

O MERCADO DE GRAVURAS NA EUROPA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII:

o caso do retrato «Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra»

THE ENGRAVINGS MARKET IN EUROPE IN THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY:

the case of the portrait «Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra»

Ana Elisa Silva Arêdes^{a,®}

^a Doutora em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal). Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Esta pesquisa foi conduzida como parte do doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT 2020.09409.BD).
[®] Contato principal: anaelisaarede@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é investigar a presença de um retrato do padre António Vieira em várias edições de livros relacionados ao padre jesuíta impressos durante a primeira metade do século XVIII em diversas cidades europeias. Identificada pelo título *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra*, essa gravura foi produzida e reproduzida em Roma, Veneza, Barcelona, Madrid, Pamplona e Lisboa. Utilizando ferramentas da História do Livro, este estudo constata que a inclusão desse retrato em diferentes livros não apenas evidencia a extensa circulação de materiais impressos entre aquelas cidades, mas também revela a complexa rede comercial que permeava o continente na época.

Palavras-chave

padre António Vieira | gravura | História do Livro | século XVIII

Códigos JEL

N73 | N93 | Z11

Abstract

This article aims to investigate the presence of a portrait of Father António Vieira in various editions of books related to this Jesuit priest printed in several European cities during the first half of the 18th century. Identified by the title *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra*, this engraving was produced and reproduced in Rome, Venice, Barcelona, Madrid, Pamplona, and Lisbon. Using tools from the History of the Book, this study concludes that the incorporation of this portrait in different books not only highlights the extensive circulation of printed materials among those cities but also reveals the complex commercial network that permeated the continent at the time.

Keywords

Father António Vieira | engraving | History of the Book | 18th century

JEL Codes

N73 | N93 | Z11

1. Introdução

A análise do livro como objeto de investigação requer o reconhecimento de sua dualidade intrínseca. Enquanto mercadoria, o livro é resultado de uma complexa cadeia de atividades que engloba a produção, a distribuição e a comercialização do objeto. Esta cadeia se completa quando o objeto é vendido e utilizado, podendo ser reinserido no mercado posteriormente, com o seu valor podendo ser superior ou inferior ao que foi adquirido. Enquanto texto, o livro é contínuo, pois, apesar de limitado às palavras escritas, cria efeitos a cada leitura. Este aspecto é ressaltado por João Adolfo Hansen (2019), que acrescenta que a existência do livro depende da leitura. Ele pondera que o livro é tanto uma obra acabada quanto inacabada, aberta à

interpretação e ao uso dos leitores que, dotados de competências culturais diversas e inseridos em diferentes situações sociais, produzem sínteses parciais no ato da leitura.

Nas sociedades de Antigo Regime, o livro impresso estava associado à pluralidade dos agentes de venda, à variedade de atividades desempenhadas pelos oficiais do livro e a redes económicas extensas que permeavam o comércio livreiro (CURTO, 2007). Na segunda metade do século XIV, a invenção e a difusão da prensa de tipos móveis pela Europa, ainda que não substituísse ou eliminasse a produção dos manuscritos,¹ foram acompanhadas pelo desenvolvimento de atividades técnicas e editoriais integradas nas dinâmicas corporativas, nos ofícios manuais e nas atividades mercantis. Segundo Jaime Moll (2003), ao longo do período moderno, os agentes envolvidos na economia do livro estabeleciam relações interpessoais como espaços de sociabilidade e de negociação. No caso dos livreiros e dos impressores, tais relações também eram estratégicas para reduzir recursos e capital para se realizar as impressões.

As transformações provocadas pela tipografia também se faziam presentes em intervenções no espaço urbano, como a fixação de materiais impressos nos muros das cidades, a venda desses materiais em feiras e por vendedores ambulantes (MCKENZIE, 1969) e a instalação de livrarias e oficinas de impressão. A exemplo do que ocorria com outros ofícios e atividades comerciais, essas oficinas e lojas concentravam-se em áreas específicas das cidades, facilitando as interações entre os agentes envolvidos nas atividades livreiras. Geralmente, os custos de impressão eram suportados pelos livreiros, embora não fosse incomum que o autor, o tradutor, uma ordem religiosa, uma instituição ou o impressor assumissem tais despesas (MOLL, 2003). Ao identificarem a demanda por um texto, os agentes do livro mobilizavam recursos financeiros, políticos e técnicos para a produção e comercialização do livro, sendo os livreiros, em geral, os principais protagonistas desse processo, atuando na edição e na supervisão da impressão e da encadernação das obras (GUEDES, 2005).

No entanto, essas atividades não eram restritas aos chamados «oficiais do livro» e é possível notar que os leitores também promoviam a produção manuscrita e impressa de textos, bem como a circulação destes pela Europa. Perante o caso do bibliófilo português instalado em Roma entre de 1634 e 1654, Dom Vicente Nogueira,² observa-se que um leitor podia providenciar a produção de cópias manuscritas, sinalizar demandas e realizar encomendas aos impressores e livreiros e desenvolver um sistema de encomendas e uma rede de envio de remessas de livros a partir do contacto com livreiros e com outros leitores.

Além de nutrir interesse pelos livros, D. Vicente Nogueira promoveu a produção de manuscritos e a venda de impressos a partir de relações pessoais e comerciais com homens *doutos* e oficiais da atividade livreira, consolidando a sua posição na «economia de prestígio» como um homem erudito.³ A partir deste caso, nota-se que os leitores também estavam ativamente envolvidos na disseminação de textos, participando do envio e recebimento de livros de amigos distantes, compartilhando catálogos com títulos selecionados e respondendo às solicitações de compra e envio de livros e manuscritos por parte de seus correspondentes.⁴ Nesse sentido, D. Vicente Nogueira mantinha uma busca constante por informações junto a leitores e livreiros e, assim, ajudou a construir redes comerciais de livros entre diversas cidades portuguesas, italianas, francesas, espanholas, holandesas e alemãs.

No período moderno, o chamado «antigo regime tipográfico» (CHARTIER, 2014, p. 237) não apenas

¹ Como demonstraram Fernando Bouza (1992), Roger Chartier (2014), Marcelo Moreira e João Adolfo Hansen (2013), a difusão da imprensa não eliminou o manuscrito. Além de ter um custo menor, evitar a censura oficial e permitir a circulação limitada e controlada dos textos, o manuscrito protegia os textos das alterações introduzidas por editores, compositores e revisores, como também era a única forma possível de se produzir textos escritos na América portuguesa, onde era ausente, e proibida, a tipografia.

² Segundo João Carlos Gonçalves Serafim (2011, p.19), D. Vicente Nogueira (1585-1654) foi desembargador da Casa de Suplicação e cônego da Sé de Lisboa, sendo destituído dos seus cargos, teve os seus bens confiscados e foi condenado ao degredo para a Ilha do Príncipe. Em 1633, partiu de Lisboa e chegou a Roma em 1634, onde serviu os cardeais Giulio Sacchetti e Francesco Barberini e viveu até a sua morte. O marquês de Niza era um correspondente próximo de D. Nogueira, e deste recebia orientações sobre organização bibliotecária e sugestões de livros. Outras cartas mencionam interlocutores de Nogueira envolvidos no comércio de livros, como Zacuto Lusitano, Nicolau Monteiro, Menasse ben Israel, Cristóvão Soares de Abreu, Manuel Severim de Faria e D. Francisco Manuel.

³ Nesse sentido, em missiva de 10 de julho de 1649, D. Vicente Nogueira afirma que «Contudo, inda que sou livreiro de V. S., sou livreiro fidalgo e inda que ganho, tenho atenção a dá-los em tanto menos do que os daria um livreiro ordinário, que venhamos V. S. e eu a partir com pouca diferença este ganho entre nós. E na primeira livreria, quando nossa amizade não era tão crecida, iam os preços mais rigorosos (mas inda aquém dos livreiros). Porém agora com havê-los posto mais moderados, tornando a revê-los com óculos de longa vista, inda os de[s]ci mais.» (NOGUEIRA, 1649, carta 73, p.262).

⁴ Nas cartas reunidas com a supervisão de José Adriano de Freitas Carvalho (2011), há registros das remessas enviadas a D. Vicente Nogueira, como a remetida pelo marquês de Niza, em 12 de novembro de 1647, de Paris: «Pelo correio passado tinha remetida a V. M. letra de cem escudos para a compra dos livros da viúva, e mais sinto eu o trabalho que este negócio tem dado a V. M., que o levar os livros D. Camilo» (NIZA, 1647, carta 39, p.136). Além disso, Nogueira envolvia os seus correspondentes na venda de livros, chegando a pedir ao marquês de Niza que: «E neste caso [de não querer o livro que o enviou] ou o dê em seu nome ou no meu, ou o faça vender por meu a algum livreiro que o não compre para si, se o não pagar em alguns livros portugueses dos que eu não tenho e posso desejar. Porque da livreria que me fica – que são 300 volumes entrando os faltos – hei- -de mandar também a V. S. o rol, porque já desde agora, inda que eu morra em Roma, são tão seus como os comprados» (NOGUEIRA, 1649, carta 53, p.226).

compreendia os avanços técnicos, mas também envolvia sistemas de controle. Conforme a imprensa revolucionava a comunicação, as autoridades régias e eclesiásticas desenvolveram sistemas censórios dedicados a regular a impressão e a circulação de livros com o objetivo de evitar a disseminação de ideias consideradas hostis às suas instituições e aos valores morais que sustentavam a sua autoridade. Em diferentes reinos, repúblicas e ducados europeus, os livros estavam sujeitos a diferentes formas de controle que se estendiam da análise e recolha de impressos até a avaliação e revisão de textos antes da impressão. Segundo Fermín Gomez (2001), em grande parte do mundo católico, a censura prévia dos livros foi incorporada nas normas legais dos Estados, os quais criaram aparatos burocráticos para sistematizar o exame dos textos. Por meio da análise e da aprovação ou proibição da impressão dos livros, a regulação das práticas tipográficas fazia parte de uma «economia dos privilégios», destinada a proteger os interesses corporativos e, principalmente, os pilares da fé e da monarquia.

No processo de produção de livros antigos, os materiais eram impressos em tempos distintos, cada etapa marcada por procedimentos específicos. Geralmente, a impressão do texto propriamente dito ocorria após a obtenção das licenças necessárias e antes da submissão de um exemplar impresso ao aparelho censor para revisão e taxação. Posteriormente, os materiais preliminares, como frontispícios, gravuras, dedicatórias, índices, erratas e licenças, eram impressos e integrados ao livro no processo de encadernação.

Dessa forma, exemplares diferentes de uma mesma edição podem variar significativamente no que diz respeito aos materiais que os compõem. Essa diversidade pode ser atribuída a uma série de fatores, incluindo variações na produção ao longo do tempo, diferentes oficinas de impressão envolvidas na fabricação dos livros e até mesmo a intervenção de livreiros, que podem ter realizado alterações nos exemplares em vista da comercialização dos volumes.

Durante o século XVII, em conformidade com as determinações tridentinas, leis passaram a instruir que as autorizações e as licenças produzidas pela censura preventiva fossem impressas e incluídas nos livros correspondentes.⁵ Ao reunirem paratextos obrigatórios – provenientes do aparato censor, como privilégio, licença, censura, visto, taxa e lista de erratas – e eletivos – compostos pelos livreiros-editores, tradutores ou autores, como dedicatória e prólogo, os livros eram compostos por um conjunto de materiais heterogêneos, com diferentes origens e funções, que informavam sobre a sua produção e a sua distribuição (GENETTE, 1987). A partir das assertivas de Gérard Genette, Roger Chartier (2014) considera que esses materiais articulam «um conjunto complexo de relações com o poder que vai bem além da estratégia de uma influência sobre o público, uma influência que [...] está a serviço de uma melhor recepção para o texto e de uma leitura mais pertinente do mesmo» (p.240).

Vinculados ao contexto em que a hierarquia produzia a coesão social, os paratextos eram também estavam submetidos às regras de composição dos textos da retórica. Os materiais heterogêneos reunidos no livro eram rigidamente regulados por prescrições associadas a cada gênero textual, o que delimitava e restringia os assuntos e as categorias que poderiam ser tratados e organizados no texto. Conforme observado por Anne Cayuela (1996), as dedicatórias, os prólogos e as censuras não estavam simplesmente ao serviço da busca da melhor recepção favorável a partir da captação da atenção, da docilidade e do interesse do leitor, como também direcionavam a leitura e deveriam respeitar as regras do decoro, reproduzindo adequadamente a hierarquia dos sujeitos envolvidos no discurso.

No interior dessas práticas complexas que envolviam a impressão de livros, este artigo investiga o circuito de produção de uma gravura identificada por *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra*, que é o título da subscrição que a acompanha. Assim, abordaremos a (re)produção dessa gravura por vários artífices em cidades italianas e ibéricas, revelando conexões do mercado de materiais impressos.

Através da análise desses materiais impressos e dos circuitos comerciais em que estavam inseridos, este estudo examina as dinâmicas específicas que envolviam o comércio livreiro em diferentes regiões da Europa, bem como analisa as características materiais dos livros impressos. Além disso, interessamo-nos

⁵ O Concílio de Trento proibiu a impressão de livros religiosos sem o nome do autor, sem a aprovação do Ordinário e, no caso de autores regulares, sem a licença dos superiores. Em resposta, os monarcas católicos promulgaram leis para aplicar essa regra e regulamentar a censura preventiva. Em Espanha, a pragmática de 7 de setembro de 1558 regulou a introdução e a impressão de livros em Castela, Aragão, Valência, Catalunha e Navarra, exigindo a inclusão no início do livro do nome do autor, licença, taxa, privilégio (se aplicável), ano e local de impressão.

em mapear as relações entre os diversos agentes envolvidos na produção e na comercialização dessas obras e, com este objetivo, reunimos as informações dispostas nos paratextos. Fosse de natureza administrativa, encomiástica, performativa ou biográfica, os paratextos eram unidos no livro de modo a enunciar e articular um conjunto complexo de relações com o poder da Coroa e da Igreja (CHARTIER, 2014) e dispor os agentes na distância necessária em relação às circunstâncias da produção e circulação do livro.

2. O retrato *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra*

O primeiro registo do retrato *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra* consiste nas edições do sermonário *Prediche sopra gli Evangelii della Quaresima del P. Antonio Vieyra*, atribuídas ao padre António Vieira. O padre jesuíta Luigi Vincenzo Mamiani della Rovere⁶ selecionou, editou e traduziu para o italiano uma série de sermões do padre António Vieira, enquadrando os textos nos dias da Quaresma. Cada sermão foi posicionado em um dia específico entre os quarenta e um que compreendem o período da Quaresma, da Quarta-feira de Cinzas até a Terça-feira após a Páscoa, com exceção dos sábados e da quarta-feira da Semana Santa, que foram omitidos do sermonário.

Em 1707, esses sermões foram impressos pela primeira vez na oficina tipográfica de Giorgio Placho, instalada na Praça da Igreja de São Marcos, em Roma. Nessa edição, os sermões foram divididos em dois tomos. Posteriormente, a mesma oficina os reimprimiu em 1708. Impressos em formato in-4º, os dois tomos de *Prediche Sopra gli Evangelii della Quaresima del padre Antonio Vieyra* foram posteriormente reunidos em um único volume em Veneza. Em ambos os casos, a obra apresenta os quarenta e um sermões organizados de acordo com o calendário litúrgico.

Em Veneza, os sermões foram impressos por Paolo Baglioni, que os reimprimiu em 1712 e em 1722. A relação entre o impressor Baglioni, os textos do padre Vieira e os padres jesuítas italianos que trabalharam na América portuguesa não se limitou à estampa desse sermonário. Em 1712, ao reimprimir os sermões da Quaresma do padre Vieira, Paolo Baglioni também foi responsável pela impressão da tradução italiana feita pelo padre italiano Anton Maria Bonucci do sermonário de Vieira intitulado *Xavier dormindo e Xavier acordado*.

Além dos sermões, o primeiro tomo de *Prediche sopra gli Evangelii della Quaresima del P. Antonio Vieyra* apresenta um retrato do padre António Vieira após o índice dos argumentos e antes dos sermões. Essa gravura também é incluída na edição reimpressa em Roma, em 1708. Em Veneza, o sermonário foi impresso em tomos únicos em 1708, 1712 e 1722, livros que também apresentam uma gravura semelhante, a qual é inserida ora logo antes dos sermões ora como frontispício, a depender do exemplar. O retrato que foi inserido nos livros impressos em Roma foi feito por Arnold van Westerhout, e em Veneza, foi modelo para o retrato gravado pela sóror Isabella Piccini (Figura 1). Contudo, a gravura não é mencionada nas outras partes dos livros.

Embora não seja possível afirmar que o retrato foi inserido em todos os exemplares de *Prediche sopra gli Evangelii della Quaresima del P. Antonio Vieyra*, podemos verificar ausências e presenças desse material nos exemplares consultados nesta investigação. Em relação à primeira parte dos sermonários que foram impressos em Roma, em 1707 e em 1708, a gravura está presente nos três exemplares consultados.⁷ Isto não se verifica em relação aos livros que foram impressos em Veneza. Quanto aos livros estampados em 1708, há um exemplar que possui a gravura feita pela sóror Isabella Piccini como frontispício do livro, mas outro exemplar que não a apresenta.⁸ Dos livros reimpressos em 1712, dois não possuem a gravura,⁹ enquanto

⁶ Jesuíta italiano, Luigi Vincenzo Mamiani foi enviado, na década de 1680, para Portugal, de onde partiu para a América portuguesa. Nesta, conheceu o padre Vieira e os textos deste jesuíta. Quando retornou a Roma no início do século XVIII, Mamiani conhecia as demandas desses textos em Itália.

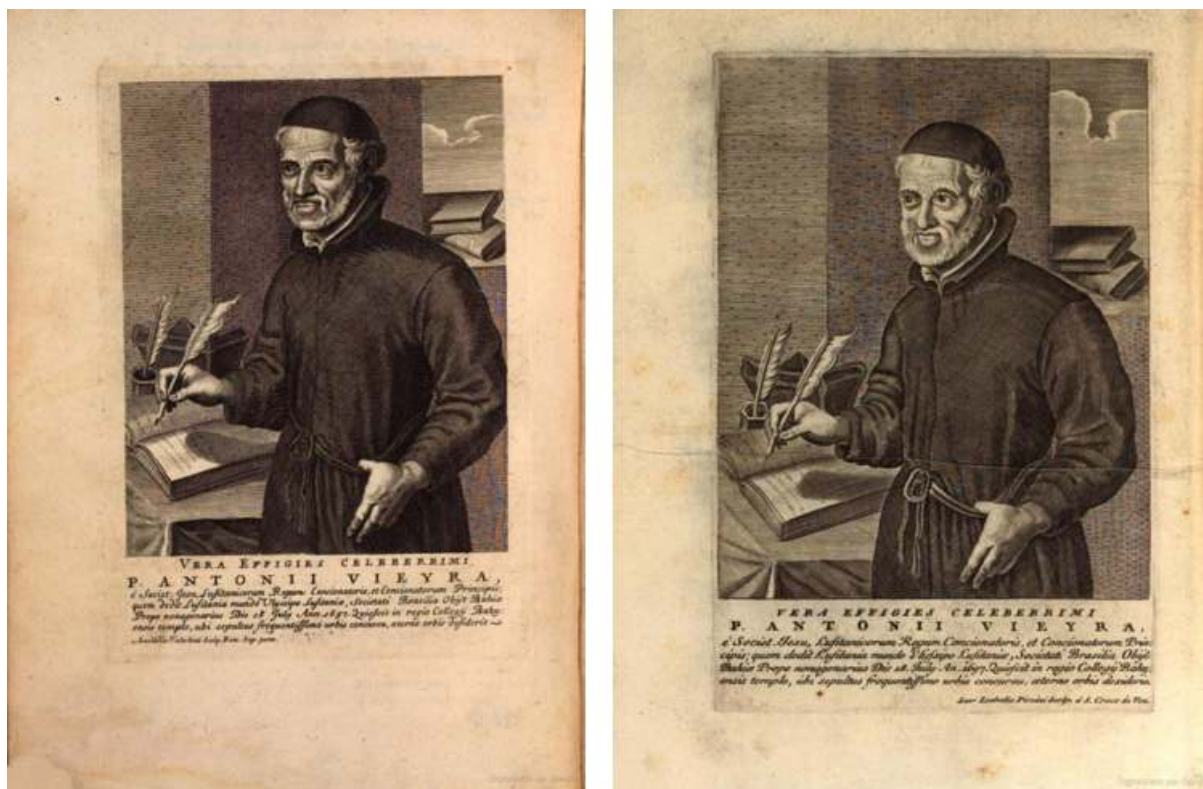
⁷ O exemplar da Universidade Complutense de Madrid ([x.gd](#)), o da Biblioteca Nacional da Chéquia, digitalizado por Manuscriptorium, e outro da Biblioteca de Cremona ([x.gd](#)).

⁸ O exemplar digitalizado pela Biblioteca de Munique (OCLC 165940664) não apresenta a gravura, mas o exemplar da Biblioteca de Viena (19 G 35) apresenta a gravura como frontispício.

⁹ Os exemplares da Biblioteca de Munique (OCLC 864596906) e outro digitalizado por Google ([x.gd](#)).

um a introduz entre o índice e os sermões.¹⁰

Figura 1. «Prediche sopra gli Evangelii della Quaresima del P. Antonio Vieyra»: à esquerda, o retrato por Arnold Van Westerhout; à direita, por Isabella Piccini.



Fonte: exemplar da Universidade Complutense de Madrid, disponível em x.gd; exemplar da Biblioteca do Estado da Baviera, disponível em x.gd.

Ao contrário, os três exemplares consultados que correspondem à reimpressão feita em 1722 apresentam a gravura de Piccini.¹¹ Além dessas observações, é importante notar que a indexação do Catálogo Unificado das Bibliotecas Italianas (Alphabetica/OPAC) informa que os livros *Prediche sopra gli Evangelii della Quaresima del P. Antonio Vieyra* impressos em Veneza, em 1712 (IT\ICCU\UBOE\044335) e em 1722 (IT\ICCU\UM1E\009159), incluem um retrato gravado por sóror Isabella Piccini, enquanto a descrição do livro impresso em 1708 (IT\ICCU\UBOE\013351) não menciona a gravura ou descreve qualquer material gráfico inserido – notavelmente, o escudo do impressor. Quanto aos sermonários impressos em Roma em 1707 e 1708, os registos dessa base de dados unificada (IT\ICCU\LIAE\004108; 004111; 004113) não incluem a descrição das gravuras e, portanto, não fornecem observações sobre o retrato. Entretanto, no registo catalográfico correspondente à primeira parte de *Prediche sopra gli Evangelii della Quaresima del P. Antonio Vieyra* (IT\ICCU\LIAE\004111), o nome de Arnold van Westerhout é listado junto ao nome do autor do livro, António Vieira.

Segundo Didier Bodart (1974), Arnold van Westerhout aprendeu os ofícios de gravador e desenhista na Antuérpia, sua cidade natal. Posteriormente, ele trabalhou em Veneza, entre 1679 e 1681, em Roma, entre 1680 e 1688 e novamente entre 1692 e 1725, e em Florença, entre 1688 e 1692. Nessas cidades italianas, Westerhout foi responsável por uma produção abundante de gravuras associadas a livros de diversos géneros. Segundo Bodart (1974), os retratos se destacam entre as gravuras feitas por Westerhout, tanto em termos

¹⁰ O exemplar da Biblioteca Nacional Austríaca (31.W.21; data.onb.ac.at).

¹¹ Um exemplar da Biblioteca de Munique (OCLC 165940665), outro da Biblioteca Nacional da Chéquia (34 C 82) e outro digitalizado no Google Books (x.gd).

de quantidade quanto variedade.

De maneira distinta, Soror Piccini dedicou-se principalmente à ilustração de livros devocionais, produzindo tanto gravuras baseadas em obras existentes quanto desenhos originais. De acordo com Alastair Compsto (2021), Isabella Piccini aprendeu a gravar com o seu pai e tio, Guglielmo e Jacopo Piccini, ambos gravadores. Após ingressar na vida religiosa como freira em 1663, Isabella Piccini continuou a trabalhar como gravadora, ofício que desempenhou até às vésperas da sua morte, em 1734.¹² Os pagamentos recebidos pelas gravuras de Isabella eram divididos entre a sua família e o Convento de Santa Cruz de Veneza, onde residia.

Em relação às gravuras inseridas no sermonário da Quaresma do padre Vieira (Figura 2), ambas retratam o autor de pé, mostrando-o até os joelhos, vestido o hábito jesuíta. Ele está com o polegar da mão esquerda apoiado na correia da cintura, enquanto segura a pena com a mão direita, que parece estar escrevendo em um livro aberto sobre uma mesa atrás dele. Nessa mesa, há também um tinteiro com uma pena e um barrete. À direita, dois livros estão empilhados no peitoril de uma janela aberta. Adicionalmente, as gravuras a buril fornecem informações sobre o padre Vieira por meio da inscrição inferior, transcrita a seguir:

VERA EFFIGIES CELEBERRIMI / P. ANTONII VIEYRA, / è Societ. Jesu, Lusitanicorum
Regum Concionatoris, et Concionatorum Principis; / quem dedit Lusitania mundo Ulissipo
Lusitaniae, Societati Brasilia Obiit Bahia / Prope nonagenarius Die 18 July Ann. 1697. Quiescit
in regio Collegii Bahy: / ensis templo, ubi sepultus frequentissimo urbis concursu, aeterno orbis
desiderio (1707).¹³

Com base na análise quantitativa e qualitativa de retratos, Juan Carrete Parrondo (2001) afirma que, desde o início das atividades tipográficas, a apresentação mais comum do autor em um retrato era situá-lo escrevendo ou segurando objetos associados a esse ato, como uma pena ou um compasso. Em retratos póstumos, era comum incluir figuras alegóricas e/ou epigramas laudatórios. Dessa forma, o retrato do padre Vieira se enquadra nessas convenções. Muitos dos elementos presentes na gravura não são incomuns em retratos gravados no século XVII de religiosos eruditos, nos quais frequentemente se observa o clérigo escrevendo em um livro, uma janela aberta ao fundo e livros ao redor. Essa descrição geral também se aplica, por exemplo, aos retratos do cardeal Roberto Belarmino (Villamena, 1604), do padre pregador e cronista Giovanni Agostino della Languaglia (sn, [1657]), e do cardeal César Barónio (Galle, 1664).¹⁴

Na gravura *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra*, os cabelos e a barba brancos e as rugas no rosto comunicam o acúmulo de conhecimento, a prudência e a sabedoria adquiridos ao longo dos anos. Esses traços combinados à postura ereta sugerem força e austeridade, características comuns em retratos dessa natureza. Além disso, o hábito e o livro aberto, elementos associados a Santo Inácio de Loyola, reforçam a ligação entre o padre Vieira e a Companhia de Jesus. Esses elementos contribuem para situar o padre Vieira em um ambiente silencioso de trabalho, onde o jesuíta estaria dedicado à escrita dos seus textos.

A inscrição que acompanha o retrato evoca a vida e anuncia a morte do padre António Vieira, ao celebrá-lo como o «pregador dos reis de Portugal e príncipe dos pregadores», destacando que foi sepultado com uma multidão a acompanhar, o que demonstrava a saudade eterna sentida pela sua ausência. A combinação do retrato com a epígrafe confere à gravura como um discurso encomiástico fúnebre, enquanto reafirma a fidelidade do retrato, que registaria as características do padre Vieira de modo que ele fosse reconhecido.

Sobre uma gravura do padre Vieira com a inscrição mencionada anteriormente, Diogo Barbosa Machado (1741) informa, em *Bibliotheca Lusitana*, que «sahio aberto primorosamente em huma lamina na Cidade de Bruxellas» e «Deste retrato se tiraraõ varias copias que sahiraõ abertas em Roma, Veneza, e Barcelona com o mesmo epigrafe» (p.421). Embora a lâmina mencionada não tenha sido localizada, é notável que

¹² Segundo Luisa di Vaio (2003), Isabela Piccini, que faleceu em 1734 aos 90 anos, continuou a gravar quando idosa, apesar de evitar placas grandes de cobre.

¹³ O texto é igual para as duas gravuras, mas são acompanhados por «Suor Isabella Piccino scolp à Croce in Ven.», nos livros estampados em Veneza, e por «Arnaldo Van Westerhout Sculp. Rom. Sup. perm.», em Roma. As palavras foram gravadas com distinção entre a quantidade de caracteres em cada linha. Na transcrição, a divisão representada por barras corresponde ao texto gravado por Westerhout.

¹⁴ A gravura do cardeal Belarmino foi feita por Francesco Villamena, em Roma; a do cardeal Barónio por Cornelius Galle, o novo, na Antuérpia; e a do padre Languaglia não possui o nome do gravador ou o ano, mas foi incluída na primeira parte do livro *Ritratti della prosapia, et herói Moncadi nella sicilia*, do padre Languaglia, estampado na cidade italiana de Valenza, por Vincenzo Sacco, em 1657.

o registro mais antigo do retrato corresponda às edições de *Prediche sopra gli Evangelii della Quaresima del P. Antonio Vieira*, impressas em Roma em 1707 e em 1708. Como será discutido adiante, a gravura de Westerhout, além de servir como modelo para a sóror Isabella Piccini, foi reproduzida em diversas cidades na Península Ibérica, incluindo Barcelona, conforme mencionado no compêndio *Bibliotheca Lusitana* (Machado, 1741).

A partir dos registos bibliotecários atuais, é possível localizar alguns exemplares avulsos do retrato *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra* de Westerhout e de Piccini. Em relação ao gravado por Isabella Puccini, há uma gravura no acervo da Biblioteca da Universidade de Lúpsia (nº 55/10), outra na Galeria Municipal de Bratislava (C 10322) e outra no Museu de História e Artes do estado do Rio de Janeiro (nº 005849). Em relação ao retrato feito por Arnold van Westerhout, encontramos um exemplar avulso nos acervos das Biblioteca Nacional de Portugal (E. 4341 P.), da Biblioteca Nacional do Brasil (704.948), da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (Cofre 390 RES). Além desses acervos não possuírem exemplares de ambas as gravuras, é possível observar que estas estão ausentes nas bibliotecas italianas (Alphabetic/OPAC), como também em acervos espanhóis que possuem um amplo acervo de obras raras, como a Biblioteca Nacional da Espanha e Biblioteca da Universidade Complutense de Madrid.

Nas livrarias, as gravuras avulsas eram tanto coladas em livros pelos mercadores quanto vendidas separadamente. Nesse sentido, Jorge Batista (2018) adverte que, antes da tipografia, as xilogravuras e as calcogravuras eram uma forma acessível para as pessoas adquirirem obras pictóricas, especialmente para aqueles que não tinham recursos para comprar pinturas a óleo. Essas gravuras podiam servir como retábulos e ornamentação nas moradas. Outro uso desse material foi observado por Hannah Levy (1944), que demonstrou que as gravuras produzidas na Europa serviam como modelos para os artesãos na América portuguesa, que as reproduziam em pinturas. Ao atenderem a esses propósitos, as gravuras em folhas soltas eram distribuídas e comercializadas por redes que conectavam diversas cidades europeias.

Embora não seja possível rastrear os percursos exatos que os retratos avulsos de *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra* percorreram desde o início do século XVIII até os dias de hoje, a presença destes nos acervos atuais permite observar que foram distribuídos e comercializados separadamente, além de terem sido reunidos ao sermonário *quaresmal* atribuído ao padre Vieira.¹⁵

Conforme indicado por Alastair Compston (2021), as gravuras avulsas de Isabella Piccini eram vendidas na Europa por meio de extensas redes de livrarias estabelecidas pela família Remondini.¹⁶ Embora as redes comerciais que envolviam a distribuição e a venda das gravuras de Arnold van Westerhout ainda não tenham sido objeto de investigações historiográficas, é possível observar, em relação ao retrato do padre Vieira, que a gravura feita por esse artífice foi mais difundida na Península Ibérica no século XVIII do que a gravura feita por Piccini. Essa observação é embasada na identificação e análise de reproduções da gravura de Westerhout inseridas em diferentes livros impressos em Espanha e em Portugal. Em alguns casos, essa gravura foi reproduzida com o nome do gravador antuerpiano e sem o nome do gravador que a copiou. Noutros, a gravura *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra* serviu de modelo para outros gravadores que também produziram retratos do padre António Vieira. Através do mapeamento dessas reproduções, observaremos os circuitos mercantis pelos quais as gravuras passaram e a função desse material em diferentes livros impressos.

Uma das reproduções da gravura de Arnold van Westerhout é encontrada no segundo volume de *Sermones quadragesimales*, do jesuíta Nicolas de Segura (1729), um livro impresso em Madrid que reúne doze sermões da Quaresma e é dedicado à memória do padre António Vieira (Figura 2). Diferente do sermonário organizado pelo padre Luigi, os sermões quaresmais do padre Segura reunidos no segundo tomo não correspondem à ordem dos dias do ciclo pascal.

Além da dedicatória e da gravura, os paratextos preliminares desse livro incluem dois poemas latinos –

¹⁵ Uma gravura avulsa *Vera effigies del V. P. Antonio de Vieyra de la Compania de Jesu* faz parte do acervo do fundo Corsini do Gabinetto Disegni e Stampe (v. 46H6, nº s-fc71479).

¹⁶ Segundo Marco Infelise e Paola Marini (1990), essa tipografia estava localizada em Bassano del Grappa e foi fundada por Giovanni Antonio Remondini (1634-1711), que a comandou até 1711. Ele foi sucedido por seu filho Giuseppe (1672-1742), seguido pelos seus filhos Giovanni (1700-1769) e Giambattista (1713-1773) e, por fim, por Giuseppe (1745-1811). Segundo Luisa di Vaio (2003), Isabella Piccini colaborou com a Remondiniana por cinquenta anos. Nesse período Piccini e membros da família Remondini mantinham correspondência e estes forneciam àquela placas de cobre e, esporadicamente, os desenhos para reproduzir.

Por um lado, a inclusão dessa dedicatória em *Vozes Saudosa* é indício de que o livro dos sermões de Segura chegou a Lisboa, levando a gravura do retrato de Vieira. Por outro lado, tanto a dedicatória quanto o poema *Elogium quod V. ac Sapientissimo P. Antonio de Vieyra* que acompanham o sermonário do padre Segura fazem referência a vários textos do padre Vieira que haviam sido impressos em Lisboa e Madrid.¹⁹

SERMONES
QUADRAGESIMALES,
PREDICADOS

POE EL Rmo. P. M. NICOLAS
de Segura, de la Compañía de Jesús, Ca-
theдрático de Prima de Theología en el
Colegio de la Puebla de los Angeles,
y Calificador de la Santa
Inquisición.

DEDICADOS
A LA ILUSTRE, E IMMORTAL
memoria del Sapientísimo Padre Anto-
nio de Vieyra, de la Compañía de Jesús,
Visitador de la Provincia del Brasil, Pre-
dicador de los Señores Reyes de
Portugal, y Reyna de
Succia.

TOMO SEGUNDO
CON PRIVILEGIO.

EN MADRID: Por Domingo Fernandez
de Arroyo, Año de M.DCCXIX.

VIRAE EFFIGIES CELEBRERRIMI.
P. ANTONII VIEYRA.
Auctoris, Sacerdotissimum Regium Castellaniae, et Concistorum Principes,
per totam Hispaniam multis Vicariis Legationibus, illustratus. Brachio Obsequii
Deus omnipotens. Dni et Regis Illustrissimi Augustini in regno Collegii. Sacerdos
etiam templi, ubi expositus frequentissimo studio venerabilis, curae et sollicitudinis
Amatissimi Illustrissimi Regis et Reginae.

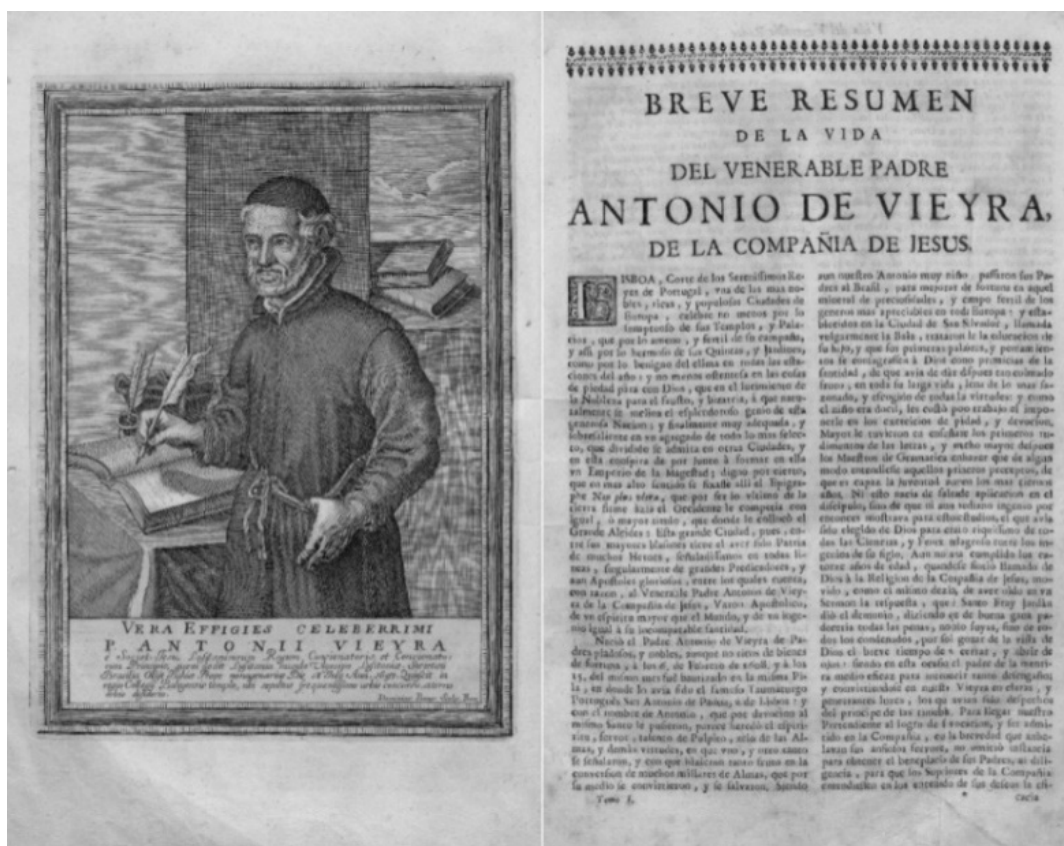
Dessa forma, o retrato do padre António Vieira introduz os discursos encomiásticos e, juntos, teatralizam

¹⁹ No sermão do padre Nicolas de Segura (1729), embora a dedicatória faça referências ao Sermão da Sexagésima e ao Sermão de Santa Tereza, mais «frutos da sabedoria» do padre Vieira são mencionados no poema. Neste, são destacados os trinta sermões do Rosário, os sermões das Cinco Pedras de David, as pregações nas missões, a defesa de Heráclito e, por fim, a Chave dos Profetas.

a vida e a morte do jesuíta. Por essa via, esses materiais conectam o pregador português aos sermões do padre Nicolas de Segura e exaltam a Companhia de Jesus, à qual o padre Vieira teria honrado com as suas ações missionárias e pregações.

Também em Espanha, o retrato do padre António Vieira ganhou novas versões por outros artífices. No primeiro volume de *El Padre Antonio Vieyra de la Compañia de Jesus; Todos sus sermones, y obras diferentes que de su original Portuguès se han traducido en Castellano*, impresso em Barcelona em 1734 e reimpresso em 1752, a gravura precedia um dos textos reunidos no livro, uma biografia do padre Vieira intitulada *Breve Resumen de la vida del venerable Padre Antonio Vieyra de la Compañia de Jesus*, que não traz a indicação de autor (Figura 3).

Figura 3. Páginas de «Todos sus sermones, y obras diferentes que de su original Portuguès se han traducido en Castellano» (VIEIRA, 1734).



Fonte: exemplar da Biblioteca Digital de Castilha e León, disponível em x.gd.

A gravura é atribuída a Domènec Pauner e reproduz os elementos das anteriores (Figura 3), tanto iconográficos quanto a inscrição. No entanto, ao contrário das outras versões, esta amplia a gravura, uma vez que o livro foi impresso em formato de fôlio e a gravura mantém a proporção das anteriores. Segundo o *Atlas de Barcelona* (SOLEY; NAVAS; CABALLÉ, 2017, p.281), Domènec Pauner trabalhou como gravador entre 1720 e 1783, em Barcelona, sendo conhecido por combinar técnicas de xilografia e calcografia.

Em 1735, o *Breve Resumen de la vida del venerable Padre Antonio Vieyra de la Compañia de Jesus* foi impresso separadamente em Pamplona.²⁰ No frontispício dessa edição, outra versão da gravura do padre

²⁰ Entre os leilões encerrados publicados por *Bestnetleiloes* (leilão 3243, lote 96654), há um exemplar de *Breve Resumen de La vida del Venerable Padre Antonio de Vieyra de la Compania de Jesus: Sacada de las obras, que se imprimieron en Barcelona en el ano de 1734*, impresso in-8º, em Barcelona, em 1734. Na reprodução da página de rosto no catálogo leiloeiro, não há indicação do nome do impressor. No catálogo da exposição de História do Brasil publicado no nono tomo dos *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* (1881-1882), o *Breve resumen de la vida del venerable padre Antonio de Vieyra* aparece listado no n.9340 e, atribuído ao padre Francisco da Fonseca, é descrito como impresso em «Barcelona, 1734, in-8º, com o retr. do p. Vieira» (n.9340, p.806), exemplar que se encontra no acervo da Biblioteca Nacional (Obras Gerais - V-338,1,20).

Vieira é apresentada sem o nome do gravador (Figura 4).

Embora reforce a conexão entre o *Breve Resumen* e a gravura estabelecida no sermonário impresso em Barcelona, a imagem estampada em Pamplona não apresenta a inscrição das outras versões e restringe-se a enunciar: «Vera Effigies del V. P. Antonio de Vieyra de la Compañia de Iesus» (Figura 4).²¹

Figura 4. Páginas de «Breve Resumen de la Vida del Venerable Antonio de Vieyra» (1735).



Fonte: exemplar da Biblioteca da Catalunha, disponível em [x.gd](#).²²

A gravura estampada no primeiro tomo do sermonário impresso em Barcelona, em 1734, e no livro *Breve Resumen de la vida del venerable Padre Antonio Vieira de la Compañía de Jesus* (1735) faz parte de um conjunto de discursos cujo propósito é elaborar um retrato do padre Vieira que destaque as virtudes e a sabedoria nas ações atribuídas ao jesuíta. No interior da dinâmica laudatória, a gravura participa do objetivo do livro em ressaltar as qualidades morais do padre Vieira e a utilidade dos seus sermões, os quais, como destaca a biografia, foram escritos e impressos por diligência do jesuíta em resposta a obrigações que lhe foram dadas pelo padre geral Oliva e pelo rei Pedro II.

A gravura de Arnold van Westerhout foi reproduzida em alguns dos exemplares do primeiro tomo de *Cartas do P. Antonio Vieyra da Companhia de Jesu* (1735), sendo introduzida no fim dos paratextos preliminares e antes das cartas reunidas. Apesar de integrada em alguns exemplares – como aquele que hoje faz parte do acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin –, a gravura está ausente de muitos outros, como os presentes na Biblioteca Nacional da Holanda (KW 482 D 28) e na Biblioteca John Carter Brown (CA735 .V658c).

A gravura *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra* também foi reproduzida em alguns exemplares de *Arte de Furtar*, *Espelho de Enganos*, *Theatro de Verdades*, *Mostrador de Horas Minguadas* atribuída

²¹ A gravura avulsa *Vera effigies del V. P. Antonio de Vieyra de la Compania de Jesu* faz parte do acervo do fundo Corsini do Gabinetto Disegni e Stampe (v. 46H6, nº s-fc71479).

²² A página de rosto apresenta a nota manuscrita: «de la Sta Cueva de Sr Ignacio de Manresa. Ex dono Pauris Hyacinthi Sardeny S. J.»

ao padre António Vieira. Esse livro, extensivamente estudado por historiadores e críticos, foi impresso clandestinamente em Lisboa durante a primeira metade do século XVIII em quatro edições, uma datada de 1652 e três de 1744. Maria Teresa Payan Martins (2012), ao confirmar a participação de João Baptista Lerzo na impressão de *Arte de Furtar* por meio de um processo inquisitorial, atesta que 1744 é a data real da primeira edição do livro embora esta apresente a data de 1652 no rosto.

Entre as quatro edições de *Arte de Furtar*, a presença da gravura *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra* varia de exemplar para exemplar. Alguns volumes a incluem, enquanto outros não.²³ Nos casos em que a gravura está presente, observa-se uma diversidade significativa em relação à sua composição, à identificação do gravador e à sua posição dentro do livro. Essa diversidade de variações nos exemplares sugere uma complexidade na produção e na distribuição dessas obras.

Em relação à posição da gravura, esta pode ser encontrada como frontispício, no verso da página de rosto, na página subsequente à página de rosto, na décima quarta página do livro, após os paratextos preliminares e antes do tratado, entre outras possibilidades.

Figura 5. Páginas de diferentes edições de «Arte de Furtar». À esquerda, a gravura é identificada como de G. F. L. Debrie; à direita, como de Arnold van Westerhout.



Fonte: exemplar da Biblioteca da Universidade de Toronto, disponível em [x.gd](#); imagem pública de Best Net Leilões, Lote 80051, disponível em [x.gd](#).

Quanto à assinatura do gravador, alguns exemplares apresentam a gravura acompanhada do nome Arnold van Westerhout, outros com de Domènec Pauner, e ainda há aqueles com a identificação de «G. F. L. Debrie sculp 1745» ou «Is. á Palomo. sculpr. Regs. Mti. incidit». Estas indicações de autoria da gravura remetem a diferentes artistas, sendo a terceira referente a Guilherme Francisco Lourenço Debrie, também conhecido por Gabriel François Louis de Brié, e a quarta ao gravador e pintor cordovês Juan Bernabe Palomino, que trabalhou em Madrid entre 1719 e 1777, ano de seu falecimento.²⁴

Segundo William Stirling-Maxwell (1891, p.1425), Juan Bernabe Palomino se ausentou de Madrid entre 1726 e 1752, quando retornou a Córdoba, onde continuou a trabalhar como gravador. Stirling-Maxwell (1891) também menciona que Palomino ensinou a arte de gravar na Real Academia de Belas Artes de

²³ Na Biblioteca Nacional de Portugal, um exemplar de *Arte de Furtar* (res-3735-v) não possui gravuras, enquanto outros quatro apresentam o retrato de Vieira. Dois desses exemplares possuem a gravura de Guilherme Debré (res.4911-p.; f.1318), e os outros dois mostram versões diferentes: uma de Domènec Pauner (f.233) e outra identificada com «Is. á Palomo. sculpr. Regs. Mti. incidit» (f.1317). As edições estampadas em 1652 também variam. Por exemplo, o exemplar da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin apresenta a gravura «G. F. L. Debrie» no verso da página de rosto, já os da Biblioteca da Universidade de Utrecht (BIBL LUSIT BRAS OCT 459) e da Biblioteca John Carter Brown (C744.A786d1) não a possuem. Além disso, o exemplar digitalizado pelo Google ([x.gd](#)) apresenta um pequeno retrato do busto do padre Vieira colado após a página de rosto, o qual é acompanhado pela simples inscrição «Antonio Vieira». Em relação a uma das três edições de 1744, identificada como segunda edição por Maria Martins (2012), há variações notáveis nos exemplares encontrados. Por exemplo, um exemplar na Biblioteca de Oxford possui a gravura de Arnold como frontispício, enquanto outro digitalizado pelo Google Books ([x.gd](#)) não tem gravura. Também há diferenças na posição das gravuras nos livros. No livro de 1744 identificado por Martins, o exemplar da Biblioteca da Universidade de Toronto (OL23255021M) inclui a gravura de Debrie na décima quarta página, após os paratextos preliminares, enquanto o da Biblioteca John Carter Brown (OL24773380M) a insere logo após a página de rosto.

²⁴ Na inscrição referente a Guilherme Debrie, «sculp» é uma abreviação de «sculpsit», que significa gravou e o ano 1745 indica o ano de criação da gravura. Na outra inscrição, «sculpr.» é uma abreviação de «sculpsit», indicando que ele gravou a imagem, e «Regs. Mti. incidit» é uma referência mais específica e detalhada, indicando que a gravura foi executada sob as ordens (Regs.) de um mestre (Mti.) e foi impressa (incidit).

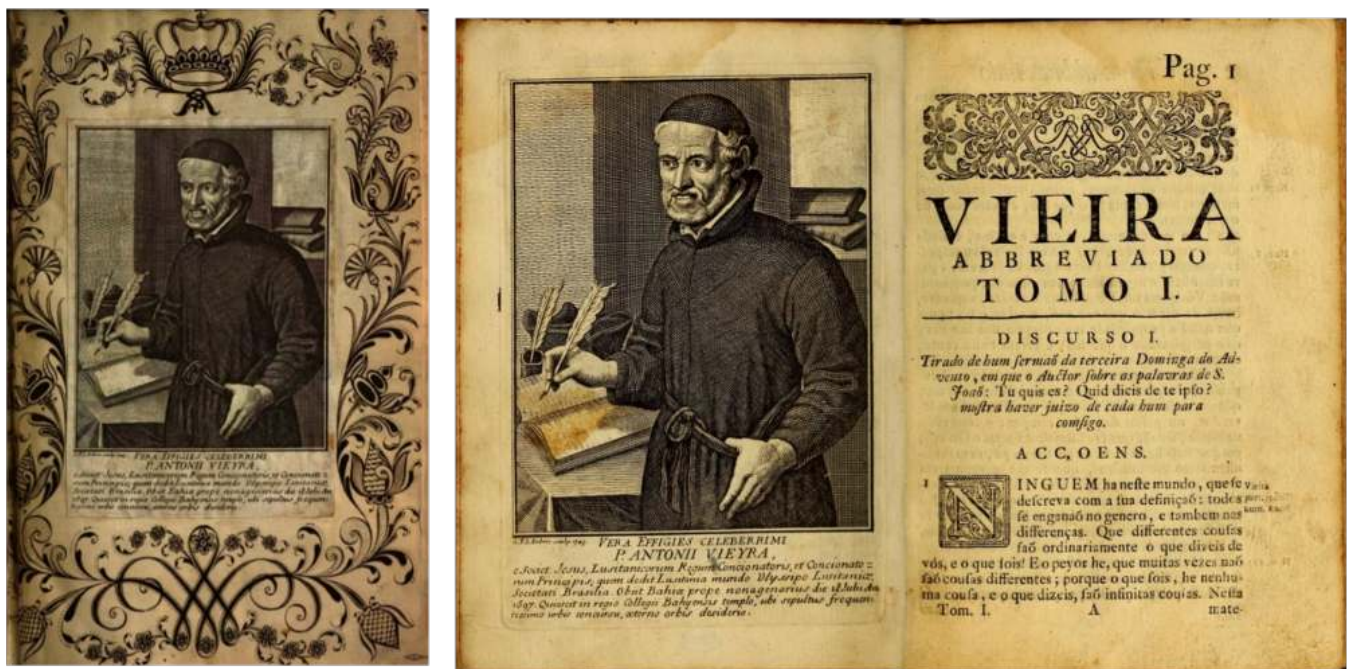
San Fernando em 1752, quando retornou a Madrid, e estabeleceu uma escola para aprendizes na cidade. Conforme indicado no trabalho em andamento de Juan Parrondo (2009), Juan Bernabé Palomino reproduziu várias pinturas, retratos e imagens devocionais, além de colaborar com tipografias e livreiros. No entanto, entre os exemplares consultados nesta investigação, o exemplar do acervo da BNP é o único que apresenta uma versão da gravura identificada como sendo feita por Palomino.

Segundo Ernesto Soares (1940), Debrie, estabelecido em Portugal em 1731 e ativo como gravador entre 1734 e 1754, foi responsável por uma vasta produção de ilustrações, que incluíam desde «pequeninas letras e de vinhetas» (p.205) até «retratos, avulsos ou existentes em publicações impressas» (p.238). A versão de Debrie da gravura *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra* é muito semelhante à gravura identificada pela autoria de Arnold van Westerhout, porém, a inscrição que acompanha o retrato apresenta uma disposição ligeiramente diferente das palavras, com variações sutis nas direções das linhas gravadas a buril.

Além ser incluída em alguns exemplares de *Arte de furtar*, a gravura de Debrie também foi vendida separadamente. No exemplar de *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra*, do padre André de Barros (1746), que atualmente faz parte do acervo da Biblioteca Nacional da Áustria (13955-C ALT MAG),²⁵ a gravura de Debris foi colada na frente da primeira página do livro. Devido ao livro ser impresso em formato fôlio e a gravura in-4º, o espaço ao redor da gravura foi preenchido com decorações feitas à mão (Figura 6).

Diferente da aparição pontual em *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra*, a gravura de Debrie, datada de 1745, foi incluída em alguns exemplares do primeiro volume do livro *Vieira abbreviado em cem discursos moraes, e políticos divididos em dous tomos*, impresso em 1746 (Figura 6). Os dois tomos de *Vieira abbreviado* reuniam trechos selecionados dos sermões do padre Vieira por Anselmo Caetano Munhoz de Abreu e Castelo Branco.

Figura 6. À esquerda, página de «Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra» (BARROS, 1746). À direita, páginas do primeiro tomo de «Vieira abbreviado» (BRANCO, 1746).



Fonte: exemplar da Biblioteca Nacional da Áustria (13955-C ALT MAG); exemplar da Biblioteca John Carter Brown, disponível em [x.gd](#).

²⁵ Segundo o catálogo da Biblioteca Nacional da Áustria (Österreichischen Nationalbibliothek), o exemplar é proveniente da biblioteca particular de Ludwig Tieck (1773-1853). Embora seja o único exemplar localizado atualmente que apresenta a referida gravura, não se pode afirmar que seja o único. No entanto, é ausente nos outros exemplares consultados, os quais pertencem aos acervos da Biblioteca do Fundo Antigo da Universidade do Porto, da Biblioteca Nacional de Portugal, Brasileira Guita e José Mindlin, John Carter Brown Library, Biblioteca Nacional Central de Roma (coleção Europeia, com nota a tinta «collº do Recife»).

Essa gravura foi destacada em dois anúncios na *Gazeta de Lisboa* que divulgavam a venda de *Vieira abreviado*. O primeiro, publicado na edição de 15 de março de 1746, promovia cinco livros disponíveis na loja de Manuel da Conceição, incluindo «Vieyra abreviado em cem discursos moraes, e politicos, dividido em 2 tomos de quarto com retrato do mesmo Padre Antonio Vieira: obra singular para os curiosos, e amantes dos escritos de tam g[ran]de[e] Author» (Gazeta, 15 mar.1746, n.11, p.212). Na *Gazeta* de primeiro de novembro de 1746, após anunciar a disponibilidade da segunda impressão do livro *Secretario Portuguez* (Freire, 1746) na loja de Manuel da Conceição, foram divulgados os «2 tomos de Vieira abreviado, com o retrato do Padre Antonio Vieira» (Gazeta, 1 nov.1746, n.44, p.872). Dessa forma, o retrato do padre Vieira foi utilizado como estratégia para promover a venda do livro.

Diferente do que ocorreu em *Arte de Furtar*, a gravura de Debrie foi estampada e incluída em todos os exemplares de *Vieira abreviado*, sendo adicionada imediatamente antes dos «discursos» reunidos no livro. Considerando que a gravura indica que foi decalcada e esculpida em 1745, assim como as gravuras de Debrie inseridas em alguns exemplares de *Arte de Furtar* e aquela colada em *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra*, é possível que tenha sido gravada com o propósito de ser incluída no primeiro tomo de *Vieira abreviado*, livro foi levado à tipografia para ser reimpresso em 1745 e, em 1746, foi publicado em maior tiragem do que na primeira impressão, ocorrida em 1731.

A inclusão do retrato *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra* por diversas edições impressas em Roma, Veneza, Barcelona, Madrid, Pamplona e Lisboa ao longo da primeira metade do século XVIII não apenas evidencia a extensa circulação de materiais impressos entre as cidades europeias, mas também lança luz sobre a complexa rede comercial que permeava o continente na época. Por meio desse circuito, uma imagem do padre Vieira foi disseminada, na qual é apresentado como uma figura proeminente na Cristandade. Esta é construída através da identificação do padre jesuíta como membro da Companhia de Jesus, aliada à sua posição destacada e solene na composição visual, composta por elementos característicos dos retratos de figuras religiosas daquele período.

Por outro lado, a discrepância entre a presença e a ausência do retrato em diferentes exemplares do mesmo livro sugere a realização de escolhas editoriais. Essas escolhas podem ser interpretadas como estratégias de promoção editorial, como evidenciado por anúncios em jornais que destacavam a inclusão da imagem do autor como um atrativo para os leitores. Além disso, tais variações podem ser vistas como uma maneira de oferecer conteúdos diferenciados entre os exemplares, potencialmente influenciando no valor de venda.

Em relação às várias versões do retrato analisadas, observamos que a gravura de Arnold van Westerhout tornou-se modelo. Através desses circuitos de reprodução, a gravura *Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyræ* estabeleceu-se como uma das representações mais consagradas do padre António Vieira. Um exemplo notável desse reconhecimento está na moeda comemorativa do terceiro centenário da morte do padre Vieira, em 1997. Nesta moeda, o anverso apresenta «o retrato do Padre António Vieira, que foi recriado a partir da gravura a buril feita em Roma por Arnold van Westerhout» (Banco de Portugal, nos termos do n.º 3 do artigo 8.º da sua Lei Orgânica, aprovada pelo Decreto-Lei 337/90, de 30 de outubro).

3. Fontes e Bibliografia

3.1 Fontes

[Gravura] - Do cardeal Roberto Belarmino; gravador Francesco Villamena, 1604. - água-forte e buril, p&b. Disponível em: [x.gd](#). Acesso em: 07/04/2024.

[Gravura] - Giovanni Agostino Lenguella, 1648. - água-forte e buril, p&b. In *Ritratti della prosapia, et herói Moncadi nella Sicilia: opera histórica-encomiastica*. Valenza: Vincenzo Sacco, 1657, f.12. Disponível em: [x.gd](#). Acesso em: 07/04/2024.

[Gravura] - Portrait of Caesar Baronius; gravador Philippe Galle, 1664. - água-forte e buril, p&b. In

[Gravura], Celeberr.us P. Antonius Vieyra Soc. Jesu Lusit. Ulissipon. Arnold van Westerhout sculp. Rom. Sup. perm. - água-forte e buril, p&b. BNP: E. 4341 P.

BRANCO, Anselmo Caetano Munhoz de Abreu Gusmão Castelo; [VIEIRA, António]. **Vieira Abbre-
viado em Cem Discursos Moraes, e Politicos, divididos em dous tomos.** 2 volumes. Lisboa: Miguel
Rodrigues, 1746.

NOGUEIRA, D. Vicente; GAMA, Vasco Luís da [marquês de Niza]. Cartas. In: CARVALHO, José Adriano de Freitas (Org.). **Um Diálogo Epistolar: D. Vicente Nogueira e o Marquês de Niza (1615-1654)**. Porto: CITCEM; Edições Afrontamento, 2011.

SEM AUTORIA.**Breve resumen de la vida del venerable Padre Antonio Vieyra**, de la Compania de Jesus. Pamplona: Imprenta de Alfonso Burguete, 1735.

- Amesterdão [Lisboa]: oficina de Martinho Schagen, 1744.

- 2 volumes. Roma: Giorgio Placho, 1708.

- Volume único. Veneza: Paolo Baglioni, 1708.

- Volume único. Veneza: Paolo Baglioni, 1712.

- Volume único. Veneza: Paolo Baglioni, 1722.

VIEIRA, António.**El V. P. Antonio de Vieira de la Compañía de Jesus**, Todos sus sermones, y obras diferentes. Tomo I. Barcelona: Maria Martí [Maria Martí; Juan Piferrer], 1734.

- Barcelona: Maria Marti, Francisco Suria, Thomas Piferrer, Pablo Campins, 1752.

VIEIRA, António. **Vozes saudosas**, da eloquencia, do espirito, do zelo, e eminente sabedoria do padre Antonio Vieira da Companhia de Jesus. Lisboa: oficina de Miguel Rodrigues, 1736.

BATISTA, Jorge. Contributos para o percurso e evolução da gravura em Portugal entre os séculos XVI e XVII. **MODOS**: Revista de História da Arte, v.2, mai., p.111-123, 2018.Disponível em: [doi.org](#).Acesso em: 10/02/2024.

BOUZA-ÁLVAREZ, Fernando. **Del escribano a la biblioteca**: La civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (siglos XV-XVII). Madrid: Síntesis, 1992.

CAYUELA, Anne. **Le Paratexte au siècle d'or**: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle. Genebra: Librairie Droz, 1996.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

COMPSTO, Alastair. **All manner of ingenuity and industry: A bio-bibliography of Thomas Willis.** New York: Oxford University Press, 2021.

CURTO, Ramada Diogo. **Cultura escrita séculos XV a XVIII.** Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais.** Trad. por Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, [1987] 2009.

GOMEZ, Fermín de los Reyes Gómez. Con privilegio: La exclusiva de edición del libro antiguo español. **Revista General de información y documentación**, v. 11, n. 2, p. 163-200, 2001.

GUEDES, Fernando. **Os livreiros em Portugal: e as suas associações desde o século XV até aos nossos dias.** Lisboa: Verbo, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **O que é um livro?.** Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

INFELISE, Mario; Marini, Paola. **Remondini: Un editore del Settecento.** Milão: Electa, 1990.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v.8, n.15, [1944]2007.

MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronologica** na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente. Volume I. Lisboa: oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741.

MARTINS, Maria Teresa Payan. **Livros clandestinos e contrafacções em Portugal no século XVIII.** Lisboa: Edições Colibri, 2012.

MCKENZIE, D. F. Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices. **Studies in Bibliography**, v. 22, p.1-75, 1969. Disponível em: www.jstor.org. Acesso em: 10/02/2024.

MOLL, Jaime. El Impresor, el editor y el librero. In: INFANTES, Victor, et. Al (Org.). **Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914.** Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 77- 84.

MOREIRA, Marcello; HANSEN, João Adolfo. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra.** Volume V. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

PARRONDO, Juan Carrete. La Ilustración de los libros siglos XV al XVIII. In: INFANTES, Victor, et. Al (Org.). **Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914.** Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 271-360.

PARRONDO, Juan Carrete (Ed.). **Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España: siglos XV a XIX.** Obra em curso com licença de Creative Commons, 2009. Disponível em: x.gd. Acesso em: 10/02/2024.

SERAFIM, João Carlos Gonçalves. Introdução. In: CARVALHO, José Adriano de Freitas (Org.). **Um Diálogo Epistolar: D. Vicente Nogueira e o Marquês de Niza (1615-1654).** Porto: CITCEM; Edições Afrontamento, 2011.

SOARES, Ernesto. **História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras.** Volume I. Lisboa: Gráfica Santelmo, 1940.

SOLEY, Ramon; NAVAS, Teresa; CABALLÉ, Francesc. 281: PAUNER, Domènec. In: PITARCH, Isabel (Dir.). **Atlas de Barcelona: Història de Barcelona a través de mapes i plànols de la ciutat fins l'any 1900.** [online], 2017. Disponível em: www.atlesdebarcelona.cat. Acesso em: 10/02/2024.

STIRLING-MAXWELL, William. **Annals of the Artists of Spain.** Volume IV. London: John Nimmo, 1891.

VAIO, Luisa di. Suor Isabella Piccini. **Grafica d'Arte: Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno**, ano XIV, v. 53, jan.-mar., p.8-13, 2003. Disponível em: graficadarte.it. Acesso em: 10/02/2024.