

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

RITA DE CÁSSIA CAVALCANTE

**TRANSMISSÃO DO CONHECIMENTO E CIRCULAÇÃO DA
INFORMAÇÃO EM UM LIVRO DE RECEITAS DE VERNIZES
DO SÉCULO XVIII**

Belo Horizonte

2022

RITA DE CÁSSIA CAVALCANTE

**TRANSMISSÃO DO CONHECIMENTO E CIRCULAÇÃO DA
INFORMAÇÃO EM UM LIVRO DE RECEITAS DE VERNIZES
DO SÉCULO XVIII**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Memória social, patrimônio e produção do conhecimento

Orientador: René Lommez Gomes

Coorientador: João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

BELO HORIZONTE

2022

C376t

Cavalcante, Rita de Cássia.

Transmissão do conhecimento e circulação da informação em um livro de receitas de vernizes do século XVIII [recurso eletrônico] / Rita de Cássia Cavalcante. - 2022.
1 recurso online (160 f. : il., color.) : pdf.

Orientador: René Lommez Gomes.

Coorientador: João Cura D'Ars de Figueiredo Junior.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

Referências: f. 153-160.

Exigência do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ciência da informação – Teses. 2. Arte – Teses. 3. Análise de conteúdo (comunicação) - Teses. I. Título. II. Gomes, René Lommez. III. Figueiredo Junior, João Cura D'Ars de. IV. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

CDU: 7:02

Ficha catalográfica: Maianna Giselle de Paula – CRB:6/ 2642

Biblioteca Profª Etelvina Lima, Escola de Ciência da Informação da UFMG



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Às 14:30 horas do dia 25 de fevereiro de 2022, por videoconferência, realizou-se a sessão pública para a defesa da Dissertação de RITA DE CASSIA CAVALCANTE. A presidência da sessão coube ao René Lommez Gomes, orientador. Inicialmente, o presidente fez a apresentação da Comissão Examinadora assim constituída: Profa. Jacqueline Sarmiento (Universidad Nacional de La Plata), Profa. Renata Maria de Almeida Martins (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo), Prof. Luciano Migliaccio (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo), Prof. Fabrício José Nascimento da Silveira (UFMG/ECI), Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior (UFMG/EBA), coorientador, e Prof. René Lommez Gomes, (UFMG/ECI), orientador. Em seguida, a candidata fez a apresentação do trabalho que constitui sua Dissertação de Mestrado, intitulada: "*Transmissão do conhecimento e circulação da informação em um livro de receitas de vernizes do século XVIII*". Seguiu-se a arguição pelos examinadores e logo após, a Comissão reuniu-se, sem a presença da candidata e do público e decidiu considerar aprovada a dissertação de mestrado. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo presidente da Comissão.

A banca ressalta a originalidade do tema e o caráter interdisciplinar do trabalho, desenvolvido com qualidade pela pesquisadora e que abre importantes vias de inteiração entre o campo da Ciência da Informação e outras áreas disciplinares. A banca sugere, ainda, que a pesquisa seja publicada na sua integralidade, explorando as soluções metodológicas apresentadas.

Nada mais havendo a tratar, o presidente encerrou a sessão e lavrou a presente ata que, depois de lida e aprovada, foi assinada pela Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2022.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Rene Lommez Gomes, Membro**, em 25/02/2022, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabricio Jose Nascimento da Silveira, Professor do Magistério Superior**, em 04/03/2022, às 10:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciano Migliaccio, Usuário Externo**, em 04/03/2022, às 11:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Maria de Almeida Martins, Usuário Externo**, em 04/03/2022, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Cura D Ars de Figueiredo Junior, Professor do Magistério Superior**, em 05/03/2022, às 20:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jacqueline Sarmiento, Usuário Externo**, em 07/03/2022, às 19:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1270926** e o código CRC **8AA3C069**.

Referência: Processo nº 23072.210388/2022-21

SEI nº
1270926

AGRADECIMENTOS

O isolamento social tornou a escrita da dissertação uma atividade ainda mais desafiadora. Os momentos de descobertas, aprendizados, alegrias e compartilhamentos foram, muitas vezes, invadidos pelo medo, incerteza, solidão e cansaço. Nas diversas circunstâncias, o apoio das instituições e pessoas queridas foi fundamental para que esse sonho pudesse se realizar. A elas dedico meus sinceros agradecimentos:

À CAPES, pela bolsa de estudo concedida para essa pesquisa.

Ao meu orientador René Lommez Gomes, pela orientação primorosa e discussões enriquecedoras, pelo entusiasmo que sempre demonstrou com a minha pesquisa, pela inspiração intelectual, pela paciência com o meu tempo de escrita e, sobretudo, por sempre me encorajar e acreditar no meu potencial.

Ao meu coorientador João Cura D’Ars, por ter acompanhado meu desenvolvimento acadêmico desde a graduação, pela paciência e coorientação primorosa, pela leitura atenciosa do meu texto e pelo apoio financeiro, que possibilitou o desenvolvimento das formulações.

Aos professores membros da minha banca de qualificação e defesa, professora Renata Maria Martins, professora Jacqueline Sarmiento, professor Luciano Migliaccio e professor Fabrício Nascimento, pela leitura atenciosa do meu trabalho, pelas ponderações e pelas ricas discussões, que contribuíram em suas diferentes áreas para o delineamento e aprofundamento teórico da pesquisa.

A todo corpo docente do PPGCI, especialmente aos professores Luiz Garcia, Maria Guiomar, Cláudio Paixão, Lígia Dumont e Andréa dos Santos, pelos ricos diálogos e por todo ensinamento compartilhado.

Aos meus queridos alunos do estágio docente, pela participação ativa nas aulas e por tantos ensinamentos. Que turma bacana, que sorte a minha!

Às minhas amigas Marina, Iracema, Fernanda, Lilian, Kleumanery, Conceição, Sheila e Naiane, por sempre me encheram de palavras de incentivo e coragem e por todo carinho e suporte que me ofereceram nesse período.

Aos amigos de pesquisa Igor Cândido e Stephanie Nunes, que começaram comigo nessa jornada.

Ao querido amigo André Onofre, por ter sido o primeiro a incentivar a pesquisa.

Aos amigos do grupo de pesquisa e da pós-graduação, especialmente ao João e Igor, à professora Isis e sua filha Carol, às queridas Eliana, Diná e Walmira.

Aos funcionários da secretaria e biblioteca do PPGCI, em especial à Carolina e Rosimeire, que estão sempre à disposição para nos auxiliar.

À minha mãe Luzia e ao meu pai Luiz (*in-memorian*), por terem me ensinado tantas coisas sobre a vida, por me apoiarem e por terem me encorajado a experimentar um mundo novo.

À Beatriz, Larissa, Douglas e Laurinha, por me encherem de alegria e orgulho cada vez que nos encontramos. Ao pequeno Pingo, por me ensinar sobre a alegria e o amor incondicional.

Ao Sagrado que habita em nós.

RESUMO

O livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* foi escrito por João Stooter, na primeira metade do século XVIII, em Portugal. A obra foi publicada pela primeira vez, em 1729, pela renomada casa de impressão da família Verdussen, sediada em Antuérpia. Dedicado aos mestres torneiros, pintores, escultores e demais artistas portugueses, o principal objetivo do livro era ensiná-los a dar um acabamento estético em suas obras, com qualidade comparável ao que estava sendo realizado nas cidades de Amsterdã, Londres e Paris. O autor reuniu com cuidado a descrição de uma ampla gama de ingredientes provenientes de diferentes partes do mundo, com a identificação das madeiras, óleos, resinas, gomas e corantes naturais, materiais para lixar e dar acabamento em peças de madeira, metal, marfim e coquilho; receitas de vernizes, tinturas e técnicas de ornamentação, que são apresentadas com as quantidades e procedimentos de preparação. Essa pesquisa tem como objetivo compreender os mecanismos de transmissão e circulação da informação no campo da arte, a partir de um exemplar da primeira edição da *Arte de Brilhantes Vernizes* pertencente ao acervo da *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience*, na Antuérpia, que contém notas de alta relevância inseridas à mão pelo próprio autor. Foi realizado um estudo dos mecanismos adotados por João Stooter para transmitir o conhecimento artesanal pela via escrita, em um período em que o ensino era realizado em grande medida dentro das oficinas. A metodologia envolveu a análise do conteúdo informacional do livro e a reprodução de receitas selecionadas, onde foi possível verificar quais foram as estratégias textuais adotadas por João Stooter e se elas foram eficientes no compartilhamento do saber, além de estabelecer relações entre as matérias-primas empregadas pelo autor e os ingredientes utilizados nas reproduções das receitas. Através do levantamento de materiais e técnicas apresentados por João Stooter e análises comparativas com os textos escritos pelos padres jesuítas João Daniel em seu *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas* e em *Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão* de João Filipe Bettendorff, foi realizado um estudo sobre circulações, transferências e deslocamentos de informação no universo das artes entre diferentes locais e culturas, trazendo evidências em relação às matérias-primas provenientes das florestas tropicais e às técnicas adotadas pelos povos originários do Brasil, que contribuíram para o desenvolvimento das artes no Mundo Moderno. O trabalho é concluído com a apresentação de um glossário, que tem por objetivo auxiliar na compreensão do livro *Arte de Brilhantes Vernizes* através da restituição de termos apresentados em suas receitas.

Palavras-chave: Arte de Brilhantes Vernizes; João Stooter; Transmissão do conhecimento; Livro de receitas artísticas; Circulação da Informação.

ABSTRACT

The recipe book *Arte de Brilhantes Vernizes* was written by João Stooter, in the first half of the 18th century, in Portugal. The work was first published in 1729 by the renowned printing house of the Verdussen family, based in Antwerp. Dedicated to master turners, painters, sculptors and other Portuguese artists, the main objective of the book was to teach them how to give an aesthetic finish to their works, with comparable quality to what was being done in the cities of Amsterdam, London and Paris. The author has carefully gathered the description of a wide range of ingredients from distinct parts of the world, with the identification of woods, oils, resins, gums and natural dyes, materials for sanding and finishing pieces of wood, metal, ivory and *coquilho*; recipes for varnishes, tinctures and ornamentation techniques, which are presented with the quantities and preparation procedures. This research aims to understand the transmission mechanisms and circulation of information in the field of art, from a copy of the first edition of *Arte de Brilhantes Vernizes* belonging to the collection of *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience*, in Antwerp, which contains highly relevant written notes inserted by the author. A study was carried out on the mechanisms adopted by João Stooter to transmit artisanal knowledge through writing, at a time when teaching was largely carried out within the workshops. Therefore, we sought to analyze the informational content of the book and reproduce selected recipes. The methodology involved the analysis of the informational content of the book and the reproduction of selected recipes, where it was possible to verify which were the textual strategies adopted by João Stooter and if they were efficient in sharing knowledge, in addition to establishing relationships between the raw materials used by the author and the ingredients used in the reproductions of the recipes. Through the survey of materials and techniques presented by João Stooter and comparative analyzes with the texts written by the Jesuit priests João Daniel in his *Tesouro descoberto no Rio Amazonas* and in João Felipe Bettendorff's *Crônica da Missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*, it was carried out a study on the circulations, transfers and displacements of information in the universe of the arts between different places and cultures, bringing evidence in relation to raw materials from tropical forests and the techniques adopted by the native peoples of Brazil, which contributed to the development of the arts in the Modern World. The work concludes with the presentation of a glossary, which aims to assist in the understanding of the book *Arte de Brilhantes Vernizes* through the restitution of terms presented in its recipes.

Keywords: *Arte de Brilhantes Vernizes*; João Stooter; Knowledge transmission; Artistic recipe book; Circulation of Information.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa da Antuérpia no final do séc. XVII, por Karel Allard, 1688.....	24
Figura 2 - Folha impressa <i>in-octavo</i> para corte com os reclames.....	31
Figura 3 - Sinal de corte e presença de adesivo após a página 39 do caderno <i>Supplimento</i>	31
Figura 4 - Elemento ornamental presente no final do sumário de <i>Arte dos Vernizes</i>	32
Figura 5 - Elemento ornamental presente no final do livro <i>Arte dos Vernizes</i>	32
Figura 6 - Elemento ornamental presente no final do sumário do livro <i>Offerta</i>	33
Figura 7 - Apesar de mostrar uma cena imaginária, a representação de um alquimista, por David Terniers II, ajuda-nos a imaginar o ambiente em que um artesão, entre os instrumentos de trabalho, realizava seus experimentos a partir de um livro de receitas.....	34
Figura 8 - Um exemplo de experimentos realizados pelo autor para selecionar os ingredientes que proporcionam melhor acabamento.....	36
Figura 9 - Capa do livro de receitas <i>Arte de Brilhantes Vernizes</i> (1729).	39
Figura 10 - Notas inseridas à mão pelo autor.	44
Figura 11 - Madeira Piquihá proveniente de Pernambuco e da Bahia	45
Figura 12 - Pao de rosas das Antilhas e Pao Genipapo	45
Figura 13 - Folhas para lixar provenientes do Brasil.	45
Figura 14 - Corante amarelo Goma Gutt.....	46
Figura 15 - Cânfora proveniente da Índia Oriental	46
Figura 16 - Goma laca, Sangue de dragão e Cochonilha	46
Figura 17 - Bálsamo do Peru e Óleo de São Tomé	46
Figura 18 - Sangue de dragão e Gengibre de dourar	47
Figura 19 - Gengibre de dourar	47
Figura 20 - Corante índigo e Goma Arábica	47
Figura 21 - Goma arábica	47
Figura 22 - Modelo de gestão do conhecimento proposto por Nonaka e Takeuchi.....	52
Figura 23 - Exemplo de passagem onde o autor faz interpolação de informação em <i>Arte de Brilhantes Vernizes</i>	59
Figura 24 - Experimentos realizados por João Stooter para clarear a goma laca	62
Figura 25 - Nota de indicação do banho-maria para evitar incêndio.....	64
Figura 26 - Resina Jatobá proveniente do Norte de Minas Gerais.....	76
Figura 27 - Receita de verniz de Resina Jatobá. Teste de solubilidade com etanol à 80, 90, 95 e 99%	78
Figura 28 - Resina âmbar.....	81
Figura 29 - Etapa de moagem das resinas.....	81

Figura 30 - Separação das partes mais claras e transparentes da resina	82
Figura 31 - Filtragem do verniz.....	82
Figura 32 - Resina âmbar em álcool etílico após quatro meses de exposição ao sol	83
Figura 33 - Filtragem do verniz de resina âmbar.....	83
Figura 34 - Verniz alcoólico de resina âmbar	83
Figura 35 - Resíduo filtrado do verniz âmbar	83
Figura 36 - Verniz final.....	85
Figura 37 - 2º experimento realizado - após 1 mês de preparo do verniz (esq.); após 1 ano e seis meses do preparo (dir.)	85
Figura 38 - Aquecimento da mistura em banho-maria	88
Figura 39 - Após o aquecimento do verniz.....	88
Figura 40 - Após a filtragem em tecido de linho	89
Figura 41 - Espírito de vinho verniz bem branco com alambre finalizado	89
Figura 42 - Resina elemi proveniente da espécie <i>Canarium luzonicum</i>	90
Figura 43 - Goma Laca	91
Figura 44 - Resina Benjoim.....	93
Figura 45 - Resíduo da resina benjoim após a filtragem do verniz	94
Figura 46 - Verniz alcoólico de Benjoim	94
Figura 47 - Óleo de linhaça + Carbonato de cálcio.....	95
Figura 48 - Óleo de linhaça após 30 dias em repouso.....	95
Figura 49 - Resina Mastic	96
Figura 50 - Resina Sandarac	96
Figura 51 - Preparo do verniz de óleo de linhaça.....	97
Figura 52 - Após preparo do óleo verniz	97
Figura 53 - Na sequência: a semente da árvore de Jatobá germinada, a árvore de Jatobá e a resina exsudada do seu tronco.....	122
Figura 54 - Ipocras ou <i>Manicum hippocraticum</i>	127
Figura 55 - Resina elemi produzida pela árvore <i>Canarium luzonicum</i> em Filipinas.....	139
Figura 56 - Goma-resina Mirra	139
Figura 57 - Extração da resina de pinheiro.....	142
Figura 58 - Pau violeta - Pau Violete - transversal (ca. 10x). radial (tamanho natural). tangencial (tamanho natural).....	146

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Localização das edições do livro de receitas <i>Arte de Brilhantes Vernizes</i> de João Stooter	27
Tabela 2 - Termos e expressões empregados por João Stooter para transmitir propriedades físicas e mecânicas das madeiras.	57
Tabela 3 - Verniz de Resina Jatobá – Ingredientes e quantidades.....	77
Tabela 4 - Espírito de vinho verniz com resina âmbar	80
Tabela 5 - Espírito de vinho verniz com goma copal.....	81
Tabela 6 - Espírito de vinho verniz bem branco com alambre.....	88
Tabela 7 - Espírito de vinho verniz de benjoim	92
Tabela 8 - Óleo verniz branco de óleo de linhaça	96
Tabela 9 - <i>Arte de Brilhante Vernizes</i> (1729) - Madeiras de fora do Reino de Portugal.	104
Tabela 10 - <i>Arte de Brilhantes Vernizes</i> (1729) - Gomas e Resinas.....	110
Tabela 11 - <i>Arte de Brilhantes Vernizes</i> (1729) - Solventes.....	112
Tabela 13 - <i>Arte de Brilhantes Vernizes</i> (1729) - Colorantes.....	114

LISTA DE ABREVIATURAS

UFMG	-	Universidade Federal de Minas Gerais
ECI	-	Escola da Ciência da Informação
EHC	-	Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience
BUC	-	Biblioteca da Universidade de Coimbra
JCL	-	John Carter Library, Brown University
ARLIS/NA	-	Art Libraries Society of North America
ArteLA	-	Grupo de Información y Documentación sobre Arte Latinoamericano
REBAM	-	Rede de Bibliotecas sobre Arte Mexicano
Redarte	-	Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo
HART	-	Historically Accurate Reconstructions Techniques
ASTR	-	Art Technological Source Research Group
NWO	-	Organização Holandesa para Pesquisa Científica

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
1.1. A INFORMAÇÃO EM ARTE COMO ELO AGREGADOR DA PESQUISA.....	17
1.2. JUSTIFICATIVA.....	21
1.3. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	22
2. TRANSMISSÃO E CIRCULAÇÃO DO CONHECIMENTO	23
2.1. EDIÇÕES E EXEMPLARES DE <i>ARTE DE BRILHANTES VERNIZES</i>	27
2.1.2. Descrição do livro	30
2.2. O LIVRO DE RECEITAS <i>ARTE DE BRILHANTES VERNIZES</i>	34
2.3. A ESTRATÉGIA DISCURSIVA PARA SUPERAR A DISTÂNCIA E TRANSMITIR O CONHECIMENTO PELA VIA ESCRITA	48
2.3.1. Conhecimento tácito	49
2.3.2. Interpolação da informação	58
2.3.3. Estímulo à curiosidade, segurança e autonomia do leitor	60
2.3.4. Estética e a preservação dos objetos	65
2.3.5. A correta denominação dos ingredientes	66
3. REPRODUÇÃO DE RECEITAS DE VERNIZES.....	68
3.1. METODOLOGIA	74
3.2. ESPIRITUS VINI VERNIS DE GOMA GETUBÂ.....	75
3.3. O MAIS BRANCO ESPIRITUS VINI VERNIS QUE HÂ	78
3.4. ESPIRITUS VINI VERNIS BEM BRANCO COM ALAMBRE	86
3.5. ESPIRITUS VINI VERNIZ, TÃO-BEM BRANCO, MÂS NÃO TANTO	91
3.6. OLEO VERNIZ BRANCO DE OLEO DE LINHAÇA.....	94
4. CIRCULAÇÃO DA INFORMAÇÃO	99
4.1. CIRCULAÇÃO DAS MATÉRIAS-PRIMAS E DAS TÉCNICAS	101
4.1.1. Madeiras	103

4.1.2. Receitas de vernizes e tinturas.....	109
4.1.3. Técnica para imitar a pedra jaspe e o casco de tartaruga	116
4.1.4. Dourado e aspecto vidrado	117
4.1.5. Técnica de colagem incluindo receitas de cola, gesso mate e verniz	120
4.1.6. Como preparar o óleo de linhaça para receitas de verniz	123
4.1.7. Verniz de clara de ovo	124
4.1.8. Douramento de superfícies em metal e vidro.....	124
4.1.9. Espírito de vinho de dobrada força preparado sem o uso de destilador.....	126
4.1.10. Técnica para clarificação da goma laca	127
4.1.11. Tratamento sobre papel.....	128
5. GLOSSÁRIO TERMINOLÓGICO	130
5.1. METODOLOGIA	130
5.2. GLOSSÁRIO.....	131
6. CONCLUSÃO	147
REFERÊNCIAS.....	151

1. INTRODUÇÃO

O meu primeiro contato com o livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* foi por meio de uma cópia realizada pelo professor René Lommez Gomes em uma de suas visitas à *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience*, na Antuérpia. Após algumas leituras e discussões sobre possíveis caminhos de estudo, percebi que poderia realizar uma pesquisa de natureza interdisciplinar, na qual pudesse desenvolver um trabalho relacionado à minha trajetória acadêmica e profissional, nas áreas da química e conservação e restauro. O olhar para as fronteiras interdisciplinares me trouxe ao mestrado da Escola da Ciência da Informação/UFMG, onde eu teria o aporte metodológico e a formação acadêmica necessários para desenvolver a pesquisa.

As descrições sobre as madeiras e ingredientes provenientes do Novo Mundo e principalmente as diferentes receitas de vernizes de colorações das mais variadas foram os temas que primeiro despertaram a minha curiosidade pelo livro *Arte de Brilhantes Vernizes*. Através das leituras relacionadas ao campo da restauração e minha vivência profissional nessa área, pude notar que os procedimentos de intervenção sobre a camada de verniz presente nas obras antigas sempre foi tema de discussão. Por ser uma camada muito sutil e delicada, muitas vezes opta-se pela sua remoção, total ou parcial, na tentativa de suprimir os vestígios desta película escurecida pelo tempo. Além disso, análises de identificação dos materiais constituintes dessa camada nem sempre são realizadas, contribuindo para o esmaecimento da informação relacionada a estes materiais. As diferentes formulações propostas em *Arte de Brilhantes Vernizes* nos fazem propor a seguinte pergunta: se a cor escurecida dessa camada seria apenas resultado da oxidação do verniz ou poderia estar relacionada à intenção do artista? A cada leitura e discussão, novas reflexões e perguntas foram surgindo, e que serão apresentadas nas páginas que seguem adiante.

O livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* foi escrito por João Stooter em Portugal, na primeira metade do século XVIII, e foi publicado pela primeira vez, em 1729, pela renomada casa de impressão da família Verdussen, sediada em Antuérpia. Dedicado aos mestres torneiros, pintores, escultores e demais artistas portugueses, o principal objetivo do livro era ensinar os mestres portugueses a dar um acabamento estético em suas obras, com qualidade comparável ao que estava sendo realizado nas cidades de Amsterdã, Londres e Paris.

Para Stooter, os mestres portugueses não eram capazes de conferir “brilhante lustre” aos seus objetos, o que lhe causava enorme compadecimento, sobretudo pelo pobre aproveitamento de matérias-primas de grande qualidade vindas das franjas do Império português, como as madeiras nobres brasileiras e angolanas.¹

Erudito interessado pelo conhecimento relacionado às artes e ofícios, Stooter desenvolveu trabalhos primorosos, como ele costuma dizer, “às suas próprias custas”. Inspirado nas viagens que realizou e nos livros presentes na sua estante pessoal, o autor reuniu com cuidado informações acerca de uma ampla gama de ingredientes e técnicas artísticas provenientes de várias partes do mundo. No livro, são apresentadas as principais características, origem e aplicação de vários tipos de madeira, óleos, resinas, gomas e corantes naturais, materiais para lixar e dar acabamento em peças de madeira, metal, marfim, coquilho, entre outros. Em relação às receitas, o autor apresenta em quase todas elas a quantidade de cada ingrediente e os procedimentos detalhados para produzir vernizes para fins variados, tinturas, técnicas de ornamentação, e outras receitas curiosas, como produzir um globo espelhado e colar papeizinhos em superfícies diversas. Essas informações podem ser identificadas no texto impresso, mas também em notas inseridas à mão pelo próprio autor em alguns exemplares da obra conservados em bibliotecas europeias e americanas. Em um exemplar de 1729, conservado na *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience*, o autor traz por meio dessas notas informações de alta relevância, como novidades relacionadas aos ingredientes e técnicas que eram utilizados em outras partes do mundo, com atenção especial para o Brasil. Assim, também é possível encontrar notas com remissões cruzadas entre diferentes partes do texto, referências bibliográficas e traduções de termos para o francês e para o flamengo.

¹ Em Prólogo ao leitor: “De curiosidade (pio Leitor) havendo já visto ô melhor da Europa, & reparando em París de França, Londres de Inglaterra, & Amsterdam de Holanda, & admirado: A multiplicidade das Artes, officios, & perfeitas curiosidades (de que sempre fuy muito amante) que nestes nobres Emporios, engenhosamente obraõ, & fazem, & lâ as daõ a lux; voltando a Lisboa de Portugal adverti, & reparei: Que em todo o Reyno Luzitano com especialidade naõ achase hum par de Mestres torneiros curiosos, que na sua obra miuda soubessem dar hum brilhante lustro ou graça, como nos outros Reynos, compadecido desta suma pobreza, que nas obras uzaõ (naõ sendo a naçaõ Portugueza de menos comprehençaõ que as outras) procurey ao menos como curiozo quando outros o deviaõ fazer por officio as diverças Receitas de Vernizes, & maiz curiosidades que neste piqueno Volume te offresso, & aos mais profecores de varias Artes tambem Consagro.” (STOOTER, 1729)

Outras edições da obra foram publicadas posteriormente, na cidade de Lisboa: em 1786, pela Officina de José de Aquino Bulhões; em 1790, pela Officina de Francisco Borges de Souza, e, em 1825, pela Tipografia de Nunes Esteves.

Para compreender o significado e a importância da obra naquele período, ela foi citada pelo químico e naturalista luso-brasileiro Alexandre Antônio Vandelli (1784-1862), em seu livro *Resumo da arte da distillação* (1813), como sendo o único trabalho em Portugal a tratar do assunto. Além disso, sabe-se que o livro *Arte de Brilhantes Vernizes* atravessou o Atlântico, sendo o único livro relacionado às receitas de técnicas sobre artes e ofícios identificado na livraria do Colégio Jesuíta da Vigia, no Grão Pará. (GOMES, 2019; RIBEIRO, 2014).

Atualmente, exemplares da primeira edição do livro podem ser encontrados na *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience*, situada na Antuérpia, na *Houghton Library*, da *Harvard University*, na Biblioteca da Universidade de Coimbra, na Biblioteca Nacional de Portugal, na *Princeton University Library*, *The British Library*, *John Carter Brown Library*, *National Gallery of Art Library*, *Metropolitan Museum of Art - Thomas J. Watson Library* e na Biblioteca Nacional, na cidade do Rio de Janeiro. Alguns destes volumes apresentam alterações feitas por meio de notas manuscritas pelo próprio autor, que ora realizam correções no texto impresso, ora acrescentam-no de novos conhecimentos e referências bibliográficas.

O livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* foi publicado em um contexto de escassa informação impressa sobre o tema, uma vez que apenas um século depois surgirá em Portugal outra publicação exclusivamente dedicada aos vernizes e tintas. Assim, é muito provável que essa obra tenha contribuído para o desenvolvimento das técnicas de acabamento de objetos artísticos e dos artistas do seu tempo, além de fazer circular o conhecimento e informação sobre o que estava sendo realizado na América, África e Índia.

A questão central que motiva a nossa pesquisa é compreender os mecanismos de transmissão e circulação da informação no campo da arte, a partir deste livro de receitas de tintas e vernizes do século XVIII. A pesquisa visa compreender como João Stooter conseguiu transmitir o conhecimento artístico e artesanal por meio da escrita, especialmente o conhecimento tácito, em um contexto em que o ensino era realizado em grande medida dentro de ateliês e oficinas, através da estreita relação entre mestres e aprendizes.

Outra dimensão que se revela no texto e que está intimamente relacionada ao eixo estrutural da pesquisa traduz-se na questão: Como as receitas eram produzidas? A compreensão das receitas passa primeiramente pela tradução dos termos que foram empregados em sua redação, uma vez que o próprio autor menciona a dificuldade de identificar alguns materiais devido às diversas nomenclaturas existentes naquele período, principalmente em relação às madeiras e resinas. Para solucionar esta questão, foram realizadas pesquisas em dicionários e estudos comparativos com outros registros documentais do período.

A partir do estudo dos termos – que visam a compreensão do texto de João Stooter e que serão apresentados em um glossário, ao final deste trabalho – foi-nos possível partir para a reconstrução de parte das receitas apresentadas no livro. Esta abordagem do receituário nos auxiliou a responder as seguintes questões: O conteúdo informacional oferecido pelo autor é suficiente para a reconstrução das formulações? Quais informações não incorporadas no texto são necessárias para se elaborar as receitas?

João Stooter traz uma série de informações sobre a circulação das técnicas e das matérias-primas, registros de transferências e deslocamentos de ideias e de interação de diferentes culturas que ocorreram nestes contatos e trocas entre os artífices de Portugal e os povos das colônias. Stooter escreve o livro a partir de Portugal, baseado no conhecimento que ele adquiriu na Europa, mas também do que chegou até ele sobre o que estava sendo realizado no campo das artes nos continentes americano, africano e asiático. No texto impresso e em notas escritas à mão, o autor apresenta matérias-primas e técnicas provenientes das quatro partes do mundo e também fala de técnicas que eram realizadas na América portuguesa. Em busca de compreender esse processo de circulação das matérias-primas e das técnicas de produção das receitas e de ornamentação entre a América portuguesa e a metrópole, foram realizados estudos comparativos com registros documentais sobre o campo, produzidos no século XVIII e XIX.

1.1. A Informação em Arte como elo agregador da pesquisa

O campo da Ciência da Informação vem se desenvolvendo em aspectos que envolvem o paradigma social, ao abordar questões de amplitude global a partir de uma visão

que abrange a complexidade dos fenômenos, considerando os diferentes contextos em que a informação foi produzida e transmitida. (ARAÚJO, 2018) Na área da Museologia podemos observar o mesmo fenômeno, onde os estudos no campo da cultura material se desenvolvem cada vez mais na direção de construir histórias mais amplas dos objetos, retirando-os do confinamento dos museus e das histórias descontextualizadas das classes dominantes. (BERG, 2016) Seguindo o movimento teórico que se baseia nos objetos, conhecido como *material turn*, pesquisadores vão tecendo e compondo uma história global de manufatura, de transferências de objetos, matérias-primas e ideias, além de trazer informações sobre seus usos e significados em diferentes culturas. Ao se debruçar sobre os objetos e vestígios materiais, os pesquisadores aproximam o objeto do sujeito, colocando-o como resultado da atividade humana, situado em um espaço e tempo particular. Seria a redescoberta da sociomaterialidade e das consequências éticas dessa abordagem. (CARLILE et. al, 2013)

A compreensão dos objetos passa, portanto, pelo reconhecimento do processo produtivo de criação, das habilidades e expertise dos artesãos, das ferramentas e materiais de trabalho (BERG, 2016), além das formas de transmissão da informação e do conhecimento. E para que estas informações subjacentes e intrínsecas sejam reveladas, é imprescindível uma abordagem interdisciplinar, que pode encontrar na área da Informação em Arte os fundamentos para o desenvolvimento teórico-metodológico que buscamos para a nossa pesquisa.

Mas afinal, o que é Informação em Arte? Segundo a pesquisadora Lena Pinheiro, a Informação em Arte “é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos de Arte, a partir de sua análise e interpretação” (2000). Ela pode ser abordada através de duas vertentes. A primeira trabalha com a obra de arte como fonte de informação, e envolve especialmente a análise e interpretação das técnicas artísticas, das linguagens, bem como da ambiência, do cenário e do contexto em que o objeto está inserido. A segunda vertente diz respeito ao estudo das documentações primárias e secundárias relacionadas à Arte, em suas várias tipologias e suportes. A presente pesquisa está inserida na segunda vertente de estudo, através da análise informacional de uma documentação primária que traz informações sobre ingredientes e técnicas artísticas do século XVIII.

A Informação em Arte é uma área de natureza interdisciplinar que se estabelece na fronteira entre a Museologia e Ciência da Informação. A partir dessa abordagem, o objeto

artístico é uma fonte de informação, que pode ser analisado e interpretado a partir de suas diversas linguagens e técnicas artísticas (2008). Segundo Pinheiro, os grupos de pesquisa na área de Informação em Arte devem ser multidisciplinares, possibilitando uma visão holística do conteúdo informacional de um objeto artístico.² Dessa forma, a interdisciplinaridade pode criar novas abordagens, métodos, teorias, atuando como “mola propulsora de criatividade geração de novos conhecimentos na ciência.” (PINHEIRO, 2008, p. 12)

Tasha Seren em seu artigo *Integrated Art Documentation: the Guggenheim Perspective* (2001, p. 32) amplia um pouco mais o horizonte da Informação em Arte, ao colocar que a função primordial dos museus é educar o público sobre a obra de arte. Para a autora, apresentar aos usuários de museus questões relacionadas à materialidade do objeto artístico e à tecnologia construtiva da obra de arte é ainda um grande desafio para as instituições, devido ao alto grau de complexidade desses dados, que exigem análise especializada, organização e interpretação. No entanto, todo o esforço das instituições em aprofundar os estudos sobre o objeto pode gerar informação de interesse para diversas áreas do conhecimento e poderá contribuir para a preservação dos objetos culturais. A pesquisadora Eliza Lanzi, em *Introduction to vocabularies: Enhancing access to cultural heritage information* (1999), acredita que, a partir desse trabalho, o valor intrínseco do patrimônio é revelado, pois apenas quando é interpretado e traduzido o bem passa a transmitir conhecimento e revelar aspectos da história e cultura de um povo. Para ela, “a informação do patrimônio cultural conta-nos uma história, é multidisciplinar, internacional, complexa.” (LANZI, 1999)

No contexto brasileiro, a REDARTE (Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo) assume o protagonismo no que diz respeito às pesquisas no campo da Informação em Arte. O grupo tem como principal objetivo a importante tarefa de ampliar e facilitar o acesso a todo conteúdo informacional de acervos especializados em arte ao público em geral e especializado, além de promover encontros e trocas de experiências entre profissionais da área. Tendo sido assumido primeiramente pela

² “Na pesquisa de Informação em Arte são estudados os fundamentos teóricos e a natureza da representação da informação em Arte, assim como a diversidade documental, com suas singularidades, as questões da Arte e as características do modelo de sistema de informação artística. A informação estética abrange o conteúdo informacional do objeto de arte, documento em seu sentido mais amplo, oriundo de múltiplas manifestações e produções artísticas. Os grupos de pesquisa devem, por sua vez, ser multidisciplinares, o que possibilita a análise das obras de arte sob múltiplos olhares: da História da Arte, da Sociologia da Arte, da Estética, entre outros campos.” (PINHEIRO, 1996)

área da biblioteconomia³, muitos desses grupos surgem como uma biblioteca em rede, incluindo as bibliotecas de museus, especializadas em arte, cujo acervo contempla, dentre outros, livros sobre artista, livros sobre obras específicas e catálogos de exposição. O conteúdo, portanto, é composto em grande medida por textos que já estão no mercado editorial. Desta forma, percebe-se um extenso campo de pesquisa em Informação em Arte para ser explorado e desenvolvido.

A partir de uma perspectiva interdisciplinar, as questões propostas para essa pesquisa visam ampliar um pouco mais a área de atuação da Informação em Arte no Brasil, ao trabalhar com os tratados, manuais e receituários de arte e artesanaria como uma tipologia de documentação artística ainda negligenciada no campo, buscando-se abordá-la a partir de questões que são do domínio tanto da Ciência da Informação quanto da História da Arte, da Conservação e Restauração, e campos correlatos. Dentro de um recorte temporal bem demarcado, envolvendo a primeira metade do século XVIII, e da leitura do livro como registro documental e fonte de informação sobre técnicas artísticas e circulação de matérias-primas, essa pesquisa pode gerar informação de interesse para os estudos da arte no Império português, especialmente da arte colonial brasileira.

O livro *Arte de Brilhantes Vernizes* oferece ao leitor do século XXI o conhecimento sobre a estética dos objetos e sobre as técnicas artísticas e materiais que eram utilizados pelos artistas do século XVIII na elaboração das receitas de vernizes e tinturas. A análise e interpretação do livro pode auxiliar na compreensão da materialidade dos objetos produzidos naquele período, e na produção de informação relacionada à circulação do conhecimento e dos materiais e técnicas. Pesquisas posteriores podem fornecer informações de interesse para o campo da Ciência da Conservação, ao possibilitar o conhecimento do comportamento dos materiais apresentados no livro frente aos agentes de degradação, identificação das causas de deterioração, além do desenvolvimento de técnicas e materiais mais adequados para a restauração dos bens culturais.

³ Em 2013, bibliotecários da América Latina foram convidados a fazer parte da conferência ARLIS/NA (Art Libraries Society of North America), financiado pelo Getty Foundation Grant, onde foram discutidas questões sobre biblioteconomia em arte e pesquisas desenvolvidas no campo da Ciência da Informação. Este encontro motivou a criação do grupo arteLA (Grupo de Información y Documentación sobre Arte Latinoamericano), ampliando a atuação de grupos como o Red Vitruvio na Argentina (<<http://www.redvitruvio.org/>>), a Rede de Bibliotecas sobre Arte Mexicano (REBAM) e o próprio Redarte (<<https://www.redarte.org.br/>>) (AYRES, 2015)

A pesquisa sobre o livro de receitas de vernizes elaborado por João Stooter apresenta, desde o seu início, um caráter interdisciplinar, compreendendo estudos realizados por pesquisadores de diferentes campos da ciência, principalmente das áreas da Museologia, História, Conservação e Restauração e Química. A organização e disponibilização destes estudos encontra na Ciência da Informação o campo de interlocução entre as diferentes áreas e na Informação em Arte, a possibilidade de uma abordagem integralizadora, proporcionando a geração de conhecimento em arte através de uma visão integral entre as diferentes disciplinas.

1.2. Justificativa

A partir da análise do livro *Arte de Brilhantes Vernizes*, teremos a oportunidade de compreender quais foram as estratégias adotadas pelo autor para superar a distância do seu aprendiz e transmitir a informação das suas práticas e vivências na oficina pela via escrita.

O autor faz referência às matérias-primas e técnicas provenientes das colônias, demonstrando seu conhecimento sobre o que estava sendo desenvolvido no Novo Mundo. A partir da leitura e interpretação do livro escrito por João Stooter e do estudo comparativo com outros documentos do período, esta pesquisa poderá oferecer uma pequena contribuição para a construção de uma nova História da Arte no Brasil, a partir da perspectiva do intercâmbio entre as diferentes culturas, gerando informação de interesse principalmente para a História da Arte Colonial Brasileira.

O livro de receitas apresenta o léxico da época, contendo termos que sofreram alterações ao longo dos anos e que se tornaram incompreensíveis nos tempos atuais. A partir do estudo dos termos empregados por João Stooter, teremos a base para desenvolver um glossário que auxiliará na compreensão da obra *Arte de Brilhantes Vernizes* e a reconstruir as receitas propostas pelo autor. As reconstruções das receitas serão elaboradas buscando refletir sobre os impactos causados pela distância no processo de aprendizagem, articulada com a mudança do ensino que se desenvolvia na oficina sendo transferido para o espaço privado, cujo processo se baseava na leitura e em suas múltiplas interpretações.

Essa pesquisa, portanto, compõe o universo de traduções da informação sobre arte necessárias para a compreensão desse receituário antigo, cujo rico universo

informacional permite reflexões múltiplas, que podem trazer uma pequena, mas importante contribuição à Ciência da Informação, História da Arte, Museologia e áreas afins.

1.3. Estrutura da dissertação

Nos quatro capítulos que seguem, serão abordados os temas da transmissão e circulação do conhecimento, da materialidade e das técnicas no espaço transatlântico, a partir do livro de receitas do século XVIII, *Arte de Brilhantes Vernizes*.

No *Capítulo 2 - Transmissão e circulação do conhecimento* será realizado um estudo dos mecanismos adotados por João Stooter para transmitir o conhecimento aos seus leitores-aprendizes através da escrita.

O *Capítulo 3 – Reprodução de receitas de vernizes* envolve a reprodução de receitas selecionadas buscando incorporar as experiências realizadas por João Stooter, e compreender se os recursos textuais adotados pelo autor foram suficientes para transmitir o conhecimento, superando a distância física e o não contato com o aprendiz no ambiente da oficina.

O *Capítulo 4 - Circulação da Informação* traz o estudo sobre circulações, transferências e deslocamentos de informação no universo das artes entre diferentes locais e culturas, trazendo evidências em relação às matérias-primas provenientes das florestas tropicais e às técnicas adotadas pelos povos originários do Brasil, que contribuíram para o desenvolvimento das artes no Mundo Moderno. Além da leitura do objeto através das lentes da cultura material, pensando nos deslocamentos do próprio livro como objeto cultural.

O trabalho é concluído com a apresentação do *Capítulo 5 - Glossário*, que tem por objetivo auxiliar na compreensão do livro *Arte de Brilhantes Vernizes* através da restituição de termos apresentados em suas receitas.

2. TRANSMISSÃO E CIRCULAÇÃO DO CONHECIMENTO

João Stooter⁴ nasceu, presumidamente, na segunda metade do século XVII, na cidade flamenga de Antuérpia. Além de comerciante, o autor se declarou como “perito no rachar e lavrar diamantes”⁵, ofício que possivelmente aprendeu em sua cidade natal, conhecida naquele período como o polo mundial de lapidação de diamantes. (HOFMEESTER, 2019)

Nesse período, os portugueses eram os mais importantes vendedores de diamante bruto para a Antuérpia. O forte vínculo comercial entre as cidades de Lisboa e Antuérpia possibilitou a comercialização de diversos insumos e produtos acabados, dentre eles madeiras, objetos de metal e de arte, metais e pedras preciosas, estabelecendo colônias mercantis flamengas em Lisboa, assim como nas cidades espanholas de Sevilha e Cádiz. Além disso, o gosto português pela arte flamenga era um atrativo para a migração de artistas dessa região. (STOLS, 2009, p. 102) Assim, o comércio de diamante pode ter sido a possível causa da imigração do autor do livro *Arte de Brilhantes Vernizes* para Portugal, que morou nas cidades de Porto e Lisboa, sendo que nesta se estabeleceu como negociante por mais de 26 anos. Vale destacar também que foi no período da sua produção literária, na década de 1720, que o diamante foi descoberto na comarca de Serro do Frio, no atual estado de Minas Gerais.

⁴ O nome de João Stooter pode aparecer em outras documentações como Johannes; Johann; Joan; Stooters; Stoterus; Stöter. (GOMES, 2019)

⁵ Diz ter sempre exercido a “mercancia e nunca a Arte de tornear de officio, menos de pintar, nem a escultura”, mesmo assim o autor acredita que pelo conhecimento aprendido com a curiosidade, esse pouco pode ser bastante para quem não possui tal saber e que “dá muito quem dá o que tem”. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 65)

Figura 1 - Mapa da Antuérpia no final do séc. XVII, por Karel Allard, 1688



Fonte: <https://www.loc.gov/maps/?all=true&fa=location:belgium>

Além de comerciante e lapidador de diamantes, João Stooter revela em sua escrita uma personalidade erudita, que possuía capital suficiente para financiar os seus trabalhos, cujos livros, como ele costuma dizer, foram escritos e publicados “às suas próprias custas”.

O livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* foi escrito em português e publicado pela primeira vez em 1729 em um contexto de escassa informação impressa sobre vernizes, uma vez que apenas um século depois surgirá em Portugal uma publicação exclusiva sobre o assunto. Para além das formulações de vernizes, o receituário traz uma abrangência temática extensa, sendo muito provável que essa obra tenha contribuído para o desenvolvimento das técnicas de acabamento de objetos artísticos e dos artistas do seu tempo, além de fazer circular o conhecimento e informação sobre o que estava sendo realizado na América, África e Ásia.

As informações sobre as matérias-primas e o nível de detalhamento para a elaboração das formulações de vernizes, incluindo testes de qualidade desses materiais,

demonstram que o autor era profundo conhecedor do assunto a que se propôs escrever. A pesquisadora Ana Luísa Marques da Universidade Nova de Lisboa em sua tese de doutorado destaca a importância do conteúdo apresentado por João Stooter por apresentar técnicas e saberes relevantes para “diversos ofícios que utilizam vernizes e tinturas” (2015, p. 199). Além disso, a pesquisadora Ângela Sofia Alves Ferraz informa que o livro de receitas de João Stooter foi o primeiro dentre poucos manuais produzidos especificamente sobre vernizes em Portugal na época. (2017, p. 188).

João dedica a sua obra *Arte de Brilhantes Vernizes* aos mestres torneiros, pintores, escultores e demais artistas portugueses, cuja falta de habilidade em conferir “brilhante lustre” em seus objetos causava-lhe compadecimento.⁶ Inspirado na produção artística de Paris, Londres e Amsterdã, Stooter reúne com cuidado uma gama de receitas e técnicas recolhidas em suas viagens e nas referências disponíveis em sua biblioteca pessoal, especialmente àquelas relacionadas ao acabamento de objetos em madeira e metal.

A primeira publicação da obra *Arte de Brilhantes Vernizes* foi impressa em 1729 pela renomada casa de impressão da família Verdussen, sediada na Antuérpia, com quem João Stooter já havia trabalhado há dez anos, ao confiá-los a publicação do seu primeiro livro, um manual de espingardaria. Dedicado aos mestres espingardeiros e coronheiros, a obra *Spingardeiro com conta, pezo & medida que refuta desproporções* (1719) traz informações sobre a produção de canos de espingarda, coronhas, pólvora, balas e munição, conhecimento que o próprio autor diz possuir devido ao exercício da caça.⁷

Assim, colocamos a primeira pergunta: Por que João Stooter, morando em Portugal, decide pela impressão dos seus livros na cidade em que nasceu? De acordo com Roger Chartier, neste período existe uma preocupação dos autores com a integridade dos textos, em um contexto em que motivos econômicos poderiam prevalecer frente à qualidade do trabalho das casas editoriais. Diante disso, o autor poderia ter sido criterioso na escolha da

⁶ Segundo a pesquisadora Paola Bertolucci, até finais do século XVIII o termo artista denominava um amplo conjunto de profissionais, como pintores, escultores, arquitetos, dançarinos, músicos, poetas, gravadores, e também químicos, metalúrgicos, ourives, farmacêuticos, cirurgiões, dentre outros. (2017, p. 8)

⁷ “[...] que pelo appellido parece ser estrangeiro. D’elle não tenho alcançado mais conhecimento, que o de haver publicado em seu nome, na Hollanda, e no principio do século XVIII, duas obras em língua portugueza; a saber: *Arte de fazer vernizes, etc./ Regras de fazer espingardas, etc.* De uma e outra vi ha tempo exemplares em poder do sr. Figanieri [...]”. (SILVA, 1860, p. 44, 437)

oficina tipográfica, garantindo um material de referência e qualidade para seus leitores.⁸ No entanto, Portugal se estabelece no campo editorial desde o século XVI, a exemplo da casa de impressão fundada em Lisboa em 1590 pelo aprendiz dos tipógrafos Cristovão Platin e Baltasar Moretus, o flamengo Pedro Craesbeeck. (SILVA, 2013)

Em seu artigo *To bring light to the pious reader: references to information sources and transmission of knowledge in the artistic recipe book by João Stooter (1729-1732)*, René Lommes Gomes (2021) diz que o livro viria suprir a falta de manuais práticos impressos nas editoras e no mercado livreiro português, que pudessem atender às necessidades dos artesãos da metrópole e das regiões coloniais. Em relação ao mercado das colônias portuguesas, Gomes observa que apesar da existência de algumas produções, como o tratado de Felipe Nunes *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, impressa pela oficina Crasbeeck (1615), João Stooter se destaca ao adaptar as receitas ao uso de ingredientes de fácil acesso no Reino português.

Em seu artigo *Books and the city: the urban networks of the Verdussen family* (2010), o pesquisador Stijn van Rossem fala sobre o prestígio da família Verdussen entre membros da igreja católica e do governo, tendo um dos herdeiros como supervisor da casa da moeda.⁹ A casa de impressão da família Verdussen fazia parte do círculo de editores de confiança no negócio de livros da contrarreforma, que envolvia a exportação de grandes quantidades de livros para Espanha, Portugal e suas colônias. A família contava com sócios nas principais cidades dos países baixos e se interessava especialmente pelos livros que pudessem agradar ao mercado ibérico. Nos finais do século XVII e início do XVIII, a família Verdussen se consolida graças à crescente comercialização de obras destinadas às colônias

⁸ “Com a imprensa se amplia esta obsessão, que existia antes na relação entre o autor e o copista, mas que, posteriormente, se desenvolve de maneira muito mais forte quando se encontram dois mundos: por um lado, da escrita, do saber, do intercâmbio intelectual, das maneiras honestas, da ética letrada e, por outro, o mundo da oficina tipográfica que é o da concorrência, do dinheiro, dos operários, e das técnicas que transformam o texto manuscrito em um objeto impresso... Daí o risco da corrupção do texto pelos erros dos compositores, pela multiplicação das edições piratas e plagiadas, multiplicado por um capitalismo selvagem que tenta aproveitar o novo produto sem respeito ao autor e nem à obra...” (CHARTIER; ROSA, 2001, p. 22)

⁹ De acordo com Stijn van Rossem (2010), os grandes impressores no antigo regime eram também grandes investidores, envolvidos em outros ramos de negócio como forma de ganhar prestígio e aumentar a sua rede de influência.

ibéricas, incluindo nesse rol livros destinados à catequização dos índios¹⁰ e os manuais práticos o *Spingardeiro* e *Arte de Brilhantes Vernizes* de João Stooter. (VAN ROSSEM, 2009).

2.1. Edições e exemplares de *Arte de Brilhantes Vernizes*

Como já vimos, a primeira publicação da obra *Arte de Brilhantes Vernizes* foi impressa em 1729 pela casa de impressão da família Verdussen. Sobre outras edições, sabe-se que foram publicadas em Lisboa, em 1786, na Officina de José de Aquino Bulhões; em 1790, na Officina de Francisco Borges de Souza, e em 1825, na Tipografia de Nunes Esteves, quase um século após a primeira edição. Até o momento, foram identificados exemplares da edição de 1729 na *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience*, situada na Antuérpia; na *Koninklijke Bibliotheek*, em Bruxelas; na *Harvard University Houghton Library*, em Cambridge; na Biblioteca da Universidade de Coimbra; na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa; na *Princeton University Library*; *British Library*, em Londres; na Livraria Castro e Silva, em Lisboa; e na *Judith Hodgson Antiquarian*, em Londres. Da edição de 1786, foram identificados exemplares na *John Carter Brown Library*, *National Gallery of Art Library*, *Metropolitan Museum of Art - Thomas J. Watson Library*. Sabe-se que além do exemplar da *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience*, os exemplares da *John Carter Brown Library* e da Biblioteca da Universidade de Coimbra também apresentam notas interlineares e marginais escritas a mão pelo autor. (GOMES, 2019)

Tabela 1 - Localização das edições do livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* de João Stooter

Ano	Local	Editora	Localização	Cidade
1729	Antuérpia	Da viúva e dos filhos de Hieronymus Verdussen	Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience*	Antuérpia
			Koninklijke Bibliotheek	Bruxelas
			Biblioteca Nacional	Rio de Janeiro
			Biblioteca Nacional	Lisboa
			Livraria Castro e Silva	Lisboa
			Biblioteca da Universidade de Coimbra	Coimbra
			Coimbra*	

¹⁰ Desde o início da missão brasileira, os jesuítas procuram se prover de livros provenientes de Flandres pela via de Lisboa, para o estudo dos colégios e residências. Não apenas jesuítas, mas outras ordens, como a dos carmelitas descalços. (STOLS, 2009, p. 140).

			Harvard University Houghton Cambridge Library - Cambridge (Hollis nº 009485699)	Cambridge Massachusetts
			Princeton University Library	Princeton
			The British Library	Londres
			Judith Hodgson Antiquarian* -	Londres
			John Carter Brown Library*	Providence
1786	Lisboa	Officina de José de Aquino Bulhoens**	John Carter Brown Library	Providence
			Biblioteca Nacional	Rio de Janeiro
			National Gallery of Art Library	
			Metropolitan Museum of Art	Nova York
			Thomas J. Watson Library	Nova York
1790	Lisboa	Officina de Francisco Borges de Souza		
1825	Lisboa	Tipografia de Nunes Esteves		
1851	Lisboa		National Art Library, Victoria and Albert Museum	Londres

* com anotações do autor.

** Vende-se na casa de José Luiz de Crvalho (Carvalho?), mercador de livros, e morador na calçada de S. Anna.

Fonte: Elaborada pela autora.

Recentemente tivemos conhecimento de dois exemplares das edições de 1729 e 1786 de *Arte de Brilhantes Vernizes* no acervo da Biblioteca Nacional, na cidade do Rio de Janeiro. Diante da situação de confinamento imposta pela Covid-19, não foi possível realizar uma visita ao acervo para estudar os exemplares tanto em relação ao conteúdo, quanto ao aspecto material das obras, o que poderia abrir uma nova perspectiva na pesquisa. Além dos dois exemplares citados, foi identificada uma publicação de 1846 assinada por Lormois, publicada pela casa de impressão de F. Xavier de Souza, cujo título *Arte de fabricar brilhantes vernizes, com noticia mui circunstanciada da natureza, qualidades, e escolha das materiais que entrarão em sua composição [...]* apresenta similaridade ao título do objeto desta pesquisa.¹¹

Os estudos realizados pelo nosso grupo de pesquisa sobre o livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* e sobre a vida e obra do autor se basearam em duas edições com as quais tivemos contato: uma cópia da edição de 1729, do acervo da *Erfgoedbibliotheek Hendrik*

¹¹ Em uma visita ao acervo será possível verificar se se trata de uma novidade ou de uma reimpressão de *Arte de Brilhantes Vernizes* com outra autoria, prática comum na época.

Conscience, e a outra, de 1786, disponibilizada na internet pela *John Carter Brown Library*, além da cópia disponível na internet de um exemplar do manual de espingardaria.

Através da análise comparativa entre as duas edições do livro de receitas de vernizes, identificamos que o volume da primeira edição apresenta anotações escritas à mão pelo próprio autor (que veremos em detalhes mais adiante), cujas informações em sua maior parte não foram incluídas na edição de 1786. Além das notas inseridas pelo autor, observamos também que na edição de 1729 houve o acréscimo de um livro, intitulado *Couza Nova*, exceto em 50 exemplares da primeira edição, que já haviam sido encadernados quando o novo caderno foi escrito. Assim, por ser esta edição acrescida de novo caderno a mais próxima da vontade última do autor e o exemplar mais completo com informações de alta relevância, que não estão contidas na edição de 1786, elegemos o exemplar do acervo da *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience* como o principal objeto de estudo dessa pesquisa.

Os exemplares da primeira edição do livro *Arte de Brilhantes Vernizes* têm sido classificados de forma diferente nas instituições que detém sua guarda, sendo considerados como acervo especial ou obra rara de acordo com as avaliações locais de suas características à luz dos critérios tradicionais, padronizados no campo da Bibliofilia, analisados no artigo *Bibliofilia, bibliografias e a construção do sistema axiológico da raridade* (ARAÚJO; REIS; SILVEIRA, 2018). Acreditamos que o estudo da particularidade física e da trajetória destes exemplares, em contraste com outros anotados ou não pelo autor, pode trazer à tona dados para que contribuam para a rediscussão dos critérios genéricos de avaliação e valorizar a biografia de cada item.

A escolha do autor por uma casa de impressão tradicional da Antuérpia; por ser um livro de receitas que testemunha as práticas artísticas que se realizavam no século XVIII, não apenas no continente Europeu, mas também na América, África e Ásia; pela existência de poucos exemplares identificados em bibliotecas na Europa e América; e, por fim, por apresentar um conteúdo de alta relevância para o campo das Artes, Museologia, História da Arte e afins, de interesse para diferentes povos e culturas, são aspectos que se relacionam e revelam um livro de receitas e técnicas artísticas singular em sua construção - para além do fato de alguns exemplares terem sido anotados pelo autor. Mas, outra característica também torna a obra única em seu gênero: a busca pela atuação conjunta do autor e dos editores para solucionarem textual e tipograficamente os problemas de transmissão do conhecimento

artesanal, especialmente aquele de natureza tácita. Estes esforços se refletiram na construção do livro como objeto.

2.1.2. Descrição do livro

Para a descrição do livro, utilizou-se como referencial metodológico o livro *An introduction to bibliography for literary students* de Ronald McKerrow (1928). É importante destacar que a análise do livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* será realizada, neste momento, naquilo que diz respeito ao seu conteúdo informacional e às informações que foram possíveis coletar a partir das fotografias realizadas do livro. A proposta da descrição é, portanto, conhecer a sua forma material e interpretar as evidências obtidas através das imagens.

1. Título: ARTE | DE | Brilhantes Vernizes, & das tinturas. | Fazelas, & o como obrar com ellas. | E dos Ingredientes de que o dito se deve compor; | huma larga explicaçãõ, daorigem, & nature- | zas; proprio para os Mestres Torneiros, | Pintores, & Escultores. | Como taõ-bem huma offerta; | De 18, ou 20, receitas curiozas, & necessarias | PARA: | Os ourives de ouro , prata , & os relagueiros, | & mais Artistas. | POR | JOAÕ STOOTER, [vírgula inserida a mão] | com anotaçois delle aumentado [nota inserida a mão] | Natural de Anveres, Provincia de Brabante perito no | rachar , & lavar Diamantes. | [Ornamento floral composto por um ramo de três flores abertas, possivelmente cravo, e dois botões, formando um conjunto simétrico.] | EM ANVERES, | Por A VIUVA de HENRICO VERDUSSEN , | M. D. CC. XXIX. Annos. | [traço contínuo] | Com Licença.¹²

2. Colofão: EM ANVERES, | Por A VIUVA de HENRICO VERDUSSEN , | M. D. CC. XXIX. Annos. | [traço contínuo] | Com Licença.

3. Formato: Trata-se de um *in-octavo* de medidas por ora desconhecidas, composto por 140 fólhos de papel. Os fólhos estão distribuídos em possivelmente 12 cadernos, cujos 5 últimos cadernos apresentam-se incompletos. Não foi possível identificar marcas d'água através das fotografias. Reclames presentes em páginas alternadas, exceto nos últimos cadernos, que apresentam colação não usual.

¹² O símbolo | indica o fim das linhas originais.

Figura 2 - Folha impressa *in-octavo* para corte com os reclames

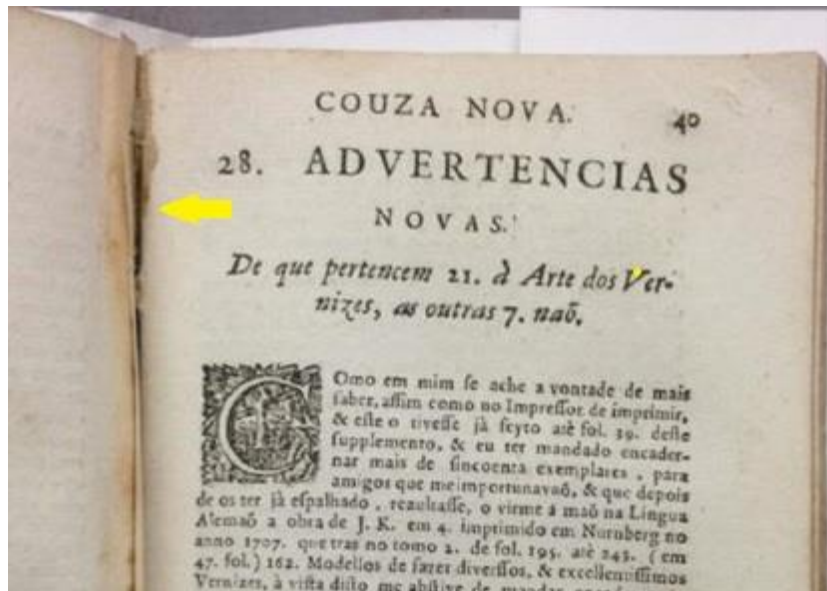
		AV	
	A		

		AV	
	A2		

Fonte: Elaborado pela autora.

4. Colação: Observa-se uma ordem na colação dos cadernos *Arte dos Vernizes*, *Offerta e Supplimento* da obra *Arte de Brilhantes Vernizes* [A-H]. No entanto, o livro apresenta uma colação não usual a partir do caderno *Couza Nova*, devido às duas adições que compõem esse caderno. A página 39 que o antecede, apresenta sinal de corte e possivelmente de aplicação de adesivo e, a partir da página 40, as colações não apresentam um ordenamento, cujos cadernos estão identificados como A, D, B e A. Este último corresponde à segunda parte acrescentada, a partir da página 56.

Figura 3 - Sinal de corte e presença de adesivo após a página 39 do caderno *Supplimento*.



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de *Arte de Brilhantes Vernizes*, 1729, EHC.

O livro é formado por capa, soneto, sumário, prólogo ao leitor e os livros *Arte de dos Vernizes*, *Offerta*, *Supplimento* e *Couza Nova*. Apresenta ilustrações com motivos florais na capa, no final do sumário e do livro *Arte dos Vernizes*, ao final do índice do livro *Offerta*; e

letras capitulares no início de cada capítulo, sendo que no início dos livros *Arte dos Vernizes* e *Couza Nova*, as letras capitulares apresentam elementos ornamentais com motivos florais.

Figura 4 - Elemento ornamental presente no final do sumário de *Arte dos Vernizes*



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de *Arte de Brilhantes Vernizes*, 1729, EHC.

Figura 5 - Elemento ornamental presente no final do livro *Arte dos Vernizes*



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de *Arte de Brilhantes Vernizes*, 1729, EHC.

Figura 6 - Elemento ornamental presente no final do sumário do livro *Offerta*



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de *Arte de Brilhantes Vernizes*, 1729, EHC.

O pesquisador René Lommez Gomes faz uma interessante análise sobre a escolha da casa de impressão pelo formato *in-octavo* do livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes*, o que de fato refletiria na facilidade do uso da obra, para onde a atenção do artesão estaria voltada em quase todo o processo, enquanto executava seus experimentos.

Judiciosamente publicado no formato *in-octavo*, para ser de baixo custo e de fácil manuseio, o manual de Stooter era um exemplar de obra pensada para ser manipulada em meio a máquinas, fornos, cadinhos, frascos e reagentes. Escolha bastante comum e de todo ordinária entre as práticas tipográficas da época, a opção por este formato teria grande peso nas possibilidades de uso da “Arte de Brilhantes Vernizes”. Grandes formatos geravam enormes volumes, “impróprios para a leitura” pela dificuldade imposta ao manuseio [...] Volumes pequenos demais dificilmente paravam abertos fora das mãos e tinham letras miúdas que traziam inconvenientes para a visualização do texto. O livro em *in-octavo*, por sua vez, adequava-se com perfeição aos gestos e às necessidades de um artesão que o consultasse ao trabalhar. (GOMES, 2021)

Figura 7 - Apesar de mostrar uma cena imaginária, a representação de um alquimista, por David Terniers II, ajuda-nos a imaginar o ambiente em que um artesão, entre os instrumentos de trabalho, realizava seus experimentos a partir de um livro de receitas.



David Terniers II, The Alchemist (1650). Mauritshuis Museum. Fonte: <https://www.mauritshuis.nl/pt/descobrir-a-colecao/descobrir-a-colecao/261-the-chemist/>. Acesso em: 14 Abr. 2022.

Nesta pintura de David Terniers II, observa-se o mestre com a atenção voltada ao seu redor, enquanto segura um pequeno livro de receitas com sua mão esquerda e ao mesmo tempo executa a formulação, ao misturar os ingredientes com a mão direita. Assim, é possível imaginar o quanto que os livros de pequeno formato permitiram maior liberdade dos gestos daqueles que os liam e colocavam em prática seus ensinamentos.

2.2. O livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes*

A partir da primeira metade do século XV, observa-se o surgimento de muitos livros de receitas e escritos sobre o “como fazer” em diversas áreas do conhecimento, como nas artes e na medicina. Para compreender as características que definem um livro de receitas do século XVIII e a linguagem empregada para a escrita técnica naquele período, utilizamos

como principal referência o artigo da pesquisadora Pamela Smith, *Making things: Techniques and books in Early Modern Europe* (2013).

Para Smith, não existe apenas uma razão que explique o fenômeno do crescimento do número desses textos, ampliado ainda mais após a invenção da prensa, em 1460. Sabe-se que um dos motivos está no aumento do poder territorial dos governantes, momento em que eles precisam de artesãos para desenvolver tecnologias de guerra, além de atender aos desejos de uma população cada vez mais urbanizada e culturalmente desenvolvida. Estes fatores teriam levado aqueles profissionais, que desenvolviam seus trabalhos no ambiente restrito de suas oficinas e na presença de seus aprendizes, a escrever sobre aquilo que conheciam e praticavam, buscando alcançar um público mais amplo.

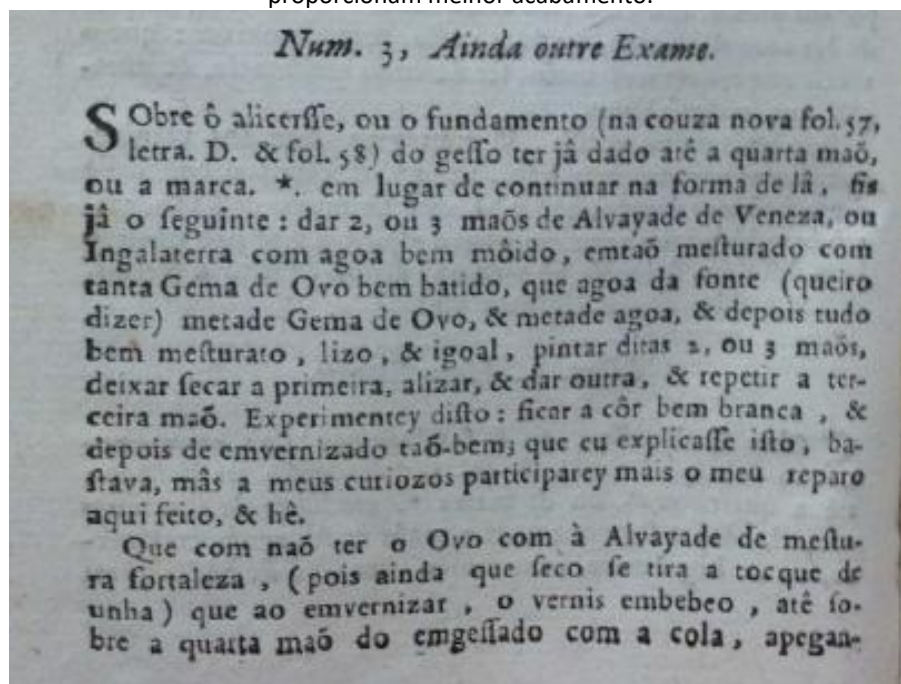
Existem ao menos duas grandes motivações para a criação desses textos. Uma delas é a divulgação e enobrecimento de determinados ofícios mecânicos, por isto tais textos eram dirigidos à veiculação de ideias e tendiam a não ser orientados para a ação, logo, nem sempre seus ensinamentos eram verdadeiramente úteis. Assim, esses conhecedores buscavam através da publicação dos seus livros a distinção e a possibilidade de se tornar uma personalidade de destaque dentre seus pares. (SMITH, 2013, p. 177) A segunda motivação, na qual incluem-se as obras de João Stooter, era o ensino à distância e seus ensinamentos eram voltados para a ação. Stooter escreve seus livros para muitos tipos de leitores, desde os membros da corte portuguesa que se dedicavam a caça em seus momentos de lazer, a classe burguesa em ascensão (por exemplo, a pedido desses “curiosos”, o autor vai incluir uma técnica no caderno *Couza Nova*), até os mestres e aprendizes que se preparavam para os exames oficiais, e os colonos portugueses.

Uma das perguntas que Smith se coloca é: como chamar livros que tratam da experiência vivida? Ela diz que o termo “receita” indica uma ação, incluindo um passo-a-passo, sobre como chegar no resultado que se deseja. Acontece que a maioria dos manuais do período não foram escritos com essa pretensão. Alguns eram utilizados também como ferramentas (como ocorre no manual de espingardaria de João Stooter, com páginas que serviam como instrumento de medição, por exemplo), onde as fronteiras do livro e objeto se diluem.

Os livros sobre o “como fazer” escritos entre os séculos XVI e XVIII, em sua maioria não são informadas as quantidades dos ingredientes e detalhes importantes do processo são

ocultados; muitos são uma reunião de formulações que foram copiadas sem serem antes reproduzidas. Nesse aspecto, as receitas apresentadas no livro *Arte de Brilhantes Vernizes* apresentam, em sua maioria, a quantidade de cada ingrediente e a todo momento o autor demonstra se importar em apresentar todos os detalhes do processo para que o leitor pudesse de fato executá-las. Além disso, em algumas passagens fica evidente que João Stooter realizou muitas das receitas escritas. Por exemplo, ao ensinar a técnica de colar figuras de papel “imprimidas e iluminadas” sobre gesso e em seguida envernizar, o autor apresenta três experimentos para avaliar o melhor acabamento, onde ele avalia o aspecto final do brilho, se houve alteração da cor e qual a resistência apresentada por essas camadas de finalização. (1729, Couza Nova, p. 60-62)

Figura 8 - Um exemplo de experimentos realizados pelo autor para selecionar os ingredientes que proporcionam melhor acabamento.



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de *Arte de Brilhantes Vernizes*, 1729, EHC.

De acordo com Smith, a impossibilidade de realizar uma leitura linear é uma característica comum de ser identificada nos manuais modernos. Em *Arte de Brilhantes Vernizes*, João Stooter apresenta trechos conectivos entre várias partes do livro, citados tanto no corpo do texto impresso quanto em notas manuscritas, tornando a leitura descompassada e dando a impressão de que não é possível ser concluída. Sobre a constituição da edição de 1729, o pesquisador René Lommez Gomes (2019) considera que essa característica em

especial “espelhou o modo peculiar como Stooter desempenhou a função de autor, deixando o texto transparecer o ritmo claudicante de uma escrita que dificilmente chegava a termo [...]”. Esse intrincado sistema de remissões em suas receitas visava nutrir o espírito especulativo de seus leitores, exigindo a leitura de várias partes de seu livro e, por vezes, dos livros que serviram de fonte para o autor. (GOMES; CAVALCANTE, 2021)

Smith reconhece que, em grande parte dos receituários modernos, estes fatores impediram a reprodução das receitas, até mesmo pelos artesãos do período que já dominavam os conhecimentos básicos do seu ofício. Essa constatação vem do fato de que em geral não era uma preocupação dos autores em dar aos leitores informações suficientes para a execução das receitas. De um lado, pesava a necessidade de desenvolvimento deste gênero de texto e obra, buscando-se alternativas para que o conhecimento fosse facilmente compreendido por meio das palavras escritas. Do outro, ocorria a ausência de uma grande quantidade de elementos nas instruções dos preparos, aos quais os artesãos não davam grande atenção ao ensinarem seu ofício, pois os aprendizes podiam aprendê-los na prática, por meio da observação ou da imitação do mestre. Este é um dos motivos que ocasionaram a pouca preocupação dos autores em informar a quantidade exata dos ingredientes ou apresentar explicações detalhadas sobre as etapas do preparo das receitas, a exemplo do gestual adequado para a execução de cada técnica. Segundo a autora, desde o tempo de Paracelsus (1473-1511), com seu esforço em colocar no papel a essência das habilidades do trabalho manual, não se é possível compreender inteiramente como essas atividades eram realizadas, pela dificuldade de traduzir através da escrita o conhecimento tácito, o que requer atenta observação das circunstâncias do momento e dos eventos efêmeros. (2013, p. 175) Desse modo, para a autora, as reconstruções das receitas poderiam auxiliar a se compreender em que medida as formulações apresentadas nesses livros estão de acordo com a prática – o que Pamela Smith vai chamar de *practical authenticity* –, se foram realmente reproduzidas na oficina do artesão/escritor, e entender o caminho pelo qual o autor do livro de receitas explica para si mesmo o comportamento dos materiais.

A busca pela reprodutibilidade perfeita – ou “exata”, nas palavras de João Stooter – das receitas, coloca os livros escritos por ele em posição de destaque. O autor se dedicou à tarefa de apresentar ao leitor os pesos e medidas exatos dos ingredientes, experimentando, padronizando e corrigindo as técnicas e receitas oferecidas na obra. Ele também se esforçou

para dar ao leitor condições para de fato reproduzir as receitas em sua oficina, tentando traduzir formas de se verificar o andamento dos procedimentos, fosse pela visão, pelo olfato, pelo tato, audição ou paladar. Em diversas passagens do texto, o autor vai mencionar essa preocupação e sua indignação pelo fato de outros mestres ocultarem essas informações, com as quais os receituários perdem a sua função.¹³ Além disso, o autor detalha as diferenças existentes dos pesos e medidas entre as cidades de Lisboa e Porto¹⁴, apresenta alguns exames que o leitor pode realizar para verificar a qualidade de um determinado material, proporcionando-lhe conhecimento e autonomia. Ainda assim, mesmo com todas as informações oferecidas pelo autor, as mudanças terminológicas que ocorreram ao longo do tempo e aspectos relacionados ao conhecimento tácito são também desafios postos para aqueles que pretendem estudar na prática as receitas apresentadas por Stooter.

A edição de 1729 de *Arte de Brilhantes Vernizes* é constituída por receitas compiladas e muitas delas traduzidas do flamengo pelo autor, identificadas nas viagens que João Stooter realizou e nos livros que compunham a sua biblioteca pessoal; e também pela experiência do autor como lapidário, pela qual João Stooter obteve o domínio do uso do torno que, embora fossem equipamentos diferentes, trouxe o conhecimento necessário para dar o perfeito acabamento nas madeiras e metais.

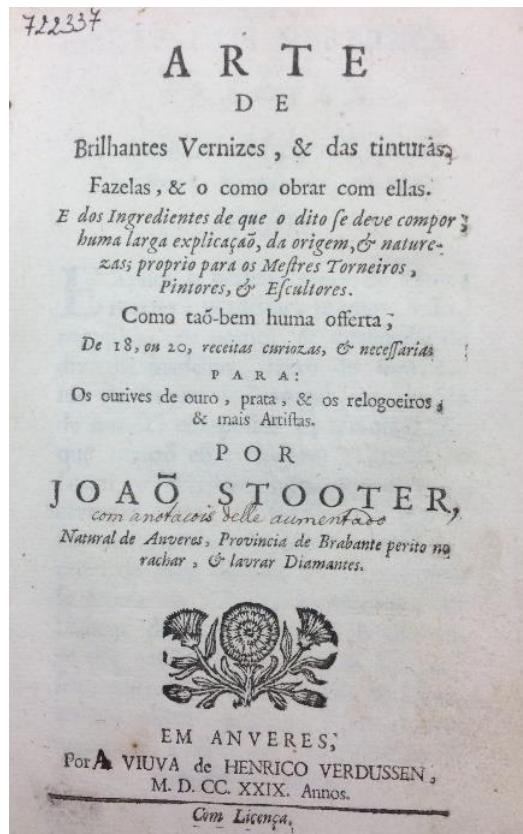
¹³ A apresentação dos pesos e das medidas é uma preocupação recorrente nos textos de Stooter. No manual de espingardaria, publicado em 1719, o autor a todo momento informa os pesos e medidas corretos de cada etapa de produção de uma arma de fogo, pois, segundo ele, sem estas informações não é possível desenvolver o trabalho. Em *Arte dos Vernizes*, faz crítica a Jacques Savary des Bruslons que em seu *Diccionario Universal do Comercio* não apresentava esses dados: “mas meu reparo hê: Em não explicar a quantidade, que de cada couza se deve tomar” (1729, p. 64), e continua “Pormim o relato acho breve, mas sem conta, nem pezo! E sempre fuy, e ainda sou amigo: de conta, pezo, e medida, que sem ella em nada me achey bem!” E conclui que “o autor citado foy mal informado de alguém, e não provou o que se lhe informou.” (1729, p. 65). Assim, também observamos em *Couza Nova*, ao trazer receitas escolhidas de um livro em alemão, onde nem todos os pesos foram informados. Na referência, o autor citado informa que a quantidade de espírito de vinho para uma receita de verniz é “o que bastar”, assim como para extrair o corante das raízes da pereira vermelha, onde a quantidade de espírito de vinho é o quanto “bastar para tirar a tintura”. Stooter deixa claro em nota escrita à mão que essas informações foram ignoradas pelo autor alemão. (1729, p. 42)

¹⁴ Na obra *Spingardeiro* (1719), o autor sempre reforça a importância da aplicação correta dos pesos e medidas. Ao longo do texto, são apresentadas listas comparativas entre os sistemas de medidas adotados em Londres, Paris, Castela, Lisboa, Amsterdam e Hamburgo; e a preocupação com o tema o leva a incluir moldes de papéis contendo as exatas medidas e proporções das partes das armas, aos quais ele denomina como delineações e figuras. No final do livro, o autor anexa uma cópia de cada delineação e explica com detalhes os procedimentos para a colagem destes papeis em uma tábua de madeira que servirá como ferramenta de medida na elaboração da espingarda.

As fontes bibliográficas consultadas por Stooter e citadas no livro *Arte de Brilhantes Vernizes* são: *Dictionnaire Universel de Commerce* (1723) de Jacques Savary des Bruslons; edição em francês do *Libro de los secretos* de Alejo Piamontés, lit. 6; *Corso de Chimica* (1716) de Nicolo Lemery; *Palestra Pharmaceutica Chymico-Galenica* (1706) de Felix Palacios; *Historisch-medicinisches Regnum minerale: Oder Metallen - und Mineralienreich* (1717) de Valentino Kräutermann; *Wieder neu aufgerichtete und vergrösserte in zwey Theilen angewiesene curieuse Kunst - und Werck-Schul* (1707) de Johannes Kunckel.

O livro *Arte de Brilhantes Vernizes* foi produzido em etapas. Quando começou a ser impresso, a primeira edição era composta pelos livros *Arte dos Vernizes*, *Offerta* e um *Supplimento* das obras anteriores.

Figura 9 - Capa do livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* (1729).



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de *Arte de Brilhantes Vernizes*, 1729, EHC.

Em dado momento, com já 50 obras impressas, o autor decide interromper a impressão para anexar um novo caderno. Motivado pela “vontade de mais saber, assim como no impressor de imprimir” (1729, Couza Nova, p. 40) e havendo este já feito a impressão do

caderno *Supplimentos* até a página 39, Stooter opta por suspender a encadernação dos volumes para ser incorporada a primeira parte do quarto livro, nomeado *Couza Nova*. Essa mudança repentina se deve ao conhecimento de um livro impresso em Nuremberg com “modelos de fazer diversos e excelentíssimos vernizes”, incluindo outras receitas como veremos mais à frente. A segunda parte do último caderno compreende o ensino da técnica de gessar e ornamentar diferentes objetos, e foi realizada a pedido de “curiosos”, após uma viagem realizada na corte de Lisboa. De acordo com Pamela Smith (2013), esses acréscimos ao corpo principal do texto eram comuns entre os *best sellers*, impressos à medida que novas informações eram acrescentadas à obra. Para a autora e para René Lommez Gomes, o livro *Arte de Brilhantes Vernizes* apresenta um “aspecto descontínuo de um processo editorial interpolado por correções e inserções no teor da obra”, graças ao desejo do autor em produzir uma obra o mais completa possível e, por isso, mais útil aos leitores (GOMES, 2019; GOMES; CAVALCANTE, 2021). Sobre o costume de colecionar e experimentar novas receitas, Smith (2013) diz que os autores eram ávidos por conhecer o comportamento dos materiais em diferentes situações, seja variando a quantidade de ingredientes na formulação ou experimentando novas técnicas, através da tentativa e erro. É possível identificar em Stooter esse desejo de buscar conhecimento, enriquecer seu livro com novidades encontradas em suas viagens e em novos livros que chegavam em suas mãos, além de conhecer novos ingredientes, muitos deles provenientes do Novo Mundo, e experimentar essas formulações, registrando suas observações no livro.

A estrutura geral da primeira edição do livro *Arte de Brilhantes Vernizes* é formada pelas páginas introdutórias, composta por um soneto, pela capa e pelo corpo do texto, que inclui os volumes *Arte dos Vernizes*, *Offerta*, *Supplimento* e *Couza Nova*, nesta ordem.

O primeiro volume, *Arte dos Vernizes*, apresenta 71 páginas e pode ser dividido para fins didáticos em quatro partes. Na primeira tem-se os elementos de apresentação da obra, incluindo o sumário da *Arte dos Vernizes*, prólogo ao leitor e aprovação do censor. Na segunda parte, João Stooter se dedica à apresentação das madeiras provenientes de Portugal e de outras localidades do mundo, incluindo Brasil, América Espanhola, Antilhas, Angola e Índia. O autor faz uma descrição detalhada de cada uma das madeiras, informando suas principais características (como aparência, cor, odor, densidade, se apresenta poros abertos ou fechados, poder colorante e propriedades medicinais) e suas aplicações (facilidade de

tornear, fazer roscas, rachar etc.). Na terceira parte, são apresentadas as técnicas de tratamento da madeira e a descrição dos materiais empregados para “desgastar, alisar & dar lustro perfeito” (1729, p. 10) na superfície de madeiras, metais, coquilho, âmbar e osso. Na última parte do caderno, o autor apresenta algumas advertências no preparo dos vernizes; os ingredientes empregados na fabricação de vernizes e tinturas, detalhando a origem e as propriedades de resinas, gomas, óleos e corantes; e, por fim, as receitas, indicando as quantidades de cada ingrediente e o processo de preparo. É apresentado um conjunto de treze receitas de Espírito de Vinho Verniz¹⁵, seis receitas dos chamados Óleos Vernizes, seis receitas de tintura para vernizes (o pintar e dourar sobre o envernizado), uma receita de verniz mordente e uma receita de cola indicada para selar madeiras porosas. O índice deste volume é apresentado no final, sem constar os elementos dos livros subsequentes.

O volume intitulado *Offerta* é formado por 37 páginas e pode ser analisado em duas partes. A primeira parte é dedicada principalmente aos ourives de ouro e prata, no qual o autor ensina como limpar a superfície metálica, como produzir receitas à base de água forte para dar aspecto prateado ou dourado não apenas em metais menos nobres (como o ferro, aço, cobre e latão), mas também a marfim, osso e pontas de chifres. O autor ensina algumas técnicas para decoração de superfícies metálicas, como o *adamasquinado*; como dissolver o ouro e a prata para escrever ou pintar, como brunir e envernizar¹⁶, além de ensinar um teste para identificação da prata. Na segunda parte, Stooter insere uma receita de verniz de espírito de vinho com maior concentração alcoólica, ou de “dobrada força”, preparado sem aquecimento (1729, p. 25); ensina como obter a *aqua vita* ou “água ardente” (1729, p. 29), trazendo referências em espanhol e em latim sobre técnicas de destilação do vinho. Ensina também como produzir um instrumento hermético próprio para o preparo de vernizes, feita de folha de flandres e chumbo; como preparar espírito de vinho tartarizado; como clarificar a goma laca de formigas; como calcinar o tártaro e produzir óleo tártaro e, por fim, traz uma receita de verniz à base de breu grego e óleo de tormentina, indicado para obras em cera, e que, segundo o autor, após o preparo e armazenamento em frasco de vidro, durará por mais

¹⁵ Em Vocabulario Portuguez e Latino de Raphael Bluteau, espírito de vinho é definido como “agoa ardente, muitas vezes rectificada ou destillada”. (1712-1723, p. 283)

¹⁶ Em algumas partes do texto o autor traz referências sobre como são realizadas as técnicas em diferentes países, como na Itália, na cidade Lisboa e no norte da Europa.

de 50 anos. É interessante notar que o autor dá início a uma nova paginação para este volume e que as receitas estão organizadas em um índice no início do texto, onde o autor, no exemplar da EHC, inclui à mão a paginação dos volumes subsequentes *Supplimento* e *Couza Nova*.

Formado por cinco páginas que seguem à numeração da *Offerta*, o volume *Supplimento* traz observações, complementações e correções a respeito dos volumes *Arte dos Vernizes* e *Offerta*. Inclui receitas que, segundo Stooter, haviam sido esquecidas nos volumes anteriores. Com exceção de uma receita de verniz semelhante às demais já apresentadas¹⁷, todas as outras são novidades. O autor ensina como gessar a madeira pinho e outras madeiras consideradas de baixa qualidade; ensina a técnica para imitar a pedra jaspe¹⁸, além de uma base para tinturas exclusiva para marceneiros e ensambladores utilizando figos e esterco fresco de cavalo (1729, p. 37)

O volume *Couza Nova* pode ser dividido em duas partes. A primeira compreende uma seleção de receitas de ingredientes, vernizes e técnicas de acabamento, traduzidas a partir de um livro¹⁹ que lhe chegou às mãos, escrito em alemão, cujo autor causou em Stooter “impaciência considerável” e “sede de conhecer o contheudo na sua obra” (1729, p. 40). Nesse momento, Stooter já havia mandado encadernar mais de 50 exemplares que foram distribuídos entre amigos, mas decidiu por não encadernar o restante e agregar ao livro as novidades apresentadas pelo autor alemão. Nesta parte, Stooter traz informações do uso da goma arábica sobre douramento ou prateamento a fim de facilitar a adesão do verniz ou pintura; do uso de colofônia, pedra agath, cristal ou vidro de Veneza em receitas de verniz; ensina como produzir pigmento negro a partir de ossos de mãos e pés de carneiros e da cabeça de vitela queimadas e moídas; como preparar a tinta de cochonilha e o óleo de linhaça para ser utilizado no preparo do óleo verniz. Além desses ingredientes, o autor traduz receitas de vários tipos de vernizes, como o verniz secativo e o verniz laca, e vernizes para aplicações diversas, como em rabeça e metal, e para couro, empregando clara de ovo. Apresenta também a técnica de imitar o casco de tartaruga e novas receitas para limpar e dourar metais

¹⁷ Alterando apenas as quantidades e o processo para aclarar o verniz no inverno.

¹⁸ “Gessar e envernizar porsima do Pinho, e tal madeira ordinaria, por falta de boa Côr, e ondas, e como os pintores as molduras della dão huma maõ, ou cama de tinta branca, e que porsima pintando imitaõ, ou formaõ côres da pedra Jaspe, e que por sima em vernizaõ”. (1729, *Offerta*, p. 38)

¹⁹ *Wieder neu aufgerichtete und vergrösserte in zwey Theilen angewiesene curieuse Kunst - und Werck-Schul* (1707) de Johannes Kunckel.

menos nobres; além de ensinar como fazer espelhos e globo de vidro espelhado. Para além das técnicas de acabamento, o autor vai ensinar a consolidar e nivelar a madeira e explica quais são as diferenças entre *tintura corporeus* e *tintura delgada*²⁰. Esse volume apresenta uma nova numeração, que vai da página 40 a 63. A primeira parte é composta por 23 páginas, com mais de 28 receitas numeradas que ele chama de 28 advertências novas, sendo 21 relacionadas à *Arte dos Vernizes*. Neste momento, Stooter incorpora o índice do volume *Supplimento* e *Couza Nova*, incluindo as erratas e os “*Melhoramentos na offerta*”, com o cuidado de aconselhar o leitor para que faça as devidas correções e adições no texto “com a pena”, no lugar indicado, para que não precisem recorrer àquelas erratas todas as vezes. (1729, p. 55)

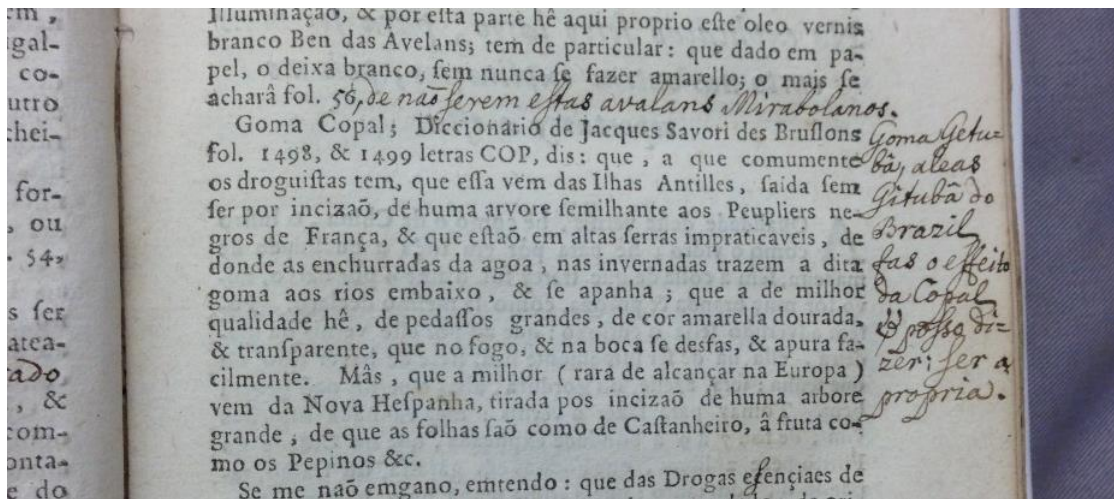
A segunda parte do volume *Couza Nova* foi escrita após uma viagem realizada pelo autor à corte de Lisboa, nos anos de 1731 e 1732, a pedido de pessoas desejosas por desenvolver novas habilidades, seja por puro deleite, distinção social, ou para aprender um novo ofício. A demanda envolvia a inclusão de uma técnica artística que estava sendo praticada naquele momento por toda “gente grave (por passatempo)”. Diante de tal queixa, o autor decide, constrangido, incluir as receitas e técnicas que envolviam o gessar e revestir “em partes de hums papelinhos imprimidos de figuras, pintadas de illuminaçaõ, & por cima envernizarem” toda sorte de objetos, como leques, tabuinhas, camas, mesas, tableirinhos. Para isso, Stooter ensina como preparar diversas colas, gesso comum e gesso mate, como aderir os “papelinhos imprimidos das figuras e illuminadas” e, por fim, uma receita especial de verniz, preparado com goma getubâ, proveniente do Brasil. (1729, p. 56)

João Stooter apresentava o hábito de inserir notas manuscritas em seus livros. Sobre esse tema, o pesquisador René Lommez Gomes em seu artigo *O Manual de Tintas e Vernizes de João Stooter “com anotações dele aumentado”*: estudo das notas interlineares e marginálias manuscritas sobre um livro impresso faz uma análise ampla e detalhada das notas manuscritas presentes nas edições de 1729 da *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience* (EHC),

²⁰ A *tintura corporeus* e a *tintura delgada* correspondem, respectivamente, às tintas preparadas com pigmentos e às tintas preparadas com corantes. No último capítulo do volume *Couza Nova*, João Stooter não esconde sua preferência pelo uso da tintura delgada, uma vez que, ao ser aplicada, pela sua transparência, não esconde as veias da madeira. Para ele, a tintura delgada permite ver “o adorno que Deos deu a madeira”. Já a tintura corporeus, pelo seu alto poder de cobertura, encobre as ondas da madeira, e é utilizada por pintores que desejam “imitar o natural (mais ou menos)”, deixando, para ele, um aspecto artificial. (1729, *Couza Nova*, p. 62)

da Biblioteca da Universidade de Coimbra (BUC) e da John Cartes Library (JCL). No exemplar pertencente à EHC foram identificadas aproximadamente 200 notas manuscritas inseridas em sua maioria com o objetivo de ampliar o conhecimento do leitor, informar as novidades sobre técnicas e matérias-primas e estabelecer conexões entre diferentes partes dos textos. Até o momento, temos notícias de mais dois exemplares com notas manuscritas na *John Carter Brown Library* (JCL) e na Biblioteca da Universidade de Coimbra (BUC), cuja autenticidade foi aferida pela análise cruzada das notas manuscritas presentes no livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* da EHC e nos dois exemplares do manual prático *Spingardeiro* pertencentes à EHC e JCB.

Figura 10 - Notas inseridas à mão pelo autor.



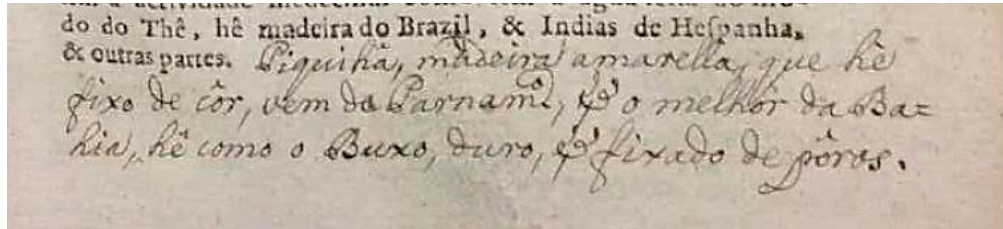
Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de *Arte de Brilhantes Vernizes*, 1729, EHC.

Algumas notas estão relacionadas às novidades, com especial atenção para as matérias-primas e técnicas provenientes do Novo Mundo, o que demonstra que, em algum momento após a impressão do livro, Stooter teve maior proximidade com o universo das colônias portuguesas e espanholas.

Das madeiras e ingredientes citados em notas constam: piquihã, madeira amarela proveniente de Pernambuco e da Bahia; pau de rosas, madeira das Antilhas; pau genipapo; folhas provenientes do Brasil que são usadas para lixar; rom ou goma guta; cânfora da Índia Oriental; sangue de dragão, goma laca e cochonila, que misturadas em partes iguais em espírito de vinho formam um verniz vermelho; resinas bálsamo do Peru e óleo de São Tomé;

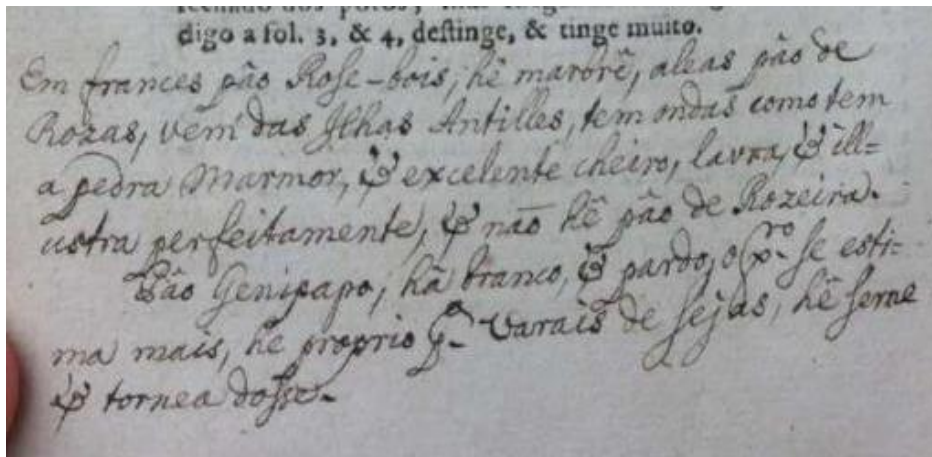
gingibre de dourar²¹; goma arábica e corante azul índigo. Logo abaixo seguem algumas notas inseridas à mão, referentes aos ingredientes e técnicas provenientes do Novo Mundo.

Figura 11 - Madeira Piquihá proveniente de Pernambuco e da Bahia



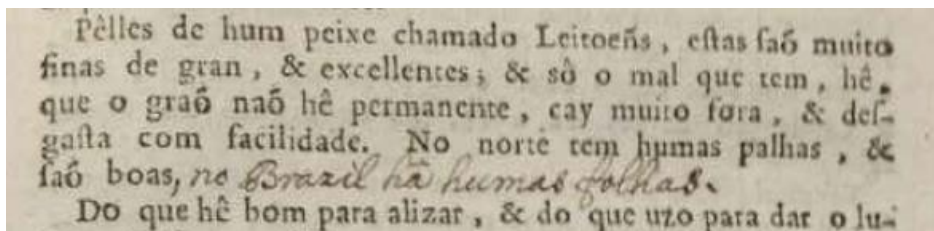
Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

Figura 12 - Pao de rosas das Antilhas e Pao Genipapo



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

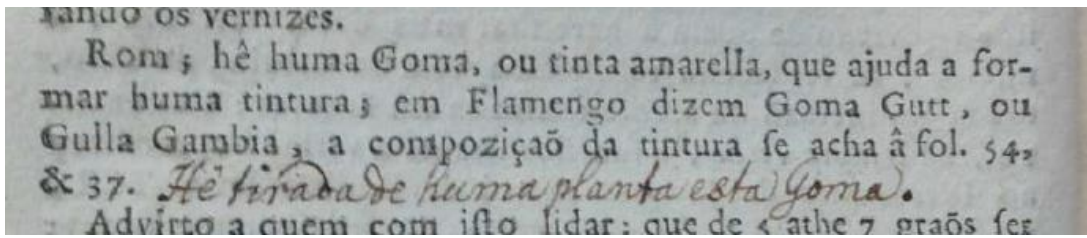
Figura 13 - Folhas para lixar provenientes do Brasil.



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

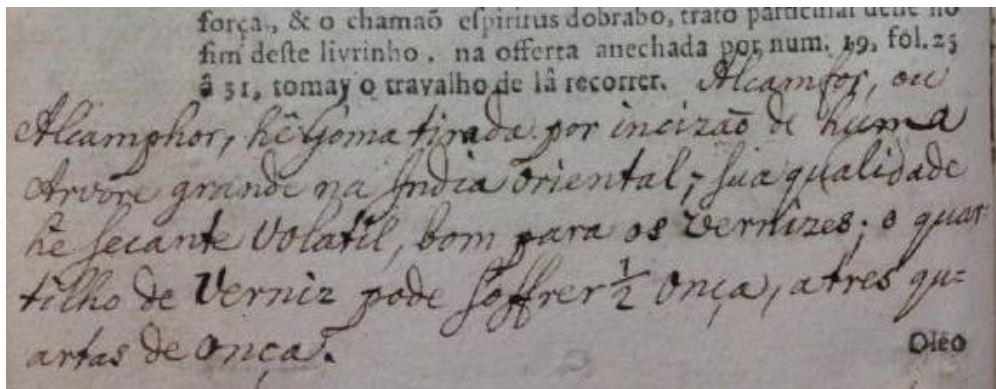
²¹ Possivelmente trata-se da raiz da *Curcuma longa*, também conhecida como cúrcuma, açafrão-da-índia e gengibre amarelo. (GRANDINO, 2021, p. 44)

Figura 14 - Corante amarelo Goma Gutt



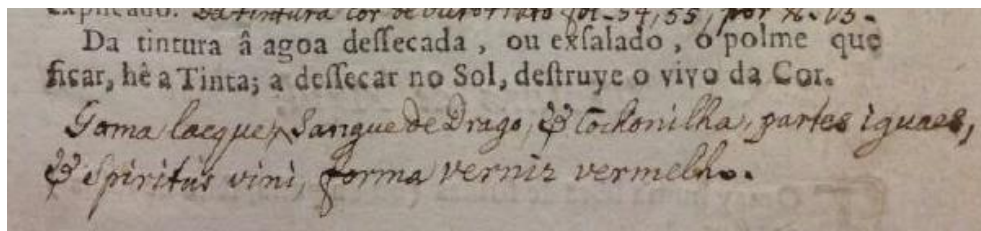
Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

Figura 15 - Cânfora proveniente da Índia Oriental



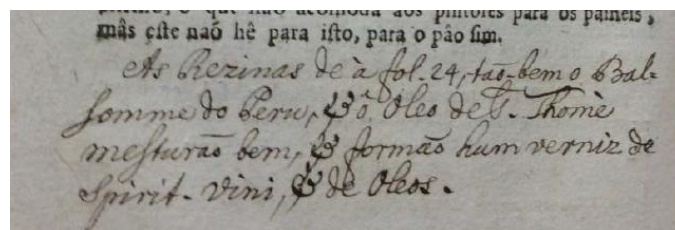
Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

Figura 16 - Goma laca, Sangue de dragão e Cochonilha



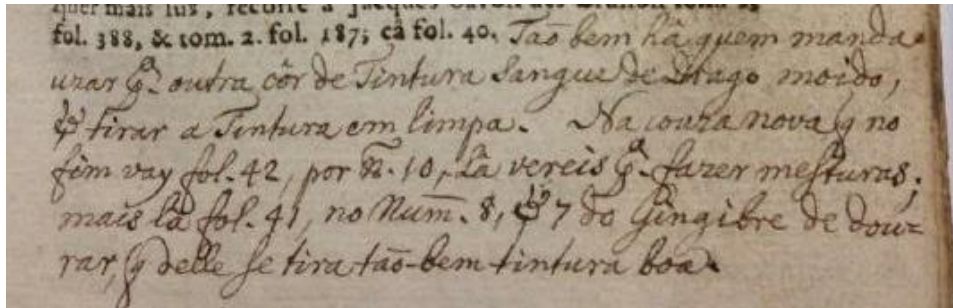
Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

Figura 17 - Bálsamo do Peru e Óleo de São Tomé



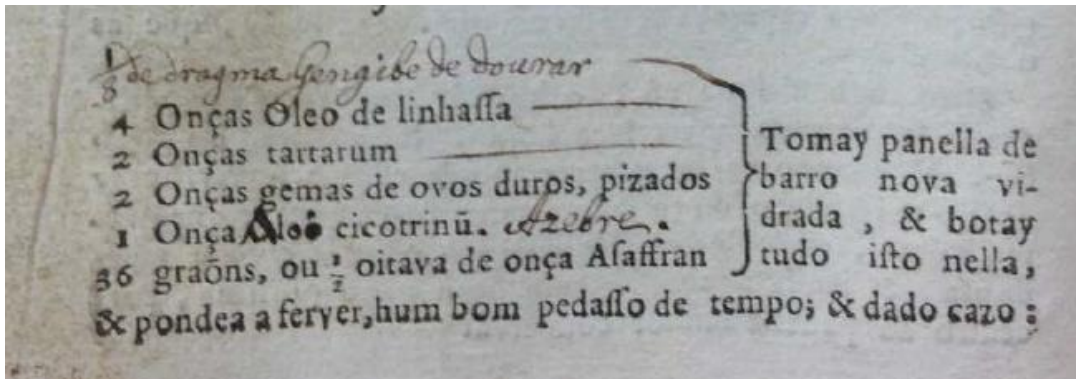
Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

Figura 18 - Sangue de dragão e Gengibre de dourar



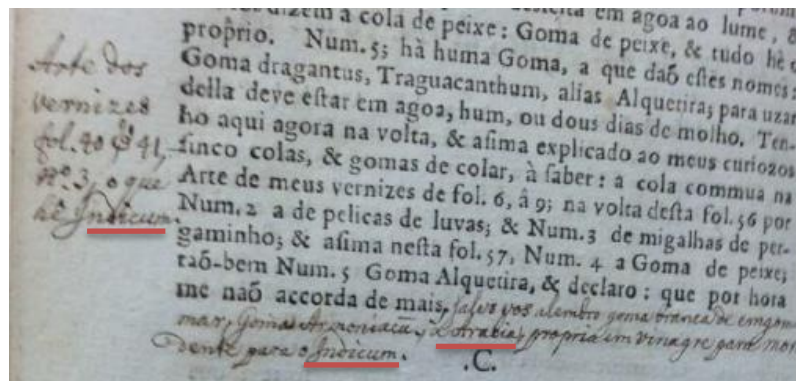
Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

Figura 19 - Gengibre de dourar



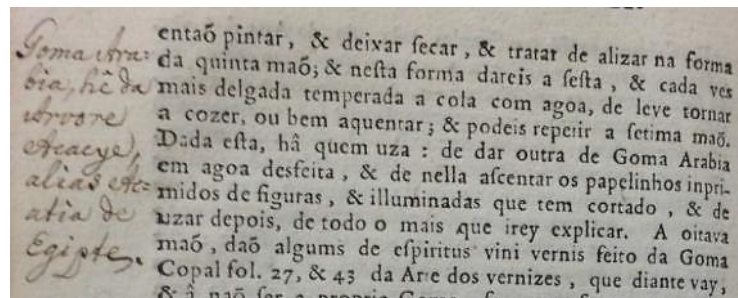
Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

Figura 20 - Corante índigo e Goma Arábica



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

Figura 21 - Goma arábica



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de Arte de Brilhantes Vernizes, 1729, EHC.

Algumas notas fazem remissões cruzadas entre diversas partes do livro, outras trazem referências bibliográficas utilizadas em seus estudos e traduções de termos para o francês e para o flamengo. (GOMES, 2019) As notas também apresentam experimentos realizados pelo autor, como veremos mais adiante.

2.3. A estratégia discursiva para superar a distância e transmitir o conhecimento pela via escrita

Em Portugal, a partir do século XVI, o conhecimento era transmitido pelos mestres aos aprendizes no espaço dos ateliês e oficinas, sendo o processo regulamentado e controlado pelas corporações de ofícios. As regras visavam organizar os trabalhos relacionados às criações artísticas, apresentadas em regimentos que eventualmente eram seguidos também nas colônias. Dentre as profissões compreendidas no Regimento de 1572, que apesar de sofrer transformações, manteve-se válido até metade do século XVIII com o advento da industrialização, constam os regulamentos para exercer a profissão de dourador, ensamblador, entalhador, torneiro, ourives, pintor e escultor, entre outros artistas. (BRANDÃO, 2014, p. 430)

O processo de transmissão do conhecimento acontecia diretamente nesses espaços. A relação entre o mestre e aluno era muito estreita, sendo comum a presença do aprendiz no testamento do artista, que muitas vezes reservava para seu pupilo todas as ferramentas e materiais relativos à profissão. A incorporação do conhecimento prático acontecia através da atenta observação do aprendiz aos gestos do instrutor e aos aspectos sensoriais (visão, olfato, tato, paladar e audição), envolvidos na interação do corpo com os instrumentos, os ingredientes e as formulações. Considerando a complexidade das provas que eram aplicadas para exercer o ofício, além do conhecimento prático, os alunos também aprendiam com o mestre as teorias da área. (BRANDÃO, 2014).

João Stooter deixa explícito sua consciência em relação à distância existente entre ele e seus leitores. Em uma passagem no texto, o autor parece detectar o sentimento do aprendiz distante ao dizer “tratemos de hir pordiante, que bem sinto; que por individual vou vagaroso, pois quem deseja saber, está impaciente esperando para ver o fim”. E quem seriam esses distantes aprendizes? Seriam aqueles leitores que buscavam conhecimento teórico para as provas de ofício? Sobre isso, o autor insere uma nota à mão dizendo que o livro pode

fornecer “mais larga luz” ou experiência que pudesse sanar as dúvidas daqueles não possuem muita experiência e que foram suspensos em algum exame.²² Ele também vai dizer que seu livro é dedicado aos professores de várias artes. Ainda que *Arte de Brilhantes Vernizes* fosse destinada aos estudiosos das oficinas, como seria a divulgação de um livro dessa natureza, escrito por “apenas um curiozo”, como Stooter mesmo se intitula, em um contexto onde as corporações de ofício estabeleciam as regras e regulamentos para o ensino e aprovação daqueles que poderiam exercer a profissão? Como vimos, é possível que existisse um mercado paralelo destinado à divulgação do conhecimento nas colônias que escapavam das rígidas regulamentações estabelecidas pelas corporações de ofício.

É interessante também notar que no *Prólogo ao Leitor*, Stooter se coloca como um curioso das artes e que o que ele ensina os mestres deveriam fazer por ofício, mas que na verdade deixam a desejar. Assim ele diz “... procurey ao menos como curiozo, quando os outros o deviaõ fazer por officio as diversas receytas de vernizes & mais curiosidades que neste piqueno volume vos offreco & aos mais professores de várias artes também consagro.” (1729, *Arte dos Vernizes*)

A obra *Arte de Brilhantes Vernizes* foi construída para a ação, para o uso real nas oficinas, sendo útil para dois tipos de leitores: os artesãos comuns, que eram capazes de reproduzir as receitas em suas oficinas e que estavam interessados em se aperfeiçoar no ofício; e o leitor curioso, que seriam os únicos capazes de pesquisar e desenvolver novas formulações, conhecer com profundidade o comportamento das matérias-primas e os fenômenos observados por meio de experimentações. Foi para estes leitores que João Stooter dirigiu seus mais altos esforços. (GOMES; CAVALCANTE, 2021)

2.3.1. Conhecimento tácito

Superar a distância e transpor um conhecimento sobre os materiais e técnicas, principalmente o conhecimento tácito, para o texto escrito, foi um desafio para os escritores da primeira modernidade. No ambiente das oficinas e ateliês, as receitas eram desenvolvidas a partir da interação entre o corpo e a matéria. Sobre essa relação, Pamela Smith diz que o

²² Em nota escrita à mão: “[...] mas com tudo, ao obrar aquelle que não tem já bem experiência, ou uzo, lá suspenço, vem a ficar em algum exame, e então hê que se deseja, ou se aspira para por mais larga luz, ou experiência, afim de se desembaraçar da dúvida em que se achas.” (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 35)

corpo participa dos processos atuando como ferramenta de trabalho e como fonte de suprimento de matérias-primas. Os sentidos são usados para avaliar, identificar, experimentar e medir o desenvolvimento dos processos. Como fonte de matéria-prima, podemos citar como exemplo a urina, a cera de ouvido e a saliva, além do uso de ingredientes que são fontes de nutrição para o corpo humano. O corpo era, portanto, compreendido naquele período como protótipo de um laboratório, cujos processos orgânicos realizados por ele, como a fermentação e a digestão, também passam a compor o universo conceitual desses espaços de trabalho. (SMITH, 2016)

Sobre a conexão entre o corpo e o fazer, o corpo humano, as técnicas e os ingredientes se misturam em um processo recíproco, através das mãos, da cognição e do intelecto. O corpo como ferramenta está envolvido no processo de construção dos conhecimentos tácitos, neste caso centrado no desenvolvimento das habilidades do artesão, em conexão com outros corpos humanos e com a natureza. A interação do corpo com a matéria produz não apenas objetos, mas também conhecimento sobre a natureza e o comportamento dos materiais. (SMITH, 2016)

O conhecimento tácito pode ser considerado aquele tipo de conhecimento que se adquire pelas experiências vivenciadas pelos indivíduos, no exercício de uma atividade. Ele é inerente às habilidades desenvolvidas por uma pessoa nestas experiências e, por sua natureza subjetiva, apresenta alta dificuldade de ser formalizado e expresso por meio da linguagem. Em oposição aos conhecimentos explícitos, os conhecimentos tácitos são impossíveis ou difíceis de serem transmitidos por explicações formais, seja por palavras (expressas oralmente ou por escrito), seja por recursos visuais como imagens, gráficos ou tabelas. Os conhecimentos tácitos podem ter naturezas diversas, sendo importante reconhecer os de natureza técnica (como o *saber-fazer* de um ofício) e os de natureza cognitiva, que envolvem as percepções de mundo desenvolvidas por uma pessoa.

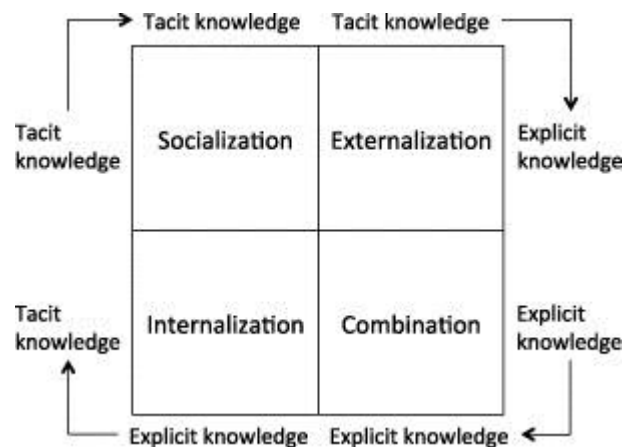
A partir dos estudos realizados por Polanyi (2009), identificou-se que o conhecimento tácito, em uma relação mestre-aprendiz, é transmitido apenas com a cooperação inteligente dos estudantes para que consigam captar o significado de uma demonstração. Portanto, capturar o conhecimento tácito já é um desafio para aqueles que estão na presença do mestre. Aos curiosos que se aventuram no aprendizado de uma técnica transmitida há três séculos, é necessário um esforço ainda maior. Desse modo, a interpretação

de um livro de receitas do século XVIII exige a participação do leitor na construção de sentido para o texto. A recuperação da informação começa pela tradução dos termos que se transformaram no decorrer dos séculos. Ao relacionar o conhecimento escrito com uma realidade que se constrói a partir da leitura, pesquisa e experimentação das receitas, tem-se como objetivo transformar o registro textual em informação, através da compreensão das estratégias adotadas pelo autor para transmitir o saber. A análise do livro *Arte de Brilhantes Vernizes* foi realizada à luz do conceito de informação baseado no paradigma social, onde buscou-se compreender o contexto social em que o texto foi elaborado. De acordo com Rafael Capurro, “o trabalho informativo é um trabalho de contextualizar ou recontextualizar praticamente o conhecimento” e que o valor da informação está precisamente na “possibilidade prática de aplicar um conhecimento a uma demanda concreta” (2009, p. 11).

A informação pode ser dotada de maior ou menor qualidade, no sentido de permitir a aquisição do conhecimento (de uma técnica, por exemplo), em razão de múltiplos fatores, entre eles, a capacidade do autor de converter em linguagem uma parte do conhecimento tácito e as habilidades dos leitores em interpretar os ensinamentos, completando lacunas com saberes anteriores ou adquiridos na experimentação das receitas.

Partindo desse princípio, Nonaka e Takeuchi (1997), apresentam a importância de se criar as condições propícias para transformar um conhecimento em informação. Para transformar um conhecimento tácito em um conhecimento explícito, ou aquele que pode ser formalizado e transmitido a outras pessoas, é necessário a externalização, o diálogo. Para auxiliar nessa questão, os autores propuseram um modelo de gestão do conhecimento que pode ser utilizado na criação e conversão do conhecimento tácito em conhecimento explícito e vice-versa. O modelo considera as etapas de *socialização*, *externalização*, *combinação* e *internalização*. Na socialização, ocorre o processo de transmissão do conhecimento tácito na interação entre os indivíduos. Na etapa da externalização ocorre a transformação do conhecimento tácito de um indivíduo em conhecimento explícito através da escrita, tornando-o tangível e permanente. A etapa da combinação envolve o diálogo entre diferentes conhecimentos explícitos, diferentes e variadas fontes, cujas combinações e análises resultem em um novo conhecimento explícito. Por último, a etapa da internalização, que parte do conhecimento escrito/explícito que foi internalizado pelo indivíduo e passa a ser conhecimento tácito, pois o que está escrito já não é mais necessário.

Figura 22 - Modelo de gestão do conhecimento proposto por Nonaka e Takeuchi



Fonte: <https://sis.binus.ac.id/2018/02/05/introduction-to-the-nonaka-and-takeuchi-knowledge-management-model/>. Acesso em: 21 Set. 2021

O modelo explicativo proposto pelos autores foi criado para uma abordagem dos espaços organizacionais da contemporaneidade e não para a análise dos processos de transmissão do conhecimento da primeira modernidade. Contudo, o mesmo modelo auxilia-nos a perceber estratégias de fixação dos conhecimentos tácitos que poderiam estar implícitas nas práticas de criação de receituários e manuais, no século XVIII. Por meio dessa perspectiva, o processo de se gerar informação a partir do estudo de um livro de receitas do século XVIII deve acontecer através do “diálogo” com a obra, a partir da reprodução das receitas e do estudo comparativo com pesquisas que apresentam o mesmo enquadramento temático e temporal (e talvez espacial) para que esse conhecimento possa ser externalizado, combinado e internalizado. Caracteriza a obra de João Stooter um esforço concentrado do autor na criação de estratégias textuais e editoriais capazes de facilitar ao leitor a realização destas experiências, por vezes induzindo sua autonomia de experimentação com relação ao autor e ao livro, o que fez da *Arte de Brilhantes Vernizes* uma obra verdadeiramente voltada para a ação do artesão-leitor. No percurso desta investigação, alguns experimentos práticos contidos no livro serão realizados, buscando-se testar a qualidade das instruções contidas na obra e, assim, realizar-se uma reflexão sobre os conhecimentos que Stooter conseguiu transmitir; aqueles que ele não conseguiu, mas que a partir de outros meios foi possível resgatar; e aqueles que não são possíveis obter.

Nas habilidades manuais, a mão atua como uma ferramenta, como uma extensão senciante do nosso corpo (POLANYI, 2009). Na oficina, o aluno busca imitar os gestos do seu

mestre. Através do livro, o aluno busca interpretar e colocar em prática o conhecimento, na tentativa de incorporar determinado movimento em busca de dar forma e existência material a um pensamento ou ideia. (ARAÚJO, 2018, p. 102) Em *Arte de Brilhantes Vernizes*, a garantia do resultado satisfatório na elaboração das receitas está intimamente relacionada aos gestos adequados do leitor-aprendiz. Ao longo do texto, o corpo é convidado a interagir com a matéria e reconhecer o ambiente, e atuar como ferramenta e fonte de suprimento na elaboração de algumas receitas. Em um exemplo, João Stooter procura detalhar cada passo do processo para que seu distante aprendiz possa ter um bom resultado no uso dos vernizes. O leitor é convidado a experimentar os gestos adequados para aplicação do verniz sobre a madeira, onde ele deve molhar o pincel, pintar a peça “por igual” e “de leve”. O autor ensina que a estação do ano, o lugar, as condições climáticas e a qualidade do verniz são variáveis que devem ser consideradas para alcançar um resultado satisfatório.²³ Esclarece que o verniz que necessita de três demãos para criar códea é para ele o melhor, e que as demãos deverão ser dadas até que se veja “que a obra está luzente” e que criou “codea toda por igual de huma grossura”. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 34)

Para imitar a pedra jaspe, por exemplo, o leitor deve “salpicar” tintas de diversas cores sobre uma madeira de cor branca, e então, com um pincel “raro, limpo e seco, de leve dar por cima das tintas que já estão dadas, e formarão ondas emleadas, como tem o chamalote”. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 42) O movimento do pincel, a velocidade das pinceladas, a aplicação da força adequada sobre a superfície a ser pintada, a quantidade de tinta/ verniz necessária, dentre outras, são questões realmente difíceis de serem colocadas no papel e que invariavelmente impactarão no resultado do trabalho. O mesmo ocorre com os procedimentos apresentados para a execução da técnica de imitar o casco de tartaruga, que sobre a madeira branca o leitor deverá fazer pintas amarelas que formarão as manchas mais claras. Para imitar um casco mais escuro, Stooter sugere o uso de “tintura de lacre fina por baixo e verniz porsima, outra vez tintura negra, e ensima verniz”, que deverá, na sequência, ser desgastado até aparecer a camada vermelha “de ondas galhardas”, alisado e lustrado. (1729, *Couza Nova*, p. 44) Apesar da falta de informação para execução de algumas técnicas,

²³ O autor informa, por exemplo, que em Flandes, no verão, a secagem pode levar até oito dias, já em Portugal, de um a dois dias. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 35)

explicar o passo a passo de um processo subjetivo, que envolve a aplicação de diferentes colorações, procedimentos mais rebuscados como o desgaste da pintura para revelar camadas de tinta subjacentes, não deixa de ser uma tarefa que exige o reconhecimento dos diferentes espaços e habilidades existentes entre o mestre e aprendiz.

João Stooter adverte sobre a aplicação de cola ainda muito quente e fluida sobre a madeira, que pode ocasionar danos ao substrato: “colla em demazia delgada, e muy quente pintado, sobre obra de madeira branda, e poroza, cauza muito puxar, e racharem os fundos & tapaduras”, assim também com o espírito de vinho verniz mais fluido, que necessita ser reaplicado diversas vezes. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 7) Para tanto, o leitor precisará experimentar, quantas vezes forem necessárias, para se apropriar do conhecimento e saber identificar a temperatura e fluidez adequada de aplicação do verniz.

Outros recursos relacionados aos gestos são identificados quando o autor ensina a pintar a peça por igual e de leve, pedindo ao leitor que alise e lustre de modo muito atento, sem muito “carregar” a mão (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 57); no procedimento de aderir a folha de ouro, pelo qual o leitor-aprendiz deve bafejar sobre o verniz (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 61); e, por último, ao verificar a completa fusão da resina alambre, Stooter pede ao leitor que use um “delgado pauzinho” para apalpar o alambre sob aquecimento e assim averiguar se a resina está completamente derretida, ao que pede cautela, cuidado e sentido atento para manusear a caneca e assim evitar incêndio (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 58, 59).

Na interação com a natureza, o autor utiliza em alguns procedimentos o uso de alimentos, por exemplo, como os miolos de pão para remover a umidade presente nos óleos; assim como figos, para preparar uma base para fabricação de tintas. Para armazenar o ouro em pó já amalgamado, o autor sugere que seja coberto com o sumo dos pepinos amargosos.

O recurso da visão é usado para garantir a correta execução do processo de diluição do ouro em água forte com sal amoníaco, em que o autor recorre à observação atenta do leitor, ao identificar o momento em que o líquido “salta muy a miudo para sima em lágrimas, como chuva, ou munção miudinha” e que “se deixará ferver, athe se não ver o ouro, nem sal”, ao que complementa em nota escrita à mão “o ouro dissolvido se precipita, ou se faz cair ao fundo, na agoa”. (1729, *Offerta*, p. 6, 7).

O autor não economiza nos detalhes para informar aos leitores a cor, o brilho e o aspecto final das receitas que eles irão reproduzir. Uma forma de superar a distância e a falta

de outro recurso que pudesse demonstrar essas características, o autor recorre a nomes como “O mais branco spiritus vini vernis que hã”, “Espiritus vini vernis taõ-bem branco, mas não tanto”²⁴, “Espiritus vinis, de que a côr atira a amarello”. Outros termos empregados para transmitir a cor e a tonalidade dos materiais e preparações são: perfeitamente branco, perfeito branco, bem branco, branco, branco mas não tanto, azul; verde, tirante ao verde, citrino, amarello, tirante a amarella, amarella dourada, cor de ouro, laranja alta, cor ruiva, encarnada, castanho mais ou menos escuro, escuro, mais escuro, um tanto triste por escuro, bom negro, cor negra, subida cor, tintura viva, cores claras, tintura alegre. Quando organizadas pelo leitor, estas menções às cores e tonalidades dos materiais e produtos artísticos parecem constituir uma escala cromática que, mesmo não sendo exata, serve de referência ao leitor para avaliar sua produção.

Em relação ao brilho, o autor muitas vezes recorre ao uso de comparações, a exemplo do brilho que deve ser como se fosse o da China (em referência aos vernizes e charões chineses), ou cujo lustro é “como o vidro” etc. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 43, 45, 47) Também vai se referir aos termos transparente e luzente, luzenta, luzimento branco, lustrosa, brilhante lustro, brilhante lustro perfeito, soberanamente lizo e lustroso, basso ou sem lustro.

O autor vai utilizar o recurso do olfato para identificar as matérias-primas e caracterizar as preparações, como é o caso do óleo verniz de alambre, que segundo Stooter “cheira mal”, diferente daquele preparado com espírito de vinho, que “cheira excelentemente”. Neste mesmo procedimento, o autor vai dizer que a umidade que exala no aquecimento da resina apresenta “ruim cheiro” (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 57-58). Outros termos empregados são: um fedor, muy forte fortum ou cheiro e cheiro bom.

O paladar será empregado, por exemplo, na técnica de moagem do ouro em sal, em que o aprendiz, ao lavar o ouro moído, deve provar a água para conferir se não apresenta mais o “sabor do sal, que se moeo a principio”. (1729, *Offerta*, p. 4)

Stooter ensina uma série de experimentos que podem ser realizados pelos leitores para identificar a qualidade de vários materiais. Ao explicar como identificar a goma anime, a

²⁴ A cor branca, neste caso, parece se tratar do aspecto transparente, uma vez que o termo é empregado também na denominação dos “oleo vernizes” (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 36, 61, 63), na descrição da terebentina de Veneza, “tormentina branca de Veneza” (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 45), do vinagre branco (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 37), do mel branco (1729, *Couza Nova*, p. 42) e quando se refere ao verniz branco em oposição ao verniz escuro. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 33)

audição e o tato são os sentidos acionados, pois ao ser mordida, ela “dá estalo”, e após adicionar algumas gotas de espírito de vinho “entre dous dedos, abrindo-os e fechando-os apegão, e com tudo seca bem”, descrevendo a natureza pegajosa da matéria-prima²⁵. (1729, Arte dos Vernizes, p. 17, 18) O tato e a visão são também empregados para explicar uma das propriedades da resina âmbar, por meio do qual Stooter vai observar que “o bom alambre bem esfregado, pello que aquecesse [...] hê atractivel, pois atray a si, e levanta migalhas de palha”. (1729, Arte dos Vernizes, p. 26)

Para verificar a temperatura adequada para preparar o óleo de linhaça, o autor indica colocar uma pena de pássaro sobre o óleo, e o aquecimento deve-se dar até que as plumas se separem do líquido²⁶. O olhar atento do leitor-aprendiz sobre a pena é o que vai garantir o aquecimento adequado do óleo, como será discutido no capítulo dedicado à reprodução das receitas. Em outra passagem, a fim de estabelecer o ponto de aquecimento ideal da água do banho-maria, ou do modo adequado para aquecer os ingredientes no preparo dos vernizes, Stooter fala em observar o ponto de ferver, ou “athe estar para ferver [...] sem que porêm ferva”. (1729, Arte dos Vernizes, p. 29) Outras expressões empregadas pelo autor para expressar a temperatura são: entre o ferver e não ferver, usar o verniz em morno, poder o sol mais callor comunicar, basta dar hum par de fervuras (1729, Couza Nova, p. 43)

Para transmitir ao leitor-aprendiz as propriedades físicas e mecânicas que envolvem a durabilidade e a trabalhabilidade das madeiras, João Stooter emprega termos e expressões que estão relacionados à densidade, à dureza e à resistência desses materiais. Na tentativa de aproximar o leitor-aprendiz desse conhecimento subjetivo incorporado por meio do olhar e do toque, o autor traz expressões como, por exemplo, “muito dura”, “fechada de poros” e “não tão duro”. Esses termos e expressões empregados para descrever as madeiras foram sistematizados na tabela abaixo e classificados em dois grupos: as madeiras de alta e média densidade. Por meio dessas características, o leitor-aprendiz é convidado a escolher a melhor opção, de acordo com a aplicação e o uso que deseja. É interessante notar que as

²⁵ Sobre o envolvimento corporal do autor com a manipulação das receitas, Pamela Smith tece o seguinte comentário: “One of the most important components of this shift was that in the sixteenth and seventeenth centuries the pursuit of natural knowledge became active and began to involve the body; that is, one had to observe, record, and engage bodily with nature.” (SMITH, 2004, p. 18)

²⁶ “[...] até ver as plumas secrestarem e cahirem fora” (1729, Couza Nova, p. 41)

madeiras classificadas como muito duras são, em sua maioria, identificadas com poros fechados ou “fixados”, exceto a madeira pereira, que o autor diz que é porosa e ao mesmo tempo apresenta poros fechados, e que depois de envernizada é dura e "de muita dura". (1729, Arte dos Vernizes, p. 5)

Tabela 2 - Termos e expressões empregados por João Stooter para transmitir propriedades físicas e mecânicas das madeiras.

Densidade	Madeira	Termos e expressões
Alta	Gateiado	Muy dura, fixada de poros, muy pesada
	Pao Sancto	Duríssimo, muy fixado de poros
	Zambujo	Muito e muito mais duro
	Pao Campexe	Pezado, muy duro, fechado de poros
	Quicongo	Muito pezado e fechado de poros
	Evano, Carvoeiro	Pezado, fixado de poros
	Violete	Rijo, de poros fechados
	Buxo	Duro
	Amendoeira	Fechado de poros
Média	Laranjeira	Não tão duro
	Piquihá, Alamo	Fixado de poros, poros fixados
	Jacarandá	Mais & menos poros largos
	Pereira	Tornea doce, muito porosa e branda, poros fechados

Fonte: Elaborada pela autora.

Na falta de um instrumento capaz de medir o parâmetro da viscosidade dos líquidos, João Stooter busca transmitir aos seus leitores-aprendizes a capacidade de fluir, a resistência do líquido ao escoamento e a propriedade de espalhabilidade, por meio do uso de expressões relacionadas à grossura e corpulência dessas substâncias e preparações. Para transmitir a ideia de um líquido de baixa viscosidade, o autor emprega expressões como verniz fluido, tinturas de pouco corpo, misturas bem finas delgadinhas, verniz delgado; um líquido de alta viscosidade é caracterizado como sendo grosso ou tendo muito mais corpo e demasiada grossura. Stooter também estabelece relação com ingredientes de viscosidade conhecida, como no caso de um verniz a base de ovos que, após o preparo, deve apresentar a “grossura de um delgado mel” (1729, Couza Nova, p. 42)

Embora João Stooter utilize os ponteiros do relógio como principal recurso para medição do tempo no preparo de suas receitas - que são apresentados em um quarto de hora, meia hora, uma hora - além do calendário, ao tratar de dias, meses e estações do ano, o autor também faz uso de expressões subjetivas, a exemplo de um procedimento que deve ser aquecido muito devagar, ou em outro, que para dissolver o ouro em mercúrio (azougue), o leitor deve “chacoalhar” o cadinho no “tempo de hum par de ave-marias” (1729, Offerta, p. 3).²⁷

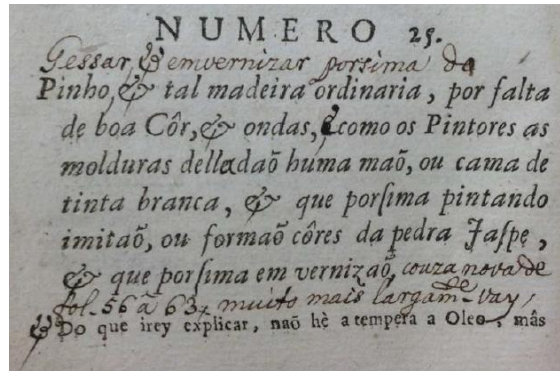
Ao explicar uma receita de verniz para ser aplicado sobre ouro escrito ou pintado, o autor sem informar ao certo a quantidade, emprega a expressão “hum ar de” se referindo a uma pequena quantidade. (1729, Offerta, p. 17) Emprega a expressão “puxar o pé das drogas ao fundo” para explicar o efeito produzido por algumas substâncias (alvaiade e fezes de ouro, por exemplo), ao carrear a “nuvem” ou “fleuma” das soluções para o fundo do frasco, facilitando o processo de decantação e purificação do verniz. (1729, Supplimento, p. 36)

2.3.2. Interpolação da informação

João Stooter transmite aos leitores a sua ânsia em passar todo o conhecimento relacionado às artes aprendido em suas leituras e viagens. As conexões entre os quatro volumes que compõem a obra *Arte de Brilhantes Vernizes* aparecem em diversas passagens do texto, como uma chamada para o próximo “capítulo”, que complementa o que está sendo ali abordado, e são compostas muitas vezes por notas marginais ou intertextuais (GOMES, 2019). Como exemplo, em *Supplimento*, ao tratar das técnicas de ornamentação da madeira pinho, o autor inclui que “em *Couza Nova* de fol. 56 â 63, muito mais largamente vay” (1729, p. 38). Esta sequência está relacionada à sua viagem à Lisboa, ao identificar que por lá se utilizam de uns “papelinhos imprimidos de figuras” colados sobre uma base de preparação branca para ornamentar objetos em madeira. (1729, p. 56) Na página seguinte, recorre novamente à mesma passagem em *Couza Nova* citada a pouco, informando que naquelas mesmas páginas o leitor encontrará receitas diversas de cola para fazer o gesso comum e o gesso mate, que não foram contempladas em *Supplimento*.

²⁷ No manual estudado por Pamela Smith, o autor emprega a oração do Pai-Nosso como marcador do tempo. De acordo com a pesquisadora, essa era uma prática comum naquele período. (SMITH, 2013, p. 190)

Figura 23 - Exemplo de passagem onde o autor faz interpolação de informação em *Arte de Brilhantes Vernizes*



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de *Arte de Brilhantes Vernizes*, 1729, EHC.

Na ânsia de ensinar e não deixar nenhuma informação importante para trás, Stooter extrapola em diversos momentos os limites propostos para cada capítulo. Ao tratar de um experimento para testar a qualidade do espírito de vinho, o autor assume que este assunto estaria melhor em outra parte do livro, ao dizer nas páginas 7 e 8 ser “uma experiencia curioza e especulativa, a qual deveria estar na fol. 26, no lugar adonde falo do bom spiritus vini”, contudo, diz que ali também “não faz estorvo nem mal” (1729, *Arte dos Vernizes*). Ou quando informa, na mesma página 8, que o leitor encontrará informações mais detalhadas na página 31 do volume *Offertas* “o curiozo recorre ao fim desta obra, a huma offerta que mais junta vai”, e conclui que lá “se achará muito mais lux do dobrado spiritus vini e como fazer”. Nesta página 31 e também na página 23 da *Arte dos Vernizes*, o autor faz novamente uma conexão em nota escrita à pena com as páginas 7 e 8. Na página 34 da *Arte dos Vernizes*, o autor coloca que “como à folha 23 já tenho apontado, aqui outra vez o repito por advertência: que o verniz muy delgado, sobre poroza e branda madeira, que penetra e cala em demasia, ou que de parte a parte passa, puxando torto a madeira, ou a faz abrir, e rachar, em primeiro lugar os fundos, e tapadouras; taõ-bem cauza a molestia de gastar mais tempo de mais vezes repetir o envernizar, pois cria muy pouca codea”.

O complexo sistema de remissões em suas receitas exigia a leitura de diversas partes do livro e, por vezes, dos livros que serviram de fonte a Stooter, para que uma formulação pudesse ser realizada. Ao percorrer diferentes partes da obra, o leitor-aprendiz era convidado a desenvolver suas virtudes práticas e o espírito especulativo, por meio da análise dos fenômenos e do convite para a realização de várias experiências propostas pelo

autor. E esse era o maior desejo de João Stooter, a melhoria contínua da prática artesanal e o desenvolvimento do espírito virtuoso de seus leitores.

2.3.3. Estímulo à curiosidade, segurança e autonomia do leitor

João Stooter introduz o volume *Couza Nova* explicando que o motivo que o fez anexá-lo à obra *Arte de Brilhantes Vernizes*, que já havia sido impressa e cinquenta cópias distribuídas, era o desejo de mais saber²⁸. Informa que com auxílio de intérprete e grande trabalho, tomou conhecimento do conteúdo do livro e das receitas e apesar de já ter finalizado a obra, decidiu compartilhar as informações selecionadas por ele e “para que de caminho me fique a lembrança e para o curiozo mais que saber e indagar”. (1729, p. 40)

No caderno *Offerta*, “sem prometer”, Stooter oferece “de mais a mais aos amadores das artes... receitas curiozas, que nas estantes entre os livros como perdidas achei, e isto por me paresserem utilissimas, e me resolvi a isto antes que de todo se perdessem”. O seu trabalho merece agradecimento, segundo o próprio autor, pela tradução do material, que em sua maioria estava no idioma flamengo, assim como “o trabalho e o gasto de primeiro examinar, e provar algumas” receitas, e que as outras “faraõ os curiozos” a seu pedido, e pede para que seus leitores informem os erros que porventura encontrarem. (1729, Índice de Offerta)

É notável o virtuosismo do autor ao incluir novos livros ao corpo principal do texto, conforme ele vai adquirindo experiência em suas viagens e encontrando novas referências em sua estante pessoal. Talvez a motivação para a inclusão destas informações seja uma resposta ao que Chartier e Rosa denominam como o medo da acumulação livresca, quando começam a surgir livros denominados “extratos” ou “espíritos”, sugerindo que aquele conteúdo textual

²⁸ “Como em mim se ache a vontade de mais saber, assim como no impressor de imprimir, e este o tivesse já feito até a fol. 39 deste supplimento e eu ter mandado encadernar mais de sincoenta exemplares para amigos que me importunavaõ. e depois de os ter já espalhado, resultasse, ao virme a maõ na lingua alemã a obra de J. K. em 4 imprimido em Nurnberg no anno de 1707”, que traz “modelos de fazer diversos e excellentissimos vernizes, à vista disso me abstive de mandar encadernar o resto de minha obra em papel, pois este autor me causou impaciencia consideravel e mais sede de saber o contheudo na sua obra, assim como o hidropico a ver vasos nos quaes lhe parece a licor, que o satisfaça.” (1729, *Couza Nova*, p. 40)

haveria o sumo de um determinado assunto²⁹, ou o desejo de fazer do livro uma coletânea em aberto, onde novas informações pudessem ser acrescentadas e compartilhadas.

Diferente de um livro puramente técnico, Stooter estimula a autonomia dos leitores na condução dos procedimentos. Antes de dar início às técnicas de lixar e de dar acabamento ao substrato, o autor levanta uma série de questões que farão o leitor refletir e decidir por si qual o melhor material e técnica a ser empregado. O autor propõe questões como, por exemplo, qual obra será trabalhada, que tipo de material, qual o tamanho do objeto e qual resultado esperado para diferentes tipos de superfície (mais áspera ou lisa). Em cada pergunta, Stooter apresenta possibilidades de materiais e técnicas que, em última instância, será escolhida pelo aprendiz.

Ensina como corrigir os vernizes que ficaram viscosos, para que os leitores não percam todo o trabalho e evitem o desperdício. Traz indicações de como comprar o bom espírito de vinho verniz através dos corretos pesos e medidas, como o leitor deve se precaver para não ser enganado e quais as diferenças dos pesos entre a cidade do Porto e de Lisboa.³⁰

Através de notas escritas à mão, o autor vai sugerir a adição de novos ingredientes, ou substituir aqueles já informados no material impresso. Ao se deparar com novas técnicas, João Stooter não hesita em inseri-las no texto. Assim acontece também com novas informações a respeito dos ingredientes ou até mesmo quando identifica novas denominações para o mesmo ingrediente. Para citar alguns exemplos, em uma receita de espírito de vinho verniz, o autor sugere a adição de “1 onça de Spiritus Torment.”, pois “este dá o bom lustro” (1729, Arte dos Vernizes, p. 48); informa que no Brasil são utilizadas “humas folhas” para lixar a madeira (1729, Arte dos Vernizes, p. 11). Sobre a adição de novos termos ou traduções ao tratar da goma sandarack, insere à pena “Alguns hespanhois dizem Glassilha” (1729, Arte dos Vernizes, p. 18)

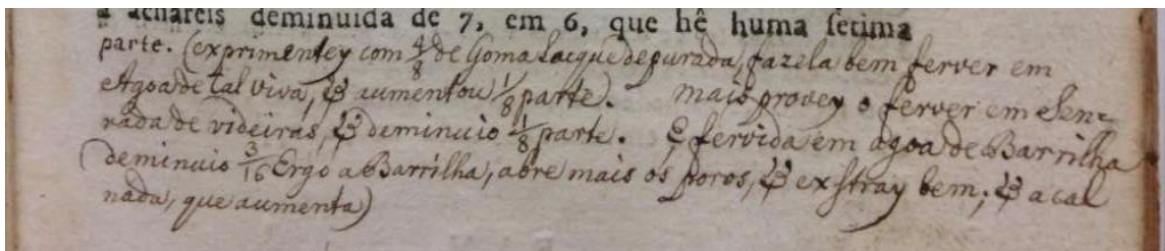
²⁹ “Existiam aqueles livros chamados de “extratos” ou “espíritos”, na acepção alquímica de quando se extrai uma essência ou um perfume. Estes pequenos livros tentavam extrair o mais útil da acumulação livresca.” (CHARTIER; ROSA, 2001, p. 28)

³⁰ Stooter informa que o quartilho, medida de volume, na cidade do Porto (se confiável), deve pesar de 16 a 17 onças, no máximo. Nesta advertência está contida a especificação da densidade, que se for maior indica a presença de água. Informa as diferenças entre pesos e medidas da cidade do Porto e Lisboa. Segundo ele, o quartilho é 20% maior no Porto, mas no peso (massa) não há diferença.

João Stooter se sente à vontade para inserir modificações e, logo em seguida, voltar atrás. Em nota inserida à mão, ele diz que achou melhor dobrar a quantidade de óleo na receita “depois ser melhor tomar huma libra de oleo”, e logo em seguida apresenta um porém “E sebem que me sayhio na cor citrino”. Ficamos com a sensação de estar lendo os pensamentos de Stooter enquanto ele realiza os testes em seu ateliê. (1729, Arte dos Vernizes, p. 61)

No volume *Offerta*, ao explicar como fazer as moedas de ouro e prata mais pesadas, ao final cita uma outra técnica que ele ainda não havia tido a oportunidade de testar, que ele deixa a cargo do leitor “E, ainda que não o provey, pairesseme: que se poderia fazer o proprio com ouro de folha sobre a dita agoa, o curiozo provará”. Ao ensinar como se limpam as contas de ouro e prata na Inglaterra, com o sumo de maçãs azedas, o autor informa que não realizou os testes, e que, portanto, não poderia informar qual a temperatura de preparo “naõ sey se deve ser somente em frio, morno ou quente” e que para isso “o curiozo o examinará”. (1729, p. 18) Neste mesmo volume, o autor propõe ao leitor que avalie se a goma laca se torna mais clara sob exposição solar, pois “se conseguir sera grande addiçãõ para o verniz branco” (1729, p. 33). Ao explorar o tema em *Couza Nova*, Stooter apresenta uma receita para purificar a goma laca empregando lavagem com água e sabão de azeite, e em nota marginália acrescenta outros testes que realizou e os resultados que obteve, registrando um percurso metodológico para delineação de testes aos seus leitores. (1729, p. 52) Também realiza alguns testes com combinações de alvaiade disperso em diferentes tipos de veículos para serem aplicadas sobre a superfície gessada, registrando os resultados obtidos, incluindo os testes que não apresentaram o resultado desejado (1729, p. 61). Isso demonstra o espírito investigativo de João Stooter, que vai além daquilo que aprendeu nos livros ou em suas viagens por Portugal e outros países da Europa.

Figura 24 - Experimentos realizados por João Stooter para clarear a goma laca



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de *Arte de Brilhantes Vernizes*, 1729, EHC.

João Stooter estimula os “pricipiantes” nas artes que moram distantes das principais cidades de Portugal e que têm dificuldades para encontrar os ingredientes citados nas receitas. O autor diz para esses leitores que “não desanimem de todo, de algum exame, ou prova, que intentarê fazer”, e os incentiva para “que fassaõ como fazem os Boticários, que mandaõ tudo buscar a Lisboa e ao Porto, a casa dos Droguistas o que lhes faltar” e que “assim também fazem os pintores” quando necessitam (1729, Couza Nova, p. 46). Para dar mais autonomia aos leitores, diante da dificuldade de encontrar um espírito de vinho de excelente qualidade “de dobrada força” no mercado português, o autor ensina um método de obtenção inglês, sem que seja necessário o emprego de destiladores e aquecimento. (1729, Offerta, p. 25)

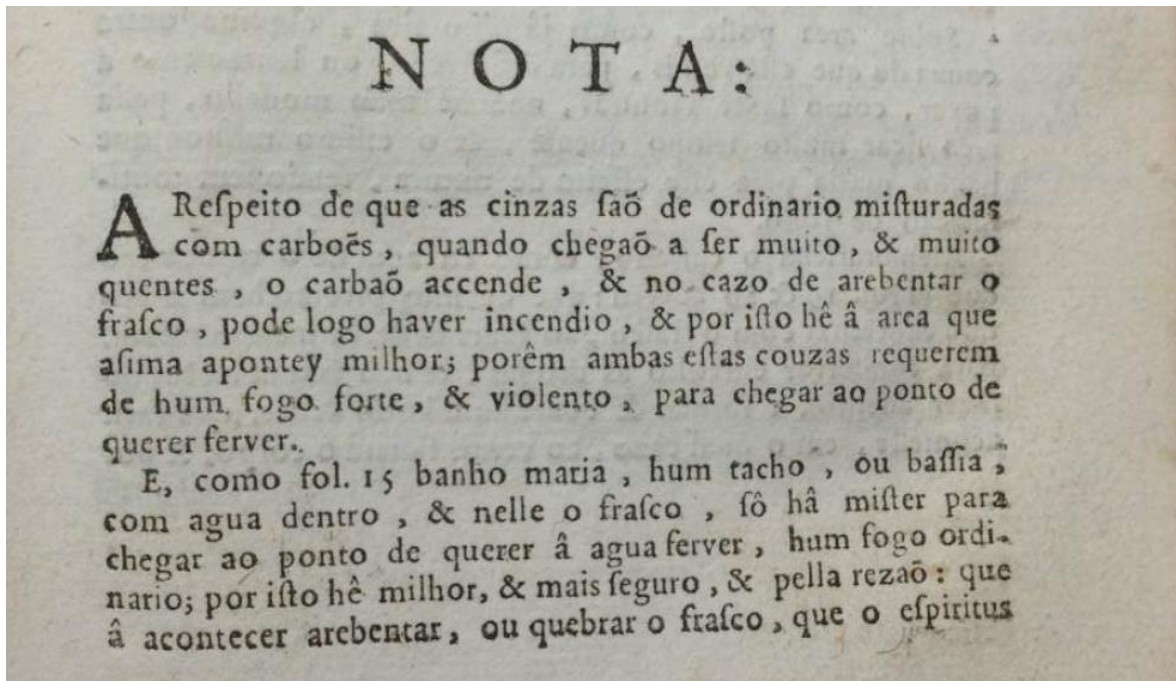
João Stooter busca passar as receitas completas, com quantidades dos ingredientes, para que seus leitores consigam reproduzi-las em suas oficinas. Como exemplo, ao apresentar a receita de aplicação de aço no espelho, o autor se mostra indignado com a posição de alguns mestres que não tiveram o mesmo cuidado. Em seu livro, Stooter espera que seus leitores “examinem tanto, e para o bem público” e diz que seu “desejo hê para que saibas” (1729, Couza Nova, p. 48).³¹

Em diversas passagens, Stooter busca chamar a atenção dos leitores para os perigos de determinados procedimentos. Explica, por exemplo, que a rolha para tampar o frasco de vidro no preparo do verniz deve ter furos, para que o vidro não “arrebente” ao aquecer em banho-maria, mas “que seja o banho maria suave, para o instrumento não arebentar, e ninguém se chegar a esaldar” (1729, Arte dos Vernizes, p. 29-32). Estando o verniz já pronto, o autor recomenda que o frasco seja colocado em água morna antes de ser colocado sobre uma superfície fria. Ao ensinar os leitores como manipular um frasco de vidro quente, o autor recomenda que seja colocado ao redor do frasco uma tira de pano de linho para proteger as mãos de queimaduras. O autor traz advertências e notas em diversas

³¹ “[...] com mais perfeição completar esta obra, me acho de caminho obrigado (como piamente creyo) â vista do que ouço, e vejo, a offrecervos por fim desta obra huma curiosa e perfeyta receita [...]” (1729, Couza Nova, p. 48)

passagens do texto impresso e manuscrito, ensinando os corretos procedimentos para evitar incêndios na reprodução das receitas que necessitam de aquecimento.³²

Figura 25 - Nota de indicação do banho-maria para evitar incêndio.



Fonte: René Lommez Gomes – Cópia de *Arte de Brilhantes Vernizes*, 1729, EHC.

No livro *Offertas*, João Stooter ensina como produzir um determinado instrumento para nele “cozinhar ou ferver vernizes”, bem como o “uzo e huma reflexãõ” sobre a técnica. Em duas páginas o autor explica em detalhes quais os materiais e procedimentos são necessários para produzir o novo equipamento. Surpreendentemente, na sequência, ele revela dúvidas sobre a validade do novo método, por considerá-lo inseguro quando comparado ao método tradicional, que utiliza um frasco de vidro com rolha de cortiça. Após colocar em dúvida a eficácia da sua invenção, por ser o equipamento soldado, podendo “arrebentar” e colocar o aprendiz em perigo, o autor inicia um movimento no texto em zigue-zague, ao dizer que sua invenção proporciona mais rendimento por não exalar vapores, como se observa no orifício de respiro da rolha de cortiça; e voltando atrás, retomando a ideia de que seu instrumento pode ser perigoso caso entre “em ebulição o banho-maria”. Na dúvida,

³² “[...] com cautella & segurança o fazer, tiray a caneca das brazas & affastada para não longe (que poreis sobre madeira, & não pedra fria ou humidade, para não arebentar)” e que “isto se deve fazer para não haver, ou acontecer incendios.” (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 59)

conclui a reflexão com uma frase que deixa ao leitor a decisão final: “salvo [o que] melhor parecer”. (1729, p. 31-32)

Stooter estabelece uma relação próxima com o leitor, demonstrando preocupação com o aprendizado e com a segurança daqueles que colocarão em prática seus ensinamentos, além do interesse genuíno em estimular a curiosidade dos distantes aprendizes. Gostaria que seu leitor fosse um curioso e especulativo, capaz de tomar decisões e que pudesse propor inovações em suas receitas.

2.3.4. Estética e a preservação dos objetos

Como já vimos, o principal objetivo do autor ao escrever o livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes* é fornecer todos os recursos possíveis para que os mestres portugueses pudessem dar um acabamento estético em suas obras com qualidade comparável ao que era realizado nos grandes centros europeus. João Stooter apresenta múltiplas possibilidades de cores que poderiam ser alcançadas através do uso das diferentes resinas no preparo dos vernizes e essa questão nos faz pensar se a compreensão da visualidade dos objetos está considerando essa informação, quando nos questionamos, por exemplo, porque determinado verniz foi escolhido por um artista em detrimento de outros.

A prática da conservação e restauração desses objetos deve se pautar nessas questões ao adotar os critérios de intervenção. Observa-se que muitas vezes um objeto que se encontra escurecido pode, durante o restauro, ter a camada de verniz removida sem que tais reflexões e questionamentos mais aprofundados tenham sido feitos. É preciso considerar a possibilidade de que, em parte, o aspecto mais escurecido ou pendendo para alguma tonalidade poderia ser o resultado desejado pelo artista no momento da criação. Da mesma forma, o artista poderia escolher vernizes com maior ou menor brilho, que ressaltasse ou esmaecesse a tonalidade das tintas usadas. Ao tratar especificamente dos vernizes, João Stooter se mostra preocupado com a qualidade das resinas, para que não esmoreçam as tintas e que, se possível, atuem na conservação da camada de cor. Para isso, o autor vai indicar nas receitas o uso de resinas mais resistentes à ação do tempo. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 20)

Ao explicar a importância da aplicação do verniz sobre objetos de madeira, João Stooter fala que as madeiras tratadas são mais resistentes ao ataque de insetos,

especialmente do Buzano³³. Stooter também vai dizer que o uso do verniz auxilia na preservação da madeira, tornando-a mais enrijecida e durável à ação da umidade, facilitando a remoção de sujidades que “com hum pano limpo, logo se tira, largando tudo com facilidade”. (1729, Arte dos Vernizes, p. 24)

2.3.5. A correta denominação dos ingredientes

O autor trabalha com referências às matérias-primas da arte em alemão, francês, espanhol e italiano e muitas vezes surgem dificuldades para identificar o termo empregado em português. Além disso, as matérias-primas podem apresentar mais de uma denominação em Portugal, ou podem ser tomadas pelo nome de outra matéria-prima por desconhecimento das características que as diferem, como no caso de resinas e madeiras. Alguns exemplos são a resina branca, sobre a qual o autor diz ter dificuldades de identificar o termo correto em outras línguas, mas acredita que em Portugal poderia se tratar da resina “loura de Flandes”, e a goma sandarack, também conhecida como graxa almecega e goma graxa, e que, segundo ele, as três denominações são conhecidas em Portugal, sendo todas elas a mesma matéria-prima com variações na qualidade.

O autor também vai se preocupar com a correta denominação das madeiras. Na apresentação do Jacarandá, em nota o autor revela que em Portugal muitas madeiras provenientes do Brasil são identificadas como “pao preto” e que a “falta de nomes certos a cada madeira” acabava em “huma bem grande confuzaõ”. (1729, Arte dos Vernizes, p. 2)

A adição de notas inseridas à mão a cada novidade que chegava até ele, demonstra o desejo incansável de João Stooter em transmitir aos seus leitores-aprendizes o conhecimento mais atual sobre o preparo de vernizes, tinturas e técnicas de acabamento. João Stooter buscou através de recursos textuais transmitir os gestos adequados para a elaboração das receitas, e convidou os leitores a sentirem as características e as propriedades físicas dos materiais e das preparações, buscando, em última instância, garantir que seus

³³ O *Teredo navalis*, popularmente conhecido como gusano, busano, turu ou cupim-do-mar, é um molusco xilófago, pertencente à família Teredinidae que como fazem os demais membros da família, ataca as madeiras submersas. Disponível em: <https://www.cabi.org/isc/datasheet/97284819>. Acessado em 16 nov. 2020.

aprendizes conseguissem incorporar o seu conhecimento e alcançar a perfeita reprodução de suas receitas.

No próximo capítulo, serão apresentadas as reproduções de receitas de vernizes selecionadas, estabelecendo um diálogo com o presente capítulo, especialmente no que diz respeito ao conhecimento tácito. Neste estudo, a realização das receitas tem como principal objetivo compreender se os recursos textuais usados por João Stooter para transmitir os conhecimentos explícitos e tácitos foram suficientes para a compreensão da obra e incorporação das experiências propostas.

3. REPRODUÇÃO DE RECEITAS DE VERNIZES

Nesse capítulo, serão apresentadas as reproduções de receitas selecionadas, cujo critério de escolha envolveu a possibilidade de levantar discussões a respeito das estratégias de transmissão do conhecimento e identificar se as informações transmitidas por João Stooter foram suficientes para identificar os ingredientes e executar as receitas de vernizes propostas.³⁴ Por meio do estudo das receitas de verniz, nos propomos a trabalhar com o conteúdo informacional e compreender esse tipo de documento sob a ótica da Ciência da Informação, estabelecendo conexões e reflexões com outros campos do saber.

Para Pamela Smith (2013), a reprodução das receitas pode nos ajudar a compreender o caminho percorrido pelo autor na construção do conhecimento, nos aproximar de suas reflexões e de como ele poderia explicar para si mesmo o comportamento dos materiais. A autora afirma que a reprodução das receitas pode trazer informações valiosas para diversos campos do conhecimento, especialmente para a História, que se beneficiaria de processos de reconstrução de técnicas passadas, aos quais a autora denomina como *making and knowing process*. Como uma ponte para o passado, a prática permite que o pesquisador estabeleça uma conexão com o universo das oficinas da Idade Moderna, através da repetição dos experimentos, da variação dos ingredientes e suas quantidades, assim como dos métodos empregados, levando ao conhecimento das características dos materiais em diferentes situações, assim como faziam os mestres do período.

As investigações relacionadas ao estudo de receitas antigas têm um desenvolvimento recente no exterior e ainda insipiente e pontual no Brasil. Parte considerável das pesquisas relacionadas aos manuais e livros de receitas estão sendo realizadas no âmbito da História das Técnicas Artísticas, que vem se tornando gradualmente um campo em si.

³⁴ O projeto inicial de pesquisa contemplava a reprodução de protótipos, que envolvia a aplicação do verniz sobre suporte em madeira, e a caracterização físico-química das receitas reproduzidas após envelhecimento acelerado. Devido à restrição de acesso aos espaços da universidade imposta pela pandemia de Covid-19, desde abril de 2020, essa etapa da pesquisa foi suspensa. Além desse estudo, estava planejado o levantamento de inventários de artistas que atuaram em Minas Gerais, no século XVIII, e de trabalhos de conclusão dos cursos de especialização e graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG, a fim de levantar registros documentais e vestígios materiais dos ingredientes que eram utilizados nas camadas de vernizes, estabelecendo um diálogo com os materiais e técnicas propostos por João Stooter em seu livro *Arte de Brilhantes Vernizes*. Esta etapa da pesquisa foi igualmente inviabilizada.

Nesses estudos o pesquisador adquire profundo conhecimento sobre as fontes documentais que se dispõem a analisar. Como informa a pesquisadora Leslie Carlyle (2007), para se envolver no universo de um artista do passado e do seu processo de criação, é necessário em primeiro lugar compreender quais os ingredientes e quais as técnicas e ferramentas o artista dispunha para trabalhar. Nas reconstruções, as receitas são seguidas tal como estão escritas nos manuais para que a reprodução tenha validade, principalmente quando serão utilizadas como fonte comparativa com vestígios materiais das obras que foram criadas no passado e que se mantém vivas até os dias de hoje.

Um dos principais centros de estudo no campo das técnicas artísticas é o *De Mayerne*, programa da Organização Holandesa para Pesquisa Científica (NWO) lançado no início do século XXI, que tem como principal objetivo explorar as técnicas e materiais de pintura artísticas empregadas do passado, principalmente as pinturas a óleo, através da reconstrução das receitas com a máxima acuracidade histórica possível. Os projetos envolvem pesquisas extensivas de identificação das fontes documentais cobrindo informações técnicas contemporâneas com o período que está sendo investigado, e a busca por materiais que podem representar aqueles que foram utilizados pelos artistas no passado. Além disso, o projeto contempla também a construção de um banco de dados com receitas históricas e das análises comparativas. (CARLYLE, 2006, p. 63-65) O projeto HART (*Historically Accurate Reconstructions Techniques*)³⁵ foi criado especificamente para realizar o que eles denominam

³⁵ “As reconstruções de materiais artísticos históricos só são possíveis a partir de referências de documentos contemporâneos. Esses documentos são importantes para entender como estes materiais eram utilizados e de que forma. As receitas históricas para o preparo de materiais artísticos oferecem uma rica fonte de informação para pesquisadores modernos sobre os métodos e materiais usados pelos artistas no passado. Em fontes mais recentes, as instruções tendem a ser fragmentárias, mas a partir da segunda metade do século XVIII e no século XIX, elas são frequentemente de fácil compreensão. Comparando uma larga coleção de instruções para o preparo de pigmentos, óleos secativos, *mediums*, e vernizes através dos séculos, é possível identificar receitas representativas, e é possível rastrear a introdução de novos materiais. Uma leitura cuidadosa das receitas mais recentes pode muitas vezes auxiliar na interpretação de instruções incompletas das fontes mais antigas. A familiaridade com os materiais listados em fontes publicadas auxiliará na compreensão e interpretação das fontes manuscritas onde sinônimos e termos truncados são comumente usados. Uma tarefa significativa do projeto HART é reunir, transcrever e indexar receitas históricas dos séculos XVI ao XIX de manuscritos e fontes publicadas na Europa ocidental como uma ferramenta de pesquisa.” (CARLYLE, 2006, p. 64,65, tradução nossa)

como reconstrução dos substratos, das pinturas e pinturas compostas para projetos específicos do programa *De Mayerne*.³⁶

As reconstruções são empregadas como ferramenta de estudo das técnicas e materiais utilizados pelos artistas para elaboração das suas fórmulas, além de outras informações, muitas vezes surgidas de modo inesperado ao longo do processo, como por exemplo, os aspectos sensoriais, como as características visuais que podem fornecer dados sobre as intensões estéticas do artista, a fluidez, a cor, o odor etc. Apesar de não termos realizado a elaboração de protótipos, é importante salientar a contribuição das reconstruções no que se refere ao emprego desses protótipos como amostras representativas e material de referência, evitando a remoção de amostras de obras originais.³⁷ Neste estudo, a realização das receitas tem como principal objetivo compreender das estratégias usadas por Stooter para a transmissão dos conhecimentos explícitos e tácitos relativos às matérias-primas e técnicas artesanais que ensina, bem como ao entendimento da insuficiência ou não da obra para a boa execução deste processo.

A pesquisadora Leslie Carlyle apresenta a importância das reconstruções das receitas com materiais com “acuracidade histórica”. Cita inúmeros exemplos que corroboram com esta afirmativa, como os óleos de secagem empregados em formulações de tintas e vernizes, cujos métodos de processamento atuais alteram significativamente as características físico-químicas do produto final. Principalmente quando o objetivo das reconstruções é a caracterização química das receitas, o emprego de ingredientes produzidos de acordo com as técnicas é fundamental para obter resultados representativos.³⁸ Além disso,

³⁶ “A relatively latecomer to these investigative techniques, is the concept of re-creating old recipes with as much historical accuracy as possible in order to understand more about the artist’s first-hand experience with his materials, what governed his choices and the final appearance of his work.” (CARLYLE et al., 2004)

³⁷ “Reconstructions of old recipes are not only valuable for the new information gained during preparation, they provide scientists with representative samples essential to their work. The study of artists’ oil painting materials from historic and modern works relies heavily on analyses from paint cross-sections. Identifying individual components in samples of initially unknown composition can be problematic: some materials are difficult to find when they appear in a mixture, and unprocessed materials used as “standards” for analysis are not always accurate reflections of the same materials after processing.” (CARLYLE, 2006, p. 66)

³⁸ “When reconstructions are intended for molecular investigations of artists’ varnishes, oils, mediums and pigments, it is imperative that they are prepared with historically accurate materials. Varnishes prepared with the now popular dammar resin, cannot represent 18th century varnishes, since dammar does not appear to have been introduced into the artists’ market before 1827 (Lucanus 1829). Modern,

realizar as reconstruções partindo dos ingredientes, possibilita um nível de proximidade com as práticas do mestre e traz informações e questionamentos que apenas a leitura do documento muitas vezes não revela. É possível reconstruir a experiência do mestre, as sensações produzidas enquanto os testes e as receitas eram realizados na oficina.³⁹

Outra questão importante é com relação ao estudo terminológico, ao partir do reconhecimento de que a tecnologia de arte nunca está sozinha, há sempre um contexto que interfere de várias maneiras. A equipe desenvolve um trabalho de identificação e interpretação dos termos.⁴⁰ Coloca-se que ao analisar uma receita antiga, é importante ter consciência de que era praticamente impossível obter ingredientes quimicamente puros.⁴¹

Outro grupo de pesquisa que realiza um trabalho neste campo é o *Art Technological Source Research Group (ASTR)*, que se formou na Holanda em 2002 e se consolidou como um grupo internacional, colaborativo e interdisciplinar. Seu amplo espectro de atuação promove estudos de receitas históricas relacionadas não apenas às artes, mas também à alquimia, medicina e culinária. O objetivo do grupo é estabelecer um fórum para pesquisa de fontes históricas de materiais e técnicas artísticas; sistematizar metodologias

commercially prepared drying oils available from the leading colourmen, are not refined and processed according to traditional methods. Therefore reconstructions made with these commercially available oils are not representative of what was used in the past. Furthermore, the lack of information on seed lots and processing methods makes it impossible to compare the exact chemistry of one set of paint samples made with a commercial oil with another made at a different time and with a different batch of commercial oil. Mixing additives or mediums to modern tube paints in order to evaluate their effect on oil paint is equally problematic since modern tube paints no longer contain ingredients consistent with paints produced in the past. Linseed and poppy oils are replaced by safflower oil, lecithin is added to wet-out pigments during grinding, the pigments themselves are micronized (ground extremely finely), and some are even coated with phthalates or silica to enhance their suitability in modern paint systems.” (CARLYLE, 2006, p.67)

³⁹ “By making reconstructions with historically appropriate materials, we can learn why materials were prepared in a certain way, what governed the artist’s choice, and how such materials behave in application, thereby gaining direct insight into workshop practices. For example, traditional mastic varnish recipes recommended ageing prior to use, for a minimum of nine months. When an aged varnish, prepared according to a traditional recipe, was compared with one freshly made (following the same recipe), the older varnish was silkier, brushed out better and allowed a longer working time before setting – features that could not be anticipated through chemical analyses alone.” (CARLYLE; WITLOX, 2007)

⁴⁰ “Terminology in particular, is a complex field. Terms need to be defined and not taken for granted. Homonyms and synonyms, as well as translations of terms can cause great confusion” (CLARKE; TOWNSEND, 2005)

⁴¹ “Knowledge about chemistry was limited to practical experience within a craft, while chemically pure ingredients were almost unattainable and analytical techniques still had to be invented.” (CLARKE; TOWNSEND, 2005)

apropriadas para este tipo de pesquisa e fornecer uma plataforma internacional para disseminação da informação e dados de pesquisa.

Em relação à Portugal, foram identificados estudos sobre ingredientes e técnicas artísticas na Universidade Nova de Lisboa, onde a professora Maria João Melo conduziu grupos de pesquisa que desenvolveram trabalhos expressivos sobre receitas antigas e levantamento sobre manuais antigos relacionados à arte em Portugal, com menção especial às teses de doutorado *Materiais e Técnicas da Pintura a Óleo em Portugal (1836-1914): Estudo das fontes documentais* de Ângela Ferraz (2017), e *Arte, Ciência e História no Livro Português do Século XVIII*, de Ana Luísa dos Santos Marques (2014), onde foram pesquisados os principais tratados e manuais produzidos em Portugal ou traduzidos para o português no período. Pesquisas sobre a proveniência dos pigmentos antigos foram realizadas pelo professor António João Cruz do Instituto Politécnico de Tomar. (CRUZ, 2007)

Para o campo da ciência da preservação do patrimônio artístico, o estudo do comportamento dos materiais sob exposição aos agentes de degradação (como a luz, umidade, poluentes etc.) são fatores de fundamental importância para promover a permanência do objeto para as futuras gerações.^{42,43}

No Brasil, ainda não foi realizada uma pesquisa sistemática sobre a produção artística desenvolvida no período colonial. No que diz respeito às formas de transmissão do conhecimento e circulação da informação, os estudos são ainda mais incipientes e pontuais. Em muitos casos, as pesquisas estão relacionadas aos materiais e à tecnologia construtiva de uma obra específica ou da produção de um determinado artista, visando desenvolver estratégias para a preservação desses bens. Por outro lado, na área da Informação em Arte,

⁴² “A natureza material dos bens culturais tangíveis é característica primordial que promove, no âmbito das ciências exatas e biológicas, a abordagem dos estudos que levam à identificação de seus materiais e técnicas construtivas, por um lado, e ao reconhecimento de sua vulnerabilidade e propensão à degradação, por outro [...] não se pode deixar em segundo plano a natureza material desses bens, que determina, em última instância, a sua durabilidade no tempo, enquanto portadores de uma mensagem ou de valores intrínsecos relativos a um artista, um movimento ou mesmo a um povo e suas tradições.” (SOUZA, 2011, p. 38)

⁴³ “[...] do ponto de vista da conservação, é o conhecimento dos materiais e de seu comportamento frente a variações ambientais como temperatura, iluminação, poluentes, umidade relativa e vários outros agentes de degradação, que serve como base para a garantia da permanência e a estabilidade tanto das intervenções quanto dos próprios bens culturais. Por outro lado, o estudo científico de obras de arte e bens culturais, no tocante a seus materiais e técnicas construtivas, é fundamental para o conhecimento de dados relativos à história da arte, etnografia e da cultura como um todo.” (SOUZA, 2011, p. 39).

como foi apresentado na introdução, questões sobre a materialidade do objeto artístico e circulação do conhecimento, dos materiais e das técnicas não têm sido tema de pesquisa. Isso produz uma profunda descontinuidade entre os estudos da materialidade da arte e as pesquisas sobre a documentação artística. Assim, as experimentações com a reprodução das receitas de Stooter adquire um sentido a mais, neste estudo, ao apontar para possibilidades de junção destas duas vertentes de estudo.

Em sua dissertação de mestrado, Gilca Flores de Medeiros (1999) se dedica ao estudo de manuais antigos que tratam dos vernizes ou camada de acabamento, especificamente vernizes aplicados sobre douramentos, refletindo sobre os tipos de técnicas que os artistas dispunham para diversificar ou alterar o aspecto inicial das folhas metálicas, o efeito estético dessas camadas finais, os materiais possíveis de terem sido empregados em acabamentos de douramentos das esculturas mineiras em madeira e, por fim, os cuidados necessários no tratamento de obras com esse tipo de técnica.⁴⁴ Gilca traz o levantamento e uma análise comparativa de ingredientes e receitas de camadas de acabamento sobre folha metálica identificadas nos manuais escritos entre os séculos XV e XVIII *Il libro dell'arte de Cennino Cennini, L'art du peintre, doreur, vernisseur de Watin, Arte da pintura, simetria e perspectiva de Felipe Nunes, Artists' techniques in Golden age Spain - Six Treatises in Translation Z. de Veliz e Manoel da Costa Athaide de Ivo Porto Menezes.*⁴⁵

Em sua tese de doutorado, o professor Edson Motta Junior (2004) da Universidade Federal do Rio de Janeiro realizou um estudo sobre vernizes e sistemas de envernizado empregados na restauração de pinturas a partir do envelhecimento das amostras e análises da estabilidade cromática à luz, brilho, solubilidade e aparência, incluindo resinas naturais que eram empregadas em receitas antigas de vernizes (mastic, sandarac, goma laca e copal),

⁴⁴ Segundo a autora, as técnicas de acabamento compreendem uma grande variedade de vernizes e veladuras que protegem e qualificam a obra, dando ao douramento um aspecto brilhante ou mate, quente ou frio, modificando ou acentuando sua cor. As técnicas de acabamento podem ser visíveis a olho nu, como, por exemplo, nas camadas coloridas que são aplicadas sobre folhas de prata para imitar o ouro. No entanto, existem casos em que as camadas de acabamento são difíceis de serem identificadas, por serem transparentes e sutis. Nestas situações, a camada de acabamento pode ter sido empregada para rebaixar o brilho da folha metálica e são praticamente imperceptíveis, exigindo do restaurador sensibilidade para identificá-las, não danificá-las ou até mesmo removê-las por completo no momento da limpeza ou remoção de um verniz oxidado. (MEDEIROS, 1999, p. 16).

⁴⁵ Sobre as fontes consultadas, Gilca coloca que nem todos os autores apresentam informações sobre essa etapa, sendo Watin o que mais fornece receitas para acabamento de obras com douramento.

trazendo informações sobre o comportamento dessas resinas quando submetidas à luz ultravioleta.

Cores da Amazônia materiais e técnicas artísticas ameríndias no tratado das tintas do Jesuíta João Daniel (séc. XVIII), realizada pela pesquisadora Larissa Grandino (2021), sob orientação da professora Renata Martins, foi a mais recente pesquisa sobre o tema que tivemos conhecimento. Nesse trabalho, a pesquisadora realiza a identificação dos corantes e pigmentos apresentados no *Tratado Último - Das tintas mais especiais do Rio Amazonas*, escrito pelo padre jesuíta português João Daniel (1722-1776) e desenvolve experimentações com os materiais identificados, aplicados sobre algodão cru.

As pesquisas que foram mencionadas nessa sessão estão voltadas em sua maioria para a reconstrução das receitas, buscando respostas sobre os materiais e as técnicas utilizados na criação de um bem cultural, e em alguns casos o conhecimento do comportamento dos materiais quando submetidos ao envelhecimento acelerado. A experimentação de algumas receitas de vernizes propostas por João Stooter em *Arte de Brilhantes Vernizes* busca a compreensão de como se dava a transmissão do conhecimento, por meio do estudo das estratégias adotadas para ensinar as técnicas artísticas pela via escrita, em uma época em que o ensino se realizava dentro dos ateliês e oficinas.

3.1. Metodologia

Para o experimento foram selecionadas cinco receitas de vernizes. Como critério de escolha, foram consideradas receitas produzidas com ingredientes provenientes do Brasil e formulações que apresentam um grau de dificuldade que nos possibilite desenvolver uma reflexão sobre o processo de transmissão do conhecimento.

Foi realizado o levantamento das especificações dos ingredientes das receitas e dos fornecedores, optando pelas matérias-primas com especificações mais próximas àquelas que foram apresentadas por João Stooter.

O referencial metodológico que embasará esta etapa da pesquisa envolve os estudos realizados sobre reconstrução de receitas antigas, especialmente os artigos da pesquisadora Leslie Carlyle. Para reconstruções com acuracidade histórica, é essencial o registro dos ingredientes empregados nas receitas (lote, proveniência etc.), a correta

identificação das formulações realizadas, assim como todas as observações documentadas durante o processo, com a máxima precisão possível e que todos os registros sejam mantidos com as amostras.

De acordo com Carlyle, após a seleção das receitas que serão avaliadas, o próximo passo é encontrar materiais historicamente apropriados (CARLYLE; WITLOX, 2007). Neste aspecto, deve-se considerar o *terroir*, ou seja, dependendo da região em que a matéria-prima foi extraída, as condições climáticas e as características do solo podem influenciar na composição química dos ingredientes. No projeto inicial estavam previstas análises de identificação das resinas e óleos, no entanto, devido às restrições de acesso aos laboratórios impostas pela pandemia, estas análises não puderam ser realizadas.

3.2. Spiritus vini vernis de Goma Getubâ

O autor fornece poucas informações relacionadas especificamente à goma getubâ. Ela aparece no primeiro livro *Arte dos Vernizes* na descrição da goma copal e na receita de verniz apresentada no livro *Couza Nova*. No texto impresso, o autor cita uma goma proveniente da Nova Espanha, difícil de ser encontrada na Europa, que é retirada de uma árvore grande, cujas folhas são como a do castanheiro e o fruto similar aos pepinos. Em nota escrita à mão, ao lado da goma copal, o autor diz que a “Goma Getubâ, aleas, Gitubâ” é proveniente do Brasil e que ela faz o efeito da copal e, segundo ele, pode dizer “ser a própria”. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 27) Não está claro se a goma proveniente da Nova Espanha é a goma getubâ, no entanto, é possível que após a impressão, o autor tenha recebido novas informações sobre a goma proveniente das Américas e acrescentou uma nota à mão com a denominação da resina.

De acordo com estudo apresentado no capítulo 3.1.4. *Dourado e aspecto vidrado*, é possível que a goma getubâ apresentada por João Stooter seja a resina jatobá, pertencente à espécie *Hymenaea*, grupo de resinas conhecidas como copal. São resinas duras de diterpenóide labdano polimerizados, diferente da resina da mesma família *Leguminosae* obtida das espécies *Copaifera* (das copaíbas).⁴⁶

⁴⁶ Nesta, a resina é formada por compostos diterpênicos labdanos não-polimerizados dissolvidos em sesquiterpenos (MILLS AND WHITE, 1994, p. 98).

Figura 26 - Resina Jatobá proveniente do Norte de Minas Gerais.



Fonte: Arquivo pessoal.

Segundo João Stooter, o verniz apresenta cor “mais ou menos branca” de acordo com a goma utilizada. A goma deve ser moída, colocada em um recipiente de vidro com o espírito de vinho. O frasco deve ser chacoalhado de 4 a 6 horas, durante dois ou três dias. A mistura deve ser deixada em repouso por um ou dois dias. O verniz claro deve ser vertido por inclinação em outro frasco, separando-o da substância depositada.⁴⁷ O autor inclui duas sugestões em notas escritas à mão. Na primeira, Stooter indica adicionar ao material depositado um pouco de espírito de vinho e mantê-lo sob aquecimento por 30 minutos em banho-maria, para que não se perca “nada das virtudes”. Na segunda, sugere adicionar meia onça de *spiritus* ou óleo de terebentina, para reduzir o número de demãos aplicadas. (1729, Couza Nova, p. 62)

Para conhecer a concentração alcoólica do solvente utilizado por João Stooter e as semelhanças e diferenças entre a resina jatobá e a descrição da goma getubá apresentada no livro, foi escolhida a receita de verniz de Goma Getubá. Foram realizados quatro experimentos, contendo a mesma massa de resina e variando a concentrações etanol (80, 90, 95 e 99%).

⁴⁷ “Tomay para hum quartilho, ou 13 onças de pezo de spiritus vini: quatro a sinco onças de Goma Getubâ, ou Gitubá, bem branca, que vem da Bahia de todos os sanctos [...] botareys em huma garaffa com o dito spiritus vini, tudo já junto, o deveis bem chocalhar, a meudo de 4 em 6 horas e por tempo de 2 outros dias; deixar então assentar por 1 ou dois dias e verter por inclinação o claro, que servirá para o uzo, e tudo isto sem fogo, nem sol. O verniz vos say mais ou menos branco, conforme for a goma.” (1729, Couza Nova, p. 62)

Reprodução do Verniz de Resina Jatobá

Tabela 3 - Verniz de Resina Jatobá – Ingredientes e quantidades

<i>Termo original</i>	<i>Termo atual</i>	<i>Quantidade (livro)</i>	<i>Quantidade (teste)</i>
Espírito de vinho	Etanol	13 onças	13,0g
Goma Getubá	Resina Jatobá	4-5 onças	4,0g

Fonte: Elaborada pela autora.

A resina foi primeiramente envolvida em tecido de linho e quebrada em pedaços menores com auxílio de um martelo. Foram selecionadas as frações mais claras e transparentes. Foram pesadas 4 amostras de mesma massa em vidro de relógio e cada uma foi transferida para um frasco de vidro, já devidamente identificado com o nome da receita, data de fabricação e concentração do etanol. Quatro amostras de etanol em diferentes concentrações foram pesadas e transferidas para os respectivos recipientes de vidro contendo a resina. Agitou-se o frasco manualmente a cada 6 horas durante a manhã e à tarde, por três dias seguidos.

Resultados e discussões

A resina Jatobá pertence à família *Leguminosae*, da espécie *Hymanaea*, pertencente ao grande grupo de resinas copal, uma resina dura, composta por um polímero altamente reticulado (JUNIOR, 2012, p. 79). A resina adquirida para o experimento é proveniente da região Norte de Minas Gerais, apresenta-se em grandes pedaços, têm aspecto transparente e coloração que varia do amarelo claro ao castanho escuro, sendo que essas características correspondem àquelas apresentadas por João Stooter para a resina copal.

Considerando as características apresentadas pelo autor, o verniz final seria formado por uma solução em duas fases, onde o verniz claro poderia ser separado da substância depositada, cuja quantidade justificaria a adição de mais um pouco de solvente e o aquecimento da mistura para evitar qualquer desperdício.

Figura 27 - Receita de verniz de Resina Jatobá. Teste de solubilidade com etanol à 80, 90, 95 e 99%



Fonte: Arquivo pessoal.

A partir da análise visual dos experimentos realizados, observou-se que a solução preparada com etanol à 80% formou um material depositado de característica compacta e uniforme e o líquido sobrenadante apresentou-se claro e transparente. A receita com etanol à 90% formou um líquido sobrenadante de aspecto opaco e o material depositado com aspecto turvo. Os experimentos contendo etanol à 95 e 99% apresentaram características similares entre eles, com pouca quantidade de material depositado, e a mistura apresentou-se com aspecto gelatinoso.

A partir das observações acima, o solvente com concentração de etanol à 80% foi o que apresentou características mais aproximadas do verniz proposto por João Stooter. Os procedimentos e as características do verniz final apresentados por João Stooter foram suficientes para elaborar as receitas e verificar a concentração aproximada de etanol do solvente utilizado pelo autor.

3.3. O mais branco spiritus vini vernis que hã

Intitulada *O mais branco spiritus vini vernis que hã*, essa receita compreende dois vernizes elaborados com resina âmbar e copal, e que podem ser misturados de acordo com o efeito desejado pelo leitor.

O verniz alcoólico da resina âmbar é, para João Stooter, o mais claro, delgado e estimado dos pintores, e que pode ser aplicado sobre retratos.⁴⁸ Sua composição é 16 onças do espírito de vinho de dobrada força e 3 onças ou mais do melhor e mais claro âmbar. Deve-se “tornealo delgado” ou “pizar, peneirar & moer” em pedra de moer tintas. Os ingredientes devem ser colocados em um “vidrinho”⁴⁹ e o processo realizado sem aquecimento no fogo, apenas exposto ao sol, sem frio ou vento. Depois de passar pelos meses do verão, chacoalhando o vidro todos os dias, o verniz deve ser colocado em repouso por dois ou três dias para clarear, restando no fundo “o branco terrestre do alambre”, que tem aparência cinza ou de uma areia branca. O verniz deve ser transferido para outro vidro limpo e o material depositado descartado. O autor indica aplicar de 8 a 12 demãos de verniz, aguardando de 6, 8 a 12 horas entre as aplicações.⁵⁰

A segunda receita é de goma copal, composta por 16 onças de espírito de vinho e 2 onças de goma copal. Em outra receita similar a essa, o autor sugere que o copal seja usado em pedaços pequenos, o mais claro, transparente e “tirando a verde”. Seu preparo envolve a simples mistura dos ingredientes em um vidrinho, sem que seja necessário aquecer ou expor ao sol. Deve-se apenas aguardar por dois ou três dias para que o material insolúvel decante e a solução possa ser filtrada. Sobre o material depositado, o autor diz que a fleuma que restar no pano de coar deve ser descartada.⁵¹

⁴⁸ Em nota escrita à mão: “O verniz de poros mais fixado, hê o de Alambre, mais do que de qualquer gomas [...]”. (1729, Arte dos Vernizes, p. 43)

⁴⁹ Os vidrinhos que irão ao sol devem ser pequenos e não devem estar cheios, uma vez que podem “estalarem”. Além disso, dessa forma pode “o Sol mais callor comunicar ao alambre”. (1729, Arte dos Vernizes, p. 43)

⁵⁰ “O fazelo, hê sem fogo, valerseha o curiozo: de anual Sol dos mezes de Junho athe Setembro, posto o vidrinho em parte, adonde bem o recebe, & nenhum entremetente de frio, nem vento, sim Sol sosegado [...] A composiçãõ saõ 16 onças de dobrado (& naõ singello) spiritus vini [...] em 2 vidrinhos repartido, em 2 iguaes partes; emtaõ tomar para hum 3, ou mais onças do melhor alambre [...] tornealo delgado, ou pizar peneirar, & môer em pedra de môer tintas, & assim reduzido se bota no primeiro vidrinho com spiritus vini, para pôr no Sol a dissolver nos ditos mezes, chocalando todoso os dias, à trazer o alambre envolto; que despois no fim se deixarâ assentar 2, ou 3 dias, para emtãõ aclarar, & o claro suave se verter em outro vidrinho limpo, para escuzar o côar, & nesta forma estarâ feito, & o branco terrestre do alambre (jâ sem Oleo) que no fundo fica, naõ lhe sey aplicar prestimo, hê na aparencia cinza, ou area branca.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 43)

⁵¹ “No segundo vidrinho, se botarâ 2 onças de Goma Copal, em pedassinhos, & este vidro hê escuzado pôr ao Sol, ou em banho maria, pois em caza em 2, ou 3 dias, de persi fica bem dissolvido a Coma Copal, capaz de se côar, & a naõ ser para este verniz Copal o spiritus vini dobrado, naõ importa, mäs para o alambre asima, si hê precizo; despois de côado o vernis Copal, se deixarâ 2, ou 3 dias aclarar. [...] feito

Reprodução do verniz alcoólico de âmbar

Pedaços mais claros e transparentes da resina âmbar⁵² foram moídos em almofariz, pesados em vidro de relógio em balança semi-analítica e transferidos para um balão volumétrico. O etanol foi adicionado no recipiente até completar o volume. Agitou-se para misturar o solvente e a resina e em seguida a mistura foi transferida para um frasco de vidro e exposto à radiação solar por quatro meses, agitando o frasco duas vezes por semana. A mistura foi filtrada em filtro de tecido cru de algodão.

Tabela 4 - Espírito de vinho verniz com resina âmbar

<i>Termo original</i>	<i>Termo atual</i>	<i>Quantidade (livro)</i>	<i>%</i>
Espírito de vinho	Etanol P.A.	8 onças	73,0
Alambre	Âmbar	3 onças	27,0

Fonte: Elaborada pela autora.

estes 2 vernizes separados, & a vontade podeis misturar, ou usar de persi sô." (1729, Arte dos Vernizes, p. 43)

⁵² Fornecedor Casa do Restaurador, sem nº de lote, procedência litoral do mar Báltico.

Figura 28 - Resina âmbar



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 29 - Etapa de moagem das resinas



Fonte: Arquivo pessoal.

Reprodução do verniz alcoólico de "copal"

Foi realizada a separação dos pedaços mais claros e transparentes da resina⁵³ e a quantidade necessária foi pesada em vidro de relógio, em balança semi-analítica, e transferida para um balão volumétrico. Completou-se o volume com etanol P.A. Agitou-se para misturar o solvente e a resina e em seguida a mistura foi transferida para um frasco de vidro. Aguardou-se o período de três dias e em seguida foi filtrada em filtro de tecido cru de algodão.

Tabela 5 - Espírito de vinho verniz com goma copal

<i>Termo original</i>	<i>Termo atual</i>	<i>Quantidade (livro)</i>	<i>%</i>
Espírito de vinho	Etanol P.A.	8 onças	80,0
Goma Copal	Nome comercial Resina Copal, na verdade resina Elemi.	2 onças	20,0

Fonte: Elaborada pela autora.

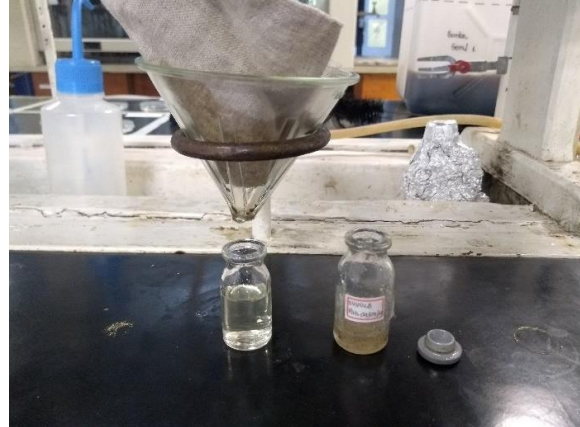
⁵³ Fornecedor Milas Importação, sem nº de lote, nome científico *Bursera bipinnata*, proveniência Filipinas.

Figura 30 - Separação das partes mais claras e transparentes da resina



FONTE: Arquivo pessoal

Figura 31 - Filtragem do verniz



FONTE: Arquivo pessoal

Resultados e discussões

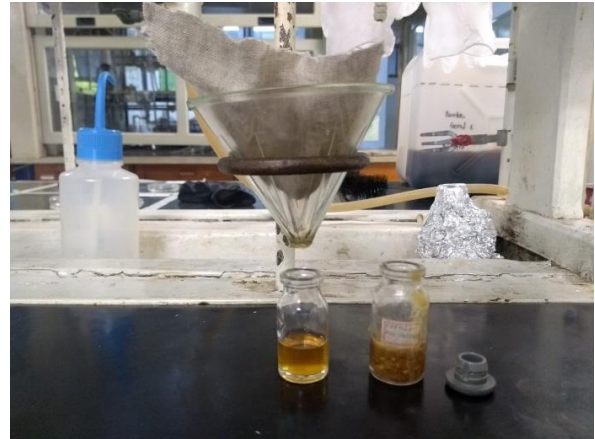
Verniz alcoólico de resina âmbar: Logo após o preparo observou-se que o solvente apresentou coloração levemente amarelada e aspecto levemente turvo, sugerindo que houve a solubilização de algum constituinte da resina. Após aproximadamente 1 mês exposto à luz solar, não foi observada alteração na solubilização da resina. Optou-se por aquecer a mistura à 75-80°C sob agitação para verificar o comportamento da resina sob ação do calor. Não houve alteração na solubilidade da resina. Após cinco meses, o frasco exposto à luz manteve o aspecto, com aproximadamente a metade do seu volume composto por resina depositada, de cor ocre, diferente do aspecto de areia branca ou tom acinzentado apresentado pelo autor. A solução apresentou-se em três fases, sendo o depositado característico da resina moída de cor ocre, uma camada fina intermediária com aspecto de névoa e o líquido sobrenadante de aspecto translúcido, coloração âmbar e odor característico da resina.

Figura 32 - Resina âmbar em álcool etílico após quatro meses de exposição ao sol



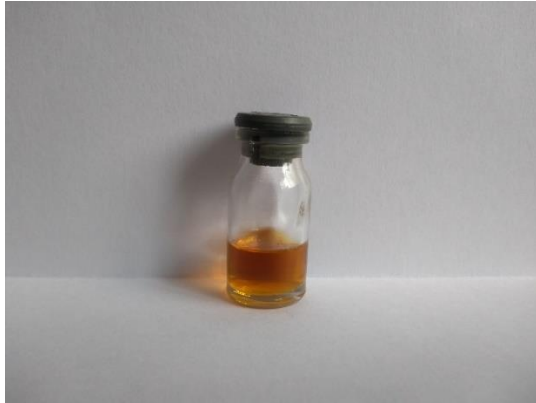
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 33 - Filtragem do verniz de resina âmbar.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 34 - Verniz alcoólico de resina âmbar



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 35 - Resíduo filtrado do verniz âmbar



Fonte: Arquivo pessoal

Na descrição da resina alambre, João Stooter informa que ela é proveniente das bordas do Mar Báltico, tem cor citrina ou amarela clara. Atualmente, a resina proveniente do mar báltico é conhecida como resina âmbar, é classificada como uma resina fóssil, composta por polímeros altamente reticulados do ácido succínico, de alta densidade e baixa solubilidade.⁵⁴ Através da reprodução da receita, observamos que a resina âmbar que “vem

⁵⁴ “It is commonly assumed that hardened resin turns into amber at a specific age. Actually the process is a continuum, from freshly hardened resins to those that are truly fossilized, and no single feature identifies at what age along that continuum the substance becomes amber. no single feature identifies at what age along that continuum the substance becomes amber. Generally, material that is several million years old and older is sufficiently cross-linked and polymerized to be classified as amber. Material that is only, say, several thousand years old is often referred to as copal, or subfossil resin. Copals are so incompletely cross-linked that a drop of alcohol or other solvent makes the surface tacky. Put close to a hot flame, copal will readily melt; amber will soften and blacken but not liquefy.” (GRIMALDI, 1996, p. 16)

das bordas do mar Báltico” utilizada por João Stooter se trata de outra resina, possivelmente da resina elemi, como veremos mais à frente.

É interessante notar que na *Pauta e Alvará da saída e entrada na casa da Índia* de 1785 consta alambre para pisar ou em pó no valor de 200 réis o arratel; âmbar gris no valor de 1600 réis a onça; e âmbar negro por 800 réis a onça. Portanto, já havia distinção entre os termos âmbar e alambre, no século XVIII, sendo o âmbar a resina mais valorizada. O que parece acontecer é uma confusão na denominação e na origem desses ingredientes. Bluteau (1712-1723) diz que o alambre é conhecido como a goma de umas árvores, como pinheiro, que coalha; ou também um betume que se acha nas praias do mar da Prússia (possivelmente o âmbar do mar Báltico); ou proveniente da Suécia, em lugares muito distantes do mar. Mas, segundo o autor, a opinião mais comum é que trata-se de “betume de certas fontes, grosso, & rezimento, o qual chegando ao mar com a força da agoa salgada se congela, & aperta de maneira, que vem a fazerse pedra.” (BLUTEAU, 1712-1723)

Hâ alambre amarelo, branco, & negro. O alambre negro, toma esta cor, ou da velhice, ou da mistura das partes impuras, que concorrem em sua geração. O alambre hâ de ser claro, & transparente, & que esfregado nas roupas attraha a si as palhas. (BLUTEAU, 1712-1723)

Ao descrever o âmbar, Bluteau diz ser uma espécie de betume, pardo e leve, que sobe das águas e se solidifica ao ser exposta ao ar e diz que até aquele momento ninguém soube dizer o que é com exatidão. Diz que os Índios do Brasil a chamam de *Pirapuama repoti*, que sai das praias aos “vômitos”.⁵⁵ A resina é classificada por ele como gris, parda e preta, que é a mais mole. Para ele, de todas as opiniões sobre a origem do âmbar, a mais provável é a do Padre Fr. João dos Santos “traz no cap. 28 do livro 1 da Etiópia Oriental, a saber”:

[...] que o Ambar nace, & criase no fundo do mar, donde se arranca com o abalo, & movimento das agoas, particularmente em tempo de grandes tormentas, & nas partes, donde o mar tem pouco fundo, & batendo as ondas com mayor furia, quebraõ algüs pedaços, que desapegados do fundo, vem acima da agoa, & as ondas, & vento daõ com elles na praya, & por esta razaõ todas as vezes que há grandes ventos, & tormentas, os cafres andaõ pellas prayas em busca do ambar. (BLUTEAU, 1712-1723)

⁵⁵ “Perto da Bahia de todos os Santos sahio à costa hum peixe monstruoso, que deu prova a esta opiniaõ dos Indios, porque trouxe no ventre naõ menos, que desaseis arrobas de ambar, parte corrupto, & parte saõ.” (BLUTEAU, 1712-1723)

Verniz alcoólico de resina “copal”: Após a elaboração da receita, observou-se que a resina solubilizou parcialmente e foi colocada em repouso por três dias. Observou-se a presença de um depósito esbranquiçado e que a resina não solubilizou por completo. Após um mês observou-se a presença de depósito esbranquiçado, com partículas escuras.

Figura 36 - Verniz final



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 37 - 2º experimento realizado - após 1 mês de preparo do verniz (esq.); após 1 ano e seis meses do preparo (dir.)



Fonte: Arquivo pessoal

A primeira questão na reprodução dessa receita é com relação à resina que foi utilizada. Apesar de ser comercialmente chamada de copal por muitos fornecedores, trata-se na verdade da resina elemi, nome científico *Bursera bipinnata*, proveniente das Filipinas. É importante destacar que a resina copal faz parte do grupo das resinas diterpenóides (terpenóides com 20 carbonos) e que é classificada pela botânica na família *Leguminosae*, enquanto as resinas elemi fazem parte do grupo das resinas triterpenóides (terpenóides com 30 carbonos) e da família *Burseraceae*. Percebemos que a confusão observada na denominação dos termos no século XVIII persiste em alguns casos nos nossos dias. Apesar de se tratar de resinas de composição química muito diferentes⁵⁶, consideramos que a denominação no século XVIII também deixa muitas dúvidas a respeito de qual resina foi mesmo utilizada, e que valeria a pena reproduzir a receita e observar os resultados.

⁵⁶ Diterpenóides e triterpenóides não são identificados juntos em uma mesma resina. (MILLS AND WHITE, 1994, p. 95)

Partindo da descrição da resina copal no livro *Arte de Brilhantes Vernizes*, é possível que para essa receita Stooter tenha utilizada a resina jatobá, cuja reprodução foi apresentada no início desse capítulo.

As características observadas na reprodução da resina elemi apresentaram características similares às descritas por João Stooter para o verniz alcóolico da resina âmbar, cujo material depositado é “o branco terrestre”, que tem aparência cinza ou de uma areia branca, exatamente as características observadas no verniz aqui reproduzido.

Figure 1 - Verniz de resina âmbar (esq.) e resina elemi (dir.) após quatro meses de exposição à luz solar.



Foto: Arquivo pessoal.

3.4. Spiritus vini vernis bem branco com alambre

João Stooter explica que o alambre deve ser “torneiado”, ou “pizado” e peneirado e então moído bem fino em pedra de moer tintas. As outras resinas devem ser moídas, peneiradas e os ingredientes devem ser misturados em frasco de vidro com rolha de cortiça com furo, a fim de evitar que o vidro se quebre sob aquecimento. A mistura deve ser colocada para aquecer em banho-maria de modo que a água se mantenha próxima do seu ponto de fervura. Durante o aquecimento, deve-se cuidar para manter as resinas misturadas no solvente, evitando que se depositem e formem um “bolo”. Após meia hora, a mistura deve ser retirada do aquecimento e, ainda morna, deve ser filtrada com auxílio de um funil com pano de linho em um frasco limpo (que deve ser amornado para que não arrebente), removendo-se do verniz as “imundícia e fezes”. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 31) Costuma-se colocar o preparo sob o sol para clarear. Segundo o autor, quanto mais velho o verniz, melhor. Convém mantê-lo bem vedado para não exalar os “spiritus”. Por ser o mastice pegajoso, o

autor sugere, a quem quiser, substituí-lo, aumentando a concentração de goma sandarack (ver Glossário) para 1 onça. Diz ainda, o autor, que o odor agradável do verniz se dá pela presença da resina âmbar.^{57,58}

Reprodução do verniz alcoólico bem branco com alambre

Devido à dureza da resina âmbar⁵⁹, ela foi primeiramente envolvida em tecido de linho e quebrada em pedaços menores com auxílio de um martelo. Os pedaços menores foram então triturados em almofariz, assim como as outras resinas⁶⁰. Os ingredientes foram pesados, transferidos para o Erlenmeyer fechado com rolha de cortiça. A mistura foi colocada em banho-maria em fogo brando, sob agitação constante, mantendo a temperatura entre 80 e 90°C. Após 30 minutos, o vidro foi removido do aquecimento e, em temperatura morna, foi filtrado em um frasco de vidro. O verniz foi exposto ao sol para clarear.

⁵⁷ “O Fazer, alizar, & dar lustro a este verniz, hê o proprio que o verniz num. 1 [...] & deve-se tomar: Hum quartilho de dobrado spiritus vini fol. 7 athe 9. Quatro onças de Alambre fol. 26, torneiado, ou pizado, & peneirado, & emtaõ moido bem fino em pedra de moer tintas. Duas oitavas de onça Mastice em lagrimas fol. 17. Tres quartas de onça de Sandarack fol. 18, ou bem huma onça, & entaõ escuzar o dito Mastice, pello que tem de apegajozo; Tomay mais 2 oitavas de onça Goma lacque, fol. 20, & mea onça de goma Elymi fol. 21. [...] Todas as drogas se pizaraõ, & se peneiraraõ de persi &c.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 48)

⁵⁸ “Verniz num. 1: Tomay para fazer o vernis: [...] Spiritus vini [...] que botaras em garraffa, ou frasco, tapando-o, com tanto: que a rolha tenha hum bastante furo para refolgar, ou suspirar ao tempo de querer ferver, para que naõ arrebente no banho maria, em que se porâ a dissolver o seguinte, que se lhe ajontará [...]” (ver nota de rodapé 61) “Alembarsehâ o curiozo, como eu aqui de o repetir, o que já fol. 19 & 29 adverti: que hê muy preciso bem a miudo chocalhar com o frasco, ao fazer deste, & mais vernizes, para comservar emvolto as drogas, & não hirem ao fundo fazer assento, a formar & cozer hum bollo dells, que facil acontese, em o qual caso, ao vernis faltará o corpo, & por delgado naõ prestarâ. Agora pella mea hora de tempo, que esteve no fogo, & que se suppoem os ingredientes todos dissolvidos, & o vernis feito, em morno se côará, pondô-o em frasco limpo; & para que naõ chegue a rebentar, costumase com agoa morna amornalo primeiro, & pôr emsima o funil, & dentro dells hum pedasso de pano de linho, & assim se côa, & e alimpa perfeitamente bem o vernis da inmundiça, & fezes, capaz de o por (como se costuma) ao Sol â aclarar, pois logo o naõ fica, mäs se faz, & de se usar dells, & quanto mais velhor, melhor se hirâ fazendo, & taõ-bem clarissimo.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 29-31)

⁵⁹ Fornecedor Casa do Restaurador, sem nº de lote, procedência litoral do mar Báltico.

⁶⁰ Fornecedor Milas Importação, sem nº de lote: Resina Mastic, nome científico *Pistacia Lentiscus* var. Chia, origem Grécia; Resina Sandarac, nome científico *Tetraclinis articulata*, país de origem Marrocos; Resina Elemi, nome científico *Canarium luzonicum*, origem Filipinas; Goma laca indiana, secretada pelo inseto *Kerria lacca Keerr*

Tabela 6 - Espírito de vinho verniz bem branco com alambre

<i>Termo original</i>	<i>Termo atual</i>	<i>Quantidade (livro)</i>	<i>gramas</i>	<i>%</i>
Espírito de vinho	Etanol P.A.	1 quartilho ⁶¹	459,00	72,45
Alambre	Âmbar	4 onças	114,75	18,11
Mastice em lágrimas	Mastic	¼ onça	7,17	1,13
Sandarack	Sandarac	¾ onça	2,39	0,38
Goma Lacque	Goma laca	¼ onça	7,17	1,13
Goma Eley	Elemi	½ onça	14,34	2,26
Spiritus Tormentina	Terebentina	1 onça	28,69	4,53

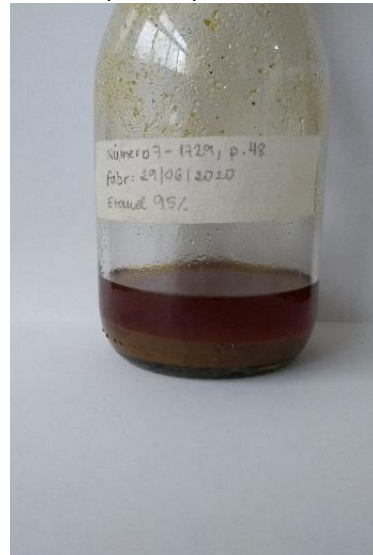
Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 38 - Aquecimento da mistura em banho-maria



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 39 - Após o aquecimento do verniz



Fonte: Arquivo pessoal

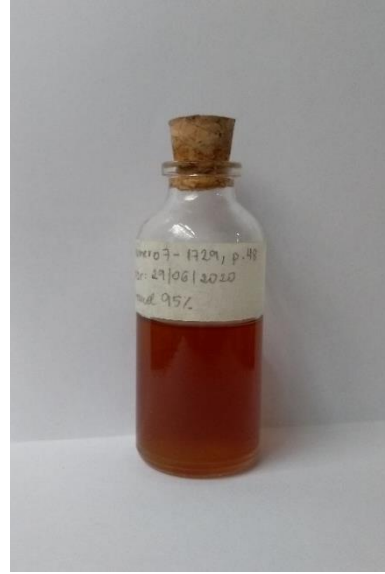
⁶¹ João Stooter diz que 1 quartilho = 1 libra na cidade do Porto = 16 onças. 1 onça = 28,688g.

Figura 40 - Após a filtragem em tecido de linho



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 41 - Espírito de vinho verniz bem branco com alambre finalizado



Fonte: Arquivo pessoal

Resultados e discussões

Em relação aos ingredientes, João Stooter informa que a resina sandarack é extraída por incisão da árvore *Oxicedre* (*Juniperus oxicedrus*). Diz ainda que, em Portugal, goma sandarack, graxa almecega e goma graxa são nomes dados à mesma resina, com grau de qualidade diferente. A informação oferecida por Stooter pode ser equivocada e resultante da falta de padronização das matérias-primas importadas para Portugal, que o próprio autor indica, uma vez que a resina almecega ou resina amescla é extraída da Almecegueira ou Breu branco (*Protium heptaphyllum*), endêmica da América do Sul e muito presente nas regiões amazônicas e do cerrado brasileiro.

Segundo Stooter, a variação da qualidade destas resinas pode ser corrigida lavando-se a resina em vinagre ou em solução cenrada (alcalina). Diz ele que a resina apresenta muito “sal”, mas que se separa bem quando dissolvido em óleo de nozes. Sobre a resina sandarac, Mills and White (1994) vão dizer que a resina obtida das espécies *Juniperus* e *Cupressus* apresentam características e composição similar à resina obtida da espécie *Tetraclinis articulata*, de onde se extrai a sandarac. Dizem ainda que, no passado, a resina juniperi pode ter sido confundida com a sandarac, pelas incertezas em relação à origem botânica das duas e porque hoje não se sabe ao certo se resina juniperis foi realmente usada.

A resina mastic é conhecida desde a antiguidade, pertence ao grupo dos triterpenóides e é extraída de um pequeno arbusto de nome científico *P. lentiscus*,

proveniente da ilha grega de Chios. (MILLS AND WHITE, 1994 p. 107) João Stooter se refere à mastice em lágrimas como proveniente da árvore lentisque. Segundo ele, é uma resina muito solúvel em espírito de vinho, deixando pouco resíduo após sua solubilização, sendo sua única desvantagem deixar a superfície onde se aplica o verniz um pouco pegajosa, por isso indica o uso em conjunto com uma resina mais dura. De acordo com as descrições apresentadas por João Stooter, a resina adquirida para a reprodução das receitas apresenta as mesmas características apresentadas por ele: de pegajosidade ao tato, coloração clara quando dissolvida em álcool e sem a presença de material depositado.

Sobre a goma elemi, como foi descrito na formulação apresentada no tópico anterior, faz parte do grupo das resinas triterpênicas, família botânica *Burceraceae*, mas neste caso foi utilizada a resina proveniente da espécie *Canarium luzonicum*. Stooter descreve a goma elemi como proveniente da árvore zambujeiro (*Olea maderensis*), espécie endêmica da Ilha da Madeira, e diz que a clara e transparente é a melhor e que dissolve bem em espírito de vinho, deixando pouco material depositado. Apesar da resina que utilizamos ser solúvel em álcool e deixar pouco resíduo, as informações apresentadas por João Stooter não foram suficientes para confirmar se estamos tratando do mesmo ingrediente. O mais provável é que se tratasse de ingredientes diferentes, mas que com virtudes e usos semelhantes, que eventualmente podiam ser vendidas sob o mesmo nome.

Figura 42 - Resina elemi proveniente da espécie *Canarium luzonicum*



Fonte: Arquivo pessoal

A Goma laca é produzida pelo pequeno inseto *Kerria laca Kerr*. A composição química dessa resina é bastante complexa, contendo 70-80% de resina e outros compostos

colorantes e ceras, e pode variar de acordo com a natureza da árvore hospedeira da qual o inseto se alimenta. João Stooter diz que a resina é produzida por uma casta de formigas, que a faz do sumo das árvores, de onde vem o nome “goma laca de formigas”. Ele diz ainda que a substância apresenta uma coloração escura, mas que por meio da purificação artificial ela se torna clara e transparente, sendo chamada de goma laca depurada.

Figura 43 - Goma Laca



Fonte: Arquivo pessoal

A resina âmbar, discutida no tópico anterior, apesar de apresentar as características de dureza e dificuldade de solubilização em álcool, possivelmente não se trata da resina fóssil proveniente do mar báltico. Outros experimentos serão necessários para esclarecer essa questão e que serão realizados em pesquisas futuras.

Com relação aos procedimentos apresentados pelo autor, as instruções para preparação das resinas, mistura e aquecimento e posterior filtragem do verniz foram suficientes para a reprodução da receita. No entanto, as características do verniz reproduzido não atenderam às descrições do autor como sendo um verniz “bem branco”. A cor apresentada é castanho avermelhado, cor conferida principalmente pela resina âmbar utilizada.

3.5. Spiritus vini verniz, tão-bem branco, mäs não tanto

João Stooter diz que esse verniz é “um tanto mais escuro” comparado aos que foram apresentados até agora. Os procedimentos de fabricação são os mesmos apresentados para o verniz copal, não sendo necessário aquecimento ou exposição ao sol. Segundo Stooter,

esse verniz tem muito mais corpo, sendo necessárias apenas duas a três demãos sobre a obra para já criar códea e “muito, muito mais lustro”. Diz ainda, o autor, que sua secagem é imediata. A receita é composta de 12 onças de espírito de vinho e 4 onças de benjoim. Os ingredientes devem ser misturados em um frasco de vidro, que deve ser deixado em repouso de dois a três dias, para então ser filtrado. O autor diz que no pano de coar não fica quase nada de resíduos.⁶² O lustre do verniz aplicado à obra deve ser realizado com cuidado, pois, segundo Stooter, o verniz se desprende com facilidade (não tem a “rijeza” do verniz de alambre).

Reprodução do verniz alcoólico de benjoim

A resina benjoim que foi adquirida⁶³ chegou em pedaços grandes, sendo necessário quebrá-los em partes menores. Para isso, a resina foi envolvida em um tecido de algodão e reduzida em tamanhos menores com auxílio de um martelo. As quantidades de resina e álcool etílico foram pesadas em vidro de relógio e transferidas para um Erlenmeyer. Agitou-se para misturar o solvente e a resina e, em seguida, a mistura foi transferida para um frasco de vidro.

Tabela 7 - Espírito de vinho verniz de benjoim

<i>Termo original</i>	<i>Termo atual</i>	<i>Quantidade (livro)</i>	<i>%</i>
Espírito de vinho	Etanol P.A,	12 onças	75,0
Benjuim	Resina Benjoim	4 onças	25,0

Fonte: Elaborada pela autora.

⁶² “Compõemse de: Doze onças de Spiritus vini fol. 7 athe 9, Quatro onças de Benjuim fol. 22, isto dissolve em 2, ou 3 dias taõ-bem, que não deixa no pano de côar, quazi nenhum pê, quer asentar despois de côado 2, ou 4 dias, para mais aclarar.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 45)

⁶³ Fornecedor Milas Importação, sem nº de lote, nome científico da árvore *Styrax Benzoin*, proveniência Sumatra, Indonésia.

Figura 44 - Resina Benjoim



Fonte: Arquivo pessoal

Resultados e discussões

A resina benjoim pertence à família dos triterpenóides, dentre as chamadas resinas balsâmicas, cujos principais componentes são ésteres de ácidos aromáticos com álcoois aromáticos correspondentes. (MILLS AND WHITE, 1994, p. 109) O verniz apresentou coloração escurecida e pouco resíduo depositado, quando comparado às outras resinas. Apresenta odor acentuado e característico do benjoim.

Os procedimentos apresentados pelo autor foram suficientes para a reprodução da receita e o verniz apresentou características similares às apresentadas por João Stooter em *Arte de Brilhantes Vernizes*.

Figura 45 - Resíduo da resina benjoim após a filtragem do verniz



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 46 - Verniz alcoólico de Benjoim



Fonte: Arquivo pessoal

3.6. Oleo verniz branco de óleo de linhaça

Segundo o autor, antes do preparo dos vernizes oleosos, os óleos devem ser cozidos até que, ao se colocar uma pena, ela se separe e saia fora. Também se deve colocar miolo de pão no preparo, quando o óleo estiver fervendo, para se absorver a umidade. Em seguida, deve ser adicionada uma substância alcalina como “terra de Creta, aliàs Gis, Cais de Chumbo como Alvyade, e Fezes de Ouro minio” para, segundo ele, “quebrar o accido dos Oleos”. O óleo deve ser deixado em repouso até que o material sólido se deposite e o óleo possa ser transferido para um recipiente limpo.⁶⁴

Para o preparo da receita, as resinas devem ser trituradas e peneiradas, o óleo deve ser transferido para um frasco de vidro e, em seguida, as resinas. O vidro deve ser tampado com rolha de cortiça com furo de respiro e a mistura aquecida por trinta minutos. Após o preparo, o verniz deve ficar em repouso por alguns dias, exposto à luz solar, para deposição do material insolúvel. Após isto, o líquido será transferido para outro frasco limpo de vidro. Este verniz é descrito no livro como opaco (basso) e sem lustre, que deve ser dado com lã (bayeta) ou linho ou também aplicando uma última camada do verniz de benjoim.⁶⁵

⁶⁴ “[...] de preparar ò Oleo de Linhaça (ou qualquer outro) na forma seguinte: coze-lo sobre o fogo, atè metido huma pena no Oleo, que estiver a ferver, atè ver as plumas secrestarem, & cahirem fora, & tambem bota dentro miolo de Paõ, quando o Oleo està a ferver, para gastar a humidade, & depois lhe lança alguma cousa Alkali, como de terra de Creta, aliàs Gis, Cais de Chumbo, como Alvyade, Fezes de Ouro minio; &c. Isto para quebrar o accido dos Oleos, & depois clarefica ô Oleo com deixar assentar, & verter o claro em vazo limpo.” (1729, Couza Nova, p. 41)

⁶⁵ “Este verniz hê taõ-bem basso, ou sem lustro, como num. 3, fol 61, & 62 [...] e o fazerse hê na mesma forma; mãs a sua compozição, hê na forma seguinte: Mea libra de Oleo de linhassa; duas onças, & mea

Reprodução do verniz de óleo de linhaça

Pré-aquecimento do óleo de linhaça: Adicionou-se o óleo de linhaça⁶⁶ em uma panela de aço inox sob aquecimento. Ao atingir a temperatura de 90°, adicionou-se uma porção de miolo de pão e ao atingir aproximadamente 100°C, o óleo foi retirado do fogo, removeu-se o miolo de pão e foi adicionado aproximadamente 3,5g (uma colher de chá) de carbonato de cálcio. Após misturar os ingredientes, o líquido foi transferido para um frasco de vidro e deixado em repouso por aproximadamente trinta dias. Após esse período, o óleo foi transferido para outro recipiente de vidro e reservado.

Figura 47 - Óleo de linhaça + Carbonato de cálcio



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 48 - Óleo de linhaça após 30 dias em repouso



Fonte: Arquivo pessoal

Receita de verniz: As resinas⁶⁷ foram moídas em almofariz e pesadas. O óleo de linhaça pré-aquecido foi pesado e transferido para um Erlenmeyer, onde em seguida foram adicionadas as resinas. Os ingredientes foram misturados com auxílio de uma espátula metálica e transferidos para o banho-maria, onde foram aquecidos durante 30 minutos, mantendo a água próxima do ponto de ebulição, sem levantar fervura.

de Mastice fol. 17; & mea onça de Sandarack fol. 18 athe 19.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 63) “[...] estas ultimas 2 adiçoes haõ de ser pizadas, & peneiradas, & lançadas no Oleo de garrafa, tapada, & na rolha de corissa haverã hum furo de respirar para naõ arebentar. Para cozer, ou ferver este vernis, ponhase esta garaffa ou frasco em hum Tacho com agoa, & o tacho sobre o fogo, athe estar, ferve & não ferve, deixay assim estes ingredientes dissolver, a que os Boticarios chamaõ Balneo, ou Banho marã fol. 15 explicado, & seja por tempo de mea hora, quando tirarã tudo, & o vernis estara feito, para o pôr ao Sol, â assentar, & aclarar alguñs dias, quando o liquido, & claro vertereis em outra garaffa bem limpa para o vosso uso.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 62)

⁶⁶ Óleo de linhaça dourada extravirgem; Fornecedor RacNature; Lote 4257; Indústria brasileira. A linhaça é originária da planta do linho, pertencente à família das Lináceas (*Linum usitatissimum*)

⁶⁷ Fornecedor Milas Importação: Resina Sandarac: nome científico *Tetraclinis articulata*, país de origem Marrocos; Resina Mastic: nome científico *Pistacia lentiscus var. chia*, país de origem Grécia.

Tabela 8 - Óleo verniz branco de óleo de linhaça

<i>Termo original</i>	<i>Termo atual</i>	<i>Quantidade (livro)</i>	<i>%</i>
Oleo de linhassa	Óleo de linhaça	½ libra*	72,7
Sandarack	Sandarac	½ onça	22,7
Mastice em lágrimas	Mastic	2 e ½ onças	4,6

Fonte: Elaborada pela autora.

* 1 libra = 0,459Kg = 16 onças (LOPES, 2005)

Figura 49 - Resina Mastic



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 50 - Resina Sandarac



Fonte: Arquivo pessoal

Resultados e discussões

As resinas sandarac e mastic foram discutidas no tópico 2.3.3. Espiritus vini verniz bem branco com alambre.

Sobre o processo, sabe-se que o aquecimento dos óleos promove a polimerização dos ácidos graxos insaturados presentes na estrutura molecular dos triglicerídeos, proporcionando um aumento da viscosidade e maior estabilidade devido às reações de adição das duplas ligações, sem a presença de ligações de peróxidos (JUNIOR, 2012, p. 83). A característica final dos óleos submetidos a este processo pode variar de acordo com a temperatura, atmosfera, tempo de aquecimento e materiais adicionados. A adição do carbonato de cálcio nos faz questionar se os vestígios de carbonato presentes no óleo final pode ocasionar alguma reação posterior, tanto na camada de verniz quanto em outros constituintes da obra.

O óleo obtido após trinta dias de repouso apresentou alta viscosidade. Durante o aquecimento do óleo e das resinas foi necessário utilizar uma espátula metálica para misturar os ingredientes. O resultado obtido não foi o mesmo apresentado no livro *Arte de Brilhantes Vernizes*. A viscosidade da mistura se manteve alta mesmo sob aquecimento, e a resina que não solubilizou se manteve em suspensão no óleo de linhaça, não sendo possível transferir o líquido para outro frasco de vidro.

A reprodução dessa receita demonstrou que as informações apresentadas por João Stooter em relação ao processo de fabricação não foram suficientes para obter um verniz com as características apresentadas no livro. O autor não traz informações necessárias para o preparo do óleo, como a quantidade de álcali e o tempo necessário de repouso antes de ser transferido para outro recipiente. Assim, para essa receita, será necessário realizar novos testes, experimentando o uso da pena como um marcador do tempo de cozimento do óleo e variando a quantidade de carbonato de cálcio e o tempo de repouso antes de separá-lo da substância álcali depositada.

Figura 51 - Preparo do verniz de óleo de linhaça.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 52 - Após preparo do óleo verniz



Fonte: Arquivo pessoal

Através das reconstruções das receitas de vernizes, foi possível identificar que a goma Getubã descrita por João Stooter possivelmente se trata da resina Jatobá, extraída da árvore jatobá, de nome científico *Hymenaea courbaril*; que a resina alambre usada por ele possivelmente não se trata da resina âmbar, mas talvez da resina elemi; e que a resina

sandarac, mastic e benjoim apresentadas no livro são possivelmente as mesmas resinas que utilizamos em nossos experimentos. Foi possível descobrir também que nem todos os ingredientes podem ser identificados e que nem todas as receitas podem ser reconstruídas apenas a partir do conteúdo informacional apresentado no livro, que, apesar dos recursos empregados, nem todo o conhecimento tácito e explícito foram transmitidos – como é o caso da reprodução da receita de óleo de linhaça, cujas características da mistura do solvente e da resina não atenderam às descrições apresentadas pelo autor.

No próximo capítulo serão apresentados os estudos sobre as evidências encontradas no livro *Arte de Brilhantes Vernizes* sobre as circulações, transferências e deslocamentos de informação no universo das artes, especialmente entre os europeus e os povos originários do Brasil.

4. CIRCULAÇÃO DA INFORMAÇÃO

O estudo da circulação da cultura material foi significativo, em termos de produção e volume, a partir da década de 1980, principalmente quando Arjun Appadurai lançou o livro *The social life of things*, em 1986. O autor incentivou o desenvolvimento do olhar de pesquisadores de diversos campos do saber para os artefatos, ao dizer que as coisas apresentam uma vida social, valor, significado e trajetória. Essa visão posteriormente se ampliou, em um novo contexto econômico, social e político, com o desenvolvimento das vertentes de estudo da história da mundialização ou globalização dos processos sociais na primeira modernidade, quando o olhar dos pesquisadores passou a contemplar as conexões espaciais, trazendo uma leitura da circulação global dos objetos, das matérias-primas e dos saberes. O olhar dos pesquisadores filiados a essa vertente de estudos passou buscar a interação entre as pessoas, as ideias e as coisas entre zonas culturais e geográficas nas quais se processaram trocas interculturais, revelando as trajetórias globais daqueles elementos. Neste aspecto, o olhar e a atenção estão voltados para as rotas comerciais estabelecidas entre os continentes asiático, europeu e africano e aquele que vai se estabelecer no mundo moderno, incluindo também o continente americano, tornando de fato uma abrangência global para as trocas de bens e informação.⁶⁸ (GERRITSEN; RIELLO, 2016) A revisão e a reinterpretção da história a partir dessa nova visão, coloca luz sobre as ligações que foram ignoradas pela historiografia europeia. Essa nova consciência nos liberta da visão dicotômica e simplista que resume a história em um “confronto entre nós e os outros” e possibilita uma análise mais complexa, que relaciona micro-histórias locais pulverizadas, restabelecendo ligações que foram silenciadas. (GRUZINSKI, 2015)

João Stooter trabalha com a circulação das matérias-primas, mas vai além, quando explora e divulga através do seu livro a circulação das técnicas empregadas nas receitas, em outros locais do mundo. Em várias passagens do texto, de forma direta ou implícita, o autor demonstra saber o que está sendo realizado nas Américas portuguesa e espanhola, na Índia e na África. Esse conhecimento pode surgir no texto impresso ou entre os parágrafos, nas

⁶⁸ Na introdução do livro *The global lives of things: material culture in the first global age*, os pesquisadores Anne Gerritsen e Giorgio Riello fazem uma breve apresentação do avanço no desenvolvimento dos estudos da circulação e da história da vida dos objetos dentro da academia e nos espaços dos museus, a partir do final da década de 1980 e início de 1990.

margens da página, através de notas inseridas à mão. João Stooter conhece o que está sendo feito no mundo quando ele fala, por exemplo, sobre o corante azul índigo, o corante vermelho de cochonilha e a “Goma Gitubá” do Brasil, além das técnicas artesanais de produção e de uso de matérias-primas originárias dos mais diferentes espaços do mundo. Esta abrangência do interesse do autor deixa a seguinte questão: Como essas informações chegaram até ele? Como que esse conhecimento, matérias-primas e técnicas circularam entre os continentes?

Pensar a transmissão do conhecimento e a circulação de materiais e técnicas artísticas como transferências e deslocamentos entre espaços e culturas diversas nos permite aproximar de uma compreensão mais realista do universo das artes na primeira modernidade, incluindo as colônias de Portugal, nos distanciando de uma visão simplista da história da arte que considera a produção realizada nas terras coloniais como uma arte menor, sem autonomia e sempre influenciada ou controlada pela produção artística europeia. A esse respeito, o livro *Arte de Brilhantes Vernizes* possibilita uma mudança nessa análise, como um registro documental de compartilhamento dessas diferentes culturas que mostra interações diretas entre a Europa e as Américas, a África e o Oriente, nas quais o velho mundo é o receptor de insumos e técnicas provenientes das margens de seus impérios coloniais.

Analisando o livro a partir da sua circulação e recepção, percebe-se que a obra teve grande importância à sua época, sendo citada pelo químico e naturalista luso-brasileiro Alexandre Antônio Vandelli (1784-1862) em seu livro *Resumo da arte da destillação* (1813) como sendo o único trabalho em Portugal a tratar de destilação.⁶⁹ Além disso, sabe-se que a obra de João Stooter atravessou o Atlântico, sendo o único livro relacionado à receitas de técnicas sobre artes e ofícios identificado na livraria do Colégio Jesuíta da Vigia, no Grão Pará. (RIBEIRO, 2014).

Esse capítulo envolve o estudo das matérias-primas e técnicas empregadas nas receitas propostas por João Stooter relacionando-as aos documentos produzidos por padres jesuítas que viveram na região Norte do Brasil, além de outros documentos produzidos na

⁶⁹ Alexandre Antônio Vandelli, filho do naturalista Domenico Vandelli (1735-1816) e genro do cientista e patrono da independência do Brasil, José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838). Alexandre Vandelli fez parte do corpo de mestres da família imperial portuguesa entre 1839-1862 e sua produção científica está relacionada a diversos campos do conhecimento como a Química, Mineralogia, Geologia, Agricultura, Paleontologia, Zoologia, Botânica e Meteorologia. (MARQUES; FILGUEIRAS, 2009)

Europa, em busca de estabelecer conexões e contribuições entre povos originários das colônias e os países europeus.

4.1. Circulação das matérias-primas e das técnicas

O estudo da cultura material e história da arte tem se dedicado cada vez mais na análise da circulação global dos objetos e das obras de arte, e em segundo plano, se dedicam a estudar a circulação das matérias-primas e da transformação desses materiais.^{70,71}

Nessa perspectiva mais ampla, estudos significativos no campo da circulação global e cultura visual e material vem sendo desenvolvido pelo grupo de pesquisa Barroco Cifrado, coordenado pelos professores Renata Martins e Luciano Migliaccio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Através da análise dos textos escritos pelos padres jesuítas que atuaram nas missões e das produções artísticas realizadas no período colonial, esses estudos estão trazendo um novo olhar sobre o que era realizado não apenas entre Europa e América, mas também na Ásia e outras regiões do mundo. A exemplo, podemos citar o estudo sobre o padre jesuíta francês Charles Belleville (1657-1730), que esteve em missão na China e no Brasil, desenvolvendo trabalhos de arquitetura, pintura e escultura, e que proporcionou uma “mobilidade transcontinental” de motivos, ornamentos e técnicas de acabamento chineses trazidos para a América portuguesa. (MIGLIACCIO; MARTINS, 2017)

A partir dos estudos realizados pela professora Renata Martins, foi possível identificar que as tintas e vernizes produzidos a partir das técnicas indígenas e materiais obtidos nas florestas tropicais foram registrados e adotados por padres jesuítas no

⁷⁰ Pamela Smith em *Entangled itineraries: Materials, Practices, and Knowledges across Eurasia* diz que “[...] the routes that materials, practices, and knowledge take can be more important than their roots or originary forms.” e “[...] materials, techniques, recipes, objects, and books both carried and made knowledge as they moved. These itineraries of materials never constituted placid, smooth streams of cumulative knowledge-making; rather, they were nonlinear, sometimes swelling in one relational field, and shrinking to almost nothing and disappearing into a substratum in another, from which a technique might sometimes emerge and reenter the textual tradition”. (2019, p. 6)

⁷¹ Martin e Bleichmar vão dizer que os objetos “[...] all moved, and tracking their trajectories sheds light on the role of visual and material culture in arguably the first truly global moment in history. This was a period when cultures and peoples encountered one another in unprecedented ways as a result of geographical discoveries, new cultural encounters, the spread of overseas colonies and empires, worldwide missionary projects, and the creation of long-distance trading networks.” (2015, p. 606)

desenvolvimento dos seus trabalhos. Em ressonância com o conhecimento que estava sendo compartilhado entre os indígenas e os religiosos, os livros de receitas e manuais escritos em Portugal também fazem referência a esse compartilhamento de informação, demonstrando conhecimento e interesse pelo que estava sendo realizado do outro lado do Atlântico, como observamos na obra de João Stooter.

Para o desenvolvimento do estudo, a metodologia de análise envolveu a prospecção das informações relacionadas aos ingredientes, procedimentos e modos de aplicação das receitas de tinturas e vernizes apresentadas no livro *Arte de Brilhantes Vernizes*. No segundo momento, estas informações foram relacionadas e comparadas com os textos escritos pelos padres jesuítas que estiveram em missão no vale amazônico entre a segunda metade do século XVII e século XVIII, João Daniel⁷², em seu *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*, e João Felipe Bettendorff⁷³, em *Crônica dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*.

Serão analisados também livros de receitas, manuais e tratados sobre tinturas e vernizes elaborados na língua portuguesa ou traduzidos para o português nos séculos XVIII e XIX, levantados a partir das teses de doutorado *Materiais e Técnicas da Pintura a Óleo em Portugal (1836-1914): Estudo das fontes documentais* da pesquisadora Ângela Ferraz (2017), e *Arte, Ciência e História no Livro Português do Século XVIII*, de Ana Luísa dos Santos Marques (2014); referências documentais utilizadas pelo autor que porventura apresentem informação relevante sobre o uso e circulação de materiais e técnicas.

⁷² Português, nascido em Travassos, João Daniel (1722-1776) foi enviado ao Brasil, ainda jovem, dois anos após ingressar na Companhia de Jesus, em Lisboa. João Daniel viveu por 16 anos na província Grão-Pará e Maranhão, quando foi condenado à prisão perpétua por dívidas econômicas. Esse evento lhe rendeu a deportação e o encarceramento em seu país natal até a sua morte, em 1776, aos 53 anos de idade. Foi na prisão, junto a outros padres, que João Daniel escreveu com riqueza de detalhes seu livro intitulado *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*.

⁷³ O padre luxemburguês João Filipe Bettendorff (1625-1698) foi enviado em missão para o Maranhão após a sua ordenação, em 1661. Além do trabalho de evangelização, Bettendorff foi responsável pelo projeto e decoração pictóricas de igrejas em São Luís e Belém. Sua crônica foi escrita entre 1694 e 1698, onde o autor relata os 37 anos em que viveu no estado do Maranhão e Grão-Pará.

4.1.1. Madeiras

O autor abre o texto *Arte de Brilhantes Vernizes* no universo da circulação dos materiais, ao descrever as madeiras que vem de fora de Portugal, provenientes da Índia, Angola, Brasil, América Espanhola e Antilhas.

As madeiras citadas são divididas em duas categorias: as de fora e as que são encontradas em Portugal. As madeiras de fora, de acordo com os termos usados pelo autor, são: ebenio, carvoeiro, gateado, violete, sassafrax ou sassafras, jacarandá, páo santo, páo campexe, quicongo, páo de santa Luzia, sandalo, páo erable, páo de rosas das Antilhas. Dentre as doze madeiras citadas, cinco são provenientes do Brasil, sendo elas: gateado (Maranhão e Paraíba), violete, sassafrax, jacarandá, páo sancto, piquihã⁷⁴ (Pernambuco e Bahia) e páo genipapo.

O autor relata as aplicações e as principais características das madeiras com relação à aparência, cor, odor, dureza, poros (se abertos ou fechados), facilidade de torner, rosquear e lixar, poder tintorial e aceitação do verniz. Em relação à falta de padronização no uso dos nomes das madeiras brasileiras, o que poderia levar a erros na identificação, João Stooter apresenta a seguinte nota:

[...] que em Portugal pelo nome páo preto, se emtende, & comprehende, muitas qualidades de madeiras do Brazil, como todas as já ditas, (excepto o Sassafras) & esta generalidade, fas huma bem grande confuzaõ, a falta de nomes certos a cada madeira, para huma clara expreçaõ [...] (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 2)

As madeiras de Portugal são descritas pelo autor de modo sucinto, sendo elas o buxo, laranjeira, platano, romeira, murta, zambujo (oliveira brava), oliveira mansa, nogueira, pereira, marmeleiro, alemo (ulmo ou olmo).

Sobre as madeiras provenientes do Brasil, a violete é caracterizada em *Arte dos Vernizes* como madeira escura de ondas de cor violeta, azul e “denegrado”, apresenta alta dureza e poros fechados, sendo denominada em francês como *palixandre* (1729, p. 1). Em seu relato, o padre jesuíta João Daniel informa que essa madeira é valiosa, que compreende duas

⁷⁴ Acrescido a mão pelo autor.

espécies, sendo uma delas, a mais estimada, de cor amarela com malhas pretas, e a segunda branca com malhas pretas, encontradas próximas ao Rio Tocantins e Minas.⁷⁵ (1975, p. 349)

Tabela 9 - *Arte de Brilhante Vernizes* (1729) - Madeiras de fora do Reino de Portugal.

Madeiras	Proveniência	Descrição
Evano	Índia oriental e outras partes.	Pode apresentar cor preta (a melhor), verde e vermelha, é densa e apresenta poros fechados.
Carboeiro	Índia	Cor negra, características similares ao evano.
Gateiado	Maranhão e Paraíba	Avermelhada, apresenta riscas negras em zigue-zague, semelhante ao coquilho, madeira dura e densa, poros fechados, “faz boas roscas e alisa perfeitamente”, a espécie não é grossa.
Violete, <i>Palixandre</i> (francês)	Brasil	Apresenta cor escura e ondas violetas e azuis, madeira fina, dura e de poros fechados.
Sassafras ou Sassafrax	Brasil, Índias de Espanha e outras partes	Madeira de cor castanha, odor de erva doce, boa de tornear, apesar de rachar com facilidade.
Piquihá ¹	Pernambuco e Bahia	Madeira amarela, de poros fechados. O melhor vem da Bahia. Similar à madeira buxo.
Jacarandá	Brasil	Cores e ondas diversas, varia no odor, no tamanho dos poros, não aceita bom lustre quando envernizada com verniz alcoólico, solta corante que deixa a madeira escurecida, quanto mais velha a madeira, mais escurecida suas ondas, nem todas são boas para tornear e forma roscas. O nome é da terra e os mais claros apresentam melhores ondas.
Pao Sancto, <i>Pock-Haudt</i> (flamengo); <i>Gayac</i> (francês)	Levante, Índia e Brasil	Apresenta propriedades medicinais, alta densidade e poros muito fechados, não é indicado para tornear, mas produz boas roscas, ao rachar, apresenta dentes.
Campexe	Índias de Castela	Apresenta cor amarela avermelhada, densa, boa para tornear, poros fechados, produz tinta em água de cal. Nota: O autor diz que a maior quantidade dessa madeira vem de Portugal via Inglaterra.
Tartajuba	Pernambuco	Madeira utilizada para obtenção de corante amarelo.
Pau de Rosas ¹ , <i>Pao Rose-Bois</i> (francês)	Ilhas Antilhas	Vem das Ilhas Antilhas, tem ondas como tem a pedra mármore e bom odor, lustra bem, não é o pao de roseira.

⁷⁵ “Violete é pao também de muita estimação, posto que não chega a os nomeados. Tem duas espécies. Primeira e mais preciosa é de campo amarelo, e malhas pretas. Segunda de campo branco [com] malhas pretas. Há tanta abundância deste pao pelas cabeceiras do Rio Tocantins, e Minas, que asseverou um missionário serem matas inteiras dele; mas é ordinária lenha para o fogo, por não haver quem a transporte para a Europa, onde teria grande estimação.” (DANIEL, 1975, p. 349)

Madeiras	Proveniência	Descrição
Pao Genipapo ¹	Não informada	Existe nas cores branco e pardo, sendo este o mais estimado, fácil de tornear, é indicado para “varais de sejas”, “hê serne”.
Quicongo	Luanda/Angola	Cor castanha com ondas negras, pesado, poros fechados, faz boa rosca, mas apresenta odor desagradável, que pode ser contornado com a aplicação de verniz, apresenta bonitas ondas e brilho.
Pao de Santa Luzia	Louraine/França	Odor muito agradável, de cor cerdeira (ou “serejeira”), indicado para “caixas para polvilhos das damas”.
Sandalo, (francês)	<i>Sandal</i> Não informado	Nas cores branca e citrino, odor muito agradável, apresenta propriedades medicinais.
Faya, <i>Haagh-böeken</i> (alemão), <i>Beucken</i> (flamengo)	Montes Pirineus	Cor branca, madeira boa para tornear objetos de grandes dimensões.
Erable, (inglês)	<i>Mapletre</i> Arábia, Inglaterra e Grenoble/França	Indicado para coronhas de espingarda e pistolas, imita o cerne das oliveiras, com belas ondas.

¹ Nota escrita à mão pelo autor
 Fonte: Elaborada pela autora.

Em algumas passagens do texto, João Stooter expõe sua dificuldade para identificar corretamente as madeiras, citando como exemplo o jacarandá e outras madeiras que são conhecidas em Portugal como “pau preto”. O jesuíta João Daniel também revela preocupação sobre essa questão, quando em seu *Tratado Terceiro da riqueza do Amazonas na preciosidade da sua madeira* esclarece sobre o “pao sancto”, confundido por muitos como o ébano, mas que se trata do “pao preto” com “ondas mui galantes, e com malhas amarelas” (1975, p. 351). Daniel diz também que existem muitas espécies conhecidas como “pao preto” na Amazônia, sendo todas elas madeira real, fina, sólida e pesada, se diferenciando na vivacidade da cor. Sobre o Jacarandá, João Daniel (1975, p. 354) diz que é pao preto avermelhado, que ao desbotar com o uso, se torna preto arroxeadado. Perceber a variação ou imprecisão na nomenclatura dos insumos importados para a Europa, neste período, é de grande importância para os estudos da circulação de matérias-primas, uma vez em que aponta para a necessidade de se relativizar os registros documentais ou de se buscar compreender mais profundamente as referências apresentadas por cada produtor dos documentos.

João Stooter (1729, p. 2) cita o pao campexe como originário da América Espanhola, que apresenta coloração amarela-avermelhada, alta dureza e poros fechados,

naquele momento vindo em boa parte da Inglaterra. É possível que a madeira citada por Stooter seja a mesma conhecida como pao cambeche ou cambede por João Daniel. Sobre essa madeira, o padre jesuíta diz que os europeus fazem confusão entre o pau cambeche e o pau-brasil. O pao cambeche é amarelo escuro, ao passo que o pau-brasil é vermelho.⁷⁶ Em seu estudo sobre o tratado do padre João Daniel e análises comparativas com dicionários do período e relacionados à botânica, a pesquisadora Larissa Grandino (2021) relaciona o pau campeche à espécie *Haematoxylum campechianum*, de onde se obtém o corante amarelo. A tinta extraída de cor avermelhada pode mudar para tons escurecidos de acordo com o fixador adicionado, por exemplo, para corantes preparados para tingimento de tecidos. (ARAÚJO, 2006, p. 47 *apud* GRANDINO, 2021, p. 60)

Em seu *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, Filippo Buonanni (1731) descreve a madeira *Campeggio* como uma madeira proveniente do Brasil, cujo decocção em solução de lixívia fornece uma substância colorante de cor roxa.⁷⁷

Em seu estudo sobre o Catálogo do Colégio de Santo Alexandre, a professora Renata Martins relata o uso das madeiras jacarandá e pau amarelo na produção de mobiliários. (MARTINS, 2009)

Ao explicar a importância da aplicação do verniz sobre objetos de madeira, João Stooter fala que as madeiras tratadas são mais resistentes ao ataque de insetos, especialmente ao buzano, preserva a madeira da ação da umidade, tornando-a mais enrijecida

⁷⁶ “Pao cambeche: não sei, se alguns equivocam o pao brasil vermelho com o pao cambeche; porém no Estado Amazônico o pao chamado cambeche é mui diverso do pao brasil: porque este é vermelho e o cambeche é amarelo escuro. É o pao cambeche tão estimado das mais nações, que dele é um dos seus maiores comércios para a Europa, e se o transportassem para o império da China, fariam grandes cabedaes, pelo muito que lá estimam as tintas para o benefício das sedas. Não esto u porém ainda bem certo se as mais nações chamam cambeche, ao que nós chamamos, vulgarmente brasil, se a este amarelo, de que vamos falando: é certo, que ele tem tantos e tão bons préstimos para as cores de amarelo só por si, e muitas outras junto com alguns ingredientes, como o mesmo pao brasil para tingir de vermelho; e por isso merece a mesma estimação, pois só neles tem o Amazonas um grande tesouro.” (DANIEL, 1975, p. 353)

⁷⁷ “Si prende Campeggio che è legno trasportato dal Brasile, tagliato in schièggie, e per una notte si tiene in fusione in Liscia, che non si a insaponata. Poi si fa bollire, finchè si veda il decotto calato e di colore carico pendente al pavonazzo. Com esso si tinge il legno due, ò tre volte, secco che sarà si deve tingere di nuovo con Aceto, in cui sia stata in fusione Ruginè di Ferro con un poco di Vetriolo, almeno due volte, e quando sarà seccata, di nuovo si tinga col decotto di Campeggio, e avrai un campo di bellissimo nero per coprirlo con la Vernice di Spaltro, con laquale si può coprire più volte il Soggetto (BUONANNI, 1731, p. 77)

e durável, facilita a remoção de sujidades que “com hum pano limpo, logo se tira, largando tudo com facilidade”. (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 24)

No *Tratado Quinto, Do principal tesouro do Rio Amazonas*, o padre João Daniel cita uma receita de verniz para tratar as embarcações do ataque do bicho turu a partir do breu do Brasil colonial, resina obtida da árvore maçaranduba, misturado com o azeite de andiroba. (1975, p. 394). Outra resina que se assemelha ao breu em suas funções e características é a resina Almécega, que segundo o padre jesuíta existem tipos de cores variadas, que são utilizadas na fabricação de embarcações e em receitas de vernizes e tinturas⁷⁸. Em *Arte de Brilhantes Vernizes*, João Stooter apresenta a Graxa Almecega como a própria Sandarack ou também Goma Graxa, extraída da árvore Oxicedre.

Outro ingrediente interessante citado pelo padre João Daniel é produzido a partir do leite extraído da árvore cumã através de incisões, que após secar forma uma substância dura de cor branca. Segundo o jesuíta, há suspeitas de que esse material era empregado pelos holandeses em receitas de vernizes de excelente qualidade.⁷⁹ O padre João Daniel cita também a resina obtida da árvore paricá e a resina de caju, cujas propriedades são similares às da goma arábica. (1975, p. 416, 417)

João Stooter descreve a preparação de uma cola genérica para selar a madeira porosa e apresenta os materiais empregados para lixar e dar lustre não apenas à madeira, mas também aos metais, coquilho, alambre e osso. Os materiais apresentados são: lixas de pelles de huns peixes chamados leitões (indicado para objetos pequenos), esmeril, esportel, putéa, couro, giz branco, pedra tripolitana, pedra lage, pedra ruton ou pedra podre. Para dar lustre, o autor sugere cortiça, couro d’anta, bezerro, carneiro, camurça, pelicas de luvas, pedra de amolar. Além destas, o autor cita “humas palhas” para lixar provenientes do norte (não fica

⁷⁸ “Almécega também cheirosa, e com alguns préstimos na Medicina, de que há diversas castas, que se diferenciam nas cores. Tem a propriedade, e préstimos do breu, e para este uso tem estas resinas o maior gasto na factura das embarcações; também é óptima para os vernizes, e pinturas.” (DANIEL, 1975, p. 417)

⁷⁹ “Cumã é uma árvore de excelente fruto; mas o que tem mais excelente é o seu precioso leite, que destila o tronco em abundância depois de ferido; é branco, e depois de pouco tempo, ou poucas horas se condensa, congela e constipa de sorte, que fica tão duro como breu, e como tal o substitui muitas vezes, e afirmam, os que o usam, que (é) ainda é melhor para o ministério das embarcações do que o ordinário, do qual só se diferencia em ser branco. Tem mais um excelente préstimo para toda a casta de encerados misturado, e modificado com azeite: e alguns suspeitam com fundamento, ser este leite o com que os holandeses fazem os seus óptimos vernizes, em madeira, e óptimos encerados nos chapéus de sol. Muitos usam dele em lugar de cera, de que faz um bom suplemento.” (DANIEL, 1975, p. 407)

claro se é norte de Portugal ou da Europa) e em seguida, insere uma nota a mão informando que “no Brazil hã humas folhas” (1729, *Arte dos Vernizes*, p. 11). É possível que o autor esteja se referindo às folhas da árvore *Curatella americana* da família *Dilleniaceae*, cujos nomes populares são: “lixa, lixeira, caimbé, pentieira, caimbeba, cambaíba, cambarba, coimbé, curatela, caju-bravo-do-campo, caju-bravo, marfim, marajoara, rambaíba, ratapanga, sambaíba, sambaibinha, sobro”, empregadas para dar acabamento liso em diversos tipos de objetos (SILVA, 2013, p. 161). Essa informação vai aparecer também na obra do jesuíta João Daniel, ao citar o uso de folha de cajueiro bravo pelos nativos brasileiros para brunir “Também há cajueiros bravos, o seu fruto é menor, como ameixas redondas mas amarelas: a folha é maior, e tão áspera, que serve de lixa aos bornidores”, citando também o dente de cotia para debuxo. (DANIEL, 1975, p. 329)

O padre João Daniel também faz menção em seu *Tesouro descoberto no Rio Amazonas* às peles de peixes, principalmente de tubarões “cujas peles são óptima lixa”. Para ele, bons negócios poderiam ser realizados com os europeus, considerando que as peles já eram um insumo conhecido e estimado por eles. (1975, p. 408)

Nesse tópico verifica-se que muitas espécies de madeiras nobres da Amazônia eram denominadas como “pao preto”. O pao campexe, que segundo João Stooter era originário da América espanhola e de onde se obtinha um corante amarelo-avermelhado, é conhecido em João Daniel como cambeche ou cambede, cujo corante extraído era amarelo escuro. Sabe-se que a cor do corante obtido da madeira campexe pode variar de acordo com substâncias adicionadas no processo de extração, a exemplo do processo apresentado por Buonanni, cujo corante extraído em solução alcalina apresenta-se com tonalidade arroxeadada. Observa-se nos livros de João Stooter e João Daniel a indicação de preparações e ingredientes para proteção da madeira. Para proteger as embarcações do ataque biológico, João Daniel se refere à almécega e ao breu obtido da árvore maçaranduba misturado em azeite de andiroba. Por fim, as folhas provenientes do Brasil que foram citadas por João Stooter como próprias para lixar, possivelmente se tratam das folhas de cajueiro-bravo, mencionadas pelo padre jesuíta, que eram usadas pelos índios para brunir as superfícies.

4.1.2. Receitas de vernizes e tinturas

De acordo com o *Vocabulario Portuguez e Latino* de Rafael Bluteau, verniz deriva do latim bárbaro *vernix* ou de *vernichi* ou *veronichi* e serve para dar lustre à madeira e outros materiais. No período em que o livro *Arte de Brilhantes Vernizes* foi escrito, os ingredientes empregados nas receitas de vernizes constituíam-se basicamente de um ou mais agentes formadores de filme (resinas, gomas, ceras etc.) dissolvido em um veículo (álcoois, óleos), sendo ambos de origem natural. Esta preparação, ao ser aplicada sobre um substrato (madeira, papel, cerâmica etc.), formava uma camada de filme que conferia proteção e o brilho tão desejado que atendia o gosto estético da época.

Uma das etapas mais desafiadoras no desenvolvimento das receitas de vernizes está na solubilização das gomas e resinas. Para isso, João Stooter indicava aquecer a preparação em banho-maria ou deixá-la exposta à luz solar por dias ou até meses. O autor chegou inclusive a desenvolver um equipamento exclusivo para esse fim. (1729, Offerta, p. 31, 32)

O autor apresenta a descrição das principais características dos ingredientes utilizados nas formulações de vernizes para madeira, sua origem, função, dicas de como identificar a qualidade dos materiais e, em alguns casos, a tradução em outras línguas. São descritas as gomas e resinas⁸⁰, os solventes, além de outros ingredientes como os agentes secantes.

As gomas e resinas apresentadas pelo autor são: mastice em lágrimas, goma arábia, goma anime, goma benjuim, goma elemy, goma lacque, goma traguacanthum, goma sandarack, resina branca, tormentina grossa ou de Veneza, alcanfor, goma anime, goma lace (goma lacque ou schellack), goma beijoim, alambre, rom (como corante), goma copal, bálsamo do Peru⁸¹ e goma getubâ, conforme detalhado na tabela abaixo:

⁸⁰ Sobre a diferenciação existente entre gomas e resinas naquele período, a pesquisadora Ângela Ferraz traz a seguinte informação “Vibert alertava para a grande confusão que então havia na designação das resinas às quais eram atribuídas nomenclaturas arbitrárias. Por exemplo, segundo este autor, em França havia-se aumentado a taxa alfandegária das resinas importadas deixando de fora as gomas. Como tal, os comerciantes passaram a designar por goma todas as matérias que antes se designavam por resinas. Como consequência, referia Vivert (1891), sempre que se consultava uma receita para preparação de vernizes nunca se sabia exatamente a que resina os seus autores se referiam.” (2017, p. 190)

⁸¹ “Para disfarçar o odor das colas animais que são aplicadas nos tafetás, Velloso indica bálsamo do Peru, que no Brasil chamam de “cabereuba” (1799, nota 11). Em Bluteau (1712-1723), bálsamo do Peru se extrai de uma planta do tamanho de romeira, com folhas semelhantes à ortiga; já o bálsamo proveniente

Tabela 10 - *Arte de Brilhantes Vernizes* (1729) - Gomas e Resinas

Gomas e Resinas	Fonte	Descrição
Mastice em lágrimas	Resina extraída por incisão da árvore <i>Lentisque</i> .	Dissolve muito bem em espírito de vinho, apresenta pegajosidade.
Goma Arábia ¹	Acrescenta em nota marginália que é extraída da árvore <i>Acatia</i> do Egito. (1729, Couza Nova, p. 59)	Dissolve em água e não dissolve em espírito de vinho.
Goma Anime	Extraída por incisão da árvore <i>Lobus</i> .	Goma de cor branca. A friável e quebradiça é a mais indicada para vernizes. Em espírito de vinho deixa muito material depositado (muito pé) e se torna pegajosa, característica que desaparece após secar. Confere pouca viscosidade ao verniz.
Goma Benjuim, Bem Judaicum (em latim)	Extraída por incisão da Árvore <i>Laserpitium</i> .	
Goma Eley	Extraída por incisão da árvore <i>Zambujeiro</i>	A resina mais clara é a mais indicada para verniz.
Goma Lacque, <i>Lack in Grynem</i> (flamengo)	Produzida por uma “casta de formigas” a partir do “sumo de árvores”	Pode ser depurada, tornando-se clara e transparente, líquida, de odor agradável. A goma laca depurada em casca é chamada em flamengo de <i>Schel-lack</i> .
Goma Dragantus, <i>Traguacanthum</i> , Alquetira		Usada como cola e para evitar a descoloração de tinta de iluminação. Deve permanecer de molho por um ou dois dias antes do uso.
Goma Sandarack, Graxa Almecega, Goma Graxa	Extraída por incisão da árvore <i>Oxicedre</i> .	As três denominações são conhecidas em Portugal, sendo todas elas, segundo o autor, a mesma matéria-prima. Ocorrem variações na qualidade, que pode ser corrigida em vinagre. Seca bem. Conhecida na Espanha também como <i>Glassilha</i> .

do Brasil, é extraído por incisões em troncos de árvores muito altas de casca grossa e é considerado o melhor, tendo grande estimação em toda Europa pelo seu cheiro suave, pela virtude medicinal e outros usos.”

Gomas e Resinas	Fonte	Descrição
Resina Branca, <i>Witten Herst</i> (flamengo)		O autor diz ter dificuldades de identificar a resina em outras línguas, mas acredita que em Portugal trata-se da resina Loura de Flandes.
Tormentina grossa ou de Veneza	Também tormentina muito clara de Veneza beta, extraída por incisão da árvore Terebinte (em francês)	A melhor vem de Chio na Grécia, apresenta consistência de resina, é transparente e apresenta coloração verde. Para um quartilho de verniz de espírito de vinho, usar até uma onça de tormentina de Veneza, pois deixa o verniz pegajoso, não sendo indicada para aplicação sobre douramento, pois pode carregar a folha de ouro durante a aplicação. Quando cozida em água forma a colofonia.
Alambre, Karabe	Bordas do mar báltico	Apresenta cor citrina a amarela, o melhor para formulação de vernizes para pintores é o mais claro e transparente.
Alcamfor ou Alcamphor ¹	Goma extraída por incisão de uma árvore de grande porte da Índia Oriental	Secante volátil, indicado para vernizes.
Goma Copal	Ilhas Antilhas, Nova Espanha	Resina exsudada de uma árvore semelhante aos “Peupliers negros da França”, encontradas em “altas serras impraticáveis” das Ilhas Antilhas. Segundo Stooter, a goma copal é levada pelas enxurradas e encontradas nos rios, onde são coletadas, sendo as de melhor qualidade as maiores, de cor amarela-dourada e transparentes, que no fogo e na boca se desfaz e apura facilmente”. A melhor (difícil de conseguir na Europa) vem da Nova Espanha, extraída por incisão de uma árvore grande, de que as árvores são como o castanheiro e a fruta como os pepinos.
Gomma Getubâ, Gomma Gitubâ do Brasil	Bahia de todos os Sanctos	“... fas o effeito da Copal, e posso dizer ser a própria.” ¹

Gomas e Resinas	Fonte	Descrição
(Possivelmente resina da árvore Jatobá, nome científico <i>Hymenaea courbaril</i>)		

¹ Nota escrita à mão pelo autor.

Fonte: Elaborada pela autora.

Com relação à produção na colônia, o padre jesuíta João Filipe Bettendorff cita em suas crônicas as madeiras, algodão, anil, urucu, copaíba, tabaco, pimenta, açúcar, sal, couros, âmbar, milho, cacau, cravo, ouro, prata, castanhas e aguardente. Em algumas passagens do texto, o autor revela a intenção da coroa portuguesa em obter âmbar na colônia, ao enviar o governador Rui Vaz para expedições no Ceará. (p. L)^{82,83}

Os solventes apresentados por Stooter são: juniperi oleo, oleo espique, oleo de tormentina, oleo de linhaça, espírito de juniperi, oleo ben (ou behen), oleo de São Tomé, espírito de vinho; além dos minerais barrilha e pedra hume (alúmen), os secantes spique nardi e fezes de ouro.

Tabela 11 - *Arte de Brilhantes Vernizes* (1729) - Solventes

Solventes	Origem	Descrição
Óleo Espique ¹ , Spica Nardi (francês); Nardus Itálica Speeck Olie (flamengo)	Produzido a partir da flor da planta Espiqua Nardi, “Lavendula” (em latim) Proveniente de Languedoc ou Provence.	Apresenta cor branca, odor aromático e é muito secativo.

⁸² “[...] mandou o Governador Rui Vaz de Siqueira, tanto que chegou a tomar posse do seu governo, vinte e cinco soldados e os mais deles mulatos e mamelucos, com muitos índios das aldeias do Maranhão a resgatar âmbar por aquelas nações, com capa de ver se os missionários necessitavam de algum socorro e isso tudo por conveniência dos seus interesses.” (BETTENDORFF, 2010, p. 224)

⁸³ “[...] que mandaria para o resgate do âmbar que esses índios tinham e descobriam a cada passo por essas águas do mar”. (BETTENDORFF, 2010, p. 261)

Óleo Junuperi	Produzido a partir da árvore Zimbro, Genevre (em francês).	O óleo de melhor qualidade vem da França. Confere brilho ao verniz. Forma ondas em furta-cor na madeira, que se compara às ondas do chamalote. ²
Óleo de Linhaça		
Óleo de S. Thomè		Em espírito de vinho forma um verniz ``pegajoso'', mas que seca com o tempo.
Oleo de Tormentina	Possivelmente extraído por destilação da tormentina grossa	
Colofonia	Obtida a partir da Tormentina grossa de Veneza.	
Oleo Ben ou Behen	A fruta da árvore de onde o óleo é extraído é como a avelã. “Os gregos e latinos erraram em chamarem as avelans asima mirabolanos, e os arabios acertarem em dizer: Ben ou Behen.” ³ (1729, Arte dos Vernizes, p. 56)	O óleo é branco, levíssimo, inodoro e não rancifica. Indicado para vernizes que serão aplicados sobre estampas de iluminação. O óleo, quando aplicado sobre papel branco, evita o seu amarelecimento.

¹ De acordo com Philippe Nunes, o verniz a base de espike é muito secante e permite a lavagem com água. Indicado para dourar “rodela ou bandeija” ao modo da China. (NUNES, 1615, p. 68)

² Tecido cuja textura é semelhante à do tafetá e cuja trama apresenta ondulações do lado direito.

³ Nota escrita à mão pelo autor.

Fonte: Elaborada pela autora.

Em *Arte dos Brilhantes Vernizes*, João Stooter apresenta receitas de tinturas nas cores vermelha, amarela, azul, verde, violeta e castanho e ensina a técnica de pintura que imita a pedra jaspe e casco de tartaruga. Os colorantes descritos são: vermelho de cochonilha, sangue de dragão e pau da rainha ou brazillete; laranja obtido do archote, proveniente do nordeste brasileiro; amarelos obtidos da madeira tartajuba, proveniente de Pernambuco; do gengibre de dourar; da madeira fustete, proveniente de Tobago e Antilhas; da goma gutt e do assafrão; o castanho escuro obtido da mera; colorantes pretos de alsphaltum e pigmento de ossos calcinados; corante azul índigo; e os minerais que proporcionam brilho, porpolina ou

marquesita e pedra agaet. Outros colorantes citados no texto são: verdete; semente spinserbin de frança; graine de avignon, grainette ou graine jaune (pequenos grãos similares à pimenta negra da Índia); caparozza ou vitriolu romano; folhas de girassol; cipres ou pedra lipis; massicote; lacre; aloepatica ou (aloe) secotrino⁸⁴, azebre; raíz de pereira vermelha; cinopla; alvayade.

Tabela 12 - *Arte de Brilhantes Vernizes* (1729) - Colorantes

Cor	Ingredientes	Origem e Descrição
Castanho	Mera	Cor castanha escura.
Vermelho	Cochonilha ¹	América espanhola
Laranja	Archote, Orleae (flamengo) e Orellane (francês) Proveniente do Pará, Pernambuco e América holandesa.	A planta que a produz se chama Rellane (em francês). Tinta cor laranja, conhecida em Portugal pelos tintureiros. “A semente é chamada de urucu” ¹ . Identificada no livro alemão no qual João Stooter se inspirou para escrever o caderno <i>Couza Nova</i> .
Amarelo	Rom, Goma Gutt, Gutte Gamba ou <i>Gulla Gambia</i> (flamengo)	“Hê tirada de huma planta” ¹ , não apresentando maiores detalhes.
	Tartajuba Proveniente de Pernambuco	Obtido das raspas da madeira fervida em água de cal.
	Madeira Fustete	Tobago e Antilhas
	Gingibre	De dourar
Azul	Índigo, Anil ou Lacmuze	
Preto	Aspaltum	Aspaltum dissolve em óleo, formando um verniz oleoso negro. Não dissolve em espírito de vinho. O aspaltum verdadeiro tem sua cor purpúrea. A prova para identificar o verdadeiro aspaltum é que deve sobrenadar em água.

⁸⁴ “Aloe Socotorino, assim chamado da ilha de Socotorâ... he o mais puro e melhor de todos. Tirase por incizoens que se fazem na planta... e o fazem amarello quando o fazem em pô” (BLUTEAU, 1712-1723)

Cor	Ingredientes	Origem e Descrição
	Pigmento preto	Produzido a partir da calcinação dos ossos das patas de carneiros e da cabeça de vitela.
Brilho	<i>Pedra Agaet</i> (flamengo), <i>Agath</i> (francês)	Após a moagem, pode ser utilizada em formulação de verniz para conferir brilho. Pode ser substituída por cristal e vidro de Veneza.
Furta-cor	Porpolina, <i>Marquesita</i> (espanhol) Possivelmente trata-se do oxicloreto de bismuto	Também conhecido como Bismuto, pó que quando salpicado sobre o verniz proporciona pontos brilhantes. Pigmento encontrado na granulometria fina e grossa, de todas as cores furta-cores. Diz o autor que seu custo à época era de 60 réis a oitava de onça.

¹ Corante vermelho obtido do inseto *Dactylopius coccus*, nativo da América do Sul tropical e subtropical, assim como do México e Arizona.

Fonte: Elaborada pela autora.

No livro *Supplimento*, o autor ensina uma receita de base para tinturas indicada aos marceneiros e enchambradores⁸⁵. Sem apresentar as quantidades, os ingredientes se resumem à esterco fresco de cavalo e figos, pedra hume e goma arábica. Desta base, podem ser adicionados colorantes diversos para compor as diferentes cores. Além desta receita, o autor indica o uso do sumo das cascas verdes de nozes para tingir a madeira.

Muitos desses corantes podem ser identificados no livro do padre jesuíta João Daniel. Ao tratar da técnica de ornamentação dos caroços da palmeira ambalacata⁸⁶, João Daniel ensina sobre os corantes para tingi-las de vermelho, com o pao cambeche, ou alquermes ou cochonilha, que se mistura alguma parte de pedra hume ou sumo de limão ou vinagre branco; as verdes com verdete (possivelmente verdigris) e limão e as azuis com anil índigo e pedra hume.⁸⁷

⁸⁵ Ensamblador: Que ensambla ou entalha. Fonte: Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/ensamblador>

⁸⁶ O padre informa que de seus caroços, por apresentarem alta dureza, não são comestíveis, mas que são torneados para formar contas, chamadas contas de malacata.

⁸⁷ “A cor vermelha se lhe dá com pao cambeche, ou melhor com alquermes, ou cochonilha; [juntando] sempre ao cozimento alguma parte de pedra ume, ou sumo de limão, ou vinagre branco. As verdes com verdete, e limão. As azuis com anil índigo e pedra ume.” (DANIEL, 1975, p. 381)

Sobre a técnica da extração dos corantes das madeiras, João Stooter deixa-as de molho em água de cal, em urina “ourina” ou água com pedra hume. São apresentadas diversas receitas para tratar a madeira, desde o lixamento e lustre, até como extrair corante da madeira.

4.1.3. Técnica para imitar a pedra jaspe e o casco de tartaruga

Diferente da maioria das receitas apresentadas no livro, nesta João Stooter não oferece maiores detalhes sobre as quantidades dos ingredientes. O processo envolve a moagem de giz e a mistura com cola quente. Essa preparação deve ser aplicada à quente sobre a madeira e após a completa secagem (não fala em lixar a superfície), deve-se salpicar a cor ocre (sem apresentar maiores detalhes de qual tintura se trata) sobre a superfície, com auxílio de um pincel e, mais uma vez, salpicar outra tinta escura, e depois de seco, envernizar com verniz branco de espírito de vinho. Para imitar a pedra jaspe de cor verde, o autor indica o uso de alvaiade (carbonato básico de chumbo ou branco de chumbo), massicote (óxido de chumbo) e verdete (possivelmente acetato básico de cobre). Para outro efeito, o alvaiade é misturado na cola quente e salpica-se tintura de cinopla, cor de rosa ou lacre fina; ou para um vermelho escuro, utiliza-se tinta minium/zarcão (tetróxido de chumbo).

Através do tratado do padre João Daniel, percebemos que essa ornamentação era do gosto dos europeus naquele período. Diferente da técnica de imitação apresentada por João Stooter, João Daniel ensina a aplicação do casco da tartaruga de água salgada, cuja dureza e resistência eram superiores aos cascos das tartarugas de água doce. O padre também fornece todos os detalhes da técnica de produção desses ornamentos.⁸⁸ Realizada pela professora Renata Martins (2009), a transcrição comentada do Catálogo do Colégio de Santo Alexandre em Belém do Grão-Pará, publicado em 1720, onde estão detalhados os “seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas”, menciona o emprego do casco de tartaruga e da pedra jaspe na Igreja de São Francisco Xavier, onde consta que “No frontispício, que acompanham duas torres, por remate uma formosa cruz de jaspe”, onde foi identificada também “uma cruz coberta de tartaruga”.

⁸⁸ “É um dos mais copiosos haveres do Amazonas [...] as tartarugas do salgado [...] por serem os seus cascos mui preciosos, e estimados na Europa, para onde se transportam.” (DANIEL, 1975, p. 419)

Tal gosto pela ornamentação com casco de tartaruga fazia com que algumas madeiras, cujas listras e malhas remetiam ao casco do animal, fossem mais valorizadas naquela época pelos europeus.⁸⁹

4.1.4. Dourado e aspecto vidrado

É notável o interesse dos europeus pelo brilho, o aspecto vidrado e dourado conferido pelas técnicas não europeias, que segundo eles são incomparáveis em qualidade. Padre João Daniel cita de modo especial as cuias trabalhadas pelos índios de Quito, cujo verniz é capaz de imitar o ouro.⁹⁰ O padre jesuíta apresenta informações sobre um verniz para douramento que utiliza óleo de Copaíba e resina do pau Jotaí. Segundo o jesuíta, o preparo foi descoberto por um missionário através da mistura e fervura desses dois ingredientes. Por ser capaz de conferir aspecto dourado às superfícies, o missionário levanta a suspeita de que era com essa receita que os castelhanos de Quito imitavam com perfeição o douramento sobre as cuias.⁹¹

Em *Supplimento e Couza Nova*, João Stooter cita o uso de goma getubâ, proveniente da “Bahia de todos os Sanctos”, como substituta da goma copal, mas não faz qualquer menção à propriedade de conferir cor dourada à superfície. De qualquer modo, o verniz é preparado com espírito de vinho e não com o dito óleo de copaíba.

Em receita de verniz alcoólico apresentada em artigo sobre vernizes no *Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional* de Lisboa de 1827, consta na lista de ingredientes uma resina denominada “rezina animada”, descrita em nota de rodapé como semelhante ao

⁸⁹ “Os paos pinimas, de maior estimação são os que se equivocam, com tartaruga dourada, menos em terem as malhas mais miúdas, que as tartarugas.” (DANIEL, 1975, p. 348)

⁹⁰ “[...] especialmente os índios de Quito, cujas cuias são pintadas com um verniz tão lustroso, que parece ouro; e quem não sabe a maestria custa desenganar-se, de que não seja o verdadeiro ouro: e são uns dos gêneros mais preciosos do Amazonas, e de muita estimação na Europa.” (DANIEL, 1975, p. 402)

⁹¹ “Há muitas castas de vernizes [...]; quero só apontar um, por supeitar ser o com que os castelhanos de Quito douram os célebres vasos cuias, e muitas outras obras, que parecem douradas; mas quando não o seja, o arremeda muito; e foi inventado por um missionário muito curioso desta sorte. Pegou em um bocado da resina jotaí que quer dizer resina do pau jotaí, ferveu-a, ou derreteu-a ao fogo com óleo copaíba; ficou um verniz excelente, e pintando com ele as molduras de um belo quadro, ficaram douradas, como se na realidade fossem douradas; e ficou sabendo-se este tão belo verniz, e tão fácil, a cuja imitação se podem fazer muitos outros; e fingir o ouro [...]” (DANIEL, 1975, p. 434)

copal e proveniente da árvore “*Lhimenaea*” *courbaril* (*Jatobá*), cita também o nome *carouge*. (SANTOS, p. 227)

Em *Arte dos Brilhantes Vernizes*, a Goma Rom ou Goma Gutt ou Gulla Gambia em flamengo é apresentada por João Stooter como um corante amarelo. Em nota escrita à mão, o autor informa que a goma é extraída de uma planta, no entanto, não apresenta maiores detalhes sobre a sua origem. Em *Arte dos Vernizes*, João Stooter (1729, p. 26) afirma que esta goma misturada com verniz torna dourada uma superfície prateada. Interessante notar que Rafael Bluteau (1712-1723, p. 162) apresenta Gutti como uma planta proveniente do Brasil, “de uma árvore altíssima, cujo fruto tem feitio de ovo, mas é muito maior” fazendo referência ao livro *Noticias Curiozas do Brasil* escrito em 1668 pelo padre jesuíta Simão de Vasconcellos.

Em seu livro *L’art du peintre, doreur, vernisseur*, Jean-Félix Watin (1773, p. 232) ensina um verniz a base de Goma Laca, Goma Guta, Sangue de Dragão e Urucum, dissolvidos em álcool etílico, e informa que através de diferentes combinações dessas substâncias pode-se obter diferentes tons de ouro e se quiser tornar dourada a superfície da prata, o autor indica aumentar a concentração das tinturas. Segundo o mesmo autor, a Goma Guta é uma resina compacta, seca, de cor açafrão amarelado, proveniente da árvore Carcapulli⁹², e comumente usada para preparar verniz de ouro. Essa árvore é descrita no *Diccionario da lingua portuguesa* de Antônio de Moraes Silva (1858) como uma árvore das Índias orientais.⁹³ Outra referência para verniz cor de ouro foi publicada pela *Revista Universal Lisbonense* de 1844 (n. 39, p. 467), onde emprega goma guta, além dos corantes açafrão, gengibre e sangue de dragão.

Nota-se a dificuldade em compreender a origem desses ingredientes, quando, já no século XIX, encontramos nos *Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional* a

⁹² “Carcapulli: Grande arvore das Indias orientáes, que produz uma fructa semelhante á laranja: tem virtude medicinal.” (SILVA, 1858, p. 406). Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bibobpub&pagfis=10540>. Acesso em 14 Dez 2021.

⁹³ “La résine gutte est un suc concret résino-gom meux, compacte, sec, d’une couleur de safran jaunâtre, provenant d’un arbre appelé carcapulli. Elle dorme aux vernis du corps, du brillant, et une couleur jaune citron; elle sert communément pour faire du vernis à l’or, se fond et s’emploie dans l’esprit-de-vin. Il faut, quand on la casse, qu’elle soit lisse, unie, et qu’elle ne soit pas spongieuse, pour qu’elle puisse servir.” (WATIN, 1773, p. 208)

resina gutta, goma gutta ou gomma kuteeira é extraída de uma árvore nativa do Senegal e que tal resina pode ser confundida com a goma adragante. (SANTOS, 1827, p. 232)

Retomando o verniz empregado em Quito, o padre jesuíta afirma que a qualidade e durabilidade é superior aos vernizes chineses. Segundo ele, o verniz produzido pelas índias é mais resistente às temperaturas quentes e frias, e diz que apenas os “xarões” chineses de melhor qualidade apresentam resistência a líquidos quentes.⁹⁴ Diz também que os espanhóis são mais cuidadosos no trato das cuias do que os portugueses.⁹⁵

Ao tratar da resina expelida pela árvore jotaí, chamada pelos índios de jotaí cuá, o padre João Daniel explica a técnica de conferir às cuias a aparência de vidro.^{96,97} Além da aplicação em cuias, João Daniel fala do quão preciosa é a resina que também é conhecida como jotaisie, resina da árvore jotaí, por ser aromática e da qual se suspeita ser “esta resina é alguã espécie de incenso”. (DANIEL, 1975, p. 417)

⁹⁴ O verniz utilizado pelas índias na produção das cuias é, segundo padre João Daniel “... preto, e é por modo de vidro de sorte que parecem as cuias vidradas, e em algumas partes o sabem fazer as índias, que são só as suas feitorias, e mestras tão excelente que em nada se distingue do célebre xarão da China, immo (lt. antes e até) o excede na sua permanência quase imutável, ou fixa; porque servindo esses copos, e substituindo as vezes da louça já em comer, e já em beber; umas vezes em cousas frias como água, outras em cousas quentes como caldos, chá, chiculture, e cousas semelhantes nenhum damno padece o seu verniz, ou xarão, como também as tintas, com que o floream; quando o da China não pode sofrer água quente (se não é do bom, e feito de encomenda, e com muitas recomendações) sem que ordinariamente fique perdido. pelo que a melhor prova de ser verdadeiro, e bom xarão, é a da água quente, vindo nela os chinas: o que sendo verdade, como na verdade é; bem dizia eu que em nada se distingue, antes excede o xarão dos tapuias ao dos chinas; e entre as índias, as que mais abismam são as da Missão Gorupatuba, e hoje chamada Vila de Monte Alegre; e por isso as cuias desta Vila tem mais estimação que as das mais partes ... na fineza e duração são essas as melhores.” (DANIEL, 1975, p. 346)

⁹⁵ “Os espanhoes dão-lhes maior estimação, que os portugueses, e por isso as aproveitam, e laboram melhor, porque não só as fazem por modo de taças já oitavadas, e já de concha, mas em lugar do verniz as douram; a outras sim dão o verniz já dito, mas as pinturas, e debuxos dourados; e assim variam já no feitio, e já nas pinturas; e fazem grande quantidade, que embacam para a Europa, onde tem muita estimação, e se avaliam por cousa peregrina, e preciosa.” (DANIEL, 1975, p. 346-347)

⁹⁶ “Dão estas espécies de pao jotaí a célebre resina, a que os naturaes chamam jotaí cuá, de admiráveis préstimos. O primeiro e mais ordinário é para fazer na louça uã aparência de vidro. Untam a louça e esfregam-na bem com esta resina, enquanto está não só quente, mas quase em brasa; e ficando toda [tres]passada, fica como vidrada, e com a singularidade de não estalar no fogo como o verdadeiro vidro da louça; pela qual razão é buscada aquela louça, e preferida à da Europa para o ministério das cozinhas.” (DANIEL, 1975, p.355)

⁹⁷ “[...] os nativos a empregam para burnirem os vasos, deixando-as com aparência vidrada. Os naturais se servem dela para burnirem os seus vasos, e panelas, que parecem vidradas, e resistem bastantemente ao fogo, por cuja causa é estimada a sua louça: este seu préstimo com a singularidade de ser cheirosa, a faz preciosa, e muitos fazem com ela ótimos vernizes; e só para alguãs curiosidades se aproveita algum bocado, a mais toda se perde.” (DANIEL, 1975, p. 417)

Em sua tese *Entre as mezinhas lusitanas e plantas brasileiras: iatroquímica, galenismo e flora medicinal na América portuguesa do século XVIII nas farmacopeias do frei João de Jesus Maria*, Wellington Filho faz a transcrição do texto *Historia Pharmaceutica das Plantas Exóticas do frei Jesus Maria*, de 1777. Neste texto a gomma jetuba americana é citada como sendo possivelmente extraída da árvore *Hymenaea courbaril*, nome científico da árvore jatobá.⁹⁸

No artigo *O famoso jataí* escrito por Enrico Teixeira da Fonseca, em 1949, são apresentadas as principais características da resina jatobá e suas diversas denominações como: jutaí, jutaí assu, gitai, jitaiba, jitai mirim, jitai preto, jitaí de ervira, jataúba, jetaí, jutauba, jatobai, jatai iba, jataí peba, jataí vermelho. Diz ainda que o jatobá “é planta de real e reconhecido valor pela resina, a princípio líquida, depois sólida, que emana de sua casca e que serve com grande eficácia à economia humana”.⁹⁹ (FONSECA, 1949)

4.1.5. Técnica de colagem incluindo receitas de cola, gesso mate e verniz

Na segunda parte do livro *Couza Nova*, o autor apresenta uma técnica dedicada à nobreza europeia, que envolve a colagem de papezinhos iluminados sobre objetos em madeira ou papelão. Para além do que havia sido apresentado no livro *Supplimento* sobre o uso do gesso, o autor oferece também receitas de cola e gesso mate. Sobre as colas, a primeira é obtida a partir da mistura de migalhas de pelica de luvas brancas em água que deve ser deixada de molho por vinte e quatro horas e, em seguida, lavada por três ou quatro vezes,

⁹⁸ “Na *Historia Pharmaceutica* das plantas exóticas, o frei descreveu a gomma jetuba americana como composto trazido “dos nossos Brazis, e não há certeza da arvore donde emana, só sim mostra alguns indícios de poder ser extrahida de alguã das arvores Copaliferas” (Jesus Maria 1777, 195-196). “Todavia, ainda que sublinhe a incerteza de sua real identificação, ao lado da descrição o autor indicou-a como sendo a *Hymonoa Courbari*, nome científico utilizado para a árvore brasileira vulgarmente conhecida como jatobá. Uma vez pulverizada a goma, sua aplicação médica era indicada contra “tosses fluxos do ventre, e alvos; ella juncta com terra doce de vitriolo desecca as Gonorrhœas venéreas” (Jesus Maria 1777, 196). Todavia, ele afirma que a sobredita goma, em seu estado natural, não dissolve em água quente, enquanto mergulhada no espírito de vinho apenas amolece. Tal característica, segundo ele, se justifica por sua constituição ser formada de “partículas gommuzo-vesinosas, sulphureo-phlogistas, remistadas de moleculas térreas”. (FILHO, 2017)

⁹⁹ “A par de seu valor como planta medicinal, o jatobá ou jataí constitue um otimo fornecedor de matéria prima para tintas e vernizes e neste propósito tem sido exportada a sua resina e empregada no paiz. O Estado do Pará a exporta com o nome Juaticica, resina de jataí copal da América, resina animé do Brasil ou resina fossil da Amazonia.” (FONSECA, 1949)

cozidas e coadas, formando uma cola “perfeitamente branca” de espessura delgada¹⁰⁰. A segunda receita adesiva é feita a partir de migalhas de pergaminho cozidas de acordo com o processo realizado com a pelica. Essa cola branca deve ser aplicada por cima dos papeizinhos colados sobre o gesso, para que não percam a cor ou “destinge” ao aplicar o verniz. O autor informa que essa preocupação não é necessária com os papeizinhos feitos em pergaminho. Pode ser também aplicada a cola de peixe (ou goma de peixe “tudo hê o proprio”) preparada em água sob aquecimento. Outra receita é com a goma dragantus, ou traguacanthum ou alquetira, que deve ser deixada de molho em água por um ou dois dias. (1729, p. 56, 57)

Para o preparo do gesso mate, o gesso comum deve ser moído e peneirado, colocado em uma panela com água limpa que a cada dia deverá ser trocada, durante dez dias, misturando por duas ou três vezes a cada troca. Ao final, o gesso mate deverá ser retirado da água, secado e armazenado.¹⁰¹

Com as receitas preparadas, o autor ensina o passo-a-passo da técnica, que envolve a encolagem da superfície a quente com um pouco de gesso comum, na segunda demão a cola deverá estar mais quente, onde será adicionado o gesso comum e o gesso mate até que fique com a consistência de uma “papa”. O objeto deverá secar por um dia e a superfície lixada com faca, barbatana até que fique completamente liso, sem “serabulhentos”¹⁰². O autor diz que alguns “curiozos” costumam adicionar o “sumo” de “hum par” de cabeças de alho, pois acreditam que o gesso assim preparado não se soltará com facilidade da superfície¹⁰³. A terceira mão é dada com a cola mais branca (de pelica ou pergaminho) misturada apenas com o gesso mate, que deve ser pulverizado sobre a cola até obter uma “papa” de consistência mais delgada, que deverá ser aplicada a quente. Após a completa secagem, a superfície deve ser lixada com barbatanas do peixe leitão. A diferença entre a terceira e quarta demão está na consistência da cola, que nesta deverá ser mais fina,

¹⁰⁰ Frei Velloso em seu tratado sobre *A Arte de Fazer Colla Forte* declara que para a cor branca, a cola feita de luva de retalhos de pelica é a mais usada pelos pintores, também chamada de colla de Flandres. (1799, p. 50)

¹⁰¹ Processo semelhante ao ensinado por Phillippe Nunes: “Tomase o gesso comum, e depois de moído e peneirado se bota em húa panella chea de agoa clara, e cada dia se lhe muda e (e bate duas ou tres vezes), e aos dez dias fica gesso mate, entãõ o tiray e sequay, e uzay delle.” (NUNES, 1615, p. 68)

¹⁰² Aspereza ou saliências.

¹⁰³ “[...] que o gessado não solta taõ facilmente fora”. (1729, Couza Nova, p. 58)

e o acabamento como a anterior. Sobre a quinta demão, o autor apresenta o que se costuma fazer, mas que não aconselha, uma vez que a obra não fica perfeitamente branca. Apresenta em notas impressas três testes realizados para deixar a superfície ainda mais branca. A receita padrão é o uso da cola branca, agora mistura com alvaiade de Veneza ou da Inglaterra, que deve ser aplicada à quente, e a cada demão a mistura deve ser diluída com um pouco de água, até completar sete demãos que deverão ser lixadas como na quarta etapa, aguardando a secagem entre as camadas.

Sobre a sétima demão, já seca e lixada, é aplicada uma camada de goma arábica dissolvida em água para aderir os papeizinhos já recortados. A próxima demão deve ser dada com verniz de copal, ou de goma getubâ, do Brasil, que substitui a aplicação de goma arábica, pois nela se aderem os papeizinhos. A nona demão deve ser com cola de peixe para evitar a descoloração dos papeis¹⁰⁴. Por fim, devem ser aplicadas seis demãos de verniz de goma getubâ ou copal, ou até formar “brilhantíssimo lustro”, aguardando a completa secagem entre as aplicações. (1729, Couza Nova, p. 60)

Figura 53 - Na sequência: a semente da árvore de Jatobá germinada, a árvore de Jatobá e a resina exsudada do seu tronco.



Fonte: DIAS, 2015.

A respeito dos exames realizados sobre a quarta camada de gesso, Stooter diz que obteve bons resultados ao aplicar alvaiade finamente moído em gema de ovo e água, por duas ou três demãos, e sempre aguardando a secagem e polindo entre as demãos. A desvantagem

¹⁰⁴ Sobre esse assunto, o João Stooter realizou o teste com o verniz de resina getubâ e não observou a descoloração dos papeis. (1729, Couza Nova, p. 59)

está na possibilidade de ser removido “a toque de unha”, mas que após a aplicação de uma camada de verniz, a superfície se torna “resistente e forte” e com bom lustre. (1729, Couza Nova, p. 61,62)

Sobre vernizes delgados, que exigem várias demãos para formar códea, o autor sugere colocá-los em uma concha e mexer com pincel para que o espírito de vinho evapore parcialmente, tornando o verniz mais viscoso. Adverte que o verniz que exige três demãos apresenta melhor resistência e durabilidade do que aqueles que necessitam de menos demãos. (1729, Couza Nova, p. 60)

Os vernizes produzidos a partir de uma resina amazônica são exemplos da circulação de técnicas e materiais entre as colônias americanas e as metrópoles europeias. As técnicas populares de preparo de vernizes desenvolvidas pelos povos originários eram motivo de interesse e curiosidade dos europeus, pela resistência e brilho perfeito que proporcionavam.

4.1.6. Como preparar o óleo de linhaça para receitas de verniz

Sobre a preparação do óleo de linhaça que será utilizado nas receitas de vernizes, no livro *Couza Nova* consta que o óleo deve ser cozido até ver as “plumas (de uma pena) secrestarem e cahirem fora”¹⁰⁵. João Stooter indica também colocar um miolo de pão no óleo sob fervura para retirar a umidade do óleo. Uma substância alcalina (terra de Creta/giz; alvaiade, fezes de ouro minio) deve ser adicionada ao óleo para “quebrar o accido dos oleos”. O óleo deve ser deixado em repouso e em seguida vertido em outro frasco, separando o óleo do material depositado. (1729, p. 41)

A técnica do uso da pena também é empregada por Felipe Nunes em seu livro *Arte da pintura, simetria e perspectiva* “Para saber quando o óleo de linhaça está cozido, coloque uma pena nele e, se fizer um som estalado, está pronto”. (MEDEIROS, 1999, p. 52-55) Buonanni também indica o cozimento do óleo antes do preparo dos vernizes, caso contrário, o verniz não apresentará uma boa adesão.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Essa técnica também é empregada por Phillipe Nunes para óleos em geral: “o olio para se saber quando està fervido meteílhe húa pena dentro, e se estalar já stà cozido”. (1615, p. 72)

¹⁰⁶ “che spesso si erra per non sapersì il metodo di cuocerla, poichè sé si pone la Sandracca prima, che l’Oglio fia cotto, restà abrugiata, che perciò conviene cuocere prima l’oglio, e poi si deve lasciare raffreddare,

4.1.7. Verniz de clara de ovo

Em *Couza Nova*, João Stooter apresenta um verniz de clara de ovos “muito lustroso e de duração” para aplicar sobre couro. Deve-se bater a clara em ponto de neve e o líquido que fica no fundo do recipiente deve ser separado da espuma. Sobre esse líquido deve ser adicionado 1/4 de onça de goma arábia e 1/4 de onça de goma laca previamente moídas, que devem permanecer de molho por uma noite. Em seguida, deve-se adicionar 1/4 de casca de mexilhão de mel branco e essa mistura deve ser moída em pedra de moer tintas e armazenada em frasco de vidro. (1729, p. 42,43)

No livro de Cennino Cennini a clara de ovo é utilizada sobre pinturas “para dar, em pouco tempo, a impressão de que seu quadro está envernizado, porém não estando”. No processo apresentado por Cennini, a clara deve ser batida pelo máximo de tempo possível com uma pequena vassoura de charneca, até que se transforme em uma espuma bem firme que deve ser deixada em descanso durante o período de uma noite. O líquido formado deve ser escoado em um pote limpo. Esse verniz pode ser aplicado com auxílio de pincel de petit-gris. Diferente de João Stooter, Cennini indica a aplicação em figuras esculpidas em madeira ou pedra. (CENNINI, 1991 *apud* MEDEIROS, 1999, p. 51)

4.1.8. Douramento de superfícies em metal e vidro

Para limpar o ouro e a prata, o autor indica mergulhá-las no sumo de maçãs azedas ou uvas verdes. Em *Couza Nova*, indica água fervente com uma mão de tártaro moído e metade dessa quantidade de sal, e deixar ferver a prata, ouro ou latão. (1729, p. 47)

Antes de introduzir as técnicas de douramento, João Stooter explica o preparo dos metais brancos para receberem a camada de ouro. Segundo ele, alguns “spiritus subtis” tingem a superfície desses metais na cor amarela, pois o douramento “tão depressa como tem tido algum uzo, desgasta e se vê o branco”. Por isso, esses conhecedores primeiro tingem o substrato (que pode ser também madeira, metal etc.) da cor amarela, e não vermelha “como os mais fazem”, para que a superfície do substrato não se revele tão rapidamente.

freddo che sia vi si mette la Sandracca, e a lento fuoco si fa incorporare. Quefta avvertenza di cuocere prima l'oglio è ottima, che perciò qualunque Vernice si faccia con oglio, deve queslo sempre adoperarsi cotto, altrimenti non si otterrà mai cola buona”. (BUONANNI, 1731, p. 57)

Para o tratamento dos metais o autor ensina três receitas: uma a base de verdete, caparozza da Alemanha, sal amoníaco e vinagre, sem apresentar maiores detalhes sobre a quantidade dos ingredientes exceto quando informa que a caparozza deve ser adicionada em maior quantidade; os objetos metálicos que se quer dourar devem ser colocados dentro da mistura. A segunda, é à base de pedra hume vermelha, vitriolu romanú, verdete, sal gema, ouro pimet, tartarum vini e sal comum, e a solução deve ser aplicada com pincel sobre a superfície a ser dourada. Na última receita, o autor utiliza gengibre (escrito à mão), óleo de linhaça, tartarum, gemas de ovos duros, cicotrinu (azebre), e asaffran, que após misturar sob aquecimento, deve ser esfregada sobre a superfície metálica devidamente limpa e brunida e “se fará de cor de ouro”.

Ao tratar do gengibre, o padre João Daniel descreve que existem várias espécies, sendo uma delas, a mais amarela, capaz de imitar o ouro.¹⁰⁷

No volume *Offerta*, João Stooter apresenta a técnica de douramento de superfícies metálicas a partir do ouro misturado com outros ingredientes. Por métodos a quente e à frio, a amálgama do ouro com mercúrio é aplicada sobre a superfície que se quer dourar. O autor ensina a técnica da moagem do ouro com sal¹⁰⁸ e posterior aplicação sobre a superfície deste pó de ouro já lavado, diluído em “água de goma”. O ouro também pode ser diluído em água forte com sal amoníaco.

Em *Couza Nova* o autor ensina como dourar a superfície de latão com Gengibre de dourar moído e lírios dos tintureiros “que fazem tinta amarella”, que deverão ser misturados e colocados em fogo até ferver, onde será colocada a obra de latão, até que alcance o dourado desejado. A obra então deverá secar ao sol. (1729, p. 47)

Na técnica de escrever ou pintar com ouro de concha (dissolvido em mercúrio), deve-se misturar o ouro em solução de água de rosas e goma arábia, ou pode-se utilizar folhas de ouro misturada com algumas gotas de mel. Com essa mistura se pode pintar ou escrever e posteriormente brunir sobre um papel utilizando marfim, dente de javali ou de cavalo. Pode ser finalizado com a aplicação de um verniz a base de beijoim ou copal e açafraão, para proteger e dar mais brilho ao dourado. (1729, *Offerta*, p. 17) Em *Couza Nova*, João Stooter ensina outra

¹⁰⁷ “Tem várias espécies: uãs delas, que é mais amarela, que as outras, têm além dos mais predicados, o de dourar; porque parecem douradas as suas pinturas como diz o francês [ilegível].” (DANIEL, 1975, p. 406)

¹⁰⁸ Neste caso, o sal auxilia na moagem do ouro e promove a redução do tamanho das partículas.

técnica, aplicando sobre a madeira limpa e bem polida duas demãos de espírito de vinho com goma laca, aplica-se com o pincel duas a três demãos do ouro de concha preparado em solução de goma arábica, índigo finamente moído em solução de goma arábica para fazer a pintura “que pretende pintar”, e dar duas demãos de verniz amarelo de goma laca depurada, goma gutt e espírito de vinho.

Sobre a técnica de douramento com folhas de ouro, o autor identificou que alguns pintores optam por essa técnica pela praticidade, não sendo necessário misturar o ouro com mercúrio ou água forte. Em nota escrita à mão, em *Offerta* (1729, p. 11), o autor informa que os artistas de Lisboa douram latão após limpá-lo muito bem, cobrem a superfície metálica com mercúrio e a reveste com folhas de ouro, brunem e “com fogo fazem exalar” o mercúrio. Das receitas traduzidas de um livro em alemão que constam no livro *Couza Nova*, sobre o prateado e dourado obtido com folhas de ouro, devem ser aplicadas duas a três demãos de goma arábica dissolvida em água ou cola de pergaminho para melhor aderir o verniz sobre a folha metálica. (1729, p. 41)

O autor apresenta algumas receitas para fabricação de espelhos e globo de vidro espelhado, empregando amálgama de mercúrio com estanho, chumbo e ferro.

4.1.9. Espírito de vinho de dobrada força preparado sem o uso de destilador

Apesar de não terem sido identificadas nas fontes comparativas que foram consultadas neste capítulo, as técnicas apresentadas a partir desse tópico foram aqui descritas para aqueles interessados pelo tema e para futuros estudos comparativos.

Em *Offerta*, João Stooter explica como obter o espírito de vinho “de dobrada força”, aquele capaz de dissolver a resina âmbar, com maior concentração de álcool, utilizando um método inglês, apenas misturando o espírito de vinho com barrilha, até a solução apresentar-se saturada. Após repouso, o material depositado deverá ser separado do espírito de vinho. Para melhorar ainda mais o poder solvente, Stooter sugere misturá-lo em cremor tártaro¹⁰⁹ calcinado. Segundo o autor, esse espírito de vinho, além de ser um excelente solvente para as resinas por ser “prengo e infectado” (por conter traços residuais de barrilha

¹⁰⁹ João Stooter também utiliza o termo “sarro de vinho”. Trata-se do sal ácido bitartrato de potássio, subproduto da fabricação de vinhos.

e cremor tártaro calcinado), é também excelente para extrair tinturas e as “virtudes das drogas”. (1729, p. 27)

O autor apresenta a receita para depurar o cremor tártaro, colocando-o em panela vidrada em forno de oleiro, tantas vezes quanto necessário para obter o tártaro calcinado, na cor branca “como a neve”.

O óleo de tártaro por delíquo é produzido a partir do tártaro calcinado já moído, que deve ser colocado em um saquinho pontudo, feito de lã branca, ao estilo do saquinho em que “se costuma passar o Ipocras¹¹⁰”. Esse saquinho deve ser pendurado em adegua úmida sobre um alguidar, onde receberá o óleo tártaro por “deliquo”. (1729, Offerta, p. 34)

Figura 54 - Ipocras ou *Manicum hippocraticum*.



Fonte: www.historicfood.com/Ypocras.

4.1.10. Técnica para clarificação da goma laca

A fração extraída do espírito de vinho de dobrada força (fleuma), contendo o cremor tártaro e a barrilha, é utilizada para “lavar e curar” a goma laca. Nessa receita, a goma deve ser misturada à fleuma e após alguns dias, deve ser lavada com água. Segundo João Stooter, esse procedimento torna a goma “mais clara, apurada e melhor para derreter” (1729, Offerta, p. 33). No livro *Couza Nova* o autor vai além, apresentando uma segunda etapa no

¹¹⁰ “Vinho de propriedades digestivas, condimentado com especiarias que eram filtrados em um saco conhecido pelos boticários por *manicum hippocraticum* (a manga de Hipócrates). Este filtro deu o nome à bebida. Disponível em <<https://www.historicfood.com/Ypocras.htm>> Acesso em 24 Nov. 2020.

processo para clarificar ainda mais a goma laca, onde ele ensina a “tirar da Goma Lacque grande parte da côr vermelha, e apurada para [que] seja mais clara de côr, e liquida para vernizes brancos”. A goma laca depurada deve ser feita em pedacinhos e colocada em um saquinho de linho atado, que deverá ser pendurado em uma panela sem que toque o fundo. Na panela, deve ser adicionada água em quantidade suficiente para cobrir completamente o saquinho. Nesta água deve ser adicionado “sabão de pedra de Castella raspado, ou feito em pedassinhos, (cuja composição hê, de Azeite, Barrilha, e Cal)”. A mistura deve ser fervida e a mistura de água e sabão deve ser trocada a cada fervura, até que a goma apresente a cor da flor de noz moscada, adequada para vernizes claros. Em nota inserida à mão, João Stooter apresenta alguns testes realizados, obtendo resultados satisfatórios ao utilizar a barrilha. (1729, p. 52)

Essa técnica exemplifica a adoção de materiais de outras partes do império português, nesse caso, a Índia, embora menos presente em relação às técnicas e materiais provenientes da América.

4.1.11. Tratamento sobre papel

O autor ensina a técnica de como deixar o papel transparente, inclusive para fazer transferências de desenhos, delineações ou impressos que se pretende “copiar, imitar ou furta do original”, com óleo ben. “Essas riscas se podem fazer picaduras”, possivelmente se referindo aos furos da técnica de *spolvero*.

Outra técnica que o autor cita em nota escrita à mão é a da estampa, o que hoje conhecemos como marmorizado. Nesta técnica o autor explica que a água de goma arábia forma uma barreira ao óleo, formando um círculo ou parede. Informa ainda que não é necessário agregar a tinta branca, que o papel já “realça o que basta”. (1729, Arte dos Vernizes p. 56)

A partir dos estudos comparativos do livro *Arte de Brilhantes Vernizes* com as obras produzidas pelos jesuítas João Daniel e João Filipe Bettendorff, receiturários, dicionários e farmacopeias, observa-se que João Stooter tinha grande interesse sobre o que estava sendo realizado no campo artístico nas colônias, com especial atenção ao Brasil.

O livro *Arte de Brilhantes Vernizes* é, portanto, um registro documental de compartilhamento de ideias entre a Europa e as Américas, a África e o Oriente, revelando o velho mundo como um receptor de matérias-primas e técnicas artísticas provenientes de suas colônias. Portanto, esse livro é um registro de que a arte produzida nas colônias não era considerada uma arte menor, mas antes uma arte capaz de influenciar os povos do outro lado do atlântico e em outras regiões do mundo. As matérias-primas e as técnicas provenientes do Brasil colonial são elementos fundamentais de uma arte verdadeiramente global no império português.

No próximo capítulo será apresentado o glossário, instrumento para compreensão da obra *Arte de Brilhantes Vernizes* e referencial de base para o desenvolvimento da pesquisa.

5. GLOSSÁRIO TERMINOLÓGICO

Para elaboração do glossário, foi realizado o levantamento das matérias-primas e técnicas mencionadas no livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes*, e na sequência a pesquisa dos referidos termos em glossários, dicionários, livros de química e farmacopeias contemporâneos ao período em que a obra foi publicada.¹¹¹

As fontes principais utilizadas para elaboração do glossário foram *Vocabulario Portuguez e Latino* de Raphael Bluteau (1712-1723) e *Thesouro da língua portuguesa* de Bento Pereira (1647).¹¹²

5.1. Metodologia

As referências metodológicas adotadas para elaboração do glossário foram as dissertações de mestrado *Primeiro Inventário de bens da Catedral de Mariana* (1749-1753) do pesquisador Marcus Vinicius Pereira das Dores (2019), e *Roteiros das Carreiras de Angola e do Rio da Prata: Edição e estudo do vocabulário* da pesquisadora Roseli Santana do Nascimento Melo (2015).

O critério qualitativo para seleção dos itens lexicais considerou as seguintes perguntas: Qual o objetivo principal do autor? Quais são as características mais marcantes do texto? Quais informações ele disponibiliza sobre as madeiras e sobre os ingredientes empregados nas formulações? Quais informações ele disponibiliza sobre as técnicas empregadas nos procedimentos de fabricação dos vernizes e tintas? Quais ingredientes e técnicas provenientes do Brasil são citados pelo autor?

No estudo do léxico da obra *Arte de Brilhantes Vernizes*, uma das características mais marcantes do texto são as orientações do autor sobre a preparação das receitas, do nível de detalhamento a respeito dos ingredientes empregados - inclusive com testes para averiguar a qualidade -, como o artista deve preparar a madeira para receber a camada de

¹¹¹ Uma das ferramentas utilizadas nesta pesquisa foi o sistema informático *Corpus Lexicográfico do Português*, da Universidade de Aveiro. <http://clp.dlc.ua.pt/DICIweb/>.

¹¹² Outras referências poderão ser utilizadas caso os termos não sejam encontrados nas referências principais.

verniz, a elaboração das formulações e a preocupação para que não ocorram acidentes durante o processo.

A partir dessa avaliação, foram escolhidos os termos relacionados às matérias-primas e técnicas apresentados por João Stooter. Em seguida, foi realizada uma pesquisa sistemática e minuciosa das lexias selecionadas na busca de compreender os ingredientes, procedimentos e instrumentos empregados pelo autor para elaborar suas receitas.

No que se refere à estrutura de apresentação dos verbetes do glossário, foram adotadas as seguintes regras:

a) As lexias serão organizadas em ordem alfabética de acordo com a grafia apresentada na obra, incluindo as variações identificadas. A entrada lexical será representada no singular, em caixa alta e em negrito.

b) Registro da ortografia atual, entre colchetes.

c) Apresentação da descrição feita pela autora e das definições conforme o *Vocabulário Português e Latino* do padre Raphael Bluteau (1712-1723) e *Thesouro da Lingua Portugueza* de Bento Pereira (1697). Poderão ser consultadas referências secundárias.

d) Apontamento de ao menos uma abonação¹¹³ do livro de receitas *Arte de Brilhantes Vernizes*, incluindo sua localização.

5.2. Glossário

ALAMBRE, KARABE [RESINA COPAL?]. Possivelmente não se trata da resina âmbar que se conhece atualmente. A reprodução da receita com a resina âmbar não apresentou as características descritas por João Stooter, conforme discutido no Capítulo 2. 1: “Alambre. Affirmão alguns, ser goma de humas arvores, como pinheiro, que rebentando do centro, sahindo fora com abundancia, se coalhava; deste parecer foi Plinio lib. 37. cap. 2. Dizem outros ser huma especie de betume, que se acha nas prayas do mar da Prussia; & outros affirmaõ, que se acha em Suecia em lugares mui distantes do mar. Houve opiniaõ, que o alambre se criava em huma lagoa, chamada Cephiside, perto do mar Atlantico, & que o limo desta lagoa, com o calor do Sol, se convertia em alambre. Tem para si alguns medicos modernos, que o alambre se forma do amago dos pinheiros

¹¹³ Citação lexicográfica exemplificativa.

purificado, endurecido, & feito transparente com o andar do tempo. A mais commua opinião he, que o alambre he betume de certas fontes, grosso, & rezimento, o qual chegando ao mar com a força da agoa salgada se congela, & aperta de maneira, que vem a fazerse pedra. Hâ alambre amarelo, branco, & negro. O alambre negro, toma esta cor, ou da velhice, ou da mistura das partes impuras, que concorrem em sua geraçãõ. O alambre hâ de ser claro, & transparente, & que esfregado nas roupas attraha a si as palhas. Untado com azeite perde esta virtude. Querem os criticos, que Electrinus signifie hum ouro artificial, em que entrava huma quarta parte da prata. Porem, como a palavra Electrum, significa alambre, & mais este genero de ouro; huma, & outra cousa se pode significar com o adjectivo, Electrinus. (BLUTEAU, 1712-1728, p. 205). 2: Succino; Ambar amarello; Alambre; substancia bituminosa, reputada resinosa por muitos chimicos, mas parece ser sui generis, acha-se fossil principalmente nas praias do mar Baltico, ou fluctuante nas aguas do mesmo mar, da Groenlandia, etc. Vem em fragmentos uns tranlucidos, e côrados d'amarello claro, ou vermelho fusco mais ou menos carregado, ou de côr de leite, de tecido compacto, resistente, capaz de polir-se, frágil, fractura vítrea, inodora, insipida, p.s. 1,065 a 1,070, tornando-se electrico pela fricção; funde-se a 287, começa então a alterar-se, depois inflamma-se com chama clara, exhalando cheiro desagradavel; insoluvel na agua, um pouco no alcool puro, e no ether, sendo previamente reduzido a pó. É o electrum dos gregos, o Karabe dos Persas. (PINTO, 1836). 3: Âmbar. cuja preciosidade sabem todos, os que já lhe gostaram o seu [ilegível]. Âmbar é uã resina, ou massa enresinada vomitada das ondas nas praias, e ainda hoje se disputa que cousa seja? Se resina de algum arbusto, ou planta dos que debaixo das águas se cria o mar, se alguã escória das águas, se alguã congelação das escumas, se baba ou vômito de algum animal marinho, ou se é, como tem a maior parte dos autores escremento da balea? Seja porém, o que quizerem; o certo é que é uma matéria que se acha nas praias arientais em bocados espalmados, e por modo de resina da árvore caju tão parecida, que muitos, que a não conhecem, encontrando-a pelas praias em pedaços chatos a desprezam, e deitam fora cuidando ser resina de caju... porque não tem cheiro algum, enquanto bruto o âmbar: antes parece cousa desprezível cheia de pó, e às vezes de palha, que se lhe pega nas praias... por todas as praias, onde chegam a água salgada é tanto que um só índio uã vez ofereceo, e presenteou o Capitão Geral do Estado do

Pará uã bola de âmbar, em que alguns que a viram, e sabiam a sua estimação, a avaliaram por doze mil cruzados, ainda bruto quantos mais valeria depois de purificado. Daqui se pode inferir a sua abundância. (DANIEL, 1975, p. 383) No livro: "...vem das bordas do mar Baltico, a cor he cetrino, ou amarello, o mais claro, e transparente he o melhor, e assim para o espirito de vinho verniz convem muito escolher o Alambre mais branco, e juntamente clarissimo, espirito que serve aos pintores vai por num. 2 explicado. O oleo verniz, que delle se faz está por num. 2. mas para este oleo, se não necessita reparar tanto na escolha exacta. O bom Alambre bem esfergado, e que esse cheira bem, he atractivel pois o atrahe a si, levanta migalhas de palha, e tem outras muitas particularidades, como he, cheirar bem por hum preparo, por outro cheira muito mal, em cujo conhecimento se vem, cheirando os vernizes." (1729, Arte dos Vernizes, p. 26)

ARCHOTE [URUCUM] Na verdade, Achote. Trata-se do urucum, de acordo com a referência usada por João Stooter. 1: Rocou. Altrement Roucou ou Raucourt, que les Bresiliens appellent Achiotte ou Uruku e les Holandois Orléane. Drogue qui fert à la teinture e à la peinture (BRUSLONS, 1750). No livro: "[...] he huma tinta côr de laranja alta; em Portugal he conhecida dos Tintureiros, vem do Pará, e Pernambuco, tambem vai da America Olandesa para Olanda, a querer mais luz o corioso, recorra aos Dicionarios de Jacques Savari des Brussons, nas letras ORE, fol. que dá huma larga explicação desta cor, ou tinta, a planta, que aproduz, he chamada Relane, se bem que o citado author he Francez, e escreveo no seu idioma, assim que todos os não entendem, ne o há em Portugal, a este respeito." Em nota inserida à mão: "a semente chamão urucu." (1729, Arte dos Vernizes, p. 24)

AZOUQUE [MERCÚRIO] 1: "Derivase de hum verbo Arabico, que val o mesmo, que correr, que o Azouque he um metal, ou semi-metal liquido, & fluido de côr de prata, muyto pesado, & com tudo volatil, & penetrante, & que facilmente se pega ao ouro, & à prata [...] Chamão-lhe Mercurio, porque hé volatil, & não está quieto, à imitação de Mercurio fabuloso mensageyro dos Deoses, & finalmente, porque na opinião dos Astrologos, & Alquimistas, recebe o Azouque influências do Planeta Mercurio". (BLUTEAU, 1712-1728, p.697, 698). No livro: "Do ouro de concha, ou para escrever, e pintar (dissolvido em

azougue) o como pode ser burnido; e de como envernizão por sima.” (1729, Offerta, p. 16)

BARILHA [CARBONATO DE SÓDIO] 1: Sal da erva, a que chamaõ Gramata, com a qual se faz vidro. Vid. Alkali. (BLUTEAU, 1712-1723) No livro: “[...] della trato na offerta de servir para separar do espirito de vinho a fleuma, e denpragnar o espirito de suas virtudes de extrahir, ou tirar fora.”

BAYETA [PANO DE LÃ] 1: BAETA. Baêta. Panno de laã. (BLUTEAU, 1712-1723) No livro: “Estando a obra no torno correndo em redondo, tomar-sehâ: hum pedasso de Bayeta branca limpa, e se aplica; provay com isto, que o achey bom, e que dava lustro excelente.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 26)

BENIUIIM [RESINA BENJOIM] Extraída da árvore *Styrax benzoim* 1: Beijuim, ou beijoim. Lagrima, ou goma amarella, & cheirosa, que destillada de huma arvore altissima da Ilha de Samatra, se vende em paens, & facilmente se esmiuça, & derrete. O a que chamão, Beijuim de boninas, he o que das plantas novas se colhe. Hâ outras duas especies de Beijuim, das quaes, o a que os Boticarios chamão, Amygdaloides, (porque se parece com migalhas de amendoas) he o melhor. Guillelmo de Choul nos seus Discursos da Religião antiga, no tratado de banhos, diz, que a planta, que dà o Beijuim, se chama Been, & alguns lhe chamão Ben judaicum, porque segundo alguns Escritores modernos, em Judea appareceo o primeiro Beijuim. Outros lhe chamão Assa dulces, Bejoinum, Benzoinum, & Belzoinum. Laser, & laserpitium, que são outros nomes, que alguns approprião ao beijuim, são cousas muito differentes. 2: “Benjoin, latim: Benzoinum, Belzoinum, assa dulcis. Est une resiné séche, dure, fragile, inflammable, formée de différentes miettes ou petits morceaux brillans, tantôt, jaunâtres, tantôt blanchâtres... L’arbre qui donne le benjoin, & qui a le même nom... Le meilleur Benjoin vient dans l’Isle de Sumatra, à un endroit qu’on appelle Baros... Quand l’Arbre qui porte le Benjoin a 5 ou 8 ans, on fait des incisions en longueur, un peu obliquement, jusqu’au bois, dans la partie supérieure, à la couronne du tronc vers l’origine des branches. C’est de là que coule cette excellent Résine, qui est d’abord blanche, ténue, glutinouse & transparente, & qui se sige & se durcit peu-à-peu à l’air, & devient jaune & roungeâtre Le principal usage du Benjoin est pour las parfums & les fumigations.” (BRUSLONS, 1750) No livro:

“chamaõ em latim: Bem judaicum, hê por incisaõ da arvore Laserpitium.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 22)

CAPAROZA [SULFATOS METÁLICOS] Na verdade, Caparrosa. A caparrosa verde é o sulfato ferroso, enquanto que a caparrosa azul é o sulfato cúprico. 1: “Caparrosa, Caparrõsa, casta de sal mineral, congelado de huma agoa verde distilada das minas, & que tem em si alguma virtude metallica. Achase nas minas de cobre, & por isso he chamada Caparrosa, como quem dissera Cupri rosa. A Caparrosa verde he o vitriolo romano; & a Caparrosa azul é o vitriolo de Chipre. Tambem ha Caparrosa branca. Serve a Caparrosa para fazer agoa, tinta de escrever, &c. (BLUTEAU, 1712-1728, p. 119)”. No livro: “Agoa para dourar ferro, aço & taõ-bem prata, & o ouro, a coal alguns chamaõ: de adamasquinar”; escrito à mão: “vitriolu Roman he Caparoza”. (1729, Offerta p. 10)

COPAL [RESINA COPAL] 1: Copal, ou Pancopal. Resina dura, amarella, luzidia, transparente, e cheirosa, que por incisaõ destilla de huma arvore das Indias Occidentaes. He usada particularmente para as doenças da cabeça, e do cerebro. Ha outra, que tambem por incisaõ sahe de huma planta dos montes das Ilhas Antilhas; e se acha nas margens dos rios, ou nas enxurradas das torrentes, ou cheas, e chuvas, que passaraõ pelos pés das ditas arvores. Alguns impropriamente lhe chamaõ Karabè, porque com elle se parece. O primeiro Copal he resolutivo, adstringente, e defecativo. Do segundo, ordinariamente se não usa, se não para verniz. 2: “La résine Copal, que l’on appelle improprement Gomme Copal, ést une résine solide, transparente, de la couleur de l’eau, ou qui tire tant fout peu sur le citrin; odorante, mais moins que l’Animé. On l’apporte de la nouvelle Espagne. Il y a plusieurs Arbres qui portent la Resiné Copal.” (BRUSLONS, 1742). No livro: “[...] Dicionario Jaques Savaris des Brusson, letras COP diz que commummente os Droguistas tem, que essa vem das Ilhas Antilhas sahida sem ser por incizaõ de huma arvore semelhante aos Pleuplicos negros de França, e que estaõ em altas serras impraticaveis de donde as enxurradas da agoa nas invernadas, trazem a dita goma aos rios em baixo, e se apanha, que a de melhor qualidade he de pedaços grandes de côr amarella dourada, e transparente, que no fogo, e na boca se desfaz, e apura facilmente. Mas que a melhor, e rara de alcançar na Europa, vem da nova Hespanha tirada por incizaõ de huma arvore grande de que as folhas saõ como de Castanheiro a fruta como

os pipinos.” Em nota escrita à mão: “Goma Getubâ, aleas Gitubâ do Brazil fas o effeito da Copal, e posso dizer ser a própria.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 27) ver GOMA GETUBÂ.

DRAGMA [1/8 ONÇA] 1: Adarme. (Termo de Boticario.) A oitava parte, ou a minima parte de huma onça. No livro: “1/8 de dragma de gengibre de dourar.” (1729, Offerta, p. 2)

ESPIRITO DE VINHO, ESPIRITUS VINI [ÁLCOOL ETÍLICO HIDRATADO] 1: “He agoa ardente, muitas vezes rectificada, ou destillada. Conhecese a sua perfeição, quando deixãdo cahir no chaõ, se desvanece no ar; ou quãdo despois de se por fogo a h u pouco de Espirito de vinho com polvora, elle se consome todo sem deixar final. Chamaõ os Chimicos a este, Espirito de vinho alcolizado, para o differençarem de outro ainda mais perfeito, a que chamaõ Espirito de vinho tartarizado, porque o distillaõ sobre sal de Tartaro, bem calcinado. Desecatissimus, ou subtilissimus licor ex vino ? distillato, ignis vi allicitus, ou expressus, vulgo vini spiritus. (BLUTEAU, 1712-1728, p. 283)”. No livro: “Hé mais forte que agoardente de cabessa”. (1729, Arte dos Vernizes, p. 26)

ESPIRITUS VINI ver **ESPIRITO DE VINHO**.

ESPORTEL [SOLUÇÃO AQUOSA DE BOLO ARMÊNIO USADA PARA LUSTRAR] 1: Termo não consta em Bluteau (1712-1723) e Pereira (1697). No livro: “[...] isto he, bolo armenio desfeito em agoa, e a cada arraltel ajuntar duas onças de Sabaõ, que tudo se mistura de sorte, que a mistura fique com bastante agoa para desta mistura se usar com escovas, courinhos, pelicas, em torno, e esfregar untado em páos de nogueira o esmeril: e o Esportel em páos de castanhos, mas antes de principiar com o Esportel serão as peças muito limpas, e esfregadas com cal virgem, e para o esportel se usará de agoa. Em terceiro lugar se continuará com a putéa com agoa ardente deitando-lhe a miudo de sorte que o polme sempre esteja solto, e na roda se lhe vá dando, e as peças fiquem com todo o lustro brilhantissimo.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 12)

EVANO [ÉBANO] 1: Ebano, ou ebeno, ou evano. Derivase do Hebraico Eben, que val o mesmo, que Pedra, porque Ebano he hum páo taõ duro, como pedra; ou (segundo a opiniaõ de alguns) Ebano he palavra originaria da India, donde se cria. Tirase o Ebano de huma arvore grande, de casca grossa, que dá humas folhas, como de Loureyro, & hum fruto

semelhante ao do Carvalho. O bom Ebano he hum páo duro, compacto, mociço, limpo, sem veas, liso, & brando ao tacto, como marfim, muyto negro, & taõ solido, que lançado na agoa se vay logo ao fundo, como ferro. Há outras duas castas de Ebano; hum vermelho, a que os Mercadores chamaõ Granadilha (BLUTEAU, 1712-1723) No livro: “Índia Oriental e outras mais partes”; “[...] o bom he de côr negra [...], de qualidade, he pezado, fixado de poros. Tã-bem o há de côr que tira a verde, e vermelho.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 1)

GATEADO [MUIRACATIARA] Possivelmente se trata da madeira muiracatiara, cujo nome científico é *Astronium Lecointei* (Anacardiaceae)¹¹⁴. 1: Termo não consta em Bluteau (1712-1723) e Pereira (1697). No livro: Proveniente do Maranhão e Paraíba, “[...] madeira avermelhada, tem riscas negras, zigue, zague, depois de alizada tem aparencia, e semelhança com o Coquilho, he mui dura, serne fechada deporos, e mui pezada [...], faz boas roscas, e aliza perfeitamente; mas não há páos muito grossos.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 1)

GOMA ANIME [COPAL?] Não se sabe ao certo a qual resina João Stooter se refere. De acordo com Bruslons, poderíamos considerar a resina jatobá, cujo nome científico é *Hymanea courbaril* 1: Anime. “He o nome de huma gomma cheirosa, de que hà duas castas. Huma, que se parece com Myrrha, que alguns imaginaõ ser a Minca de Galeno, ou a Aminca de Dioscorides. Nace a outra nas Indias de Castella, & nas Indias orientaes, & se parece com incenso, com esta differença, que a segunda tem os graõs mais pequenos, nem he taõ amarella, nem taõ transparente, como a primeira. Destilla de huma planta, que dá folhas, como Ameixieira, & frutos da feiçaõ de bolotas. Serve esta Goma, ou Resina para perfumes, & contra as dores de cabeça, procedidas de frialdade.” (BLUTEAU, 1712-1723). 2: Gomme Animée. Espèce de résine qui coule de l’arbre que les Portugais appellent Courbari [...] La Gomme qui sort du Courbari est dure, transparente, de bonne odeur, assez semblable à Tambre jaune; elle ne se dissout xi à Teau ni à l’huile: on la trouve quelquefois par morceaux gros comme le poing: on la substitue souvent au copal dans les ouvrages de vernis. (BRUSLONS, 1750). No livro: “[...] he da arvore Lobus, incisaõ a

¹¹⁴ Disponível em: https://www.ipt.br/informacoes_madeiras3.php?madeira=45. Acessado em 27 dez 2021.

branca, seca, que não apegar logo á lingoa; mas se for friavel, e quebradiça, he a melhor, ainda que pizada, e peneirada por peneira fina, e em espirito de vinho desolvido a o sol, deixa sempre muito pé, que são duas cousas fleuma separada, que arde.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 17)

GOMA DRAGANTUS [GOMA TRAGACANTA] Arbusto do gênero astrágalo (*Astragalus poterium*), donde se extrai a tragacanta. [E também chamado alcatira-do-algarve.]¹¹⁵. 1: Alquitira, ou alquetira. Planta, & juntamente especie de goma medicinal, que os Boticarios chamaõ, Dragontum gummi. No Calepino esta planta se chama com nome Grego, Tragagantha. No livro: “... hà huma Goma, a que daõ estes nomes: Goma dragantus, Traguacanthum, aliás Alquetira; para usar della deve estar em agoa, hum, ou dous dias de molho.” (1729, Couza Nova, p. 57)

GOMA ELEMV [MIRRA?] A goma elemi citada por João Stooter talvez não seja a goma elemi (*manila elemi gum*), da espécie *Canarium*, que conhecemos atualmente. Considerando a descrição de Bluteau, é possível que se trata da goma-resina mirra. A mirra pertence à espécie *Commiphora* e à mesma família da resina Elemi, *Burceraceae*. É considerada uma goma-resina, por conter uma proporção de goma solúvel em água. Assim como a goma descrita por Bluteau, a mirra é proveniente da África, Próximo e Médio Oriente, incluindo a Índia (MILLS AND WHITE, 1994, p. 109). 1: Gumilême. Palavra pharmaceutica. He huma resina, ou lagrima alvadia, transparente, entresachada de pequenas particulas amarellas; quando a queimaõ, lança hum fumo, agradável ao olfacto. Huns dizem, que distilla do Zambujeiro, outros do cedro; affirma Horstio, que se colhe das oliveiras de Ethiopia; & deve de ser assim, porque de Ethiopia nola trazem em maça. He remedio especifico para affectos, & chagas da cabeça, misturada com amplasto de Betonica, & applicada. Tambem he boa para chagas das outras partes do corpo, particularmente para as que foraõ feitas com instrumentos de ponta: O Gumileme de Dioscorides era amarello, quasi semelhante a scammonia, & mordicante. Como o de hoje he diferente, se pode com razão duvidar, que seja verdadeiro. A quelle, que he negro, & se parece com sal Arumoniaco, ou Goma Arabica, não presta. Há Autores modernos, que são de

¹¹⁵ Disponível em: <https://aulete.com.br/tragacanto>. Acessado em 03 fev 2021.

parecer, que ninguem na Europa conhece a arvore, que produs esta goma, ou resina. Só sabemos que vem da India oriental. Emplastrum Gummi Elemi. No livro: “[...] he por incisaõ da arbore Zambujeiro, aclara, e transparente he a melhor, ella dissolve bem junto com rezina branca em espirito de vinho pello banho de Maria explicado, ou de persi em se chocalhando bem a miudo deixando pouco pé” (1729, Arte dos Vernizes, p. 21)

Figura 55 - Resina elemi produzida pela árvore *Canarium luzonicum* em Filipinas



Fonte: <https://www.relemixenterprises.com/our-products>

Figura 56 - Goma-resina Mirra



Fonte:
<https://www.shutterstock.com/pt/image-photo/myrrh-medicinal-aroma-resin-gum-isolated-1577165689>

GOMA GETUBÂ [RESINA JATOBÁ] Possivelmente se trata da resina da árvore Jatobá, cujo nome científico é *Hymenaea courbaril*. 1: Termo não consta em Bluteau (1712-1723) e Pereira (1697). No livro (escrito à mão): Goma Getubâ, aleas Gitubâ do Brazil fas o effeito da Copal & posso dizer: ser a própria. (1729, Arte dos Vernizes, p. 27)

GOMA LACE, GOMA LACQUE [GOMA LACA] Goma laca é produzida pelo inseto *Kerria laca*. 1: Lacre. Espécie de cera, ou gomma, que se faz na Índia e particularmente no Pegù. Bilibaldo Strobeo, que traduzio do Alemaõ em latim as historias da India Oriental de Hugo Lintscothano, diz que se faz o lacre do humor glutinoso, que continuamente distilla de humas arvores, semelhantes às nossas ameyxieiras, & que humas formigas com azas, depois de o chuparem, o deixaõ nos ramos como as abelhas o mel, & a cera. Os donos das arvores cortaõ estes ramos, & os poem a seccar, & depois de muito seccos, & consumidos, fica o lacre a modo de canudos, em que às vezes se achaõ huns pedacinhos de pao, ou azas de formigas; o que tem menos destes etherogeneos fragmentos, he o

melhor; o lacre crù, & novamente tirado da arvore, he de huma cor, tirante a vermelho, & bem mesclado com outros ingredientes, toma facilmente qualquer tintura. Este lacre chama-se Lacre de formiga. (BLUTEAU, 1712-1723). No livro: “[...] huma casta de formigas a forma, a fazem o summo de arbores. Arteficial se alimpa, e a pura esta goma formando outra della mais liquida, e por esta razaõ a chamaõ goma lacque depurada por ser ja mais pura, ou liquida; a boa apurada, he bem clara trasparente, pega bem fogo cheira bem, he muito dura, e com tudo posta em verniz na madeira pega bem (...) no pezo he leve (...) em Flamengo chamaõ Schel-lack”. (1729, Arte dos Vernizes, p. 19, 20)

GOMA LACQUE, ver GOMA LACE.

GOMA SANDARACK, GRAXA ALMECEGA, GOMA GRAXA [SANDARAC] A resina citada por João Stooter é proveniente da árvore *Juniperus oxicedrus*. A resina sandarac que encontramos para realizar os experimentos é extraída da árvore *Tetraclinis articulata*, proveniente do Marrocos. Ambas pertencem à família *Cupressaceae*. Mills and White (1994) vão dizer que a resina obtida das espécies *Juniperis* e *Cupressus* apresenta características e composição similar à resina obtida *Tetraclinis articulata*, de onde se extrai a sandarac. Dizem ainda que no passado a resina junuperi pode ter sido confundida com a sandarac, pelas incertezas em relação à origem botânica das duas e porque hoje não se sabe ao certo se a resina junuperis foi realmente usada. 1: Sandaraca. He huma especie de Arsenico natural, que se acha nas mesmas minas de ouro, e prata, que o ouro pimenta; e assim (segundo a observação de* Matthiolo) não he outra cousa mais que hum ouro pimenta, perfeito digesto, e cozido nas veas da terra, e que com este beneficio ficou mais fino, e mais vermelho, o que facilmente se póde experimentar, porque se em brazas de carvão, ou em vaso de barro queimarem o ouro pimenta, em breve tempo se farà taõ vermelho, e acezo, como a sandaraca. He necessario advertir, que esta Sandaraca não he a dos Boticarios, a que elles chamaõ Verniz, e que he Goma de zimbro. Nasceo este erro de alguns modernos, que conformandose com os Arabes, os quaes chamaõ Sandarax à Goma do zimbro, deraõ este mesmo nome de Goma à Sandaraca. Alguns delles chamaõ tambem à Sandaraca, Sandix, ou Vermelhaõ, o qual se faz de Alvyade queimado, porque sahe muito vermelho, mas o Sandix pelas suas propriedades he muito differente da Sandaraca. Ha outra Sandaraca, que, segundo diz

Plinio, he huma especie de mel com cera. Na sua* Prosodia o P. Bento Pereira escreve Sandaracha, com h, e quer que tambem signifique a herba Chupamel.” (BLUTEAU, 1712-1723) No livro: “[...] he incisaõ da arvore Oxcicedre, seu muito sal, se separa bem cozido em oleo de nozes, o Sandarack seca bem, e tomada com mãos quentes não apegam a obra logo ás mãos, sendo o Verniz de espirito de vinho (que os dos oleos seja como for sempre alguma cousa saõ apegajosos) e por seu muito pé como o que deixa a colla as fezes, se experimenta fazer pouco corpo. Goma Sandarack, graxa almecega, Goma graxa, em Portuguez saõ estas tres cousas com estes tres nomes huma cousa sómente, e porque póde causar duvida (como me causou) o explico, e por exame se mandou comprar tres partes diversas, e pôr estes tres nomes diferentes em papel, e conformando tudo com junta de piritos, Droguistas, se determinou, que a differença, que se achava, pela vista, que só era de peor, ou melhor qualidade, que se a certa. E estes Droguistas em lugar desta droga, parecendo-lhes a elles que muito bem me a nimavaõ, e a aconselhavaõ-se; porque o que tem o seu verniz he brando, e se apegam ás mãos quentes. Nota, que estas drogas pela experiencia, que tenho ao fazer do verniz, fazem muito pé, apegando-se no fundo da garrafa, ou do frasco á maneira de hum bollo, rezaõ porque, para de solver, se deve chocalhar a miudo em lugar de mecher com a garrafa para trazer tudo bem involto; porque ainda depois do verniz feito, e coado, tendo passado alguns dias a senta, e de novo faz algum pé.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 18)

KARABE, ver ALAMBRE

MASTICE [RESINA MASTIC] *Pistacia Lentiscus var. Chia*, proveniente da Grécia. 1: Mastique. He tomado do Francez Mastic. Vid. Almecega. Mastique branco, & amarello. No livro: “[...] he incisaõ da arvore Lentifque, dissolvido pouco pé deixa em espirito de vinho, e assim he liquido, para os oleos, vernizes mui mollle. (...) seu mal he ser a pegajoso ás mãos quentes, e assim este misto requer, e depende de outra mistura mais dura, e friavel, que he boa mistura, e verniz muito branco.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 17)

OLEO BEN, OLEO BEHEN [ÓLEO BEN] Possivelmente óleo das sementes da árvore *Moringa oleifera* 1: Termo não consta em Bluteau (1712-1723) e Pereira (1697). No livro: “[...] he de huma Arbore, a sua fruta, que he como avellans, a côr do oleo he branca sem cheiro nunca se faz rançoso, he muito, e muito levissimo, he este oleo das avelans

excellentissimo verniz para pôr por cima de estampas de fumo pintadas de iluminação, e por esta parte he aqui proprio este oleo verniz branco Ben, das avellans: nem de particular, que dado em papel o deixa branco, sem nunca se fazer amarello.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 27)

OLEO DE TORMENTINA [TEREBENTINA] 1: Óleo volátil de terebentina, essencia de terebentina. Extrae-se do pinus picea, maritima, etc. é transparente hyalino, mui tenue, mais leve que a agua, cheiro mui forte e desagradavel, sempre liquido e volátil. As diversas terebenthinas conhecidas distiladas dão este oleo, e deixão de residuo a resina solida e seca; de modo que elas são propriamente uma mistura de resinas e oleo essencial. (PINTO, 1836). No livro: “[...] não o sei de certo; mas a minha opiniaõ, he que por destilação mana da tormentina grossa, assima de Veneza, o corioso o examinará melhor, que eu não fiz.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 25)

Figura 57 - Extração da resina de pinheiro



Fonte: <https://www.shutterstock.com/pt/search/pine+resin>.

PÁO CAMPEXE [PAU-CAMPECHE] Nome científico *Haematoxylum campechianum* 1: Campeche. Pao, que vem do Brasil. He vermelho, e serve para fazer tinta negra, particularmente para chapeos (BLUTEAU, 1712-1723). No Livro: Da Índia de Castela, “[...] tem côr amarela avermelhada, he para tinta denegrada [...], se bem para Portugal hoje em dia vem amaior quantidade por via de Inglaterra, he pezado racha, e tornea bem, he muito duro, e fechado dos poros; mas chegando a ele agoa de cal, como digo a fol. 13, e 14 destinge, e tinge muito.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 2)

PÁO ERABLE [MAPLE TREE] Possivelmente se trata da árvore maple tree. 1: Termo não consta em Bluteau (1712-1723) e Pereira (1697). No livro: Da Arabia, Granoble de França, Inglaterra, “Páo Erable, em Francez. Em Inglez Mapletre, o melhor vem da Arabia, também a há em Granoble de França, e na Inglaterra. Seu maior gasto he em Coronhas de Espingardas, e pistollas, aceita bem o Verniz de agoa forte (...), ficando o bom com galhardissimas, que totalmente he, ou imita arraiz de Oliveira o serne della.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 4)

PROPOLINA [OXICLORETO DE BISMUTO] De acordo com as informações que constam no livro, possivelmente se trata do oxiclreto de bismuto ou do sulfeto de ferro. 1: Marquesíta. Deriva-se do Francez Marcassite. He o nome, que vulgarmente se dà a humas pedras metallicas, as quaes se formão da parte mais terrestre da exhalção do seu metal. Acha-se em quasi todas as minas. As marquesitas das minas de prata, & ouro, são mais estimadas. (BLUTEAU, 1712-1723) No livro: “Marquesita em espanhol “[...] he huma cousa com que se formaõ brilhantes pintas, ou salpicos no que se enverniza, há fina, e grossa, e de todas as cores forma furtacores, custa 60 reis a oitava de onça, dizem ser sua compozição de huma pedra: para o que se deve alizar, lustra no torno de tornear; não he asseado por maior parte cahir, e desgastar, e assim he conveniente applicar a Porpelinha no verniz, que naturalmente sem lustrar fica com bom lustro, como já fica dito, o qual segura bem, sem que nada deixe de si cahir, que naturalmente tem bom lustro.” Nota escrita à mão: “Taobem dizem Bismuto.” (1729, Supplimento, p. 35)

QUICONGO [PAU QUICONGO] Possivelmente se trata do pau quicongo, cujo nome científico é *Tarchonanthus camphoratus*. 1: Quicongo. Pao medicinal. (BLUTEAU, 1712-1723) No livro: De Loanda Reino de Angolla. “[...] de côr castanha com ondas negras muito pezada, e fechada deporos: he de excelente fender, não he muito grosso, geralmente traz no meio hum vento faz, excelentissimas roscas; mas se o mal he ter hum forte cheiro desagradavel a huns, e não a outros, que por esta razaõ he o mais acertado, o envernizar bem por dentro, e fora, a caixa dele feita para tabaco de pó. Os negros por remedio, em tendo dor de cabeça tomaõ do fumo profumes, pello que se me tem communicado, e informado, e ser páo de excelentes ondas, e lustro.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 3)

ROM [GOMA-GUTA] Goma-resina amarela extraída por incisão da árvore *Garcinia hamburyi* Hook. F. e outras espécies que crescem no sudeste da Ásia 1: Rom. (Termo de Pintor.) He huma pedra amarella, que vem da India, de que usaõ os Pintores para amarello. Douradúra. He huma composiçaõ de Espirito de vinho, Myrrha, Rom, (que he huma tinta amarella) & varias gomas, a qual depois de posta ao lume, & desfeita, sobre qualquer prateado de tempera, ou oleo se aplica, & o faz parecer propriamente ouro, & sobre prata burnida, melhor, & sobre doura do velho, lhe torna a dar o seu primeiro lustre. Não temos palavra propria Latina (BLUTEAU, 1712-1723). No livro: “[...] he huma goma, ou tinta amarella, que ajuda a formar huma tintura, em Flamengo dizem goma gut, ou gulla gambia.”; “Dado com esta tinta porsima do prateado, forma hum dourado.”; Nota escrita a mão: Hê tirada de huma planta esta goma.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 26)

SASSAFRAZ, SASSAFRAX [CANELA-SASSAFRÁS] Possivelmente se trata da árvore canela-sassafrás, cujo nome científico é *Ocotea odorifera*. 1: Sassafráz, ou salsafraz. Imaginação alguns que se deriva de Saxifraga, que he o nome de hũa planta, cujas virtudes participa o Sassafraz, em ser incisivo, penetrante, aperitivo, & c. Sassafraz he hum pao cheyroso, aromatico, com algũa acrimonia, de sabor como de funcho, (tanto assim, que os Castelhanos lhe chamão Pao funcho.) & de hũa cor, que tira a amarello. A arvore he da figura, & do tamanho de Pinheyro mediano, cuberta de hũa casca aspera, & muyto cheyrosa. Dà-se bem em lugares maritimos, trazem no em bocados da Florida, Provincia da America Septentrional, aonde lhe chamão Pavame. Glielme Pison faz menção do Sassafraz do Brasil, a que o Gentio chama Auhuyba-Peabya. (BLUTEAU 1712-1728) 2: Sassafras. Que quelques-uns appellent aussi Saxafras, bois de canelle, e pavante (...)” (BRUSLONS, 1750) No livro: “Brazil, e Indias de Hespanha, e outras partes, [...] tem côr castanha muito, e muito cheyroso a erva doce, as migalhas meúdas, e em agoa fervente postas a puxar, como o chá, e bebida esta agoa he boa para a dor das areias, pois as faz expulsar, e o gálico, tornea bem; mas racha muito, e por bronco não consente fazer boas roscas; huns copos. Que desta madeira se torneaõ para deles se beber agoa, que nelles esteve não tem a atividade medicinal, como tem a agoa feita ao modo de chá.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 1)

SERABULHENTO [SARABULHENTO] 1: “Cheyo de sarabulho. Sarabulho. O pedregulho, que fica na louça, ou vasos de barro, como pedrinhas, areas, &c. Como as cousas, que tem sarabulho, são asperas ao tacto.” (BLUTEAU, 1712-1728, p. 495). No livro: “... devem ser muyto bem moidas, como bem se pode considerar, para não fazer a obra serabulhenta.” (1729, Couza Nova, p. 44)

TARTAJUBA [AMOREIRA] Possivelmente se trata da árvore amoreira, cujo nome científico é *Maclura tinctoria* (L.) D. Don ex Steud., *Moraceae*¹¹⁶. 1: Termo não consta em Bluteau (1712-1723) e Pereira (1697). No livro: “(...) outra tintura amarella, vem de Pernambuco hum pão que chama Tartajuba, para a fazer se raspa ou pica, e se coza em agoa de cal, athe a cor contentar (...)” (1729, Arte dos Vernizes, p. 40)

TORMENTINA DE VENEZA, TORMENTINA GROSSA [TEREBENTINA DE VENEZA] 1: Therebenthina. Branca amarellada, consistencia de mel, cheiro mui forte, sabor acre e amargo; a mais estimada é a de Chio, que corre por incisão da pistacea terebinthas, e é a mais inflammavel de todas; vem depois a de Veneza, mais corada que a de Chio, extrae-se do pinus larix; a mais commum é a que corre dos pinheiros pinus maritima, pinus picea, donde se extrae o galipot (especie d’incenso a colofana), o pez, e o alcatrão. a terebenthina submettida a distillação dá oleo essencial, e o resto é a colofana, que é fusca, fragil, e com pouco cheiro. (PINTO, 1836) No livro: “a melhor, & verdadeira tormentina vem da Grecia, de Chio, tirada por incizaõ da arvore chamada em Frances: Terebinto, hê sempre verde, a sua flor tirante a vermelho [...]” (1729, Arte dos Vernizes, p. 25)

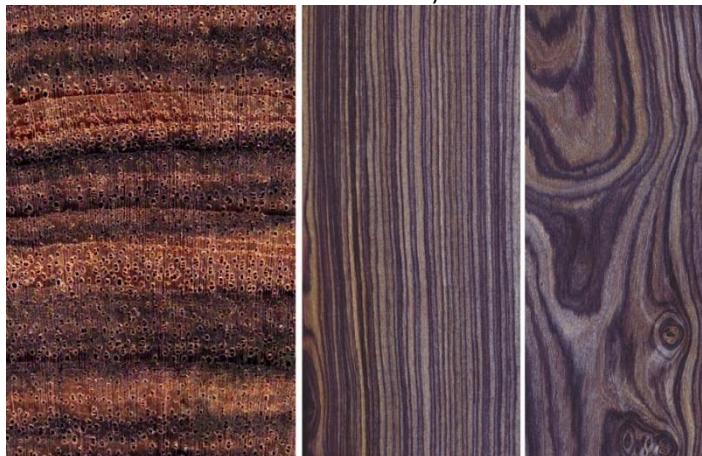
TORMENTINA GROSSA ver TORMENTINA DE VENEZA.

VIOLETE [PAU-VIOLETA] Possivelmente árvore de nome científico *Dalbergia cearensis*. 1: Violête. Pao violete. Pao do Brasil, que tem cor de violeta. Searâ, ou Sirà. He o nome de hũa povoação, & Capitania do Brasil, na costa Septentrional, com tres graos & meyo Austraes, entre as Capitancias do Maranhão, & Rio Grande. Abunda de copiosas salinas, mas carece de porto. Aqui se acha o pao violete. (BLUTEAU, 1712-1723) No livro: Do

¹¹⁶ Disponível em: https://www.ipt.br/informacoes_madeiras3.php?madeira=22. Acessado em 23 Abr. 2021.

Brasil, “[...] páo de ondas de côr violete, azul e denegrado, he hum tanto triste por escuro, a qualidade he rijo, deporos fechados, mas não há páos grossos [...], em Francez lhe chamaõ Palixandre.” (1729, Arte dos Vernizes, p. 1)

Figura 58 - Pau violeta - Pau Violete - transversal (ca. 10x). radial (tamanho natural). tangencial (tamanho natural)



Fonte: <https://www.delta-intkey.com/wood/images/kingwood.jpg>.

6. CONCLUSÃO

O estudo dos mecanismos adotados por João Stooter para transmitir o conhecimento, por meio da análise do conteúdo informacional do livro e da reprodução de receitas selecionadas, revelou quais caminhos e estratégias foram adotados pelo autor em sua escrita para que os ensinamentos fossem transmitidos de modo satisfatório, superando a distância entre o mestre e aprendiz.

João Stooter buscou transmitir aos “espíritos curiosos” os gestos adequados na elaboração de suas receitas, buscando com isso que seus leitores pudessem incorporar o conhecimento tácito e alcançar a perfeita reprodução de suas receitas. Os leitores são convidados, a cada receita apresentada, a utilizar seus sentidos para conhecer as características e as propriedades físicas dos materiais e das preparações. Ao longo do texto, o corpo é chamado para interagir com a matéria, reconhecer o ambiente e atuar como ferramenta na elaboração das receitas.

O autor empregou estratégias para transmitir o conhecimento tácito ao acionar os sentidos como instrumento de trabalho. Por exemplo, para transmitir o aspecto visual das formulações, Stooter utiliza um sistema comparativo de nomenclatura para que o leitor possa compreender o aspecto final do produto; o olfato é empregado na identificação dos ingredientes e na caracterização de vernizes; por meio do paladar, o leitor pode verificar a remoção do sal na lavagem dos metais; a sensação tátil é empregada para avaliar a pegajosidade de uma resina e, ao indicar que uma resina “dá estalo” ao ser mordida, a audição é acionada. A marcação do tempo usada nos procedimentos é dada em minutos, horas, dias e meses; mas também no tempo de “hum par de ave-marias”. Para identificar a correta temperatura no preparo do óleo de linhaça, o leitor deve utilizar uma pena de pássaro. A relação com a natureza é também identificada no uso de alimentos como figos, que são empregados na preparação de uma base para fabricação de tintas, e o miolo de pão, para remover a umidade presente nos óleos.

Na tentativa de aproximar o leitor-aprendiz das propriedades físicas e mecânicas das madeiras e resinas, o autor traz expressões como, por exemplo, “muito dura”, “fechada de poros” e “não tão duro”. Na falta de um instrumento capaz de medir o parâmetro da viscosidade dos líquidos, João Stooter busca transmitir aos seus leitores-aprendizes a

capacidade de fluir, a resistência do líquido ao escoamento e a propriedade de espalhabilidade, por meio do uso de expressões relacionadas à grossura e corpulência dessas substâncias e preparações.

João Stooter estimula a curiosidade e o espírito investigativo dos leitores, sugerindo novos experimentos, propondo questões que farão o leitor refletir sobre a escolha de um material ou procedimento, incentivando a autonomia dos seus alunos.

O autor busca descrever as cores e características dos ingredientes e materiais, além das receitas de vernizes e tinturas. Apresenta as possibilidades de cores que podem ser obtidas através do uso de diferentes resinas no preparo dos vernizes, além de demonstrar preocupação com a qualidade dos ingredientes, que podem alterar a cor com o tempo, informando quais são os vernizes mais indicados para os pintores.

A reconstrução das receitas de vernizes se mostrou uma ferramenta de aprendizado eficiente para estabelecer relações entre os materiais empregados por Stooter e os ingredientes utilizados nas reproduções das receitas, além de ser um recurso incomparável para incorporar os gestos do mestre, possibilitando experimentar as sensações, externalizar, combinar e internalizar o conhecimento tácito.

Através das reconstruções das receitas de vernizes, foi possível identificar a concentração aproximada da solução alcoólica do “espírito de vinho” que foi utilizado por João Stooter em suas práticas.

A comparação entre as análises organolépticas realizadas com as resinas adquiridas e as descrições apresentadas no livro e em outras fontes consultadas, mostraram que algumas informações oferecidas por Stooter podem ser equivocadas, resultantes da falta de padronização das matérias-primas importadas para Portugal, como o próprio autor indica.

Através da reprodução das formulações, foi possível observar que a gomme Getubâ descrita por João Stooter possivelmente se trata da resina Jatobá, extraída da árvore jatobá, de nome científico *Hymenaea courbaril*; que a resina alambre usada por ele possivelmente não se trata da resina âmbar proveniente do mar báltico, mas talvez da resina elemi; e que a resina sandarac, mastic e benjoim apresentadas são possivelmente as mesmas resinas que utilizamos em nossos experimentos. Foi possível descobrir também que nem todas as receitas podem ser reconstruídas apenas a partir do conteúdo informacional apresentado no livro e que, apesar dos recursos empregados, nem todo o conhecimento

tácito e explícito foram transmitidos - como é o caso da reprodução da receita de óleo de linhaça, cujas características da mistura do solvente e da resina não atenderam às descrições apresentadas pelo autor.

As análises sobre circulações, transferências e deslocamentos de informação trouxeram evidências em relação às matérias-primas provenientes das florestas tropicais e às técnicas adotadas pelos povos originários do Brasil.

A leitura e interpretação do livro escrito por João Stooter e o estudo comparativo com os textos escritos pelos padres jesuítas João Daniel e João Felipe Bettendorff, além de outros documentos produzidos no período, trouxeram informações que possibilitaram levantar conexões e contribuições entre povos originários das colônias e os países europeus, além de revelar o conhecimento de João Stooter sobre o que estava sendo desenvolvido no Novo Mundo.

As leituras demonstraram o interesse dos europeus pelas técnicas de ornamentação de pedra jaspe e casco de tartaruga, mas especialmente pelo brilho e aspecto vidrado e dourado conferido pelas técnicas não europeias. João Daniel fala sobre o aspecto dourado de cuias trabalhadas pelas índias de Quito, conferido pelo verniz à base de óleo de copaíba e resina do pau jotaí. Daniel também se refere ao gengibre, capaz de imitar o ouro, enquanto João Stooter revela em texto inserido à mão o “gengibre de dourar”. Muitos dos corantes citados por João Stooter podem ser identificados no livro do padre jesuíta João Daniel, a exemplo do corante extraído do pao cambeche, da cochonilha e o azul índigo.

Observou-se que a variação ou imprecisão na nomenclatura dos insumos importados para a Europa, neste período, é de grande importância para os estudos da circulação de matérias-primas uma vez em que aponta para a necessidade de se relativizar os registros documentais ou de se buscar compreender mais profundamente as referências apresentadas por cada produtor dos documentos. Neste aspecto, a realização de experimentos e a reprodução das receitas se mostrou uma ferramenta eficiente para auxiliar na caracterização dos ingredientes e das formulações.

O estudo dos termos empregados por João Stooter e a elaboração do glossário foi a base que possibilitou a compreensão da obra *Arte de Brilhantes Vernizes* e a reconstrução das receitas propostas pelo autor, ao nos aproximar do significado de termos que sofreram alterações ao longo dos anos e que se tornaram incompreensíveis nos tempos atuais.

O presente estudo do livro *Arte de Brilhantes Vernizes* de 1729, pertencente ao acervo da *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience*, revelou os diferentes caminhos de pesquisa que podem ser trilhados a partir de uma única obra, cujo rico universo informacional permitiu reflexões múltiplas, que puderam trazer uma pequena, mas importante contribuição à Ciência da Informação, História da Arte, Museologia e áreas afins.

Pesquisas que por ora puderam ser apenas vislumbradas, seja pelo tempo restrito da pesquisa, ou devido às limitações impostas pela pandemia, são convites para próximos estudos. Aqui podemos citar as análises físico-químicas e o estudo do comportamento dos ingredientes e receitas, que podem trazer informações de alta relevância para a compreensão da materialidade de objetos artísticos e da preservação dos bens culturais. Exemplares das edições de 1729 e 1786 de *Arte de Brilhantes Vernizes* que pertencem ao acervo da Biblioteca Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, também não puderam ser estudados e que podem ser fontes para pesquisas futuras.

Além disso, ficaram ainda muitas lacunas sobre a vida e obra de João Stooter. A relação que se estabelece entre Brasil, Portugal e Antuérpia, a partir dos livros impressos pela casa de impressão da família Verdussen, assim como pelo conhecimento do autor na mercancia e na prática de lapidar diamantes, são questões que merecem uma pesquisa aprofundada.

REFERÊNCIAS

Fontes impressas:

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino**. Autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712–1723. Vol. A-J

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino**. Autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1716-1721. Vol. K-Z.

BRUSLONS, Jacques Savary des. **Dictionnaire universel de commerce, d’histoire naturelle, et des arts at metiers**. 6. ed. Genève: [s.n.], 1750. v. 1-4.

BUONANNI, Filippo. **Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese**. 2. ed. Roma: Per Antonio de’ Rossi, 1731.

DANIEL, João. **Tesouro descoberto no rio Amazonas (1757-1776)**. In: Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1975. v. 95. Tomo I-II.

MONCEAU, H.L. Duhamel du. **Arte de Fazer a Colla Forte**. Tradução de José Mariano da Conceição Velloso. Lisboa: Officina da Casa Litteraria do Arco do Cego, 1799.

NUNES, Philippe. **Arte da pintura, symmetria e perspectiva**. Lisboa: Por Pedro Crasbeeck, 1615.

PAUTA e Alvará de sua confirmação do consulado geral da sahida e entrada na casa da índia. Feita com a assistencia dos escrivães do mesmo Consulado, homens de negocio da Meza do Bem-Commum os mais peritos, e assistencia do Corretor da Fazenda Real, que há de ter principio no primeiro de Janeiro do anno de 1744. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1785.

PEREIRA, Bento. **Thesouro da lingua portugueza**. Lisboa: na Officina de Paulo Craesbeeck, 1647. Disponível em: <http://clp.dlc.ua.pt/>. Acesso em: 21 Jun. 2019.

PINTO, Agostinho Albano da Silveira. **Pharmacographia do codigo pharmaceutico lusitano**. Coimbra: na Imprensa da Universidade, 1836.

SANTOS (Redator). **Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional**. Tradução de um artigo em francês sobre vernizes do Diccionario portatil de Chymica, Mineralogia e Geologia. Lisboa: Thytophraphia Rollandiana, 1827. 2º Ano, caderno nº 21, janeiro de 1827.

SILVA, Antônio de Moraes. **Diccionario da lingua portuguesa**. 6. ed. Lisboa: Typographia de Antonio José da Rocha, 1858. Tomo I (A-E). Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bibobpub&pagfis=10540>. Acesso em 14 Dez. 2021.

SILVA, Innocencio Francisco da. **Diccionario Bibliographico Portuguez**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860. Tomo IV. Disponível em: [Brasiana USP Digital https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5421](https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5421). Acesso em: 1 Mar. 2019.

STOOTER, João. **Spingardeiro com conta, pezo, & medida**. Antuérpia: Por Henrico & Cornelio Verdussen, 1719. Disponível em: <http://purl.pt/26500>. Acesso em 25 Jan. 2019.

STOOTER, João. **Arte de Brilhantes Vernizes**, & das tinturas. Fazelas, & como obrar com ellas. E dos ingredientes de que o dito se deve compor: huma larga explicação, da origem, & naturezas; proprio para os Mestres Torneiros, Pintores, & Escultores. Como taõ-bem huma offerta de 18, ou 20, receitas curiozas, & necessarias para: Os ourives de ouro, prata, & os relagueiros & mais Artistas. Antuérpia: Por Viuva de Henrico Verdussen, 1729.

STOOTER, João. Arte dos Vernizes. *In*: _____. **Arte de Brilhantes Vernizes** [...]. Antuérpia: Por Viuva de Henrico Verdussen, 1729.

STOOTER, João. Offerta. *In*: _____. **Arte de Brilhantes Vernizes** [...]. Antuérpia: Por Viuva de Henrico Verdussen, 1729.

STOOTER, João. Supplimento. *In*: _____. **Arte de Brilhantes Vernizes** [...]. Antuérpia: Por Viuva de Henrico Verdussen, 1729.

STOOTER, João. Couza Nova. *In*: _____. **Arte de Brilhantes Vernizes** [...]. Antuérpia: Por Viuva de Henrico Verdussen, 1729.

STOOTER, João. **Arte de Brilhantes Vernizes**, & das tinturas. Fazelas, & como obrar com ellas. E dos ingredientes de que o dito se deve compor: huma larga explicação, da origem, & naturezas; proprio para os Mestres Torneiros, Pintores, & Escultores. Como taõ-bem huma offerta de 18, ou 20, receitas curiozas, & necessarias para: Os ourives de ouro, prata, & os relagueiros & mais Artistas. Lisboa: Offic. De José de Aquino Bulhoens, 1786.

VANDELLI, Alexandre Antonio. **Resumo da arte da distillação**. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1813.

WATIN, J.-F. **L'art du peintre, doreur, vernisseur**. Paris: Chez Grangé, 1773.

Livros, Artigos e Teses:

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **O que é Ciência da Informação**. Belo Horizonte: KMA, 2018.

ARAÚJO, Diná Marques Pereira; REIS, Alcenir Soares dos. Biblioteca, bibliofilia e bibliografia: alguns apontamentos. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, v. 7, p. 183–201, 2016.

ARAÚJO, Diná Marques Pereira; REIS, Alcenir Soares dos; SILVEIRA, Fabrício José Nascimento. da. Bibliofilia, bibliografias e a construção do sistema axiológico da raridade. **Informação & Informação**, v. 23, n. 2, p. 38–57, 2018.

ARAÚJO, Maria Eduarda Machado de. Corantes naturais para têxteis: da antiguidade aos tempos modernos. **Revista Conservar Patrimônio**, Lisboa, n. 3-4, p. 39-51, 2006 Apud GRANDINO, Larissa. Cores da Amazônia: materiais e técnicas artísticas ameríndias no tratado das tintas do jesuíta João Daniel (séc. XVIII). Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2021.

AYRES, Isabel. Viewpoint: Art information in Latin America. **Art Libraries Journal**, v. 40, n. 3, p. 3-4, 2015.

BERG, Maxine. Afterword: Things in global history. *In*: GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio. **The global lives of things: Material culture in the first global age**. Londres e Nova York: Routledge, 2016. p. 1-28.

BERTUCCI, Paola. **Artisanal enlightenment: Science and the mechanical arts in old regime France**. New Haven: Yale University Press, 2017.

BETTENDORFF, João Filipe. **Crônica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão**. 1. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010. Vol. 115. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/568038/000971434_Cronica_missao_padres_Companhia_Jesus_Maranhao.pdf. Acesso em 14 Nov. 2020.

BRANDÃO, Angêla. Tratado de Arquitetura e o Livro dos Regimentos: uma sutil referência. *In*: XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte. **Anais [...]** Universidade Federal de Uberlândia, 26 - 30 de agosto de 2014. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2015 [2014]. 2v, p. 429-436.

CAPURRO, Rafael. Epistemologia e Ciência da Informação. *In*: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 5, 2003, Belo Horizonte. **Anais [...]** Belo Horizonte: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação e Biblioteconomia, 2003.

CARLYLE, Leslie. Historically accurate reconstructions of oil painters' materials: an overview of the Hart project 2002-2005. *In*: BOON, Jaap J.; FERREIRA, Esters S. B. (Ed.). **Reporting Highlights of the De Mayerne Programme**. Haia: NWO, 2006. p. 63-76.

CARLYLE, Leslie; WITLOX, Maartje. Historically accurate reconstructions of artists' oil painting materials. **Tate Papers**, n.7, 2007. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/historically-accurate-reconstructions-of-artists-oil-painting-materials>. Acesso em 11 Mai. 2020.

CARLILE, Paul R.; LANGLEY, Ann; NICOLINI, Davide; TSOUKAS, Haridimos. **How matter matters: Objects, artifacts, and materiality in organization studies**. Oxford University Press, 2013. v. 3.

CENNINI, Cenino. **Il libro dell'arte**. Trad. Colette Déroche. Paris: Éditions Berger-Levrault, 1991. *apud* MEDEIROS, Gilca Flores de. Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada no período Barroco e Rococó em Minas Gerais. 1999. Dissertação

(Mestrado em Artes) – Área de concentração Conservação e Restauração, Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

CHARTIER, Roger; ROSA, Ernani. A cultura escrita na perspectiva de longa duração. *In: Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: Artmed, 2001. cap. 1, p. 19–55.

CLARKE, Mark; TOWNSEND, Joyce H.; STIJNMAN, Ad. **Art of the past: Sources and reconstructions**. Londres: Archetype, 2005. ISBN 1904982018.

COSTA, Camila Brás. **Boas Práticas de manejo para o extrativismo sustentável do Jatobá**. Brasília: Instituto Sociedade, População e Natureza, 2015.

CRUZ, António João. Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. **Conservar Património**, n. 6, p. 39-51, 2007.

KAUFMANN, Thomas daCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. **Circulations in the global history of art**. Londres: Routledge, 2016.

DORES, Marcus Vinicius Pereira das. **O Primeiro Inventário de bens da Catedral de Mariana (1749-1753):** edição e glossário terminológico. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

FERRAZ, Ângela Sofia Alves. **Materiais e Técnicas da Pintura a Óleo em Portugal (1836-1914):** Estudo das fontes documentais. 2017. Tese (Doutorado em Conservação e Restauro do Património Especialidade em Teoria, História e Técnicas) – Universidade Nova de Lisboa, 2017. v. 1 e 2. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/30468>. Acesso em: 22 Mai. 2019.

FILHO, Wellington Bernardelli Silva. **Entre as mezinhas lusitanas e plantas brasileiras:** iatroquímica, galenismo e flora medicinal na América portuguesa do século XVIII nas farmacopeias do frei João de Jesus Maria. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciência, Universidade de Lisboa, 2017. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/34021/1/ulsd731769_td_Wellington_Filho.pdf. Acesso em 25 Fev. 2020.

FONSECA, Eurico Teixeira da. **O famoso jataí**. Correio da Manhã. ed. 17132, 23 Jan. 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader>. Acesso em: 5 Mai 2020.

GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio. The global lives of things: material culture in the first global age. *In: _____*. **The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World**. Londres: Routledge, 2016. p. 1–28.

GOMES, René Lommez. O manual de tintas e vernizes de João Stooter, "com anotações dele aumentado": estudo das notas interlineares e marginais manuscritas sobre um livro impresso. *In: Seminário Internacional Cultura Escrita no Mundo Moderno [Recurso eletrônico]*, Belo Horizonte. **Anais [...]** Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. ISBN 978-85-54944-36-0.

GOMES, René Lommez. **A experiência (mãe da ciência) e as exatas medidas**: conhecimento tácito, gesto técnico e materialidade do texto em um receituário artístico setecentista. 2021. (Mimeo)

GOMES, René Lommez. To bring light to the pious reader: References to information sources and transmission of knowledge in the artistic recipe book by João Stooter (1729-1732). v. 10, n. 2, p. 362–422, 2021. **Bibliothecae.it** [S.l.]. DOI: 10.6092/issn.2283-9364/14072. Disponível em: <https://bibliothecae.unibo.it/article/view/14072>. Acesso em: 2 Out. 2021.

GOMES, René Lommez; CAVALCANTE, Rita de Cássia. The virtuosity between making objects and writing an 18th century recipe book. Technical gesture, tacit knowledge and the materiality of the text in João Stooter's conceptions of artisanal mastery. *In: Colloque International Virtuosity. Ethics and Aesthetics of the Technical Gesture from the Middle Ages to the 19th Century*, Institut National d'Histoire de l'Art – INHA, 14 - 16 Jan. 2021. (Mimeo)

GRANDINO, Larissa. **Cores da Amazônia**: materiais e técnicas artísticas ameríndias no tratado das tintas do jesuíta João Daniel (séc. XVIII). Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2021.

GRIMALDI, David A. **Amber**: window to the past. Nova York: Harry N. Abrams, 1996.

GRUZINSKI, Serge. **A águia e o dragão**: Ambições europeias e mundialização no século XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HOFMEESTER, Karin. Knowledge, Technique, and Taste in Transit: Diamond Polishing in Europe, 1500–1800. *In: BYCROFT, Michael; DUPRÉ, Sven (Ed.). Gems in the Early Modern World: Materials, Knowledge & Global Trade, 1450–1800*. Utreque: Palgrave Macmillan, 2019.

JUNIOR, Edson Motta. **La utilización del sistema colorimétrico ciel*a*b* en la evaluación de los barnices y sistemas de barnizado empleados en la restauración de pinturas**: con referencia adicional al brillo, solubilidad y apariencia. 2004. Tese (Doutorado em Conservação e Restauração de Patrimônio) – Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, Valência, 2004.

JUNIOR, João Cura D'Ars de Figueiredo. **Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais**: Uma introdução. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

LANZI, Elisa. **Introduction to vocabularies**: Enhancing access to cultural heritage information. Getty Information Institute, 1998.

LOPES, Luís Seabra. A cultura da medição em Portugal ao longo da história. **Revista Educação Matemática**, n. 84, Set–Out 2005. Disponível em: <https://www.esep.ipv.pt/mat1ciclo/textos/historia%20da%20matematica/lopes%20cultura%20medicao2.pdf>. Acesso em 21 Out. 2019.

MARQUES, Adílio Jorge; FILGUEIRAS, Carlos. A. L. O químico e naturalista luso-brasileiro Alexandre Antonio Vandelli. **Química Nova**, v. 32, n. 9, p. 2492–2500, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-40422009000900046>. Acesso em 22 Mai. 2020.

MARQUES, Ana Luísa dos Santos. **Arte, ciência e história no Livro português do século XVIII**. 2014. 505 f. Tese (Doutorado em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

MARTIN, Meredith; BLEICHMAR, Daniela. **Introduction: Objects in Motion in the Early Modern World**. *Art History*, Wiley Online Library, v. 38, n. 4, p. 604–619, 2015. DOI: 10.1111/1467-8365.12170.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. O manuscrito do catálogo do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre em Belém do Grão-Pará (1720) da coleção Lamego do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** [S.l.] n. 49, p. 183–204, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34645>. Acesso em: 14 Mai. 2020.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. **Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653–1759)**. 2009. 2 v. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. DOI:10.11606/T.16.2009.tde-28042010-115311.

MCKERROW, Ronald Brunlees. **An introduction to bibliography for literary students**. Oxford: Clarendon Press, 1928.

MEDEIROS, Gilca Flores de. **Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada no período Barroco e Rococó em Minas Gerais**. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Área de concentração Conservação e Restauração, Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

MIGLIACCIO, Luciano; MARTINS, Renata Maria de Almeida. Seguindo a pista de Wei-Kia-Lou: A migração de formas artísticas de gosto oriental através das missões jesuíticas e a ornamentação de espaços religiosos na América Portuguesa. *In: Revista de História da Arte*, n. 8, p. 161-172, 2019. Disponível em: https://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw8/RHA_W_8.pdf. Acesso em: 28 Ago. 2021.

MILLS, John S.; WHITE, Raymond. **Organic chemistry of museum objects**. 2. ed. Londres: Routledge, 1999.

NONAKA, Ikujiro; TAKEUCHI, Hirotaka. **Criação de conhecimento na empresa: como as empresas japonesas geram a dinâmica da inovação**. Rio de Janeiro: 1997.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. **Arte, objeto artístico, documento e informação em museus**. Rio de Janeiro: V Encontro ICOFOM LAM e XVII Simpósio anual ICOFOM (Museologia e Arte). 1996.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Prefácio. *In*: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZÁLEZ DE GOMEZ, Maria Nélida (Org.). **Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museus e imagem**. Rio de Janeiro: IBICT/ DEP/DDI, 2000. p. 7-14.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da informação em arte no campo interdisciplinar da Museologia e da Ciência da Informação. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio, MAST, v. 1, n. 1, Jul./Dez. 2008**. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.10br/index.php/ppgpmus>>. Acesso em: 10 Mai. 2020.

POLANYI, Michael. **The tacit dimension**. Chicago: University of Chicago press, 2009.

RIBEIRO, Maria de Azambuja. Literatura artística nas bibliotecas jesuíticas de Portugal e seu ultramar. *In*: **Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial: Arte e História no mundo Ibero-Americano (séculos XV-XIX)**. Belém: Editora Açai, 2014.

RIJKS, Marlise. Gems and Counterfeited Gems in Early Modern Antwerp: From Workshops to Collections. *In*: BYCROFT, Michael; DUPRÉ, Sven (Ed.). **Gems in the Early Modern World: Materials, Knowledge & Global Trade, 1450–1800**. Utrecht: Palgrave Macmillan, 2019.

SILVA, Cátia Alexandra Cunha da S. P. da. **Tipografia portuguesa do século XVII na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Documentação e da Informação) Biblioteconomia, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/23903>. Acesso em: 21 Set. 2021.

SILVA, Silvestre. **Árvores Nativas do Brasil**. São Paulo: Europa, 2013. v. 1

SMITH, Pamela H. **The body of the artisan: Art and experience in the scientific revolution**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

SMITH, Pamela H. Making things: Techniques and books in Early Modern Europe. *In*: FINDLEN, Paula (Ed.). **Early Modern things: Objects and their histories, 1500-1800**. London: Routledge, 2013. p. 173–203.

SMITH, Pamela H. Itineraries of materials and knowledge in the early modern world. *In*: GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio. **The global lives of things: Material culture in the first global age**. [S.l.]: Routledge London, 2016.

SMITH, Pamela H. **Entangled Itineraries: Materials, Practices, and Knowledges across Eurasia**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Panorama brasileiro na relação entre ciência e conservação de acervos. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 37–46, 2011.

STOLS, Eddy. Livros, gravuras e mapas flamengos nas rotas portuguesas da primeira mundialização. *In*: STOLS, Eddy; THOMAS, Werner (Ed.). **Um mundo sobre papel: Libros e gravados flamencos em el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)**. Lovaina: Acco, 2009.

STOLS, Eddy. Lisboa: Um portal do mundo para a nação flamenga. *In*: FONSECA, Jorge Manuel Rios da (Coord.). **Lisboa em 1514: O relato de Jan Taccoen van Zillebeke**. Lisboa: Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa - Húmus, 2014. v. 8.

VAN ROSSEM, Stijn. Books and the city: the urban networks of the Verdussen family. *In*: ADAM, Renaud et al (Ed.). **Urban networks and the printing trade in early modern Europe (15th-18th century)**. London: Consortium of European Research Libraries, Royal Library of Belgium, 2010. p. 39-52.

VAN ROSSEM, Stijn. La imprenta de los Verdussen y la comercialización de sus libros en el mundo ibérico e iberoamericano. *In*: STOLS, Eddy; THOMAS, Werner (Ed.). **Um mundo sobre papel: Libros e gravados flamencos em el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)**. Lovaina: Acco, 2009.

VERNIZES (Carta). **Revista Universal Lisbonense**, Vol. III, Série IV, n. 39, p. 467, 16 Mai. 1844.

Sites:

CLASSIC Josiah Brown University Library Catalog. Disponível em: <http://josiah.brown.edu/record=b6239728~S7>. Acesso em: 20 Ago. 2019.

HOLLIS – Harvard Library's Catalog. Disponível em: <http://id.lib.harvard.edu/alma/990094856990203941/catalog>. Acesso em 16 Ago. 2019.

PORBASE – Catálogo Coletivo das Bibliotecas Portuguesas. Disponível em: <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/porbase/2494365>. Acesso em: 16 Ago. 2019.