumulado nos diversos tratados arquitetônicos, que também especificavam a maneira correta de transmitir os ideais e valores da monarquia através do efeito de sentido provocado pelo conjunto visual da obra. O palácio encerra em suas paredes e ornamentos arquitetônicos lições de teologia, história e política, que respeitam a toda a organização social e à manutenção da ordem vigente, como afirma Pimentel:

[...] o Palácio do Príncipe, sua residência e sede da governação dos seus estados, tem-se perfilado ao longo da história e apesar das

variáveis condicionantes epocais, como um poderoso símbolo político e social. Convertido, pela sua própria natureza, em expoente dos valores da classe dirigente, tende a reuni-los, ordenando-os e expressando-os visualmente, de molde a traduzir todo um conjunto de ideias. Desse modo, ultrapassando as elementares necessidades funcionais, a arquitetura converte-se num instrumento político, agindo, pelo incremento da sua função representativa, como meio poderoso de propaganda, num processo que culminará no período barroco ao serviço de uma mensagem de autoridade, divina ou soberana, consoante se trate da Casa de Deus ou da Casa do Rei. (PIMENTEL, 2002, p. 15-16).

Outros edifícios além do palácio do príncipe também agregam às suas estruturas edificais valores representativos que funcionam como mantenedores da organização estamental própria do Antigo Regime, a exemplo singular da arquitetura religiosa, como afirma Bastos (2009, p. 24): “Especialmente nas igrejas e capelas de irmandades – edifícios destinados a persuadir e a ‘edificar os fiéis’ na virtude -, interessavam muito a maravilha e o esplendor da aparência, a eficácia da beleza e a adequação dos usos e representações”. Em Mafra a união de Palácio, Mosteiro e Basílica eleva a função representativa do edifício a seu grau mais elevado. O incremento desta função deve considerar a adequação ao tipo social que ali vive, a nobreza e os frades, no caso do palácio e do mosteiro, ou ao estrato social a que se relaciona, o clero, quando da Basílica, resultando, todavia, num conjunto harmônico apesar da disparidade das funções de cada construção dentro do conjunto. As explicações acerca do uso destes adornos com vistas a dignificar o edifício de acordo com seus habitantes são patentes desde Vitruvius e ecoam na tradição de preceptivas arquitetônicas posteriores ao autor romano. E foi nessa tradição preceptiva que se baseou o arquiteto João Frederico Ludovice, nome relacionado à construção de Mafra, ao conceber o projeto para a ereção do Palácio-Convento-Basílica:

É precisamente o sistemático *Cours* de Aviler, conjuntamente com o tratado de Serlio, uma das obras que estruturaram as opções de João Frederico Ludovice para a concepção do Convento de Mafra (1717 – 1730). Conhece-se, pelo testamento, a biblioteca deste arquitecto alemão, que fez a sua aprendizagem em Itália e se estabeleceu no nosso país a partir de 1701. A biblioteca contemplava obras de referência e clássicos tratados italianos, como os de Vitruvius, Alberti, Serlio (com uma primeira edição), Vignola, Palladio e Scamozzi; além de livros franceses, por exemplo, o tratado de Jacques Androuet Du Cerceau e os contemporâneos livros de François Blondel e de Aviler. A par destas obras, Ludovice tinha, certamente fruto da sua estada na Itália, uma importante coleção de mais de mil e trezentas gravuras –

“estampas”, como se dizia na época –, dispersas ou organizadas em maços e cadernos. Por conseguinte, foi com esta colecção visual e com os livros que Ludovice se formou e inspirou arquitetonicamente (DUARTE, 2004, p. 83).

Não nos deteremos aqui nas controvérsias em torno da figura de Ludovice (ourives de sorte ou arquiteto injustiçado?) ou na série de informações acerca da autoria dos planos do Complexo de Mafra, haja vista a existência de uma bibliografia dedicada totalmente a essas questões⁹. Tendo em vista que dentre os poemas que constituem o *corpus* analisado neste trabalho um nomeadamente se destaca como louvor à excelência profissional e promessa de fama à memória de Ludovice, nos conformamos com as evidências apresentadas por Pimentel (2002, p. 115-156), que atribuem definitivamente ao arquiteto alemão a autoria do projeto, considerando a unidade e coesão da obra:

Não restam assim dúvidas de que os planos originais do edifício, cujas obras se iniciaram em 1716, lhe pertencem [a Ludovice] inquestionavelmente. Fosse “pela sua Coriozidade”, como escrevia Cadaval, ou por outros motivos que em grande parte desconhecemos, o antigo ourives da prata contratado pelos Jesuítas passava já por “insigne Architetto” (PIMENTEL, 2002, p. 152).

A hipótese de que Ludovice seguiu em especial as preceptivas arquitetônicas de Serlio e Aviler encontra respaldo quando observamos, por exemplo, a planta do edifício ou a cobertura dos torreões que compreendem os palácios reais. Pereira (1994, p. 164) chama atenção para a possibilidade de aplicar à planta de Mafra a noção de proporcionalidade perfeita do quadrilátero desenvolvida por Serlio em *Tutte L’Opere D’Architectura...* (1600):

Entre as formas quadrangulares, considero o quadrado a mais perfeita, e quanto mais a forma quadrangular se afasta do quadrado perfeito tanto mais perde sua perfeição, ainda que seja circundada pela mesma linha que era o quadrado: por exemplo um quadrado de ângulos retos delimitado por quatro linhas, e cada linha será dez, de tal maneira que a linha que o cerca será 40. Será um outro retângulo delimitado pela mesma linha, o comprimento do qual será 15 e a largura será 5. E todavia o quadrado perfeito multiplicado em si será cem, e o retângulo será setenta e cinco, porque multiplicados os lados do quadrado perfeito diremos ‘dez vezes dez, cem’; e multiplicados os lados do retângulo, diremos ‘cinco vezes quinze, setenta e cinco’ (...); E mais será o supracitado quadrado perfeito do valor de cem (...); e aqui se vê que força tem os corpos mais perfeitos frente ao menos perfeito, e

⁹ Cf. o trabalho de referência de Smith (1936) e o capítulo de Pereira acerca da atuação de Ludovice em Portugal (1994, p. 119 -131), para citar apenas dois dos estudos mais famosos sobre a figura do ourives alemão elevado a arquiteto-mor do reino português.

assim faz o homem, que quanto mais se afasta de Deus, deleitando-se das coisas terrenas, tanto mais perde daquela bondade primeira a ele primeiramente doada. O exemplo desta demonstração se vê aqui abaixo ilustrado, e esta proposição será de grande benefício para o arquiteto, no conhecer do imprevisto que diferença é de uma forma para outra com relação ao valor, e não apenas do arquiteto, mas dos comerciantes que muitas coisas comprem assim de olho, e a muitas outras coisas que eu deixo ao diligente investigar (SERLIO, 1600, fol. 9. tradução livre)¹⁰.

O quadrado equilátero de lado 10x10 (Figura 1) associa-se à perfeição que deve ser buscada pelo cristão em sua vida terrena, na missão de viver corretamente de acordo com os desígnios de Deus, perfeição esta que deve estar refletida nas construções, levando a uma tentativa de adequação entre geometria e religião muito anterior ao tratado de Serlio. Basta lembrar as medidas da Jerusalém Celeste descrita no livro bíblico do Apocalipse, a cidade dos eleitos após o julgamento final: “A cidade era quadrangular: seu comprimento é igual à largura. Mediu então a cidade com a cana: doze mil estádios. O comprimento, a largura e a altura são iguais” (APOCALIPSE, XXI, 16). A ideia de perfeição associada ao quadrado é patente já no Antigo Testamento, quando da construção do *Debir* do templo de Salomão, a parte mais sagrada do templo denominada “O santo dos santos” e reservada à Arca da Aliança. Em I Reis VI, 20, sobre as dimensões dessa área, lê-se: “O *Debir* tinha vinte côvados de comprimento, vinte côvados de largura e vinte côvados de altura;”. Entre outros epítetos, Dom João V recebe a alcunha de *Luso Salomão*, e para além da comparação de Mafra com o templo do Antigo Testamento, há que assinalar que tanto o palácio de Salomão quanto o palácio-bloco de Dom João V foram concluídos no período de treze anos¹¹, o que agrega um caráter ainda mais sagrado ao monumento português e a seu

¹⁰ Tra le forme quadrangolari io trouo la più perfetta il quadrato, & quanto più la forma quadrangolare si discosta dal quadro perfetto, tanto più perde della sua perfettione, quantunque sia circondata dalla medesima linea, che era il quadrato: essempli gratia sarà vn quadrato d'angoli retti circondato da quattro linee, & ogni linea sara dieci, talmente che la linea che'l circonda sarà xxxx. Sarà vn' altro quadrilungo circondato dalla medesima linea, la longhezza della qua le sarà xv. & la larghezza sarà v. & nondimeno il quadro perfetto multiplicato in se sarà cento, & il quadrilungo sarà settantacinque, perche multiplicati li lati del quadro perfetto diremo dieci volte dieci, cento: & multiplicati li lati del quadrilungo, diremo cinque volte quindici, settantacinque (...). Et più sarà il sopradetto quadro perfetto del valore di cento (...); & quiui si vede che forza hanno li corpi più perfetti delli men perfetto, & così fa l'huomo, che quanto più si allontana da esso Dio, diletandosi di cose terrene, perde più di quella primiera bontà a lui primieramente donata. Lo essemplio di questa dimostrazione si vede qui sotto figurato, & questa propositione sarà di gran giouamento all' Architetto, nel conoscere all'improuiso che differentia sia da vna forma all'altra circa il valore, & non pure all'Architetto, ma alli mercanti che molte cose comprano così ad occhio, & a molte altre cose, ch'io lascio all'industrioso ad anuestigarle (SERLIO, 1600, fol. 9).

¹¹ cf. I Reis, 7:1: “Para construir seu palácio, Salomão levou treze anos, até seu completo acabamento” e Gomes (1876. p. 7): “Parece impossivel como, apesar da força de vontade inexcedivel do monarcha e dos

comitente, tornando a comparação com o assinalado Rei de Israel mais eficaz. Ao inscrever a planta do edifício em um quadrado que segue as proporções ditadas por Serlio, Pereira (1994) demonstra que para além de seguir o preceito na concepção do projeto, a construção do edifício reflete aspirações morais que deveriam ser seguidas pelos fiéis que constituem o corpo da igreja. O quadrado de lado 10x10 subdivide-se em módulos de 1/10, que funcionam como elementos unificadores das estruturas que se encontram no exterior do quadrilátero, como os torreões e as escadarias que dão acesso ao templo, mas que se integram ao monumento e se subordinam ao módulo, da mesma maneira que a subdivisão desse módulo integra a disposição interna dos cômodos, como demonstra Pereira (1994) a partir da aplicação do reticulado serliano à planta do palácio-convento de Mafra (Figura 2).

A não-correspondência exata entre a área construída e o diagrama serliano a ela sobreposto faz-nos identificar de imediato dois retângulos justapostos, sendo o paço juntamente com a Basílica correspondente ao primeiro e o posterior ao claustro arrábido e demais dependências monásticas. Cria-se assim uma aparente oposição entre uma seção anterior secular *versus* uma seção posterior regular. Todavia é preciso considerar que o palácio circunscreve a área religiosa, “cercando este todo convento por sima [sic] por todas as quatro partes” (PRADO, 1751, p. 134), não se restringindo a área frontal da construção. Logo, como afirma Pimentel (2002):

De facto, Mafra era bem a *cidade real*. Não a justaposição de dois mundos, como já foi dito, onde as estruturas áulicas da Corte e da Igreja se oporiam à austera espiritualidade franciscana, mas a tradução visual e planimétrica de um organismo complexo, que era o da própria Monarquia, cumprindo finalmente o seu desígnio totalitário de poder: absorver, no interior do seu corpo imenso e multiforme, a instituição eclesiástica, na sua dupla configuração regular e secular e, com ela, a força da sua autoridade sacral e legitimadora. É este o significado profundo deste férreo amplexo em que a Casa do Rei cinge o templo e o cenóbio [...] (PIMENTEL, 2002, p. 178, grifo do autor).

Esta delimitação da área conventual está prevista no tratado de Alberti, que postula que o mosteiro deve ser protegido por muros altos e maciços, assim como o acampamento militar, e estar resguardado tanto dos traidores da castidade quanto das ciladas e atrativos da vista e da audição, perigosos para a pureza da alma. O convento

muitos milhões de cruzados ali empregados, se pôde no curto espaço de treze anos concluir uma construção tão grandiosa e soberba”.

arrábido preserva ainda o ditame do pátio central tendo ao redor as áreas funcionais e as cultivadas, voltadas mais para o recreio espiritual do que para o lazer (ALBERTI, 1546, p. 96-97; 2012, p. 179-181).

Ao observar a representação da planta do complexo arquitetônico mafrense percebe-se a disposição simétrica dos cômodos da construção e a oposição entre os aposentos do rei e da rainha, assim como ocorria nos *Hôtels*, residências da nobreza cortesã do *Ancien Régime* francês, e no *grand hôtel* por excelência, o Palais de Versailles. Nestes dois edifícios verifica-se a permanência deste costume quando da disposição dos aposentos senhoriais, conforme postulado por Alberti (1546, p. 91), o qual afirma que a separação se deve tanto para que a esposa não incomode o cônjuge quando der à luz ou estiver doente, quando pela necessidade de conforto para dormir no verão (ALBERTI, 1546, p. 113). Estímulo e exemplo para as monarquias absolutas, Versailles possui todos os elementos que caracterizam o *grand hôtel* (Figura 3), mas em dimensões extraordinariamente ampliadas (ELIAS, 2001, p. 99), servindo como palco do faustoso cerimonial que envolvia a vida da aristocracia de corte.

Não há em Mafra o vulto da vivência de corte nos moldes desenvolvidos em Versailles, de modo que, enquanto no *Palais* a *Court de Marble* e a *Court Royale*, os grandes pátios que precedem o palácio são estruturas indicativas da posição de quem o habita e demonstram sua função de palco dos rituais de corte, em Mafra a Basílica ocupa o centro da construção determinando espacialmente a função religiosa do edifício, que se constitui como palco dos rituais religiosos. Por outro lado, “É sempre importante observar qual a função doméstica a que se dá uma ênfase especial, reservando para ela o aposento, ou aposentos, no ponto central da casa”, afirma Elias (2001, p. 100); compreendemos que também aqui é profícuo fazer esta observação, considerando ainda a comparação que se vem empreendendo entre os dois edifícios.

Em Versailles, à época de Luís XIV, o aposento central do primeiro andar, denominado *Chambre de parade* (Figura 4), passa a ser o quarto de dormir do rei. Embora esteja ligada a um costume oriundo das casas de campo de utilizar o cômodo central como quarto de dormir, esta localização não é somente habitual: no cosmos da sociedade de corte o *Rei Sol*, astro de maior grandeza, deve ocupar o centro em torno do qual toda a nobreza orbita como astros de segunda grandeza que são. Uma vez que afirma que as *chambres* são a parte principal e mais necessária de uma habitação,

D'Aviler (1691, p. 446) irá propor a distinção entre a *Chambre a Coucher* e a *Chambre de parade*: a primeira é uma simples alcova de dormir enquanto a segunda é a maior câmara do andar nobre onde estão os móveis mais suntuosos. Em Versailles esta câmara assume uma importante função quando da cerimônia do *lever* real desempenhada pelo séquito de Luís XIV¹².

Em Mafra o ponto fulcral da fachada não é ocupado pelo quarto de dormir do rei: sobre as colunas do arco central que constitui o pórtico do templo assenta a varanda da *Casa de Benedictione*, local das aparições públicas do rei. A função desta câmara é, sobretudo, religiosa: “Ao centro da casa e na face lateral da igreja ha tres tribunas que ficam sobre as portas do templo e em frente da capella mór. É d’ahi que Suas Magestades actualmente assistem á missa”, informa Gomes (1876, p. 54). Na representação da projeção horizontal do edifício o centro da planta, equidistante do jardim e da igreja, localiza-se onde foi a primeira portaria do convento, numa área em que se desempenha o serviço religioso (Figura 5). Reafirma-se com isto a função do edifício, e o propósito da construção evidencia-se uma vez mais: naquele sítio ergueu-se um Palácio para Deus e uma casa para o Rei. A igreja e o convento cindem o centro do edifício, seguindo longitudinalmente o traçado da nave da basílica até a extremidade oposta, a fachada nascente, onde se encontra o pórtico que dá acesso à biblioteca (Figura 5).

O plano da basílica de Mafra também deve ser compreendido com base no seu significado iconológico. A planta em cruz latina do templo português (Figura 6) apresenta grande similitude com aquela representada no Livro V do tratado de Serlio (Figura 7). Segundo o autor, este tipo de planta, com todas as suas partes, é aquele que mais convém a um templo cristão (SERLIO, 1600, fol. 211). Também Pietro Cataneo afirma que o uso da planta em cruz latina remete ao modelo tradicional da igreja cristã, sendo o mais adequado aos propósitos da religião. De acordo com este autor:

[...] nós no entanto julgamos que sendo por nós os cristãos morto o filho de Deus, o sobre o lenho da cruz, depois de tal morte por comemorar nossa redenção, querendo preservar a dignidade da religião cristã, convinha, convém e sempre com nosso débito convirá

¹² Sobre a cerimônia do *lever* real, seu significado e suas implicações na racionalidade de corte, veja-se Elias (2001, p 101 – 104).

também em forma de cruzeiro fabricar o principal templo da cidade (CATANEO, 1554, p. 35. tradução livre)¹³.

A ideia de que a proporção da construção deve estar subordinada à proporção do corpo humano não é necessariamente cristã, mas está ligada diretamente à construção de templos. Na Antiguidade Vitruvius determinou que a proporção das colunas e a dimensão dos templos deve estar subordinada à comensurabilidade do corpo humano¹⁴, o produto mais perfeito da natureza, guardando a harmonia da proporção entre os membros e estabelecendo o decoro entre o tipo de coluna usado e o templo dedicado a cada um dos antigos deuses romanos (HART, 1998, p. 19). Tendo o umbigo como centro do corpo é possível traçar uma circunferência que tangencie os dedos das mãos e pés estendidos, da mesma forma que é possível inscrever o corpo num quadrado perfeito a partir das medidas dos pés ao alto da cabeça e dos braços abertos, procedimento antropométrico que se encontra na determinação do ‘homem vitruviano’, amplamente conhecido a partir do dito Renascimento pela ilustração de Leonardo Da Vinci (Figura 8). Cataneo por sua vez demonstra a aplicação do princípio através da ilustração do corpo de cristo envolto pela planta em cruz da Igreja (Figura 9):

Quanto ao *Cours D’Architecture* de Aviler (1691), a apropriação mais notável se refere ao uso do modelo descrito neste tratado na cobertura dos torreões que compreendem os aposentos reais em Mafra. Ao prescrever as orientações para a construção das coberturas (Figura 10), Aviler dá relevo especial ao decoro que deve guiar o arquiteto tanto na escolha do tipo de estrutura quanto do material, considerando fatores como a dignidade do edifício, em consonância com seu morador, o valor que se pretende gastar, a localização geográfica, entre outros, repetindo a fórmula do *decor* arquitetônico franqueada desde Vitruvius:

Cobrem-se os edificios de diferentes maneiras em vista de sua dignidade, da despesa que se pretende fazer, e das matérias que o país produz, e da inclinação dos telhados. Os mais baixos que são quase como alpendres, e que não se descobre do pé da construção, à maneira do Oriente e da Itália, devem ser cobertos com cobre ou chumbo, que se pode utilizar com telhados espessos, como os que se veem sobre algumas Igrejas e outros edificios consideráveis. Quanto à ardósia, cobre os Palacetes e Mansões; porque para as casas particulares, elas

¹³ “[...] noi nondimeno giudichiamo che, essendo per noi Cristiani morto il figliuol de Dio sopra il legno della croce, doppo tal morte per commemoratione della nostra redentione, uolendo seruire il decoro della religione Cristiana, si conuenia, si conuiene, & sempre com nostro debito si conuerrà anco à crociera fabricare il principal tempio della città” (CATANEO, 1554, p. 35).

¹⁴ cf. Vitruvius (2007, p. 168 – 170).

são cobertas com telha, que pode ser feita facilmente em muitos lugares: também se faz uso de tábuas para os alpendres por causa de sua leveza. Para os outros materiais de que se cobre, como escamas de rochas que se utiliza nos Alpes, nos Pirineus e outros países de montanhas, eles não são significativos (AVILER, 1691, p. 223, tradução livre)¹⁵.

Segundo Duarte (2004, p. 83), a cobertura dos torreões mafrenses (Figura 12) tomou como modelo a *Comble a L'Imperiale* (Figura 10), definida por Aviler como “aquela cujo contorno é à maneira da moldura reversa, como a da Bomba hidráulica de Chantilly, chamada o Pavilhão de Manse” (AVILER, 1691, p. 495, tradução livre)¹⁶, utilizando até as pequenas janelas arredondadas denominadas ‘olhos de boi’ (Figura 11), também prescritas por Aviler em seu tratado (1691, p. 139) quando da iluminação e ventilação dos domos e coberturas.

Finalmente, cabe ao frontispício da construção (Figura 15) fornecer de imediato aos passantes e àqueles que admiram o edifício a ilustração visual do poder do comitente. Pimentel denomina-o como *elemento retórico e demonstrador* (2002, p. 181) que se coloca no limiar de dois mundos: um exterior, *vulgar*, profano, e um interior, *discreto*, cortesão e sacro. A despeito da funcionalidade de cada elemento compositivo da fachada, optamos aqui por avaliá-la como um todo em seu caráter simbólico, posto que “Um palácio é mais que a soma de suas partes. É um símbolo de seu proprietário, uma extensão de sua personalidade, um meio para sua auto-apresentação”, como nos diz Burke (1994, p. 29). Dessa forma, importa sublinhar o conjunto composto pelas colunas (jônicas no primeiro piso e compósitas no segundo), o frontão (cujo tímpano apresenta um relevo em que se veem a Virgem, o menino Jesus e Santo Antônio, santo português a quem o convento é dedicado juntamente com Santa Maria), as torres e os nichos em

¹⁵ On couvre les Edifices de differente maniere eu égard à leur dignité, à la dépense qu'on veut faire, & aux matieres que le pays produit, & à la pente des Combles. Les plus bas qui sont presque en terrasse, & qu'on ne découvre pas du pied du Bastiment, à l'usage du Levant & de l'Italie, doivent estre couverts de cuivre ou de plomb, qui se peut employer à des combles roides, ainsi qu'il se voit sur quelques Eglises & autres Edifices considerables. Quant à l'Ardoise, on en couvre les Hostels & Maisons de distinction ; car pour les Maisons particulieres, elles sont couvertes de thuille, qui se peut faire facilement en beaucoup d'endroits : On se sert aussi de bardeau pour les appentis à cause de sa legereté. Pour les autres matieres dont on couvre, comme les Ecailles de roches dont on se sert dans les Alpes, dans les Pyrenées & autres Pays de montagnes, elles ne sont pas considerables (AVILER, 1691, p. 223).

¹⁶ celui dont le contour est en maniere de Talon renversé, comme à la Pompe de Chantilly, appelée le Pavillon de Manse (AVILER, 1691, p. 495).

que se localizam imagens sacras (Santa Isabel e Santa Clara no primeiro piso e São Domingos e São Francisco no segundo).

À época da ereção de Mafra, o princípio de ordenação da fachada postulava o uso das colunas, símbolo de distinção por evocarem ideais clássicos aos edifícios públicos. Embora haja, a partir da Renascença, um esforço de canonizar as ordens como elementos imutáveis com base nas prescrições vitruvianas, é preciso considerar que havia discordância quanto às medidas e proporções tanto nos tratados, diferindo de acordo com o autor, quanto nos edifícios clássicos que podiam ser observados *in loco* por eles. É Alberti, com base em observações das ruínas romanas, que acrescenta às ordens vitruvianas uma quinta ordem oriunda da combinação de elementos das ordens coríntia e jônica, a compósita. Outro autor que cotejou o que era dito por Vitruvius sobre as ordens nos livros terceiro e quarto do *De Architectura* com os edifícios clássicos remanescentes e encontrou discrepâncias consideráveis foi Serlio (HART; HICKS, 1998, p. 147), o primeiro a apresentar as cinco ordens dispostas lado a lado no mesmo fólio (Figura 13) num modelo que seria seguido em grande parte dos textos elementares da arquitetura até meados do século XIX. Embora apresentem certa uniformidade e consenso em relação à teoria, os usos que se fazem das ordens são oriundos da interpretação de cada autor ou executor:

Assim, por um processo de seleção pessoal, essas ordens são – em grau considerável – invenção do próprio Serlio. E não poderia ser diferente. As descrições de Vitruvius apresentam lacunas que só poderiam ser preenchidas através do conhecimento dos monumentos romanos que restavam. As ordens, tal como exemplificadas nesses monumentos, variam consideravelmente de um exemplo para outro, permitindo a quem quer que seja selecionar aquilo que considera ser a ordem ideal (SUMMERSON, 2006, p. 9).

Em Mafra o uso de colunas jônicas e mais precisamente das compósitas remete diretamente ao tratado de Serlio, visto que este arquiteto, a partir da observação do Coliseu, determinou através da sua apresentação das colunas como personagens do seu tratado a canonização daquela última. Segundo ele esta ordem ‘mesclada’ das ordens jônica e coríntia destinava-se aos arcos triunfais, o que fornece uma interpretação plausível do seu uso em Mafra.

Sobre as imagens cabe lembrar que não são apenas aquelas da fachada que se encontram presentes no edifício. Ao todo, cinquenta e oito esculturas encontram-se dispostas na Galilé e em outros espaços da construção, o que também pressupõe uma

leitura retórica dessas imagens segundo sua ordenação, assim como são lidas as séries dos mistérios da vida de Cristo. Importa aqui buscar o significado específico da escolha daquelas que se apresentam de maneira mais evidente na fachada. Juntamente aos atributos de cada santo, sob a base da escultura encontrava-se inscrito o nome correspondente, o que facilitaria a identificação. A escolha dos santos da fachada é feita com base em pressupostos não só religiosos, mas políticos: “S. Domingos, S. Francisco e Santa Clara são efectivamente fundadores de ordens religiosas com tradição e uma rica história no panorama religioso e político do passado e do presente português” (PEREIRA, 1994, p. 232) (Figuras 18, 19 e 17, respectivamente). Santa Isabel, rainha da Hungria (Figura 16), parece destoar do conjunto, tendo em vista que não é fundadora de nenhuma ordem monástica nem tem nacionalidade portuguesa; todavia, sendo a procedência da Santa a Europa Central, região natal de D. Mariana de Áustria, associa-se a introdução do culto desta e de outros santos pela vontade da rainha, e a colocação da estátua na fachada remete à identificação da divindade com a figura real, tornando-se esta também exemplo de castidade, retidão e piedade (PEREIRA, 1994, p. 232-233).

Deve-se considerar o carácter pedagógico das imagens como ‘bíblia dos iletrados’, questão que traz no seu enalço a problemática da relação entre imagem-memória e evocação da lembrança. Nem todos os que observam a fachada da basílica (Figura 15), incrustada em meio às duas alas que constituem o palácio, serão conhecedores da hagiografia, assimilando o exemplo do martírio dos santos. Obviamente, os mistérios da fé não eram de conhecimento de todos e nem atingem com a mesma intensidade todos os fiéis. Embora a estratégia de persuasão através das imagens não seja totalmente eficaz no que tange ao público, compreendemos que a mesma foi concebida de maneira totalmente efetiva por aquele que engendrou o edifício. Coloca-se dessa maneira no âmbito do pensamento arquitetônico o mesmo problema que enfrenta o orador quando da composição dos discursos: há um público heterogêneo e há a necessidade de atingir este público, mover seus afetos, no mais alto grau possível. Hansen (2006c, p. 113) estende à poesia, à oratória e à pintura a homologia dos procedimentos técnicos oriundos da produção dos emblemas e empresas, e de maneira análoga estendemos à arquitetura a utilização destes procedimentos, principalmente quando da produção dos tratados. Assim como as metáforas presentes nos poemas e nos discursos, a disposição final do conjunto arquitetônico deveria apresentar-se como *belo eficaz*, provocando um efeito de sentido capaz de maravilhar o espectador. Se os leitores *discretos* são capazes de identificar e interpretar as agudezas

presentes nos discursos, espectadores, também *discretos*, são capazes de compreender o sentido final do conjunto arquitetônico posto que compreendem a relação das partes que o constituem.

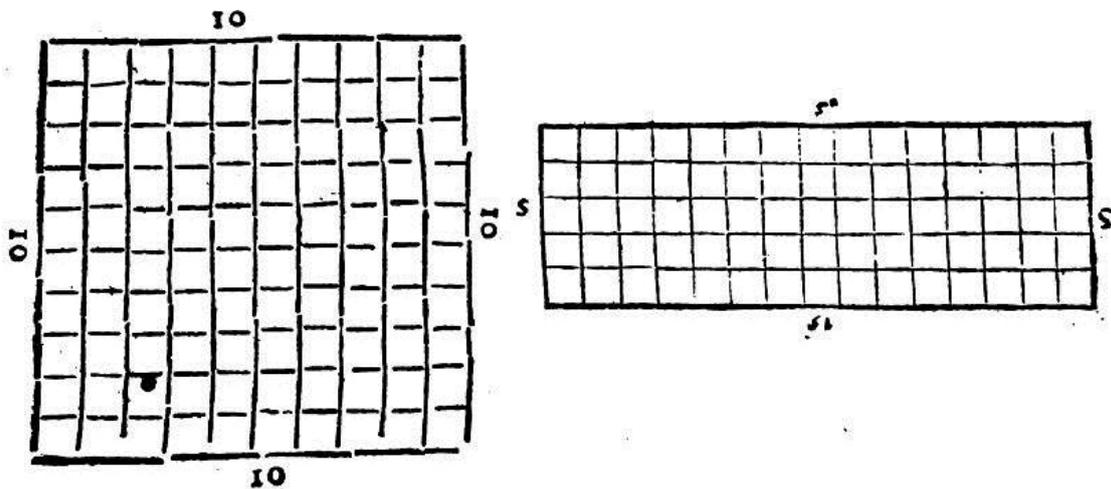


Figura 1. Quadrado perfeito e retângulo segundo as regras de proporção de Serlio (Serlio. In: Tutte L'opere... 1600. fol. 9).

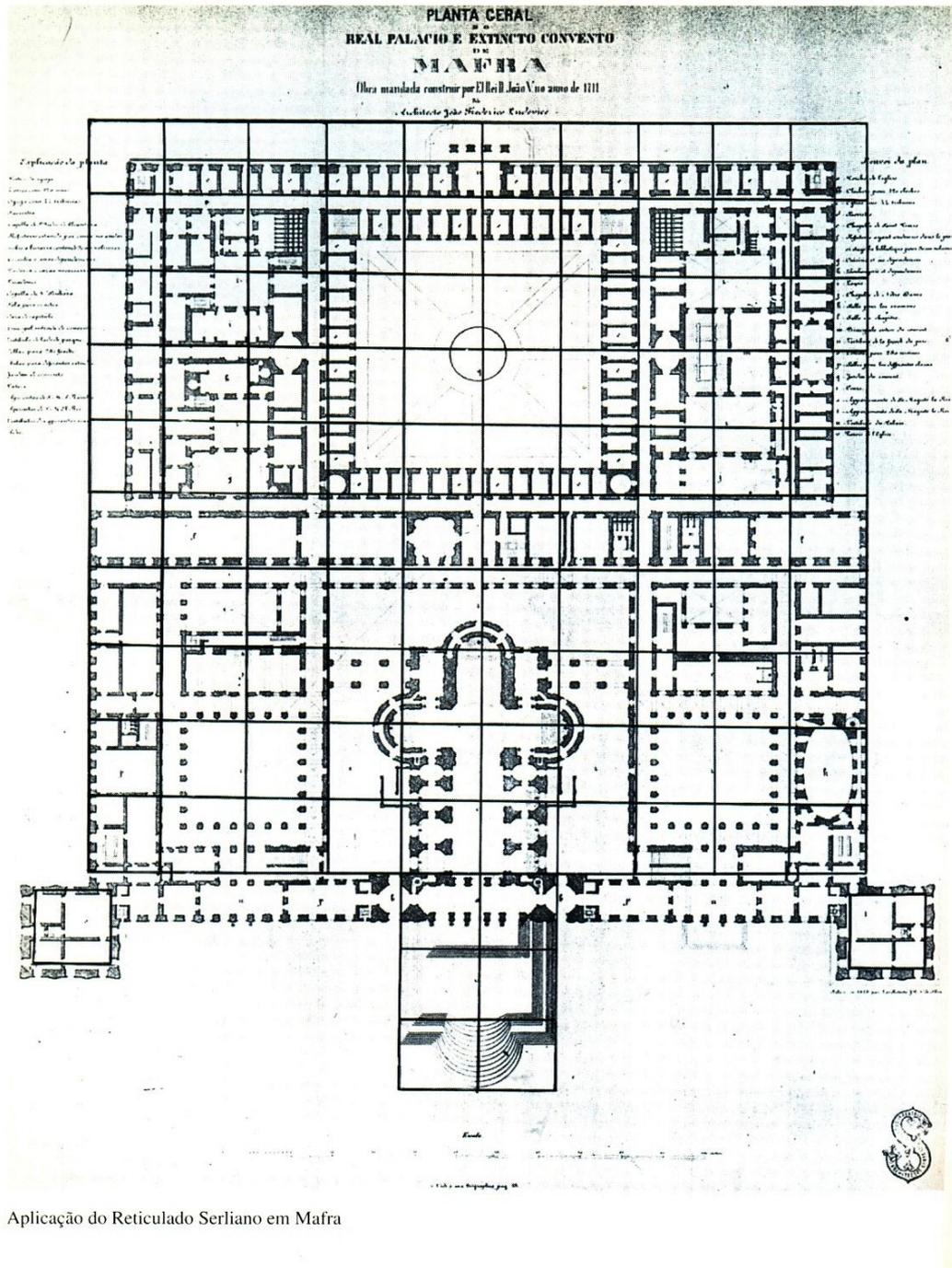


Figura 2. Aplicação do reticulado serliano à planta baixa de Mafra (Pereira. In: *Arquitetura e escultura de Mafra*. 1994. sem paginação no original).

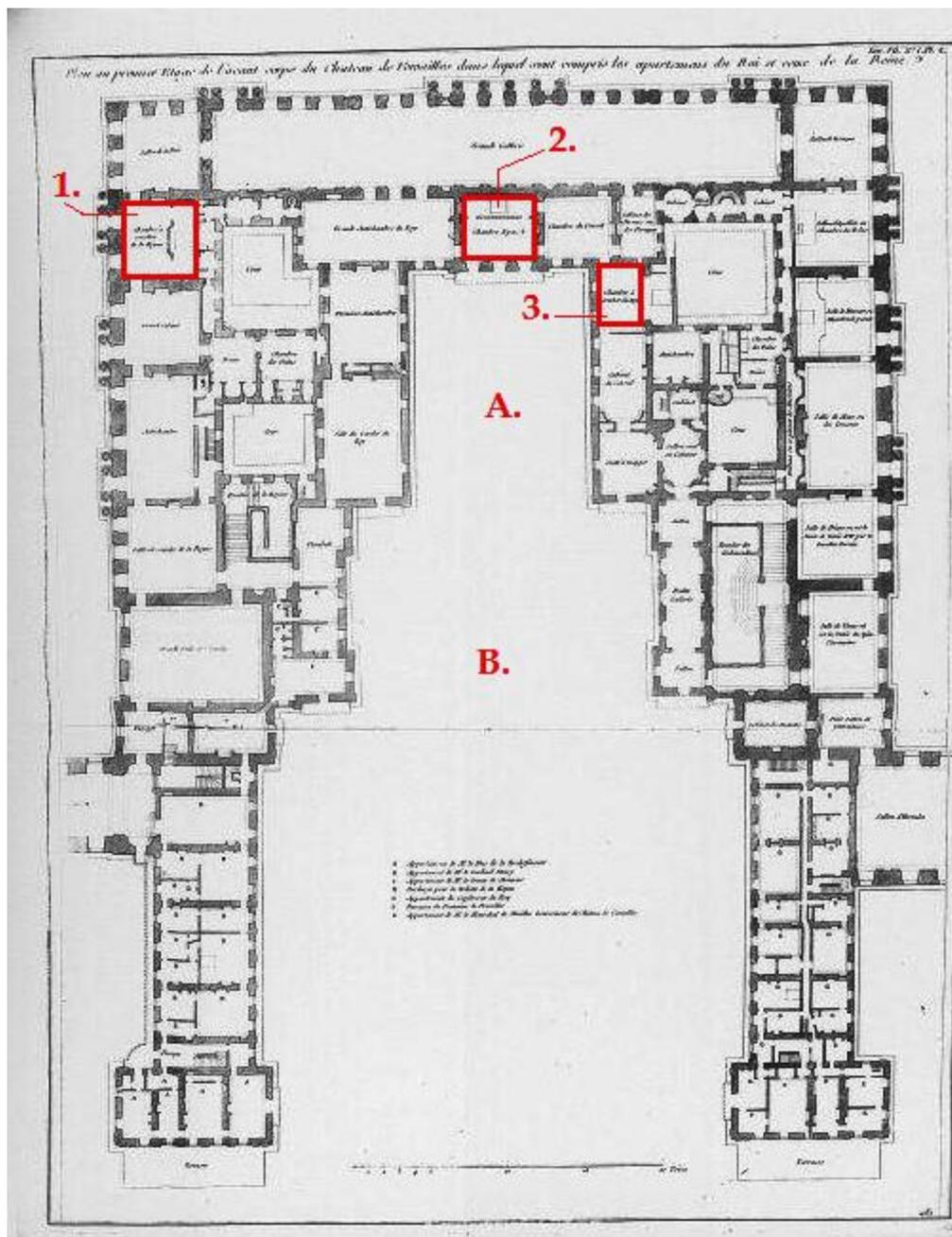


Figura 4. Plan au premier Etage de l'avant corps du Chateau de Versailles dans lequel sont compris les appartemens du Roi et ceux de la Reine. Em destaque vê-se os *appartemens privés* da Rainha ao sul (1. Chambre à coucher de la Reine) e do Rei ao norte (3. Chambre à coucher du Roi). Ao centro (2. Chambre de parade), aposento central que se torna o quarto de dormir de Luís XIV, voltado para a Court de Marbre (A) e para a Court Royal (Adaptado de Blondel. In : *Architecture Française, ou Recueil des Plans [...]*. 1752, planche 8).

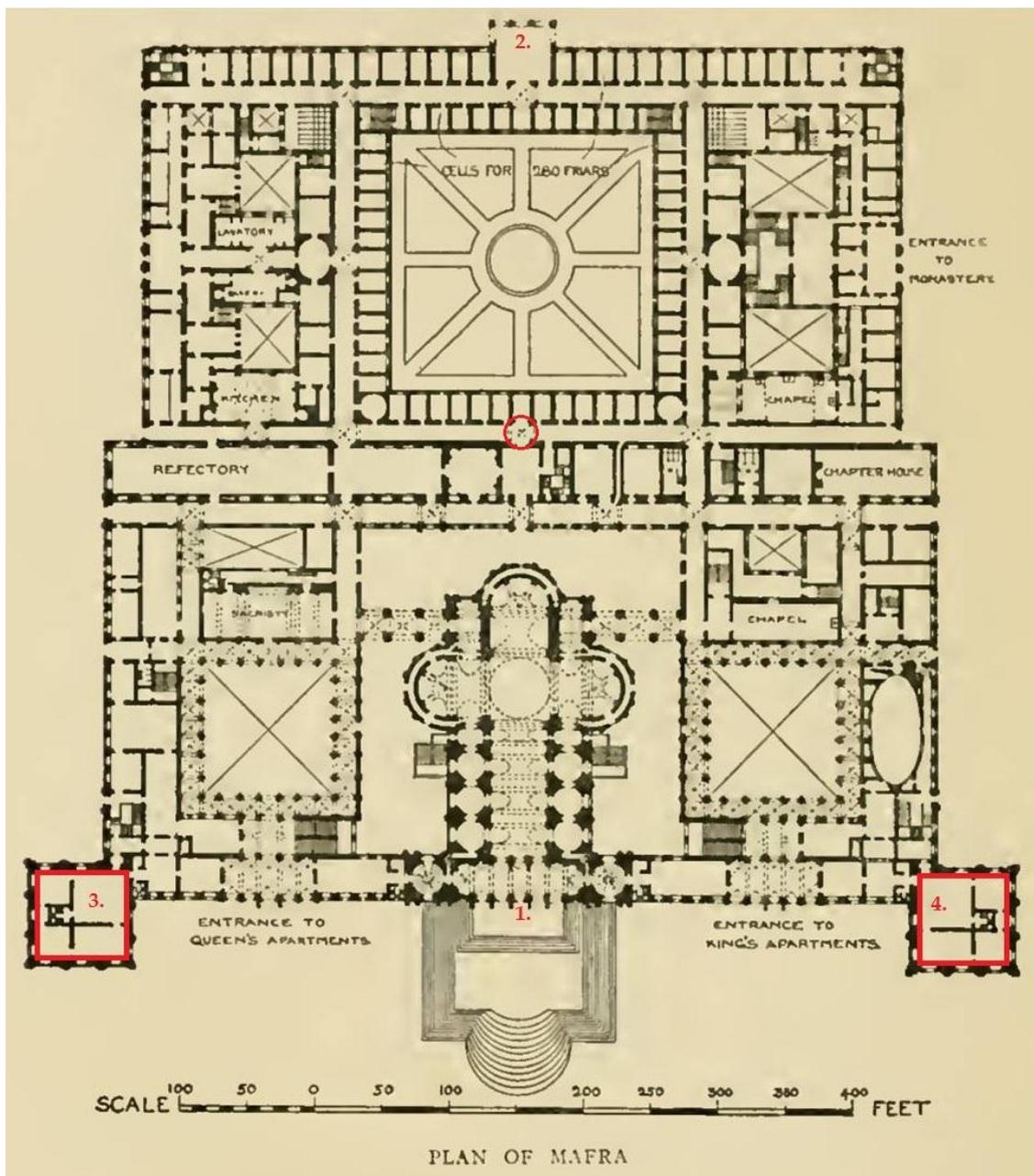


Figura 5. Planta de Mafra, em que se vê: 1. Átrio da Basílica e localização da Varanda da *Sala de Benedictione*; 2. Pórtico da Biblioteca na fachada nascente; Apartamentos da Rainha (3.), e do Rei (4.), respectivamente. A circunferência indica a primeira portaria do convento e delimita o cerne da planta. (Watson. In: *Portuguese Architecture*. 1908, p. 264).

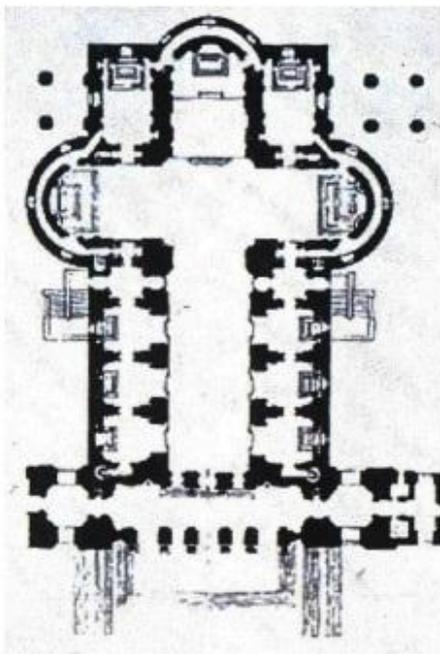


Figura 6. Planta da Basílica de Mafra (Pimentel. In: *Arquitetura e poder*, 2002, p. 237).

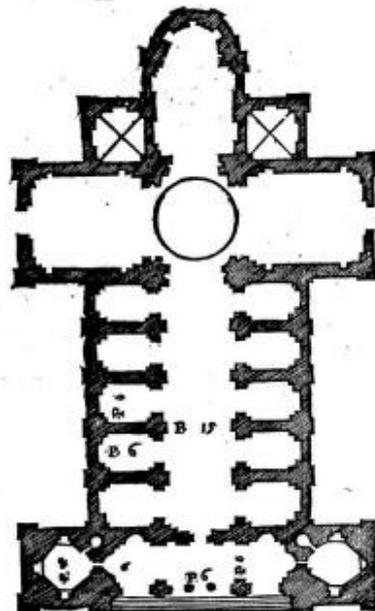


Figura 7. Planta em cruz latina (Serlio. In: *Tutte L'opere D'architettura, Et Prrospectiva...* 1600, fol. 217).

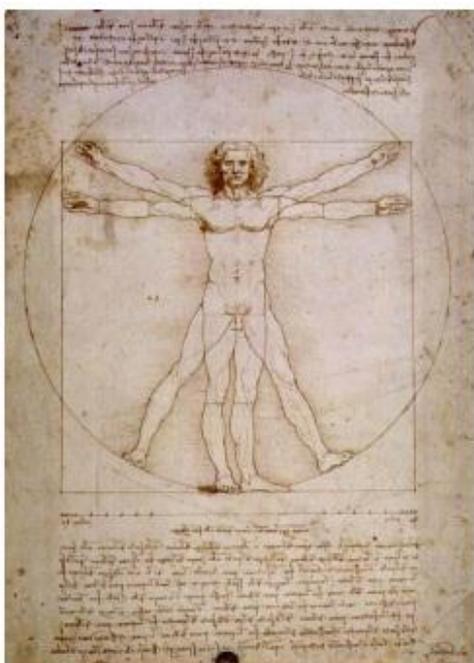


Figura 8. Homem Vitruviano: Desenho de Leonardo Da Vinci, datado de 1490 (Disponível em <http://www.bbc.co.uk/science/leonardo/studio/vitruvial.html>)



Figura 9. Secondo disegno del tempio à crociera (Cataneo. In: *I quattro primi libri de Architettura...* 1554, p. 37).

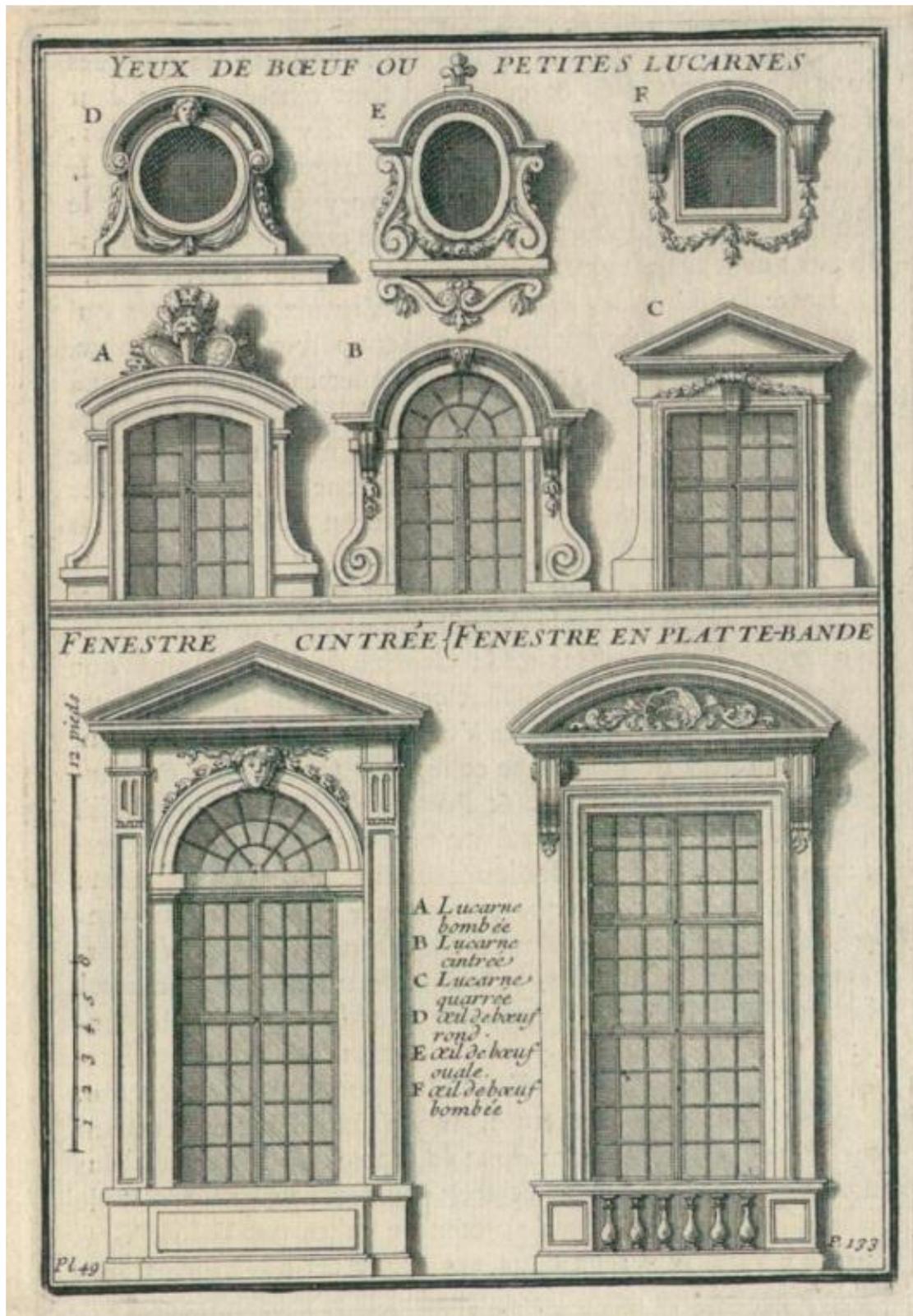


Figura 11. Yeux de Boeuf (Aviler. In: *Cours d'Architecture...* 1691, p. 133)



Figura 12. Basilica de Mafra: torreão e sua *Comble a L'Imperiale* em primeiro plano, como descrita por Aviler (Macphail. In: *Portugal Artístico*, 1853).

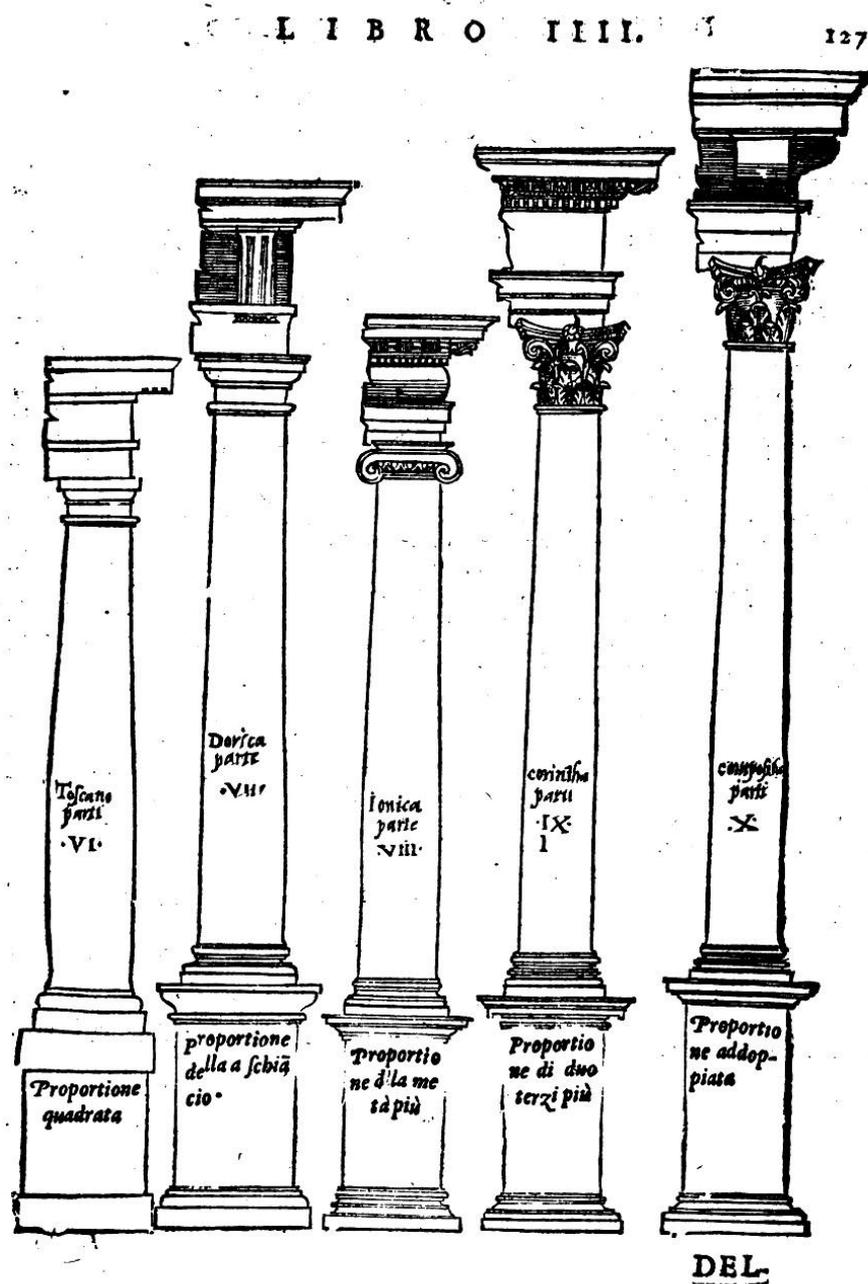


Figura 13. Disposição das cinco ordens da arquitetura segundo Serlio: toscana, dórica, jônica, coríntia e compósita (Serlio. In: *Tutte L'opere D'Architettura, et prrospectiva...* 1600, fl. 127)



Figura 14. Fachada do Palácio-Convento de Mafra (Disponível em <http://sanjuushi.forumeiros.com/t979-convento-palacio-de-mafra>)



Figura 15. Fachada da Basílica de Mafra (Disponível em <http://viajarso.blogspot.com.br/2011/02/mafra.html>)



Figura 16. Imagem de Santa Isabel rainha da Hungria em nicho da fachada da Basílica de Mafra (Disponível em: <http://www.cesdies.net/monumento-de-mafra-virtual/galeriateste/Frontispicio>)



Figura 17. Imagem de Santa Clara em nicho da fachada da Basílica de Mafra (Disponível em <http://www.cesdies.net/monumento-de-mafra-virtual/galeriateste/Frontispicio>)

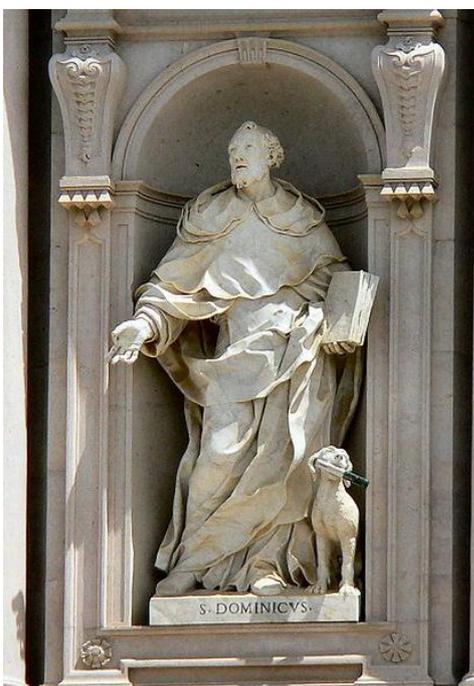


Figura 18. Imagem de São Domingos em nicho da fachada da Basílica de Mafra (Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Nacional_de_Mafra?uselang=pt-br).



Figura 19. Imagem de São Francisco em nicho da fachada da Basílica de Mafra (Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Nacional_de_Mafra?uselang=pt-br).

3 “*COMO A ARQUITETURA, A POESIA*”: RECIPROCIDADES (RETÓRICAS) ENTRE AS ARTES

3.1 Transposição das noções de Persuasão e *Decor(um)* para o campo da *ars architectonica*

Tanto a poesia quanto a arquitetura persuadem quando bem executadas, não só pela excelência do executor, mas pelo efeito que resulta da aplicação dos preceitos e da emulação do modelo, bem como pelo prazer proporcionado pela fruição da arte e pelos ensinamentos de cunho moral que dela advém. A partir dessa observação a fórmula do *Ut pictura poesis* horaciano foi aqui tomada de empréstimo da *Epístola aos Pisões* e atualizada como *Ut architectura poesis*. A arquitetura, assim como a poesia e os discursos retóricos, deseja produzir um *belo eficaz*: posto que naquelas artes este fruto do engenho é “desenho exterior do conceito” e “evidencia-se como desígnio, ou resultado da deliberação de um juízo” (HANSEN, 2006c, p. 114-115), como arte subordinada ao juízo o mesmo ocorre com a arquitetura e aí se encontra a base que nos permite operar na existência de uma homologia estrutural entre os procedimentos da poesia e aqueles da *ars architectonica*, assim como Horácio propõe, como nos diz Hansen, uma homologia dos procedimentos retóricos ordenadores dos efeitos de estilo (2006c, p. 117).

A arte deverá, portanto, para além de *deleitar* aqueles que a contemplam, *ensinar*, retomando a definição horaciana acerca da finalidade da poesia: “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida” (HORÁCIO, 2005, p. 65). Argan (2004), ao tratar do status que as artes figurativas adquirem “no renascimento tardio e no primeiro barroco”¹⁷, remete à máxima do *docere et delectare* desenvolvida no âmbito da Arte Poética, mas concedendo principalmente às artes visuais de motivo religioso produzidas na Europa entre os séculos XVI e XVIII a capacidade de promover arrebatamento espiritual e propagar a fé católica:

¹⁷ Cf. “As artes figurativas no renascimento tardio e no primeiro barroco e a poesia de Tasso” (ARGAN, 2004, p. 22-32). Ao tratar de tema que envolve a história da literatura e da arte acabamos por fazer uso dos vocábulos que se referem àquelas “porções distinguíveis”, de que fala Panofsky em *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental* (2006), ao citar autores que admitem a eficácia explicativa e a uniformidade de ‘mega períodos’ na arte e na literatura. Todavia, apesar de o recorte em que operamos receber de vários autores a etiqueta de ‘Barroco português’, compreendemos, no enalço da investigação de João Adolfo Hansen (*Barroco, neobarroco e outras ruínas*, 2006c), que este rótulo constitui uso acríptico e exterior aos nossos interesses nesta pesquisa, uma vez que não iremos aqui nos dedicar ao “trabalho de colecionar borboletas em gavetas previamente classificadas” (HANSEN, 2006c, p. 16).

A passagem do deleitoso ao útil, ou seja, de um interesse sensorial a um interesse moral, consta de dois momentos: o apelo aos sentidos (o deleite) e, logo depois, o seu abrandamento para dar lugar a um juízo de valor que tenha por fim a utilidade espiritual (ARGAN, 2004, p. 24).

O apelo aos sentidos de que fala Argan relaciona-se diretamente aos métodos utilizados pelos artistas para persuadir os espectadores que contemplam suas obras. Mas isto só é possível se compreendermos, como Argan, que a obra de arte é composta como um *discurso* pertencente ao *gênero demonstrativo* e, como tal, é destinada a um público e segue um decoro específico:

É claro que para a validade ou eficácia, aliás para a própria existência da arte, já se faz necessário, além do artista e da obra, um terceiro elemento, um ouvinte ou observador, um público: precisamente a condição do discurso demonstrativo. É verdade que, a rigor, qualquer obra de arte pressupõe esse “terceiro”. [...]. A arte não é mais do que uma técnica, um método, um tipo de comunicação ou de relação; mais especificamente, é uma técnica da persuasão que deve levar em conta não só as próprias possibilidades e os próprios meios, mas também as disposições do público a que se dirige (ARGAN, 2004, p. 35).

O gênero epidítico concerne ao elogio ou à censura, e dispõe sobre o que é bom e belo, posto que este seja digno de louvor. Sendo a arte, como definida por Argan, uma técnica de persuasão, cabe à retórica discernir os meios de persuasão atinentes a cada caso. No que tange às provas de persuasão fornecidas pelo discurso, a Retórica aristotélica diz-nos o que segue:

As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar. Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão. Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio. É desta espécie de prova e só desta que, dizíamos, se tentam ocupar os autores

actuais de artes retóricas. E a ela daremos especial atenção quando falarmos das paixões. Persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular (RETÓRICA I, 1356a, 2005, p. 96-97).

Mas não sendo a arquitetura uma arte figurativa, de que forma ela é capaz de persuadir seus espectadores segundo os meios de persuasão estabelecidos pela retórica aristotélica? O arquiteto deve demonstrar excelência na arte e através de seus escritos para que seu reconhecimento lhe proporcione um maior número de encomendas e sua obra seja tomada como parâmetro para as demais obras que serão entregues à posteridade, dessa forma persuade pelo *caráter* em sentido aristotélico. A persuasão que na retórica resulta da *disposição do ouvinte*, na arquitetura se dá no momento da contemplação do edifício, em que se espera que o monumento seja capaz de provocar emoções no espectador, pois o arquiteto que o erigiu seguiu o decoro que ordena que sejam observados “o capital de poder, prestígio, prerrogativas e direitos que cada um detém” para que através do constructo arquitetônico se façam visíveis “as diferenças que ordenam os sujeitos no Estado monárquico” (MOREIRA, 2005, p. 64). Persuade-se pelo *discurso* quando o arquiteto demonstra em seu escrito as soluções mais adequadas que seguem o decoro específico de cada caso. Nesse sentido o traçado dos alçados é também uma maneira de persuasão pelo discurso, pois assim como o orador necessita conceder a seu discurso forma audível ou legível, o arquiteto precisa fornecer uma forma visível à ideia concebida por seu engenho, “ele precisa dar um corpo a seus pensamentos para que desta forma eles possam penetrar, mover e agir sobre a mente ou o público”, como nos diz Eck (2007, p. 38).

A finalidade do *belo eficaz* é alcançada na arquitetura através da observação, pelo arquiteto no momento de planejar a obra, das relações decorosas estabelecidas em cada época e lugar. A noção de *decoro* é estabelecida no tratado de Vitruvius e possui significado homólogo ao *decorum* ciceroniado (D’AGOSTINO, 2010, p. 107). A definição vitruviana de decoro é a que segue:

O decoro é o aspecto irrepreensível das obras, dispostas com autoridade através de coisas provadas. Consegue-se pelo cumprimento de um princípio, que em grego se diz *thematismos*, segundo costume ou naturalmente. Consegue-se pelo cumprimento de um princípio, quando se levantam edifícios sem telhado e hipetros a Júpiter Relâmpago, ao Céu. ao Sol e à Lua; de fato, vemos o aspecto do céu e as obras desses deuses presentes no mundo aberto e luminoso (...). Em

segundo lugar, o decoro exprime-se segundo o costume, quando se constroem vestíbulos com elegância e conveniência para edifícios com interiores magníficos. Efetivamente, se os interiores tiverem acabamentos de bom gosto, e as entradas forem modestas e sem nobreza, não terão conveniência (...). Em terceiro lugar, o decoro consegue-se de modo natural se, em primeiro lugar para todos os templos, depois e sobretudo para os dedicados a Esculápio, a *Salus*, assim como os daqueles deuses cujas medicinas um enorme número de doentes parecem ser curados, forem escolhidas as orientações mais saudáveis e as fontes adequadas nesses lugares onde se erguem os santuários. Quando, com efeito, forem levados corpos doentes de uma zona pestilenta para um local sadio e lhes for facultado o uso de águas provenientes de fontes salutaras, convalescerão mais rapidamente. E assim se verificará que, devido à natureza do lugar, a divindade acolherá uma maior fama, com o crescimento do mérito (VITRÚVIO, 2007, p. 76-78) .

Seguindo estes três modos através dos quais é possível erigir monumentos que respeitem, por exemplo, as relações decorosas entre o caráter da divindade e o tipo de templo erigido, a relação harmônica entre o interior e o exterior das construções e localidade com respeito à autoridade da divindade, Serlio desenvolve em seu tratado a ideia da adequação entre proprietário e estrutura edificial, uma “linguagem de uso” em que ordens particulares coincidem com tipos particulares de edifícios de acordo com sua dedicação, função ou caráter e status do patrono. Assim como Vitruvius que postulava a adequação do tipo de templo ao caráter do deus que ali viria a ser louvado, Serlio ajusta o tipo de construção ao costume cristão:

Mas nestes templos modernos a mim me parece dever proceder de outro modo, não desviando no entanto dos antigos: quero dizer, que seguindo os nossos costumes cristãos dedicarei enquanto no que de mim depender os edifícios sagrados segundo sua espécie a Deus e aos seus santos e os edifícios profanos assim públicos como privados darei aos homens segundo seu estado e sua profissão (SERLIO, 1600, fl. 126. tradução livre)¹⁸.

De acordo com Hart e Hicks (1998, p. 149) o decoro é expresso na obra de Serlio como tipos, ‘generi’, fazendo com que o arquiteto classifique os exemplos individuais de construções de acordo com os ornamentos que expressam seu caráter. Aqui se encontra um paralelo importante entre a *ars rethorica* e a *architectonica*: da mesma forma que os discursos devem ser mais ou menos ornados de acordo com o

¹⁸ Ma in questi moderni tempi a me par di prodeder per altro modo, non deuiando però da gli antichi: voglio dire, che seguitando i costumi nostri Christiani; dedicherò, inquanto per me si potrà, gli edificij sacri, secondo le spetie loro a Dio, & a santi suoi, & gli edificij profani, si publici, come priuati; darò a gli huomini, secondo lo stato, & le professioni loro (SERLIO, 1600, fl. 126).

gênero e o público a que se destina, as construções deverão apresentar um determinado tipo de ornato arquitetônico de acordo com o seu tipo e função que desempenha enquanto edifício e com a dignidade do seu comitente.

Segundo D’Agostino (2010, p. 108), o decoro vitruviano, assim como o decoro retórico, encontra-se sublinhado em todas as partes do edifício, consubstanciando a unidade da beleza, um dos vértices do triângulo que assenta as bases da *ars aedificatoria* em moldes vitruvianos, cujos outros vértices são *funcionalidade* e *solidez* (VITRÚVIO, 2007, p. 82). Em Cícero, assim como em Vitruvius, o decoro também concerne à beleza, expondo a harmonia entre as partes do discurso entre si e com o todo, a adequação dos ornatos e materiais (D’AGOSTINO, 2010, p, 108). O *decoro*, portanto, seja retórico, seja arquitetônico, preocupa-se com a disposição adequada das partes frente ao todo, e deste em relação ao público a que a obra se destina.

3.2 *Docere et delectare*: ornamento e ensinamento nas preceptivas arquitetônicas

Com base no que foi dito sobre o *decoro* e sua correlação nos âmbitos da retórica e da arquitetura, é possível fornecer exemplos pontuais desta adequação que se apresentam de maneira profícua nos tratados arquitetônicos.

Primeiramente, considerando-se a hierarquização política das edificações, prescrita pelos tratados, a relação decorosa entre *Ars Aedificatoria*, por um lado, e autoridade e poder, por outro, é evidente, uma vez que o *valor de prestígio* (cf. ELIAS, 2001, p. 78) da construção deve ser condizente com o *ethos* estamental, “instrumento de auto-afirmação nas camadas superiores” daqueles que a habitam:

As habitações tomam diferentes nomes segundo as diferentes condições daqueles que as ocupam. Diz-se ‘*a maison*’ de um burguês, ‘*o hôtel*’ de um figurão, ‘*o palais*’ de um príncipe ou de um rei. Além das moradas do rei e de príncipes, também eram chamadas “*palais*” as sedes dos tribunais, por constituírem ramificações da residência do rei; e também tornou-se costume designar as residências de membros do alto clero pelo termo “*palais*”. “À exceção dessas”, diz a *Enciclopédia*, “nenhuma pessoa, seja qual for sua posição social, tem permissão de afixar o nome ‘*palais*’ sobre o portão da sua casa” (ELIAS, 2001, p. 78).

Sobre esta correlação de propriedade que deve existir entre habitante e habitação, Du Cerceau, quando da composição do seu livro de arquitetura de 1559,

declara-a como uma opinião aceita, ou seja, um *endoxon*, como o demonstra o excerto a seguir:

Contudo não pude deixar de reservar algumas horas para levar a termo minha deliberação de executar o que me tinha proposto: de sorte que de modo inteiramente novo compus, gravei, e imprimi até cinquenta projetos de edifício, todos diferentes, para servir aos príncipes, grandes senhores e gente de médio e pequeno estado de vosso reino, afim de que cada um, segundo sua capacidade, e grau, pudesse deles se servir e ajudar” (DU CERCEAU, 1559, p. 4. tradução livre).¹⁹

Percebemos na passagem referida que desde a escrita do tratado, que modeliza a construção dos edifícios de acordo com a correlação entre *ethos* estamental e habitação, deve estar presente de forma clara a prescrição que ordena as plantas das construções politicamente, hierarquizando-as, ora segundo os títulos ou graus de nobreza (princes, grands seigneurs) dos que irão habitá-las, ora segundo seu “estado” (etat) referido genericamente (moyen, petit), o que autoriza apenas a alguns edificar suas moradias de uma dada maneira.

À diferença das denominações das habitações correspondia naturalmente uma diferença na própria configuração das casas. Percebendo essa diferenciação, é possível ter uma visão geral de como se articula a sociedade. (ELIAS, 2001, p. 76).

Compreendido como “*monumento maior que o reino*” (OLIVEIRA MARTINS *apud* PEREIRA, 1992, p. 7), o Palácio de Mafra torna-se a representação da *potestas* e é índice do poderio real. Pimentel (1992) explica de que maneira se dá esta transposição do poder da figura do rei para seu Palácio em termos de uma *liturgia do poder*, visto que o corpo místico do rei, como a “cabeça do Estado”, é tido como um representante de Deus na terra e seu reino busca compreender todo *orbe* terrestre:

[...] construindo palácios para a sua Corte, templos para a sua devoção, teatros para os seus divertimentos ou avenidas para os seus cortejos, o príncipe assume-se, de facto, como o primeiro destinatário dos seus empreendimentos, que refletem a imagem sensível do seu poder numa relação *narcisista* transmutada em acto de soberania. Mais que espectadores, testemunhas desta prodigiosa encenação, os cortesãos convertem-se rapidamente em participantes activos de uma permanente liturgia do poder organizada em termos de ritual de submissão. Num contexto desta natureza, a relação possessiva que o

¹⁹ Toutes-foys ie n’ay laissé de reseruer quelques heures, pour mettre ma deliberation à execution: de sorte que de nouveau i’ay composé, taillé, & imprimé iusque au nombre de cinquante Bastimens, tous differents, pour seruir aux princes, grands seigneurs, gens de moyen, & petit etat de vostre Royaume: affin que chacun selon sa capacité, & faculté, s’en puisse seruir & ayder (DU CERCEAU, 1559, p. 4).

Príncipe estabelece com a Corte e o Palácio não é mais que a analogia da relação pretendida com o universo inteiro (PIMENTEL, 2002, p. 16. grifo do autor).

A expressão do poder real através da arquitetura religiosa só é possível porque os tratados que ditam os preceitos para a edificação dos prédios públicos visam a estabelecer homologias entre o *ordo aedificialis* e o *ordo politicus*, como nos informa Moreira:

O discurso da *ars aedificatoria*, por conseguinte, ao ser produzido por uma instância enunciadora apta a fazê-lo, os mestres na arte da arquitetura, institucionalmente reconhecidos pelas instâncias de poder legitimadoras de seus “capacitez, sçauoir & artifice”, evidentes pela importância e número das encomendas que lhes são delegadas, e que os autorizam a ter autoridade, institui-se como legítimo e visa a produzir representações do *ordo aedificialis* homólogas àquelas do *ordo politicus* (MOREIRA, 2005, p. 71).

Uma maneira de evidenciar esta homologia entre a arte edificatória e a esfera da ordenação política era fazer dos adornos arquitetônicos índices significativos que evocassem a dignidade da construção e dos seus moradores, exibindo aos olhos dos contempladores preleções em pedra visando a instruir acerca da manutenção da ordem estamental. Esta ideia de que ornamentos arquitetônicos podem carregar lições de ordem histórica, política, poética e retórica encontrava-se manifesta já no tratado vitruviano. Mas para se valer corretamente do uso de tais adornos com vistas a enaltecer as construções e discerni-las segundo a distinção do habitante ou da função do edifício, o arquiteto deveria obter conhecimentos de ordem vária que integravam sua formação como um todo. Segundo Vitruvius, “A ciência do arquiteto depende de muitas disciplinas e dos vários aprendizados que são realizados em outras artes”²⁰ (VITRUVIO, 1931, p. 7. tradução livre). Em moldes vitruvianos, o arquiteto:

(...) deverá ser um homem de letras, um habilidoso desenhista, um matemático, familiarizado com as questões científicas, um diligente estudante de filosofia, familiarizado com música; não ignorante de medicina, versado nas opiniões dos juriconsultos, familiarizado com a astronomia e cálculos astronômicos (VITRUVIO, 1931, p. 9. tradução livre)²¹.

²⁰ The science of the architect depends upon many disciplines and various apprenticeships which are carried out in other arts (VITRUVIO, 1931, p. 7).

²¹ (...) should be a man of letters, a skilful draughtsman, a mathematician, familiar with scientific inquiries, a diligent student of philosophy, acquainted with music; not ignorant of medicine, learned in the

Esta miscelânea de saberes permitiria ao arquiteto fazer o registro escrito dos preceitos da sua arte de maneira mais eficaz por meio do conhecimento letrado, assim como a perícia no desenho possibilitaria a representação da forma desejada da obra concebida por seu engenho, por exemplo.

Vitrúvio detém-se de forma mais acurada quanto à importância do conhecimento histórico e cita o caso exemplar do uso de cariátides em lugar das características colunas dóricas, jônicas e coríntias ao tratar das lições de história e política que podem ser transmitidas através dos ornamentos:

Arquitetos devem estar familiarizados com a história porque em seus trabalhos eles geralmente desenham muitos ornamentos acerca dos quais eles devem fornecer uma explicação aos curiosos. Por exemplo, se alguém em sua obra erigir, em lugar de colunas, estátuas marmóreas de mulheres trajadas com longas vestes, que são chamadas cariátides, e dispor mútulos e cornijas sobre elas, ele irá assim dar a explicação àqueles que o interrogarem. Cária, uma cidade do Peloponeso, conspirou com os inimigos persas contra a Grécia. Mais tarde os gregos, libertados gloriosamente da guerra por sua vitória, numa determinação assente declararam guerra aos habitantes de Cária. A cidade foi capturada; os homens foram mortos; o estado foi humilhado. Suas matronas foram conduzidas à escravidão e não lhes foi permitido depor suas vestes e adereços. Desta maneira e não apenas daquela vez, elas foram conduzidas em triunfo. Sua escravidão era uma admoestação eterna. O insulto se abateu sobre elas. Elas pareciam pagar o ônus por seus concidadãos. E por isso os arquitetos daquele tempo projetaram para prédios públicos figuras de matronas designadas para suportar peso a fim de que a punição do pecado das cariátides fosse conhecida pela posteridade e historicamente registrada (VITRUVIO, 1931, p. 9-10. tradução livre)²².

A admoestação eterna associada à imagem das cariátides torna-se simultaneamente lição de história, de poder e de memória para aqueles que têm

responses of jurisconsults, familiar with astronomy and astronomical calculations (VITRUVIO, 1931, p. 9).

²² Architects ought to be familiar with history because in their works they often design many ornaments about which they ought to render an account to inquirers. For example, if any one in his work sets up, instead of columns, marble statues of long-robed women which are called caryatids, and places mutules and cornices above them, he will thus render an account to inquirers. Caria, a Peloponnesian state, conspired with the Persian enemy against Greece. Afterwards the Greeks, gloriously freed from war by their victory, with common purpose went onto declare war on the inhabitants of Caria. The town was captured; the men were killed; the state was humiliated. Their matrons were led away into slavery and were not allowed to lay aside their draperies and ornaments. In this way, and not at one time alone, were they led in triumph. Their slavery was an eternal warning. Insult crushed them. They seemed to pay a penalty for their fellow-citizens. And so the architects of that time designed for public buildings figures of matrons placed to carry burdens; in order that the punishment of the sin of the Cariatid women might be known to posterity and historically recorded (VITRUVIO, 1931, p. 9-10).

conhecimento do evento relacionado à substituição das colunas pelas esculturas de forma feminina. Aos que não possuem este conhecimento cabe ao arquiteto fornecer a informação, daí a importância do conhecimento das narrativas históricas. A presença destes ornamentos nos edifícios públicos deve fazer recordar tanto as consequências da conspiração do povo de Cária quanto a glória oriunda da vitória grega. O fardo de sustentar o entablamento dos edifícios era o castigo eterno dos derrotados e deixava a lição para a posteridade.

Da mesma forma Vitruvius refere o uso de estátuas de escravos persas na construção do pórtico que celebra a vitória grega sobre este povo na Batalha de Plateias e a lição de moral, coragem e superioridade dos vencedores associadas ao uso deste ornamento arquitetônico:

Não menos os espartanos, sob o comando de Pausânias, filho de Agesilau, tendo conquistado com pequeno esforço um quantidade infinitamente maior de persas, gloriosamente celebraram o triunfo com espólios e saques, e, do saque, construíram o pórtico persa para significar o mérito e a coragem dos cidadãos e para ser um troféu da vitória para os seus descendentes. Lá eles dispuseram estátuas de seus cativos em vestes bárbaras – punindo seu orgulho com os insultos devidos – para suportar o telhado, para que seus inimigos se amedrontassem, temendo as obras de tal valentia, e seus concidadãos considerando um padrão de virilidade deveriam por tal glória ser incitados e preparados para a defesa da liberdade. A partir daí muitos ergueram estátuas persas para suportar arquitraves e seus ornamentos. Este motivo forneceu para seus trabalhos algumas variações notáveis. Há também outras narrativas da mesma natureza acerca das quais arquitetos devem ter conhecimento (VITRUVIO, 1931, p. 11-12)²³.

A lição transmitida pelas estátuas persas não se refere apenas à derrota do inimigo, mas à superioridade grega na batalha frente ao grande número de adversários, como narra Vitruvius, o que amplifica a glória dos vencedores e a vergonha daqueles que foram sobrepujados. O ornamento arquitetônico, transmitindo lições de política, moral,

²³ Not less the Spartans under the command of Pausanias, son of Agesilas, having conquered with a small force an infinitely large army of Persians, gloriously celebrated a triumph with spoils and plunder, and, from the booty, built the Persian Colonnade to signify the merit and courage of the citizens and to be a trophy of victory to their descendants. There they placed statues of their captives in barbaric dress – punishing their pride with deserved insults – to support the roof, that their enemies might quake, fearing the workings of such bravery, and their fellow-citizens looking upon a pattern of manhood might by such glory be roused and prepared for the defence of freedom. There from many have set up Persian statues to support architraves and their ornaments. This motive has supplied for their works some striking variations. There are also other narratives of the same kind with which architects should possess acquaintance (VITRUVIO, 1931, p. 11-12).

e memória, serve como elemento de coesão social, pois visa a persuadir visualmente tanto aos inimigos quanto ao povo grego: de maneira similar ao que ocorre quando do uso das cariátides, os inimigos têm nas estátuas persas o exemplo da punição do orgulho e das consequências dos atos daqueles que se opuseram ao poder lacedemônio, assim como a glória representada pelo monumento arquitetônico é uma lição para que o povo grego se lembre dos seus guerreiros e neles tenham um exemplo de virilidade e coragem, estando sempre dispostos a se lançar ao perigo para defender sua liberdade.

A tradição dos corretores e emendadores de Vitrúvio tratou de fornecer ao texto do *De Architectura* as ilustrações que, embora tantas vezes referidas no decorrer do tratado pelo arquiteto romano, não alcançaram o século XVI. Segundo Ciapponi (1984, p. 74) a primeira edição ilustrada saiu do prelo em 1511. Tratava-se de:

[...] um pequeno e belo fólho com 136 xilografuras preparadas por Fra Giocondo para exemplificar e explicar o texto, acrescido de um glossário Vitruviano e uma tabela dos símbolos matemáticos usados por Vitrúvio no final. Pela primeira vez, o leitor é ajudado a compreender o texto: ilustrações, explicações de símbolos, e um glossário (CIAPPONI, 1984, p. 74. tradução livre).²⁴

As primeiras ilustrações encontradas na edição de Fra Giocondo representam aquelas estruturas funcionais/ornamentais, cariátides (Figura 20) e estátuas persas (Figura 21), que tornam a derrota destes povos e a vitória grega um “eterno presente”, pois perpetuadas em pedra, recordando sempre inimigos do estado e insurgentes no interior do próprio corpo político da ameaça do uso de violência contra aqueles que ameaçam a existência histórica da comunidade política (MOREIRA, 2005, p. 73).

A herança da tradição vitruviana que se estendeu até o dito renascimento perpetuou o uso de ornamentos arquitetônicos como portadores de lições de ordem histórica, política, moral, ética, poética, mitológica etc., adaptando o uso de tais ornamentos aos costumes e à hierarquização da sociedade de corte do antigo regime. Exemplos significativos desta prática são encontrados no segundo tratado de arquitetura de Du Cerceau, em que estão discriminados os preceitos para a construção de edifícios e lareiras segundo o *ethos* do morador. A passagem a seguir é exemplar quanto à utilidade

²⁴ [...] a beautiful small folio with 136 woodcuts prepared by Fra Giocondo to illustrate and explain the text, plus a Vitruvian glossary and a table of the mathematical symbols used by Vitruvius at the end. For the first time the reader is helped to understand the text: illustrations, explanation of symbols, and a glossary (CIAPPONI, 1984, p. 74).

simbólica que as construções podem ter, para além da sua própria funcionalidade enquanto estrutura arquitetônica, como é o caso das lareiras:

Tendo outrora feito publicar um livro de arquitetura, que contém tanto as plantas baixas quanto as fachadas de cinquenta edifícios todos diferentes, com ampla declaração não somente das comodidades, mas também das medidas de cada um deles (por que se pode conhecer que despesas correspondem a cada um deles), pareceu-me coisa muito sensata e quase necessária para completitude da obra precedente fazer um outro volume com algumas belas invenções e diversas prescrições para enriquecer tanto o interior quanto o exterior de cada edifício. Esse volume foi dividido em sete partes de acordo com a diversidade das coisas que se quer enriquecer. Na primeira parte são desenhadas vinte prescrições para a construção de lareiras totalmente diferentes: algumas das quais são pouco ornamentadas e de baixo preço, as outras são ricas e suntuosas, e outras, por fim, são de feição mediana. Algumas delas são abertas tanto na parte dianteira quanto nos lados direito e esquerdo, para que possam ser de uso em grandes salões, nas quais é necessário que o calor do fogo possa ser comunicado a todos os seus pontos; quanto às outras lareiras, não são abertas a não ser na parte frontal, e servem às salas medianas, aos quartos e guarda-roupas. Cada um, segundo seu prazer, poderá fazer uso tanto de umas quanto de outras em qualquer lugar que ele desejar, e também poderá lhes aplicar algumas ricas pedras, seja o jaspe, seja o mármore ou outra qualquer, ornamentando-as com os s que lhe parecerem bem, como os desenhos de meu livro claramente o demonstram (DU CERCEAU, 1561, sem paginação no original. tradução livre)²⁵.

Em sua obra Du Cerceau apresenta uma série de prescrições que servem para enriquecer “tanto o interior quanto o exterior de cada edifício” seguindo, todavia, a feição daqueles que habitam tal edifício. As lareiras tornam-se índice de pertencimento estamental e evidência de clivagem social, uma vez que aquelas lareiras que são “pouco ornamentadas e de baixo preço” não condizem com o *ethos* daquela parcela da corte de feição elevada, à qual cabe que se construam lareiras ricas e suntuosas, ornadas com lição vária de história e construídas com mármore e pedrarias. O tratado de Du Cerceau também ensina que as lareiras sejam ornamentadas com os emblemas convenientes ao

²⁵ Ayant de nagueres mis en avant un Livre d'Architecture, lequel contient tant les plans que montees de cinquante bastimens tous differens, avec bien ample declaration non seulement des cōmoditez, mais aussi du toisage d'un chascun d'iceulx: par laquelle on congnoist à quelle despense ilz peuvent reuenir l'un à part l'autre : il m'a semblé chose fort raisonnable & presque necessaire pour l'accomplissement de l'ouvre precedent, faire un aultre volume de quelques belles inventions & diverses ordonances, pour enrichir tant le dedans que le dehors d'un chascun edifice. Lequel volume i'ay divisé en sept parties selon la diversité des choses qu'on veult enrichir. En la premiere partie sont designees vingt ordonances de cheminees tous differentes : dont les unes sont legeres & de petit pris, les aultres riches & sumptueuses, & les aultres de façon moienne. Dauantaige les aucunes d'icelles sont ouertes tant sur la face deuant, comme aux costez dextre & fenestre pour seruir es grandes salles, esuelles est de besoing que par plusieurs endroitz la chaleur du feu puisse estre communiquee : & les aultres ne sont ouertes que par le deuant, pour s'en seruir es chambres, garderobes e salles moiennes. Ce nonobstant vn chascun à son plaisir pourra s'accommoder tant des vnnes que des autres en tout lieu qu'il voudra, & mesmement y appliquer aucunes riches pierres, soient de jaspe, de Marbre ou autres: avec telles deuises que bon luy semblera, cōme les desseins clairement le demonstrèt (DU CERCEAU, 1561, sem paginação no original).

ethos dos habitantes. A escolha do emblema que agregará dignidade à lareira não é arbitrária. Para compreender a necessidade de adequação destes ornamentos ao tipo social que habita o edifício é preciso ter em mente que à época de Du Cerceau os livros de emblemas, “(...) coletâneas de lemas e provérbios acompanhados de imagens, tão difundidas entre o público culto na Europa do século XVI e principalmente do século XVII (...)” (GINZBURG, 2007, p. 100), eram comuns e seus significados amplamente difundidos entre os homens de corte:

Os livros de emblemas, como se centravam em imagens, podiam transpor facilmente as fronteiras linguísticas, mesmo quando não eram escritos numa língua internacional como o latim. Mas a sua ampla circulação europeia ultrapassou fronteiras confessionais, além das nacionais. De fato, eles recorriam geralmente a um nível cultural mais profundo e difundido, baseado em pressupostos inconscientes ou apenas parcialmente conscientes, como por exemplo a ideia da analogia entre as hierarquias cósmicas, religiosas e políticas (...) (GINZBURG, 2007, p 103).

Giovio cita, em seu livro de 1556, como exemplo de *impresa* sem *motto*, ou seja, sem alma, o de Hippolitta Fioramonda, Marchesasa de Scaldalose, que mandara costurar para si vestidos de seda em que se encontravam bordadas centenas de mariposas, tornando-se ela, desse modo, um análogo da chama em torno da qual as mariposas, os homens, esvoaçavam. A visão da Marquesa vestida de mariposas atualizava, assim, um *topos* plástico e poético, que deveria fazer lembrar pinturas, desenhos e poemas, como os de Petrarca, e, para os portugueses que porventura leram Giovio nos finais do século XVI e durante o século XVII, aqueles poemas de Luís de Camões que tratam da mesma matéria. O vestido era, desse modo, uma espécie de estopim, que iluminava vastos setores da memória letrada de homens e mulheres da sociedade de corte. O autor afirma que Hippolitta Fioramonda, quem, ao seu tempo, superou todas as outras mulheres em beleza, cordialidade e ciência amorosa, portava seu belo vestido azul (*di color celeste*), que era completamente recoberto de mariposas, com a intenção (*intenzione*) de lembrá-los de que, assim como sucede “à mariposa apressar-se em direção à ardente chama, que a queima” (p. 8), os homens que dela se aproximassem arderiam igualmente. O vestido não era indiscriminadamente azul, pois se Hippolitta Fioramonda era um análogo da chama, não se propunha sê-lo de qualquer uma, mas daquela que é a chama ou foco luminoso por excelência, o sol, totalmente envolto pelo azul da abóbada celeste. Essa agudeza de representar-se como chama, como sol, que rebrilha contra o azul do céu, é

apenas uma das formas possíveis de analogia engenhosa próprias das cortes dos séculos XVI e XVII. As lições, sejam elas de história, de teologia ou de política, poderiam fazer-se presentes não apenas em vestimentas, primeiro habitáculo do corpo humano, mas também e sobretudo em edifícios, como no-lo demonstra Du Cerceau, ao tratar da presença de figuras instrutivas, extraídas de tratados de mitologia e apostas nos frontões de lareiras.

Um dos exemplos de ornamento para lareiras de edificações próprias dos grandes é aquele em que aparecem Apolo e Dafne, imagem que reencontramos, dentre outros *loca* disponíveis, nas *Metamorfoses de Ovídio Figuradas*, de 1557, impressa três anos antes da segunda parte do tratado de Du Cerceau (Figuras 22, 23, 24, 25 e 26).

A correlação entre *corpo* (imagem) e *alma* (discurso) na “Metamorfose de Ovídio figurada” permite que os leitores possam obter da leitura as devidas conclusões morais, remetendo por meio da memória do mito as lições que constituem os ritos da sociedade de corte do antigo regime. Temos na Figura 22 a legenda que complementa e explica a imagem:

Antes que Febo viesse a sujeitar
sua liberdade a Dafne
viu um dia cupido tender seu arco
dele zomba, e cornos lhe atira:
o menino irritado tomou de duas setas,
uma que arde, outra que esfria,
e logo golpe sob golpe a ambos setou,
e assim um deles pôs-se a perseguir, e o outro a fugir (OVIDE, 1557,
p. 11. tradução livre)²⁶.

Somos informados pela sentença que os personagens em cena são Apolo (Febo na mitologia romana) e a ninfa Dafne. Esta última é perseguida pelo deus e foge com horror equivalente ao ardor da paixão da divindade. Tanto a adoração de Apolo quanto a repulsa de Dafne foram provocadas, ensina a tradição mitológica Greco-romana, pelas flechas de Eros, “uma que arde, a outra que esfria” (uma que engendra o amor e fere

²⁶ Premierement que Phebus vint à rendre
Sa liberté enuers Daphné sugette,
Voyant un jour Cupidon son arc tendre,
De lui se moque, e meint broquart lui gette:
Dont irrité saisit double sargette,
L'une qui ard, l'autre qui refroidit,
Puis coup sus coup si au vif les sargette
Que l'un poursuit e l'autre contredit (OVIDE, 1557, p. 11).

Apolo; outra que o repele, e fere Dafne), ao ser ultrajado pela soberba de Apolo, que, após matar a serpente Píton utilizando-se de setas usadas anteriormente apenas contra animais de pequeno porte, ofende o deus do amor dizendo-lhe que, sendo uma criança, não se atrevesse a manusear aquele tipo de arma mortífera com que a serpente foi abatida. (BULFINCH, 2006, p. 29-32).

O emblema que sucede imediatamente àquele denominado “Apolon & Daphne” (Figura 22), “Daphné en Laurier” (Figura 24), apresenta na explicação do corpo a continuação do mito:

Não podendo nada por meio de súplicas
 Febo quis usar da força:
 então Dafne dele fugiu temerosa, de forma pronta e rápida,
 e ele cheio de esperança a seguiu-la se esforça.
 Mas a pobre, já sem alento e sem força,
 pede socorro a seu velho pai Peneu,
 que vendo isso desejando que ele não a force,
 em verde loureiro subitamente a transforma (OVIDE, 1557, p. 12.
 tradução livre)²⁷.

No corpo do emblema vemos a imagem de Eros que empunha e assesta seu arco e flecha, e a imagem de Apolo alcançando Dafne no momento em que esta se transforma em loureiro através da intercessão do seu pai, o deus-rio Peneu. A partir de então o loureiro, “em grego *Daphne* = Loureiro” (KURI, 2008, p. 37), passa a ser a árvore consagrada a Apolo e símbolo de castidade²⁸, como consta na *Iconologia* de Cesare Ripa (1593):

[CASTIDADE MATRIMONIAL] Mulher vestida de branco, na cabeça haverá uma guirlanda de arruda; na mão direita tem um ramo de louro e na esquerda uma rolinha. A arruda tem propriedade de refrear a libido, pela pungência do seu odor, a qual sendo composta de partes sutis, por sua calidez dissolve a ventosidade e extingue as chamas de Vênus, como disse Mattiolo no livro 3 dos seus ‘Comentários sobre Dioscore’. Tem o ramo de loureiro porque esta árvore tem grandíssima semelhança com a castidade, devendo esta ser

²⁷ Ne pouissant rien Phebus par sa priere

Enuers Daphné, voulut user de force:

Lors elle fuit de peur pronte e legere,

Et lui d'espoir à la suiure s'efforce.

Mais la pourette hors d'aleine e sans force,

Crie à secours son vieil pere Penee,

Qui, ce voyant, creingnant quil ne la force,

En vert Laurier tout soudein l'a tournee (OVIDE, 1557, p. 12).

²⁸ Cf. Williams (2012, p. 83): “The laurel is another symbol of chastity originating in the myth of Apollo and Daphne, in which Daphne is transformed into a laurel tree, rather than lose her virtue to Apollo”.

perpétua como é perpétuo o verde do louro. E estrepita e faz resistência à chama do amor, como estrondam e resistem suas folhas, e seus ramos lançados ao fogo. Mas Ovídio no primeiro livro das Metamorfoses finge que Dafne, mulher casta, transforma-se em um loureiro. A rolinha nos ensina com o próprio exemplo a não contaminar jamais a honra e a sede do matrimônio, conversando somente e sempre com aquela que a princípio se elege por companhia. Pode-se ainda pintar o arminho para o grande cuidado que tem em não macular seu branco, igualmente aquele de uma pessoa casta (RIPA, 1593, p. 40)²⁹.

O emblema é de uso público, como observa Hansen (2006a, p. 227), e seu emprego em lareiras, como referenciado por Du Cerceau, evidencia sua finalidade político-moral (PRAZ, 2001, p. 16). A imagem presente em Du Cerceau (Figura 26) apresenta óbvias conexões com a imagem do Ovídio (Figura 24), e ambas eram lidas em chave moral e representavam a honestidade que escapa ao vício da luxúria, instrução excelente em monarquias cristãs que se querem bem ordenadas.

Como foi demonstrado, o uso de emblemas e de outros ornamentos significativos em edifícios públicos apresentam finalidades claramente disciplinadoras que se encontravam organizadas de maneira clara quando da escrita dos tratados que modelizava as construções. Todavia, a lacuna temporal que se coloca entre estes edifícios e aqueles que desejam conhecer o significado que estes ornamentos apresentavam para aquele que foi seu público primeiro demanda um esforço interpretativo que só obtém êxito quando são considerados, simultaneamente, o que Elias (2001, p. 80) denomina *perspectiva-eles* e *perspectiva-nós*. Segundo o autor, a investigação das estruturas domésticas dos homens de corte e a própria ideia que estes faziam de si, sua ‘autoimagem’, é exemplar como análise figuracional que conjuga as duas perspectivas. O que se intentou fazer até o presente momento foi buscar apresentar e interpretar o uso desses elementos significativos por sociedades outros que não a

²⁹ [CASTITA MATRIMONIALE] Donna, uestita di bianco, in capo hauerà una ghirlanda di Ruta; nella destra mano tenga un ramo di Alloro, & nella sinistra una Tortora. La Ruta hà proprietà di raffrenare la libidine, per l'acutezza del suo odore, il quale, essendo composto di parti sottili, per la sua calidità risolve la uentosità, & spenge le fiamme di Venere, come dice il Mattiolo nem 3. lib. de' suoi Commenti sopra Dioscoride. Tiene il ramo dell' Alloro, perche quest' Albero hà grandissima simiglianza con la castità, douendo essa essere perpetua, come è perpetuo il uerde del Lauro, & stridere, & fare resistēza alle fiamme d'Amore, come stridono, & resistono le sue foglie, & i suoi rami gittati sopra il fuoco. Però Ouidio nel primo lib. delle Metamorf. finge, che Dafne Donna casta si trasformasse in un Lauro. La Tortora ci insegna co'l próprio essemio à non contaminare giamai l'honore, & la sede del Matrimonio, conuersando solamente, & sempre, com quella, Che da principio si elesse per compagnia. Si può ancora dipingere l'Armellino per la gran cura, che hà di non imbrattare la sua bianchezza, simili à quella di una persona casta (RIPA, 1593, p. 40).

nossa, buscando ponderar a *perspectiva-nós*, “figuração de outros homens, a respeito dos quais dizemos ‘eles’” e a *perspectiva-eles*, “como eles viam a si mesmos, quando diziam ‘nós’”.

Como um ponto de fuga que, para guardar os princípios norteadores da *prospettiva* que ditam que os raios do primeiro plano devem convergir para um ponto no segundo plano provocando a impressão de profundidade, apresenta-se borrado, a *perspectiva-eles* também não se delinea de maneira precisa. Dilata-se a distância entre o observador e aquele ponto de fuga ao se considerar o hiato do esquecimento que faz com que a tentativa de delinear os contornos desse ponto torne-se mais difícil. Não nos dedicamos mais de forma ampla ao estudo e decifração dos emblemas, divisas e *rebus*, ao estudo das ordens vitruvianas ou à relação entre a ordem utilizada no alçado de uma construção e a ordem social a que pertence o habitante daquela moradia, o que só é realizado em círculos muito específicos. Todavia a dimensão memorativa da arquitetura continua a fazer-se presente nessas estruturas através de uma linguagem que necessita de um interlocutor para comunicar sua mensagem. Devido a esse esquecimento que obsta a compreensão do significado das construções à medida que consideramos a variável ‘tempo’ que faz necessário o empreendimento de uma política de memória que conjugue o a capacidade de diversos âmbitos em manter viva uma memória que teima em esquivar-se ao mesmo tempo em que é soterrada pelas novas necessidades que se colocam para as sociedades. Por conta disso, busca-se a manutenção da memória através de monumentos, a identificação desses monumentos através de inscrições epigráficas que lancem alguma luz sobre seu sentido e a união dessas duas estratégias a outros procedimentos comemorativos. As poesias que constituem nosso *corpus* são um bom exemplo desta tentativa de manter viva a memória das *res gestae* obras durante o reinado de Dom João V, como uma tentativa de garantir que essa memória e o louvor do nome do monarca se perpetuassem na história, o que é feito em consonância com preceitos retóricos.

O nóculo entre arquitetura, memória e poesia espessa-se neste ponto pela adjunção da retórica, que em seu cerne conjuga a memória como parte constituinte dos discursos que são pensados segundo seus preceitos. A arquitetura se relaciona com a memória de maneira peculiar, o que demonstraremos adiante.

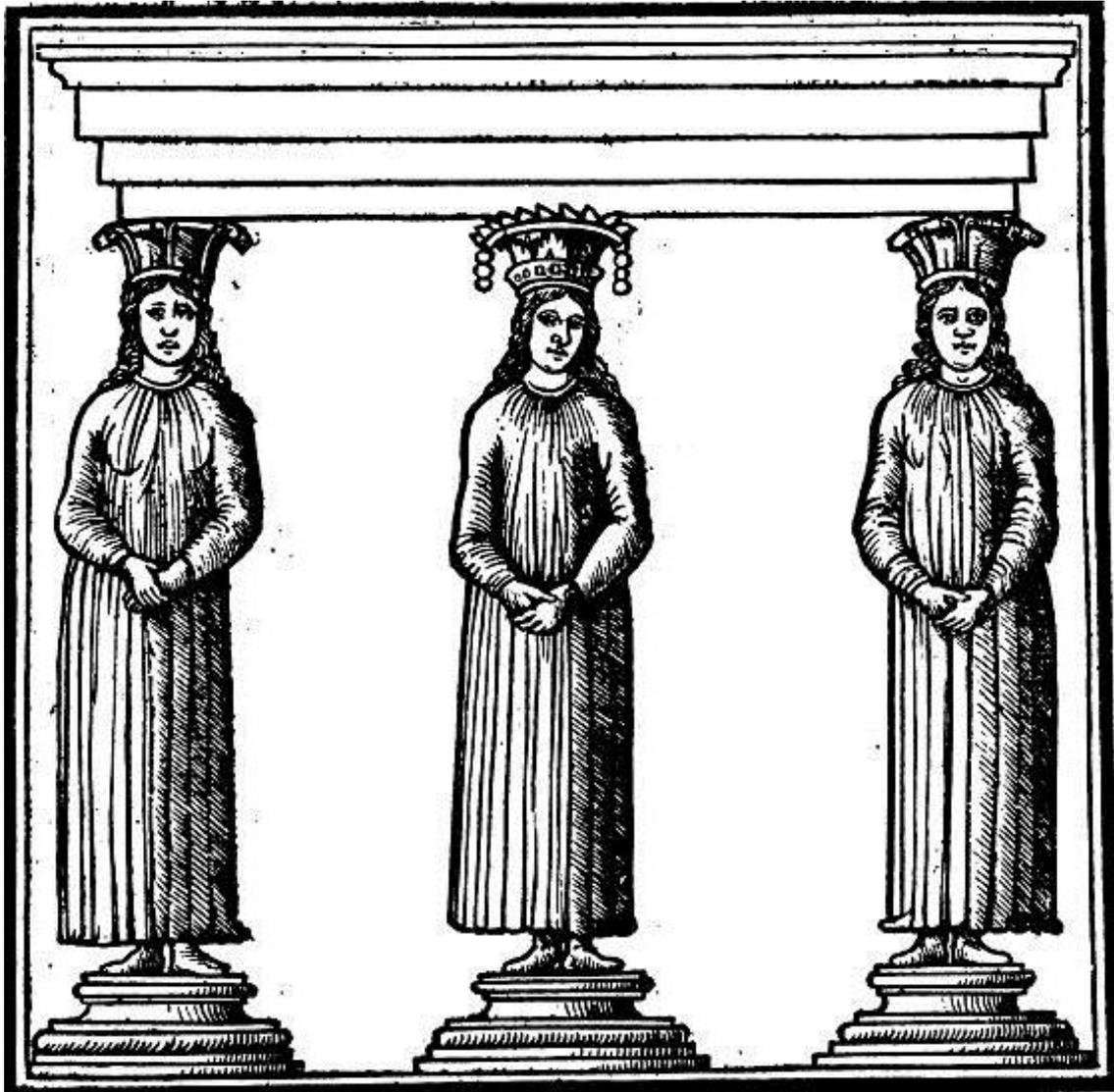


Figura 20. Cariátides (Fra Giocondo. In: *M. Vitruvius per Iocundum...* 1511, p. 2).

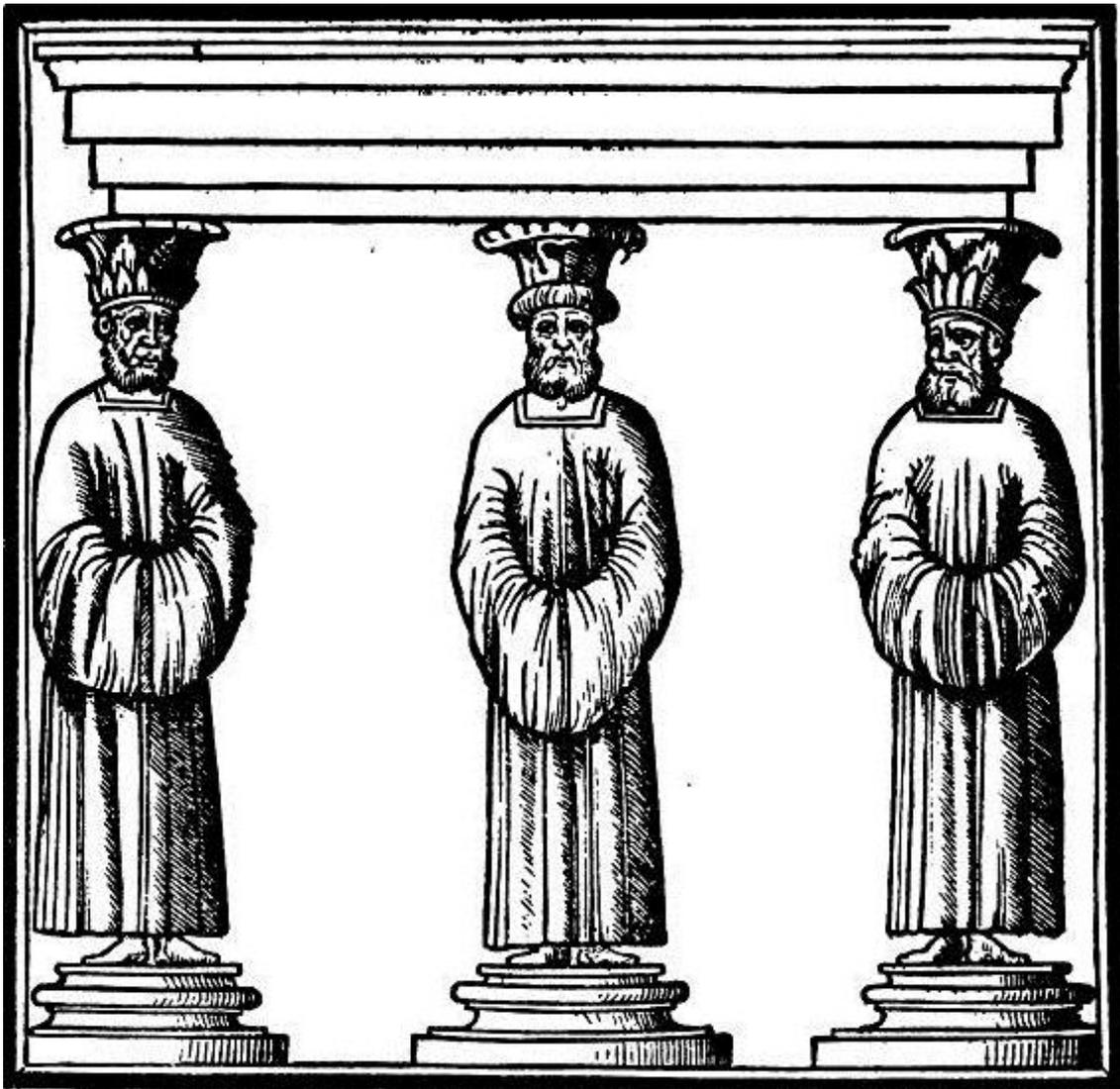


Figura 21. Escravos persas (Fra Giocondo. In: *M. Vitruvius per Iocundum...* 1511, p. 3)



Figura 22. Apolo e Dafne (Ovide. In : *La métamorphose d'Ovide figurée*. 1557, p. 11).



Figura 23. Detalhe de Apolo e Dafne (Ovide. In: *La métamorphose d'Ovide figurée*. 1557, p. 11).

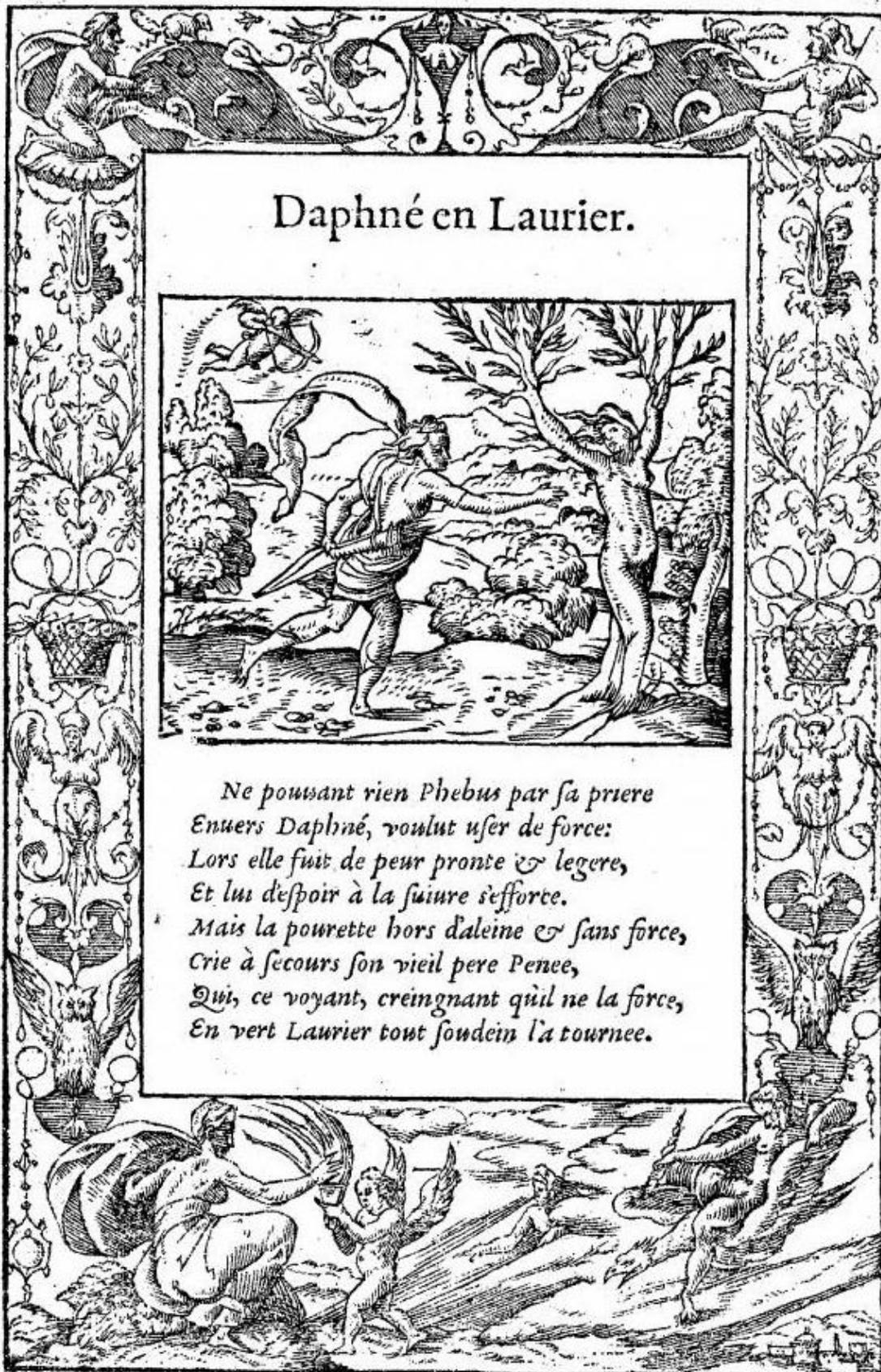


Figura 24. Dafne em Loureiro (Ovide. In : *La métamorphose d'Ovide figurée*. 1557, p. 12).



Figura 25. Detalhe de Dafne em Loureiro (Ovide. In: *La métamorphose d'Ovide figurée*. 1557, p. 12).

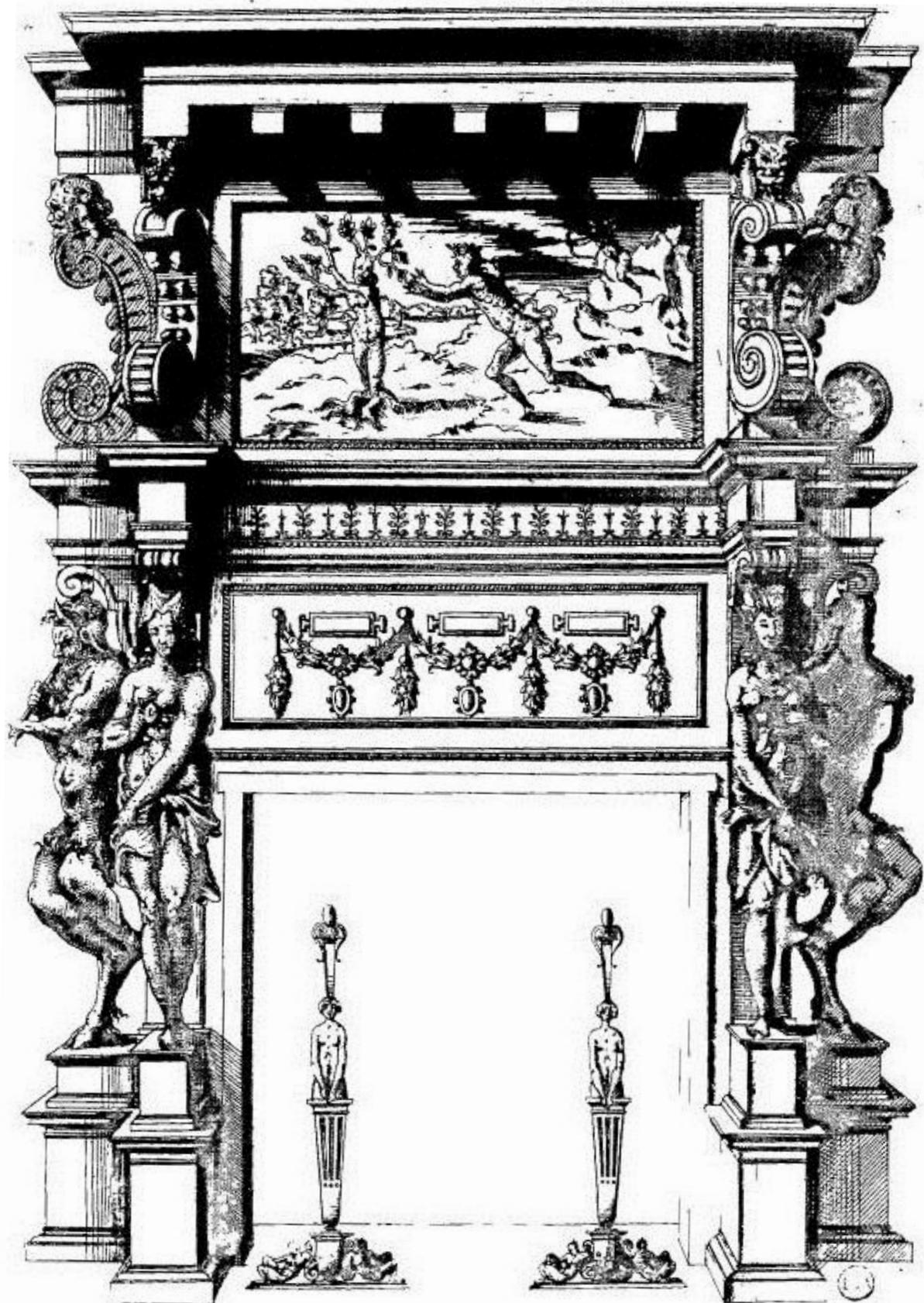


Figura 26. Lareira (Du Cerceau. In : *Second Livre D'Architectvre par...* 1561, p. 11).



Figura 27. Detalhe de Lareira (Du Cerceau. In: *Second Livre D'Architectvre par...* 1561, p. 11)

3.3 Arquitetura e memória ou arquitetura da memória

Apesar da opção por diluir a teoria acerca da memória no decorrer do texto, julgamos conveniente neste ponto da discussão pontuar algumas questões a fim de tecer considerações mais precisas acerca da relação entre arquitetura, memória, poesia e retórica que deliberamos relevantes para a compreensão da análise do *corpus*.

De que maneira a arquitetura se relaciona com a memória? De que forma a memória coletiva de um grupo social encontra-se manifesta através dos monumentos arquitetônicos que se tornam símbolos comemorativos de homens e feitos notáveis? Como a própria acepção de *monumento* encerra uma concepção de memória e como essa relação encontra correspondência através de escritos que, assim como as construções, objetivam salvaguardar determinados fatos e homens do esquecimento? Estas questões servirão como guia da nossa incursão no terreno imbricado da memória e da edificação e para respondê-las devemos estabelecer a relação entre arquitetura e memória, relação esta que orientou nosso trabalho.

3.3.1 *Loci* Arquitetônicos, *Loci* Retóricos: entre memória e retórica

É lugar comum recorrer à ‘história exemplar’ da invenção da arte da memória pelo poeta Simônides de Ceos quando pensamos a memória como parte da retórica. Reproduzimos a seguir tal episódio narrado por Cícero no *De Oratore*:

Sou grato ao famoso Simônides de Ceos, de quem se diz ter inventado a mnemotécnica. Conta-se que Simônides jantava na casa de um próspero nobre chamado Scopas em Crannon na Tessália, e entoou um poema lírico que compunha em honra de seu anfitrião, em que seguiu o costume dos poetas de incluir passagens referindo-se a Castor e Pólux; feito isto Scopas, com excessiva mesquinhez, disse-lhe que pagaria metade dos honorários combinados pelo poema e que o poeta deveria solicitar o restante aos dióscuros filhos de Tíndaro, visto que tinham angariado metade do elogio. A história conta que pouco depois uma mensagem foi levada a Simônides para que saísse do recinto, posto que dois jovens que haviam solicitado sua presença de maneira persistente esperavam-no. Então ele levantou-se do seu assento e saiu, mas não viu ninguém. No intervalo da sua ausência o teto do salão onde Scopas dava seu banquete cedeu, esmagando o próprio anfitrião e os seus sob as ruínas e matando-os. E quando seus amigos foram lhes dar sepultura ficaram completamente impossibilitados de reconhecê-los, pois tinham sido completamente esmagados. A história conta que Simônides foi capaz por meio da sua lembrança do lugar em

que cada um deles se reclinava à mesa de identificá-los para que pudessem ter cerimônias individuais de sepultamento e que esta circunstância sugeriu a ele a descoberta de que o melhor auxílio à clareza da memória consiste na disposição ordenada (CÍCERO, II, LXXXVI, 351-353)³⁰.

Simônides é tido como o inventor da arte da memória e, segundo Cícero, a retenção na memória dos lugares em que cada um dos comensais se encontrava possibilitou ao poeta perceber a importância da disposição ordenada e da adequação entre imagens e lugares para aqueles que desejam possuir uma boa memória.

A origem lendária da arte da memória através da descoberta de Simônides também é referida por Quintiliano em *Institutio Oratoria*, mas o uso da técnica de associar lugares a imagens para auxiliar os oradores a decorar os discursos já se encontrava presente no tratado anônimo de retórica dedicado a Caio Herênio. Neste, o autor se refere à memória como parte da retórica e a designa como ‘tesouro das coisas inventadas’ e ‘guardiã de todas as partes da retórica’, deixando claro desde o princípio que uma boa memória não é oriunda apenas de um dom natural, mas de uma arte, cujos meios de praticar o autor se ocupa de expor. Operando uma distinção entre memória natural e memória artificial o autor conduz, no tocante à última, uma distinção entre lugares e imagens. Segundo Yates (2007, p. 19), o tipo mais comum de sistema mnemônico de lugares utilizado era o arquitetônico, o que podemos constatar ao cotejar as três fontes latinas que ditam os preceitos da arte da memória: A retórica *Ad Herennium*, erroneamente atribuída a Cícero, o *De Oratore*, de autoria deste, e a *Institutio Oratória* de Quintiliano. Os lugares deste tipo, segundo o autor da retórica *Ad Herennium* (2005, p. 183), poderiam ser uma casa, um vão entre colunas, um canto, um arco ou coisas semelhantes. Quintiliano (1968, p. 221) sugere que se escolham lugares

³⁰ I am grateful to the famous Simonides of Ceos, who is said to have first invented the science of mnemonics. There is a story that Simonides was dining at the house of a wealthy nobleman named Scopas at Crannon in Thessaly, and chanted a lyric poem which he had composed in honour of his host, in which he followed the custom of the poets by including for decorative purposes along passage referring to Castor and Pollux; whereupon Scopas with excessive meanness told him he would pay him half the fee agreed on for the poem, and if he liked he might apply for the balance to his sons of Tyndaraus, as they had gone halves in the panegyric. The story runs that a little later a message was brought to Simonides to go outside, as two young men were standing at the door who earnestly requested him to come out; so he rose from his seat and went out, and could not see anybody; but in the interval of his absence the roof of the hall where Scopas was giving the banquet fell in, crushing Scopas himself and his relations underneath the ruins and killing them; and when their friends wanted to bury them but were altogether unable to know them apart as they had been completely crushed, the story goes that Simonides was enabled by his recollection of the place in which each of them had been reclining at table to identify them for separate interment; and that this circumstance suggested to him the discovery of the truth that the best aid to clearness of memory consists in orderly arrangement (CÍCERO, II, LXXXVI, 351-353).

como edifícios públicos ou uma casa ampla, com seus diversos cômodos, sem ignorar também estátuas, quadros e quaisquer lugares físicos que deverão ser cuidadosamente gravados na mente.

Feito isso, em cada lugar é colocado um objeto relacionado à matéria do discurso e que, ao ser reclamado, possibilita que o orador vislumbre o significado que imprimiu àquele objeto no momento da sua escolha: em um discurso que trata da arte da guerra, como no exemplo dado por Quintiliano, o orador poderia escolher uma arma para colocar num peitoril de janela e, posteriormente, ao proferir seu discurso, solicitar ao guardião seu objeto, o que o levaria a rememorar sua matéria e, por conseguinte, o que foi escrito ou pensado no momento da elocução.

Essa relação entre *imagens* e *lugares* remonta em todos estes tratados à metáfora do bloco de cera e ao enigma da presença de um ausente. Na *Retórica a Herênio*, fala-se que “os lugares assemelham-se muito a tábuas de cera ou rolos de papiro;” e que “É preciso atentar de modo especial aos lugares que tomamos, para que possamos fixá-los para sempre; pois as imagens, como as letras, apagam-se quando não são usadas; mas os lugares, como a cera, devem permanecer” (2005, p. 185). Seguindo esta tradição Quintiliano (1968, p. 223), citando Cícero, afirma que usamos lugares como tábuas de cera e símbolos no lugar de letras, concluindo que as ‘imagens’ são as palavras por meio das quais distinguimos aquilo que desejamos saber de cor. Em Cícero, a metáfora do bloco de cera e toda a problemática acerca da distinção entre memória e imaginação nela imbuída encontra-se no seguinte excerto: “[...]e nós devemos empregar os lugares e imagens respectivamente como um bloco de cera e as letras nele escritas”³¹ (CÍCERO, 1967, p. 467. tradução livre).

Em todos estes exemplos tem-se a precedência da visão, que segundo Cícero é o mais forte de todos os sentidos (1967, p. 469), bem como a preferência pela escolha de lugares arquitetônicos para auxiliar a memorização dos discursos. Como nos diz Yates (2007, p. 21) “[...] a memória dos antigos era treinada por uma arte que refletia a arquitetura e a arte do mundo antigo, e que poderia depender de faculdades de intensa memorização visual que perdemos”.

³¹ [...] and we shall employ the localities and images respectively as a wax writing tablet and the letters written on it (CÍCERO, 1967, p. 467).

3.3.2 (Co)memorar, (Re)memorar

Muitos estudos em diversos campos do saber têm sido desenvolvidos sob a perspectiva multimodal e multidimensional fornecida pela memória. Dentre as múltiplas abordagens que fazem uso das teorias da memória como arcabouço teórico, destacam-se aquelas que buscam compreender de que maneira se institui a memória específica de um evento histórico.

A despeito da dicotomia estabelecida entre memória e história nos escritos de Nora (1993, p. 7-28), pode-se afirmar que as narrativas que figuram nos registros da história são fruto de memórias que prevaleceram sobre outras por razões diversas. Dentre as razões que auxiliam na permanência de determinada memória, destacamos os atos de comemoração, que objetivam salvar do esquecimento aquilo que é digno de ser lembrado por meios de rituais sociais estabelecidos pelo *habitus*. Para a discussão que visamos a empreender, admitimos que estes rituais compreendem a poesia laudatória comemorativa, amplamente realizada no século XVIII. Pautamo-nos principalmente em Ricoeur (2007) para empreender esta discussão, uma vez que o autor estende o conceito dos atos de comemoração permitindo uma abordagem mais ampla no campo da memória:

Por certo, não se devem limitar os atos de comemoração às celebrações religiosas e patrióticas; as louvações e as pompas fúnebres também são celebrações; eu diria que elas se desenvolveram no tempo dos parentes e amigos, a meio caminho entre a memória privada e a memória social; mas esse tempo dos parentes e amigos e o espaço que está ligado a ele – cemitério, monumento aos mortos –, recorta-se contra o fundo do espaço público e do tempo social. Todas as vezes que pronunciamos ou escrevemos a frase: “em memória de...”, inscrevemos o nome daqueles que trazemos à memória no grande livro da co-lembrança, que se inscreve, por sua vez, no tempo maior (RICOEUR, 2007, p. 60. nota 42).

Partimos deste adendo de Ricoeur para ampliar a abordagem do nosso objeto: trata-se de um *corpus* que compreende textos regrados retórica e poeticamente segundo o decoro exigido à época de sua escritura para cada um dos gêneros praticados. Os textos selecionados compreendem poemas laudatórios, portanto “louvações” à construção do Monumento de Mafra, complexo arquitetônico erguido no século XVIII por ordem de Dom João V, que compreende Palácio, Convento e Basílica. Assim como

a construção, erigida em pedra, muitos monumentos literários, ‘palácios de papel’, foram erigidos em louvor do grandioso empreendimento.

Uma vez que tais poemas louvam a figura e os feitos do rei e visam a inscrever no tempo e na história o nome do mesmo, o retorno a estes textos encontra-se, como afirma Ricoeur, “a meio caminho entre a memória privada e a memória social” (RICOEUR, 2007, p. 60. nota 42).

Comemorar. Rememorar. Embora ambos os vocábulos tragam em sua etimologia a palavra *memória*, a simples alteração do prefixo faz com que mesma oscile do âmbito individual ao âmbito coletivo. *Co-memorar*. A presença do prefixo latino indica a contiguidade: aqueles que partilham das mesmas memórias se unem para lembrar juntos, portanto *co-memorar*. *Re-memorar*. Aqui o prefixo, também latino, indica a repetição, o movimento de volta ao passado por meio das lembranças, a precedência do fato e o ato individual de evocação pautado nas afecções de que fala Ricoeur:

Com a rememoração, enfatiza-se o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido. A marca temporal do antes constitui, assim, o traço distintivo da recordação, sob a dupla forma da evocação simples e do reconhecimento que conclui o processo de recordação (RICOEUR, 2007, p. 73).

Os fenômenos da comemoração e da rememoração, embora evoquem uma divergência aparente entre o que é individual e o que se encontra na esfera do coletivo, têm seu cerne na memória e, portanto, devem ter seus estudos orientados sob as perspectivas que abordam este objeto. Apesar dos prefixos, que obviamente ressemantizam o radical, a memória continua sendo uma categoria em funcionamento nestes dois fenômenos. Logo, é preciso compreender primeiramente em que medida a memória serve a estes dois atos. Para tanto, lançamos mão dos estudos sobre a memória desenvolvidos por Ricoeur (2007).

Segundo o autor, a memória se apresenta como “único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar.” (RICOEUR, 2007, p. 40). Apesar da ambição vinculada à memória de ser fiel ao passado, a mesma é pouco confiável, pois está sujeita às perfídias da imaginação e às armadilhas do esquecimento. Em suma, nas palavras de Ricoeur, “Para falar sem rodeios, não temos nada melhor que

a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40).

A partir das definições de Ricoeur, nos voltamos, primeiramente, ao papel da memória no ato de comemoração. Antes é preciso pontuar a questão da distinção colocada por Ricoeur acerca do par opositivo memória/hábito, oposição esta que o autor toma da distinção operada por Bergson, em *Matéria e Memória* (1990), entre memória-hábito e memória-lembrança. Segundo Ricoeur:

Nos dois casos extremos, pressupõe-se uma experiência anteriormente adquirida; mas num caso, o do hábito, essa aquisição está incorporada à vivência presente, não marcada, não declarada como passado; no outro caso, faz-se referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga. Nos dois casos, por conseguinte, continua sendo verdade que a memória “é do passado”, mas conforme dois modos, um não marcado, outro sim, da referência ao lugar no tempo da experiência inicial (RICOEUR, 2007, p. 43).

Retornando à distinção bergsoniana, Ricoeur descreve a memória-hábito como advinda do aprendizado e da memorização, sendo mais vivida que representada, repetida no presente da mesma maneira que os atos naturais de andar ou escrever, ao passo que a memória-lembrança é fortuita, espontânea, representada pela busca de uma imagem, sendo que o elemento tempo pode deturpar essa lembrança através da imaginação: “À memória que repete opõe-se a memória que imagina” (RICOEUR, 2007, p. 44). Esta oposição importa ao ato da comemoração, uma vez que coloca a dimensão do tempo nos fenômenos mnemônicos. A memória pressupõe a anterioridade e somente é possível se reportar às lembranças a partir do distanciamento temporal.

Para Ricoeur, os rituais de comemoração fazem parte do vasto império de habilidades que compreendem a memória-hábito, uma vez que tais rituais, em sua especificidade litúrgica, constituem um *habitus*, ou seja, um conjunto de práticas sociais delimitadas através de um conhecimento advindo da memória e repetido através dos rituais que celebram e buscam imprimir na história a permanência desta memória. Nas palavras do autor:

Cabe acrescentar [ao conjunto de habilidades aprendidas] os costumes sociais, os costumes morais, todos os *habitus* da vida em comum, uma parte dos quais é praticada nos rituais sociais ligados aos fenômenos de comemoração, que mais adiante oporemos aos fenômenos de rememoração, atribuídos unicamente à memória privada (RICOEUR, 2007, p. 45).

Na passagem referida anteriormente, o autor esclarece a que esfera da memória pertence cada um dos fenômenos. Ainda nos valeremos da dicotomia estabelecida entre memória-hábito e memória-lembrança para explicar por que os fenômenos de rememoração são exclusivos da memória privada. A rememoração se refere à memória individual à medida que tal tipo de memória é ativada por uma afecção, e esta por sua vez é sentida de maneira particular por cada indivíduo. Desta forma, os indivíduos que se lembram com o grupo oscilam entre a celebração compartilhada, ritual memorizado, aprendido e comemorado sem que o indivíduo do mesmo tenha nenhuma afecção particular, até o total arrebatamento produzido pela lembrança vivida, rememorada pelo indivíduo e também comemorada com o grupo.

Ao tratar dos fenômenos da comemoração, devemos ter em mente que os rituais comemorativos nos remetem àquilo que aprendemos (ou memorizamos), sem nos dar conta, e de que nos recordamos no seio do círculo social em que vivemos, ou seja, tais “maneiras de aprender que encerram saberes” (RICOEUR, 2007. p.73) nos remetem à dimensão da memória coletiva, como postulada por Halbwachs (1990). O conceito de memória coletiva, formulado por este autor, nos recorda de que compartilhamos memórias com a comunidade afetiva na qual estamos inseridos, mesmo que não façamos parte de tais memórias diretamente ou que as mesmas se encontrem muito distantes de nós no tempo e no espaço:

[...] para melhor me recordar, eu me volto para eles [os outros homens que tiveram lembranças em comum comigo], adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das ideias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles (HALBWACHS, 1990, p. 27).

O ato de lembrar, embora individual, só pode ocorrer no interior da comunidade de que o indivíduo faz parte, pois este se encontra inserido em grupos sociais com os quais compartilha memórias. Dessa forma, a comemoração encontra-se no âmbito da memória coletiva, visto que se refere aos *habitus* da vida social, aos costumes comuns, aos rituais sociais que aprendemos e que têm a função de fazer com que determinados eventos históricos não sejam esquecidos. Na maior parte das vezes, não tivemos participação no ato que comemoramos, mas a repetição, a imposição por meio do

Estado do que é digno de ser comemorado, nos leva a co-participar das lembranças e comungá-las com os demais membros da comunidade.

Sobre a relação entre estes rituais sociais e a memória Casey (2000) apresenta uma observação importante acerca da participação “daqueles que se lembram comigo”, ou os “outros”:

Mas estávamos comemorando, no entanto, e nesta capacidade se engaja em certo tipo de lembrança. Que tipo de lembrança é essa? Um componente crucial da resposta a essa questão tem a ver com o papel dos *outros* - os meus companheiros na comemoração. Se eu me lembro nesta ocasião, eu estou me lembrando com eles e eles comigo. É uma questão de algo bem comum. Na verdade, é quase como se a ausência de lembrança no meu passado - e sem dúvida a de outros indivíduos - foi de alguma forma compensada por uma atividade que ocorreu no nível do grupo (CASEY, 2000, p. 216-217. tradução livre)³².

Casey retoma a esfera da memória coletiva colocando o ato de comemoração no nível do grupo, mesmo que a rememoração ocorra em âmbito individual, ou até mesmo não ocorra, uma vez que repetimos um ritual que aprendemos não havendo necessidade de recuperar todos os passos da sua liturgia, constituindo uma efetuação da memória feliz.

Neste ponto, após as considerações acerca das peculiaridades dos atos de rememoração e comemoração e de sua relação com a memória, nos voltamos para a citação de Ricoeur para operar uma breve abordagem do nosso objeto de estudo.

Se “não se deve limitar os atos de comemoração às celebrações religiosas e patrióticas; as louvações e as pompas fúnebres também são celebrações” (RICOEUR, 2007, p. 60, nota 42), estendemos o domínio do fenômeno de comemoração à produção poética à época da construção do Monumento de Mafra, pois tais textos, ao louvar a grandiosidade da obra, e, conseqüentemente, a de quem a mandou construir, fazem parte do dever de memória que determina o que é digno de ser lembrado e comemorado para que se salve do esquecimento.

³² But we were nevertheless commemorating and in this capacity engaging in remembering of a certain sort. What kind of remembering is this? A crucial component of the answer to this question has to do with the role of *others* – my companions in commemoration. If I am remembering at all on such an occasion, I am remembering with them, and they with me. It is a matter of something thoroughly communal. Indeed, it is almost as if the absence of recollection on my past – and doubtless that of other individuals – was somehow being compensated for by an activity that occurred at the level of the group (CASEY, 2000, p. 216-217).

Também podemos situar os atos de comemoração literária a meio caminho entre a memória privada e a memória social. Uma vez que buscamos interpretar o texto literário com base em valores vigentes à época da sua escritura (na *perspectiva-eles*, como dissemos há algumas páginas atrás), tentando nos aproximar ao máximo da leitura feita por aqueles que primeiramente tiveram contato com a obra, podemos afirmar que tais poemas fazem parte da memória historicamente constituída acerca dos fatos – em nosso caso, a ereção do Palácio de Mafra, a existência de um edifício, que deve ser compreendido nos quadros técnicos de uma arte, a *ars aedificatoria*, que correlaciona, ao fim, ereção e erigido, e discursos multifários, que nos explicam o sentido da edificação, em sua dimensão teológica e votiva, em sua dimensão política, enquanto expressão da *potestas* do soberano, em sua dimensão comemorativa, a da consecução de um herdeiro, todas elas, muita vez, presentes nos poemas, eles também resíduos do passado concernentes a Mafra e, por conseguinte, fragmentos do evento que a operação histórica de escrita constitui –, podendo ser considerados como portadores de uma dimensão memorativa individual, porque operada por um autor, e, também, coletiva, porque os procedimentos e lugares-comuns por que a obra se produz são coletivamente partilhados, sendo difícil determinar, no século XVIII português, os limites entre o que há de individual e coletivo no âmbito das práticas letradas, diferenciação essa que não nos propomos realizar aqui. Sendo a obra arquetípica um símbolo do poder real e compreendendo a representação do rei como corpo místico, é possível sustentar que tudo o que se volta para a perenização da figura do rei e de sua magnanimidade faz parte de um esforço de memória e de uma memória exercida, ensinada através da história e orientada pela apreciação da arte, o que corrobora os poemas que constituem nosso *corpus* de análise. Sobre a memória exercida, Ricoeur ainda nos diz:

De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum, tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum. O fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade. História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada. À memorização forçada somam-se as comemorações convencionais. Um pacto terrível se estabelece assim entre rememoração, memorização e comemoração (RICOEUR, 2007, p. 98).

O ‘pacto terrível’ de que fala Ricoeur nos remete aos abusos da memória e sua manipulação, exercidos pelo poder, que sobrepuja interesses do governante e às vezes de toda uma linhagem à verdade dos fatos históricos. Se determinada memória se estabelece, este processo se dá por meio da escolha de fatos específicos no rol daqueles elencados pela memória. Este trabalho de seleção e ‘esquecimento planejado’ é operado tanto pelo historiador quanto pelo poeta, que deve seguir o decoro exigido pelo ritual de comemoração demandado pela poesia.

A partir de todas as reflexões empreendidas até o presente momento, podemos responder de maneira positiva à questão radical colocada por Ricoeur a respeito do pacto estabelecido entre memória, esquecimento e comemoração:

a espécie de perenização, operada pela série das reafirmações rituais para além da morte um por um dos co-celebrantes, não faz de nossas comemorações o ato mais loucamente desesperado para fazer frente ao esquecimento em sua mais sorrateira forma de apagamento dos rastros, de devastação? (RICOEUR, 2007, p. 60).

Acreditamos que sim. Mesmo que aqueles que obraram os feitos dignos de memória sejam apenas pó continuamos nos esforçando para que o esquecimento não oblitere definitivamente as memórias destes feitos, posto que as mesmas carregam em alguns casos, como o das poesias sobre Mafra, as lembranças de um passado glorioso. O ato desesperado de fazer frente ao esquecimento, no caso dos escritos efrásticos sobre o palácio-convento português, revela para além da tentativa de salvar os rastros da devastação, o desejo de apagar outros rastros. Se a história é escrita pelos vencedores, a memória também pode por eles ser manipulada, esquecimentos convenientes operados e lembranças não tão verdadeiras propaladas, passando a integrar a história oficial. “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado” rezava o lema do apocalíptico Partido imaginado por Orwell em *1984* (2009, p. 47). Muito antes, no Portugal Joanino do século XVIII, a máxima já era verdadeira.

4. “VÁ DE PINTURA VERBAL”: ANÁLISE DO CORPUS POÉTICO ECFRÁSTICO EM LOUVOR AO COMPLEXO DE MAFRA

Apresentamos aqui as reflexões acerca do *corpus* poético que louva a construção do Complexo arquitetônico de Mafra e que consideram a dimensão memorativa desses escritos. De antemão, observando que alguns dos poemas foram escritos seguindo um procedimento descritivo que se assemelham ao procedimento da *ekphrasis*, faz-se necessário apresentar um arcabouço teórico que permita compreender esta prática. A definição mais difusa e antiga parece ser aquela colocada como epígrafe à obra de Webb (2009, p. 1), definição que, segundo esta autora, era ensinada aos alunos das escolas gregas de retórica: “Um discurso que dispõe a matéria vividamente perante os olhos”³³. Esta noção de que a *ekphrasis* é o procedimento através do qual “põe-se sob os olhos um objeto inanimado” é apresentada também por Costa (2006a, p. 82-84), que relaciona esse sentido à etimologia do termo (do grego *Ekphrazein*, “proclamar, afirmar” ou “dar a palavra a um objeto inanimado”). De acordo com Costa, esta definição se estende ao registro da *descriptio* que se encontra no cerne do motivo da *ekphrasis* e que opera através da *evidentia* ou *enargeia*. Sobre esta figura retórica, Lausberg (2011, p. 216-218) dirá que a mesma faz parte das figuras de acumulação, subordinadas por sua vez às *figurae sententiae* ou figuras de pensamento, e consiste especificamente numa acumulação pormenorizante denominada pelo vocábulo latino *evidentia* quando o objeto que se pretende pormenorizar é um objeto concreto de exposição, “especialmente uma pessoa ou coisa (que se pretende descrever)”.

Outras definições como a de Heffernan (2004, p. 35) são mais amplas e consideram a *ekphrasis* como “a representação verbal de uma representação visual”, enquanto a definição de Molinie (*apud* ECK, 2003, p. 35) elenca a arquitetura como representação visual passível de ser representada, por sua vez, sob a forma verbal através do procedimento ecfástico:

Trata-se de um ‘modelo codificado de discurso que descreve uma representação’ (pintura, composição arquitetônica, escultura, ourivesaria, tapeçaria). Esta representação é a uma só vez ela mesma um objeto do mundo, um tema a ser tratado e um tratamento artístico

³³ A speech that brings the subject matter vividly before the eyes (WEBB, 2009, p. 1).

já operado em outro sistema semiótico ou simbólico que não a linguagem (ECK, 2003, p. 35, tradução livre)³⁴.

Hansen (2006b, p. 85) informa que a *Ekphrasis* (do grego *phrazô*, “fazer entender” e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição” e consistia numa série de procedimentos retóricos utilizados quando da escrita de exercícios preparatórios de oratória, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas de caracteres e paixões (etopéias), bem como nos exercícios de qualificação de causas que compreendessem os três gêneros de causa da retórica, quais sejam deliberativo, judicial e epidítico. Segundo o autor (2006b, p. 86) “O termo também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões, obras de arte, esculturas e pinturas”. Para a nossa análise importa que nos voltemos para os elementos deste gênero da retórica, principalmente no tocante à descrição de obras de arte, compreendida como emulação verbal que seria capaz de rivalizar em verossimilhança com a representação visual de caráter pictórico.

A *Ekphrasis* é *falsa fictio*, ou seja, utiliza-se de procedimentos críveis para narrar o incrível, mas de maneira verossímil. Portanto a verossimilhança é condição essencial para a realização de *ekphrasis*, posto que o que é descrito através deste procedimento deve seguir as opiniões tidas como verdadeiras pelos sábios, ou *endoxa*. Costa (2006b, p. 117), ao tratar da *ekphrasis* seiscentista como figuração do poder real e do aparato espetacular da representação de Luís XIV, informa que a passagem do termo para o âmbito literário, quando da descrição de uma obra de arte, se deu nos termos das *Images* de Filóstratos e que, nesse sentido, *écfrase* identifica-se com a descrição retórica, que pode se voltar sobre os *loci amoenus* e *terribilis* que permaneceram como lugares-comuns desde a Antiguidade. Para nossa análise podemos tomar de empréstimo de Costa (2006b) os procedimentos ecfásticos que servem à constituição do espetáculo na corte de Luís XIV, posto que é sabido que o monarca português, o qual sob sua égide

³⁴ Il s’agit d’un ‘modèle codé de discours qui décrit une représentation (peinture, motif architectural, sculpture, orfèvrerie, tapisserie). Cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage (ECK, 2003, p. 35).

amparou os artistas que produziram os poemas de que se ocupa nossa análise, procurava emular visivelmente a corte do *Rei Sol*³⁵:

Écfrase como mise-en-scène. Interessa-me aqui aquela que se põe a serviço de uma simbólica particular, simbólica do espetacular – nos sentidos primeiro e segundo do termo –, da figura, poder e prestígio reais (Luís XIV, subentenda-se). Sua função primeira, visto sua insuspeita relação com a teatralidade, é, inegavelmente, causar uma forte impressão – e cumpre lembrar o valor impressivo que pode assumir um discurso, isto é, o efeito que causa junto a seu destinatário. Não por acaso o seiscentista Bernard Lamy, autor de *La Rhétorique ou l'Art de Parler* (1688), diz que a figura retórica conhecida como descrição, que “fala das coisas ausentes como ausentes”, causa uma “forte impressão”. Ora, esse efeito inscreveria a écfrase em uma dupla dimensão. De um lado, a dimensão retórica, a legisferar sobre a descrição como ato escritural que não apenas constata a existência de um objeto e enumera seus aspectos mas que, sobretudo, visa um destinatário; considerar esse destinatário inflete, aliás, a função atribuída à écfrase, o que termina por inscrevê-la plenamente no registro epidítico, isto é, aquele do encômio ou do vitupério que se liga incontestavelmente a uma retórica do aparato – donde seus procedimentos mais correntes, a amplificação (da qual faz parte o incontornável motivo seiscentista do “paralelo”, motivo este que alimentou a célebre Querela dos Antigos e dos Modernos) e a atenuação. Por outro lado, a dimensão poética, em que se reconhece que o mundo disposto pela descrição é mundo outro, reconstruído ou transfigura-o (COSTA, 2006b, p. 118).

A ideia de que a descrição vívida possibilitada pela *ekphrasis* deve causar uma forte impressão no leitor é mantida, por exemplo, no poema ecfástico *Descrição de Maфра*, de Tomás Pinto Brandão, que será analisado de maneira detida adiante, mas do qual se pode dizer por ora que mantém a enumeração dos aspectos do edifício, resultando em amplificações sucessivas da qualidade deste frente a outras construções.

Outros poemas constituintes do *corpus* mantêm a tentativa de constituir a *potestas* de Dom João V através de procedimentos típicos da *ekphrasis*. Uma maneira de o *Rei Sol Luso* alcançar a proeminência cultural da França consistiria, para além de construir um palácio que se equiparasse a Versailles em grandeza e monumentalidade, em se tornar um mecenas e amante das artes como fez o monarca francês. Aos poetas que sem encontram sob sua égide de proteção e patrocínio “compete compor e organizar a *espetacularidade* da figura, do poder e do prestígio reais” (COSTA, 2006b, p. 118).

³⁵ Cf. Russel-Wood (1994, p. 15): “The greatest personal influence on Dom João was not from kith and kin, but from Louis XIV, ‘Le Roi Soleil’. The Portuguese monarch aspired to emulate Louis’ absolutism and the cultural proeminence he achieved from France”.

grifo da autora). Uma maneira de fazê-lo consistia no uso da *comparatio*, gênero da amplificação que segundo Lausberg (2011, p. 108) “(...) é um esquema de superação, pelo qual um exemplum (histórico, literário ou fictício), que já realiza em grau elevado, é superado pelo objecto tratado agora”. O Palácio-Convento tenta rivalizar expressamente não só com Versailles, mas também com outros edifícios de grandeza equivalente, como o mosteiro do Escorial, obra de Felipe II erigida no século XVI, e o Templo de Salomão, numa *amplificatio* que visa a conduzir a comparação ao extremo. Estes edifícios encontram-se referidos em poemas como “*Ao Excelente e Majestoso Templo de Mafra*”, e é justamente através do procedimento descritivo corrente nos poemas que louvam Mafra que os poetas tentam demonstrar de que forma Mafra supera todos os edifícios precedentes e os que virão depois.

Os poemas selecionados visam a empreender uma descrição vívida do monumento. Porém, devemos lembrar que toda descrição consiste numa aporia, posto que um empreendimento problemático que encerra sempre uma ausência: descrever pressupõe elencar o conjunto de características que devem ser registradas, prescindindo das demais, como informa Webb:

Claramente uma descrição verbal não pode nunca ser totalmente adequada ao seu objeto. Esta observação, tão autoevidente quanto pode ser, tem implicações importantes: a composição de qualquer descrição envolve a seleção dos elementos a serem incluídos. Além disso, o desdobramento linear de um texto – ainda mais de um discurso oralmente enunciado – exige a imposição de uma ordem temporal sobre um material que é na realidade percebido simultaneamente por um espectador. Pois, embora uma obra de arte ou arquitetura possa ser experimentada sequencialmente, como se move através da construção ou permite que os olhos de um viajar por todo o cenário, qualquer simples olhar absorve mais do que poderia ser expresso em uma única instrução. Estas e outras questões relacionadas foram destacadas pela crítica moderna, mas elas são relevantes para a leitura da escrita descritiva de qualquer período (WEBB, 1999, p. 59. tradução livre)³⁶.

³⁶ Clearly a verbal description can never be entirely adequate to its object. This observation, self-evident as it may be, has important implications: the composition of any description involves the selection of the details to be included. Moreover, the linear unfolding of a text – still more of an orally delivered discourse – demands the imposition of a temporal order onto material that is in reality perceived simultaneously by a viewer. For although a work of art or architecture may be experienced sequentially, as one moves through the building or lets one's eyes travel across the scene, any single glance takes in more than could be expressed in a single statement. These and other related questions have been highlighted by modern criticism, but they are relevant to the reading of descriptive writing from any period (WEBB, 1999, p. 59).

Nisto também se encontra uma questão referente à memória na sua relação com a história: o que pode ser considerado como digno de registro para figurar como *verdade histórica*? O que deve ser lembrado em detrimento do que deve ser relegado ao olvido? Tanto a linguagem quanto as artes visuais defrontam-se com essa aporia constantemente. Gombrich (*apud* GINZBURG, 2003, p. 83) sinalizara a encruzilhada em que o artista se encontra por não ser capaz de “copiar a realidade *assim como ela é* ou *como a vê*” (grifos do autor). Feitas estas considerações, apresentamos a seguir a transcrição dos poemas e suas respectivas análises.

4.1 Padre Nosso glosado pelos homens que andavam nas obras de Mafra trabalhando sem se Ihe[s] pagar

Rei, e Senhor poderoso
 humilde[s] vos invocamos
 e todos a vós clamamos
Padre nosso
 Arrastado o Reino vosso
 pelo que a obra compreende
 e nenhum de nós entende
que estais nos Céus
 Cuido que ofendeis a Deus
 em fazer empresas tais
 e não nos parece que estais
Santificado
 Olhai Rei o grande brado
 e concedei muito atento
 que só para o pagamento
Seja
 Para que este Reino veja
 desmentida a crueldade
 e se louve com verdade
O Vosso Nome
 Atendei à grande fome
 que o Reino está padecendo
 ao que nos estais devendo
venha a nós
 Sabei que não somos sós
 se não os filhos também
 e que bastante ouro tem
O Vosso Reino
 Se quereis fazer Mosteiro
 que cause admiração
 pagai-nos e logo então
Seja feita
 Todos com vontade estreita
 logo hão-de obedecer
 e desejar de fazer
a vossa vontade
 Reparai que dizer há-de
 qualquer estrangeiro ousado
 É vosso brio ultrajado
assim na terra
 Isto é pior que a guerra
 e assim com grão desventura
 tanto por cá se murmura
como nos Céus
 Como se pedirá a Deus
 vossa vida entre as mais
 se vós, Senhor, nos não dais
O pão nosso
 Pagar tributos não posso
 o mesmo dizem os mais

pois com a paga nos faltais
de cada dia
Se uma obra quase pia
acaso fazer quereis
tudo quanto nos deveis
nos dai hoje
O Reino deitado ao longe
todo o crédito arrastado
se vos mostrais agravado
perdoai-nos
Rei, e Senhor ajudai-nos
que esta súplica convém
que é para pagar também
as nossas dívidas.
Que fará quem tem famílias
sem mais renda que o Homem
que estão morrendo de fome
assim como nós
Agora julgai bem vós
o que estes de vós dirão
mas o que nos deveis, não
perdoamos
Já não temos que vendamos
nem coisa com que suprir
muito menos que pedir
aos nossos
Porque os desgovernos vossos
nos trazem postos por terra
e também nos fazem guerra
devedores
Todos faltam aos primores
por esta obra real
por ela em tormento tal
não nos deixeis
Que furtemos não quereis
eu não sinto outro despique
quando vejo tanto a pique
cair
Cuidai, Senhor, em suprir
as vozes que o Céu está dando
pois andamos tropeçando
em tentação
Abri, Senhor, vossa mão
mostrai as vossas grandezas
e de cair em baixeiras
livrai-nos Senhor
Se sois entre os Reis a flor
conhecido entre os mais
com a paga nos livrais
de todo o mal
Publique-se em Portugal
vossa rectidão e luz
para que todos digamos
Amen Jesus.

(ANÔNIMO. Biblioteca Pública e Arquivo de Évora: ms. cod. CV/1-9. Sem datação)

Para propor uma leitura do ‘Padre Nosso glosado’, é preciso remeter primeiramente à definição do gênero ‘glosa’ praticado em Portugal ainda no século XVIII. A ‘glossa’ (ou ‘gloza ou groza’), segundo Bluteau (1713, p. 83-84, refere-se a uma interpretação clara e genuína do texto do autor. Glosa é também uma espécie de poesia ou comentário em versos em que se vai explicando e amplificando uma breve sentença colocando o texto glosado ao fim da estrofe, seguindo sempre a mesma matéria, definição corroborada por Carvalho (2007):

As glosas constam de um texto que funciona como mote, o qual pode ser de vários tipos. O mote, sabe-se, é desenvolvido verso a verso na sequência das novas estrofes dele derivadas. (...) Uma definição formal desse gênero é proposta nos termos a seguir: “Na designação genérica de ‘glosa’ incluíam-se a composição métrica sujeita a uma fórmula estrófica, mais ou menos rígida, e a paráfrase ou comentário de texto proposto à meditação do poeta”. No que diz respeito à glosa propriamente, é importante que esta incorpore de um modo o mais orgânico possível os versos do mote à sua própria estrutura discursiva (CARVALHO, 2007, p. 244-245).

No ‘*Padre Nosso glosado...*’ o texto que serve como mote é o Pai Nosso, a Oração do Senhor ensinada por Jesus aos apóstolos na ocasião do Sermão da Montanha (MATEUS VI, 7-13). No episódio referido no Novo Testamento, Jesus instrui a seus discípulos a maneira correta de dirigir as preces a Deus, não incorrendo em repetições vãs, como faziam os gentios, advertindo-os: “Não sejais como eles, porque o vosso pai sabe do que tendes necessidade antes de lho pedires” (MATEUS, VI, 8). No poema o autor parte de uma forma amplamente conhecida e praticada no âmbito da liturgia católica do pio Portugal do século XVIII para construir sua súplica direcionando-a primeiramente ao rei, invocado na primeira estrofe do poema. Deve-se lembrar que para a sociedade de corte portuguesa, assim como para as demais sociedades de corte do Antigo Regime, o rei era, para além do corpo físico, um corpo místico que o personificava como representante de Deus na Terra e encarnação do Estado, *persona ficta*, como nos informa Apostolidès (1993, p. 13), ocorrendo uma diferenciação entre rei, homem particular submetido às mesmas contingências que seus súditos, e Rei, corpo simbólico que não morre (corpo místico). Nesse sentido a invocação e o clamor

ao rei como ‘Padre Nosso’ é também possível porque o rei é considerado o ‘Pai da pátria’. O título herdado da República Romana (*Pater Patriae*) e referido por Prado no “Monumento Sacro” (1751) compreende a função do rei de zelar pelo bem comum da nação e pelo bem dos seus súditos, o que faz parte das virtudes do príncipe católico:

Querendo como Pay da Patria, e Typo da Paz moderar os extremos do seu regio sangue para se conservar em paz, então he, que faz guerra sem armas, e esta politica he tão nova, que sendo por muitos solicitada, todos a ignoraõ, e só V. Magestade a conheceo para a dictar; porque a sua prudencia a formou (PRADO, 1751, sem paginação no original).

Sabe-se que no período em que Mafra foi erigida os altos custos da edificação (GOMES, 1876, p. 8) e o gasto de grande parte do ouro extraído no Brasil para custear a obra fizeram com que a corte fosse duramente criticada. Segundo Pimentel (2002, p. 54), mesmo no interior do Paço se instala a subversão contra a corte por meio de versos de teor satírico que chegavam até mesmo ao gabinete real. Não temos informação sobre a circulação do “*Padre Nosso Glosado*” no âmbito da corte, mas seguindo o procedimento operado por Hansen (2004) ao tratar da glosa como parte dos discursos satíricos atribuídos a Gregório de Matos, podemos afirmar que, apesar do caráter de censura deste gênero poético, o mesmo não se constitui neste poema como um vitupério às ações reais com base na ausência de algumas características formais que esse tipo de discurso geralmente apresenta.

Diz-nos Hansen (2004, p. 70) que a glosa “[...] estiliza ou parodia orações e preceitos do rito católico, palavra por palavra ou frase por frase, por um comentário irônico [...]”. O poema mantém certo tom irônico, mas no decorrer da leitura percebemos que a glosa da oração tem um caráter de censura aos gastos extremos com a construção do palácio em um período em que Portugal percia por falta de moeda corrente. Mesmo sendo um poema anônimo, não há um vitupério contra a *persona* do rei, posto que esta glosa afigura-se como um conselho prudente daqueles que, sendo fiéis ao seu soberano, invocam seu socorro e clamam por justiça. As queixas, pode-se dizer, não se voltam contra a ereção do edifício, mas questionam a equanimidade do rei, que, para ser bom pai, tem de distribuir entre os súditos o que a cada um cabe, sobretudo quando o que se deve distribuir respeita ao trabalho já obrado em benefício da monarquia e do reino.

A forma como o poema encontra-se organizado faz-nos recordar os preceitos estabelecidos pelos *speculum princeps*, gênero que versava sobre a educação de crianças aristocratas, príncipes e infantes para que realizassem a “razão de Estado” absolutista como reis bons, fortes e eficazes” (HANSEN, 2006c, p. 133). Um em especial foi dedicado ao então príncipe Dom João por Frei Manuel dos Anjos, *Política Predicável e Doutrina Moral do Bom Governo do Mundo* (1693). Este tratado postulava que o poder do rei tem origem divina, sendo que o rei participa do eterno poder de Deus. Predicava também que a virtude da liberalidade, tão grandiosa que só pode descender de Deus, “na pessoa soberana esmalta a joya de mayor preço, & estima, & ilustra o resplendor do mais excellente nome” (ANJOS, 1693, p. 222). Logo, a súplica dos operários é legitimada posto que ao rei cabe ser justo em todas as suas ações para com sua corte, o que não fazendo implica vitupério ou censura legítimos a sua pessoa. Desde Aristóteles sabemos que a boa reputação consiste em ser considerado por todos um homem de bem ou em possuir um bem tal que todos, a maioria ou os bons ou os prudentes desejam (RETÓRICA I, 1361a, 2005, p. 111). Para além da liberalidade também a justiça, a coragem, a temperança, a magnanimidade, a magnificência, enquanto virtudes da alma, devem constituir virtudes que são indissociáveis da pessoa do monarca posto que este as encarna e personifica, virtudes estas cantadas pela poesia.

Se na primeira estrofe do poema o rei é denominado Padre Nosso, análogo de Deus entre os homens, por outro lado, na segunda estrofe, ao dar-se continuidade à glosa com a inserção do “que estais nos Céus”, muda-se o efeito de sentido, pois conquanto seja Padre, o rei, contrariamente ao Rei dos reis, não está nos céus. Constitui-se assim uma primeira disjunção entre Deus Padre e o rei, pois este não consegue identificar-se plenamente com o seu objeto de emulação guardadas as devidas limitações de sua humanidade. Na segunda estrofe somos informados que o reino encontra-se “Arrastado (...) pelo que a obra compreende”, ou seja, encontra-se enfraquecido financeiramente pela enorme despesa oriunda da construção do palácio, informação que se complementa na próxima estrofe, em que diz o poeta que tal empresa, nas circunstâncias em que Portugal se encontra, incorre, em vez de louvor a Deus, por ser o templo a Ele dedicado, em grave ofensa, posto que o Rei, conquanto se empenhe em elevar obra santa, não olha por seus súditos.

A súplica dos operários direcionada ao rei na quarta estrofe é devida à virtude liberal do soberano e atendê-la tem implicações para o seu louvor: a crueldade que deve ser desmentida na estrofe seguinte diz respeito à má fama que incorre da atitude do rei

em não pagar os salários. O nome do rei só poderá ser louvado com verdade caso ele seja justo e atente à fome que assola seus súditos em decorrência do atraso nos pagamentos. Pela virtude da liberalidade o rei deve dar aquilo que cabe a cada um, portanto é justo que os operários solicitem que “ao que nos estais devendo/venha a nós” na sexta estrofe, posto que o rei não doa o quinhão dos trabalhadores mesmo que estes o mereçam por serem filhos (posto que o rei é Pai da pátria, como enunciado na primeira estrofe), e que o rei saiba da quantidade de ouro que possui o reino, informação contida na sétima estrofe.

A condição colocada na oitava estrofe pelos operários para que a vontade do rei seja atendida prontamente e de boa vontade por parte deles (9ª estrofe) diz respeito ao pagamento dos salários, o que reestabelece a ordem no sítio da construção e no reino, uma vez que é condição para o bem comum dos súditos. Na décima e décima primeira estrofes apresentam-se dois motivos importantes para que a condição colocada anteriormente seja atendida: não ser o rei virtuoso implica má fama que ultrapassa as fronteiras do país e reverbera no exterior, o que ultraja o rei. A consequência da infâmia é pior do que a guerra, e a murmuração em decorrência da decepção com o comportamento régio ocorre não apenas no terreiro da construção como também nos céus, não estando esses satisfeitos por um partícipe da virtude divina falhar em desempenhar a função que lhe foi delegada.

Na décima segunda estrofe questiona-se ao rei se o louvor dos súditos lhe é merecido, pois não satisfeitos aqueles com a conduta do seu soberano não farão preces sinceras pela vida dele, que não garante o pão de cada dia àqueles que se dedicam as obras que engrandecem o reino. O rei seria ainda mais digno de encômio caso promovesse o bem comum entre seus súditos, garantindo a eles os proventos devidos por se ocuparem na realização da obra de Mafra, mas falta com seu compromisso, o que compromete a própria organização do reino, como expresso na décima terceira estrofe: o não pagamento dos salários implica que os súditos não possam pagar os impostos devidos à coroa para que o reino cresça ainda mais.

A partir da décima quarta estrofe os motivos enunciados anteriormente figuram uma vez mais no poema, variando a forma. O poeta vai acumulando queixas sobre queixas dos operários, variando os lugares comuns utilizados no texto. Aí se encontram relacionados: a dívida do rei (14ª estrofe), o reino arrastado por consumirem-se em Mafra as divisas, acrescentando uma *excusatio* ao rei, caso tenham os súditos se exasperado na crítica (15ª estrofe), a súplica ao rei, o acúmulo de dívidas dos súditos, a

fome das famílias (16^a e 17^a estrofes), o apelo ao discernimento do rei baseado na virtude da justiça e a ameaça de má fama entre os súditos (18^a estrofe), a condição miserável dos súditos como consequências do desgoverno do monarca (19^a e 20^a estrofes), consequências estas que podem alastrar uma onda de furtos, que não veem outra alternativa para honrar seus compromissos, conquanto o rei não honre o seu com os súditos (21^a e 22^a estrofes), a súplica, para que, se o rei não atende ao clamor dos súditos, que atenda aos céus, evitando que o reino caia em pecado (23^a estrofe), o apelo à virtude liberal atrelado à demonstração da grandeza como solução do problema dos ordenados.

Finda-se o poema com um desafio ao rei: “Se sois entre os reis a flor/conhecido entre os demais/ com a paga nos livrais/ de todo mal”. O rei é desafiado a provar sua equanimidade, sob pena de ser excluído, e conseqüentemente olvidado, como *exemplum* de conduta entre os reis. O tom de ameaça é amenizado na estrofe final, em que, a despeito de todas as críticas tecidas no decorrer do poema, o poeta afirma que deve ser publicada a retidão e luz do rei de Portugal. Assim como a oração do Pai Nosso encerra uma súplica que se finda com o desejo de que as preces sejam atendidas, a glosa do pai nosso finda com a esperança de, tendo Deus por intercessor, suas súplicas junto ao representante d’Ele na terra serão atendidas posto que as virtudes que o rei parece esquecer são, na verdade, inerentes a ele.

4.2 Ao Excelente e Majestoso Templo de Mafra

Nesse templo, ou assombro a toda a Idade.
Do luso Salomão sacro edifício,
É cada pedra a Deus um sacrifício,
Cada estátua um padrão da Majestade.

Do régio voto a singular piedade,
Iguando ao milagre do artifício,
Quis dar ao céu qualificado indício
Das forças, do poder e da vontade.

Sem tempo, o tempo a impulsos da grandeza
Pode ver consumado o heróico efeito,
Dá impossíveis, laur[e]ando-se a fineza

Pois tão augusto e majestoso peito
Só excedendo a mão da natureza
Deixar pudera o voto satisfeito.

ALMEIDA, Henrique Henriques de. *Um Soneto em honra do Convento de Mafra*. [1730?] in *O Concelho de Mafra* (Jan. 1954).

Propõe-se aqui uma leitura que pretende corroborar a ideia de que a poesia é uma instância perenizadora de memória, haja vista não baste ao rei empreender obras que dignifiquem seu reino e sejam símbolo da sua memória para os tempos vindouros se estas obras não forem louvadas também em outro âmbito. Desde o título o soneto promove o encômio do monarca e da fábrica que se empreendeu em Mafra: ao denominar o Templo com “Excelente” e “Majestoso”, por extensão de sentido é possível afirmar que somente alguém de tamanha excelência e majestade é capaz de idealizar e realizar tal obra.

No primeiro quarteto do soneto diz-se que o templo é “assombro a toda a Idade”. Segundo Bluteau (1712, p. 614) o vocábulo ‘assombro’ significa “espanto, pasmo, admiração que enleva os sentidos” e em seguida apresenta exemplos de uso da palavra: “He o *assombro* de todos. He o *assombro* do seu tempo, da sua era, da sua idade”. Quanto à palavra ‘idade’, referida no primeiro verso, diz Bluteau que significa “O tempo em geral, como quando se diz, nesta idade, ou nesta Era, que val tanto como dizer, neste tempo” (BLUTEAU, 1713, p. 23). ‘Idade’ pode se referir ainda ao mito das

idades narrado por Hesíodo³⁷ (1996, p. 31-35), e que se perpetua através das *Metamorphoses* de Ovídio (1971, p. 9-13). Bluteau (1713, p. 26) recorda que também a história de Portugal foi dividida em quatro idades por Pedro de Mariz (1598), quais sejam: Infância, no período dos primeiros cinco reis: D. Afonso Henriques, D. Sancho I, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III; Adolescência, período de regência dos quatro reis que seguem: D. Diniz, D. Afonso IV, D. Pedro, D. Fernando; Idade Varonil, quando do reinado dos cinco monarcas subsequentes: D. João I, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II, D. Manoel; Velhice, que compreende os reinados de D. João III, D. Sebastião, D. Henrique até o ‘renascimento’ sob D. João IV. Se o templo de Mafra é ‘assombro de toda idade’, pode-se dizer que é obra insuperável, a mais magnífica erguida em todos os tempos e que mais admiração causa naqueles que a contemplam.

O quarteto se segue denominando Dom João V como ‘luso Salomão’. É lugar comum referir Salomão como exemplo de magnitude, sendo este comparado não só a D. João V, como também a Luís XIV. Dom João V fora conhecido como ‘Salomão Portuguez’, segundo Alberto Pimentel (1892, p. 125). Segundo consta no I Livro dos Reis, Salomão fora próspero em seu reinado por seu temor e obediência a Deus e por isso recebera epítetos como ‘Sábio’ e ‘Magnífico’. É referido também no Antigo Testamento como ‘o Construtor’, por ter erguido o Templo de Jerusalém, por ordem de Deus a seu pai, Davi. Logo, encerra em si as virtudes daquele Rei de Israel, que a Deus não pediu “vida longa, nem riqueza nem a vida dos inimigos” e sim “discernimento para ouvir e julgar” (I REIS III, 10-12). O poeta busca, para além de equiparar Dom João V a Salomão, a superação do exemplo, pois o Templo erguido pelo monarca português é “*assombro a toda a Idade*”, logo sua grandiosidade superaria aquela do Templo referido biblicamente. Sendo “*cada pedra a Deus um sacrificio*”, o monarca português estaria oferecendo a Deus tantos sacrifícios quanto os que ofereceu Salomão (I REIS VIII, 62-66) e, assim como as gigantescas estátuas dos querubins que adornaram o Templo de Jerusalém (I REIS VI, 23-30), as estátuas que adornam o Palácio de Mafra são um “*padrão de majestade*”.

³⁷ Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo fala de cinco raças em sequência que representam as idades da terra, a saber: raça de ouro, raça de prata, raça de bronze, raça dos heróis e raça de ferro. A raça dos heróis destaca-se da uniformidade das demais por não ser classificada como uma raça ‘metálica’ e por contrariar o aspecto de decadência que se associa à passagem de cada período. Ovídio, em suas *Metamorphoses* mantém a divisão em quatro idades que se associam a um metal cada uma, ecoando Hesíodo. Para considerações mais aprofundadas acerca do mito veja-se os comentários de Lafer à tradução para o português de Hesíodo (1996, p. 77-89).

O segundo quarteto se inicia referindo a questão do voto discutida por nós no tópico segundo desta dissertação, voto que se diz ter feito Dom João V para obter sucessão e, sendo agraciado, resolve construir o convento para frades arrábidos na Vila de Mafra. Segundo Gomes (1876):

A respeito da origem da fundação d'este grande colosso, diz-se que D. João V, para haver sucessão, fizera voto de erigir um convento para frades arrabidos na villa de Mafra, onde elles tinham um pobre hospício. Posto que o convento fosse começado em 1717, depois do nascimento de D. Maria Barbara, D. José, D. Carlos e D. Pedro, o que deu logar a duvidar-se da existência do voto, não se segue que o não houvesse. D. João V havia-se desposado em 1708, e dois annos depois ordenava elle a Fr. António de S. José, frade de reconhecida virtude, rogasse a Deus pela sucessão ao throno, que elle promettia fazer em Mafra um convento á sua corporação; e em 1711 nasceu D. Maria Barbara: ficou portanto o rei ligado ao voto (GOMES, 1876, p. 8).

O “régio voto” é dotado de “singular piedade”. Deve-se assinalar aqui que no século XVIII ‘piedade’ não é apenas sinônimo de compaixão, mas uma virtude moral que respeita à devoção a Deus e seus santos e ao culto das coisas sagradas e que, no que concerne ao rei, piedade deve ser compreendida como justiça (BLUTEAU, 1720, p. 500). Dessa forma, a singular piedade régia equivale ao ‘milagre do artifício’ posto que somente através da piedade do rei os edifícios engendrados pelos artistas deixam de ser ‘palácios de papel’ e se tornam palácios erguidos em pedra. A mesma virtude real da piedade fornece ‘qualificado indício’, não só aos céus, mas a todo o orbe terrestre das forças, do poder e da vontade. Neste último verso do segundo quarteto toda a construção monumental de Mafra é tomada por indício, ou seja, sinal, pequeno vestígio, parte através da qual se pode presumir ou chegar à conclusão do todo. Se o palácio-convento, edifício de grandes proporções e ‘assombro a toda idade’, é ‘indício das forças, do poder e da vontade’, pode-se concluir que estas três qualidades do rei são descomunalmente desenvolvidas, uma vez que em cumprimento de um simples voto construiu tamanha empresa que se torna paradigma visível da grandeza de suas virtudes.

O primeiro terceto alude ao curto período em que o Palácio foi construído. Consta que, sendo a pedra fundamental lançada em 1717, a obra levou apenas 13 anos para ser finalizada, em decorrência do grande número de operários e recursos mobilizados para sua construção (cf. GOMES, 1876, p. 13). Assim o efeito heroico da obra pode ser rapidamente verificado e é ampliado em decorrência da presteza com que a mesma é erigida e, ainda assim, nada perde em beleza, pois fora edificada com

tamanho afinco e arte que tem sua fineza laureada. No segundo terceto, que complementa o sentido do anterior, os versos finais do soneto reafirmam a *potestas* do Rei ao assumirem que somente a natureza é capaz de superar os feitos de “tão augusto e majestoso peito”. Sabe-se que o engenho, aliado à arte, é capaz de emular a natureza; logo, pode-se concluir que a natureza é mais grandiosa por proporcionar, de forma natural, obras de beleza inigualável, mas no âmbito da arte somente aqueles que sabem como aliar preceito, técnica e engenho são capazes de promover obras grandiosas. As qualidades do rei e da sua obra são sublinhadas assim em decorrência da excelência e velocidade com que a obra é executada. Portanto, o Palácio erguido por ordem de Dom João V, para além de símbolo do seu poder, é ícone da perfeita aplicação dos preceitos da arte arquitetônica. Da mesma forma o poema que refere a grandiosidade do edifício de Mafra torna-se *exemplum* de fazer poético por reunir brevemente em quatorze versos, em consonância com o gênero pretendido, elementos que remetem à suntuosidade da obra de arte arquitetônica e, por inscrever na história o nome dos grandes através do fazer poético, o poema torna-se guardião da Memória.

4.3 Canção

Qui creavit me, requevit in tabernaculo meo
 (Aquele que me criou repousou em meu tabernáculo)
 (Eclesiástico XXIV, 12)

Mote
 Um Templo a Deus dediquei
 Em Mafra pedregosa,
 Primor de todo o edifício
 Que contém em si a Europa

Glosa

I
 Fiz em meus Reinos erigir
 Edifícios singulares,
 E reedifiquei Altares,
 Que estavam para cair:
 E de Roma mandei vir
 Com liberal mão de Rei
 Uma só Capela, e sei
 Que em todo o globo rotundo
 Para admiração do mundo
 Um Templo a Deus dediquei.

II
 Em o sítio mais inculto,
 Lá nessa remota parte,
 Polida com culto, e arte,
 Quis que Deus tivesse culto:
 Quis pelo meu voto oculto
 Que minha mão vigorosa
 Se ostente em terra fragosa;
 Montes altos humilhei,
 Cultos a Deus tributei
 Em Mafra pedregosa.

III
 À mais bela architectura
 De que todos mais se admiram
 Na pedra ali esculpíram
 Como do risco a pintura:
 Em tudo é obra tão pura,
 Que no modo dá indício,
 Além de ser sacrifício
 Para Deus nunca com excesso
 É sim de excessivo preço
 Primor de todo o edifício.

IV
 Toda a recopilação
 Da perfeição mais perita

Aos mais sábios excita
 Para intensa admiração:
 Todo o que com atenção
 Na obra com os olhos topa,
 Em admirações se ensopa,
 E diz em silêncio mudo,
 Que é compêndio de tudo,
 Que contém em si a Europa.

(SEIXAS, Manuel Godinho de. *Penthetria Pathetica e Miscellania em os progressos, e morte do sempre memoravel Rey de Portugal D. João V.* Lisboa, Oficina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Oficio, 1750).

A canção de Manuel Godinho de Seixas apresenta um excerto do livro bíblico de Eclesiástico como epígrafe: “Aquele que me criou repousa em meu tabernáculo”. O capítulo 24 de Eclesiástico, de onde o excerto é colhido, refere-se ao discurso da sabedoria. A ideia de que o templo erigido pelo homem deve ser a Casa de Deus está contida neste versículo: Deus habita os lugares sagrados dignificados. Se Maфра se pretende rival do Vaticano, casa de Deus por excelência na terra, deve ser obra capaz de competir com o templo romano.

Segundo Carvalho (2007, p. 247), em sentido lato, o termo canção refere-se a qualquer composição de versos para ser cantada. Em sentido estrito, o termo canção refere-se a um gênero poético que apresenta unidade de matéria, número indeterminado de estrofes e versos. Os versos são hepta ou endecassílabos, seguindo o modelo da primeira estrofe (CARVALHO, 2007, p. 249). Borralho (1724, p. 94) informa ainda que “servem as *Cançoens* para todo o genero de Estyllos, de que o poeta quizer usar, ou seja *Comico*, ou *Funebre*, ou *Pastoril*, &c.”. A *Canção* de Manuel Godinho de Seixas apresenta como mote os seguintes versos: “*Um templo a Deus dediquei/ Em Maфра Pedregosa/Primor de todo edificio/Quem contém em si a Europa*”, que serão glosados no decorrer do poema ao final de cada estrofe e sintetizam a maneira como o encômio será construído.

Na primeira estrofe o poema remete à série de reformas arquitetônicas empreendidas desde o início do reinado do Magnânimo e à construção de outros edifícios notáveis, como o Palácio-Convento das Necessidades (PIMENTEL, 2002, p. 101-112). O rei empenhou-se na elevação da Capela Real no paço da Ribeira, que acaba por transforma-se em Sé Patriarcal (1716), o que empenha a criação de novos projetos. A capela mandada vir de Roma foi a de São João Baptista. De acordo com Viterbo e

Almeida (1997, p. 7-8), a capela, obra dos arquitetos Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi, veio inteiramente de Roma para ser montada em Portugal por arquitetos italianos, aptos para tal serviço. Mais uma vez faz-se presente a menção à virtude da liberalidade, reforçando a memória de um rei pródigo. A estrofe se encerra com o primeiro verso do mote sendo glosado, que informa que o templo foi erigido para a admiração do mundo. Para que Mafra fosse conhecida em todo o globo terrestre, os poemas laudatórios bem como as descrições e relatos de viagem faziam-se necessários como um meio de propaganda do reino. Dá-se a conhecer a virtude do rei fora das fronteiras do reino através dessas poesias, associadas vez por outra a ilustrações e águas-fortes.

A segunda estrofe inicia-se com a citação acerca das características do local de ereção do complexo arquitetônico. A localidade é descrita como ‘sítio inculto’, localizado numa ‘remota parte’, ‘terra fragosa’ (abundante em desníveis e penhascos). Todavia, mesmo frente às condições adversas, o desejo do rei de propagar a fé católica fez com que se estabelecesse naquele sítio da Vela o culto a Deus. Mafra era um sítio pedregoso e inculto, o que amplifica a dificuldade na realização do feito e a nobreza do mesmo, antes de o Rei decidir mandar ali erguer um templo. Mais uma vez o voto aparece referido como motivo da construção do templo, porém confessado como oculto. Apesar de serem os operários (que trabalhavam nas obras de Mafra sem receber seus devidos proventos, é preciso assinalar), os que de fato empenham força física e se desgastam na construção do edifício, é a mão do rei que rege a construção da obra, que se fez liberal na primeira estrofe e agora torna-se também vigorosa, que se destaca no sítio fragoso da construção. Os montes altos que o rei humilha a fim de tributar cultos a Deus no terreno inóspito referem-se tanto ao domínio do rei sobre todos os territórios do reino quanto ao próprio domínio sobre a força da natureza, submetida pelos operários que, quando da construção dos alicerces do palácio, são obrigados a “cortar a montanha que fica ao sul do edifício” (GOMES, 1876, p.12). Embora todas as ações sejam justificadas pela necessidade de culto a Deus, o encômio do rei vai sendo construído paralelamente, posto que o culto só é exemplarmente realizado porque o rei, como bom católico, o deseja expressamente.

A terceira estrofe toma a qualidade da beleza arquitetônica, a *venustas*, virtude entre aquelas vitruvianas capaz de admirar a todos, para se referir à construção de Mafra pelo primor da execução. O louvor do arquiteto que ideou a máquina encontra-se aqui implícito, por derivação: ao louvar o todo, resultado final do processo, louva-se também aquele que o ideou. A obra é esculpida na pedra com perfeição tamanha que se acaba

por colocar em pé de igualdade a pintura, arte mimética, e a arquitetura através da comparação “Como do risco a pintura”, o que pode vir a significar uma alusão à excelência na execução da arquitetura, pode se igualar à pintura ao comover seus espectadores ao ser bem executada, posto que sua perfeição e verossimilhança são capazes de causar pasmo e admiração. A obra, pura, fornece indício dos excessivos custos despendidos para sua realização. A obra também é sacrifício, não pelo valor que empenham os cofres reais e o ouro do Brasil, mas sacrifício a Deus, para quem o louvor nunca é excessivo. O preço altíssimo da construção, a execução esmerada da obra e sua pureza fazem dela a construção melhor executada entre todas, por isso ‘primor de todo edifício’.

A última estrofe do poema apresenta Mafra como a “recopilação da perfeição mais perita”, ou síntese da perfeição que excita a admiração dos sábios. Todavia esta admiração não é restrita apenas àqueles que são conhecedores dos tratados e conseguem distinguir os preceitos da organização da obra ditados naqueles escritos. Segundo o poema “todo o que com atenção/ na obra com os olhos topa,/ em admirações se ensopa”. A visão da obra atinge a todos, representa o monarca, suas virtudes, e por consequência, pasmados, só conseguem distinguir naquela construção o “compêndio de tudo/ que contém em si a Europa”.

Fica patente no poema que a grandeza do edifício e, portanto, da corte e do seu soberano, é digna de prostrar todo o mundo em sua admiração, o que só ocorre porque os artífices contratados pelo rei para construir o monumento foram bem sucedidos em sua tarefa, erigindo a construção com arte e engenho. Entretanto tudo isso se subordina ao desejo do rei de erigir um templo ao culto de Deus. Para tanto o monarca é capaz de subjugar a natureza, mesmo que isso signifique um sacrifício que, todavia, não é empecilho tendo em vista a nobreza do propósito (elevar um templo), tornando um ambiente montanhoso e inóspito em abrigo de um edifício de tamanho fausto que é capaz de encerrar em sua fachada, uma vez que a esta compete fornecer a ilustração visual do poder (PIMENTEL, 1992, p. 181), uma série de referências à nobreza da corte que ali habita, o que faria com que todos aqueles que topassem com os olhos no edifício fossem levados a crer que a construção sintetizava tudo o que de melhor se encontrava na Europa em termos de arte, cultura e engenho.

4.4 Romance decassílabo

Venite ergo, fruamur bonis, quae sunt
(Vinde, pois, e gozemos dos bens presentes)
(Sabedoria II, 6)

Da Architectura cinco ordens grandes
 Ornam a fábrica mais sumptuosa,
 Pasmam todos os homens peritos,
 Admirados de obra tão boa.
 Estrangeiros; que vêm de mil partes
 De Portugal a ver a Coroa,
 E com a boca aberta ficando
 Todos vão bem satisfeitos da obra.
 Estimar Portugueses não sabem
 A maravilha tão sumptuosa,
 E murmuram que a tal maravilha
 Fazer mandasse, em parte remota.
 O Escorial de Castela pasmado,
 E de Versalhes as Fontanas todas,
 E de Roma magníficos Templos,
 Todos a Mafra tributam coroas.
 As maravilhas sete do mundo
 Vão a boca calando já todas,
 E de Grécia as estátuas prostradas
 A Mafra Lísia aplicam as honras.
 Anunciem os signos desse orbe,
 Que no mundo não há melhor coisa
 Porque lá dessas casas Celestes
 Na terra coroam com luzes a obra.
 O precioso do mundo encerrado,
 E as perfeições ali estão todas
 Para exemplo das obras mais ricas,
 Que erectas forem na nossa Europa.
 Ali venham os sábios do mundo
 Aprender pelas regras mais doutas.
 Pois de Mafra o Convento dá regras
 De Architectura, e das ordens todas.
 O Edifício por partes tomado
 Às quatro partes do mundo assombra,
 E tomado por partes, ninguém
 Imperfeição considera em todas.
 Obra foi muito Real do meu braço,
 Porém não empenhei a minha Coroa,
 E foi mais o que fiz desperdício
 Do que o culto grande de toda a obra.
 Ficou quase completa e perfeita,
 A meu filho acabá-la só toca,
 Minha Coroa lhe deu o princípio,
 É justo que a acabe outra Coroa.
 Para mais realçar o meu lustre,
 De Clero erigi tão sumptuosas
 Basílicas três, nesta cidade;
 Para assombro da roubada Europa.

É o Primaz o meu Patriarca,
 O que nunca sonhou a Espanha toda,
 E só por mim na antiga Cidade
 Se viu erigida coisa tão nova.
 A Patriarcal a tudo excede
 Em riquezas, e em toda a mais pompa,
 Donde se vê da Corte a nobreza
 De Cardeais, e Bispos com honras.
 Um milhão, mais trinta mil cruzados
 Sua grandiosa renda importa,
 Pagos todos os gastos sobeja,
 Para nunca haver falta, sim sobras.
 Do corpo de Deus sacramentado
 Procissão erigi com mais pompa,
 Para que vissem minha Fé viva
 Estes cegos, que aquela têm morta.
 Fiz levantar arcos de triunfo
 Ao Rei Soberano da Glória,
 Que entre os homens existe na terra
 Debaixo da nuvem prodigiosa.
 O Tribunal da Fé conservando
 Fui em meu Reino com Fé tão devota,
 Que de hereges as duras cabeças
 Em seus actos cortando vai todas.

(SEIXAS, Manuel Gondinho de. *Penthetria Pathetica e Miscellania em os progressos, e morte do sempre memoravel Rey de Portugal D. João V.* Lisboa, Oficina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Oficio, 1750).

Este outro poema de Manuel Godinho de Seixas, um romance, principia com uma referência às cinco ordens clássicas da arquitetura, tais como estabelecidas por Serlio. Como suporte que prefigura o poder real, a arquitetura é o referente simbólico de discursos laudatórios que louvam o edifício com base nos elementos que respeitam ao seu decoro. Estas ordens, símbolos de distinção e dignidade do edifício, ornem “a fábrica mais sumptuosa”, qual seja Mafra, obra realizada com tamanha perfeição que os peritos diante dela ficam pasmados. Na segunda estrofe somos informados sobre a fama que a construção monumental atinge fora de Portugal, o que faz com que estrangeiros se desloquem até aquele país para admirar a obra, fama que é acrescida pelo louvor através da poesia e multiplicada pelos testemunhos daqueles que a viram. O efeito que a obra causa nos portugueses, todavia, ultrapassa a admiração: sabe-se que Portugal era considerado atrasado em relação ao resto da Europa no campo das ciências e artes, situação que começa a se alterar, como vimos, no reinado de Dom João V. A falta de costume dos portugueses de contemplar obra de qualidade igual à Mafra em seu país faz

com que alguns pensem ser o edifício estranho à sua pátria. Através do que foi demonstrado até o presente momento, já fomos informados que, de fato, Mafra só pode ser concebida pelo engenho de um arquiteto estrangeiro e que se torna um edifício ímpar em Portugal.

O efeito causado pela contemplação do monumento arquitetônico sujeita não só humanos: os edifícios que Mafra emula (Versailles, o Escorial e os templos de Roma, em especial São Pedro, modelo que o construtor e seu comitente desejavam superar), bem como as maravilhas do mundo, todos se rendem, no procedimento encomiástico, à superioridade de Mafra. As estátuas gregas, referências ao se tratar de escultura, também pagam tributos à perfeição daquelas que figuram nos nichos e na galilé da basílica de Mafra, encomendadas pelo rei e esculpidas em Itália, o que faz com que pela perfeição do edifício este se iguale à morada celeste. Como se torna exemplo de perfeição, Mafra é fonte de preceitos que deve orientar aqueles que desejem empreender obras na Europa.

Na nona estrofe o poeta usa a correlação entre a parte e o todo para amplificar a qualidade do edifício: se consideradas cada parte de Mafra em isolado, serão estas capazes de assombrar as quatro partes do mundo, posto que a observação minuciosa revela que o construtor atingiu a perfeição até nos pequenos detalhes; simultaneamente, esse mesmo olhar minucioso para o detalhe não revela erro que macule o caráter da obra. Na décima estrofe faz-se alusão aos custos da obra: mesmo tendo despendido somas exorbitantes para a realização da obra, o reino não esgotou suas riquezas, o que demonstra a potência econômica daquele reinado. Na estrofe subsequente temos a informação de que por mais que D. João V tenha se empenhado na construção do monumento, uma vida não foi suficiente para terminá-lo, ficando a cargo de D. José I finalizar os detalhes da obra. A curta duração da vida frente à permanência das obras é um dos fatos que justifica o empreendimento destas, que têm capacidade de perpetuar a memória dos seus comitentes realçando o lustre do monarca, como se diz no poema.

A ‘roubada Europa’ referida na 12^a estrofe foi usurpada dos monumentos religiosos, antes dissipados por seu território, agora reunidos em Portugal. As três basílicas erguidas durante o reinado de D. João V são a Basílica de Mafra, a Capela Real do Paço e a Sé patriarcal. A primazia do patriarcado de Lisboa e o incremento do cerimonial também são citados no poema, fazendo frente ao Escorial de Felipe II, edifício com que Mafra rivalizava expressamente. A remissão ao valor arrecadado para a Patriarcal em conjunto com a narração dos atos de propagação e manutenção da fé

amplificam a prosperidade do reino: gasta-se com obras e cerimonial, mas a riqueza não é esgotada de forma vã, uma vez que as obras erguidas o são em louvor a Deus, demonstração de devoção viva do monarca, que honra a fé católica ao dar cabo dos hereges que profanam a religião.

4.5 *Descrição de Mafra*

Quem quiser da minha Musa
ver o pobre cabedal,
aqui lho descubro, em Coplas,
que acabam todas em Al.
As mais delas vão tecidas
naquele humilde troçal,
que urdi sempre, ao Português;
e só uma ao Juvenal.
Tudo uma pura clareza;
e uma verdade leal;
tudo um conselho maduro,
que parece verdeal.
Trinta anos me degradou
a fome, que é criminal;
e a Mafra também corri
sem sair de Portugal.
A Mafra fui; e o que vi,
só cabia no mental;
porém que lhe hei de fazer?
Vá de pintura verbal.
Ainda não vi semelhante
dilúvio de pedra, e cal,
Babilónia de mais línguas;
Arca de tanto animal!
Certamente afirmar posso,
que de doutrina braçal,
tanto Mestre não topei,
nem vi tanto Oficial!
Uma Babilónia era;
mas não, que era mais formal;
porque ao Céu se dirigia,
e a outra foi infernal.
Não creio que haja no Mundo
Edifício tão cabal;
porque nenhum chega, a este
Português Escorial!
A Batalha, é um deserto;
Alcobaça, um arraial;
uma imperfeição Belém;
e só Mafra é principal.
Foi formada a toda a pressa,
mas tudo a braço Real;
nem se viu ainda à Capucha
estrondo tão liberal!
Bem mostra ser Deus, da Terra,
quem do Caos de um carrascal
criou um formoso Mundo,
a tantos Universal!
Era tudo o que vi junto
um primor artificial;

artificial? Mas disse,
que era tudo natural.
Eu, vendo tantos prodígios,
posto que condicional
meu prognóstico fiz,
que também sou Sarrabal.
E é que há de vir, da Ericeira
direito a Mafra um canal,
por onde os barcos caminhem,
e seja estrada naval.
Item que virá a ser Povo
de um, e de outro Tribunal;
com Justiça, em Crime, e Cível;
com Senado, e Vidigal.
E que, enfim, será, a que era
até agora um areal,
para os Frades um Condado
maior que o do Sabugal.
Onde as almas terão muito
regalo espiritual;
posto, que, no muito vento,
também será temporal.
Isto é (Deus sobre tudo)
que dou neste Edital;
e submetendo-me à Igreja,
entrarei mais ao moral;
Jesus! Que soberba obra
formosa, e substancial!
Na Itália não é possível
que haja pedraria igual!
Tais pedras se têm achado
naquela mina actual,
que só resta descobrir
a Pedra Filosofal!
Eu me vi, e eu me revi
na Igreja, e seu frontal;
um espelho é cada pedra
mais pura do que um cristal!
Seu intróito, cá na minha
também fabrica ideal,
grande Portal o supunha;
mas não tinha por tal!
Das colunas a eminência
é como a de um Cardeal;
São Pedro as não tem maiores
na sua Igreja Papal!
Se o nosso Alcides não fora
sempre a mais, no mineral,
de molde o *Non plus*, lhes vinha,
e com letra garrafal.
Pintadas por natureza
de excelente visual,
de outras nenhuma são cópia,
são de si original!
O Zimbório é uma ilha

de Madeira, e de Faial;
que um Pico há de ser de Mármore,
em forma piramidal.
São Vicente, atrás lhe fica;
Santa Engrácia, é eternal;
a Graça, lá tem alguma;
porém Mafra tem mais sal
São Nicolau, é sofrível;
Santa Justa, é trivial;
a Sé velha, é uma Sé velha;
O Hospital, um hospital.
A Misericórdia, é rica
para o vivente, e o mortal;
tem bom tecto, totalmente;
mas Mafra é Mente total.
O Alecrim, é uma folhagem;
O Loreto, um pedernal;
São Roque, uma boa Casa;
Santo Antão, um bom Casal.
A Sé nova, é assim, assim;
São Julião, tal, e qual;
São Francisco, uma pobreza;
São Domingos, um terral.
Carmo, caíu agora;
a Trindade, tem pontal;
a do Sacramento, é mesmo,
como aquela do Quental.
São Paulo, tem Boa vista;
e só é no essencial,
uma Coluna da Igreja
ou de Fé, um pedestal.
A dos Paulistas, é mina
de pedra superficial;
e ainda que ouro nos mostre,
não será Mina Geral.
Os Caetanos, ainda bem;
a do Desterro, ainda mal;
a de S. Bento, é Mongice;
a de Jesus, um Cardal.
A Esperança, nem do nome,
para ser maior, se vale:
mas ainda assim, é virtude
justamente Teologal.
Os outros Templos de Freiras
com todo o seu enxoval,
de pedra pedem esmolos
a Mafra, em memorial.
Santo António de Lisboa,
é maior, que o do Tojal;
mas foi um milagre, achar-se
riqueza em pobre Saial.
Nesta que além da Sé fica,
Paróquia individual,
bem cabe São Jorge a pé;
mas a cavalo, bem mal.

São Lourenço, é mui chamado
para o Noto, ou o Austral;
porém a Igreja, é de grelhas,
ou de Gralhas um coval.
São Cristóvão, sim é grande,
e o maior que há no Missal,
mas todo o corpo da Igreja
cobre ele com seu Pinhal.
O Paraíso, só é
(falando do material)
pela humilde arquitectura,
Paraíso terreal.
São Bartolomeu, é Igreja;
porém lá tem um frechal,
que é o Diabo, em que se pega
o fogo de São Marçal.
O Salvador, Madalena,
e a do Monte, doutoral
são como os Mártires, que ainda
moram no Ferregial.
Nas Mercês, também não vejo
que haja alguma especial:
São Martinho, com meia Capa
se cobre, ou meio sendal.
Os Anjos, enquanto aos Anjos,
é coisa celestial;
enquanto, à Igreja, já vimos
alguma mais curial.
No Castelo, a Santa Cruz
é de Igreja um só sinal:
o Socorro, dava ajuda,
a algumas; e hoje é neutral.
São Sebastião, lá fica
afastado do usual;
e ainda que tem Pedreira,
apenas chega a um cunhal.
Santos, é mirrada Igreja
na trindade fraternal;
isto é no vulgar sentir,
que não é no literal.
A Glória pela calçada,
pena me dá corporal:
a Pena, também é pena
ficar lá junto ao Curral.
São Mamede, Santo André,
São Tomé, e a Marinhall,
são quatro, e não fazem uma
em vulto Paroquial,
São Pedro, São João da Praça;
São Miguel, e outra que tal,
são de Alfama; e não são coisa;
sendo coisa Oriental.
São Tiago, é um buraco;
os Loios, é um pombal;
Santa Luzia, um argueiro;

Santa Apolónia, um queixal.
Os Grilos é uma gaiola,
mas de bom canavial,
onde qualquer deles canta
muito melhor que um pardal.
No Rilhafoles me dizem,
que há nova Oração mental;
mas essa não borra o livro,
que é de Oração Manual.
São José me ia esquecendo;
sendo também Patriarcal;
é de pedra uma relíquia,
e de pau um Santoral.
Nesta desfeita de Igrejas,
por minha ordem bocal,
só na Conceição não toco,
que é um Templo Virginal.
Se outra me escapar alguma,
será culpa venial
que a deixe, por escondida,
ou por pobre pastoral.
Finalmente, não há Igreja
como a de Mafra triunfal:
e os Arquitectos das outras
digam se a prova é legal.
Venham com as contraditas;
e haja vista o meu Fiscal,
que bem necessita dela
pelo esquerdo lagrimal.
Venha com seu parto frio,
metendo em roda o panal;
que não será o primeiro
enjeitado Madrigal.
Não posso mais, por agora;
porque a falta de olival
me vai finando a candeia;
nem tenho outro castiçal.
Perdoem-me, se não fui
na relação pontual;
que ainda o serei na Audiência
do grande Pontifical.
E quem deitou nesta obra
a pedra fundamental,
logre eternas estas minas,
e as outras de outro metal.
De umas, rochedo perene,
de outras, Rio manancial,
veja, e viva, até que seja
só do Mundo o Imperial.
Dando ao Militar aumentos
adornos ao Clerical;
ensinos ao Ministral,
e prémios ao Serviçal
Pois com tal receita eu fio,
sendo a todos cordial;

que a Glória alcance, por meio
da Graça medicinal.
Eu o escrevi neste Reino,
com licença Triunviral,
e se imprimi-o na Oficina
da Oliveira Musical.
Louvando a Deus sobre tudo
que este é o ponto final;
e al não disse, Tomás Pinto
em Lisboa Ocidental.

(BRANDÃO, Tomás Pinto. *Descrição de Mafra por[...]Romance*. [Lisboa Ocidental], [1730]).

No recorte que constitui nosso *corpus*, a *Descrição de Mafra* de Tomás Pinto Brandão é o texto que utiliza do procedimento da *ekphrasis*, citando a expressão “pintura verbal”, ideia relacionada ao procedimento descritivo da técnica efrástica.

A despeito do único parágrafo dedicado por Pereira (1994) à recepção do monumento por meio da poesia de Tomás Pinto Brandão referir a obra desse autor como obra menor, acusando o poeta de ‘forçoso’, cabe dizer que em *Descrição de Mafra* deparamo-nos com um agudo procedimento de *amplificatio* utilizado pelo poeta em seu discurso laudatório do palácio de Dom João V. Propomo-nos apresentar uma leitura que considere a obra poética segundo os cânones poéticos de seu tempo, visando a evitar anacronismos e a atribuir valores coevos a uma poesia de gênero epidítico em que o acúmulo de qualificativos é parte do procedimento de elogio da matéria do poetar.

Transcrevemos a seguir as breves linhas de Pereira referentes a Brandão no tópico “Tomás Pinto Brandão ou da proverbial verbosidade da poesia popular”:

Um poeta popular setecentista, Tomás Pinto Brandão, procurando a esmola fácil do monarca, dedica prolixas páginas ao monumento de Mafra. As necessidades da rima, o desejo de agradar, ou a simples falta de sentido poético, transformam a leitura da sua obra num penoso exercício. Por entre a floresta comparativa, a “epopeia” de Brandão fornece contudo algumas indicações seguras sobre a recepção da obra a nível popular. Assim, destacaremos vários temas pertinentes: a supressão do programa artístico de D. Manuel; a ultrapassagem dos “Escoriaes, Versalhes”, edifícios reais, sendo porém, Mafra, o “Rey dos Edifícios”. E, qualquer dos casos trata-se de variações sobre o tema do “grande”, para acentuar o “colossal” de Mafra, considerada a “oitava maravilha do mundo”. Na “descrição de Mafra” a torrente comparativa não é sequer citável na sua totalidade: da Babilónia ao Escorial, da Batalha a Alcobaça, passando pela Itália e por um extensíssimo rol de igrejas portuguesas, todo esse mundo se curva,

forçosamente, perante a grandeza e a magnificência de Maфра... (PEREIRA, 1994, p. 276).

O objetivo de Pereira não é fazer uma análise dos códigos que regiam a produção de discursos laudatórios em Portugal do século XVIII, utilizando a menção ao poeta apenas *en passant*, com vistas a fornecer um dentre os muitos exemplos da maneira como Maфра foi referida extensamente na poesia. A caracterização negativa que Pereira faz da *Descrição de Maфра* parece revalidar para a poesia setecentista, numa época outra, o que, segundo Carvalho (2007, p. 227-228), era dito acerca da poesia do Seiscentos: “Poemas seiscentistas foram por vezes considerados obscuros ou entediantes – os dois vícios que acompanham o artifício da metáfora – porque acumulavam metáforas cujas transferências de significações eram tidas por esdrúxulas ou não agudas”.

Na tentativa de recuperar, pelo menos parcialmente, o horizonte de expectativa quando da circulação dessa poesia, nos voltamos primeiramente para a definição dos vocábulos *Descrever* e *Descriçã*, segundo o *Vocabulario* de Bluteau, a fim de compreender em que consistem estes procedimentos àquela época, uma vez que a publicação dos diversos volumes da obra de Bluteau é coetânea à circulação da poesia de Tomás Pinto Brandão:

DESCREVER. Fazer a descripção de huma pessoa, ou de alguma cousa (...)

DESCRIPÇAM. Definição imperfeita. Representação, ou pintura de alguma cousa com palavras. (BLUTEAU, 1712, p. 115).

Em Bluteau a ideia de que *descrever* é sinônimo de *pintar alguma coisa com palavras* já se faz presente. Quanto ao vocábulo *Romance*, no que concerne a um gênero literário em uso Bluteau diz o seguinte:

ROMANCE. Tambem he certa casta de versos, que por ser muyto vulgar, & por parecer prosa se chama assim; não tem consoantes, & antigamente só se escrevia em Romances, o que se escrevia em prosa, como historias, &c. Porém não havendo cousa mais facil, que fazer um Romance, para o fazer, como convém, não há cousa mais difficultosa. A facilidade do Romance està, em que toda a composição de seu metro he hum redondilho inteyro, o qual nem tem consoantes, nem consta de certo numero de versos, porque se pode ampliar, ou encurtar, conforme a matéria. E a difficultade esta, em que a matéria seja tal, & se trate com taes termos, sentenças, conceytos; figuras, & elegancia, que mova, & suspenda os animos, porque, como no Romance não se guarda rigorosa consonancia, mas só assonancia nas duas derradeyras vogaes do segundo, & quinto verso, & como os outros versos vão soltos, não levando a assonancia de [?] ouvidos, sem

os ditos requisitos pouca graça pode ter o Romance. Também he de notar, que em cada quatro versos o Romance ha de fazer sentido (BLUTEAU, 1712, p. 366-367).

Durante o século XVIII, no reinado de D. João V, foram compilados os poemas que constituem a *Fênix Renascida*. A propósito das especificidades formais das formas poéticas mais correntes nessa coletânea, no que tange à forma “Romance”, a síntese feita por Carvalho (2007) com base nas poéticas de Filipe Nunes e Fonseca Borralho (séculos XVII e XVIII respectivamente), nos permite observar que a formulação do vocábulo por Bluteau (que não deixa de ser prescritivo, posto que especifica o decoro que deve subordinar o gênero) ecoa os preceitos descritos na *Arte Poética* (1615) de Nunes e nas *Luzes da poesia* de Borralho (1724):

Romance: gênero difundido pela musicalidade do seu verso pequeno, as redondilhas. No século XVII, esse gênero apresenta ainda certa ocorrência de elementos musicais, como o estribilho, mas o “romance novo” apresenta temas correntes – não necessariamente históricos e heroicos, como no romanceiro velho –, e as cenas têm descrição breve. Os temas glosados são os da história nacional, além de matérias épicas, bíblicas, mitológicas e da lírica anônima; concretamente, a matéria do romance é vastíssima. [...] Em termos de imitação poética, o modelo do romance em Portugal é o *romancero* castelhano, especialmente Luís de Gôngora e Lope de Veja. Marca do romanceiro português seiscentista é também a diversidade de suas espécies (CARVALHO, 2007, p. 241-243).

Devido à extensão do poema e observando que ‘em cada quatro versos o Romance ha de fazer sentido’, como diz Bluteau, nos referiremos aqui a cada quarteto para facilitar a compreensão. Da 1^a à 4^a estrofes o poeta dá início ao percurso que o conduzirá a Mafra. Na primeira estrofe há uma referência à musa, o que na poesia épica constituiria a invocação; todavia não há invocação neste poema, pois nesta estrofe o poeta apenas apresenta uma *excusatio* que postula que os recursos que a sua musa por ventura lhe fornece para que ele possa cantar sua poesia são escassos e que o fará em coplas cujas rimas serão terminadas em ‘al’. A partir da 5^a estrofe o poeta fornece seu testemunho acerca do que viu quando foi a Mafra, e de antemão indica a incapacidade do discurso de descrever vividamente as cenas vistas, a aporia da palavra frente à pintura. Portanto utiliza o autor do recuso ao procedimento efrástico, na tentativa de minorar as lacunas que serão inevitavelmente deixadas pela descrição. A tentativa de fazer uma pintura verbal se refere ao esforço máximo de descrever o que foi visto não

de maneira pormenorizada ao extremo, mas, principalmente, visando a colocar diante dos olhos o que se descreve através de metáforas e do acúmulo de imagens que se complementam.

A descrição tem início na 6ª estrofe: Mafra é, respectivamente, “dilúvio de pedra e cal/ Babilônia de mais línguas/ arca de tanto animal”. Estes análogos do edifício utilizam-se de remissões a grandes eventos bíblicos para descrever as proporções da construção. Todos são exemplos de grandeza, mas Mafra é maior que os três exemplos fornecidos para a comparação. A amplificação segue na 7ª estrofe, em que se refere o número incontável de mestres de obras e oficiais para dar conta de tamanha empresa. Na 8ª estrofe o poeta emenda a 6ª, reiterando que Mafra, sítio sagrado em que se ergue a casa de Deus, só poderia ser comparada à Babilônia sem prejuízo ao sentido sagrado do edifício se considerarmos que, inversamente à Babilônia, Mafra voltava-se para os céus com a mesma potência que aquela se voltava para o pecado.

A comparação com o Escorial faz-se presente também na 9ª estrofe e a 10ª estrofe apresenta a comparação da Basílica com os mosteiros da Batalha, Alcobaça, e dos Jerônimos em Belém, qualificando-os negativamente (respectivamente deserto, arraial, imperfeição), fazendo com que o de Mafra os supere. O poeta refere na 11ª estrofe a velocidade de construção das obras sem prejuízo à manutenção da qualidade, associando a isto a liberalidade do rei que empenha divisas para que a construção seja erigida com excelência e arte. A e 12ª estrofe apresenta um louvor a Deus que coloca ordem no caos e a partir de então cria a terra; da mesma maneira só D. João V é capaz de ordenar o caos do reino e criar o formoso edifício de beleza universal.

Entre a 13ª e a 18ª estrofes o autor acumula citações acerca de peculiaridades da construção, o que enriquece o procedimento descritivo. A obra, mesmo sendo talhada por mão de artífice, é de perfeição tal que se afigura natural para aqueles que a veem. Cita-se a existência de um canal que ligaria Mafra a Ericeira, o que não se verifica. Refere-se também a transformação do inóspito sítio de Mafra em convento próspero, destinado ao repouso das almas e maior que o condado do Sabugal, localizado a norte do país.

Na 19ª estrofe o poeta informa que, estando submetido à Igreja, suas palavras também se encontram submetidas a Deus e que a partir de então se dedicará à descrição moral. Dá-se início então a descrição do templo, operando comparações com a basílica de São Pedro, ampliando a dignidade do templo de Mafra por possuir mármore

inigualáveis, colunas eminentes e um grande portal. Descreve a 27ª estrofe o zimbório do templo: localizada ao centro deste é “uma ilha de madeira e de faial”.

A partir da 27ª estrofe tem início o longo elenco de templos superados por Mafra. O procedimento que resulta na elevação de Mafra como maior e melhor das igrejas de Portugal se dá pela desqualificação dos demais elementos comparativos, por exemplo: enquanto a Igreja da Misericórdia é rica e tem bom teto, num jogo de palavras com o advérbio ‘totalmente’ o autor diz Mafra é ‘mente total’ (29ª estrofe), ou seja é a síntese de tudo que pode caber em um templo. A acumulação segue até a 56ª estrofe. A única igreja poupada de ser rebaixada frente a Mafra é a de Conceição, segundo o autor, por ser ‘templo virginal’.

Após apresentar tantas evidências da preeminência de Mafra frente aos demais templos de Portugal, Tomás Pinto reclama o testemunho dos arquitetos na 59ª estrofe, para que possam dar prova da excelência do templo frente a todos os demais que foram elencados.

A 64ª estrofe retoma o encômio do rei. Finda o poema, no entanto, com a finalidade última de louvar a Deus sobre todas as coisas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o termo do percurso é imprescindível fazer uma avaliação de quais daqueles objetivos traçados ainda no projeto de pesquisa foram atendidos e em que medida comprovaram-se ou refutaram-se as hipóteses propostas. Uma de nossas hipóteses seria a de que a poesia faria frente aos “monumentos arquitetônicos”, não apenas àqueles erigidos em pedra, mas também e principalmente àqueles que eram edifícios em potência, porque apenas projetados nos tratados que no-os apresentam até os dias de hoje.

Os resultados obtidos indicam que a poesia se constitui, em relação a práticas como as realizações monumentais arquitetônicas, como uma maneira mais eficaz de manutenção da memória monárquica, ecoando então no século XVIII a máxima Horaciana do *Exegi monumentum aere perenius*, por duas razões: a primeira diz respeito à circulação dos textos. Por ser um texto voltado para a fruição, a poesia atingiria um público maior do que aquele dos tratados arquitetônicos que, enquanto textos voltados para um grupo específico de trabalhadores, demandavam certos conhecimentos de base teórica que dificultariam uma leitura por simples prazer de um texto dessa envergadura. Estes manuais eram também de circulação mais restrita, embora amplamente conhecidos, símbolos de distinção, figurando em bibliotecas palacianas ou daqueles que poderiam ser comitentes das obras que figuravam nas páginas destes tratados, visto que o decoro exigia que se construísse para cada membro de estamento um edifício condizente com sua posição social.

A segunda razão que nos leva a afirmar a preeminência da poesia frente aos próprios monumentos erigidos em pedra e àqueles em papel que constavam das páginas dos tratados, diz respeito à totalidade do texto poético em si. Verificamos nas poesias epidíticas que tinham o louvor de Mafra como matéria que, mesmo ao leitor que não tivesse conhecimento do palácio, eram fornecidos subsídios para que pudesse compreender e fazer uma ideia do que seria aquela construção específica. Podemos concluir que a interpretação do monumento arquitetônico, enquanto estrutura simbólica, exige mais daqueles que o contemplam do que a interpretação dos monumentos literários, posto que as obras arquitetônicas que resistem às intempéries e chegam às épocas futuras nem sempre são capazes de suscitar àqueles que as contemplam as contingências históricas e as relações de poder expressas claramente quando da

construção do monumento. Simultaneamente, os discursos poéticos, especialmente no tocante à poesia efrástica, põem perante os olhos o que deve ser mostrado com *enargeia*, o que resulta numa descrição em certa medida mais inteligível.

Não consideramos neste estudo a associação da poesia a suportes visuais (como ilustrações, gravuras, águas-fortes, etc). Pensamos sobretudo no leitor de século XVIII, que escassos meios imagéticos tinha a seu dispor. Para esse leitor a poesia tornava-se, para além de um meio de deleite, um meio de conhecimento. A distância da leitura que fazemos hoje da *perspectiva-nós* nos coloca em desvantagem em relação a esses leitores, que possivelmente eram capazes de compreender de maneira no mínimo mais eficaz as imagens construídas na poesia. O problema que verificamos quanto aos tratados diz respeito à dispersão e apropriação de regras oriundas de diversos deles na constituição de um edifício, aliadas à própria invenção do novo que pressupunha o engendrar de edifícios. Como pudemos verificar ao percorrer a pista dos possíveis tratados utilizados para que o arquiteto pudesse pensar a ereção de Mafra, não se pode afirmar com certeza que aqueles textos serviram como base para o plano da construção. Pode-se sim buscar analogias, indagar as (des)semelhanças, mas não postular exatamente o limite que define onde termina a emulação do modelo e tem início a invenção do arquiteto.

Dos objetivos traçados no projeto de pesquisa, alguns foram cumpridos de maneira satisfatória, outros foram abandonados ou modificados de acordo com as necessidades que se colocavam ou com os novos dados que surgiam. Nosso problema de pesquisa se desdobrou em diversos outros que surgiram à medida que os estudos avançavam, mas mesmo com as lacunas que não fomos capazes de preencher em decorrência das limitações oriundas da falta de conhecimento no campo extenso da teoria da arquitetura, acreditamos que foi possível responder, ao longo da dissertação, à questão fundamental que se colocou no cerne da pesquisa: qual a relação entre os palácios de papel, poéticos e arquitetônicos, com a memória?

A realização deste estudo colocou em circulação textos e nomes de poetas pouco (ou nada) conhecidos, acerca dos quais ainda não foram realizadas pesquisas amplas e empreendidos ajuizamentos críticos. Esperamos que as análises iniciais aqui apresentadas possam vir a ser profícuas para que outros estudos aprofundem o atual

estado das questões acerca da poesia oitocentista portuguesa, bem como façam surgir questões novas a partir do levantamento bibliográfico das obras destes autores.

Acreditamos que a maior contribuição deste trabalho para o âmbito acadêmico resume-se no demonstrar que é possível o diálogo entre áreas distintas do conhecimento, visando a lançar novos olhares sobre um objeto. Não nos pretendemos arquitetos, mas o estudo da história da arquitetura sob a perspectiva da memória em conjunto com a relação daquela disciplina com os estudos literários possibilitou ampliar o espectro do estudo. A abordagem sociológica daqueles rituais fixados como costume, da etiqueta ou, no caso da poesia, dos meios de entretenimento, é demonstrativa das engrenagens que subjazem à sociedade sob análise, que não se distingue das suas práticas. Em um programa multidisciplinar que abrange a dimensão da memória nos diversos campos do saber, as interpenetrações e dissoluções dos campos da ciência, antes tão bem delimitados e isolados em suas respectivas células, são inevitáveis e profícuas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, F. **Lírica e lugar-comum**. Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

ALBERTI, Leon Battista. **Da arte de construir**. Tradução e organização: Sergio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Da Pintura**. 3ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. **I dieci libri de L'Architettura di Leon Battista de Gli Alberti Fiorentino** [...]. In Vinegia: Appresso Vincenzo Vavgris, MDXLVI [1546].

ANJOS, Manuel dos. **Política Predicavel e Doutrina Moral do Bom Governo do Mundo**. Lisboa: na Officina de Miguel Deslandes Impressor de Sua Magestade, anno 1693.

ANÔNIMO. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. **O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: _____. **Textos selecionados**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

_____. **The “art” of rhetoric**. Tradução: John Henry Freese. London: William Heinemann. New York: G. P. Putnam's Sons, 1926. (The Loeb Classical Library).

_____. **Retórica**. 2ª ed. Trad. JÚNIOR, Manuel Alexandre; ALBERTO, Paulo Farmhouse e PENA, Abel do Nascimento. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. (Biblioteca de Autores Clássicos).

AZEVEDO, Ricardo Marques de. Arquitetura falante. In: MUHANA, Adma, Org.; LAUDANNA, Mayra, Org.; BAGOLIN, Luiz Armando, Org. **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012. p. 45 – 62.

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fabrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711 – 1822)**. 2009. 437 f. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-08092010-160646/es.php>>. Acesso: 05/10/2012.

BERGSON, Henry. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do Pensamento moderno).

BEAUJOUR, Michel. Some Paradoxes of Description. **Yale French Studies**, No. 61, Towards a Theory of Description (1981), pp. 27-59 (Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2929876>. Acesso: 10/04/2012).

BÍBLIA. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BLONDEL, Jean-François. **Architecture Française, ou Recueil des Plans, Elevations, Coupes et Profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris [...]**. Tome Premier. A Paris : Rue Dauphine, Chez Charles-Antoine Jombert, Librairie du Roi pour le Génie & l'Artillerie, à l'Image Notre-Dame, MDCCLII [1752].

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**: aulico, anatomico, architectonico[...] Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v.

BORRALHO, Manoel da Fonseca. **Luzes da Poesia descobertas no Oriente de Apollo nos influxos das muzas, divididas em tres luzes essenciaes [...]**. Lisboa: na Officina de Felipe de Sousa Villela, anno de MDCCXXIV [1724].

BOXER, Charles R. **O império marítimo português 1415 – 1825**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BUESCU, Ana Isabel. **Memória e poder**: Ensaio de história cultural (séculos XV – XVIII). Lisboa: Edições Cosmo, 2000.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de Agudeza**. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

CASEY, Edward. **Remembering**: a phenomenological study. 2nd ed. Indiana University Press, 2000.

CATANEO, Pietro. **I quattro primi libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese**. In Vinegia, in casa de' figliuoli di Aldo. MDLIII [1554].

CIAPPONI, Lucia A. Fra Giocondo da Verona and his edition of Vitruvius. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. Vol. 47 (1984), pp. 72 – 90. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/751439>>. Acesso em: 19/09/2012.

CÍCERO. **De Oratore**. Tradução: E. W. Sutton. London: William Heinemann LTD; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1967. v. 3. (The Loeb Classical Library).

[CÍCERO]. **Ad C. Herennium, De ratione Dicendi (Rhetorica ad herennium)**. Tradução: Harry Caplan. London: William Heinemann LTD. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1964. (The Loeb Classical Library).

COSTA, Leila de Aguiar. A ilusão da imagem: A éfrase, da Antiguidade ao século XX. **REVISTA USP**, São Paulo, n.71, p. 82-84, setembro/novembro 2006a.

_____. O poder real em figuração: a éfrase seiscentista em Charles Perrault e André Félibien. **REVISTA USP**, São Paulo, n.71, p. 116-126, setembro/novembro 2006b.

D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. **A beleza e o mármore**. O tratado *De Architectura* de Vitrúvio e o Renascimento. São Paulo: Annablume, 2010.

D'AVILER, Augustin Charles. **Cours d'architecture: qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins, ornements & préceptes concernant la distribution, la décoration, la matière & la construction des édifices, la maçonnerie, la charpenterie, la couverture, la serrurerie, la menuiserie, le jardinage & tout ce qui regarde l'art de bâtir : avec une ample explication par ordre alphabetique de tous les termes / par le Sieur A. C. Daviler**. A Paris: Nicolas Langlois, 1691.

DELAFORCE, Angela. Lisbon, 'This Nem Rome' : Dom João V of Portugal and Relations between Rome and Lisbon. In: **The age of barroque in Portugal**. Washington: National Gallery of Art, Yale University Press, 1994.

DU CERCEAU, Jacques Androuet. **LIVRE D'ARCHITECTVRE DE IAQVES ANDROVET du Cerceau, contenant les plans et dessaings de cinquante bastimens tous différens, pour instruire ceux qui désirent bastir, soient de petit, moyen ou grand estat. Auec declaration des membres & commoditez, & nombre des toises, que contient chacun bastiment, dont l'elevation des faces est figurée suz chacun plan**. A Paris. 1559.

_____. **SECOND LIVRE D'ARCHITECTVRE, PAR IACQVES ANDROVET du Cerceau, Contenant plusieurs & diuerses ordonances de Cheminees, Lucarnes, Portes, Fontaines, Puis, & Pauillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous edifices. Auec les desseins de dix Sepultures toutes differentes**. A Paris, De l'imprimerie d'André Wechel. 1561.

DUARTE, Eduardo. De França à Baixa, com passagem por Maфра: as influências francesas na arquitetura civil pombalina. **Monumentos 21**: Dossiê: Baixa Pombalina, Lisboa. Lisboa, v. 21, p.76-87. set. 2004.

ECK, Caroline van. **Classical Rethoric and the visual arts in early modern Europe**. New York, Cambridge University Press, 2007.

ECK, Virginie. **L'Ekphrasis au travers des textes de Cébès deThèbes, Lucien de Samosate et Philostrate de Lemnos: traductions et interprétations aux XVè, XVIè et XVIIè siècles**. Rapport de recherche bibliographique. DESS Ingénierie documentaire. École Nationale Supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques. Février, 2003 (Disponível em : <http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dessid/rrbeck.pdf>. Acesso: 19/04/2012).

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GANDRA, Manuel J. (Org). **O Monumento de Mafra visto por estrangeiros, seen by foreigners, vu par étrangers, visto por los extranjeros (1716 – 1908)**. Mafra: Câmara Municipal de Mafra, 2005. 255 p. Coleção Mafra de Bolso.

GIOCONDO, Giovanni. **M. Vitruvvijs per Iocvndvm solito castigatior factvs cvm figvris et tabvla vt iam legi et intelligi possit**. Impressum Venetiis ac magis qunquam aliquot alio tempore emendatum sumptu miraꝓ diligentia Ioannis de Tridino alias Tacuino. 1511.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GIOVIO, Paolo. **Dialogo dell'imprese militari et amorse, do Monsignor Giovio Vescovo de Nocera**. In Vinegia appresso Grabriel Giolito de' Ferrari. 1556.

GOMES, Joaquim da Conceição. **O Monumento de Mafra: Descrição minusciosa d'este edificio. Idea geral da sua origem e constucção e dos objectos mais importantes que o constituem**. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.

GONGORA, Lvis de. **Obras de Don Lvis de Gongora**. En Brusselas: De la Imprenta de Francisco Foppens, Impressor y Mercader de Libros, MDCLIX [1659].

GUILLÉN, Jorge. **Notas para uma edición comentada de Góngora**. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006a.

_____. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. **REVISTA USP**. São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro 2006b.

_____. **Agudezas seiscentistas**. **FLOEMA: Caderno de Teoria e História Literária. Especial João Adolfo Hansen**. Vitória da Conquista: Edições Uesb, Ano II, n. 2 A, out. 2006c.

_____. **Introdução: Notas sobre o gênero épico**. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.) **Multiclássicos Épicos: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I Juca Pirama**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, v.1, p. 17-91.

HART, Vaughan. HICKS, Peter. (Editors) **Paper Palaces: the rise of the Renaissance architectural treatise**. New Heaven and London: Yale University Press. 1998.

HEFFERNAN, James A. W. **Museum of words: the poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery**. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias (primeira parte)**. 3ª Ed. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer São Paulo: Iluminuras, 1996.

HORÁCIO. Arte poética. In: **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994. v. 36. (Série Temas).

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei: Um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KOSTOF, Spiro. **Historia de la arquitectura, 3**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

KURI, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 6ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEVENSON, Jay. A, (Org) **The Age of the Baroque in Portugal**. Washington: National Gallery of Art, Yale University Press, 1994.

MARIZ, Pedro de. **Dialogos de varia historia, Em que sumariamente se referem muytas cousas antiguas de Hespanha: todas as mais notauees q em Portugal acontecerao em suas gloriosas Conquistas antes & depois de ser levantado a Dignidade Real. E outras muytas de outros reynos dignas de memória. Com os Retratos de todos os Reys de Portugal**. Em Coimbra: Na Officina de Antonio de Mariz, MDLXXXVIII [1598].

MOREIRA, Marcello. Ut architectura poesis: uma leitura de Du Bellay, *Anet*, Ronsard, *Saint Cosme*, e Manuel Botelho de Oliveira, *Para um edifício de colunas e arcos*. **Floema: Caderno de Teoria e História Literária**. Vitória da Conquista: Ano I, n. 2, p. 59-100, dez. 2005.

_____. Ut pictura poesis: Análise bibliográfico-textual de dois membros da tradição de Gregório de Matos e Guerra. **REVISTA USP**. São Paulo, n.57, p. 86-103, março/maio 2003.

MUHANA, Adma, Org.; LAUDANNA, Mayra, Org.; BAGOLIN, Luiz Armando, Org. **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: n. 10, p. 7-28, dez.1993.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OVIDE. **LA METAMORPHOSE D'OVIDE FIGVREE**. A Lyon, par Ian de Tovrnnes. 1557.

_____. **Metamorphoses**. Trad. Frank Justus Miller. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: Willian Heinemann LTD, MCMLXXI [1971]. 2v

PANOFSKY, Erwin. **Renacimiento y renacimientos en el arte occidental**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

PEREIRA, José Fernandes. **Arquitectura Barroca em Portugal**. 2ª Ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério da Educação, 1992.

_____. **Arquitectura e Escultura de Mafra: Retórica da Perfeição**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

PEREIRA, José Fernandes; FERRÃO, Leonor; ARRUDA, Luísa. **Lisbonne au temps Du Roi Jean V (D. João V) (1689 – 1750)**. Paris ; Lisboa: Instituto Português de Museus/ Réunion des musées nationaux, 1994.

PIMENTEL, Alberto. **As amantes de Dom João V: Estudos históricos**. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1892.

PIMENTEL, Antônio Manuel Filipe Rocha, **Arquitectura e Poder: O Real Edifício de Mafra**. 2ª ed. Coimbra: Livros Horizonte, 2002.

PRADO, João de São Joseph do. **Monumento Sacro da fabrica, e solemnissima sagração da Santa Basílica do Real Convento, que junto á Villa de Mafra dedicou a N. Senhora, e Santo Antonio a Magestade Augusta do Maximo Rey D. João V. Escrito por Fr. João de S. Joseph do Prado, Religioso da Provincia da Arrabida, e primeiro Mestre das Ceremonias da dita Basílica**. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminent. Senhor Card. Patriarca, 1751.

PRAZ, Mario. Studies in seventeenth-century imagery. 2nd ed. **Susside Erudit**. no 16. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura. 1975 (2001).

QUINTERO, María Cristina. **Poetry as plan: Gongorismo and the Comedia**. United States: John Benjamins Publishing Company, 1991.

QUINTILIAN. **The institution oratoria of Quintilian**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. London: William Heinemann LTD. 1968. v. IV.

RECUEIL de planches, pour la nouvelle édition du dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, avec leur explication. Tome Second. A Geneve: Chez Pellet, Imprimeur-libraire, Rue Des Belles-filles, MDCCLXXIX [1779].

RIPA, Cesare. **ICONOLOGIA OVERO DESCRITTIONE DELL'IMAGINI VNIVERSALI CAVATE DALL'ANTICHITA ET DA ALTRI LVOGHI** Da Cesare Ripa Perugino. OPERA NON MENO VTILE, che necessária à Poeti, Pittori, &

Scultori, per rappresentare le uirtù, uitij, affetti, & passioni humane. In Roma. Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. MDXCIII [1593].

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RUSSELL-WOOD, A. J. R. Portugal and the World in the Age of Dom João V. In LEVENSON, Jay. A. (Org) **The Age of the Baroque in Portugal**. Washington: National Gallery of Art, Yale University Press. 1994.

SARAMAGO, José. **Memória do Convento**. 40ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

SERLIO, Sebastiano. **TUTTE L'OPERE D'ARCHITETTURA, ET PROSPETTIVA, DI SEBASTIANO SERLIO BOLOGNESE, Doue si mettono in disegno tutte le maniere di edificij, e si trattano di quelle cose, che sono più necessarie a sapere gli Architetti [...]**. In Vinegia, Presso gli Heredi di Francesco de' Franceschi. MDC (1600).

SMITH, Robert C. João Frederico Ludovice an Eighteenth Century Architect in Portugal. **The Art Bulletin**. Vol. 18, No. 3 (Sep., 1936) PP. 273 – 370. College Art Association. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3045634> . Acesso: 18/10/2012.

SUMMERSON, Sir John. **A linguagem clássica da arquitetura**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

VITERBO, Sousa e ALMEIDA, Rodrigo Vicente de. **A capella de S. João Baptista erecta na Igreja de S. Roque**. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitetura**. São Paulo: Martins, 2007. (Coleção todas as artes).

_____. **On architecture**. Trad. Frank Granger. London: Willian Heinemann LTD; New York: G. P. Putnam's Sons, 1931. 2 v. (The Loeb Classical Library).

WATSON, Walter Crum. **Portuguese Architecture**. London: Archibald Constable and Company, 1908.

WEBB, Ruth. The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in "Ekphraseis" of Church Buildings. **Dumbarton Oaks Papers**, Vol. 53 (1999), pp. 59-74 (Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1291794> Acesso: 19/04/2012).

_____. **Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice**. England: Ashgate Publishing Limited, 2009.

WILLIAMS, Allyson Burgess. Rewriting Lucrezia Borgia: Propriety, Magnificence, and Piety in Portraits of a Renaissance Duchess. In: MCIVER, Katherine A. (Editor).

Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy: making the Invisible Visible through Art and Patronage. England: Ashgate Publishing Limited. 2012

WOHL, Helmut. Portuguese Baroque Architecture. In LEVENSON, Jay. A, (Org) **The Age of the Baroque in Portugal.** Washington: National Gallery of Art, Yale University Press. 1994.

YATES, Frances A. **A arte da memória.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.