

A representação de reis estrangeiros nas festas reais portuguesas, s. XV-XVII

The Representation of Foreign Sovereigns in Portuguese Royal Festivals, Fifteenth to Seventeenth Centuries

LISA VOIGT

Yale University

lisa.voigt@yale.edu

<https://orcid.org/0000-0002-3406-5182>

Texto recebido em / Text submitted on: 10/05/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 06/10/2025



Resumo. Este artigo centra-se na representação de reis de povos distantes em várias festas públicas celebradas em Lisboa entre os séculos XV-XVII. Embora o ato da rendição à soberania portuguesa e à religião cristã, muitas vezes encenada por um rei ou o seu representante, fosse suposto assinalar a inferioridade e subordinação de reis estrangeiros, houve casos em que a encenação da alteridade na festa excedeu ou interrompeu essa função. As dimensões corpóreas, visuais e auditivas da *performance* por vezes complicaram a celebração pretendida do triunfo português sobre outros soberanos.

Palavras-chave. Festas, Lisboa, império, subordinação, alteridade.

Abstract. This article focuses on the representation of sovereigns of distant peoples in various public festivals celebrated in Lisbon between the fifteenth and seventeenth centuries. Although the act of surrendering to Portuguese sovereignty and the Christian religion, often staged by a king or his representative, was supposed to signal the inferiority and subordination of foreign sovereigns, there are cases in which the staging of alterity in a festival exceeds or interrupts this function. The corporeal, visual, and auditory dimensions of the performance sometimes complicate the intended celebration of Portuguese triumph over other sovereigns.

Keywords. Festivals, Lisbon, empire, subordination, alterity.

Introdução

A representação de reis de povos distantes era uma das formas mais frequentes de figurar a alteridade nas festas públicas na Europa na primeira modernidade. Reis fictícios de terras longínquas faziam parte de procissões e mascaradas; participavam em encenações de embaixadas; apareciam em espetáculos teatrais organizados para as entradas de reis verdadeiros, como no caso da comédia representada para o rei D. Felipe III de Espanha (II de

Portugal) em Lisboa em 1619, analisada neste capítulo, juntamente com outros exemplos dos séculos XV e XVI. Música, danças, e trajes tradicionais da comitiva real serviam como evidência e símbolo de alteridade, no sentido de origens geográficas distantes e culturas e religiões diferentes. Mas o ato da rendição à soberania portuguesa e à religião cristã, muitas vezes encenada por um rei ou o seu representante, deixa patente quanto essa alteridade era também suposta ser sinal de inferioridade e subordinação. Se, como afirmam Ângela Barreto Xavier e Cristina Nogueira da Silva na introdução a *O Governo dos Outros*, a transformação dos “diferentes” em ‘outros’ [...] foi necessária para a conservação do poder imperial” (2016: 21), as festas públicas tiveram um papel importante nessa transformação¹. O fim (o objetivo ritual, digamos) da representação da alteridade era criar ou reforçar a crença dos espectadores na hierarquia civilizacional que justificava a expansão imperial e a evangelização, colonização, e escravatura dos “outros”. Quando os organizadores podiam representar o ato da submissão dentro da festa mesma, tanto melhor para a eficácia ritual.

A incorporação de outros reis nas festas portuguesas como subordinados ou conquistados faz parte da recuperação da tradição do triunfo romano nas cortes europeias a partir do século XV. Como explica Diogo Marques Salgueiro na relação das celebrações em Lisboa para a beatificação do padre Francisco Xavier em 1620, o “triumfo” – um termo “novo para os ignorantes” mas já conhecido pelos “principiantes nas letras humanas” – “não é outra cousa que o solene acompanhamento com que o Capitão vencedor entrava por Roma, levando diante os inimigos cativos, & as imagens & despojos das provincias, & cidades conquistadas” (1621: 6r)². Com certeza, a arte efêmera das festas (arcos triunfais, carros alegóricos) serviu muitas vezes para sublinhar o triunfo do soberano português através da incorporação de “imagens e despojos” das terras supostamente conquistadas. Mas a participação festiva de representantes vivos de outras culturas e terras era mais complexa e podia potencializar outras mensagens. Para elucidar esta diferença, começamos com exemplos da mostra da subordinação de outros reis nas festas reais portuguesas, para logo examinar instâncias em que a *performance* da alteridade

¹ Mais adiante, as autoras explicam a alteridade como “a percepção e reconhecimento da diferença, da sua construção e transformação em alteridade jurídica e socialmente operativa” (XAVIER e SILVA 2016: 22). Partes deste artigo sobre as festas de 1451 e 1619 foram publicadas anteriormente em Lisa VOIGT (2021). “All the World on Stage: Performance and Global Knowledge in Early Modern Portuguese Festivals”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 55,1, 41-64, e aparecem aqui com permissão da revista.

² Sobre a recuperação da tradição romana do triunfo nas festas europeas renacentistas, ver Roy STRONG (1984: 44-48). Sobre a representação da alteridade no texto de Salgueiro e a mistura do discurso religioso e militar neste trecho, ver XAVIER e VOIGT.

transtorna ou interrompe a submissão desejada. Essas instâncias ficam mais evidentes quando prestamos atenção não só à alteridade representada, mas às características e práticas das pessoas que fazem a representação, como a cor da pele, vestimenta, voz, música, e dança. Para isso, aproveitamos a terminologia de Elizabeth Maddock Dillon no seu livro *New World Drama: The Performative Commons in the Atlantic World*: o *mimético* para referir-se ao “outro lugar” representado e o *ôntico* para referir-se aos aspetos corporais e materiais da *performance* (2014: 50)³. Veremos que no nível ôntico, os efeitos da alteridade não foram tão fáceis de controlar para comunicar o triunfo imperial e a subordinação colonial.

1. A subordinação da alteridade

A celebração festiva do triunfo sobre povos conquistados e subordinados data do início da expansão portuguesa no século XV. Por exemplo, a festa para celebrar o casamento da Rainha D. Leonor de Portugal com o Sacro Imperador Romano Federico III, em Lisboa, em 1451, incluiu a participação de vários grupos representativos da diferença étnica e religiosa dentro e fora da Península Ibérica, incluindo “sarracenos” e judeus, africanos e “homens selvagens, da ilha Canária” (LANCKMAN 1992: 47). Todos os grupos renderam homenagem através da *performance*, segundo o relato testemunhal das festas escrito pelo embaixador alemão Nicolau Lanckman de Valckenstein. No dia 13 de outubro de 1451, Lanckman descreve como

Acabada a ceia, durante toda a noite, fizeram-se danças e jogos variados e esplêndidos. Primeiro, vieram perante a sereníssima Imperatriz Dona Leonor reis de armas, arautos, e representantes de cada um dos reinos de toda a Cristandade, apresentando cada qual uma carta escrita à senhora imperatriz.

Seguidamente, vieram africanos e mouros, com um engenho à maneira de dragão, com danças e aparatos segundo seu costume, prestando homenagens à senhora imperatriz (LANCKMAN 1992: 33).

Aqui temos uma encenação de embaixadas de reinos cristãos, com a entrega de cartas que – ao fazer-se no contexto de danças e jogos – imitava a diplomacia ritualizada que Zoltán Biederman analisa no seu artigo nesta co-

³ A tradução do texto de DILLON aqui e no resto do capítulo é minha.

leção⁴. Os africanos e mouros que prestavam “homenagens” já tinham a diferença mais assinalada, com “danças e aparatos segundo seu costume,” frase que se tornaria quase num refrão nas relações de festas. Mas é a entrega da carta dos canários – a terra mais remota – que merece uma descrição mais detalhada, onde vemos a subordinação e a exotificação de maneira ainda mais clara:

A seguir, vieram homens da selva, nascidos em qualquer recanto do mundo, em remotíssimas ilhas do mar, que estendiam à senhora desposada uma carta com este teor: “Embora sejamos homens da selva vindos das longínquas ilhas do mar, no entanto, subordinados, de há pouco ao sereníssimo rei de Portugal, fomos enviados pelos nossos chefes a estas festas nupciais.” E executaram uma dança especial de maravilhar, à maneira da que fazem numa ilha chamada Canária, em que há homens e mulheres vivendo nus; esta ilha descobriu-se por fortuna o senhor rei de Portugal D. Duarte (LANCKMAN 1992: 35).

A descrição sublinha a distância (“qualquer recanto do mundo”, “remotíssimas ilhas”, “longínquas ilhas”) e o exotismo dos “homens da selva”, que vivem nus e executam uma dança singular e maravilhosa. Essa dança era provavelmente tão imaginária quanto era a subordinação declarada pelos canários, já que as pretensões do Rei D. Duarte e o Infante D. Henrique às Ilhas Canárias foram travadas com êxito pelos indígenas guanches e pelos espanhóis, conduzindo ao Tratado de Alcáçovas, em 1479 (RUSSELL 2000: 290).

Lanckman aludiria de novo à nudez dos canários e a sua “descoberta” quando descreveria outra *performance* no palácio de Dona Leonor, no dia 23 de outubro. Nesta ocasião, os “homens selvagens, da ilha Canária” estavam no quarto lugar, junto dos africanos e mouros – agrupando-se assim os “outros” de fora da Península Ibérica (os três primeiros grupos eram cristãos, sarracenos, e judeus, todos com danças “a seu modo”) (LANCKMAN 1992: 47). Embora Lanckman não entre aqui na “longa história sobre o modo como foi encontrada por acaso” (limita-se a dizer que “Ha um senhor que por si próprio responderá a isto”), afirma com mais certeza que “Nessa ilha, a fé cristã foi já difundida e implantada com os dez mandamentos e com o baptismo” (1992: 47). O embaixador alemão parece ter compreendido a mensagem pretendida com a participação dos canários nas celebrações do matrimônio real: afirmar o êxito da expansão imperial portuguesa e da evangelização cris-

⁴ BIEDERMAN destaca nas embaixadas o “tratamento artificioso dado aos movimentos dos corpos, aos gestos, às palavras, ao aparato visual e material, aos sons e às comunicações verbais entre representantes de poderes distintos” (2025:27).

tã perante um público português⁵. Mais de 50 anos depois, essa mensagem seria difundida de novo, para outro público (agora leitor), quando o manuscrito de Lanckman finalmente foi publicado em Augsburg em 1503, durante o reinado do filho de Federico III e D. Leonor, Maximiliano I (1493-1519).

Nas entradas reais em Lisboa no período filipino (1581 e 1619), a *performance* de subordinação de “outros” reis e reinos tinha um papel ainda mais importante. Para os organizadores e narradores portugueses destas entradas, a rendição de homenagem ao rei espanhol – cuja herança, em combinação com esforços militares e diplomáticos, valeu-lhe a coroa portuguesa – não deveria diminuir a soberania e grandeza portuguesas⁶. Nas relações das entradas filipinas, fica patente o duplo objeto de exaltação ou de “amor,” na expressão afetiva de Afonso Guerreiro na sua relação de 1581, *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal*. No “Prologo dirigido a o Serenissimo D. Alberto”, Guerreiro afirma ser motivado pelo “amor natural da pátria [...] envolto em um zelo de curiosidade de manifestar suas grandezas por outras partes remotas”, para representar “os sinais de amor, que os Portugueses mostrarão na solemnidade deste triumpho” do rei D. Felipe II de Espanha, I de Portugal (1581: [11])⁷.

Durante a festa, a representação do triunfo sobre “outros” povos resolve o dilema, ajudando a exaltar ambos os objetos de “amor” (o rei espanhol e o reino português). No desenho do arco triunfal descrito no capítulo X, Guerreiro menciona um carro alegórico “em que sua Magestade hia triumphando de Portugal” (1581: [51]). Mas como se fosse para contrapesar a “derrota” de Portugal, à frente desse carro há uma mulher que representa o Reino do Algarve, com armas e escudo “com as três cabeças de mouros”, a iconografia da “reconquista” no brasão do Reino do Algarve (1581: [51])⁸. Focando nesta

⁵ BIEDERMAN insiste na “lógica (circular) crucial para entendermos a importância dos rituais diplomáticos no dealbar de Quinhentos entre a corte portuguesa e numerosas outras cortes africanas e asiáticas: cada elemento do ritual ilustrava e provava, ao mesmo tempo que ajudava a criar e reforçava, a exclusividade do *status* régio dos seus protagonistas” (2025:35). As festas de casamento e o espetáculo teatral que analiso neste capítulo, ao imitar o ritual diplomático e representá-lo no palco, confirmam essa lógica.

⁶ Como explica Laura FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, “no desfile de 1581 [...] ambos [governante e governado] estavam a negociar o seu lugar no novo quadro político por meio de suas palavras e posturas” (2021: 99, minha tradução). Sobre as entradas filipinas de 1581 e 1619, ver também MEGIANI (“A Escrita da Festa” e *O Rei Ausente*) e VOIGT, “Imperial Celebrations, Local Triumphs” (2011: 21-30).

⁷ Como a edição que cito não tem números de páginas, incluo o número da página do pdf da versão digitalizada entre parêntese (<https://purl.pt/14685>).

⁸ AZEVEDO assinala a fonte mais antiga da representação deste brasão como o *Arco de Triunfo* de Maximiliano I (1515), um gesto “de exaltação do soberano pela exibição dos atributos de seus domínios [...] salientando – exprimindo simbolicamente – a subordinação de diversos e diferentes territórios a um só chefe,” e acrescenta que essa subordinação é “em vários casos mais teórica e de pretensão que real e verificada,” como no caso do Maximiliano I em relação ao Algarve (embora não do seu bisneto Felipe II) (1984: 115).

figura, Guerreiro não só elogia os “triumfos” portugueses mas também nega a sua subjugação à coroa espanhola: “Com este triumpho fica acrescentado o nosso Reyno, & não subjeytado” (1581: [52]).

Esta formulação é uma chave para a representação de outros reinos e “triumfos” nos capítulos seguintes, após a entrega das chaves da cidade – o ato ritual de subjugação por excelência⁹. No capítulo XIII, Guerreiro descreve uma obra de “maravilhoso & singular artificio” construída para a entrada, um caminho desde as “portas da ribeyra” com columnas que alternam com estátuas sob pedestais, cada uma com “coroa dourada na mão direyta, na esquerda diversas mostras”. Ou seja, representam de novo “outros” soberanos, com um significado claro na entrada real, segundo Guerreiro: “tudo juntamente significava a conquista das Indias Orientaes, Brasil, & Guiné” (1581: [63-64])¹⁰. Confirmando a mensagem da conquista portuguesa – agora acoplada ao império espanhol – havia uma estátua do “globo do mundo” com uma inscrição em Latim (a tradução é de Guerreiro): “O mundo que estava dividido antre vosso bisavo Dom Fernando Rey de Castella & vosso avo dom Manoel Rey de Portugal, agora se ajuntou em hum, sendo vos senhor de todo Oriente & Occidente. Os Reynos do mundo que vos serão divididos, agora os possuis & governais” (1581: [65-66]). Como Laura Fernández-González expressa na sua análise da arquitetura efêmera da entrada de 1581, todo o repertório visual foi dedicado à exaltação do domínio global de Felipe II (2021: 135).

As estátuas dos outros reinos têm um papel importante nessa exaltação. Todas as estátuas oferecem tributos “em reconhecimento de vassalagem” (GUERREIRO 1581: [83]), desde Goa (capítulo XIV), passando por Cananor (XV), Cochim (XVI), Chaul (XVII), Dio (XVIII), Ceylam (XIX), Malacha (XX), Ormuz (XXI), e Ethiopia (XXII), e acabando com os “Reynos do Brasil” (XXIII). A estátua do Brasil é reconhecível tanto pela cor da pele parda como pelo tributo oferecido: “tinha a cor do ro[st]ro parda, com a dos Brasis, cuja provincia & reyno significava. Tinha na mão humas canas d’açucar, que he o fructo que o Brasil [sic] da: as quaes offrecia a sua Magestade em sinal de obediência” (GUERREIRO 1581: [86]). A estátua da Ethiopia também oferece açúcar, embora exiba mais riqueza no corpo: “offrecia a S. Magestade em huma mão açúcar, & por os braços & pernas tinha muitas manilhas de ouro, que he o ornamento dos Reyes daquela provincia, com que se mostrava

⁹ A subordinação é confirmada na palestra do Vereador que entrega as chaves: “Esta sua muy noble & sempre leal cidade de Lisboa, entrega a vossa Magestade as chaves de todas suas portas, & dos leaes corações de seus moradores, & de seus corpos & averes pera todo seu serviço” (GUERREIRO 1581: [59]).

¹⁰ Para uma descrição do passeio triunfal com estas estátuas, e o resto da arquitetura efêmera construída para a ocasião, ver FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ 2021: 119-126.

ornada & obediente a sua Magestade offerecendolhe seus dões”. Neste caso, a identificação da cor da pele é reforçada no título em Latim, que revela o racismo anti-negro já em vigor: “Não me desprezes por a pretidão do rosto que a quentura do sol me fez assi: mas amaime por a brancura do coração, que vos offreço” (GUERREIRO 1581: [85]). Fernández-González sugere que através das posturas e das inscrições que renderam homenagem a Felipe II, os objetos inanimados como estátuas, esculturas, e pinturas “adquiriram vida” durante o ritual, “fala[ndo]” e “interagi[ndo]” com o monarca (2021: 124)¹¹. Mas a estátua inanimada acompanhada pela inscrição em latim fixa um significado unívoco de submissão, formando parte do que Diana Taylor chamaria o “arquivo” em *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*: as fontes de conhecimento supostamente duradouras e resistentes à mudança (2003: 19), em contraste com o “repertório” efêmero: a *performance* multisensorial de corpos animados que, como veremos na próxima secção, às vezes complicam a mensagem do triunfo português.

2. A alteridade insubmissa

No casamento dos príncipes D. Afonso de Avis e D. Isabel de Aragão em 1490, a *performance* da alteridade nas danças e embaixadas de outros reinos abre outras possibilidades interpretativas¹². O cronista Garcia de Resende descreveu as celebrações desse casamento – realizado em Évora por causa da praga que havia em Lisboa nessa altura – na *Vida e feytos d’el-rey Dom João II*. Tal como nas festas do casamento de 1451, uma dança de alteridade “interna” ao reino foi considerada um ingrediente necessário às celebrações: “assi mandou que de todas as mourarias do reino viessem às festas todos os mouros e mouras que soubessem bailar, tanger e cantar” (2007: 158). Mas também como nas festas de 1451, havia danças de alteridade mais “longícuas”, que ocorrem durante uma imitação duma embaixada dum rei africano:

[O]uve ahi huma muito grande representaçam dhum rey de Guinee [...] e com elles huma muy grande e rica mourisca retorta em que vinha dozentos homens tintos de negro muito grandes bayladores todos cheos de grossas

¹¹ FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ escreve, “The pageant became a liminal space in which inanimate things, such as sculptures and paintings, ‘interacted’ with the ruler as animate, that is, people, did too. In the triumphal path, the statues of nymphs ‘declaimed’ verses directly to Philip. This was a process by which each dominion was able to pay homage to the foremost global ruler” (2021: 124).

¹² Afonso morreu antes de herdar o trono, em 1491, e Isabel, filha dos Reis Católicos Fernando e Isabel, casou-se com D. Manuel I em 1497.

manilhas polos braços e pernas douradas que cuidavam que erão d'ouro e cheos de cascavees dourados e muito bem concertados: cousa muy bem feita e de muito custo por serem tantos, e em que se gastou muita seda e ouro; faziam tamanho roydo com os muitos cascavees que traziam que se nam ouvião com elles: e assi ouve outras representações, e depois da cea muitas danças e outras muitas festas que quasi toda a noite duraram, cousa certo para ver (RESENDE 2007: 171).

Resende enfatiza a ostentação de grandeza, mas apesar de a descrever como uma “coisa certo para ver”, também mostra que era uma coisa para *ouvir*: a dança criou tanto barulho – por causa do movimento dos “muitos cascaveis” (chocalhos) nas “grossas manilhas” (braceletes) – que “[não se] ouviam com eles”. Vale a pena prestar ainda mais atenção à *performance* sonora quando interrompe a mensagem pretendida dos organizadores.

O que era que não se deixava ouvir? Sabemos, também por Resende, o poema que foi recitado ou cantado durante a dança da “mourisca retorta”, porque foi publicado no seu *Cancioneiro Geral* em 1516. Foi escrito por Fernão da Silveira, oficial e poeta da corte de João II, mas a voz poética é do “rei de Guiné,” identificado como Serra Leoa no poema: “A min rrey de negro estar serra Lyoa / lonje muyto terra onde viver nos” (na tradução de Paul Teysier, “Eu sou o rei dos negros da Serra Leoa / A terra onde vivemos fica muito longe” [citado em BELO 2016: 159-160]). É a primeira instância textual conhecida da “língua de negro” usada no teatro e na literatura renascentista para representar o português africanizado (LIPSKI 2005: 52). Para André Belo, quem transcreve e comenta o poema, a língua de negro era uma “segunda pele”: tal como o uso de “blackface” dos “dozentos homens tintos de negro” na festa de 1490, era uma forma de caricatura e denegrimiento do africano escravizado. Partindo de uma outra perspectiva no seu livro *Staging Habla de Negros: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*, Nicholas R. Jones lembra-nos que a associação entre negro e escravizado não era total na época, e usa o exemplo da “mourisca retorta” para sublinhar a presença de soberanos negros na literatura ibérica (2019: 87). Jones argumenta, provocativamente, que podemos e devemos ler exemplos textuais de língua de negro não só como estereotipo e denigração, senão como evidência da agência e conhecimento africanos.

Voltaremos a essa possibilidade interpretativa no caso da entrada filipina em 1619. No caso da festa do casamento real em 1490, a “representação dum rei de Guiné” imita as entradas e embaixadas de soberanos africanos reais, como o príncipe Bemoi (Bemohi) do reino de Jolofo, recebido com muita

cerimónia por D. João II em 1488, também descrito por Resende com muita música e dança, “muy ceremonial e perfeyto” (RESENDE 2007: 115)¹³. No seu artigo, Biederman explica a intensidade e frequência de relações diplomáticas entre D. João II e figuras soberanas da Ásia e África neste período – “altamente cerimonializadas” e “detalhadamente documentadas” – como parte de um “processo de afirmação régia” a partir de 1481. O poema do “rei de Serra Leoa” parece ser imaginado pelo autor Silveira como parte desse processo. O rei insiste na sua própria alteridade: “nam saber quy que balhar terra vossa, / balhar que saber como nossa terra” [Não sei o que bailarei aqui, na vossa terra. / Bailarei o que sei, como na nossa terra] (citado em BELO 2016: 159-160). É uma versão da refrão “segundo seu costume,” com ênfase na diferença enquanto oposição (vossa terra/nossa terra). E como os canários em 1451, a encenação da embaixada inclui uma mensagem de subordinação, declamada em vez de escrita numa carta. O rei veio logo “porque sempre nos seruyr vosso pay, / folgar muyto negro estar vos rraynha” [porque nós sempre servimos vosso pai / e os negros folgam muito de que sejais rainha] (citado em BELO 2016: 159-160). Ou seja, o poema interpreta a representação da embaixada africana conforme o processo da afirmação régia portuguesa. No entanto, como já vimos, a corporalidade dos dançantes e a sonoridade que produzem os movimentos interromperam a comunicação dessa mensagem durante a festa. Os negros que “folgam” através da dança produzem tanto ruído “com os muitos cascadees” que não se ouve mais nada – porventura a afirmação de serviço perpétuo à coroa portuguesa. Na terminologia de Diana Taylor, é só no “arquivo” escrito – neste caso, no *Cancioneiro* de Resende – que a alteridade do “repertório” encenado pelo rei da Guiné claramente comunica subordinação.

Na entrada real de Felipe III em 1619, a representação festiva da soberania e submissão era ainda mais complexa. Após a ausência da coroa de Lisboa desde 1583, em 1619 uma estátua de Felipe II serviu como lembrança da entrada real anterior. A luxuosamente ilustrada relação oficial, *Viagem da Cathólica Real Magestade delRey N.S. ao Reyno de Portugal* de João Baptista Lavanha, descreveu a estátua como “muy al natural retratado com el traje com que entró en esta ciudad el año de 1581” (LAVANHA 1622: 48r) (Fig. 1). Em outra relação da entrada, *Relacion de la real tragicomedia con que los padres de la Compañia de Iesus en su Colegio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Ma-*

¹³ A descrição da visita, com “muitos ministrees e danças, trombetas, e atabales, tudo feyto em grande perfeiçam; porque el-rey nas cousas que tocavam a seu estado, era sobre todos muy ceremonial e perfeyto” (RESENDE 2007: 115), aparece no capítulo LXXVIII, “De como Bemohi veo a estes reynos e foy feyto christão e da sua morte” (2007: 112). Sobre esta embaixada ver BENNETT (2018: 129-130) e BIEDERMAN, neste número.

gestad Catolica de Felipe II de Portugal de João Sardinha Mimoso, é ainda mais evidente o esforço de assegurar a sua autoridade e naturalidade como rei de Portugal através do desenho da estátua:

el Rey Philippo Primero de Portugal, de bulto, a lo natural, vestido a la Portuguesa, y sembrado de pedreria finíssima, com espada, y daga, en la mano derecha dos coronas de pedreria, hermosas perlas Orientales, que significavan el Reyno de Portugal y Castilla, y las ofrecia a Phelippe Segundo su hijo (1620: 153v).

Ou seja, aqui os tributos dos outros reinos já fazem parte da coroa portuguesa e castelhana que a figura de Felipe II – cuja vestimenta assinala a sua legitimidade como rei português – oferece ao seu filho.

Mesmo assim, a rendição de tributo dos reinos subordinados ainda era central na iconografia escultural da entrada de Felipe III. Segundo a descrição e a gravura no texto de Lavanha, em ambos os lados da figura do rei Felipe II havia estátuas de Vasco de Gama e Colombo no ato de “descobrir” os rostos de duas mulheres: “uma mulher que representava a India” (1622: 48r) e “uma mulher Indiana” (1622: 48v). O tributo da segunda “Indiana” – representante das Índias Ocidentais – já é mais rico do que o açúcar do Brasil em 1581: consiste em “barrilhas de ouro que se tira de suas minas” (1622: 48v). Na sua relação da entrada de Felipe III, Mimoso associa a rendição do tributo mineral com outro Arco, o dos Moedeiros (fig. 2). Mimoso descreve o ato de rendição de forma muito mais violenta do que aparece na gravura e no texto de Lavanha:

De um lado y otro, sobre el espácio que queda entre las columnas quedavan em dos peñas las dos Minas, Oriental y Occidental, tenian las entrañas rasgadas, y mostravan abriirlas com las manos, la del Oriente las tenia llenas de barras de oro relevadas, y la del Occidente de plata: estavan vestidas al modo de las naciones que las habitan, y ellas uma negra y outra parda (1622: 152v).

Tal como no texto de Guerreiro sobre a entrada de 1581, a cor da pele (negra e parda) é fundamental para designar (e denegrir, literalmente) o reino conquistado, seja da África, Ásia, ou América.



Fig. 1. Arco dos Ouriveiros e Lapidairos, João Baptista Lavanha, *Viagem da Cathólica Real Magestade delRey N.S. ao Reyno de Portugal* (1621). <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/idurl/1/87400>.



Fig. 2. Arco dos Moedeiros. João Baptista Lavanha, *Viagem da Cathólica Real Magestade delRey N.S. ao Reyno de Portugal* (1621). <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/idurl/1/87400>.

Na descrição visceral da rendição de tributo figurada nas estátuas – onde a agência não é dos exploradores que “descobrem” os rostos, mas das figuras femininas que “abrem” as próprias entranhas para extrair o metal – Mimoso presta atenção particular ao corpo, o gesto, e a vestimenta dos representantes de outros reinos e terras. Na verdade, o enfoque nas dimensões visuais, auditivas e corporais do “repertório” corresponde bem ao objetivo principal do texto, que é descrever uma *performance* teatral, a “real tragicomedia con que los padres de la Compañia de Jesus [...] recibieron a la Magestad Catolica de Felipe II de Portugal”. Nos primeiros 125 folios da *Relación* (de 163 em total), Mimoso transcreve o diálogo em latim da *Real tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente*, uma peça teatral escrita pelo padre António de Sousa. E ainda mais interessante para o nosso propósito, Mimoso narra a realização da obra perante o rei D. Felipe III, durante dois dias das festividades para a entrada real de 1619. Quando Mimoso descreve a atuação e os gestos de corpos “reais” – nos dois sentidos da palavra, no caso dum rei representado por um estudante identificado como pardo – podemos perceber outras mensagens para além da rendição e submissão de outro rei e reino ao domínio português.

Na cena final da obra, a personagem Brasil descreve a sua chegada a Lisboa como um ato de entrega ou rendição ao rei D. Manuel, conforme muitos exemplos que já vimos: “Emmanueli, regna que tradam vide”, declara o Brasil (A Emanuel, veja os reinos que eu vou entregar), “Didicere monstra facile tractari, pati” (Aprenderam os monstros a ser facilmente domados, a submeter-se). O diálogo continua:

Portug. *Non Portugalle sentient regnum grave.
Non mea libenter tradito nocet manus.*
Brasile. *Simia Tapuya e similis ad numerum choros
Agitato, laetum referat hunc plausus diem.*
Saltat Brasile cum suis (MIMOSO 1620: 115v).

Portugal: *O reino de Portugal não se sentirá pesado. Não magoa a minha mão o rendido.*

Brasil: *Tu, macaco, semelhante do Tapuia, vais dançar ao som do número. Que este dia seja marcado por amplos aplausos.*

O Brasil dança com os seus¹⁴.

Estes versos parecem recapitular a cena do terceiro ato, quando as figuras

¹⁴ A tradução do latim foi realizada com a ajuda de Domingo Ledezma.

que representam Brasil dançam e cantam – entre outras coisas, um “Chorus Brasilicus” em tupi – com monos e papagaios perante o rei português.

Antes da entrada do Brasil, a encenação da submissão e rendição de tributo foi realizada pelos reinos do “Oriente” referidos no título da peça teatral (*Real tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente*). Vasco da Gama entra no palco acompanhado por quinze “províncias orientais”, as quais apresenta “por súbditas suas tributarias” a D. Manuel – também representado no palco, perante o seu bisneto real Felipe III (MIMOSO 1620: 49v). Estas províncias fazem uma “grave e vistoça dança” (MIMOSO 1620: 49v) na qual oferecem em tributo produtos locais de riqueza natural e artificial. O texto de Mimoso concentra-se nos signos visuais da vestimenta e nos presentes oferecidos, mas ao final da descrição efrástica de todas as províncias, encontramos uma breve referência à incorporação dos tributos numa “dança que dizem de muerte real”, presumivelmente a “dança da morte” de longa tradição europeia (1620: 51v)¹⁵. Aqui Mimoso não incorpora nenhuma outra informação sobre a música ou os movimentos da dança, passando logo a exaltar, de novo, o valor do tributo: “la innumerable riqueza de joyas, y pedreraria que llevaron estas figuras” (1620: 51v)¹⁶. Esse tributo representa o que Salgueiro chama os “despojos das províncias, & cidades conquistadas” quando explica o significado do triunfo romano na *Relaçam das festas*, sobre a beatificação de Francisco Xavier. A *Relaçam* descreve a procissão realizada no Colégio de Santo Antão no ano depois da entrada de Felipe III, com o “Oriente acompanhado com as Provincias, & Reynos, que o santo Francisco sogeitou naquelas partes à Fé Catholica”, realizada por nada menos de “mil & oitocentos” estudantes (SALGUEIRO 1621: 6v). Evidentemente os estudantes do Colégio de Santo Antão, que representaram a *Real tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente* perante o Felipe III em 1619, eram versados neste tipo de representação.

Mas o texto de Mimoso leva-nos para além do nível “mimético” da *performance* (o que Salgueiro chama “imitar com propriedade” (1621: 6r)) e da-nos pistas sobre o nível “ôntico,” na terminologia de Elizabeth Maddock

¹⁵ Em *Dancing the New World*, Paul SCOLIERI sugere que a dança da morte da tradição cristã medieval é uma apropriação de “outras” danças não cristãs (2013: 10-11). Elena FITZPATRICK SIFFORD e Cécile FROMONT invertem a direção da apropriação, analisando como o movimento desenfreado dos corpos na iconografia da dança da morte servia como modelo para os ilustradores da literatura da viagem para representar danças indígenas e africanas, no fim de projetar a falta de civilização, moderação, e controle (167-173).

¹⁶ “No es facil de dezir la innumerable riqueza de joyas, y pedreria que llevaron estas figuras, que fue sin cuento,” MIMOSO lamenta, embora sim chega a numerá-la, de forma bastante precisa: “solo en algunas pocas dellas se pudo contar lo siguiente, 1090 diamantes, 3000 perlas de grande precio, 248 esmeraldas finissimas, 1139 rubies” (51v).

Dillon. Dillon aponta a diferença entre o “ôntico” – os aspetos corporais ou materiais da *performance*, como a cor da pele, vestimenta, danças, cantos, e instrumentos – e o “mimético,” que ela descreve como o “referencial, imaterial, apontando para uma cena localizada em outro lugar” (2014: 50)¹⁷. Se as “províncias orientais” da *Real tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente* representam essa “cena localizada em outro lugar”, a descrição da cena que representa o Brasil destaca as dimensões materiais do nível “ôntico”. É neste nível onde podemos ver uma interrupção da *performance* da subordinação, de acordo com o modelo do rei de Serra Leoa e a “mourisca retorta” de 1490.

Após a saída das quinze províncias orientais, entra no palco uma figura que representa outra terra um pouco surpreendente para uma obra titulada *Real tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente*: o Brasil. O Brasil entra num crocodilo de mais de dois metros (dez palmos), de acordo com a iconografia das “quatro partes do mundo” – mais comumente usado para designar a África – em muitas festas e imagens contemporâneas¹⁸. É acompanhado de outras figuras que representam a sua origem brasileira: “seys Papagayos, Monos, Tapuias y Aymurés” e um “Tapuijaço que hazia Rey de los suyos” (MIMOSO 1620: 57v). Mimoso descreve o vestido e toucado de penas do Brasil e do rei “Tapuijaço”, e as figuras dos papagaios são “graciosamente adornados de naturales y lindas plumas de los mismos papagaios” (1620: 57v)¹⁹.

Enquanto a apreciação dos papagaios na cultura europeia deriva principalmente das penas coloridas, no seu texto Mimoso chama a atenção sobre outra qualidade importante destas aves: as suas habilidades falantes. Esta entrada impressiona não só no plano visual mas também no auditivo, tal como a “mourisca retorta” de Garcia de Resende: Mimoso escreve que entraram os papagaios “con sus collares dorados y cascabeles, [...] baylando y parlando a su modo, con sobrada gracia” (1620: 57v). E de facto, nas páginas seguintes

¹⁷ A tradução do texto de DILLON aqui e no resto do capítulo é minha.

¹⁸ Por exemplo, o colégio jesuíta de Braga celebrou a canonização de Inácio de Loyola e Francisco Xavier com a procissão de “Ásia sobre um elefante, América sobre um pavão, Europa a cavalo e África sobre um leão” (*Relações* 1622: 122v). A personificação dos continentes serviu de várias maneiras como forma de legitimar a supremacia europeia (BETHENCOURT 2013: 67) e como arma de controle epistémico e de classificação racial (MIGNOLO e WALSH 2018: 185).

¹⁹ Muito semelhante é a figura do Brasil nas celebrações em Lisboa da canonização de Loyola e Xavier, onde aparece com um traje “mais [fundado] em penas de varias cores, em arcos, & setas (galas daquellas nações) que em joyas de pedraria,” segundo a relação destas festas em 1622 (*Relações* 1622: 22r-v). Nestas festas, é a África que entra num crocodilo (dum tamanho muito maior: 50 palmos ou mais de 10 metros), enquanto a América está montada num “Armadilho” (tatu), reconhecido na relação como “animal próprio daquelas partes” (*Relações* 1622: 22r).

Mimoso transcreve cinco coros cantados por este grupo, em três línguas (a diferença das quinze províncias orientais, que só pronunciavam um dístico em Latim [1620: 51v]). Além do Latim, cantam uma vez em *Brasilica* (o tupi antigo, a língua geral padronizada pelos jesuítas) e três vezes em *língua de negro*. Esta última é representada não só fonética mas também semanticamente no primeiro canto do suposto Tapuijaço: “Se bos nom bem meu mandados / Sar negros mu negrozente” (MIMOSO 1620: 58v). Mimoso descreve este canto como composto pelo Tapuijaço, referindo-se a “la musica, y lenguaje que el mismo compuso a su arte, y se la enseñó a los compañeros” (1620: 58r). Vai ser preciso descobrir a quem, exatamente, “él mismo” se refere – uma pergunta que desloca a nossa atenção do “mimético” (quem ou o que é representado) para o “ôntico” (quem é que faz a representação).

A *língua de negro* não está tão fora de lugar como parece; aponta para a presença de africanos e afrodescendentes no Brasil, onde os jesuítas foram donos de muitos escravizados, tal como em Portugal, onde estes constituíam por volta de 10% da população de Lisboa dessa altura²⁰. Justamente no ano anterior à entrada, o Colégio de Santo Antão, onde foi representada a peça teatral, tinha herdado uma plantação trabalhada por negros escravizados em Sergipe do Conde, Baía, a maior no Brasil no século XVII²¹. O canto na *língua de negro* do Tapuijaço poderia aludir à presença africana no Brasil (o nível mimético), mas o corpo do ator (o nível ôntico) assinala a presença de afrodescendentes em Portugal. Enquanto a cor da pele da figura do Brasil é fingida com um “vestido justo de color e negra carne”, e os Tapuias e Aimorés levam um “vestido justo, y de pardo, que fingia desnudez”, tal disfarce não é necessário para o “Tapuijaço que hazia Rey de los suyos”: “El Rey era *de su natural pardo*, y sobre manera agraciado, que de muy lexos no se pudiera hallar mas pintado a lo que pedia la obra y el lugar; estudiante ansi mismo, Philosopho y Canonista” (MIMOSO 1620: 57v-58r, ênfase minha). Para Mimoso, a cor da pele do estudante-ator contribui para a naturalidade da sua representação. Nesse sentido, as consequências da expansão imperial estão à mostra no espetáculo, não só mimética mas também ónticamente, no corpo do próprio estudante. Como explica o dramaturgo António de Sousa, autor da *Tragicomedia*, no prólogo dedicado ao rei: “Na Representação (que toda sera pella juventud que nas Escolas deste Collegio se cria) vera V. Magestade parte do fruto que esta Cidade & Reyno colhe do trabalho que a Companhia

²⁰ Em *The Making of an Enterprise*, Dauril ALDEN chama os jesuítas “the preeminent slaveholders in colonial Brazil” (1996: 526). Sobre esta estimativa da população negra de Lisboa, ver LOWE 2015: 61.

²¹ Essa herança foi disputada, e Santo Antão não ganhou posse completa até muitos anos depois; sobre essa disputa, ver ALDEN 1996: 418-419.

emprega na cultura & educação dos sojeitos que as frequentão” (MIMOSO 1620: s.p.). Embora a identificação do Brasil com a cor parda fizesse parte da iconografia visual de outras festas, como já vimos, é mais provável (por razões demográficas) que o estudante-ator fosse afrodescendente²².

Outros aspetos da *performance*, principalmente o repertório sonoro, confirmam a procedência africana do estudante pardo. Mimoso descreve como cantam no estilo de “chamada e resposta” típico do canto africano: “quiso primeiro cantar solo, respondiendole los otros cõ admirable gracia” (1620: 58r). Também a sua forma de tocar a *vihuela*, um instrumento espanhol de cordas, é associado por Mimoso com os “boçales,” africanos recentemente escravizados e sequestrados das suas terras: “pidiò una vihuela al modo de los negros rudos y boçales, tañendo debaxo arriba” (1620: 58v). Mimoso parece referir-se ao modo de tocar *dedilhado* (“tañendo debaxo arriba,” *rasgado* o *rasgueado* em espanhol) em vez de *pontilhado*, como a *vihuela* foi tocada nos ambientes cortesãos²³. A referência aos “negros boçales” sugere que a “nave” onde o estudante-ator aprendeu português – Mimoso afirma que “se preciava de Português, por depender la lengua en la nave” (1620: 58r) – teria vindo da África em vez do Brasil.

Através da sua *performance*, o estudante-ator pardo afirma uma procedência africana, mas desmente qualquer associação com “rudo” e “boçal”; a sua alteridade não significa inferioridade. No *Tesoro de la lengua castellana* de 1611, Sebastián de Covarrubias define *bozal* como “[e]l negro que no sabe outra lengua que la suya” (2006: 350), enquanto no *Diccionario de Autoridades* de 1726 o define como “El inculto, y que está por desbastar y pulir. Es epithéto que ordinariamente se dá à los Negros, em especial quando están

²² Sobre a admissão de pardos aos colégios jesuítas em Portugal, ver ALDEN 1996: 29 e SCHWARTZ 1989: 36. Janaína Santos BEZERRA explica que o termo *pardo* tradicionalmente indica a cor da pele e o estatuto social (como liberto, não escravizado) em contraste com o termo *mulato*, que tinha conotações mais negativas no período moderno (2010: 33-41). Mas no *Vocabulario Portuguez e Latino*, Raphael BLUTEAU associa pardo e mulato (“Homem pardo. *Vid.* Mulato”, 1713: 265), e um escritor jesuíta de finais do século XVI explicou “a gente parda” da mesma maneira: “porque assi se chamaõ os mulatos nesta cidade” (CARDOSO, Bib. Ajuda, 54-XI-38, 3^a, 4r). A distinção entre negro e pardo, no entanto, também está presente numa relação das festas para a canonização de Santo André Corsini em 1629: “fasia Africa hum mâcebo negro bem afigurado descoberto o resto até os peitos” (CHAGAS 1632: 41r), enquanto “America representavasse por hum mosso pardo gentilhomem, cõ roupas de azul bordadas, & guarnecidas de muito ouro. O peito semeado de riquíssimas joyas de pedraria. O turbante formavaõ penas de diferentes cores, vindas de aves daquela região, ocupavaõlhe as mãos arco frecha, e trasia este mote: la que entre minha riqueza / Andre não pude gosarvos / Aqui venho a festejarvos” (CHAGAS 1632: 41v). Agradeço a André Godinho por esta referência.

²³ COVARRUBIAS associa o “*rasgado*” com uma forma menos sofisticada de tocar a *vihuela*, lamentando a falta do estudo deste instrumento desde a invenção da guitarra: “Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra” (2006: 1530); ver REINHOUDT.

recien venidos de sus tierras” (1963: 666). Mas a descrição de Mimoso indica justamente o contrário, mostrando a cultura e o conhecimento linguístico e musical do estudante-ator e dos seus companheiros²⁴. Na verdade, a dança e música servem para desafiar a atribuição da monstruosidade feita pelo D. Manuel quando pergunta ao Brasil, “que habilidades tienen los monstros que consigo trae” (MIMOSO 1620: 58r). A personagem Brasil responde com o seu próprio mandato, recusando a posição de subordinado: “manda al Rey de los suyos, que com los papagayos, y mas Brasiles, den muestras de sus artes, dançen y tañan a su manera” (MIMOSO 1620: 58r). Mimoso assegura que a *performance* fora recebida “com sumo regozijo de los oyentos” (1620: 58r). Ou seja, essa “mostra das artes,” na descrição de Mimoso, não é só uma performance de subordinação, para render homenagem ou tributo ao rei português. E as “artes” do “Tapuijaço” não são só cantar, tocar, e dançar; como vimos, Mimoso identifica-o como compositor e instrutor dos outros, referindo-se a “la musica, y lenguaje que el mismo compuso a su arte, y se la enseñó a los compañeros” (1620: 58r). Aqui, com certeza, Mimoso refere-se ao estudante-ator pardo (o domínio do ôntico) mais do que ao rei brasileiro (do reino do mimético, a “cena localizada em outro lugar”).

Essa “mostra” serve, também, para competir com outros grupos, como Mimoso relata quando saem de novo ao palco para representar uma “folia avulsa de la obra”:

no eran aun bien recogidos los Tapuias, que aun su mayoral se estava a la puerta, y echando de ver que gente blanca salia a hazer fiesta, como quien havia gustado el primero, à prisa llama los suyos, salgan a mantener su partido, que él quiere a porfia competir [sic] con gente blanca, dando muestra de su arte (1620: 61r).

Ou seja, o interesse do estudante-ator pardo não difere de qualquer outro participante nas festas públicas: exibir e defender o seu estatuto e habilidades, e não a sua alteridade, muito menos desde uma posição de subordinação. Também aqui, como na “mourisca retorta” de 1490, o canto e dança de “outro rei” interrompem a história de “descubrimiento y conquista” da peça teatral e a sua mensagem pretendida de poder imperial português.

O “repertório” do Tapuijaço/estudante, sobretudo os sons verbais e musicais, o identifica numa forma diferente da sua aparência “selvagem,” seminu

²⁴ Em “Black Guitar Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil,” Rogério BUDASZ descreve músicos e guitarristas afro-brasileiros exitosos em Portugal durante a segunda metade do século XVIII, como Manuel de Almeida Botelho, Joaquim Manuel da Câmara e Domingos Caldas Barbosa (2007: 16).

e vestido de penas. E também serve para revelar a sua agência na festa – a sua capacidade de usar a oportunidade para não simplesmente representar “outro rei” exotificado e subserviente à monarquia portuguesa. Assim, este “rei” brasileiro segue a tradição do rei da Serra Leoa nas festas de 1490, mais de que os “homens da selva” das Ilhas Canárias nas festas de 1451. A sua dança, como a deles, é “especial a maravilhar,” mas não é uma performance de subordinação, para render homenagem ou tributo ao rei português – seja D. Manuel I dentro do espectáculo, ou D. Felipe III como espectador da peça teatral.

Conclusão

Tanto no repertório de 1490 como no de 1619, a presença e os movimentos corporais dos atores complicam as mensagens de alteridade e subordinação. Em Lisboa, o estudante-ator pardo representa mimeticamente outro lugar, ou seja, o Brasil, mas também, através do seu corpo, indica a presença dos “outros” em Lisboa. E como afirma Dillon, às vezes esse nível corporeal o material do ôntico “pode começar a desenrolar a mimese – pode oferecer um desafio ao próprio roteiro que estava em execução ou, pelo menos, começar a enviar um roteiro numa direção totalmente nova e inesperada” (2014: 50). Na realização da *Real tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente* narrada por Mimoso, essa “direção totalmente nova” não era só geográfica, para o Brasil; também era um desvio da narrativa da conquista e triunfo.

Em vários exemplos analisados neste ensaio, as dimensões auditivas das representações revelam mais sobre a participação dos “outros” do que os aspetos visuais da *performance*. Talvez os aspetos sonoros e auditivos da *performance* sejam o que mais distingue – e também complica – a representação da alteridade no centro do poder do império português. Ainda que as relações de festas não permitam ouvir os “outros” diretamente, oferecem ferramentas e pistas para a nossa imaginação auditiva. Também, revelam a necessidade de prestar atenção não só ao nível “mimético” mas também ao nível “ôntico” da *performance* ritual e festiva, que nos pode levar a considerar quem é que faz a representenção, e quais poderiam ser os seus objetivos na *performance*, como o caso do estudante pardo na *Real tragicomedia*. Enquanto o dramaturgo António de Sousa e os jesuítas organizadores do espetáculo queriam que o Tapuiaço representasse um “outro” rei subordinado – e enquanto João Sardinha Mimoso representava o seu repertório musical como “al modo de los negros rudos y boçales” – o estudante-ator pardo usou a *performance* para representar outra coisa.

Bibliografia

- ALDEN, Dauril (1996). *The Making of an Enterprise: The Society of Jesus in Portugal, Its Empire, and Beyond, 1540-1750*. Stanford: Stanford University Press.
- AZEVEDO, Francisco de Simas Alves de (1984). “O Brasão de Armas do Reino do Algarve e Algumas das suas Fontes Cartográficas”. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 102, 1-6, 113-126.
- BELO, André (2016). “A língua como segunda pele: a representação dos negros africanos no teatro português (séculos XV-XVII)”, in Ângela Barreto Xavier e Cristina Nogueira da Silva (orgs.), *O Governo dos Outros: Poder e Diferença no Império Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 151-73.
- BENNETT, Herman L. (2018). *African Kings and Black Slaves: Sovereignty and Dispossession in the Early Modern Atlantic*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BETHENCOURT, Francisco (2013). *Racisms: From the Crusades to the Twentieth Century*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- BEZERRA, Janaína Santos (2010). *Pardos na cor & impuros no sangue: etnia, sociabilidades e lutas por inclusão social no espaço urbano pernambucano do XVIII*. PhD Diss, Univ. Federal Rural de Pernambuco, Recife.
- BIEDERMANN, Zoltán (2025). “Fallando ElRey, lhe perguntou da saúde d'ElRey”: ritualização diplomática e modernidade política entre a Ásia, África e Portugal (c. 1482-1502)”. *Revista História da Sociedade e de Cultura*, 25-2, 21-58.
- BLUTEAU, Raphael (1713). *Vocabulario Portuguez, & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico...* Coimbra: No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu.
- BUDASZ, Rogério (2007). “Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil”. *Early Music*, 35, 1, 3-21.
- CARDOSO, Simão. “Carta e Relação do Recebimento que se fez as Santa Reliquias que deu Dom João de Borja em Janeiro de 88”. Biblioteca de Ajuda, Manuscritos Avulsos 54-XI-38, 3^a
- CHAGAS, Manoel das (1632). *Festas que o Real Convento do Carmo de Lisboa, Fes à Canonização de S. Andre Cursino, Bispo da Cidade de Fesula, & Religioso de sua Ordem*. Lisboa: Craesbeeck.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (2006 [1611]). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Universidad de Navarra.
- DILLON, Elizabeth Maddock (2014). *New World Drama: The Performative*

- Commons in the Atlantic World, 1649-1849*. Durham: Duke University Press.
- FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura (2021). “The Global Empire and its Circulations: Philip II and the Iberian Union”, in *Philip II of Spain and the Architecture of Empire*. University Park: Penn State University Press, 97-136.
- FITZPATRICK SIFFORD, Elena e FROMONT, Cécile (2023). “Back Bending Labor, Savage Dances, Pious Stances: Race in Motion between Africa and the Americas”, in Noémie Ndiaye and Lia Markey (eds.), *Seeing Race before Race: Visual Culture and the Racial Matrix in the Premodern World*. Tempe, Arizona: ACMRS Press, 161-182.
- GUERREIRO, Affonso (1581). *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal*. Lisboa: Francisco Correa.
- JONES, Nicholas R. (2019). *Staging Habla de Negros: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*. University Park: Penn State University Press.
- LANCKMAN, Nicolau (1992). *Leonor de Portugal, Imperatriz da Alemanha: Diário de Viagem do Embaixador Nicolau Lanckman de Valckenstein*. Ed. & trans. Aires A. Nascimento. Lisboa: Cosmos.
- LAVANHA, João Baptista (1622). *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. N. S. ao reino de Portugal e rellação do solene recebimento que nelle se lhe fez*. Madrid: Tomas Junti.
- LIPSKI, John (2005). *A History of Afro-Hispanic Language: Five Centuries, Five Continents*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOWE, Kate (2015). “The Global Population of Renaissance Lisbon: Diversity and its Entanglements”, in Annemarie Jordan Gschwend and K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*. London: Paul Holberton, 56-75.
- MEGIANI, Ana Paula Torres (2001). “A Escrita da Festa: Os Panfletos das Jornadas Filipinas a Lisboa de 1581 e 1619”, in István Jancsó and Iris Kantor (eds.), *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, vol. 2. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp/Imprensa Oficial, 639-52.
- MEGIANI, Ana Paula Torres (2004). *O Rei Ausente: Festa e Cultura Política nas Visitas dos Filipes a Portugal (1581 e 1619)*. São Paulo: Alameda.
- MIGNOLO, Walter D. e WALSH, Catherine E. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press.
- MIMOSO, João Sardinha (1620). *Relación de la real tragicomedia con que los*

- padres da Companhia de Jesus em su Colegio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Magestad Catolica de Felipe II de Portugal, y de su entrada en este Reino, con lo que se hizo en las Villas, Ciudades en que entró.* Lisboa: Jorge Rodriguez.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1963 [1726]). *Diccionario de Autoridades: Edición facísmil*, vol. I. Madrid: Editorial Gredos.
- REINHOUDT, Molly C. (2019). *Diego Pisador's Libro de música (1552): Amateur Music-Making, Printing, and Handwritten Corrections in Sixteenth-Century Spain*. PhD Diss, The Ohio State University.
- Relações das sumptuosas festas com que a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonização de S. Ignacio de Loyola, e S. Francisco Xavier nas Casas, e Collegios de Lisboa, Coimbra, Evora, Braga, Bragança, Villa-viçosa, Porto, Portalegre, e nas Ilhas da Madeira, e Terceira (1622).* Lisboa: n.p..
- RESENDE, Garcia de (2007). *Vida e feitos d'el-rey Dom João Segundo*, ed. Evelina Verdelho. Coimbra: Centro de Estudos de Linguística Geral e Aplicada (CELGA). <https://www.uc.pt/uid/celga/recursosonline/cecppc/textosempdf/01vidaefeitos> (consultado em 3 de abril de 2025).
- RUSSELL, Peter (2000). *Prince Henry 'the Navigator': A Life*. New Haven: Yale University Press.
- SALGUEIRO, Diogo Marques (1621). *Relaçam das festas que a religiam da Companhia de Iesu fez em a cidade de Lisboa*. Lisboa: João Rodriguez.
- SCHWARTZ, Stuart (1989). "The Formation of a Colonial Identity in Brazil", in Nicholas Canny e Anthony Pagden (eds.), *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800*. Princeton: Princeton University Press, 15-50.
- SCOLIERI, Paul A. (2013). *Dancing the New World: Aztecs, Spaniards, and the Choreography of Conquest*. Austin: University of Texas Press.
- STRONG, Roy. (1984). *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press.
- TAYLOR, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- XAVIER, Ângela Barreto e SILVA, Cristina Nogueira da (2016). "Introdução: Construção da alteridade no império português: temas e problemas", in Ângela Barreto Xavier e Cristina Nogueira da Silva (orgs.), *O Governo dos Outros: Poder e Diferença no Império Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 21-63.
- XAVIER, Ângela Barreto e VOIGT, Lisa (forthcoming). "The 'Other' in the Public Rituals of the Portuguese Empire", in António Camões Gouveia, Federico Palomo e Laura Fernández-González (eds.), *Public Rituals in the Portuguese Empire, 1498-1822*. Londres: Routledge.

VOIGT, Lisa (2011). “Imperial Celebrations, Local Triumphs: The Rhetoric of Festival Accounts in the Portuguese Empire”. *Hispanic Review* 79, 1, 17-41.