



Márcia Almada
 Das artes da pena e do pincel:
 caligrafia e pintura em manuscritos no século XVIII
 Volume I | Texto

Belo Horizonte, 2011

Márcia Almada

DAS ARTES DA PENA E DO PINCEL:
CALIGRAFIA E PINTURA EM MANUSCRITOS NO SÉCULO XVIII

Volume I – Texto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura
Orientadora: Profa. Dra. Junia Ferreira Furtado

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Programa de Pós-Graduação do Departamento de História
2011

907.2 Almada, Márcia
A444d Das artes da pena e do pincel [manuscrito] : caligrafia e pintura em manuscritos
2011 no século XVIII / Márcia Almada. -2011.

413 f.

Orientadora : Junia Ferreira Furtado

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Para Alice

Agradecimentos

Um projeto de vida que envolve tantos anos não se faz na solidão. São muitas as pessoas que encontramos no caminho que, espontânea ou forçosamente, acabam por compartilhar as nossas prioridades.

O primeiro agradecimento é para a professora Junia Ferreira Furtado, minha orientadora, que aceitou seguir comigo nessa empreitada e que me deu o norte no momento exato. Sou muito grata a Tiago C. P. dos Reis Miranda, do Centro de História de Além-Mar, da Universidade Nova de Lisboa, que supervisionou minhas pesquisas e abriu meus caminhos e meus olhos em Portugal.

Durante a minha estadia em Lisboa, foram muitas as conversas, consultas e entrevistas com pesquisadores e professores, que com suas observações, comentários e boas perguntas me fizeram investigar outras possibilidades: Pedro Cardim, Miguel Figueira Faria, Vitor Serrão, Rita Marquilhas, Nuno Senos, Fernando Bouza Álvarez (em suas visitas a Lisboa). Enrique Rodrigues-Moura foi um ótimo companheiro de conversas. Agradeço especialmente ao professor António Castillo Gómez, que me recebeu com muita atenção durante minha estadia em Alcalá de Henares e Madri, proporcionando-me a oportunidade de proveitosos debates.

Devo agradecer com muita consideração e respeito a todos os funcionários dos arquivos e bibliotecas que consultei, sempre disponíveis a me atender em todas as demandas. Em nome de todos eles, agradeço na pessoa de José Sintra Martinheira, do Arquivo Histórico Ultramarino, que me ensinou os trâmites da burocracia colonial e também algumas receitas da culinária portuguesa.

Regina Horta, durante o “seminário de tese”, me ensinou a olhar para o próprio passado para compreender nossos interesses do presente. José Mindlin (*in memoriam*) facultou o acesso a seus documentos e à sua amizade, através dos livros. Pedro Teixeira Mota me inseriu no círculo de colecionadores de documentos em Portugal. Marcos Drumond leu a primeira versão do texto e fez ótimas sugestões e correções.

Os amigos, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, tiveram ouvidos pacientes para conversar sobre um só assunto durante todos esses anos. René Lommez Gomez e Flávia Klausing Gervásio foram grandes companheiros e discutiram comigo vários assuntos da tese. Maria Helena Cunha e Ana Flávia Machado foram responsáveis pelo (pouco) divertimento que tive durante esses anos. Tande Campos continua me apoiando nas empreitadas da vida. Maria Helena Rabelo Campos e Geraldo Nascimento me acolheram quando muito precisei. Carlos Eduardo de Almeida Barata apaixonou-se pelos calígrafos e me trouxe muitas novidades com suas incansáveis pesquisas. Em Portugal, Maria Manuel Marques (Miúcha), Alberto Seabra, Fernanda Martins e Péricles Pedrosa Lima me deram o carinho necessário. Luciana Éboli, (para) sempre tão perto, foi um dos melhores encontros de vida.

Agradeço, por fim e desde o começo, a meus pais, Aparecida e Ary Almada, que não se cansam de atender todas as minhas demandas. E a Alice, que suportou quase bem minhas ausências de mãe; ao seu lado, minha vida fica mais doce.

O momento dos agradecimentos é um dos mais difíceis, pois corremos o risco de não nos recordarmos de todas as pessoas que nos apoiaram. A esses, o meu carinho.

A Fundação de Apoio à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) me concedeu uma bolsa de doutorado durante três anos e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) o auxílio para um ano de pesquisas em Portugal, suportes que foram extremamente necessários para a dedicação exclusiva à tese. Após os quatro anos, recebi uma bolsa de investigação da Fundación Carolina, o que me possibilitou a pesquisa complementar nos arquivos de Madri e Alcalá de Henares.

Resumo

A presente tese é uma reflexão sobre os significados, os usos e a produção de manuscritos adornados no Brasil durante o século XVIII, tendo como fonte de análise principal os livros de compromisso de irmandades leigas. A prática colonial é inserida no contexto internacional da cultura escrita da Era Moderna, especialmente em sua relação com a experiência ibérica. São analisadas as interações técnicas, estéticas e iconográficas do contexto ibero-americano, bem como identificadas algumas das fontes modelares textuais e gráficas que regeram a execução dos documentos, possibilitando igualmente a compreensão do diálogo estabelecido com outras formas de expressão visual próprias do século XVIII. Os significados dos documentos adornados são interpretados em sua situação histórica, a partir das condições materiais com as quais se constituíram e das atividades, sujeitos e instituições que giraram em torno da sua produção, circulação, recepção e preservação. As informações visuais são utilizadas profusamente para recolha de informações, tendo em vista que os objetos da cultura material das sociedades trazem em sua concepção visual uma correspondência com os valores socialmente aceitos em uma determinada época e são expressões materiais dos modos de viver.

É considerado que a atividade da ornamentação de documentos estava plenamente viva durante o século XVIII e os investimentos feitos eram uma prática distendida socialmente. Variados grupos sociais, da elite às camadas populares, fizeram uso da escrita, em suas formas gráficas rebuscadas ou mais simplificadas. O aprendizado das normas e das técnicas podia ser feito em graus variados e não descartava o autodidatismo. As dinâmicas aplicações das regras assinalam que os usos que se faziam da escrita estavam além do âmbito exclusivo dos grupos de letrados.

Palavras-chave: manuscritos, caligrafia, pintura, iconografia, século XVIII.

Résumé

La présente thèse est une réflexion sur les sens, les utilisations et la production de manuscrits embellis au Brésil pendant le 18^e siècle, en prenant comme source principale d'analyse les livres réglementaires de confréries laïques. La pratique coloniale est insérée dans le contexte international de la culture écrite de l'Âge Moderne, spécialement dans sa relation avec l'expérience ibérique. Sont analysées les interactions techniques, esthétiques et iconographiques du contexte ibéro-américain ainsi comme sont identifiées quelques sources modèles, textuelles et graphiques, qui ont guidé l'exécution des documents, en facilitant également la compréhension du dialogue engagé avec d'autres formes d'expression visuelle propres au 18^e siècle. Les sens des documents embellis sont interprétés dans leur contexte historique, à partir des conditions matérielles avec lesquelles ils se sont constitués et des activités, des sujets et des institutions qui ont tourné autour de leur production, circulation, réception et préservation. Les informations visuelles sont utilisées profusément dans la collecte d'informations, en tenant compte du fait que les objets de la culture matérielle des sociétés portent dans leur conception visuelle une correspondance avec les valeurs socialement acceptées dans une époque déterminée et qu'ils sont des expressions matérielles des façons de vivre.

Il est admis que l'activité d'embellissement de documents était pleinement en cours pendant le 18^e siècle et les investissements étaient une pratique étendue socialement. Divers groupes sociaux, de l'élite aux couches populaires, ont fait usage de l'écriture dans ses formes graphiques, recherchées ou plus simplifiées. L'apprentissage des normes et des techniques pouvait être fait à des degrés divers et n'écartait pas l'autodidactisme. Les applications dynamiques des règles montrent que les usages qui étaient faits de l'écriture se situaient au-delà du cercle exclusif des groupes de lettrés.

Mots clés: manuscrits, calligraphie, peinture, iconographie, 18^e siècle.

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Distribuição das invocações nos compromissos de Minas Gerais.....	26
Tabela 2 – Uso das técnicas de ornamentação	176

Lista de Gráficos

Gráfico 1 – Número de compromissos consultados	23
Gráfico 2 – Cronologia dos compromissos consultados de Minas Gerais	25
Gráfico 3 – Distribuição por “qualidade” dos irmãos – irmandades de Minas Gerais	27

Lista de Figuras

(Clique na palavra “FIG.” para visualizar a imagem correspondente; para voltar ao texto, clique na imagem.)

FIGURA 1 – Página de <i>Exemplares de diversas sortes de letras</i> , de Manoel Barata	326
FIGURA 2 – Páginas do livro de <i>Tratado da letra latina</i> , de Giraldo Fernandes de Prado	326
FIGURA 3 – a) Página de uma cartinha manuscrita; b) Capitulares manuscritas em caracteres romanos maiúsculos	327
.....	
FIGURA 4 – Caligrafia e desenhos de D. Marcos de la Roelas y Paz	327
FIGURA 5 – Documentos feitos por um mesmo calígrafo	328
FIGURA 6 – Primeiras lições de caligrafia: linhas retas e curvas	328
FIGURA 7 – Mostra de letras com travados	329
FIGURA 8 – Tipos de caracteres usados no século XVII: a partir do alto, bastarda, redonda, romana, grifa e antiga	329
FIGURA 9 – a) Letra grifa; b) letra romana	330
FIGURA 10 – Modelo para Privilégio	330
FIGURA 11 – Carta de brasão portuguesa, século XVIII	331
FIGURA 12 – Figuras geométricas aplicadas ao ensino da caligrafia	331
FIGURA 13 – Desenhos ornamentais caligráficos	332
FIGURA 14 – Portada da obra de Polanco	333
FIGURA 15 – Exercício de rasgos liberais de Felipe del Campo, discípulo de Morante	334
FIGURA 16 – Sobre o modo de segurar a pena e posicionar o pulso	334
FIGURA 17 – Portada da obra de José de Casanova	335
FIGURA 18 – a) Cartaz de divulgação da escola de Moya; b) cartaz de divulgação da escola de Morante	336
.....	337

FIGURA 19 – Cartaz de divulgação da escola e livro de Juan Claudio Aznar de Polanco	338
FIGURA 20 – Capa da publicação de Julian de Ilana	339
FIGURA 21 – Dedicatória de Morante a Diego Velásquez	340
FIGURA 22 – Dedicatórias de Morante a Lope de Vega; a) Manuscrito; b) impresso	341
FIGURA 23 – Frontispício de <i>Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar</i>	342
FIGURA 24 – Frontispício de <i>Nova arte de escrever</i>	343
FIGURA 25 – Retrato de Pedro Díaz Morante	344
FIGURA 26 – Retrato de Manoel de Andrade de Figueiredo	345
FIGURA 27 – Imagem da mão que segura a pena	346
FIGURA 28 – Imagem da mão que segura o compasso	347
FIGURA 29 – Caderno de amadores da pintura	347
FIGURA 30 – Caderno de instrução para pintura	347
FIGURA 31 – Modelos de capitulares de Andrade	348
FIGURA 32 – Desenhos decorativos de Andrade	348
FIGURA 33 – Texto manuscrito provavelmente de Frei José de Nossa Senhora das Neves	348
FIGURA 34 – Modelo e cópia da letra H, de Andrade	349
FIGURA 35 – Modelo e cópia da letra I, de Andrade	349
FIGURA 36 – Modelo e cópia da letra T, de Andrade	349
FIGURA 37 – Modelo e cópia da letra U, de Andrade	350
FIGURA 38 – Modelo e cópia da letra C, de Andrade	350
FIGURA 39 – Modelo e cópia da letra E, de Andrade	350
FIGURA 40 – Mostras caligráficas impressas avulsas	351
FIGURA 41 – “Restaurações” de suporte e imagem de desenhos da oficina de Morante	351

FIGURA 42 – Desenhos preparatórios a lápis	352
FIGURA 43 – Desenho subjacente a lápis e execução de linhas grossas e finas	352
FIGURA 44 – Desenho subjacente a lápis sob a pintura e o douramento	353
FIGURA 45 – Compromissos feitos pelo mesmo calígrafo/pintor	353
FIGURA 46 – Modelo e cópia – sobreposição de imagens de capitulares; a) gravura e manuscrito; b) duas capitulares do mesmo manuscrito	354
FIGURA 47 – Modelo e cópia por espelhamento	354
	355
FIGURA 48 – Modelos de vinhetas – desenhos caligráficos de Pedro Díaz Morante	355
FIGURA 49 – Modelos de vinhetas por Pedro Díaz Morante	356
	357
FIGURA 50 – Técnica de reprodução por quadriculado	357
FIGURA 51 – Exemplo de cópia por <i>spolvoro</i> – bordaduras caligráficas	358
FIGURA 52 – Exemplo de cópia por <i>spolvoro</i>	358
FIGURA 53 – Exemplo de cópia por <i>spolvoro</i>	359
FIGURA 54 – Exemplo de cópia por impressão de lápis no verso	359
FIGURA 55 – Exemplo de aplicação de modelos	359
FIGURA 56 – Exemplo de reorganização da composição a partir de modelos	360
FIGURA 57 – Demonstração de técnicas de ornamentação de manuscritos	360
FIGURA 58 – Desenhos figurativos com volteios caligráficos	361
FIGURA 59 – Desenhos figurativos com volteios caligráficos	361
FIGURA 60 – Desenhos de cetras em vinhetas e letras com complemento de desenhos figurativos	362
FIGURA 61 – Desenho de cetras e mascarões	362
FIGURA 62 – Desenhos de cetras em vinhetas	363
FIGURA 63 – Uso de cetras em letras, vinhetas e bordaduras; composições	

simétricas das bordaduras	363
FIGURA 64 – Composição simétrica feita com motivos vegetalistas, com tinta vermelha e douramento	364
FIGURA 65 – Composições de bordaduras simétricas	364
FIGURA 66 – Letras enlaçadas de Andrade	365
FIGURA 67 – Capitulares de cetras ao estilo Andrade, executadas em tinta vermelha	365
FIGURA 68 – Letras enlaçadas de Andrade	366
FIGURA 69 – Aplicação de folha de ouro em letras	366 367
FIGURA 70 – Aplicação da técnica pictórica do pontilhismo	367
FIGURA 71 – Nossa Senhora das Mercês de Manoel Vitor de Jesus; a) pintura de forro; b) pintura de frontispício	368
FIGURA 72 – Frontispícios pintados por Manoel Vitor de Jesus	368
FIGURA 73 – Ladainha da Virgem, de Manoel Vitor de Jesus	369
FIGURA 74 – Conchas	369
FIGURA 75 – Rocalhas e Acantos	370
FIGURA 76 – Detalhes de guilhochê na pintura e na talha	371
FIGURA 77 – Arquiteturas e paisagens	372
FIGURA 78 – Grotescos e elementos em C	373
FIGURA 79 – Trabalhos do calígrafo do primeiro grupo estilístico	374
FIGURA 80 – Trabalhos do calígrafo do primeiro grupo estilístico	374
FIGURA 81 – Trabalhos do calígrafo do primeiro grupo estilístico	375
FIGURA 82 – Trabalhos do calígrafo do primeiro grupo estilístico	375
FIGURA 83 – Trabalhos do calígrafo do primeiro grupo estilístico	376
FIGURA 84 – Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de São José, 1722	376

FIGURA 85 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: “calígrafo/pintor de Vila Rica”	377
FIGURA 86 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: “calígrafo/pintor de Vila Rica”	377
FIGURA 87 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: “calígrafo/pintor de Vila Rica”	378
FIGURA 88 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: “calígrafo/pintor de Vila Rica”	378
FIGURA 89 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: Figueyra	379
FIGURA 90 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: Figueyra	379
FIGURA 91 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: Figueyra	380
FIGURA 92 – Modelo de capitular em manuscritos portugueses do século XVI	381
FIGURA 93 – Capitulares	381
FIGURA 94 – Distinção entre o trabalho do calígrafo e do pintor	382
FIGURA 95 – Fases do trabalho de pintura e caligrafia	382
FIGURA 96 – Trabalhos assinados por Francisco de Sales	383
FIGURA 97 – Livro assinado por Jerônimo de Matos	383
FIGURA 98 – Trabalhos de um calígrafo da Comarca do Rio das Mortes	384
FIGURA 99 – Frontispícios representando o Santíssimo Sacramento	384
FIGURA 100 – Uso de grotescos como bordaduras de imagens religiosas	385
FIGURA 101 – Representação de Nossa Senhora da Conceição	385
FIGURA 102 – Representação de São Miguel	386
FIGURA 103 – Representação de Nossa Senhora do Rosário	386
FIGURA 104 – Representações de Nuestra Señora de Atocha	387

Lista de abreviaturas

ACL – Academia de Ciências de Lisboa

ADB – Arquivo Distrital de Braga

AEPOP – Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto

AESJDR – Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar de São João del Rey

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino

APM – Arquivo Público Mineiro

BA – Biblioteca da Ajuda

BGJM – Biblioteca Guita e José Mindlin

BNE – Biblioteca Nacional de Espanha

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

BNRJ – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

BUC – Biblioteca da Universidade de Coimbra

IANTT – Instituto dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo

MBG – Museu Borba Gato / Museu do Ouro

MCP – Museu Casa do Pilar

MPJD – Museu Pedagógico João de Deus

RES – Biblioteca da Residencia de Estudiantes – Centro Superior de Investigación Científica

Sumário

Introdução	16
1. Na forma do estilo: a <i>Arte da Escrita</i> na cultura luso-hispânica nos séculos XVII e XVIII	36-95
1.1. Definindo conceitos lexicais	37
1.2. Usos da escrita e dos documentos adornados	40
1.3. A propagação das normas da caligrafia	50
1.4. A escrita como texto e a flexibilidade da ortografia	59
1.5. O aprendizado da <i>boa pena</i>	65
1.6. Tipos de letras mais comuns	70
1.7. Os principais métodos de aprendizagem	79
1.8. O público dos manuais de caligrafia	89
1.9. Os usos do objeto escrito – algumas considerações	93
2. Da tua pena, a tua vida: os profissionais da escrita na cultura hispano-luso-brasileira	96-149
2.1. Ofícios da escrita e os profissionais da boa pena	98
2.1.1. Os escrivães da administração pública	100
2.1.2. Tabeliães e notários públicos	103
2.1.3. Os serviços privados	107
2.1.4. Os escrivães das irmandades religiosas	112
2.1.5. Calígrafos – homens da boa pena entre o ensino e o serviço privado	118
2.1.6. Para tanta honra te guarda o céu	124
3. <i>Pingere litteras</i>: a letra da pena e do pincel	150-205
3.1. Arte, apuro e desenho	150

3.2.	A letra como desenho e como pintura	152
3.3.	A circulação de saberes	157
3.3.1.	Cadernos de aficionados das artes da pena e do pincel	158
3.3.2.	Cadernos manuscritos de modelos de letras	163
3.3.3.	Mostras caligráficas impressas	167
3.4.	Os “segredos” das artes da pena	173
3.4.1.	Desenho a lápis sob a letra ou pintura	184
3.4.2.	Métodos de reproduzir desenhos	186
3.4.3.	Desenhos figurativos feitos com volteios caligráficos	193
3.4.4.	Desenhos de cetras	195
3.4.5.	Desenhos de quinas repetidas simetricamente	197
3.4.6.	Letras enlaçadas de Manoel de Andrade de Figueiredo	198
3.4.7.	Escrever com tinta colorida	199
3.4.8.	Escrever letras com ouro ou prata	200
3.4.9.	A pintura e a miniatura	202
4.	A imagem no manuscrito: diálogos visuais	206-259
4.1.	A diversidade da prática da pintura	207
4.2.	Formação da cultura visual dos calígrafos/pintores	212
4.2.1.	A visualidade urbana e os diálogos entre as artes	215
4.2.2.	A difusão dos estilos por meio dos compromissos	224
4.3.	Iconografia nos compromissos: ideias e imagens que navegam o mundo atlântico	236
	Conclusão	260
	REFERÊNCIAS	273
	Volume II – Imagens	326
	Anexo I – Referências dos principais tratados e manuais de caligrafia	

editados entre 1522 e 1819	388
Anexo II – Relação visual dos livros de compromissos consultados	398
Crédito das imagens	412

Introdução

O presente trabalho é uma reflexão sobre os significados, os usos e a produção de manuscritos adornados no Brasil durante o século XVIII, tendo em vista a sua relação com a cultura ibérica. Como disse Manoel de Andrade de Figueiredo, em seu *Prólogo ao Leitor*, “muitos costumam ser, (benévolo Leitor) os motivos que ordinariamente se alegam, antes de sair à luz qualquer obra”.¹ Uma tese de doutoramento é uma obra não de uma vida inteira, mas com certeza é o resultado dos interesses e conhecimentos que acumulamos ao longo de nossa trajetória. As origens da minha atenção sobre manuscritos adornados podem estar na infância. Estes pequenos objetos – feitos de uma matéria flexível, delicada e aprazível, que unem a escrita desenhada à pintura historiada – atingem o leitor com impacto que extrapola a decodificação imediata de seus significados. De início, é um prazer sensorial que corresponde ao tato e à visão. Passa-se então a degustar cognitivamente texto e imagem como discursos, cuja compreensão envolve a memória individual e coletiva, o conhecimento adquirido e a experiência histórica. Assim, de uma primeira impressão positiva surgida na infância, chega-se, na maturidade, à capacidade de delimitar as perguntas e desenvolver os processos que poderão servir para desvendar os significados históricos daqueles objetos.

Na minha trajetória acadêmica e profissional, o primeiro projeto de investigação sobre os documentos coloniais pintados nasceu há cerca de 10 anos, a partir de uma demanda de preservação de um objeto específico: o *Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará*, realizado em 1725, que hoje integra o acervo do Arquivo Público Mineiro, sediado em Belo Horizonte. Naquela época, desenvolvi um projeto de natureza cultural que visava arrecadar recursos para a sua restauração. Como era um objeto de importância histórica e estética, além do tratamento técnico foi

¹ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, Prólogo ao leitor, folha 2.

proposta a produção de uma edição fac-similar com estudos de especialistas em história, paleografia, design gráfico e restauração de imagens a partir da tecnologia digital. Da impossibilidade de realizá-lo, a ideia seguiu como tema de pesquisa de mestrado e, ficando ainda abertas várias questões não respondidas, deu-se a sua continuidade como tese de doutoramento, que ora se conclui sem ainda fechar as portas para pesquisas posteriores. Ao final, poderá ser este um tema de curiosidade científica para uma vida inteira.

Se os objetos da cultura material das sociedades históricas nos encantam hoje, é certo que encantavam no momento de sua produção. São, contudo, percepções diferentes que se tem sobre o mesmo objeto, pois a sua compreensão vincula-se às situações históricas e culturais. A sociedade setecentista estava acostumada a lidar com a visualidade como um dos requisitos do discurso e, assim, manteve a antiga prática de ornamentação de manuscritos, revestindo estes documentos de um caráter simbólico e solene a partir do uso de certos artifícios de natureza material. Os sentidos e usos do documento adornado se modificaram ao longo dos séculos e, na era moderna, devem ser compreendidos a partir das mudanças nos hábitos de leitura e escrita possibilitadas pela propagação da imprensa. A abrangência crescente da administração pública nos estados monárquicos também atingiu os usos do manuscrito, especialmente aqueles que vinham agregados com qualidade visual e estética. Os manuscritos adornados retomaram, de uma forma intensa, o seu estatuto de raridade, poder e tesouro.

Somente recentemente é que o interesse pela pintura em manuscritos no século XVIII no Brasil tem suscitado interesse no campo acadêmico. Em estudos da década de 70 e de 80 do século passado, foi registrada a presença desses documentos em alguns acervos históricos, destacando o seu pertencimento a uma cultura visual do setecentos ou, raramente, à sua vinculação à produção de alguns artífices específicos.² Embora estes estudos tenham o mérito da identificação de alguns aspectos

² Cita-se, em especial, o estudo de Hélio Gravatá sobre iconografia em manuscritos de Minas Gerais e o de Padre Palú sobre Manoel de Andrade de Figueiredo. Cf. GRAVATÁ. *Iconografia mineira do período colonial*; PALÚ. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar (1722)*.

importantes, não houve um aprofundamento das questões relativas à produção dos manuscritos adornados e pouco se avançou desde então. Essa ausência não se limita ao Brasil, já que em Portugal e praticamente no resto da Europa, o interesse maior se fixa nos livros iluminados do período medieval, como se os documentos pintados não mantivessem sua importância na cultura moderna. Das pesquisas realizadas recentemente no âmbito acadêmico, destacam-se as teses de doutoramento de Cristina Ávila (2001),³ que desenvolve uma análise comparativa e intersemiótica de temas, mitos e ornamentos linguísticos da devoção cristã encontrados em obras textuais e imagens artísticas na Capitania de Minas Gerais durante o século XVIII, envolvendo tangencialmente a visualidade de manuscritos. Já Antonio Wilson Souza⁴ (2008) debruçou-se sobre os ornamentos e desenhos dos compromissos de irmandades e figurinos militares produzidos no Brasil durante o século XVIII, sobretudo na região nordeste, tentando compreender a caligrafia como uma modalidade do desenho. Existem alguns trabalhos monográficos resultantes do curso de especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais que tomaram manuscritos pintados coloniais como objeto de análise e tratamento.⁵ Estes trabalhos são importantes para as análises dos componentes materiais dos documentos. Por fim, cita-se a investigação de doutoramento em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais desenvolvida pela professora Bethânia Reis Veloso.⁶ O objetivo desta tese é realizar análises

³ ÁVILA. *A palavra no espelho*.

⁴ SOUZA. *O desenho no Brasil no século XVIII*.

⁵ Citam-se como exemplos os seguintes trabalhos: CARMO, Elaine Dias Matos do; VELOSO, Bethania Reis; MATOS, Blanche Thais Porto de. *Restauração do livro de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação da freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha, 1738*. 2005. NUNES, Maria Elizabeth da Matta, VELOSO, Bethania Reis, SOUSA JÚNIOR, Mário Anacleto. *Restauração dos termos de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e da Confraria de São Francisco de Assis e Gonçalo Garcia da cidade de São João Del Rei, Minas Gerais: registros da formação da sociedade mineira*. 2003. SILVA, Ivy Souza da; VELOSO, Bethania Reis. *Breves da Irmandade de São João Evangelista da Vila de São José do Rio das Mortes: restauração de dois documentos em suporte papel do século XVIII*. 2002.

⁶ “Livros de Compromisso das Irmandades religiosas e Minas Gerais: estudo dos materiais e das técnicas”. Cf. VELOSO; SOUZA. *Commitment books from the religious brotherhoods in Minas Gerais, Brazil*.

químicas e físicas sobre alguns exemplares de livros de compromisso setecentistas, procurando sistematizar de forma metódica os materiais e técnicas usados na produção daqueles documentos.

O diferencial desta tese dentre os raros trabalhos científicos que tocam o assunto em profundidade é situar a produção colonial dos manuscritos adornados na história da cultura escrita da era moderna. A prática colonial foi inserida no contexto internacional da cultura ocidental, especialmente a ibérica, destacando comparativamente as especificidades regionais através da identificação de interações técnicas, estéticas e iconográficas, seja pela identificação das fontes modelares, textuais e gráficas que regeram a execução dos documentos, seja pelo diálogo estabelecido com outras formas de expressão visual própria da cultura colonial.

Para entender a importância do documento adornado, foi necessário analisar, além dos aspectos técnicos construtivos, o papel assumido pela escrita na era moderna e a atuação dos calígrafos e escrivães na sociedade setecentista. O uso de fontes gráficas (os próprios documentos adornados, gravuras e estudos de caligrafia) e textuais (manuais da arte da escrita e da pintura) foi alargado para poder estabelecer relações comparativas, localizar as principais referências usadas na elaboração dos manuscritos e avaliar os modos de propagação do conhecimento. Foi utilizada uma série de documentos inéditos ou pouco explorados, como os cadernos pessoais de pintores e calígrafos, esboços de ornamentação caligráfica, registros de santos, além de mais de uma centena de documentos adornados produzidos em Portugal e no Brasil e dezenas de manuais de caligrafia, impressos e manuscritos.

Mais do que tentar explicar os significados do documento, procuramos interpretá-los em suas condições históricas, a partir das condições materiais com as quais se apresentam. O documento adornado é percebido em sua função comunicativa e as atividades, sujeitos e instituições que giram em torno de sua produção, circulação, recepção e preservação são igualmente importantes. Por outro lado, o documento adornado veicula não só o texto, mas também a imagem, considerando o planejamento gráfico do documento, o tipo de letra escolhido e os

elementos decorativos e simbólicos das pinturas e desenhos que os adornam. Por questões de delimitação do campo de análise, foi dado um enfoque maior na *produção* dos documentos para entender as motivações e os mecanismos que possibilitaram sua existência. Conforme afirma Robert Darnton,⁷ o significado do uso dos objetos está relacionado às formas de produção, aos investimentos feitos, aos esforços dos sujeitos em dominar as técnicas que resultem em produtos necessários a uma sociedade determinada. As informações visuais tomadas dos documentos foram usadas profusamente para analisar os aspectos técnicos, artísticos e sociais que envolvem a produção e uso do manuscrito adornado durante o século XVIII. Foram empregadas metodologias de análise próprias da história da cultura, da paleografia, da iconografia e da história da arte, procurando entender a letra como imagem e a imagem como veículo de propagação de ideias e conceitos. Em cada documento observamos os seus aspectos materiais e visuais, bem como o processo executivo utilizado, recolhendo informações decisivas para compreender a qualidade e a capacidade técnica dos executores do objeto, os conhecimentos teóricos ou práticos do executante e a relação entre o trabalho do calígrafo e do pintor de manuscritos, além de possibilitar a determinação de autorias em determinados casos.

O foco de atenção desta tese são os compromissos de irmandades leigas produzidos no Brasil durante o século XVIII, especialmente aqueles utilizados na região que hoje abarca o Estado de Minas Gerais. Os chamados *livros de compromisso* são os estatutos que regiam as irmandades, associações que assumiram uma importância indiscutível na organização da sociedade colonial. Continham as normas que procuravam regular as condutas dos congregados, bem como as principais atividades desenvolvidas: festas, procissões, assistência a irmãos doentes ou carentes e acompanhamento fúnebre. Mesmo que os estatutos possuíssem um caráter normativo geral, acabavam por registrar situações específicas do contexto histórico em que eram elaborados. As normas se adaptavam aos aspectos conjecturais e procuravam regulamentar ações diante de casos como a dívida de irmãos, a mudança periódica de residência ou a concorrência entre as irmandades; fica claro que as

⁷ DARNTON. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*, p. 200.

organizações percebiam a necessidade de atualizar a sua relação com a comunidade para poderem sobreviver. Um exemplo refere-se à redução das taxas cobradas dos irmãos, cuja justificativa se encontra em frases como esta: “Os anuais são mal pagos pela exorbitância que têm para o tempo presente, principalmente sendo muitas as Irmandades e servindo os homens limpos em todas”.⁸ Esta assertiva expressa a percepção da decadência econômica da comunidade e a dificuldade encontrada pela concorrência entre as inúmeras agremiações que se desenvolveram na região das Minas na primeira metade do século XVIII. Desta necessidade de renovação surgiram as reformas dos compromissos, realizadas até em tempos relativamente curtos a partir da criação da associação.

Alguns exemplares desses estatutos eram ricamente adornados, contendo frontispícios, vinhetas e letras capitulares com volteios caligráficos e/ou pinturas a têmpera, ouro e prata. Em grande parte, o texto era redigido com caligrafia elaborada (chamada escrita magistral), sendo algumas vezes executada com pigmentos metálicos, compondo desenhos gráficos requintados. Nestes documentos, a escrita e a pintura tinham como suporte papéis de boa qualidade, reunidos em encadernação de luxo com revestimento de materiais nobres como o veludo e a seda. Geralmente o compromisso era composto por portada ou frontispício, página de rosto e os capítulos em si. Poderia conter também termos de abertura e fechamento feitos por notários ou escrivães públicos, rubricas, assinaturas e receber adições de pareceres, ofícios, despachos, provisões ou alterações posteriores.

Estes estatutos deveriam ser aprovados pelas autoridades eclesiásticas e civis; portanto, ou eram enviados para as sedes dos Bispos ou para os órgãos administrativos competentes na Metrópole. Devido a esse percurso entre o emissor do documento e o seu destinatário, encontramos exemplares tanto em acervos da

⁸ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (1734). AEPOP, vol.56.

OBS: Foi adotada como critério de transcrição de fontes a atualização ortográfica (exceto quando a grafia original é necessária para o entendimento do que está sendo exposto) e a manutenção da estrutura e pontuação originais. Quando a citação é feita através de terceiros, foi mantida a forma adotada pelo autor.

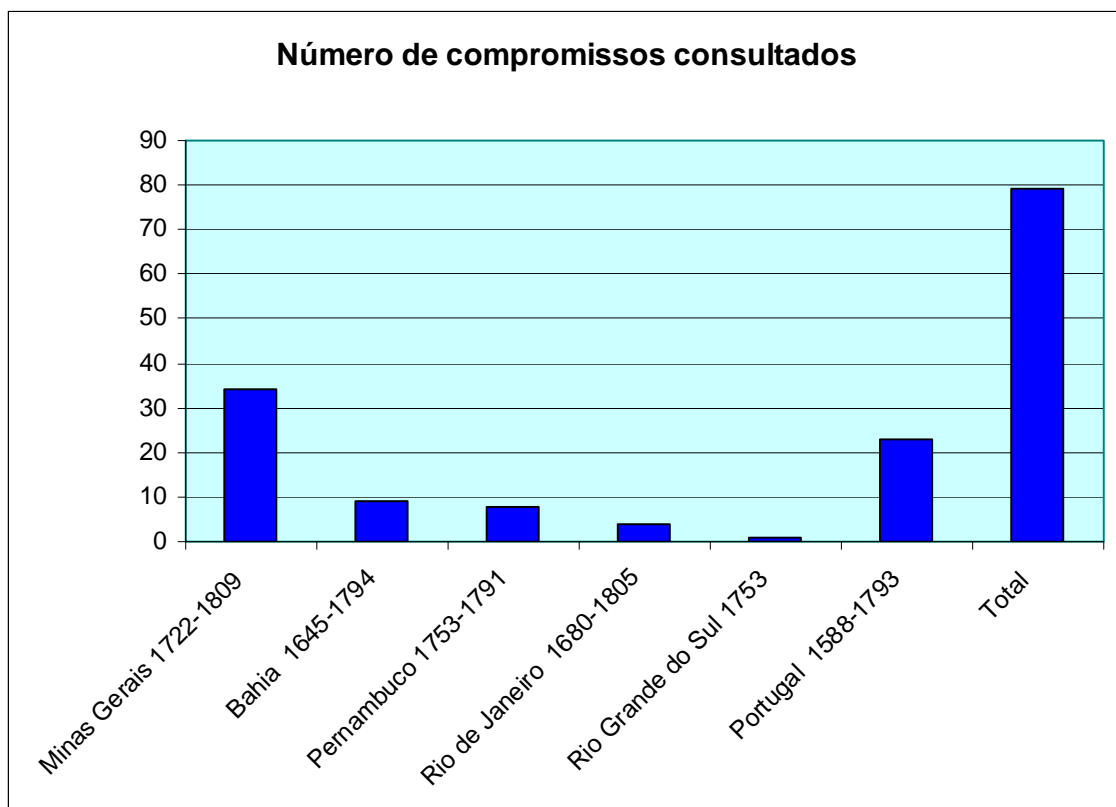
administração eclesiástica quanto da civil. Mas devemos contar que havia alguns descaminhos administrativos na trajetória percorrida pelos documentos, criando certa indefinição do seu destino final. Além disso, dada a sua natureza artística, os desvios de propriedade se tornaram ainda mais significativos, modificando a essência original e a função histórica do objeto. Explica-se, portanto, a variedade de acervos, fundos e arranjos documentais onde podemos encontrar os livros de compromisso. No Brasil, estes documentos estão sob a guarda de acervos paroquiais, arquivos da administração pública, bibliotecas, museus e coleções privadas, algumas vezes mutilados devido à valorização do seu elemento visual. Em Portugal, encontramos exemplares de compromissos produzidos por irmandades, seja do Reino, seja de seus domínios coloniais, nos mesmos tipos de instituições.

É a partir dos compromissos de irmandades que surgiram todas as perguntas sobre as relações artísticas, profissionais e sociais que envolviam a caligrafia e a pintura e também sobre as demandas culturais que motivaram sua execução e uso. Foram identificados 123 compromissos de irmandades dentro de um recorte cronológico que abarca fins do século XVI e início do século XIX – 1588 a 1809. Esse período tão alargado foi necessário para cumprir um dos objetivos da tese que era o de perceber quais foram as mudanças e permanências da tradição da iluminação de manuscritos que, desde Portugal, poderiam ser encontradas no espaço artístico colonial. A data limite para coleta de documentos foi 1810, pois a partir da primeira década do século XIX percebe-se uma mudança na estruturação estética do documento, perdendo-se as características ornamentais que marcaram o século XVIII.

Comportam o *corpus* documental da tese 79 compromissos de irmandades, sendo 34 de Minas Gerais, 9 da Bahia, 8 de Pernambuco, 4 do Rio de Janeiro, 1 do Rio Grande do Sul e 23 de Portugal (GRAF. 1), pesquisados em arquivos públicos e privados do Brasil e de Portugal. Documentos produzidos em outras regiões do Brasil também foram consultados, mas não apresentavam características funcionais que lhes facultasse a entrada no *corpus* documental da pesquisa. Os critérios utilizados para seleção documental foram os seguintes:

1. Requite executivo: propriedade no uso das técnicas; trabalho de pintura a pincel ou rasgos caligráficos; uso de pigmentos metálicos; qualidade da encadernação e dos materiais de revestimento; adequação estética entre pintura e caligrafia; unidade entre elementos para-textuais (página de rosto, frontispício e prólogos) e textuais (capítulos em si);
2. Apropriações de técnicas caligráficas ou pictóricas que evidenciam os processos de trabalho e aprendizagem, deixando antever as referências e os padrões construtivos partilhados pelos diversos grupos sociais;
3. Presença de trabalhos caligráficos de cunho popular com uso de padrões estéticos vigentes ou simplificados, sem apresentar qualidade técnica;
4. Texto que traz alguma informação significativa ou fora do padrão usual a respeito do cargo de Escrivão da irmandade ou sobre o trabalho do copista.

GRÁFICO 1 – Número de compromissos consultados



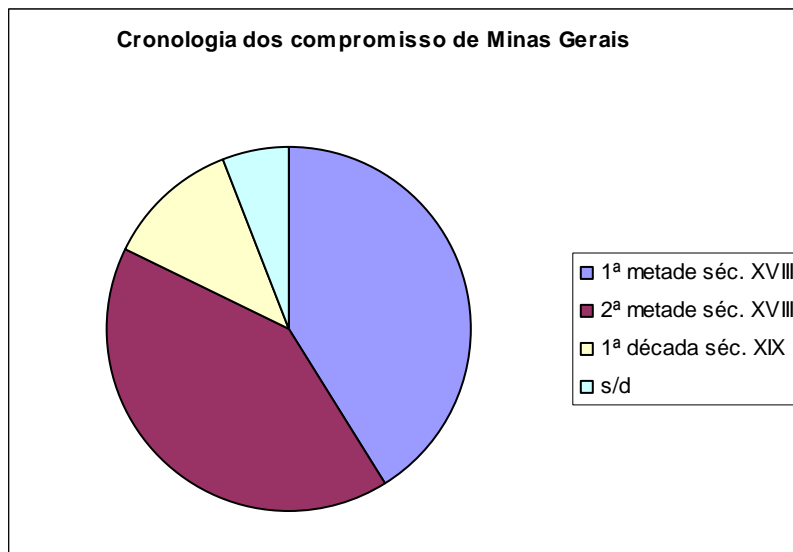
Uma atenção especial foi dada aos compromissos de irmandades situadas na região das Minas, compreendendo as comarcas do Rio das Velhas (12 documentos), do Rio das Mortes (12 documentos) e de Vila Rica (10 documentos). Não foram encontrados, nos arquivos consultados, documentos das comarcas de Paracatu e do Serro do Frio que se inserissem no recorte cronológico e nos critérios de seleção. Esse fato não significa que não houvesse tido produção de documentos adornados nessas regiões, mas que eles se encontram dispersos em coleções eclesiásticas e particulares, sendo o seu acesso restringido por critérios nem sempre favoráveis à pesquisa científica, tornando a consulta, na maioria dos casos, muito dificultada. Quanto à acessibilidade aos acervos eclesiásticos, exceção deve ser dada aos arquivos da Paróquia do Pilar de Ouro Preto e da Paróquia do Pilar de São João del Rey. O acervo deste último arquivo encontra-se digitalizado, resultado do Projeto Documenta Brasília levado a cabo pela Universidade Federal de São João del Rey e financiado pela FAPEMIG.

Geograficamente, a maior parte dos compromissos de Minas Gerais é de irmandades situadas nas principais vilas das comarcas estudadas: Vila Rica/Ouro Preto, São João del Rey e Vila Nova da Rainha do Caeté, cada uma delas com seis compromissos cada. Localidades importantes como Mariana, Sabará e São José del Rey foram representadas com quatro documentos no total. As demais localidades são pequenos arraiais, como São José da Barra ou vilas de importância média, como Congonhas do Sabará, Campanha e Catas Altas. Estes dados não podem ser considerados para analisar a distribuição geográfica das irmandades em Minas Gerais, dado os critérios de seleção adotados para a composição do corpus documental. Tampouco podem ser indicativos dos centros de produção de documentos adornados, pois para tal análise seria necessário dispor de um levantamento muito mais alargado, o que não foi objetivo desta pesquisa.

A abrangência regional e cronológica foi fundamental para compreender a atividade de ornamentação de documentos como uma prática plenamente viva ainda durante o século XVIII. Contudo, há mudanças que são percebidas no decorrer do século. Esse tipo de constatação pôde ser feito a partir da análise mais detalhada do

grupo dos 34 compromissos de Minas Gerais, que se distribuíram de uma forma homogênea entre a primeira e a segunda metade do século XVIII, como pode ser observado no GRÁFICO 2.

GRÁFICO 2 – Cronologia dos compromissos de Minas Gerais



Nas irmandades de Minas Gerais, foram detectadas 15 devoções diferentes. São 17 dedicadas às invocações marianas, sendo a mais significativa a de Nossa Senhora do Rosário, com 9 irmandades. Das invocações cristológicas, foram 3 devoções diferentes, sendo a mais numerosa a do Santíssimo Sacramento, com 6 irmandades. Das invocações de santos e anjos, foram 9 devoções diferentes, sendo a mais numerosa a de São Miguel e Almas (TABELA 1). Estes números confirmam análises anteriores sobre as preferências devocionais na região das Minas no século XVIII.⁹ Afirmam também a importância da invocação à Virgem, seguida da Eucaristia e de São Miguel e Almas, estas últimas duas voltadas às questões sobre a morte e a passagem para a vida eterna.¹⁰

⁹ Cf. BOSCHI. *Os leigos e o poder*.

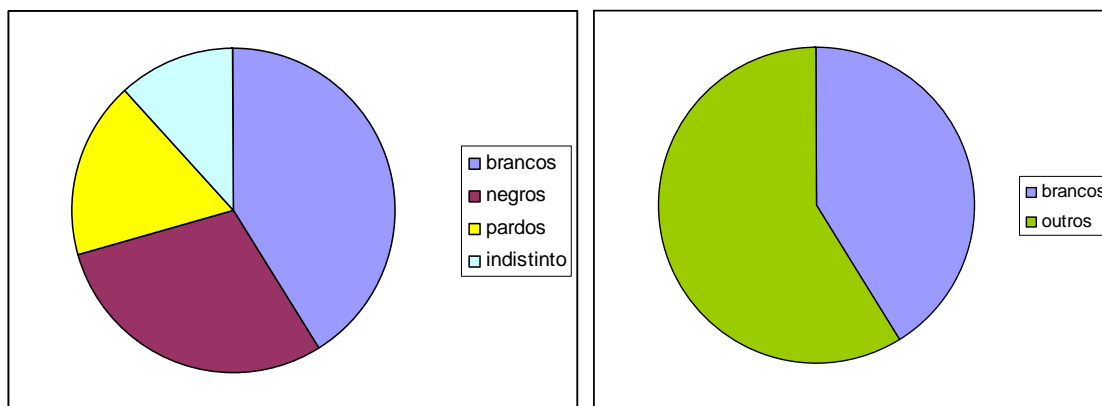
¹⁰ Cf. CAMPOS. *A terceira devoção do setecentos mineiro*.

TABELA 1 – Distribuição das invocações nos compromissos de Minas Gerais

Invocações Marianas	
Nossa Senhora do Amparo	1
Nossa Senhora do Bom Sucesso	1
Nossa Senhora Mãe dos Homens e São Francisco das Chagas	1
Nossa Senhora Mercês	2
Nossa Senhora do Terço	1
Nossa Senhora Pilar	1
Nossa Senhora Apresentação	1
Nossa Senhora Rosário	9
total	17
Invocações Cristológicas	
Bom Jesus	1
Senhor dos Passos	1
Santíssimo Sacramento	6
total	8
Santos e Anjos	
Santo Antônio	1
São Gonçalo	3
São Miguel e Almas	4
São Vicente Ferrer	1
total	9

Analisando a distribuição social baseada na qualidade dos irmãos, conforme as determinações estatutárias dos compromissos da região de Minas Gerais, foram 14 irmandades de brancos, 10 de negros exclusivamente, seis de pardos e quatro que aceitavam toda “qualidade” de pessoa. Considerando que as irmandades que aceitavam exclusivamente brancos entre seus irmãos correspondem às agremiações das elites, podemos aferir que este grupo representa 41% do total pesquisado; as demais irmandades que aceitavam negros, pardos ou não faziam distinção, correspondem a 59% do total de documentos consultados (GRAF. 3). Esta amostragem atesta que os investimentos na produção dos estatutos adornados não eram feitos apenas pelos grupos de elite e que os usos da escrita e das regras socialmente aceitas para a elaboração de determinados documentos eram uma prática distendida socialmente, confirmando uma das hipóteses perseguidas nesta pesquisa.

GRÁFICO 3 – distribuição por “qualidade” dos irmãos – irmandades de Minas Gerais



O outro grupo de documentos que foi fundamental para a consecução dos objetivos da tese foi constituído pelos tratados e manuais da arte da escrita, além de manuscritos autógrafos de calígrafos e de exercícios de caligrafia. A leitura crítica e seletiva dos manuais de caligrafia trazem muitas informações sobre as práticas e as vivências coetâneas dos seus autores, bem como uma série de problemas em torno da prática e ensino da escrita ornamentada. Após uma busca exaustiva por material de

ensino da caligrafia produzido em português, fossem manuais, tratados, modelos, exercícios, impressos ou manuscritos, foram encontrados nove obras impressas, compreendendo o período entre 1590 e 1807. Apenas três podem ser consideradas como *tratados da arte da escrita*, ou seja, obras compreendidas como uma exposição consolidada da doutrina vigente, quais sejam: os livros de Manoel de Andrade de Figueiredo (1722), Antonio Jachinto de Araújo (1794) e José Joaquim Ventura da Silva (1804). Entre as nove obras, uma das publicações é muito pouco conhecida e citada e foi explorada intensivamente na tese; trata-se de um precioso manual de caligrafia e iluminura que registra o conhecimento vigente à época: a publicação de José Lopes Baptista de Almada (1749). Já as obras seiscentistas de Manoel Barata (1590) e Giraldo Fernandes de Prado (1560-61)¹¹ configuram-se mais como uma exposição visual de letras e desenho gráfico do manuscrito adornado do que como um manual para aprendizado. As demais são coletâneas de tipos de letras usados, repetindo padrões de obras impressas em outras nações. Foram localizadas apenas três obras manuscritas, datadas de 1718, 1845 e 1857, sendo a primeira executada por um calígrafo espanhol.

Considerando o baixo volume de obras sobre a arte da escrita impressas em Portugal, para alcançar o objetivo de localizar as referências utilizadas na ornamentação dos documentos pintados na América portuguesa foi necessário recorrer a manuais publicados em outros idiomas. A escolha pela língua espanhola se deu não somente pelas afinidades culturais e linguísticas entre as duas nações ibéricas, mas também pela identificação das principais referências usadas pelo importante autor português Manoel de Andrade de Figueiredo: José de Casanova e Pedro Díaz Morante, dois dos principais calígrafos seiscentistas espanhóis. A partir desse critério, um campo enorme de possibilidades foi aberto, pois a nação vizinha havia não só publicado inúmeros tratados e manuais da arte da escrita, como também cultuado alguns de seus calígrafos, inserindo-os no mundo da elite letrada espanhola. Dentre uma série muito alargada identificada em acervos institucionais, 20 obras impressas,

¹¹ Esta obra é manuscrita e encontra-se na Biblioteca da Columbia University. Foram consultadas as reproduções fotográficas pertencentes ao Professor Vitor Serrão, da Universidade de Lisboa.

datadas entre 1543 e 1818, fizeram parte do corpus documental. Dos manuscritos, foram sete códices contendo mostras avulsas de ornamentos caligráficos e figurativos, desenhos autógrafos, exercícios de discípulos, correspondências, cartazes de escolas, anúncios profissionais, poemas, etc. Foram ainda analisados outros três manuais estrangeiros, um francês e dois ingleses, publicados entre 1731 e 1794. Contudo, foram os textos e imagens dos manuais espanhóis que forneceram as informações sobre as normas gráficas da escrita, tipos de letras, métodos de ensino e de aprendizagem e situação social do calígrafo e do escrivão nos séculos XVII e XVIII.

Vários outros documentos adornados foram consultados, como os tombos de comenda, os acrósticos, os desenhos militares, os desenhos de flora e as cartas de brasão d'armas. Somente estas últimas vieram a compor o corpus documental da pesquisa por constituírem um conjunto que viabilizasse a análise sobre as questões propostas na tese. Foram ainda analisados manuais impressos de pintura editados em português e em espanhol e uma série de cadernos manuscritos de pintores e calígrafos profissionais e amadores que estão dispersos em instituições variadas. Também foram consultados livros sobre ortografia e gramática publicados no século XVIII para a compreensão sobre o uso da língua portuguesa escrita.

Foram ainda utilizadas como fontes as pinturas de forro e parietais, retábulos e esculturas encontradas em igrejas e capelas de Tiradentes e Sabará, em Minas Gerais, e as coleções de registros de santos pesquisadas nas bibliotecas nacionais do Rio de Janeiro, Lisboa e Madri, além do catálogo de gravuras do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Nestes acervos foi possível chegar próximo das fontes gráficas que estão na gênese de imagens encontradas em frontispícios de alguns compromissos de irmandades. Com a identificação de algumas das fontes modelares, foi possível compreender como se estabeleceu o diálogo com os referenciais europeus e com a visualidade própria ao espaço de convívio do pintor e do calígrafo.

As fontes visuais foram intensivamente utilizadas nesta tese. Esta opção metodológica está pautada na ideia de que os objetos da cultura material das sociedades – incluindo a documentação manuscrita e impressa por elas produzidas –

trazem em sua concepção visual uma correspondência com os valores socialmente aceitos em determinada época e são expressões materiais dos modos de viver. As obras recebem, cristalizam e reorganizam sentidos provenientes das mais diversas fontes, em trocas culturais que são fundamentais para a composição e compreensão da realidade vivida. As imagens foram tanto o ponto de partida para as perguntas, quanto instrumento de reflexão sobre a sociedade colonial. No método de investigação que prioriza as fontes visuais, segundo Ulpiano Bezerra de Menezes, é necessário “retraçar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens”.¹² Seguindo sua recomendação, a “biografia” dos documentos pintados, enquanto conjunto, foi reconstituída pela imersão em alguns aspectos da cultura escrita moderna ocidental: suas práticas e conceitos, seus agentes e modos do fazer, procurando compreender as especificidades locais de uma cultura de âmbito global.

No primeiro capítulo abordaremos alguns aspectos que ajudam a compreender a importância da escrita para as sociedades modernas, tanto em sua forma textual quanto em sua apresentação visual. Havia uma tendência à padronização dos documentos como uma tentativa de regularização das práticas da escrita administrativa, essencial à execução das tarefas do Estado Moderno. Determinados tipos de letras, suportes e desenho da página eram utilizados de acordo com a função, o emissor ou o destinatário do documento, cumprindo as funções cognitivas, comunicativas e expressivas da escrita. Das séries de documentos manuscritos adornados que foram analisados e dos tratados e manuais da *Arte da Escrita* foram extraídas as regras vigentes e os variados tipos de letra que os *homens da pena* deveriam dominar. Procuramos desvendar as práticas de distinção do documento a partir da sua forma gráfica e dos seus usos, especialmente os livros de compromisso, para refletir sobre as motivações dadas para os investimentos em sua ornamentação.

Apesar da demanda pela padronização da produção documental, veremos como a forma dinâmica de propagação dos conhecimentos muitas vezes contribuía para os descaminhos do processo de normatização da escrita. Exemplos podem ser encontrados em alguns compromissos de irmandades que evidenciam as carências na

¹² MENEZES. Fontes visuais, cultura visual, história visual, p. 11.

homogeneização da língua portuguesa do período. A flexibilidade da ortografia deixava transparecer as deficiências do ensino para a maior parte da população.

Por fim, adentramos nos manuais de caligrafia, em seus textos, prólogos, frontispícios e mostras caligráficas, para perceber quais eram os conceitos e as discussões que giravam em torno do uso da caligrafia. Serão apresentados os dois principais métodos de ensino, cujas discordâncias motivaram um intenso debate entre os seus defensores. De certa forma, a discussão refletia a preocupação com a inserção da caligrafia no grupo das artes liberais e, conseqüentemente, com o status social dos profissionais envolvidos com a arte gráfica da palavra. Apesar da defesa da aprendizagem metódica e com regras definidas, apresentaremos exemplos que afirmam que a realidade não descartou a possibilidade do ensino sem mestres e mesmo do autodidatismo, prática que é percebida nas vozes dos autores, bem como nos próprios documentos.

No segundo capítulo exploraremos as atividades da escrita a partir das diversas modalidades dos serviços profissionais feitos no âmbito institucional ou privado. Iniciaremos com a compreensão mais aprofundada das diferenças de terminologia para indicar qualidades distintas de trabalho e funções. Serão explorados os dicionários históricos e alguns estudos clássicos sobre a caligrafia para entender a diferenças entre mestre, escrivão, escrevente, escritor, pendolista, notário, secretário, amanuense e copista. A partir do esclarecimento sobre os conceitos que cada termo carrega, não só delimitaremos melhor o vocabulário empregado como também entraremos nas minúcias das atividades da escrita e no papel social ocupado por cada um destes profissionais. Os aspectos concernentes à função de escrivão (ou secretário) de diversas irmandades serão analisados e comparados entre si, visando à compreensão da dimensão administrativa e política de sua atuação que, em última instância, é correspondente ao papel assumido pela escrita na administração das instituições de caráter público ou privado na sociedade setecentista.

Penetrando mais profundamente na vida destes profissionais, analisaremos as experiências sociais e profissionais de alguns calígrafos seiscentistas e setecentistas.

Para constituir o perfil dos calígrafos que trabalharam na América portuguesa, existem poucos estudos específicos e uma documentação ainda a ser descoberta. Por esse motivo, na presente pesquisa só puderam ser analisados os resultados dos seus trabalhos e não a posição social alcançada por estes profissionais, que se diferem dos escrivães públicos e dos secretários particulares, por exemplo. Diferentemente desta realidade, pôde ser traçada uma análise paradigmática entre a experiência portuguesa e a espanhola partindo das histórias individuais de alguns calígrafos cujos nomes conhecemos. Assim sendo, as disputas profissionais, os mecanismos de divulgação do trabalho, as suas redes de relacionamento e as imagens destes sujeitos projetadas socialmente serão delimitadas a partir dos próprios manuais de caligrafia, principalmente nos locais onde os autores expunham mais claramente suas mensagens: a dedicatória, o prólogo e as imagens gravadas nos frontispícios. Também serviram de referência os poemas laudatórios que constam dos títulos estudados, de onde podem ser extraídas as visões que a sociedade tinha destes profissionais.

No capítulo terceiro analisaremos como a fala que é escrita e a escrita que é imagem ganhavam uma única consistência através do desenho e da pintura. Neste processo, pensamentos, registros ou informações adquiriam distinção e diferenciação quando acompanhadas de adornos, fossem marginais (como as bordaduras e vinhetas) ou incorporadas à própria letra. A configuração visual da página escrita era um recurso intelectual e comunicativo e correspondia tanto à estrutura de design do conjunto do documento quanto aos elementos decorativos isolados, que poderiam ser usados com valor simbólico ou não. Para realizar esses recursos comunicativos, era necessário que o escrivão dominasse a letra como matéria visual e, no entender do calígrafo espanhol Juan de Iciar,¹³ fosse capaz de escrever com arte, apuro e *desenho*. Para isso, era necessário que desenvolvesse o domínio técnico artístico e fizesse uso de referências visuais para nortear os temas a serem aplicados.

Para compreender como a letra, no manuscrito adornado, se relacionava aos conceitos da pintura e do desenho, inicialmente serão apresentados os debates levados a cabo pelos teóricos da *arte da escrita* em Portugal e na Espanha durante os

¹³ ICIAR. *Recopilación subtilissima intitulada Orthographia práctica*.

séculos XVII e XVIII. As discussões estavam relacionadas não apenas à constituição visual do documento, mas também aos métodos de ensino, já que a apreensão da letra como imagem, segundo alguns autores, dificultava a aprendizagem da língua escrita. Por outro lado, essa concepção da palavra como arte gráfica abria a possibilidade de pintores e escultores iletrados serem agentes da escrita pelo domínio da prática artística. Os conhecimentos necessários para lidar com a escrita vista como desenho eram divulgados das mais diversas maneiras, desde os tratados e manuais práticos difundidos por meio da tipografia, até a produção de obras pessoais conformadas a partir da recolha de informações em diversas fontes. Com o objetivo de reconhecer como o conhecimento era propagado, serão analisados a constituição e uso de cinco desses “cadernos” de pintores e calígrafos que foram localizados nos arquivos portugueses. Veremos também que materiais da arte da escrita, manuscritos e impressos, estavam disponíveis para comercialização e circulação nos domínios portugueses e espanhóis. O que não resta dúvida é que havia uma circulação internacional de imagens gravadas e o mesmo acontecia com mostras caligráficas para escrita e ornamentação de manuscritos. É necessário que se compreenda, portanto, algumas das maneiras como os modelos de caligrafia ornamentada foram divulgados.

A partir da obra de José Lopes Baptista de Almada, um raro exemplo de manual dedicado à arte de decoração de manuscritos escrito em português, será analisado como foram concretamente aplicadas determinadas técnicas decorativas. Dada a importância da cópia para a prática da escrita ornamentada, serão discutidos como os diversos métodos de reprodução de imagens puderam ser utilizados na constituição de documentos adornados. Para tanto, foram tomados como amostragem 59 compromissos de irmandades produzidos no Brasil e em Portugal no século XVIII e XIX – como exemplos de obras finalizadas – e cinco documentos de origem portuguesa e espanhola que deixam evidentes os processos executivos. Revelar as formas de trabalho utilizadas na ornamentação desses documentos permite que melhor se compreenda quem eram os responsáveis pela execução dos manuscritos adornados, as capacidades exigidas e alcançadas e as maneiras pelas quais os profissionais da *boa pena* poderiam desenvolver seu trabalho no Brasil colonial.

No quarto capítulo, o recorte geográfico do *corpus* documental será restringido aos livros de compromissos executados entre 1722 e 1809 para irmandades situadas em três Comarcas da Capitania de Minas Gerais – Rio das Velhas, Rio das Mortes e Vila Rica – na perspectiva de sua relação com o entorno e com as visualidades e conceitos vigentes na sociedade. A atenção principal cairá sobre os sujeitos que produziram os documentos pintados procurando antever, através dos produtos que legaram à contemporaneidade, como dialogaram com as referências que os rodeavam. Inicialmente tentar-se-á compreender como a pintura em manuscritos se relacionava com a pintura em outros suportes, seja pela diversificação do trabalho, seja pela compreensão da formação da cultura visual do artista, capaz de receber e trocar ideias e pensamentos que estavam expostos em seu ambiente de convívio. Será feita uma análise de alguns motivos decorativos que compunham o repertório comum aos diversos suportes, procurando apreender como se fazia a transposição das formas e composições para o papel, que tem características próprias que criam demandas técnicas específicas. Ainda serão estabelecidos grupos estilísticos pautados no desenho gráfico dos compromissos analisados, sendo possível identificar alguns artistas, suas opções estéticas, a difusão dos padrões entre as irmandades e as localidades e as vinculações estabelecidas entre o trabalho da caligrafia e da pintura. Delimitar a ação do calígrafo e do pintor de manuscritos é tarefa bastante difícil. Muitas vezes as ações se confundiam, outras estavam claramente apartadas. Esse capítulo procurará retomar a questão ainda não resolvida da relação entre os dois profissionais e as duas atividades.

Ainda no propósito de compreender a cultura visual dos profissionais responsáveis pela execução de manuscritos adornados, serão analisadas algumas pinturas de folio inteiro encontradas em frontispícios de livros de compromisso executados na região das Minas e comparadas com imagens que circulavam na Península Ibérica durante o século XVIII e início do XIX. Tendo em vista a sua compreensão como veículo de uma mensagem de devoção cristã e a sua relação com o discurso textual, serão analisadas as fontes modelares para a constituição dos padrões iconográficos na representação de santos e personagens bíblicos, procurando identificar as suas permanências e modificações.

Os compromissos das irmandades leigas são tomados, nesta tese, como os paradigmas principais da prática de adornar documentos na América portuguesa e vistos como um complexo intrincado de situações históricas que envolvem seu percurso desde a produção até sua conservação atual.¹⁴ Parte-se do olhar aproximado para a matéria, identificando sua constituição, qualidade e origem, o que possibilita respostas sobre as escolhas dadas. Os textos são examinados em sua estrutura, mensagem, linguagem utilizada e usos da ortografia. Os complementos, adendos, observações e registros para-textuais são analisados para se compreender a história do objeto e sua tramitação na complicada ordem burocrática da administração colonial. Já a ornamentação é analisada em busca de uma narrativa da visualidade, seja vinculada à devoção da irmandade, seja como discurso sensorial. Ou seja, é necessário passar da micro à macro análise e entender as relações sociais que envolvem os documentos: os calígrafos e pintores, as irmandades, as hierarquias internas, o papel do escrivão e sua posição social, as relações de poder, os discursos implícitos, a transgressão ou manutenção da ordem. É necessário desconstruir o documento em texto e imagem para, ao final, compreender escrita e pintura como constitutivos indissociáveis do manuscrito adornado.

Em torno de um documento gira uma complexa história. Não poderíamos tratar de todas essas tramas, talvez nem enxergar a maioria delas. Mas procuramos refletir sobre alguns dos aspectos que consideramos significativos, visando a construir uma abordagem alargada sobre o manuscrito iluminado, sabendo que, felizmente, ainda há muito a tratar.

¹⁴ Cf. PETRUCCI, Armando. *La ciencia de la escritura*; PETRUCCI, Armando. *La descrizione del manoscrito*.

Capítulo 1. Na forma do estilo: a *Arte da Escrita* na cultura luso-hispânica nos séculos XVII e XVIII

De cuantos Artes, cuantas Ciencias fueron
 Alma del mundo, origen excelente,
 Fue aquel callado idioma, que elocuente,
 O papeles, o láminas nos dieron.
 Pues en doctos caracteres pudieron
 Hacer de lo pretérito presente,
 Hablar lo mudo, y percibir lo ausente,
 Los que en la Estampa a no morir murieron.
 Luego si da el que Talla, o el que Escribe,
 Duraciones que el tiempo no consuma,
 Por quien su Autor segundo ser recibe.
 Tu Magisterio de inmortal presuma,
 o José, desde hoy, pues desde hoy vive,
 la edad de tu Buril, y de tu Pluma.

Don Pedro Calderón de la Barca

Quando Calderón de la Barca¹⁵ escreveu esse elogio à *Arte de Escrever* do mestre calígrafo espanhol José de Casanova, deixou-nos as impressões sobre a importância da escrita e da caligrafia no século XVII europeu. Base fundamental de todas as ciências, segundo os intelectuais desse período,¹⁶ a escrita permite “hacer de lo pretérito presente”, registrar e rememorar as experiências individuais e coletivas. Cria “duraciones que el tiempo no consuma”, é a base da imortalidade e da permanência. Faz “Hablar lo mudo y percibir lo ausente”, esclarecer ideias, trazer à tona ou reavivar lembranças. A escrita registra uma presença, uma ausência, uma

¹⁵ Poema retirado de CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras*, f. 3.

OBS: Não serão feitas traduções de poemas; os textos técnicos e científicos em língua estrangeira serão traduzidos livremente por mim, quando julgar necessário.

¹⁶ A visualidade e a oralidade são elementos importantes no processo de transmissão de conhecimento e informação durante todo o século XVIII. A escrita, contudo, era considerada fator determinante para o desenvolvimento das ciências.

norma, uma memória; manifesta agrado ou desagravo e dá voz aos incapazes ou distantes. Com essas características, permite traçar uma linha temporal que vai do passado ao futuro. No soneto, o poeta espanhol tocava em um ponto essencial das artes e da oratória: o registro e a interpretação do real. Mas não se esquecia da importância da aparência visual da expressão verbal: a caligrafia ou, em suas palavras, os “doctos caracteres”.¹⁷

Principiamos as reflexões sobre os documentos adornados com a caligrafia e a escrita na sociedade setecentista, compreendendo seus usos, suas normas e formas de difusão e transformação dos conceitos propagados, procurando entender *se e como* o manuscrito mantinha o valor simbólico no século XVIII. Inicialmente será desvelada as relações entre a escrita como expressão do pensamento e como arte gráfica em conceitos encontrados nos dicionários históricos e nos manuais de caligrafia, retomando questões vigentes no século XVII. Em seguida, serão apresentadas algumas utilizações do manuscrito adornado na sociedade setecentista, como um dos passos para compreender que os significados da apresentação visual do texto estão relacionados aos usos possíveis do objeto. Serão abordadas ainda algumas das variadas formas de propagação das normas visuais e linguísticas, os conhecimentos necessários a um *homem da pena* e as dinâmicas aplicações das regras e dos métodos de aprendizagem, assinalando que os usos que se faziam da escrita estavam além do âmbito exclusivo dos grupos de letrados.

1.1. Definindo conceitos lexicais

Escrita e caligrafia são dois termos cujos significados devem ser esclarecidos de imediato. Segundo os dicionários, o aparecimento da palavra *caligrafia*, tanto na língua portuguesa quanto na espanhola, remonta ao século XIX. Quanto a Portugal, o

¹⁷ Existe a hipótese de que D. Pedro Calderón de la Barca tenha sido aluno do famoso calígrafo espanhol Pedro Díaz Morante ou de algum discípulo seu devido à peculiaridade de sua caligrafia. Cf. CRUICKSHANK D. W. Calderón's Handwriting.

vocábulo não consta do dicionário setecentista do padre D. Rafael Bluteau,¹⁸ nem das duas primeiras edições da obra de Antonio de Moraes e Silva (1789 e 1813). Somente na quarta edição dessa obra, feita pela Imprensa Régia em 1831, o termo *calligrafia* foi definido como “arte de escrever com perfeição. Arte de por a limpo o que já foi escrito em notas ou abreviaturas” e *callígrafo* “aquele que tem uma bela letra”.¹⁹ Segundo Houaiss, a palavra apareceu como *calligraphia* em 1836 e *caligrafia* em 1840. Contudo, aparece no título da terceira parte do livro *Eschola popular das primeiras letras, dividida em quatro partes*, editada em 1796 pela Real Imprensa da Universidade de Coimbra.²⁰ Nas edições espanholas pesquisadas, um dos primeiros registros encontrados é *calografia*, usado em 1700; bem mais tarde, o termo *caligrafia* aparece registrado em um título de um manual de 1805.²¹

Arte da escrita ou simplesmente *escrita* era o termo mais comum para designar, até então, a prática ou a técnica de escrever à mão segundo normas e convenções de legibilidade e estética; assim fez Antonio Alegre, que definiu a “escritura” como “la imágen de las palabras, así como estas lo son de los pensamientos”.²² Torcuato Torio de la Riva y Herrero afirmava que “la *escritura* es el *Arte* que enseña a formar, proporcionar, juntar y colocar, conforme a reglas suficientes y seguras las letras, palabras y líneas de cada diferente modo de escribir.”²³

¹⁸ BLUTEAU. *Vocabulario portuguez & latino*.

¹⁹ SILVA. *Diccionario da lingua portugueza*.

²⁰ Citado por MORAIS. *Posse e usos da cultura escrita e difusão da escola*, p. 368. No Anexo 1 de sua tese, a autora lista uma série de manuais portugueses de escrita – sendo alguns deles de caligrafia – a partir da publicação de Manoel de Andrade de Figueiredo (1722) até 1855. Para outros manuais editados na Europa e em Portugal a partir de 1522, Cf. Anexo I da presente tese.

²¹ BUENO. *Arte de leer con elegancia las escrituras más generales, y comunes en Europa, formar las letras con facilidad, escribir cartas y contar*, 1700; D. J. A. S. M. *Elementos de caligrafía*.

²² “A escrita é a imagem das palavras, assim como estas são a imagem dos pensamentos”. ALEGRE. *Colección de muestras caligráficas*. Antonio Alegre foi um calígrafo espanhol, mestre da Escuela de la Cruz Nueva de Valencia. Cf. COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, v.1, p. 84.

²³ “A escrita é a arte que ensina a formar, proporcionar, juntar e colocar, conforme as regras suficientes e seguras as letras, palavras e linhas de cada modo diferente de escrever”. TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO. *Arte de escribir por reglas y con muestras...* O calígrafo Torio de la Riva (1759-1820) iniciou sua carreira em Valladolid fazendo cópias de privilégios. Mudou-se para Madri, onde aperfeiçoou seu trabalho com os mestres escolápios. Foi professor e escritor de privilégios do Consejo de Cámara de Castilla e, mais tarde, revisor de letras e assinaturas. Publicou diversas coleções de mostras caligráficas

Mas *escrita* não deixa de estar relacionada à comunicação verbal. Como definia o mesmo autor:

Este Arte sirve para comunicarnos con los ausentes y hablar a los venideros por medio de los signos o figuras a que llamamos *letras*, las cuales unidas con un orden de mutuo consentimiento forman las *sílabas*, de las que salen las *voces* o *palabras* que componen las *oraciones* y períodos que abrazan nuestros *discursos* y *pensamientos*.²⁴

Padre Raphael Bluteau definiu o verbo *escrever* como o ato de “formar com a pena caracteres, que são retratos do pensamento, e da fala”,²⁵ fazendo referência a uma passagem de Francisco Rodrigues Lobo, em *Corte na Aldeia*:

O escrever não é outra coisa, mais que suprir com um instrumento por meio da Arte, e das mãos, o que com a voz se não pode exprimir, e alcançar com os ouvidos, ou por distância de lugar, como quem escreve aos ausentes, ou por discurso de tempo, como quem escreve para os vindouros.²⁶

As ideias de percurso do tempo, expressão muda e representação do ausente são as mesmas que aparecem em Calderón de la Barca, assim como o ato do trabalho feito com as mãos. Desta forma, fica evidente o uso do mesmo termo, seja em espanhol ou em português, para designar duas ideias diferentes da *arte da escrita*: uma que se refere ao discurso e outra à materialidade deste ato. Esta definição bivalente cria margens para a compreensão da *escrita* como encadeamento de palavras, seguindo regras de expressão verbal, ou como sequência de letras sobre a folha, seguindo regras de expressão visual – ação posteriormente registrada como *caligrafia*. No início do século XIX, Don Rufino Blanco Y Sanches apresenta uma definição para o conceito que sintetiza claramente esta ambivalência: “la Escritura es arte gráfica y arte de la palabra”. E prossegue:

além da obra acima citada. Cf. COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, v.2, p.271-283.

²⁴ “Esta arte serve para comunicarmo-nos com os ausentes e falar aos vindouros por meio dos signos ou figuras a que chamamos letras, as quais, unidas com uma ordem de consentimento mútuo, formam as sílabas, das que saem as vozes ou palavras que compõem as orações e períodos que abraçam nossos discursos e pensamentos”. TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO. *Arte de escribir por reglas y con muestras...*, p. 96. (Grifo do autor).

²⁵ BLUTEAU. *Vocabulario portuguez & latino*, v. III, p. 225-226.

²⁶ *Corte na Aldeia e Noites de Inverno* foi publicado em 1619. A palavra “discurso” provavelmente está usada no sentido de “decurso” – *Ibidem*, p. 31.

En efecto, la Escritura es facultad del hombre, porque con ella se crean formas de expresión, que tienen la nota de verdaderas, pues la Escritura transforma la tinta en trazos (y por esto es arte de la palabra); y ambas transformaciones se hacen mediante el fenómeno espiritual de la reflexión.²⁷

Fica evidente que, até o século XVIII, a *arte da escrita*, devido à abrangência do termo, incluía o significado do que posteriormente ficou definido como *caligrafia*. Por esta razão, nesta tese, os dois termos serão tomados como sinônimos e compreendidos como a ação que possibilita a concretização visual e material do texto sobre um dado suporte e, tal como o próprio texto, expressa atitudes, pensamentos e simbologias específicas de cada época e sociedade.

1.2. Usos da escrita e dos documentos adornados

A escrita, em seu sentido amplo, é um instrumento cognitivo, comunicativo e expressivo, e possui determinados conjuntos de normas que devem ser obedecidas para o cumprimento das suas funções. É um ponto de interseção entre o ato individual e o coletivo, entre o sujeito que escreve e aqueles que o decodificam. A linguagem escrita segue práticas próprias a cada época. Socialmente aceitas e reproduzidas, algumas características na emissão de papéis e documentos deixavam reconhecíveis aos contemporâneos, à primeira vista, as suas funções, tipologia, destinatários e emissores.²⁸ Atualmente, os pesquisadores usam as mesmas informações visuais reconhecíveis pelos coetâneos para perceber, de imediato e sensorialmente, a época, a tipologia, as matérias e a significação de um manuscrito. Isto porque as aparências visíveis fornecem as primeiras informações sobre o documento. Sendo indissociáveis, forma e conteúdo são trabalhados conjuntamente para melhor compreensão das posturas vigentes, em cada época, em relação aos registros escritos.

²⁷ “A escrita é arte gráfica e arte da palavra”. “Com efeito, a Escrita é facultade do homem, porque com ela se criam formas de expressão, que têm a nota de verdadeiras, pois a Escrita transforma a tinta em traços (e por isso é arte gráfica), e os traços em signos (e por isto é arte da palavra); e ambas transformações se fazem mediante o fenómeno espiritual da reflexão”. BLANCO Y SÁNCHEZ. *Arte de la escritura y de la caligrafía*, p. 4.

²⁸ GIMENO BLAY. “Las llamadas ciencias auxiliares de la historia. Erronea interpretacion? Consideraciones sobre el método de investigación en Paleografía”.

Através da Paleografia, a decodificação destas normas fornece alguns elementos para a compreensão dos usos e apropriações dos manuscritos, já que os insere em uma dada prática histórica. Segundo Armando Petrucci,²⁹ interessa saber *quem* estava capacitado a produzir os documentos, *porque* eram necessários e a extensão do domínio da escrita na sociedade; estes fatores estão associados ao *significado* da forma gráfica. A análise comparativa das qualidades visuais de um documento em relação ao conjunto normativo vigente viabiliza a reflexão sobre o aprendizado, os diálogos estilísticos e as transformações aplicadas em função do alargamento do uso da escrita na sociedade. Não se pode prescindir, portanto, da consideração de dois fatores gerais e sempre válidos, que se alimentam mutuamente: a forma gráfica de um documento e a sociedade nas quais essas formas são produzidas. Aliando estes dois fatores, pode-se entender que a difusão social da escrita está além da capacidade de escrever e usar os sinais do alfabeto e que as padronizações gráficas exercem função cultural e simbólica, ampliando o uso da escrita para além do conjunto dos homens letrados.³⁰

Tendo em mente estas considerações, é sintomático perceber que grupos sociais distintos, da elite às camadas mais populares, fizeram uso da escrita, em suas formas gráficas rebuscadas ou mais simplificadas, superando a dicotomia entre letrados e iletrados. Algumas pesquisas demonstram claramente que, seja no período medieval ou no moderno, a escrita e a leitura não estavam restritas a apenas alguns estratos sociais bem definidos e que os mecanismos de poder propiciados pela escrita eram também usados pelas camadas subalternas. Podem ser tomados como exemplos

²⁹ PETRUCCI. *Lezioni di storia della scrittura latina*, p.6-7.

³⁰ Existem várias definições para o termo letramento, usadas de formas distintas pelos pesquisadores contemporâneos. Os conceitos variam da capacidade de ler e/ou escrever até a apropriação da escrita em suas variadas formas. Nesta tese, o termo será usado conforme Justino Magalhães, que define o sujeito letrado como aquele que detém domínio da leitura e possui as destrezas necessárias à escrita, além de saber contar. Cf. MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural do antigo regime: um contributo para a história da alfabetização e da escolarização em Portugal*, p. 62. O uso desta definição compreende o letramento como um processo cultural, não exclusivamente escolar, e considera a possibilidade de sujeitos iletrados lidarem com a escrita, como será analisado ao longo desta tese. Para outros conceitos do termo, Cf. MORAIS. *Posse e usos da cultura escrita e difusão da escola*, p.19-20; GONZÁLEZ DE LA PEÑA. *Mujer y cultura gráfica*. As duas autoras apresentam uma visão ampla das abordagens contemporâneas sobre o tema.

o estudo clássico de Carlo Ginzburg sobre a difusão de textos entre as camadas populares no medievo italiano, as análises sobre adaptações de conteúdos na difusão de obras literárias da Antiguidade em suportes populares e vice-versa, realizadas por Roger Chartier, e as pesquisas recentes sobre a difusão da escrita e do discurso jurídico nas prisões durante o século do ouro espanhol, por Antonio Castillo Gómez.³¹ Os trabalhos de Robert Darnton³² contribuem para a compreensão de que os sujeitos encontravam o sentido dos textos não de uma forma passiva ou indeterminada, mas encaixando-os em “uma estrutura cultural preexistente”. Na realidade da América portuguesa, Junia Ferreira Furtado³³ discutiu como a escrita penetrou de forma decisiva nas relações comerciais entre Brasil e o Reino, apresentando práticas de mediação da escrita entre comerciantes, letrados e iletrados. Recentemente, Christianni Morais³⁴ comprovou, para o universo da Comarca do Rio das Mortes do século XVIII, que mesmo os sujeitos inabilitados a ler e a escrever foram capazes de usar cotidianamente da cultura escrita de formas variadas. Destacam-se, igualmente, os trabalhos de João Adolfo Hansen³⁵ sobre as relações entre circulação de textos manuscritos e oralidade e a inserção da cultura escrita entre os grupos de iletrados. Sobre o assunto, Fernando Bouza Álvarez é categórico:

Las noticias que testimonian el contacto de la población analfabeta con la escritura que no podían entender por sí mismos son tan abundantes que permiten romper las barreras establecidas por la historiografía entre las culturas letrada y no letrada. Bien mediante la lectura en voz alta o la predicación, bien por medio de la delegación de escritura en terceros, los analfabetos accedieron a los textos escritos y convivieron cotidianamente con ellos, llegando incluso a ser sus propietarios.³⁶

³¹ GINZBURG. *O queijo e os vermes: cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*; CHARTIER. *As utilizações do objeto impresso*, entre outras obras; CASTILLO GÓMEZ. *Entre la pluma y la pared*. Una historia social de la escritura en los siglos de oro.

³² DARNTON. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*, p. 202.

³³ FURTADO. Uma correspondência de negócios nas Minas setecentistas: possibilidades de leituras. In: ABREU; SCHAPOCHNIK. *Cultura letrada: objetos e práticas*, p.118-139.

³⁴ Cf. MORAIS. *Posse e usos da cultura escrita e difusão da escola*, especialmente o capítulo V.

³⁵ HANSEN. *Leituras coloniais*; HANSEN. *A sátira e o engenho*.

³⁶ “As notícias que testemunham o contato da população analfabeta com a escrita que não podiam entender por si próprios são tão abundantes que permitem romper as barreiras estabelecidas pela historiografia entre as culturas letrada e iletrada. Seja mediante a leitura em voz alta ou o sermão, seja por meio da delegação de escrita a terceiros, os analfabetos tomaram contato com textos escritos e

Esta característica de apropriação da linguagem escrita pela população não letrada é também perceptível quando se têm em foco costumes das irmandades leigas durante o setecentos na América portuguesa. A prática de adornar alguns dos exemplares dos estatutos das agremiações, os seus livros de compromisso, era difundida entre a maior parte das associações, independentemente da posição social de seus agregados, e pode ser percebida, por exemplo, nas irmandades de escravos, mulatos ou brancos pobres. Como lembra Roger Chartier, o *uso* dos códigos culturais não é propriamente o caráter distintivo dos grupos sociais, sendo este caráter melhor percebido nas formas de apropriação e interpretação de significados destes códigos.³⁷ Essa permeabilidade dos usos, contudo, não anula os espaços de afrontamentos e não exclui os mecanismos de dominação entre os grupos sociais.³⁸ Assim, tanto as irmandades do Santíssimo Sacramento e do Senhor dos Passos e as ordens terceiras do Carmo e de São Francisco – que agregavam a parcela da população branca com posses – quanto as irmandades do Rosário, das Mercês e de São José – que tinham entre seus associados negros, mulatos e oficiais mecânicos com situações financeiras as mais diversificadas – não deixavam de produzir ricas ornamentações em exemplares de seus estatutos. Mesmo entre irmandades mais pobres, percebe-se a preocupação com o embelezamento do documento: organização visual da escrita, inserção de letras capitulares decoradas (embora de extrema simplicidade) e uso de materiais – tinta e papéis – de boa qualidade. A diferença entre a riqueza da técnica e da ornamentação estava mais associada aos recursos que a irmandade poderia dispor para executar o serviço do que ao acesso a uma cultura letrada por parte dos associados.³⁹ Quanto mais altos os recursos disponíveis, melhores profissionais eram contratados para o serviço, podendo mesmo ser essa disponibilidade um dos elementos de distinção social. Os meios eram pecuniários, mas também estavam relacionados ao prestígio

conviveram cotidianamente com eles, chegando inclusive a ser seus proprietários”. BOUZA ÁLVAREZ. *Corre manuscrito*, p. 68.

³⁷ CHARTIER. *Formas e sentido*, p. 151-153.

³⁸ Sobre a apropriação dos mecanismos administrativos da Coroa portuguesa por irmandades de escravos, Cf. AGUIAR. *Negras Minas Gerais: uma história da diáspora africana no Brasil Colonial. Sobre os conflitos nas irmandades*, *Idem*. Tensões entre párcos e irmandades na Capitania de Minas Gerais.

³⁹ ALMADA. *Livros manuscritos iluminados na era moderna*, capítulo 3.

social da agremiação, já que não era incomum que algum irmão executasse o trabalho artístico ou caligráfico em troca do pagamento das taxas devidas.⁴⁰

Melhores profissionais eram considerados aqueles que detinham a técnica executiva em bom estilo e dominavam com maestria os preceitos da escrita. Nos séculos XVII e XVIII, as regras eram de conteúdo – colocações verbais, normas de tratamento e de retórica – e também de forma – tipos de letras, suportes, tintas, ornamentação. Por que *arte* de escrever? Um candidato à licença para ensinar as primeiras letras em Espanha saberia a resposta: porque são “unas reglas fijas, y determinadas, que puestas en ejecución, consigan el fin a que se ordenan”.⁴¹ A escrita era considerada uma arte liberal devido às normatizações socialmente aceitas, ao contrário das artes mecânicas, que trabalhavam “con ignorancia, y sin regla cierta”.⁴² Em 1789, o italiano Domingo Maria de Servidori, afirmava que

la palabra *Arte*, tomada en el sentido propio, denota un conocimiento de las reglas y principios ciertos, mediante los cuales se demuestran y aprenden fundamentalmente todas las partes que componen una Profesión, una Facultad, o una Ciencia. Por lo mismo no podrá llamarse *Arte* (sino abusivamente), la que no conste de reglas, y cuyo ejercicio dependa únicamente del acaso.⁴³

A discussão sobre a inserção da caligrafia no campo das artes liberais foi uma constante nos séculos XVII e XVIII. Segundo Paolo Rossi, “nas raízes da grande revolução científica do século XVII se situa aquela compenetração entre técnica e

⁴⁰ CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde e a ilustração de livros confrariais*.

⁴¹ BUENO. *Arte de leer con elegancia las escrituras más generales, y comunes en Europa...*, p. 75.

⁴² BUENO. *Arte de leer con elegancia las escrituras más generales, y comunes en Europa...*, p. 76.

⁴³ “A palavra arte, tomada em sentido próprio, denota um conhecimento das regras e princípios certos, mediante os quais se demonstram e aprendem fundamentalmente todas as partes que compõem uma profissão, faculdade ou Ciência. Por isso, não poderá chamar arte (senão abusivamente), a que não conste de regras, e cujo exercício dependa unicamente do acaso”. SERVIDORI. *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, p. 122. Servidori era natural de Roma. Não foi um bom calígrafo, mas era um excelente “pintor de pena”, tendo trabalhado para Carlos III de Espanha. Foi contemporâneo de Santiago Palomares, a quem criticou extensivamente por retomar a letra espanhola de Pedro Díaz Morante. Sua formação fez com que usasse em Espanha a letra italiana, levemente reformada com alguma influência da letra inglesa, o que ensinava para seus alunos, sem grande talento. Sua obra é uma extensa compilação da história da escrita, porém sob a perspectiva de crítica aos calígrafos espanhóis. A despeito disso, e com a influência do discípulo José de Anduaga y Garimberti, publicou sua luxuosa obra às expensas do erário real. Cf. COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, p. 252-258.

ciência que marcou (para o bem e para o mal) a inteira civilização do Ocidente”. Esta problemática teve suas origens na Antiguidade, com a oposição entre o trabalho de escravos e de pessoas livres, e foi sintetizada na contraposição entre “formas de conhecimento voltado para a prática e para o uso de um conhecimento voltado para a contemplação da verdade”.⁴⁴ Assim, naquele momento, as artes mecânicas, mesmo sendo necessárias à filosofia, eram vistas como “formas inferiores de conhecimento, mergulhadas dentro das coisas materiais e sensíveis, ligadas à prática e à atividade das mãos”. Para considerar a escrita uma arte liberal (aqui distinta da gramática, da retórica e da dialética, que são artes do discurso), no início do século XVIII Juan Claudio Aznar de Polanco, calígrafo espanhol, desenvolvia o seguinte argumento: *ciência* é um hábito do entendimento adquirido por demonstração, em atos especulativos; *arte*, sem excluir os atos especulativos, está voltada para os atos práticos e manuais, executados de maneira externa e única, em ordem da construção de uma obra, com alguns preceitos e regras.⁴⁵ Para ele, a arte liberal era aquela na qual os atos especulativos sobressaíam aos atos práticos ou operações corporais. A importância dos preceitos da arte da escrita (caligrafia) a fazia pertencer ao campo das artes liberais. A aproximação com a simetria, perspectiva, aritmética, geometria, que igualmente faziam operações práticas sobre superfícies externas, garantia esse lugar à arte da escrita, pois os atos manuais a ela inerentes se faziam sem fadiga nem esforço, sendo igualmente próprios a reis, príncipes, nobres, cavalheiros e senhores. Pode-se considerar que a defesa dos preceitos e teoria da arte da escrita era um artifício para a sua afirmação no campo das artes liberais, tal como a pintura. Se fosse apenas prática, ou seja, ligada à pena e ao papel, estaria mais próxima das artes mecânicas. Polanco insistia no argumento de que a razão (preceitos) encontrava-se no desenho enquanto

⁴⁴ ROSSI. *O nascimento da ciência moderna na Europa*, p. 40-41.

⁴⁵ AZNAR DE POLANCO. *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos, y reglas mathematicas*. Foi calígrafo prático, teórico e educador, matemático, arquiteto e mestre de armas e esgrima. Órfão de pai e mãe, foi criado por seu professor em sua cidade natal. Mudou-se para Madri em 1679 e se instalou junto a um mestre de obras e arquitetura. Sua relação com a geometria foi construída a partir dos desenhos de arquitetura, assim como relacionava o movimento da pena ao da espada, dizendo que por essas duas artes se faziam os homens temidos e estimados. Foi uma personalidade complexa e ativa, lutou na guerra de Sucessão espanhola, foi preso, esteve na África e publicou obras sobre religião, filosofia e matemática. COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*.v.1, p.127-140.

a mão se ocupava da prática. Assim sendo, acreditava-se que o domínio das técnicas, das normas e fundamentos fazia os bons e grandes escrivães.

Durante a época moderna, quando a tipografia se tornou preponderante na difusão de informações em grande escala, a individualidade era justamente uma das qualidades superiores do manuscrito em relação ao impresso, pois permanecia como elemento de particularização. Havia, contudo, uma permanente interseção entre o impresso e o manuscrito. Podem ser citados como exemplos claros destes cruzamentos: os certificados, bulas, indulgências, letras de câmbio e outros vários documentos de uso massivo, nos quais eram deixados espaços em branco para serem preenchidos à mão e personalizados com os dados do receptor ou do beneficiário;⁴⁶ os documentos originalmente de larga difusão que eram produzidos sob a forma manuscrita, com os melhores materiais, para dar reverência a seu conteúdo; os exemplares de livros impressos feitos cuidadosamente à mão, destinados ao uso régio, às vezes iluminados e com encadernação artística, tendo como suporte o papel de boa qualidade ou mesmo o pergaminho, visando a resgatá-los da “vulgaridade” e torná-los “extraordinários”.⁴⁷ Serão analisados a seguir alguns exemplos que esclarecem sobre a “particularidade” do manuscrito sobre o impresso.

Quanto aos livros produzidos para uso régio, durante o Antigo Regime era prática disseminada a manutenção e produção de acervos notáveis, compostos por manuscritos especiais e outras obras de valor artístico, pois “uma monarquia moderna não podia existir sem uma corte de letrados, além de diversos conjuntos de obras impressas e copiadas, assim como as principais casas nobres dos reinos europeus não podiam prescindir do *status* de possuir livrarias”.⁴⁸ Nos domínios portugueses não era diferente. Durante a primeira metade do século XVIII, houve um impulso de modernização da cultura portuguesa, patrocinada em grande parte por D. João V. Esse processo estimulou a formação de uma “República das Letras”, como foi designada por

⁴⁶ BOUZA ÁLVAREZ. *Del escribano a la biblioteca*, p. 40.

⁴⁷ BOUZA ÁLVAREZ. *Del escribano a la biblioteca*, p. 46.

⁴⁸ MEGIANI. Memória e conhecimento do mundo: coleções de objetos, impressos e manuscritos nas livrarias de Portugal e Espanha – séculos XV-XVII. In: ALGRANTI; MEGIANI (org.). *O Império por escrito*, p. 179.

Junia Ferreira Furtado⁴⁹ a elite intelectual portuguesa, formada por “nobres de gosto”, letrados e homens que exerciam funções e ofícios administrativos. Havia um trânsito de portugueses que se articulava a uma república de letras europeia, propiciando a troca de ideias e valores e configurando uma sociabilidade cultural de grande amplitude. A preocupação com a formação e reestruturação de acervos especiais foi uma forte tendência nesse período, levando a um processo de reorganização de bibliotecas e criação de outras novas, das quais a mais importante foi a Livraria Real, que em parte desapareceu no terremoto de 1755. Na constituição de acervos bibliográficos, arquivísticos e artísticos,⁵⁰ as sugestões de aquisição vieram de vários grupos da elite e da intelectualidade portuguesa, que ficaram com a incumbência de indicar títulos, autores e artistas. O diplomata D. Luís da Cunha, um homem bastante culto, “côncio do papel pedagógico destinado à elite pensante na modernização e transformação da cultura portuguesa e da importância da produção de um novo conhecimento”,⁵¹ foi um dos responsáveis pela compra dos acervos no exterior, especialmente no período em que esteve em Bruxelas (1726-28). Buscava nos maiores livreiros e mercadores de arte da Europa, entre eles Moretus, na Antuérpia, a parceria que contribuísse para a aquisição dos melhores títulos e exemplares das nações ocidentais. O seu interesse também estava voltado para os livros e documentos manuscritos ornamentados e bem encadernados, pois acreditava que “uma biblioteca real deveria conter não só as obras fundamentais à renovação do saber, mas ostentar raridades e obras luxuosas e belas, dignas dos príncipes.”⁵²

Em relação aos documentos manuscritos destinados à larga difusão, um exemplo esclarecedor de como a *forma* do registro pode ter como um de seus efeitos o fortalecimento de um ato político foi um procedimento adotado durante um dos

⁴⁹ FURTADO. *Oráculos de uma geografia iluminista...*, p. 125-129. A autora analisa o Iluminismo português na primeira metade do século XVIII considerando o trânsito e a troca de ideias, interesses e demandas entre diversos espaços geográficos e culturais, indo contra as noções pré-estabelecidas de centro e periferia.

⁵⁰ Sobre este assunto, Cf. FURTADO. *Oráculos de uma geografia iluminista...*; MANDROUX-FRANÇA. *La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe au XVIIIe siècle*; OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*; SALDANHA (org.). *Joanni V Magnífico – a pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750*.

⁵¹ FURTADO. *Oráculos de uma geografia iluminista*, p.129.

⁵² FURTADO. *Oráculos de uma geografia iluminista*, p. 231.

momentos cruciais do reinado de D. José I (1750-1777): a expulsão dos jesuítas dos domínios portugueses, em 1759. Este foi um processo bem articulado e exigiu uma série de procedimentos de médio prazo: “a coincidência da assinatura da lei da expulsão com o primeiro aniversário do atentado da Quinta do Meio⁵³ facultou ao governo o vagar necessário à calibragem de toda a logística operativa”⁵⁴ em vários pontos estratégicos do Reino e dos domínios ultramarinos. Desta operação, alguns atos procuraram dar solenidade simbólica ao acontecimento. Entre eles, a forma de divulgação da lei, que teve como intuito perpetuar a memória dos argumentos oficiais, dando concretude à linha imaginária do tempo poetizada por Calderón de la Barca.⁵⁵ Através de um Alvará expedido simultaneamente à Lei, foi determinado que o processo, reunindo vinte e um documentos impressos em cerca de 150 folhas, fosse enviado à “Torre do Tombo, aos Tribunais, a todas cabeças de comarcas, câmaras, cidades e vilas do reino e seus domínios.”⁵⁶ O processo, contudo, teria que ser entregue em cópias *manuscritas*, feitas a partir dos impressos e caligrafadas por amanuenses⁵⁷ que pudessem escrever em *bons caracteres e ortografia correta*. Os documentos manuscritos deveriam ser comparados e autenticados por autoridades competentes e posteriormente guardados em “cofres de três chaves”. Para garantir a perpetuidade dos documentos, os códices receberiam encadernação especial, sem “colla, ou massa, como se pratíca, [...] sujeit[o] á traça, e á corrupção, q[ue] destes materiaes se costuma seguir.”⁵⁸ Pelo menos um destes códices conhecidos atualmente foi ricamente ornamentado, confirmando a importância simbólica que o manuscrito iluminado e decorado tinha na sociedade setecentista.

⁵³ Em setembro de 1758, D. José I sofreu um grave atentado, que foi atribuído à família dos Távoras devido a divergências políticas com o Marquês de Pombal. O atentado ficou conhecido pelo nome do local onde ocorreu, a Quinta do Meio do Paço da Ajuda.

⁵⁴ MIRANDA. Memória por alvará: registos legais/ monumentos políticos, p. 136.

⁵⁵ Cf. poema laudatório a José de Casanova na abertura deste capítulo.

⁵⁶ Alvará de 3 de setembro de 1759, *Apud* MIRANDA. Memória por alvará: registos legais/ monumentos políticos, p. 138.

⁵⁷ O termo amanuense designava a pessoa que escrevia a partir de um ditado. O termo e as funções dos profissionais da pena serão analisados no capítulo 2.

⁵⁸ Alvará de 3 de setembro de 1759, *Apud* MIRANDA. Memória por alvará: registos legais/ monumentos políticos, p. 138.

O último exemplo a ser abordado refere-se à prática de distinção do documento através da sua forma de apresentação, claramente perceptível na documentação produzida pelas irmandades leigas. Durante todo o século XVIII, exemplares de livros de compromisso de irmandades da América portuguesa receberam encadernações com revestimento em seda ou tecidos adamascados, foram preenchidos com iluminuras e capitulares ornamentadas e redigidos em caligrafia magistral ou, ao menos, limpa, bem cuidada e legível. Muitos destes exemplares⁵⁹ passaram por um trâmite burocrático, que se iniciava nas irmandades e seguia até as autoridades administrativas, civis e religiosas, no Brasil ou na Corte.⁶⁰ Assim, os documentos eram enviados ou para as sedes dos Bispados ou para os órgãos administrativos competentes na Metrópole. Mas, em oito de março de 1765, com o intuito de fazer valer a condição de grão-mestre da Ordem de Cristo, a Coroa publicou uma provisão régia determinando que os estatutos das confrarias fossem aprovados somente pelas autoridades civis, devendo ser encaminhados ao Tribunal da Mesa de Consciência e Ordens.⁶¹ Devido a esse percurso entre o emissor do documento e o seu destinatário, encontramos exemplares tanto em acervos da administração eclesiástica quanto da civil. A série de compromissos do Arquivo Histórico Ultramarino é a mais significativa, dentre o acervo das instituições portuguesas, porque guarda a memória do trânsito administrativo da aprovação e confirmação, pela Coroa, de tais documentos. Os despachos e as vistas de autoridades civis, como o Procurador da Fazenda, o Procurador da Coroa e os conselheiros da Mesa e Consciência e Ordens

⁵⁹ Existiam vários exemplares dos estatutos das irmandades, que eventualmente eram revisados e alterados. Alguns eram cópias de uso corrente, outros recebiam ornamentação. Deve ficar claro que nem todos os compromissos que percorreram o trâmite burocrático para sua aprovação foram cópias solenes.

⁶⁰ Para uma visão mais detalhada da tramitação dos compromissos, Cf. BOSCHI. Em Minas, os negros e seus compromissos, p. 282-285. Sobre a tramitação dos estatutos das Santas Casas de Misericórdia da América portuguesa, Cf. GALDELMAN. Estatutos, visitas, memórias e atas: a “construção da norma” nos Recolhimentos de Órfãos administrados pelas Misericórdias no século XVIII. In: ALGRANTI; MEGIANI. *O Império por escrito*, p. 95-110.

⁶¹ BOSCHI. Em Minas, os negros e seus compromissos, p. 282.

sugerem que, antes de receber a provisão de confirmação, os estatutos eram detidamente analisados e passíveis de modificação pelas autoridades.⁶²

Havia alguns descaminhos administrativos na trajetória percorrida pelos documentos, criando certa indefinição do seu destino final. Além disso, dada a sua beleza e singularidade, os desvios de propriedade se tornaram ainda mais significativos, justificando a sua presença em bibliotecas de reis e de colecionadores. No Brasil, os compromissos estão em acervos paroquiais, sob a guarda de arquivos da administração pública, bibliotecas, museus e também em coleções privadas. Tal como o recurso utilizado pelo governo de D. José I para preservar a memória documental da expulsão dos jesuítas, é possível que as irmandades tivessem a preservação e permanência do documento como um dos motivadores para a ornamentação de seu estatuto, envolvendo-o em condições que assegurassem prestígio e solenidade. Afinal, a preocupação pela guarda e preservação dos bens materiais e de culto era uma das preocupações regimentais. Assim, a distinção promovida pelo compromisso adornado estendia-se tanto ao âmbito interno, ao propiciar, em tese, melhores condições de preservação física, quanto às relações da irmandade com a sociedade, exteriorizando, através dos objetos por ela produzidos, a sua projeção social e capacidade operativa.

⁶² Não pode ser descartada a possibilidade de que os exemplares enviados para Lisboa devessem permanecer nas instituições de destino, numa prática administrativa comum, seguindo apenas os Alvarás de confirmação para as irmandades, tal como sugeriu José Sintra Martinheira (informação oral). A maioria dos compromissos da Capitania de Minas Gerais encontrados no Arquivo Histórico Ultramarino apresenta os despachos das autoridades, mas não a provisão de aprovação e confirmação do documento, tal como era requisitado. Já nos compromissos que se encontram sob a guarda de arquivos eclesíasticos no Brasil, a tendência é a presença da confirmação pela autoridade eclesíastica local no próprio documento.

O trâmite administrativo dos compromissos das irmandades nos órgãos da administração civil é extremamente complexo e reflete a sobreposição das funções dos diversos órgãos da administração colonial, especialmente os Conselhos e as Secretarias de Estado. A organização do Arquivo Histórico Ultramarino, instituição responsável pela guarda dos documentos da administração colonial, confirma essa situação: “os códices do Fundo do Conselho Ultramarino foram produzidos por diferentes repartições públicas existentes nas capitanias e comarcas do Brasil e em alguns casos incerta quanto aos órgãos produtor e receptor.” MARTINHEIRA. *Catálogo dos códices do fundo do Conselho Ultramarino relativos ao Brasil existentes no Arquivo Histórico Ultramarino*, p. 29 (grifo nosso). Não é objetivo desta tese discutir as especificidades da administração colonial portuguesa.

1.3. A propagação das normas da caligrafia

A padronização dos documentos manuscritos no Setecentos estava de acordo com a tentativa de regularização das práticas da escrita administrativa, essencial à execução das tarefas do Estado Moderno. “Com o passar do tempo, vulgarizaram-se nas chancelarias ‘fórmulas de expressão’ que ordenavam em detalhes os mais variados aspectos da escrita oficial: desde a escolha do papel e da caligrafia às referências individuais ou às circunstâncias de um relato.”⁶³ A uniformização dos documentos, em Portugal, se deu a partir das Ordenações de D. Duarte, quando foram exaradas recomendações para a utilização de formulários homogêneos e caligrafia legível, clara e padronizada, bem como para a organização sumária de arquivos administrativos.⁶⁴ Das determinações, constavam também os suportes que deveriam ser usados – o papel e o pergaminho – conforme a especificidade do documento.⁶⁵

Para identificar quais eram esses rituais, além da decifração do próprio documento, geralmente inscrito em uma série que permite a avaliação de conjunto, referências importantes são os manuais da *arte de escrever*, sejam impressos ou manuscritos. Estas obras são fontes riquíssimas para a compreensão de várias destas distinções na matéria escrita, pois evidenciam as normas utilizadas em cada tempo, além de terem contribuído para a propagação das regras e posturas. Desde o século XVI passou-se a imprimir manuais para o ensino da escrita, seja ela compreendida como texto, seja como imagem, na forma dada pelo trabalho caligráfico. Estas obras contribuíram para o avanço e a propagação da arte da caligrafia em todo o mundo ocidental com seus modelos de letras e ensinamentos teóricos. A caligrafia moderna nasceu na Itália no início do século XVI, com as obras de grandes mestres como Ludovico degli Arrighi, o Vicentino⁶⁶ (1522), Giovanni Antonio Tagliente⁶⁷ (1524) e

⁶³ MIRANDA. “A arte de escrever cartas. Para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII”, p.41.

⁶⁴ MARQUILHAS. *A faculdade das letras*, p. 16.

⁶⁵ Durante o período filipino, foram exaradas diversas leis e regulamentos que regiam as normas para escrita e cortesia, entre elas: Ley sobre os estyllos de escrever e falar, de 16/09/1597 BUC – Ms 2111, BNP – RES.2312v.; o alvará que “manda que se guarde a lei ao diante sobre o modo de falar e escrever às pessoas nela declaradas”, de 1612 – BUC – Ms 712, f. 50 – e o alvará regendo a forma de se passar as certidões da Torre do Tombo, de 1579 – BUC – Ms 713, f.248v.

⁶⁶ ARRIGHI, Ludovico degli. *La operina*, Roma: s.n.t., 1522.

Giovanni Baptista Palatino⁶⁸ (1540). Fora da Itália, os primeiros manuais de ortografia e caligrafia impressos na Europa foram *Recopilación subtilissima intitulada Orthographia práctica*, de Juan de Iciar, em Zaragoza, em 1548; *Alphabet de plusieurs sortes de lettres*, de Pierre Hamon, em Paris em 1561; *A booke (sic) containing divers sorts of hands*, de John de Beau-Chesne and John Baildon, em Londres, 1570.

Em Portugal, as mais famosas obras para o ensino da leitura e da escrita editadas no século XVI são: *Grammatica da Língua Portuguesa* (Cartinha), de João de Barros, em Lisboa, em 1540;⁶⁹ e *Regras que ensinam a maneira de escrever e Orthografia da língua Portuguesa, com hum Dialogo que a diante se segue em defensam da mesma língua*, de Pero Magalhães de Gandavo, em Lisboa, 1574. Privilegiando a caligrafia, *A arte de escrever*, de Manuel Barata, foi editada em 1572⁷⁰ e reeditada em 1590 com o título *Exemplares de diversas sortes de letras, tirados da polygraphia de Manvel Barata escriptor portvgves, acrescentados pello mesmo avtor, pêra comvm proveito de todos*, acrescida de um tratado de aritmética e outro de ortografia,⁷¹ com uma terceira edição em 1592 (FIG. 1). Somente com um intervalo de mais de um século, a tipografia portuguesa publicou outra obra: *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar* (1722), de Manoel de Andrade de Figueiredo. Dos

⁶⁷ TAGLIENTE, Giovanni Antonio. *La vera arte delo excellete scrivere de diverse varie sorti de litere*. Venice, s.n.t. 1524.

⁶⁸ PALATINO, Giovanni Battista. *Libro di M.Giovanbattista. Palatino cittadino romano, Nel qual s'insegna à Scriuer ogni sorte lettera, Antica, & Moderna, di qualunque natione, com le sue regole, & misure, & essemi*. Rome, s.n.t., 1540. Reeditado em 1547.

⁶⁹ Esta obra fazia parte de um projeto audacioso de João de Barros, que incluía o *Diálogo em louvor da nossa linguagem* e *Diálogo da viciosa vergonha*, ambos editados em 1540; seu desmembramento foi uma decisão do editor, que viu na *Cartinha* uma possibilidade maior de vendagem, quebrando o projeto pedagógico de Barros. Cf. PEREIRA. *El arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico dela segunda mitad del siglo XVI*, p. 239-240.

⁷⁰ A edição de 1572 é citada por alguns autores, porém não existe um exemplar conhecido atualmente. Sobre esta edição, há uma referência em MACHADO. *Bibliotheca Lusitana*, v.III, 190-191, mas Ana Martinez Pereira afirma que alguns bibliófilos a consideram inexistente. PEREIRA. *El arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico dela segunda mitad del siglo XVI*, p. 235-236. Em 2009 foi lançada uma edição fac-similar, pela Universidade do Minho, a partir do original da Biblioteca Pública de Braga.

⁷¹ O título de aritmética é de Gaspar Nicolás, que teve sua primeira edição em 1519; a de Ortografia é de Pero de Gandavo, citado acima; Ana Martinez Pereira supõe que a união das três obras tenha sido um projeto editorial do livreiro João de Ocanhas, que organizou as edições. Cf. PEREIRA. *El arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico dela segunda mitad del siglo XVI*, p.248.

manuscritos, não se pode deixar de citar o manual de Giraldo Fernandes do Prado, pintor e calígrafo que, 12 anos antes de Barata, produziu *Tratado da letra latina* (1560-1561), com clara inspiração no espanhol Juan de Iciar (FIG. 2).⁷² Na Espanha, houve uma produção mais significativa, compreendendo cerca de sessenta edições impressas e/ou manuscritas entre os séculos XVI e XVII hoje conhecidas.⁷³

Das cartinhas⁷⁴ às mostras caligráficas mais requintadas, foram muitos os registros produzidos. O volume documental hoje preservado, porém, deve estar aquém do que possivelmente circulou no mundo ocidental, considerando que houve uma produção de material didático difundido sob a forma manuscrita e que hoje está perdido ou mal divulgado. Segundo Justino Magalhães,⁷⁵ a produção e comercialização das cartinhas como livro do professor eram atividades rentáveis no século XVI em Portugal e estendeu-se aos domínios ultramarinos. Rita Marquilhas revela o caso do padre jesuíta Francisco da Lapa, que imprimia bulas e cartinhas, mesmo sem as licenças necessárias (desde que fosse devidamente remunerado), e que foi notificado pelo Santo Ofício devido à descoberta de umas cartilhas por ele impressas, destinadas à *exportação*.⁷⁶ Este material didático seria usado para o aprendizado tanto da leitura

⁷² SERRÃO. Maniera, mural painting and calligraphy: Giraldo Fernandez de Prado (c. 1530-1592); SERRÃO. *O fresco maneirista de Vila Viçosa (1540-1640)*. Outros materiais manuscritos portugueses ainda precisam ser mais pesquisados.

⁷³ Algumas obras e calígrafos espanhóis serão tratados detidamente ao longo da tese, especialmente aqueles que se relacionam mais diretamente com a caligrafia portuguesa. Para uma visão global da produção espanhola Cf. PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro. Repertório crítico e analítico de obras manuscritas e impressas*. Para uma relação que inclui o século XVIII ver CORTARELO Y MORI. *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*. Para uma visão da história geral da caligrafia Cf. MEDIAVILLA. *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*.

⁷⁴ *Cartinhas para aprender a ler* são pequenos impressos, de poucas páginas, cujo objetivo era a introdução das letras e das sílabas aos iniciantes da leitura ou da escrita. O termo é originado de “cartas”, como era designada cada uma das páginas que apresentavam o alfabeto, conforme o método adotado. Também conhecida como Cartilhas.

⁷⁵ MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural do antigo regime: um contributo para a história da alfabetização e da escolarização em Portugal*, p. 168-177.

⁷⁶ MARQUILHAS. *A faculdade das letras. Leitura e escrita em Portugal no séc. XVII*, p. 199. Telmo Verdelho apresenta dados interessantes sobre a exportação de milhares de cartinhas para a Índia e para a África durante o século XVI, dizendo que “as ‘Artes de aprender a ler’ tornaram-se frequentes e poderão mesmo ter constituído os primeiros *best-seller* do negócio editorial português.” VERDELHO. Um remoto convívio interlinguístico. Tradição teórica e herança metalinguística latino-portuguesa. In: MATEUS (org.). *Caminhos do português*, p. 80.

quanto da escrita. Na carência de obras impressas, não era incomum que os professores e alunos recorressem a traslados manuscritos, às vezes feitos pelos próprios mestres. Além das obras de ortografia, como a de João de Barros, transmitida em cópias manuscritas,⁷⁷ sentenças judiciais, contratos e documentos de cartório eram usados como material didático.

Na Biblioteca da Academia de Ciências de Lisboa há um documento de grande interesse, que mostra a produção e circulação de cópias manuscritas de obras didáticas durante o século XVIII. Trata-se da obra *Cartilha para ensinar os mininos a ler; e Compendio da doutrina Chrystã*, de Frei Antonio da Graça,⁷⁸ que é apresentada na forma de um pequeno caderno manuscrito em letra cursiva elegante, clara e regular nas formas, na inclinação e nos espaçamentos entre as palavras. O texto compreende o Prólogo e o Compêndio da Doutrina Cristã. As *cartas* propriamente ditas apresentam o alfabeto e as sílabas das palavras em letras romanas (maiúsculas e minúsculas), bastarda e grifa. Era comum o uso dos caracteres romanos para a apresentação do alfabeto para os iniciantes, pela sua clareza visual. Embora esta obra fosse destinada ao ensino da leitura, como o próprio autor anunciara no prólogo, ela poderia ter sido usada para o ensino da escrita, como referência de modelos de letras e formação de sílabas.

Este manuscrito foi copiado por um homem letrado, mestre de meninos, possivelmente um religioso (dada a origem da biblioteca que o abriga), que mostrou uma preocupação em inscrever as letras da maneira mais regular possível, procurando facilitar o esforço do aluno na compreensão das formas. E o que revela o seu trabalho é a facilidade em escrever uma boa cursiva e a dificuldade em manter uma unidade formal nas letras romanas maiúsculas e minúsculas. O copista possivelmente não tinha a intenção de que sua cópia em algum momento servisse de modelo de letras para

⁷⁷ Na Academia de Ciências de Lisboa existem algumas cópias manuscritas do século XVIII de cartilhas e obras didáticas, entre elas: Gramatica da Lingua Portugueza, e composta por Joam de Barros – Biblioteca dos Frades (Ms 636 série vermelha); Orthografia de Joam de Barros. Impresa em Lisboa por Luiz Rotorigio [?] anno 1540 (Ms 866, série vermelha); Cartilha para ensinar os mininos a ler; e Compendio da doutrina Chrystã. (Ms. 538 série vermelha).

⁷⁸ GRAÇA. *Cartilha para ensinar os mininos a ler; e Compendio da doutrina Chrystã*. Manuscrito, s.d – ACL – Ms 538 série vermelha.

outros escrivães, mas é perceptível alguma similitude entre as suas dificuldades formais e as de alguns calígrafos que trabalharam em documentos adornados na América portuguesa. Um exemplo encontra-se no compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Freguesia de São José da Barra Longa, Capitania de Minas Gerais, feito em 1760⁷⁹ (FIG.3 a e b). Nas duas imagens nota-se nas letras Q e S o deslocamento da verticalidade à direita; segundo as regras, a letra romana maiúscula deveria formar um ângulo reto com a linha horizontal da pauta. Também a distribuição desigual de peso das formas do T, ora muito achatada, ora larga demais, faz com que essas letras fujam das proporções mais usadas e indicadas pelos mestres calígrafos. Esta comparação sugere que, paralelamente aos impressos, existia uma série de amostras manuscritas de letras que circulavam entre os escrivães e que não foram originalmente produzidas para esse fim. Um tema caro aos mestres da arte da escrita era a geometria da letra, especialmente a romana, como será apresentado à frente: “es imposible haber perfección donde falta proporción y medida”, como afirmava Diego Bueno⁸⁰ (1700) lembrando antigos calígrafos. O desvirtuamento dos princípios da forma nestes dois manuscritos, de naturezas e finalidades distintas, revela como são apropriadas as regras propagadas nos manuais impressos e como a informação, os padrões e os usos dos objetos são extremamente dinâmicos.

A despeito do material manuscrito produzido formal ou informalmente para aprendizagem em vários níveis, pela ausência de impressões nacionais destinadas ao ensino da caligrafia durante mais de um século, discípulos e mestres portugueses utilizaram livros editados em outras línguas. A questão da tradução, embora fulcral para a disseminação global do conhecimento, não é simples. Como lembra Charles Withers, o processo é complexo e intelectualizado, pois “translation does not directly ensure correspondence between one language and another or between the intentions of the writer and the needs of his audience”.⁸¹ Tradutores acabavam agindo como

⁷⁹ BGJM, s/r.

⁸⁰ “É impossível haver perfeição onde falta proporção e medida”. BUENO. *Arte de leer con elegancia las escrituras más generales, y comunes en Europa...*, p. 29.

⁸¹ “A tradução não assegura diretamente a correspondência entre uma língua e outra ou entre as intenções do escritor e as necessidades de seu público”. WITHERS. *Above and beyond the Nation. Cosmopolitan networks*, p. 52.

mediadores culturais, pois ao adaptarem os textos originais à nova linguagem, também os adaptavam às formas de compreensão de outra sociedade, mudando seu sentido original. Neste sentido, traduzir não era apenas uma questão de idioma, mas também transformava o sentido original da mensagem. A questão se torna ainda mais complexa quando envolve o aprendizado da forma escrita de uma língua. Se o ensino não é linear e a maneira de se relacionar com o conhecimento é uma prática cultural, como traduzir para o português edições da “arte da escrita” produzidas na Itália, na França ou em Flandres? E como publicar estas traduções, se o processo ainda envolvia um trabalho apurado das técnicas de gravação e impressão das mostras caligráficas, do qual Portugal estava ainda tão distante?⁸²

A proximidade cultural e linguística fazia com que manuais espanhóis fossem os preferidos durante a primeira metade do século XVIII. Essa aproximação da língua foi reforçada por João Franco Barreto, citado por Manoel de Andrade de Figueiredo (1722), quando explicava a formação dos plurais das palavras terminadas em *al*: “porque assim o pede a boa analogia da língua Latina e correspondência que com a Castelhana temos”.⁸³ Justino Magalhães menciona que a obra do famoso calígrafo espanhol Pedro Díaz Morante (1616-1631) foi usada nas aulas do professor e organista Francisco Martins, que se ocupou do ensino de Francisco Xavier de Oliveira, o Cavaleiro de Oliveira, nascido em 1702, filho de homem das letras e detentor de uma biblioteca muito numerosa.⁸⁴ Percebemos também a interação cultural ibérica na obra de Manoel de Andrade de Figueiredo, que enumerou sete autores espanhóis dos quais tinha conhecimento das obras, mas sua admiração dirigia-se especialmente a dois calígrafos: segundo ele, “todos os bons escritores, não só os que compuseram, como

⁸² Para uma análise sobre o desenvolvimento da gravura em Portugal, Cf. FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do antigo regime*.

⁸³ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 66. Sobre o bilinguismo, Cf. BUESCU. “Y la Hespáñola es facil para todos”. O bilinguismo, fenómeno estrutural (séculos XVI-XVIII). In: BUESCU. *Ensaio de história cultural (séculos XV-XVIII)*, p. 49-65.

⁸⁴ MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural do antigo regime*, p.4. Pedro Díaz Morante publicou *Nueva arte donde se destierran las ignorancias que hasta ou ávido em ensinãr a escribir* em cinco partes, entre 1616 e 1631; a partir do segundo volume os títulos ficaram resumidos a *Arte nueva de escribir*. A quinta parte não possui exemplar conhecido. Magalhães não distingue qual dos volumes fazia parte do acervo bibliográfico citado. A biografia e a obra de Morante serão apresentadas em maiores detalhes no capítulo 2.

os que bem escrevem, devem a perfeição de seus caracteres a Velde, e a galantaria de penadas a Morante,”⁸⁵ personagem a quem é constantemente comparado.

Outro exemplo desse complexo intercâmbio linguístico e cultural está evidente na formação dos irmãos menores de D. João V, D. Miguel e D. José, que a partir de 1718 tiveram como professor da escrita o calígrafo espanhol Don Marcos de la Roelas y Paz. Sabe-se muito pouco sobre sua atuação, mas é possível que as portas do Reino português lhe tenham sido abertas por intermédio de mostras caligráficas por ele trabalhadas.⁸⁶ Com um estilo bastante rebuscado e dramático, misturava volteios caligráficos a desenhos com tracejados, pontilhismos e aguadas. Ainda usava as técnicas da gravura, do desenho e da pintura para compor cenários, criando resultados bastante impactantes (FIG. 4). Roelas escreveu *Practica de el noble, y primoroso Arte de Escribir vários caracteres, y distintas formas de letras que humildemente dedica a La magestad del Rey nuestro señor Don Juan quinto de Portugal*,⁸⁷ em 1718, para servir de material didático a seus pupilos reais. O prólogo é um enaltecimento à grandeza e sabedoria de D. João V, apresentado como um soberano que afirmava a religião cristã nos quatro continentes e estimulava o conhecimento das letras e das ciências:

Viven todos con Vosea Majestad felices: y es que se adorna su Trono de piedades y discreciones. Unos y otros son tesoro de sus vasallos; Pues en las unas se aumenta la Religión; y en las otras se establece la Astrea (sic) de la Justicia.⁸⁸

Ao longo da obra existem inúmeros desenhos caligráficos representando o monarca e os infantes, a cavalo ou a pé. Em uma das imagens,⁸⁹ o rei está com o

⁸⁵ Os espanhóis citados são Juan de Iciar, Francisco Lucas, Saraiva, Pedro Díaz Morante, José de Casanova, Irmão Lourenço Ortiz e Juan Claudio Aznar de Polanco; além destes, cita cinco italianos, dois “genoveses”, dois flamengos, um francês e um inglês, o que indica maior proximidade com as obras espanholas. Jan van de Velde foi um dos grandes calígrafos flamengos, tendo publicado sua obra *Spiegel der Schrijffkonste* em 1605. FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p.52.

⁸⁶ Cf. PEREIRA. Un calígrafo español en la corte de D. João V: Marcos de las Roelas y Paz.

⁸⁷ BNP – Reservados, COD 10833.

⁸⁸ “Vivem todos felizes com Vossa Majestade: adorna seu Trono de piedades e de discrição. Um e outro são tesouros de seus vassallos, porque nas primeiras se aumenta a religião, e na outra se estabelece a [?] da Justiça”. ROELAS Y PAZ. *Practica de el Noble, y primoroso Arte de Escribir vários caracteres, y distintas formas de letras (...)*, f. 4v – BNP – Reservados, COD 10833.

bastão do comando real na mão; à esquerda encontra-se o brasão de Portugal e à direita a esfera armilar, representando o Império ultramarino. Em outra imagem, um desenho caligráfico feito em linhas contínuas formando volteios apresenta um cavaleiro em companhia de seu cão, ambos enfrentando um dragão (a fera emblemática da Casa de Bragança).

O autor redigiu os modelos para cópias de texto em espanhol e em português, apresentando ainda um alfabeto da *letra bastarda portuguesa*, que pouco se distinguia da *bastarda espanhola*. Os textos tratavam de religiosidade, moral e história, mas ao mesmo tempo relatavam os feitos da Casa dos Áustria na expulsão dos mouros durante o período de união das coroas ibéricas. Dada essa variedade de conteúdos e ao bilinguismo, há de se considerar que o manuscrito provavelmente foi resultado de uma reunião de trabalhos antigos e novos, estes últimos feitos especialmente para os infantes.⁹⁰ A obra não é propriamente um tratado, mas uma demonstração das habilidades do autor como calígrafo, acrescida de alguns ensinamentos práticos sobre a arte da escrita. A presença de D. Marcos de la Roelas Y Paz no cerne da Corte portuguesa é um exemplo de como se expressavam as relações culturais luso-hispânicas. O manual dos infantes, portanto, acaba por ser ele mesmo a síntese da confluência cultural da Península Ibérica no que se refere à arte da escrita. A partir das interseções que são visíveis nesse documento, bem como através da referência espanhola na formação de Manoel de Andrade de Figueiredo – considerado o expoente da “letra portuguesa” nesse período – é possível assumir a existência de práticas comuns e, por meio dos manuais espanhóis, delinear o perfil da aprendizagem e das regras da execução de alguns materiais escritos circulantes no mundo português entre os séculos XVII e XVIII.

⁸⁹ ROELAS Y PAZ. *Practica de el Noble, y primoroso Arte de Escribir vários caracteres, y distintas formas de letras (...)*, f. 29 – BNP – Reservados, COD 10833.

⁹⁰ Há diferenças na qualidade dos papéis utilizados, o que reforça a tese da construção do objeto a partir de pranchas avulsas de várias épocas.

1.4. A escrita como texto e a flexibilidade da ortografia

O mestre calígrafo espanhol José de Casanova afirmava que

la buena forma consiste en el conocimiento de los buenos caracteres, y en la aprobación de la buena vista del que los hace, y en el movimiento de la mano del que los ejecuta, porque el formar bien, es un famoso dibujo, que comprehende fijamente en su memoria el que Escribe, obrando con la mano lo que tiene en su idea: de manera, que si a uno le faltase cualquiera de estos requisitos, sería imposible llegar a ser buen Escribano, porque importaría muy poco, que uno ejecutase con la mano lo que tiene en su imaginación, si a este tal le faltase el conocimiento de la hermosura de la buena letra.⁹¹

Um bom escrivão era considerado aquele profissional que escrevia com propriedade e correção, dentro das normas convencionadas de ortografia e de cortesia. Para Casanova, a ortografia era a alma do escrito e se esta faltasse no texto, “aunque la letra sea la más consumada, perfecta que la imaginación puede pedir, no se le podrá dar título de buena Escritura, sino de cuerpo sin vida, pues carece del alma, que es la buena Ortografía”.⁹² Embora alguns tratadistas da arte da escrita dedicassem parte de sua obra ao ensinamento da língua materna, o domínio de suas regras por parte do calígrafo/escrivão nem sempre era atingido devido à falta de tempo, investimento nos estudos ou deficiências dos mestres. Nestes casos, a correção do texto poderia ser delegada a uma terceira pessoa. Asencio y Mejorada (1780) sugeria que, sendo necessária

a la buena figura y proporción de la letra la ortografía con que se deben escribir las inscripciones, será muy acertado en todo artista a quien se le encomiende alguna inscripción, el que se vaga de persona inteligente y estudiosa, para que le escriba las

⁹¹ “a boa forma consiste no conhecimento dos bons caracteres, na aprovação da boa vista de quem os faz e no movimento da mão de quem os executa, porque o formar bem é um famoso desenho, que compreende fixamente em sua memória o que escreve, trabalhando com a mão o que tem em sua ideia: de maneira que se a alguém lhe faltar qualquer destes requisitos, seria impossível chegar a ser um bom escrivão, porque importaria muito pouco que executasse com a mão o que tem em sua imaginação se lhe faltasse o conhecimento da formosura da bela letra”. CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, (1650), f. 12.

⁹² “mesmo que a letra seja a mais magistral, perfeita que a imaginação pode pedir, não se poderá lhe dar o título de boa escrita, senão de um corpo sem vida, pois carece de alma, que é a boa ortografia”. CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir* (1650), f. 6.

letras fijas que deben servir para la tal inscripción, y de este modo no incurrirán en los notables yerros que se advierten en muchas partes por falta de esta precaución.⁹³

Sua sugestão se relacionava, segundo ele, aos “defeitos” da língua castelhana, provavelmente referindo-se à falta de normatização linguística em todo o território espanhol. A preocupação maior de Asencio y Mejorada era em relação aos artistas que faziam inscrições lapidares ou em obras públicas. No seu entender, os erros não eram justificáveis, já que se poderia recorrer a outros meios para atingir a correção do texto e a “elegancia, buena ortografia, y hermosura de la letra, tres puntos los mas precisos para todos los escritos.”⁹⁴

A deficiência de alguns escrivães quanto às normas do bem escrever também foi percebida por Manoel de Andrade de Figueiredo, que dedicou a terceira parte de sua obra à ortografia portuguesa porque, “por dar lustre à escrita, me pareceu também importante, por ter visto alguns papéis, que merecendo grande louvor pela perfeição, com que estão obrados, o desmerecem pelos erros, com se vem escritos.”⁹⁵ O arquiteto, desenhista e calígrafo português Luis Nunes Tinoco, em soneto laudatório, destacava a importância dessa matéria tanto no trabalho quanto na publicação de Andrade, enaltecendo-o justamente por esta qualidade:⁹⁶

a pena do grão Morante,
e a de Velde suspendeis,
quando tão douto escreveis
as regras da Ortografia

⁹³ “a ortografia à boa figura e proporção da letra com que se deve escrever as inscrições, será muito acertado a todo artista que tenha uma inscrição encomendada, que se dirija a pessoa inteligente e estudiosa, para que lhe escreva as letras fixas que devem servir para a tal inscrição, e deste modo não incorram nos notáveis erros que se percebem em muitas partes por falta desta precaução”. ASENSIO Y MEJORADA. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula* (1780), p. 5. Don Francisco Asencio y Mejorada (1725-1794) foi célebre calígrafo e gravador de letras e oficial da Real Biblioteca de Espanha e foi professor estrangeiro na Real Academia de Arte de Escrever de Paris. Gravou 41 lâminas de ótima qualidade para a obra de Santiago Palomares.

⁹⁴ “elegância, boa ortografia e beleza da letra, três pontos dos mais necessários para todos os escritos”. ASENSIO Y MEJORADA. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula*, (1780), p. 6.

⁹⁵ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, f. 2v.

⁹⁶ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, f. 5.

Escrever corretamente não era propriamente uma questão fixa na língua portuguesa, pois as normas eram indefinidas. O primeiro dicionário da língua portuguesa surgiu com a obra de D. Raphel Bluteau, editado entre 1712 e 1721. Como as demais nações europeias, Portugal passou por inúmeras tentativas e esforços de criação de uma normatização ortográfica mais rija, reflexo da necessidade dos processos de centralização institucional do Estado moderno.⁹⁷ Mas, segundo Justino Magalhães, “não há contudo uma efectiva normalização gráfica, nem antes nem após o intenso movimento cultural do século XVIII, como também não deixará de permanecer uma certa arbitrariedade conceptual nas prácticas de linguagem.”⁹⁸

Os textos dos compromissos de irmandades setecentistas algumas vezes evidenciam as carências na normatização da língua portuguesa do período. A flexibilidade da ortografia escondia-se atrás da beleza do documento, mas deixava transparecer as deficiências do ensino para a maior parte da população, mesmo nos documentos produzidos por irmandades da elite. Na comparação de estatutos redigidos pelo mesmo calígrafo ou que tiveram uma fonte comum, são perceptíveis as variações na grafia das palavras. Assim, as irmandades do Santíssimo Sacramento da Freguesia da Vila de Serinhaém⁹⁹ e de São Miguel do Ipojuca¹⁰⁰, ambas de Pernambuco, tiveram seus compromissos feitos em 1791 a partir de um mesmo modelo e guardam semelhanças quanto à caligrafia, o que sugere a sua execução por um mesmo copista (FIG. 5). Apresentam um trabalho que prima pela regularidade, feito a partir de linhas pré-definidas com a régua. As capitulares são construídas com entrelaçamentos caligráficos complexos, circundadas por molduras quadradas e espaços vazios preenchidos completamente por linhas horizontais. A letra é

⁹⁷ MARQUILHAS. *A faculdade das letras*, p. 230-234. Ver também BUESCU. *Babel ou a ruptura do signo*, especialmente sobre as obras de Fernão de Oliveira, João de Barros e Pero Magalhães de Gândavo; MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural*; MATEUS (org.). *Caminhos do português*; MENDES. *Combinações lexicais restritas em manuscritos setecentistas de dupla concepção discursiva [manuscrito]: escrita e oral*.

⁹⁸ MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural*, p. 168.

⁹⁹ AHU – CU-Compromissos Códice 1672.

¹⁰⁰ AHU – CU-Compromissos Códice 1943.

homogênea e bem formada, demonstrando um bom *ductos*.¹⁰¹ Internamente, em cada documento, e comparativamente entre os dois exemplares, existem variações sensíveis na forma de gravar as palavras. *Irmãos* apareceu inscrito como *irmaoñs* e *irmãos*; *Compromisso* como *Compromiço* ou *Cumprimiço*; encontramos *escrivães* ou *escrivaeñs* e *ano* pode ser inscrito com um *n* ou dois, entre outras variações.

O mesmo ocorre nos compromissos de duas irmandades da Comarca do Rio das Mortes da Capitania de Minas Gerais. A irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos crioulos da Vila de São José fez seu compromisso em 1796¹⁰² e apresenta uma bela pintura monocromática da padroeira, feita pelo pintor Manoel Vitor de Jesus. O corpo do compromisso está dividido em capítulos, cada qual ocupando uma página. O texto é escrito em letra cursiva cuidada, mas sem grande uniformidade. Toda folha se inicia com uma capitular de adorno seguindo o estilo de Manoel de Andrade de Figueiredo¹⁰³ apresentando elementos fitomorfos e zoomorfos e pintura em tons de verde e vermelho com aplicação de folha de ouro somente em alguns detalhes. O outro compromisso, pertencente à irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos de Campanha da Princesa¹⁰⁴ foi produzido em 1800. Não possui frontispício e a página de rosto está inscrita em letras romanas maiúsculas em vermelho e dourado. O texto segue a mesma disposição gráfica do seu similar de 1796. As capitulares são no mesmo estilo e forma, mas, diferentemente do documento anterior, estão totalmente preenchidas por douramento. Pelas semelhanças de traço do desenho, do padrão gráfico e do *ductos* do calígrafo, não há dúvidas de que foi a mesma pessoa a escrever o texto e desenhar as capitulares (FIG. 98).¹⁰⁵ Fazendo uma

¹⁰¹ *Ductos*, ou andamento, é o modo e a velocidade como a mão traça a letra sobre o suporte. Pode ser *posato* (pousado), se a escritura é desenhada mais do que escrita, não há ou há poucos ligamentos e não há inclinação; pode ser *corsivo* (cursivo), se a escritura é rica de ligamentos entre as letras e com boa inclinação. Cf. PETRUCCI. *Lezioni di storia della scrittura latina*. p.8.

¹⁰² BGJM – s/r.

¹⁰³ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler escrever e contar*, gravuras 40, 41 e 42. Na terminologia setecentista, a *letra de adorno* é aquela que é ela própria um ornamento e, por isso, carece de forma cursiva. Já a *letra adornada* é aquela que recebe adornos em torno do traçado próprio da letra.

¹⁰⁴ AHU – CU-Compromissos Códice 1534.

¹⁰⁵ Esta posição vai de encontro à de Olinto Rodrigues Santos Filho, que afirma que o Compromisso da Irmandade das Mercês da Vila de São José foi *copiado* pelo pintor no artigo “Manoel Víctor de Jesus,

análise do registro gráfico das palavras, são encontradas formas variadas de inscrição de um mesmo termo: *servissos* ou *serviços*; *irmaões* ou *irmaons*; *juiz* ou *juis*. Isto revela a flexibilidade e a indefinição da grafia expressas na prática de um mesmo copista.

No Tratado Terceiro de sua obra – intitulado “Da Orthografia Portugueza” – Manoel de Andrade de Figueiredo deu continuidade às proposições de José de Casanova e deixou transparecer as inúmeras afinidades com o autor espanhol, afirmando que a ortografia era

o principal requisito para bem se escrever, para que as escritas que granjeiam o lustre de boas, pelo bem talhado das letras, não o desmereçam pelos erros de quem escreve, sobrando-lhe, ou faltando-lhe as letras necessárias, por isso a Orthografia se diz: reta ordenação das letras do Abecedário, ciência de saber bem escrever, ou *alma da escrita*, como outros com razão lhe chamaram; *porque se esta parte lhe falta, ainda que a letra seja a mais vistosa pelo bem talhado, e perfeito, não se lhe pode dar o título de boa escrita, porém de corpo bem proporcionado sem vida*; porque carece de alma, que é a boa ortografia.¹⁰⁶

O texto ainda trata do uso das maiúsculas, pontuação, divisão de sílabas, parágrafo, acentos, plural e letras dobradas, com uma tabela de verbos e nomes com consoantes duplicadas. Segundo Andrade, as formas corretas de se gravar algumas das palavras usadas nos compromissos já referidos que exemplificam a variação de grafia eram: *anno*, *escrivães*, *irmãos*, *Juiz*. Um detalhe que revela a dinâmica da língua, ainda em processo de unificação formal naquele período, é um comentário feito entre parênteses a respeito do sufixo *aõ* (sic) substituindo o *am*: são hábitos “de que usam os modernos”.¹⁰⁷

Por estes exemplos, é possível compreender que, durante os séculos XVII e XVIII corria uma “ortografia pluriforme”, na qual uma série de condicionantes culturais e regionais interferia nas formas de se gravar as palavras.¹⁰⁸ O pluri-linguismo

pintor mineiro do ciclo rococó”. Mas a qualidade gráfica do desenho do frontispício do compromisso não dialoga com os traços das capitulares, especialmente em seus elementos zoomorfos, assunto que será aprofundado no capítulo 4.

¹⁰⁶ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 57. Grifo nosso.

¹⁰⁷ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 67.

¹⁰⁸ Um desses condicionantes era a influência da oralidade sobre a palavra escrita. Dada as variações regionais do português falado, surgiam diferentes ortografias. No século XVIII a elite

dificultava ainda o processo de uniformização da gramática vigente no século XVII e as incorreções dos manuais de textos manuscritos usados como modelo para cópia.¹⁰⁹ Fernando Bouza Álvares afirma que “el tema del copista torpe o poco cuidadoso llegó a convertirse en un lugar casi común al que acudieron los autores más diversos del Siglo de Oro”¹¹⁰ e que alguns escrivães mais famosos incluíam notas em suas cópias alertando para os erros de ortografia e gramática do original. O mesmo historiador percebe o manuscrito como uma estrutura aberta, facultando modificações ou acréscimos com muito mais facilidade que o impresso. Esta condição possibilitava que um mestre criasse um livro próprio a partir de conteúdos de várias obras impressas, assim como faziam os devotos quando recolhiam passagens específicas de leituras bíblicas.¹¹¹ E como o uso de cartilhas manuscritas era comum até fins do século XVIII, não havia como impedir que obras preparadas pelos professores inábeis ou erroneamente trasladadas multiplicassem os erros gramaticais e ortográficos sem controle e indefinidamente.

Justamente pela falta de padronização dos manuscritos, o recurso de utilização deste tipo de material para fins didáticos foi proibido nos domínios portugueses com a reforma dos estudos menores¹¹² e o alvará régio de 6 de Novembro de 1772 estipulava que

os Mestres de ler, escrever e contar, sejam obrigados a ensinar não somente a boa forma dos caracteres; mas também as Regras gerais da Ortografia Portuguesa; e o que necessário for da sintaxe dela; para que os seus respectivos Discípulos possam escrever correcta, e ordenadamente. Ensinando-lhes pelo menos as quatro espécies de Aritmética simples; o Catecismo, e Regras da Civilidade em um breve Compêndio.¹¹³

intelectual tentou criar uma centralidade da língua em torno do centro político do reino. Cf. MARQUILHAS. Em torno do *Vocabulario* de Bluteau. O reformismo e o prestígio da norma no século XVIII. In: MATEUS (org.). *Caminhos do português*.

¹⁰⁹ CARDIM. La presencia de la escritura (siglos XVI-XVIII), p. 276.

¹¹⁰ “O tema do copista torpe ou pouco cuidadoso chegou a converter-se em um lugar quase comum ao que recorreram com frequência os mais diversos autores do Século do Ouro”. BOUZA ÁLVAREZ. *Corre manuscrito*, p. 46 e p. 77.

¹¹¹ BOUZA ÁLVAREZ. *Corre manuscrito*, p. 78.

¹¹² MORAIS. *Posse e usos da cultura escrita e difusão da escola*, p. 71.

¹¹³ *Apud* MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural do antigo regime*, p. 200.

Na Espanha, a partir de um movimento pela regulação da atividade de professor de escrita e leitura, um édito real do final do século XVIII mandava que

ningún maestro examinado y aprobado enseñe a leer y escribir la lengua castellana sino por instrucciones y cartillas *impresas* de aquí adelante con licencia de los de mi Consejo, sob pena de privación de oficio de maestro por tres años la primera vez que se le probare y la segunda de privación perpetua.¹¹⁴

Desde 1734, Madureira Feijó – em *Orthografia ou Arte de Escrever, e Pronunciar com acerto a Lingua Portuguesa* – já recomendava que os mestres ensinassem a ler apenas por traslados impressos e cartas elaboradas pelos mestres, mas que fossem mostrados a pessoas “doutas” para conferirem se havia erros gramaticais e ortográficos; recomendava, contudo, que os alunos não deveriam aprender as primeiras letras com as *mestras*, pois era certo que elas pronunciavam erroneamente as palavras.¹¹⁵ A tentativa de normatização da ortografia portuguesa chegou aos fins do século XVIII deixando nos documentos claras dificuldades em se manter, na prática, um padrão comum.

1.5. O aprendizado da *boa pena*¹¹⁶

Além do esforço em se atingir uma escrita correta segundo os padrões de ortografia e gramática, um bom escrivão deveria também manter a mão treinada na bela escrita dos caracteres, com elegância e legibilidade, sendo capaz de utilizar alguns ornamentos caligráficos com propriedade, na medida certa à matéria que redigia ou

¹¹⁴ “Nenhum mestre examinado e aprovado ensine a ler a língua castelhana senão por instruções e cartilhas *impresas*, de aqui em diante, com licença do meu Conselho, sob pena de privação de ofício de mestre por três anos, a primeira vez que se provar, e a segunda de privação perpétua” (tradução nossa; grifo nosso). COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, p. 18.

¹¹⁵ MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural do antigo regime*, p. 182-183.

¹¹⁶ *Buena pluma, buena letra* ou *buen escrivano* são termos utilizados por autores espanhóis no século XVII e XVIII para designar o escrivão com qualidades técnicas e estéticas, capazes de escrever *liberal* em bom estilo. CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras*, (1650) f.12-12v. Utilizo a expressão *boa pena* como uma apropriação da terminologia utilizada por Casanova (1613-1685). Este foi um dos mais importantes calígrafos espanhóis do século XVII. Como foi uma referência na obra do português Manoel de Andrade de Figueiredo, sua biografia e obra serão exploradas no capítulo 2.

copiava. O primeiro passo nesse aprendizado era conhecer e saber escolher seu material: papel, pergaminho, tinta, pena. Seu correto uso sempre foi fundamental para a execução perfeita do trabalho caligráfico, afirmação compartilhada por calígrafos contemporâneos que afirmam que

es muy importante conocer y usar debidamente el material de escritura. Con frecuencia no se obtienen los resultados debidos por no tener esto en cuenta. El uso indebido del material por razones de insuficiente conocimiento en su preparación y utilización o cualquiera otras causas, producirá resultados que podrán ser fácilmente incorrectos.¹¹⁷

Por este motivo, um dos elementos que podem ser analisados para a compreensão das capacidades do calígrafo é a escolha e manejo dos materiais. Além dos conhecimentos teóricos, são os sentidos que ajudam no reconhecimento do suporte: tocar a matéria, observá-la contra luz, tatear na procura de lisura, espessura, homogeneidade, maciez, alvura, absorção perfeita de umidade. A escolha do papel se prendia em minúcias: ter bom corpo e ser liso, com distribuição homogênea das fibras, sem “cabelinhos” – ou seja, fibras em desprendimento – que se agarrassem nas penas e atrapalhassem o seu correr, ou “olhos” – que eram minúsculos furos na folha – que fizessem a tinta passar ao verso.¹¹⁸ Tanto Portugal quanto Espanha, no século XVII e princípios do XVIII, importavam papel da Itália e da França. Em 1768, Luis de Olod indicava que existiam boas fábricas espanholas de papel em Orusco, Catalunha, Capellades, Olod, Bañolas e la Riba.¹¹⁹ Em Portugal, somente em 1766 a indústria

¹¹⁷ “é muito importante conhecer e usar devidamente o material de escrita. Com frequência não se obtém os resultados devidos por não levar isso em conta. O uso indevido do material por razões de conhecimento insuficiente em sua preparação e utilização ou quaisquer outras causas, produzirá resultados que poderão ser facilmente incorretos.” CABRERA RODRÍGUEZ. *La escritura gótica libraria: su trazado y técnica de ejecución*, p. 40.

¹¹⁸ Para uma visão mais ampla dos materiais utilizados para a escrita e iluminação no século XVIII, Cf. “Materiais e instrumentos utilizados na execução dos Livros de Compromisso”, In: ALMADA. *Livros manuscritos iluminados na era moderna*, cap. 2, p. 54-64.

¹¹⁹ OLOD. *Tratado del origen, y arte de escribir bien*, p. 89. Luis de Olod (c. 1716). Frei capuchinho, foi bibliotecário do Convento de Santa Madrona em Barcelona. Sua obra contém uma parte teórica, que segue Morante, Casanova e Polanco e trata da história da escrita e outras matérias de caráter pedagógico, especialmente as regras da epistolografia e da peritagem de letras e assinaturas. Foi um bom desenhista de letras decorativas e ornamentos caligráficos, mas não era considerado um bom calígrafo pelos seus contemporâneos. COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, v. 2, p. 114-119.

papeleira tomou impulso, sob proteção régia. Porque a matéria era de grande interesse público e administrativo, em Portugal o comércio e o uso do papel estavam controlados por legislação.¹²⁰ O papel era tão raro nesse período que era dado como presente entre embaixadores nos domínios portugueses.¹²¹ Já o pergaminho deveria ser de pele com bom corpo, clara e transparente, sem manchas negras; ser bem raspada, sem pelo algum e bem esfregada com pedra-pomes para aumentar a lisura. Era necessário ter algum cuidado no seu armazenamento especialmente nos meses mais quentes, para que não ressecasse, tornando-se de difícil manejo. As peles de melhor qualidade, na opinião de José de Casanova (1650), eram o vitelo de Flandres e o pergaminho de pele de carneiro da Segóvia.¹²²

Ainda faziam parte do aprendizado: escolher uma boa pena retirada da asa direita de uma ave, pois esta melhor se acomodava aos dedos, e saber cortar sua ponta em várias formas diferentes, de acordo com o tipo da letra a ser inscrita; preparar as tintas a partir de algumas receitas básicas, sabendo distinguir a qualidade final de cada uma; escolher os demais instrumentos e acessórios, como tecidos absorventes de tinta, régua, marcadores, compassos, lápis, carvão, etc. O mestre teria ainda que preparar os papéis com as pautas de linhas. Por cima deste modelo, os alunos começariam os exercícios em folhas de baixa gramatura, quase transparentes, para que as linhas ficassem visíveis.¹²³ Todo este instrumental de que fazia uso o escrivão acabava por distingui-lo socialmente dos demais profissionais, sendo reconhecidos como os *hombres de pluma*.¹²⁴ Nos retratos e outras representações gráficas (especialmente nas portadas de suas publicações), os mestres calígrafos apareciam ao lado de seu instrumental básico, em postura solene, realçando a dimensão simbólica destes objetos.¹²⁵

Da escolha e manejo dos materiais, passava-se ao aprendizado dos tracejados básicos da formação das letras – as linhas retas e curvas –, conforme pode ser visto na

¹²⁰ MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural...*, p. 146.

¹²¹ SANTOS. *Écrire le pouvoir en Angola. Les archives ndembu (XVIIe-XXe siècles)*.

¹²² CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f.11.

¹²³ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 42.

¹²⁴ BOUZA ÁLVAREZ, F. *Del escribano a la biblioteca*, p. 55.

¹²⁵ Esse aspecto será aprofundado no capítulo seguinte.

Figura 6. Pelo método de Casanova (1650) e de Manoel de Andrade de Figueiredo (1722), se os alunos não tivessem muita habilidade manual e por isso não conseguissem fazer as linhas curvas, deveriam treinar o movimento da mão e da pena em riscos feitos com lápis preto sobre as mostras (essa técnica também era utilizada para a elaboração de desenhos mais complexos de letras adornadas). Após estas lições, o aluno passava a aprender a inscrever as letras, uma de cada vez, até que tivesse habilidade na execução das larguras e das alturas das hastes. Tendo compreendido como delimitar os espaços das letras, o aluno estaria apto a escrever todo o abecedário, exceto as letras s e z, formas difíceis de serem ensinadas, que precisavam de treinamento especial.¹²⁶ Todas as outras letras partiam do conceito de retas e curvas, partindo de tracejados básicos.

Tendo praticado o abecedário, o aluno começava a escrever as palavras com as necessárias junções, ou seja, aprendia a “travar as letras”. O movimento da pena na união das letras da palavra, sem retirar a pena do papel, é um dos elementos que servem para identificar o grau de fluência da escrita dos indivíduos e, segundo Andrade, garantiam a beleza da letra e demonstravam a desenvoltura de seu executor. Mas também é motivo de desordem quando o escrivão, redigindo com rapidez, “travava” as letras indevidamente, “o que faz grande confusão na escrita, de sorte que para se ler é necessário adivinhar”.¹²⁷ Somente depois de todo esse aprendizado, o aluno estaria apto a fazer os rasgos¹²⁸ que embelezam a letra. Já o espanhol Pedro Díaz Morante (1616-1631) ensinava, desde o início, as letras com os travados (FIG. 7), a um só golpe, sem tirar a pena do papel, fazendo os alunos treinarem rasgos simples para soltar a mão.¹²⁹ Conforme ensinava Manoel de Andrade de Figueiredo, os rasgos eram feitos com movimentos de toda a mão, com os dedos fixos, fazendo descanso sobre o

¹²⁶ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 44. Veja a letra S apresentada nos exemplos na Figura 3.

¹²⁷ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 48. Existem outras técnicas para execução de capitulares e outros elementos decorativos, que serão apresentados no capítulo 3.

¹²⁸ “Rasgos” caligráficos são os volteios que a mão fazia com a pena sobre o papel, extrapolando as linhas dos caracteres, criando adornos sobre a própria letra ou em vinhetas e decorações marginais. A palavra é de origem espanhola, cujo referente em português seriam as “penadas”. As duas palavras serão usadas como sinônimos.

¹²⁹ DÍAZ MORANTE (1565?-1636). *Tercera parte, del arte nveva de escribir: la mas diestra y curiosa de todas*, 1629, f. 3 e 4. O travado é a linha que une as letras de uma palavra.

dedo mínimo, com o braço levantado da mesa. As linhas grossas e finas eram feitas apenas com os movimentos da pena: “dão-se os grossos nos rasgos carregando a pena, quando corre a mão da esquerda para a direita, e os finos abrandando a pena, quando vem a mão direita para a esquerda, com o aparo virado ao dedo maior”.¹³⁰ Para criar novos rasgos e penadas ou copiar modelos, usavam-se lâminas de pedra preta que eram riscadas com um instrumento do mesmo material; este processo facilitava a remoção dos traços mal feitos com auxílio de um pedaço de couro. Andrade não gostava de treinar seus alunos sobre este suporte devido às diferenças de lisura e flexibilidade em relação ao papel, que exigia movimentos diferentes da mão que conduzia a pena.

O espanhol Lorenzo Ortiz (1696) explicava as quatro espécies de “rasgos” ou volteios que podiam ornamentar uma letra:¹³¹ “rasgos naturais” eram aqueles em que o “vão” da pena traçava no papel desenhos sem estudos prévios, capacidade que atingiam somente aqueles que tinham muito treino anterior. Os “rasgos artificiais” eram os laços, labirintos, animais e inúmeras outras invenções, construídos a partir de um desenho prévio feito a lápis que, depois de “picado”, era passado ao manuscrito e posteriormente coberto por tinta. As pautas ou modelos “picados” são feitos através de pequenos furos com agulha em torno da borda do desenho ou da linha. Usa-se esse molde sobre uma folha nova que é marcada com pó de carvão e anil, aplicado através de uma “boneca”.¹³² Os “rasgos de memória” eram aqueles que um escrivão sabia fazer e repetia em todo trabalho que produzia, de acordo com “quatro ou cinco” enlaçados, sem ter nenhuma variedade ou substância. Por último, os “rasgos de

¹³⁰ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 49. No terceiro capítulo veremos outras maneiras mais fáceis de executar esse recurso caligráfico, possibilitando seu uso por pessoas menos treinadas na caligrafia.

¹³¹ ORTIZ. “El examen”. In: *El maestro de escribir, la theorica, y la práctica para aprender, y para enseñar este vtilissimo arte*, 1696, p. 9-10. Lorenzo Ortiz (1630-1698) entrou na Companhia de Jesus aos 37 anos. Foi professor de escrita do Colégio de Sanlúcar. Além de calígrafo, foi escritor e poeta e publicou várias obras, incluindo seu tratado de caligrafia no final de sua vida. Este foi escrito sob a forma de conferências entre mestre e discípulo e se destacou pela originalidade, qualidade e quantidade de informações relativas à letra ornamentada. Cf. COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, v. 2, p.121-129.

¹³² No capítulo 3 serão apresentados exemplos do uso dessa técnica, também conhecida por *spolvero*.

fantasia” eram definidos como aqueles em que se arrojava um calígrafo a soltar a pena livremente, com enredos claros e primorosos, sem planejamento prévio além do espaço que tinha definido, executando com liberalidade o que ele mesmo não poderia voltar a fazer. Dentro destas categorias, o autor distinguia entre rasgos liberais e rasgos de assentados. Os primeiros eram aqueles que se faziam com o movimento levantado da pena, deixando as linhas finas muito sutis e as linhas grossas muito carregadas; eram rasgos mais capazes de gentileza e pediam delicadeza de pulso. Os rasgos de assentado se faziam com a pena mais carregada e davam mais corpo aos pontos; não eram tão elegantes quanto os outros, mas eram bonitos quando bem feitos. Para aprendê-los, Ortiz recomendava muito exercício e imitação *do que havia de melhor dentre os impressos*.

1.6. Tipos de letras mais comuns

Os tipos de letras mais usados no século XVII e primeira metade do XVIII eram: bastarda, redonda, grifa, romana, antiga (ou de livros de Canto) e italiana (ou itálica) (FIG. 8), conforme terminologia encontrada nos manuais seiscentistas e setecentistas. Existe variação na designação dos diferentes caracteres, justificada por Emilio Cotarelo y Mori pela necessidade de calígrafos distinguirem suas novas criações, feitas a partir de modificações de padrões já usados.¹³³ Quais eram as características principais da *buena letra*? Para o espanhol Asencio Y Merojada (1780), “la bella figura de las letras, consiste en la buena unión y proporcionada distancia que ha de haber de unas a otras, y que las partes que dividen las palabras sean ajustadas al tamaño de la letra (...).”¹³⁴ Segundo os ensinamentos de Andrade, o fundamento de todos os caracteres eram duas linhas – uma reta e uma curva.¹³⁵ As formas variavam conforme os estilos, no cortado das linhas, na variação da inclinação (à esquerda ou a prumo) e nas curvas, umas ovais e outras em meio círculo. As letras teriam a mesma altura e largura –

¹³³ COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*.

¹³⁴ “a bela figura das letras consiste na boa união e distância proporcionada que há de ter entre elas, e que as partes que dividem as palavras sejam ajustadas ao tamanho da letra”. ASENSIO Y MEJORADA. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula*, p. 18.

¹³⁵ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 40-41.

exceto o *m*, *x*, *z*, que tinham duas larguras, e aquelas de uma linha só, como o *f*, *i*, *j*, *l* e *r*. A regularidade das distâncias entre as letras e entre as palavras era fundamental para manter a fluência visual. A letra maiúscula deveria ter a mesma altura das letras com hastes, exceto aquelas que principiavam a escrita que, para ficarem mais formosas, recebiam rasgos decorativos. Era essencial que as letras corressem todas em um perfil, não ficando umas inclinadas, e outras a prumo. Estas regras poderiam ser usadas não apenas para aquele que escrevia cuidadosamente, mas também para o que redigia de forma liberal e rápida. Neste caso, o escrivão teria que estar bem treinado desde o início do aprendizado. Andrade, assim como outros autores, reforçava a ideia de que um bom aprendizado *metódico* era a melhor maneira de se atingir a beleza das letras. As categorizações dos caracteres feitas por Manoel de Andrade de Figueiredo (1722) e José de Casanova (1650) são as seguintes:

a) *Cursiva liberal*, com as variantes chancelaresca, bastarda e secretária. Casanova chamava a bastarda de “rainha das letras”, pois era a principal de todas elas, tanto pela elegância quanto pela desenvoltura que possibilitava, garantindo um traço “liberal”, ou seja, mais fluido, pois se formava de um só golpe, sem tirar a pena do papel. Por esta característica, é a que melhor evidenciava as particularidades do *ductus* individual, facilitando o reconhecimento da autoria do manuscrito. Esta letra é um corpo proporcionado e perfeito, igual nas alturas como nas distâncias. A bastarda era feita com a pena aparada aos padrões da letra grifa e possuía uma pequena inclinação à esquerda. As maiúsculas poderiam ser simples ou com volteios de adorno – estas eram permitidas no início ou final dos textos, próximo das assinaturas, mas nunca no meio, pois confundiam a leitura. Foi inventada por Velde, no início do século XVII, a partir da letra italiana, criada por Aldo Manuncio (c.1495) e muito utilizada pelos espanhóis, em todos os tipos de documentos, comércio e gêneros de papéis;

b) *Redonda*, que se aproximava da *bastarda* por se escrever com a mesma presteza e facilidade e ter o mesmo corte de pena. Apenas se diferenciava daquela por não ser inclinada e reduzir-se à forma redonda. Usava-se em todo gênero de escrita e

despachos. Foi ensinada na Espanha até meados do século XVII, tendo caído em desuso pela predominância da bastarda;¹³⁶

c) *Grifa*, originária da chancelaresca. Não apresentava travados em todas as letras e, quando apareciam, eram em linhas muito finas. Tinha uma inclinação menor que a bastarda (FIG.9a). Era um tipo de letra que, se bem feita, poderia parecer *impressa*, como dizia Andrade, pois era a imitação dos caracteres “de molde”. Segundo Casanova, sendo executada com perfeição, era a mais bonita e clara de todas, usada em Títulos, Privilégios, Confirmações, Executórias e outros documentos assinados pelo Rei, escritos em pergaminho, que se despachavam nos Conselhos e Secretarias, assim como em escrituras particulares. Somente as pessoas experientes e de grande capacidade eram capazes de aprendê-la. Deveria ser escrita com pautas picadas, especialmente as maiúsculas, que se faziam com muitos retoques;¹³⁷

d) *Romana* (também chamada de latina e, por alguns estudiosos, de antiga). Usava-se para letreiros, epitáfios de edifícios, sepulcros e capelas e para títulos de livros. É difícil de formar porque era feita a partir de muitos golpes e requeria muita firmeza na mão – “por esta causa há poucos que bem a escrevem”.¹³⁸ É feita a prumo, sem inclinação e, “se por descuido se desperfilar não uma letra, mas a perna de um *m*, esta basta para descompôr as outras, ainda que estejam bem feitas”.¹³⁹ A proporção da letra era fundamental – na minúscula, a medida padrão era dada pela largura do bico da pena: a altura correspondia a seis vezes a medida, a largura três (nas letras como *m* e *o*, contava-se de perna a perna) e o grosso da letra uma medida. A partir desse padrão se estabeleciam os espaços entre letras e entre palavras. Quanto às maiúsculas, a proporção *dependia da finalidade do uso*: para começo de oração e parágrafos e para títulos, as regras da minúscula eram mantidas. Para capitulares inscritas em molduras quadradas guarnecidas de desenhos, iluminadas ou em

¹³⁶ CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f. 12v.

¹³⁷ CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f. 12v.e 38.

¹³⁸ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 52. Veja o caso já citado da cartilha manuscrita e do Compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, acervo BGJM, na Figura 3.

¹³⁹ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 52. Ver na Figura 3 como a perda do ângulo da letra faz com que ela perca sua elegância.

lapidários, a altura seria oito medidas-padrão; para letreiros altos, a proporção seria sete para um. A composição destas letras se fazia em esquadros para linhas retas e compassos para linhas circulares, como pode ser visto na Figura 9b. Esse procedimento era recomendado principalmente para letras grandes. A letra romana maiúscula (ou latina) passou por um processo de normalização na segunda metade do século III a.C., com a tendência à “empaginação”, uniformidade de módulo e desenho; as formas se geometrizararam e o estabelecimento de ângulos precisos se tornou premente. Entre os séculos II e I a.C., o processo de normalização da capital epigráfica romana se completou definitivamente e, no século I a.C., a escrita se fixou como um estrito cânone gráfico. O resultado desse processo foi uma imediata evidência de legibilidade e, sob o plano estético, uma forte impressão de harmonia e elegância da letra.¹⁴⁰ A criação da letra romana minúscula foi uma influência da escrita de livros entre os séculos II e III d.C. Esta transformação, no entender de Armando Petrucci, pode ser considerada um dos momentos mais importantes da história da escrita latina, já que determinou de modo direto a forma da escrita manuscrita e impressa no mundo ocidental.¹⁴¹ Houve um declínio do uso da letra latina após a queda do império romano, tendo sido substituída em predominância pela letra gótica e retomada durante o Renascimento;

e) *Italiana*. No ambiente dos mestres de caligrafia da primeira metade do século XVI, encontrou-se a definitiva canonização do novo estilo de cursiva, com Ludovico degli Arrighi, chamado o Vicentino, e Giovannantonio Tagliente, os quais desenvolveram e fixaram para sempre o caráter decorativo, artificioso da “italica testeggiata”.¹⁴² Arrighi, que também foi editor e tipógrafo, reforçou o modelo desta letra para a imprensa. Era escrita com a pena muito fina, e não foi muito usada na Península Ibérica por “ser tan afeminada, y de poca sustancia”;¹⁴³

¹⁴⁰ PETRUCCI. *Lezioni di storia della scrittura latina*, p. 20,21. Ver GIMENO BLAY. *Admiradas mayúsculas*. La recuperación de los modelos gráficos romanos.

¹⁴¹ PETRUCCI. *Lezioni di storia della scrittura latina*, p. 31.

¹⁴² PETRUCCI. *Lezioni di storia della scrittura latina*, p. 127. Ver, a seguir, a definição de “italica testeggiata” no item “humanística chancelaresca”.

¹⁴³ “Por ser tão afeminada e de pouca substância”. CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f. 13.

f) *Antiga*, também designada por letra *de livros* ou *redonda de livros*. Nasceu da letra visigótica e francesa medieval, que era utilizada, antes da tipografia, para a escrita em códices extensos, como Bíblias, breviários e livros de coro.¹⁴⁴ Servia para escrever em livros de canto de igreja e rotular livros; sendo pequena, era usada para Privilégios de juros que se despachava pelo Conselho da Fazenda na Espanha.¹⁴⁵

A maioria destas variedades de caracteres é originária da letra humanística que, após várias etapas de desenvolvimento, no século XV

hizo su entrada triunfal en todas las curias, escuelas y aun escribanías, no sólo por su sencillez y facilidad de ejecución, que la hacía, por un lado muy rápida y, por otro, nítida y legible, sino también por su singular belleza; por idénticas razones tiene gran aceptación entre el pueblo.¹⁴⁶

Não existe um consenso quanto à designação de cada tipo de letra, o que torna muito difícil a sua identificação para fins de catalogação. Há ainda todas as variações no *ductos* da letra, vinculadas à personalização do traço e também aos diversos níveis de aprendizado da caligrafia que podem ser percebidos na prática escriturária. Propondo uma nomenclatura mais genérica, Galende Díaz apresenta as seguintes categorias:¹⁴⁷

a) *Humanística redonda ou formada*: denominada por alguns autores como “humanística de livro” – é a letra carolíngia restaurada em sua substância e muitos de seus acidentes, de tal modo que sua imitação é clara. Características gerais: proporção, regularidade, redondeza (em muitos casos), nitidez, claridade gráfica à base de traço simples e ágil, de maneira que seu traçado desenvolve formas verticais e curvaturas sem adornos nem arranques e, sobretudo, sem acabamentos ornamentais. É a letra dos belos manuscritos; também foi usada para livros impressos.

¹⁴⁴ COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, p. 14.

¹⁴⁵ CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f. 12v-13.

¹⁴⁶ “fez sua entrada triunfal em todas as cúrias, escolas e ainda tabelionatos, não só por sua simplicidade e facilidade de execução, que a fazia por um lado rápida, e por outro nítida e legível, mas também por sua beleza singular; por razões idênticas teve grande aceitação entre a população”. GALENDE DÍAZ. *La escritura humanística en el tiempo del Renacimiento*, p. 209.

¹⁴⁷ GALENDE DÍAZ. *La escritura humanística en el tiempo del Renacimiento*, p.210-215.

b) *Humanística cursiva minúscula* – é oblíqua e cursiva; possui hastes e caídos prolongados. As letras de cada palavra tendem a se unir, por isso as ligaduras forçadas são mínimas. É igualmente usada na tipografia, como itálica ou aldina. Variantes desta humanística cursiva são os caracteres chancelerescos, correntes, notariais e mercantis, que dão origem às letras que se seguem nesta categorização.

c) *Humanística chanceleresca* – chanceleresca romana; chanceleresca formada; letra de breves. É uma simplificação da gótica de chancelaria italiana, com influência da humanística redonda, que no século XV se converteu em uma variante da humanística cursiva. Possui inclinação da cabeça para direita e “puntazo” ou “testa” que rematam os ápices superiores, sendo por isso chamada pelos italianos de “testeggiata”. Por influência de Vicentino, em 1522, fugiu dos propósitos geometrizarantes. Muitas apresentam abundância de elementos decorativos em hastes e caídos, mas essa característica não se pode aplicar a todas, nem tampouco a estilização e marcada inclinação para a direita.

d) *Humanística corrente* – para alguns é uma variante da humanística cursiva. É traçada com muita rapidez, de uso frequente em notas marginais, cartas, escritos pessoais e documentos judiciais e administrativos. Admite distintas variedades e graus de cursividade. Foi também chamada de bastarda italiana. São suas características, a rapidez e fluidez do traço; a facilidade no uso das ligaduras, conseguidas por amplos perfis; a longitude de suas hastes fortemente curvadas para direita (hastes superiores) e para esquerda (caídos inferiores); possui engrossamentos terminais, acima e abaixo, que servem para entrelaçar determinadas letras ou dar passo a penadas espontâneas e prolongadas. No século XVIII perdeu estas exuberâncias após sofrer a influência da letra francesa e, no século XIX, da cursiva inglesa.

e) *Humanística notarial e mercantil* – na Espanha foi chamada de letra *mercantil* ou *escritura de administración*; em português foi chamada de *secretária*; em inglês, de *secretary hand*. Reflete a grande liberdade pessoal e individual, alcançada na

sociedade quanto ao sistema escriturário. Eram traçadas com penas de corte redondo, mais ou menos largo.

Conforme Luis de Olod (1768), as formas das letras transformavam-se sutilmente ao longo dos anos, através das particularidades da mão de cada mestre, assim como as inovações implantadas por alguns teóricos. Mantinham a sua forma essencial, mas modificavam levemente a inclinação, os ângulos e as espessuras dos traços. Essa mutação na forma foi severamente questionada por alguns teóricos setecentistas, que culpavam a ornamentação excessiva dos caracteres, hábito de determinados mestres, ou os equívocos dos métodos de ensino, fazendo com que as formas perdessem sua essência original.

Apesar da Alemanha e dos Países Baixos terem tido grandes calígrafos e importantes publicações, a sua influência não foi tão grande na Península Ibérica. Sem dúvida, os calígrafos italianos foram os que mais conseguiram difundir seu padrão estético, provocando modificações nas formas das letras não só no manuscrito, mas também através dos novos estilos criados na tipografia. Isto porque a letra inglesa só passou a se firmar a partir de meados do século XVII e não antes do século XVIII começou a ser estudada e usada pelos espanhóis.¹⁴⁸ Em Portugal, a presença dos referenciais ingleses é mais clara somente nos manuais impressos a partir do final do século XVIII. Segundo Cotarelo y Mori,

tarde también constituyeron los franceses sus dos letras caligráficas; la *redondilla*, hoy tan elegantemente escrita entre nosotros, y la *bastarda francesa*. No las conocieron nuestros calígrafos hasta fines del siglo XVII, y más valiera no las hubieran conocido, sobre todo la segunda, que contribuyó a la corrupción y decadencia de nuestra bastarda y al entronizamiento, durante la mayor parte del siglo XVIII de la inestética letra llamada *de moda*, hasta la restauración operada a partir de 1776 por el gran D. Francisco de Santiago Palomares.¹⁴⁹

¹⁴⁸ COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, v.1, p. 13.

¹⁴⁹ “tarde também constituíram os franceses suas duas letras caligráficas: a *redondilha*, hoje tão elegantemente escrita entre nós, e a *bastarda francesa*. Os nossos calígrafos não as conheceram até o final do século XVII, e mais valeria se não as tivessem conhecido, principalmente a segunda, que contribuiu para a corrupção e decadência da nossa bastarda e para a entrada, durante a maior parte do século XVIII, da insossa letra chamada *de moda*, até a restauração operada a partir de 1776 pelo grande D. Francisco de Santiago Palomares”. COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, v.1, p. 13.

De forma genérica, a letra bastarda e a redonda eram as mais comuns e fáceis de aprender, e deveriam ser suficientes para o escrivão ou escritor, enquanto as demais “solo las aprenden aquellos que han de ser Maestros, para cumplir con la obligacion del nombre que tienen, y no quedar cortos, si alguno se las piedire”,¹⁵⁰ bem como aqueles que serão escritores de privilégios, que deveriam ser generalistas e ter um conhecimento mais amplo. A letra italiana era pouco usada. A letra romana servia para a escritura em epitáfios, sepulcros, capelas, edifícios, letreiros e títulos de livros. A romana e a grifa (chamadas no século XVIII respectivamente de redonda de imprensa e bastarda de imprensa) eram utilizadas para os Títulos, Privilégios, Confirmações e Executórias, bem como para outros despachos do Rei e algumas escrituras particulares.¹⁵¹ Cada tipo de documento exigia ainda uma formalidade específica em relação aos brancos gráficos, como instruía José de Casanova:

Si les mandan escribir un memorial, o carta, o sacar en limpio alguna escritura, que sepan cómo se ha de marginar el papel, porque cada cosa de estas requiere diferente margen, traça (sic) y disposición. Que sepan por lo menos, contar muy bien las cinco reglas, y usar de ellas para en lo que más precisamente de ordinario se suele ofrecer.¹⁵²

Os documentos mais rebuscados, como cartas de brasão e privilégios, eram feitos por calígrafos especializados. Segundo os manuais de Juan de Yciar (1548) e de José de Casanova (1650) e até o início do século XVIII,¹⁵³ os Privilégios deveriam ser feitos em pergaminho, com tinta negra confeccionada com vinho branco por ser mais permanente e brilhante, em letra romana ou grifa. Como foi destacado anteriormente, esses caracteres não eram de simples execução como a letra bastarda e exigiam

¹⁵⁰ “Só aprendem aqueles que serão Mestres, para cumprir a obrigação do nome que têm, e não se saírem mal, se alguém lhes pedir”. CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f. 12.

¹⁵¹ CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f. 12. A mesma informação sobre a utilidade dos caracteres encontra-se na obra de Francisco Lucas, publicada em 1577. Citado por BOUZA ÁLVAREZ. *Del escribano a la biblioteca*, p. 53.

¹⁵² “Se lhes mandam escrever um memorial ou carta, ou passar a limpo algum escrito, que saibam como se deve marginar o papel, porque cada coisa dessas requer diferente margem, traço e disposição. Que saibam, pelo menos, contar muito bem as cinco regras, e usar delas para o que mais precisamente ordinário é costume oferecer.”. CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f. 19.

¹⁵³ Segundo Luis de Olod, um decreto real de 1715 na Espanha proibiu o uso do pergaminho em documentos oficiais pela facilidade com que eram falsificados, sendo substituídos com papel com selo real. OLOD. *Tratado del origen, y arte de escribir bien*, p. 89.

precisão do traço e conhecimento prático das estritas proporções que deveriam seguir. O documento deveria ter margens largas que centralizavam o texto em uma moldura retangular, dividida em três linhas horizontais de diferentes alturas. A linha superior, mais estreita, deixaria lugar reservado ao selo Real, aderido bem ao centro da faixa. Na linha intermédia, uma grande capitular adornada iniciaria o nome do outorgante do Privilégio: o Rei. Na linha inferior, mais espessa, a descrição dos títulos reais e posteriormente o texto de concessão do privilégio, sendo as linhas introdutórias feitas em letras maiúsculas com rasgos calculadamente definidos para que nenhum se interpusesse a outro, mantendo a elegância e a legibilidade. As margens poderiam ser ricamente adornadas com grafismos caligráficos ou pinturas de iluminuras (FIG.10).

A execução das cartas de brasão exigia serviço especializado. Em Portugal no século XVIII, não existia apenas um padrão gráfico, mas dentre eles, havia um mais comum. Era aquele feito em formato *in quarto*, sobre papel de boa qualidade, escrito em geral com letra redonda (fugindo das regras de Casanova), com um bom espaçamento entre linhas. O documento era iniciado por uma capitular adornada, com a letra que principiava a cabeça do texto, normalmente o nome do rei. A primeira folha apresentava margens decoradas e as demais possuíam o espaço do texto delimitado por bordas simples. Havia, necessariamente, uma pintura do brasão que estava a ser registrado. O texto seguia um padrão, descrevendo a linhagem genealógica e apresentando as armas dinásticas. Era feita uma relação muito detalhada das cores, dos elementos e da composição usadas no brasão da família, que deveriam estar registradas no livro de Armas da Nobreza e Fidalguia do Reino de Portugal (FIG. 11). No século XVII, importantes iluminadores portugueses, como Antonio de Holanda e Manuel da Maya, trabalharam sobre cartas de brasão, em formato oblongo sobre pergaminho, igualmente com iluminura representando o brasão, capitular adornada iniciando o texto e letra redonda, cujo teor textual se perpetuou durante o século seguinte.

1.7. Os principais métodos de aprendizagem

O aprendizado da escrita em Portugal, antes do século XVIII, estava ligado aos calígrafos, que dividiam suas múltiplas atividades profissionais com o ensino. Poderia ser também um complemento profissional de sacristães, bacharéis ou até mesmo de barbeiros e sangradores. A aprendizagem poderia se realizar durante a aula de catequese ou de canto, mas era comum que os professores ensinassem em sua própria casa, mesmo que fossem aulas ligadas às instâncias político-administrativas.¹⁵⁴ Os mestres particulares existem desde o século XV em Portugal. Em Lisboa, eram 34 no século XVI¹⁵⁵ e 60 em 1620.¹⁵⁶

O modo de aprendizagem poderia ser individual¹⁵⁷ nas casas dos mestres, ou coletivo, podendo uma escola ter de trinta a quarenta alunos.¹⁵⁸ Parece que o mais comum era a reunião de um número razoável de discípulos por classe, conforme pode se auferir a partir de relatos coetâneos: o calígrafo e mestre Manoel de Andrade de Figueiredo (1722) sugeria a eleição de dois ajudantes, entre os aprendizes, para colaborar na preparação dos materiais de aula naquelas escolas portuguesas onde houvesse grande afluxo de meninos em uma mesma classe.¹⁵⁹ Já em Madri, o mestre Martin de Cuterillo (segunda metade do século XVII) era reconhecido na comunidade pelo rigor de seu método, através do qual conseguia manter um grande número de meninos trabalhando em completo silêncio e disciplina. Sua fama pública percorria as praças, e o mestre calígrafo podia dispensar a propaganda, pois chegava a recusar novos alunos.¹⁶⁰ Na América portuguesa, a educação elementar dos meninos, na maior

¹⁵⁴ MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural*, p.102. A partir do século XVIII nota-se uma generalização para o ensino institucionalizado. Em Portugal, esse processo é sentido em ações da Coroa, principalmente durante a administração pombalina.

¹⁵⁵ MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural*, p. 177.

¹⁵⁶ OLIVEYRA. *Livro das Grandezas de Lisboa*, p. 572.

¹⁵⁷ MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural*, p. 177.

¹⁵⁸ BOUZA ÁLVAREZ. *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*, p. 53.

¹⁵⁹ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler ...*, p. 8.

¹⁶⁰ RICO Y SINOBAS. *Diccionario de calígrafos españoles*, p. 54.

parte, era feita pelos próprios pais, por parentes, capelães ou por mestres particulares.¹⁶¹

Segundo Torio de la Riva (1798), a arte da escrita se dividia em especulativa e prática, aspecto que se refletia no processo de aprendizagem:

La *especulativa* es la que manifiesta las reglas y medios necesarios para usar con seguridad de todas las líneas y trazos de la pluma, lo que se consigue mediante los preceptos de los mejores autores y maestros. La *práctica* es aquella que enseña a formar las letras y supone el conocimiento de la especulativa, porque el entendimiento debe estar primeramente informado de todas las reglas del Arte, si se quiere dar a la mano la correspondiente dirección.¹⁶²

A assertiva de Torio de la Riva, compartilhada por Domingos Servidori (1789),¹⁶³ sintetizou uma discussão antiga e permanente, ocorrida na Península Ibérica, sobre os melhores métodos de ensinar a escrita, do ponto de vista da caligrafia. O próprio título da sua obra indicava a tentativa de reunião e síntese: *Método de escrever por regras e com mostras, segundo a doutrina dos melhores autores antigos e modernos, estrangeiros e nacionais*. A discussão se referia às competências necessárias do aluno em relação à matéria do seu aprendizado: ou o treino da mão através da cópia sequencial de bons modelos (método imitativo, *com mostras*) ou o entendimento das configurações geométricas de cada letra em seus estilos mais correntes (método geométrico, *por regras*). As duas linhas de ensino tiveram como principais teóricos os autores abaixo listados:¹⁶⁴

¹⁶¹ VILALTA. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura, p. 357.

¹⁶² “A *especulativa* é a que manifesta as regras e meios necessários para usar com segurança todas as linhas e traços da pena, o que se consegue mediante os preceitos dos melhores autores e mestres. A *prática* é aquela que ensina a formar as letras e supõe o conhecimento da especulativa, porque o entendimento deve estar primeiramente informado de todas as regras da Arte, se se deseja dar à mão a direção correspondente” (grifo do autor). TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO. *Arte de escribir por reglas y con muestras...*, p. 96.

¹⁶³ SERVIDORI. *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, p. 194.

¹⁶⁴ A terminologia para designar os métodos de ensino da caligrafia foi criada para uso na presente tese. Para a referência completa das obras dos mestres indicados, Cf. Anexo I com a relação das principais publicações europeias entre os séculos XVI e XVIII.

- a) **Método geométrico:** Pedro Madariaga (1565, com segunda impressão em 1777); Juan Claudio Aznar de Polanco (1719); Francisco Asencio y Merojada (1780); Anduaga y Garimberti (1781 / 1791); Don Domingo Maria de Servidori (1789);
- b) **Método imitativo** – Ignacio Perez (1599) – inventor do método “dos seguidores”, no qual o aluno escreve *sobre* a letra do mestre; Pedro Díaz Morante (1616-1631); Lorenzo Ortiz (1696) – que segue o método de Perez; Santiago Palomares (1790), que reedita e atualiza a obra de Morante; Antonio Alegre (meados do século XVIII); José Assensio (fins do século XVIII).

O método geométrico consistia em definir uma série de regras matemáticas na constituição de cada letra. Segundo Torio de la Riva, as regras eram indispensáveis ao ensino, pois “el niño cuando toma por primera vez la pluma en la mano, es como un ciego que no acierta el camino por donde ha de ir sin que el lazarillo u otro se tome para dirigirle por él.”¹⁶⁵ Assim, as regras introduziriam o principiante nas proporções e inclinações de cada tipo de letra e na sequência do tracejado, definindo antecipadamente todos os movimentos da pena sobre o papel. Servidori, defensor do método geométrico, porém crítico de Torio de la Riva, repetia a mesma assertiva e concluía que “es necesario que todas las letras estén perfectamente impresas en la imaginación, antes que la mano pueda formarlas sobre el papel”.¹⁶⁶ Segundo seus defensores, a vantagem do método de regras e sem mostras é que se poderia aprender a escrever perfeitamente qualquer espécie de letra. Pedro Madariaga, em 1565, já propagava que se poderia aprender a escrever em dois meses, sem mostras e sem mestres.¹⁶⁷

Um dos autores que mais se aprofundou na defesa do método geométrico foi Juan Claudio Aznar de Polanco. Sua obra está dividida em três partes e se inicia com as

¹⁶⁵ “a criança, quando toma pela primeira vez a pena na mão, é como um cego que não acerta o caminho por onde ir sem que o seu acompanhante ou outra pessoa assuma a sua direção”. TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO. *Arte de escribir por reglas y con muestras...*, p. 93.

¹⁶⁶ “é necessário que todas as letras estejam perfeitamente impressas na imaginação antes que a mão possa formá-las sobre o papel”. SERVIDORI. *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, p. 194

¹⁶⁷ TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO. *Arte de escribir por reglas y con muestras: segun la doctrina de los mejores autores*, p. 58.

explicações sobre a geometria, pois, segundo o autor, não poderia haver reflexões sem que houvesse definições claras de normas e conceitos. Para explicar a necessidade das regras matemáticas na caligrafia, fazia as distinções entre os “práticos” (pessoas ligadas ao fazer) e os “cientistas” (pessoas ligadas à especulação). Ao apresentar as definições de ponto para ambas as categorias, deixava claro as distinções entre elas: para os matemáticos, como Euclides, “punto es el que no tiene partes, o cuya parte es ninguna”. Já para os “práticos”, é aquilo que “es causado con un compas, o señalado con tinta, como el punto A, el qual es, y se puede dividir.”¹⁶⁸ Nesta assertiva, deixava óbvia a relação do prático com a matéria que manipulava, entendendo a integração do abstrato (conceitos) com o concreto (matéria) como a confluência entre ciência e arte na caligrafia. Isto se daria através da aplicação imediata das regras em uma matéria, em uma obra determinada – no caso, um manuscrito. Essa compreensão justificava a designação dada por Polanco à sua atividade: “Arte científica de Escrever”.¹⁶⁹ Segundo o autor, para delinear qualquer caractere, apenas era necessário que se soubesse traçar formas geométricas (quadrado, triângulo, rombóide, pentágono, etc.), mesmo aquelas que não eram normalmente usadas para o desenho da letra. Isso porque, caso fosse necessário “acomodar algun letrado dentro de alguna figura” – como para fazer um cartaz, uma placa, um filactério ou uma lápide – o escrivão já estaria preparado para lidar com o espaço dado à inscrição¹⁷⁰ (FIG. 12).

O desenho da letra era visto sob seu aspecto técnico, capaz de dominar e determinar as capacidades manuais do executor. O método geométrico não era propício à individualização da qualidade do traço e do resultado visual do manuscrito. Ainda assim, a escrita por regras permitia o galhardeio e o floreio das letras, não como uma aproximação à pintura, mas ao desenho técnico, determinando a necessidade dos estudos anteriores à aplicação da tinta sobre o papel. A ideia de que as regras são

¹⁶⁸ “punto é o que não tem partes, ou cuja parte é nenhuma” / “é causado com um compasso, ou assinalado com tinta, como o ponto A, seja qual for, não se pode dividir”. AZNAR DE POLANCO. *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos, y reglas mathematicas* (1719), f. 1v.

¹⁶⁹ AZNAR DE POLANCO. *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos, y reglas mathematicas* (1719), f. 2v.

¹⁷⁰ “traçar uma sequência de letras dentro de alguma figura”. AZNAR DE POLANCO. *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos, y reglas mathematicas* (1719), f. 2v.

capazes de conformar previamente a imagem da letra e guiar a mão para traçá-las sobre o papel não se opunha à percepção da necessidade da decoração e do floreio, tanto que Polanco apresentou, em sua publicação, várias pranchas para cópia, algumas com belos rasgos caligráficos. Assim, a fixação das normas e regras geométricas antecedia a execução da letra, mas não impedia o uso da cópia para aprimorar e desenvolver uma percepção estética do manuscrito (FIG. 13).

A mensagem expressa na portada de sua obra reafirma essa convicção (FIG.14). No centro da composição, Polanco está representado escrevendo em uma folha onde já estão marcadas as letras em seus formatos geométricos. Em quatro filactérios estão registradas as seguintes assertivas: *en pluma regla y compas / si lo bueno has de imitar / mientras más se sabea y mas / se constante en trabajar*.¹⁷¹ Embora tratasse de especulação e prática, de regras e modelos, não deixava de ser enfático na questão da *cientificidade* da arte de escrever, na sua vinculação com a teoria. Em lugar de destaque, centralizado na parte inferior da folha, bem abaixo de seu retrato, registrou a seguinte assertiva inserida em uma moldura caligráfica: *Desde oi verà quien escriba / el Arte insigne luzir, / y con la practica unir / la Ciencia especulativa*.¹⁷² Segundo Cotarelo y Mori, Aznar de Polanco foi o maior “pendolista” de seu tempo. Exceto pela letra bastarda, soube como mediar adorno e regularidade, liberalidade e inovações geométricas da letra, acomodando-se em vários pontos ao sistema de José de Casanova, principalmente nas letras grifa e romana, nas quais atingiu extrema elegância.¹⁷³

O método imitativo se pautava na crença de que não eram as regras, mas o olho o verdadeiro mestre que ensinava como copiar e identificar a perfeição das obras. E defendia que, para escrever perfeito, não era necessário um compasso, mas um bom punho. Este método exigia uma repetição massiva dos modelos apresentados, a partir de uma sequência pré-determinada na qual o seguimento só era garantido depois que

¹⁷¹ “na pena, régua e compasso / o bom se há de imitar / enquanto mais se sabe, mais / persistente em trabalhar”.

¹⁷² “Desde hoje verà quem escreve / a Arte insigne luzir / e unir com a prática / a Ciência especulativa”.

¹⁷³ COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de caligrafos españoles*, v.1 p. 139.

o discípulo tivesse dominado o estágio anterior. Para Pedro Díaz Morante (1616-1631), o aluno deveria começar copiando 50 vezes a prancha de “eles travados de três em três”, em um ritmo de cerca de trinta pranchas por dia. Assim, em dois ou três dias, a primeira tarefa já teria sido cumprida. E assim iam se repetindo as lâminas a serem copiadas (FIG.7). A partir daí, o discípulo passaria a trabalhar sobre textos selecionados pelo mestre. Nos manuais, o teor desses escritos era principalmente religioso e moralizante, contendo exemplares de feitos e preceitos de grandes cavalheiros. Dessa forma, cumpriam função doutrinária e pedagógica, ao pretender *treinar a mente e as mãos* dos jovens. A pedagogia do traslado esteve presente na instrução das letras assim como na formação de jovens cortesãos, criando “una memoria de las autoridades *trasladadas* que comenzaba en los mismos años de estudiante.”¹⁷⁴

Desta forma, o desenvolvimento dos estudos dependia sobretudo do empenho do aluno e possibilitava que o método pudesse ser aplicado à distância, desde que o interessado tivesse em mãos bons modelos e um instrutor por correspondência. Assim se vangloriava Pedro Díaz Morante, por ter ensinado alunos em Sevilha a partir de Madri, através de cartas e do primeiro volume de seu manual.¹⁷⁵ Santiago Palomares, que difundiu a obra de Morante no século XVIII, assim definia seu método:

El buen gusto de los caracteres solamente se consigue con el trabajo y diligencia de copiar muchas veces un excelente manuscrito, o muestra, hasta tinturarse intelectualmente de ellos; al modo que un Pintor principiante puede adquirir el grande y magnífico modo, o carácter pintoresco de Rafael de Urbino, de Murillo, de Guido Rheni, de Velazquez, o de otros, para lo cual no se usa de más artificio que el simple de copiar atentamente aquel carácter que se propone por modelo.¹⁷⁶

¹⁷⁴ “uma memória das autoridades trasladadas, que começava nos mesmos anos de estudante” (tradução nossa, grifo do autor). BOUZA ÁLVAREZ. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, p. 57.

¹⁷⁵ BOUZA ÁLVAREZ. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, p. 56-57

¹⁷⁶ “O bom gosto dos caracteres somente se consegue com o trabalho e diligência de copiar muitas vezes um excelente manuscrito, ou mostra, até ‘preencher-se’ intelectualmente dele; do mesmo modo que um pintor principiante pode adquirir o grande e magnífico modo, ou caráter pictórico de Rafael Urbino, de Murillo, de Guido Rheni, de Velazquez, ou de outros, para o qual não se usa mais artificio que o simples copiar atentamente aquele caractere que se propõe por modelo”. SANTIAGO PALOMARES. *Arte Nueva de escribir, inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante*, 1776, p. 14. Palomares teve um importante papel na restauração da letra bastarda espanhola através da publicação de um estudo minucioso dos principais calígrafos espanhóis, unindo os trabalhos de paleografia e de caligrafia. Aprendeu caligrafia e desenho em ambiente familiar e com 18 anos já reproduzia livros com caracteres

Entre os livros de Morante e as amostras manuscritas de trabalhos de alunos de sua escola em Madrid,¹⁷⁷ percebe-se que o treino dos galhardeios era uma constante entre seus discípulos (FIG. 15). O autor afirmava que este exercício servia apenas para soltar as mãos, e que os volteios e rasgos caligráficos não deveriam ser usados como decoração dos manuscritos, exceto nas letras iniciais de cada folha. A ideia da mão treinada que guia a pena está expressa nas gravuras que ilustram algumas das obras que defendem esse método (FIG.16), e faz aproximar-se de um aprendizado mecânico da escrita. Ignacio Perez (1599) inventou o método de ensino pela cópia direta da mostra por papel transparente para letras largas. Desta forma, o aluno menos hábil poderia treinar sua mão repetindo os movimentos da pena sobre o modelo ou traçando em rascunhos as letras ou as sequências sugeridas pelo mestre.

Unindo estas duas tendências principais, que foram muito polemizadas durante o século XVIII espanhol, alguns mestres mesclaram regras com mostras, fazendo com que o aluno ao mesmo tempo compreendesse o conceito formal da letra e treinasse o punho na sua escritura. Este foi o caso de José de Casanova (1650) e do português Manoel de Andrade de Figueiredo (1722), que muito se inspirou no mestre seiscentista espanhol. Os dois autores construíram uma rigorosa distribuição das matérias, que possuíam correspondentes em gravuras facilmente identificáveis, unindo a informação textual e a visual. A portada da obra de Casanova (FIG. 17) defende a necessidade das regras e das mostras no ensino da escrita na presença de alguns elementos representativos dos dois métodos na penha que sustenta o seu retrato: o compasso ao centro, o esquadro e a régua de um lado, e um conjunto de mostras, com tinteiro, pena e faca de outro.

antigos, trabalho que continuou a fazer depois de se transferir para Madri. Foi responsável pela formação do catálogo de manuscritos antigos da Biblioteca do Escorial, na década de 1760. Sua principal publicação foi uma encomenda da Real Sociedad Bascongada de Amigos del País tendo em vista a melhoria do ensino da escrita. Palomares elegeu o estilo de Pedro Díaz Morante como o mais representativo da escrita espanhola, atualizando seu método e sua forma. Sua obra chegou a ser usada durante grande período na maioria das escolas do reino espanhol. Cf. COTARELO Y MORI, *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, v.2, p. 133-148.

¹⁷⁷ MORANTE HIJO. Rasgos Liberales. Coleção de mostras e exercícios caligráficos – RES – MP3 R549, R 550, R551.

Torio de la Riva,¹⁷⁸ já no final do século XVIII, defendia que antes de começar a aprender as letras, o aluno deveria treinar a musculatura da mão passando sobre as mostras com uma pena sem tinta, por uns quatro dias. Em seguida ele treinaria os nove traços básicos que, segundo o autor, compunham todas as letras. A partir de então começaria a treinar cada um dos caracteres, iniciando pelo *i*. Instruído perfeitamente na formação das maiúsculas e minúsculas, o aluno poderia começar a imitar os exemplos das mostras. Apresentava quatro diferentes métodos de ensino, que variavam em maior ou menor explicação teórica que antecedia as cópias.

Apesar da intensa querela pedagógica que rodeava os mestres da escrita, o autodidatismo não pode ser desconsiderado como prática vigente na Península Ibérica (assim como em seus domínios coloniais) durante os séculos XVII e XVIII. A presença de algumas publicações, que no próprio título defendiam a possibilidade de um aprendizado sem mestres, confirma essa possibilidade. Tal é o caso da obra de Juan Bautista MONTAÑAC, *Nueva caligrafía por Don. J. B. Montañac, dedicada a los padres de familia para enseñar a escribir a sus hijos o a corregir su mala letra sin auxilio de maestro*,¹⁷⁹ publicada em Valencia em fins do o século XVIII.

Pedro Díaz Morante não tinha dúvidas quanto à eficiência de seu método e afirmava que a escrita poderia ser aprendida sem mestres, em pouco tempo, bastando que o discípulo fizesse as cópias segundo suas instruções, com calma, cuidado e atenção. Mesmo aqueles que já haviam “perdido as esperanças” de saber escrever, poderiam ser beneficiados pelo seu método. O título do parágrafo quinto de sua teoria é emblemático e incisivo: “de como ya los hombres que se quedaron sin saber escribir, pueden dar gracias a Dios, porque ay Arte por donde sepan escribir en tres meses, y si se disponen, y trabajan con curiosidad, en mes y medio”.¹⁸⁰ Com o uso do seu livro, a aprendizagem poderia “ser feita em casa, sem outro Mestre”, mesmo fora dos grandes centros, nas aldeias, por meninos que tivessem apenas quem os controlasse as tarefas.

¹⁷⁸ TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO. *Arte de escribir por reglas y con muestras: segun la doctrina de los mejores autores*, 1798, p. 133-147.

¹⁷⁹ MONTAÑAC. *Nueva caligrafía*.

¹⁸⁰ “de como os homens que ficaram sem saber escrever, já podem dar graças a Deus, porque há Arte por onde saibam escrever em três meses e, se estiverem disponíveis e trabalharem com curiosidade, em um mês e meio”. DÍAZ MORANTE. *Tercera parte, del arte nveva de escribir*, 1629.

Dizia que teoria e prática eram muito claras, “quase como a voz” de um mestre.¹⁸¹ Mas esta possibilidade da aprendizagem rápida e sem professores era somente para o homem *virtuoso e dedicado*, não para o homem comum. Habilidades manuais anteriores e interesse intelectual eram definidores do público capaz do autodidatismo. Até porque as diretrizes básicas de como preparar tintas, cortar as penas, escolher os papéis, fazer pautas e regras, não faziam parte do escopo da obra de Morante. Ou já se sabia fazer ou se lançava mão de outro meio para aprender. Os “preguiçosos” ou de “má virtude”, sem autonomia de atos positivos, precisariam não só de um mestre que os guiasse e determinasse as atividades diárias, como de muito mais tempo para aprender a escrever.

Manoel de Andrade de Figueiredo afirmava que os interessados, “com as referidas circunstâncias, poderão *sem Mestres* copiar os traslados seguintes, ou as letras de que mais se agradarem, imitando as de muitas pessoas, que há nesta Corte, e Reino singulares esta Arte”.¹⁸² Andrade reiterava em seu texto que o aprendizado algumas vezes poderia ser feito sem mestres e em outras, este era essencial: “porque a alguns não lhe basta o referido [modelo], sem serem ajudados da inteligência, e explicação de Mestre”¹⁸³ sobre o movimento e a forma de segurar a pena para fazer os grossos e os finos da letra. Percebia que algumas pessoas tinham a capacidade de olhar para a imagem da letra e configurar a maneira de fazê-la, já outras precisavam de uma instrução teórica, um “passo a passo” de como fazer. Outras, nada fariam sem a demonstração e o apoio do mestre. Os primeiros, que possuíam a capacidade de leitura técnica da matéria visual, eram os capacitados ao autodidatismo.

Asencio y Merojada (1780) explicava a matéria detalhadamente, utilizando imagens ilustrativas, marcações e regras de cada uma das letras do alfabeto. Instruía que inicialmente deveriam ser feitos moldes que pudessem ser usados em lápides e inscrições de monumentos, mas também no papel. As indicações eram tão básicas

¹⁸¹ “pues que cada uno en su casa pueda aprenderlo, sin otro Maestro, porque casi es como voz, viva la Teórica, y patrica (sic) de este libro” – “pois que cada um em sua casa possa aprendê-lo, sem outro Mestre, porque quase é como a voz, viva a Teoria e prática deste livro”. DÍAZ MORANTE. *Tercera parte, del arte nvueva de escribir*, 1629, f. 4v.

¹⁸² FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 49 (grifo nosso).

¹⁸³ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 49.

(como o uso do compasso para fazer a linha curva da letra e as marcações dos pontos principais), que facilitava a aplicação da letra mesmo para *quem não soubesse escrever*, mas que tivesse a habilidade no manejo dos instrumentos, lidando com a letra como desenho.¹⁸⁴

Em tempos de alfabetização restrita, a escola não era o único nem seguramente o mais importante caminho de aprender a escrever. Para defender esta ideia, Antonio Castillo Gómez apresenta um caso de uma autoaprendizagem ou estudo de determinadas letras especiais em um exemplar de um opúsculo impresso em Alcalá de Henares, em 1511, pertencente à Biblioteca Nacional de Madri. Neste exemplar, aparecem algumas inscrições a tinta, na portada e no colofão. Dentre estas inscrições, existem alguns exercícios da pena, feitos por profissionais e também alguns exercícios de caligrafia, analisados pelo autor como pertencente a uma mão insegura que tentava imitar os caracteres góticos da impressão, um “aprendiz a *iniciarse* en la escritura”. Apresentava um *ductos* pousado, próprio de uma escrita desenhada, sem ligamento entre as letras, pleno de irregularidades no módulo dos caracteres. Segundo o autor, esta é,

en definitiva, una prueba fehaciente de la pluralidad de vías y contextos para aprender a escribir que definen la “Babel educativa”, es decir aquellas épocas, como lo fue el siglo XVI y, en general, buena parte da a Edad Moderna, en las que reinaba el más desordenado espontaneísmo, el más absoluto “caos didáctico” y, como consecuencia, se producían diferenciaciones tipológicas y cualitativas de las capacidades gráficas bastante marcadas. Cada uno aprendía a escribir como podía, y, desde luego, no todos lo hicieron siguiendo un método tan organizado (...).¹⁸⁵

¹⁸⁴ ASENSIO Y MEJORADA. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula*: libro unico, p. 25; (grifo nosso).

¹⁸⁵ “Em definitivo uma prova fidedigna da pluralidade de vias e contextos para aprender a escrever que definem a “Babel educativa”, como naquelas épocas, como foi o século XVI e, em geral, boa parte da Idade Moderna, na qual reinava o mais desordenado espontaneísmo, o mais absoluto ‘caos didático’ e, como consequência, se produziam diferenciações tipológicas e qualitativas das capacidades gráficas bastante marcadas. Cada um aprendia a escrever como podia, e, desde logo, nem todos o fizeram seguindo um método tão organizado”. CASTILLO GÓMEZ. Garabatos y ejercicios de escritura en un ejemplar del *Tratado sobre la forma que se ha de tener en el oír de la misa* de Alfonso el Tostado (Alcalá, 1511), p. 198–199.

Não se sabe a época destas inscrições, que poderia ser do mesmo século da edição. O que Castillo Gómez quer dizer é que o aprendizado das letras podia se dar das maneiras as mais variadas, indo além dos métodos formais.

1.8. O público dos manuais de caligrafia

Em geral, os manuais de caligrafia tinham como público principal os mestres, como afirma Ana Martinez Pereira: “su destino son aquellas personas ya adultas que pretenden ejercer como maestros, en cuyo examen se les exigía un alto nivel de caligrafía, o para aquellos que ya tenían escuela”.¹⁸⁶ Realmente, essa é uma análise bastante pertinente diante da complexidade da caligrafia exposta na maioria das obras desse tipo. Mas quando os próprios autores são ouvidos nos prólogos de suas obras, nota-se a pretensão de se atingir um público muito mais ampliado. Tal é o caso de Pedro Díaz Morante, que incluiu entre o seu público Reis, Príncipes e Senhores¹⁸⁷ e ainda dizia-se capaz de fazer

escribir en tres meses en sus casas los hombres que no supieren, o escribieren mal. Y esta tercera parte aunque es para los que no saben escribir, es así mismo para los que ya saben, y escriben bien en los escritorios de contadurías, y secretarias de su Majestad, para saber escribir cédulas Reales con gallarda y lucida forma, y con verdadera travación [trabado] y destreza, y así mismo para todos los curiosos Mercaderes, Letrados, Teólogos, Príncipes, y Caballeros, *porque la gala de saber escribir bien es para todos*, en todos los estados.¹⁸⁸

A definição de escrever bem, para Morante, se relacionava mais com a compreensão da escrita como expressão pela imagem. Por isto conseguia visualizar um

¹⁸⁶ “seu destino são aquelas pessoas já adultas que pretendem exercer como mestres, em cujo exame era exigido um alto nível de caligrafia, ou para aqueles que já tinham escola”. PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 57.

¹⁸⁷ DÍAZ MORANTE. *Tercera parte, del arte nveva de escribir*, 1629, f. iii e iiiv.

¹⁸⁸ “escrever em três meses em suas casas os homens que não souberem, ou escrevem mal. E esta terceira parte ainda é para os que não sabem escrever, é também para os que já sabem, e escrevem bem nos escritórios das contadorias e secretarias de sua Majestade, para saber escrever cédulas reais com forma lúcida e galharda, e com verdadeiro travado e destreza e também para todos os curiosos mercadores, letrados, teólogos, príncipes e cavalheiros, *porque a gala de saber escrever bem é para todos, em todos os estados*” (tradução nossa, grifo nosso). DÍAZ MORANTE. *Tercera parte, del arte nveva de escribir*, 1629, f. 4.

público tão amplo, formado por pessoas de diferentes categorias sociais, formações culturais e idades (adultos e crianças). No terceiro volume de sua obra, descrevia algumas experiências de leitores, recebidas através de correspondência. Não se rogava em divulgar os relatos de sucesso alcançado por alunos, como uma validação concreta de seus ensinamentos. Entre eles, houve um “Cavaleiro e letrado de hábito” que “se hallò trocado en otro hombre”¹⁸⁹ após ter aprendido a letra de Morante em apenas 32 dias; um frade, que ensinou em menos de três *maços de papel* um menino de oito anos; e um menino de Castilha, de nove anos, que se fez tão bom calígrafo e passou a ensinar as matérias do livro aos mestres das aldeias vizinhas. Apesar de dizer que sua proposta servia para aperfeiçoar a letra ou ensinar a quem nunca a soubera, está claro que o método e a forma de organização de seus livros delimitavam como público as pessoas que já tivessem algum conhecimento anterior, posição confirmada por Martinez Pereira: “sin embargo, sólo hay que tener en cuenta que Morante escribía para quien ya tuviera nociones de escritura aunque no las suficientes como para haber adquirido vicos difíciles de eliminar”.¹⁹⁰

O público que Manoel de Andrade de Figueiredo procurava atingir era tanto os mestres que ensinavam em escolas quanto os adultos que não houvessem aprendido convenientemente a arte da escrita e a aritmética. Na Licença do Paço que autorizava a publicação de *Nova Escola...*, Frei Lucas de Santa Catarina afirmava que

assim me pareceu esta Escola precisa, não só a pueris rudimentos, mas à perfeição de mais adiantados estudos, podendo achar-se nela suavemente doutrinados, ainda os que a vaidade própria, ou a idade adulta, desnaturaliza discípulos. Para todos está esta Escola não só exposta, mas tão engenhosamente facilitada, que serão culpados dos incuriosos (sic) o não utilizar-se nos documentos.¹⁹¹

O autor usava uma linguagem clara e acessível e possuía um método bem estruturado; apresentou exemplos visuais referenciados em 46 gravuras a buril, que

¹⁸⁹ “se transformou em outro homem”. DÍAZ MORANTE. *Tercera parte, del arte nveva de escribir*, 1629, f. 2.

¹⁹⁰ “todavia, só há que ter em conta que Morante escrevia para quem já tivesse noções de escrita, ainda que não as suficientes para haver adquirido vícios difíceis de eliminar”. PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p.228.

¹⁹¹ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, f. iii e iiiv.

abordavam desde a marcação de pautas, as primeiras lições de tracejados e ligamentos até modelos de letras para cópias e desenhos caligráficos rebuscados para frontispícios, capitulares e vinhetas. A obra de Andrade surgiu para suprir uma lacuna no mercado editorial porque, como se sabe, não houve edições desse tipo de obra em língua portuguesa durante todo o século XVII. Dada as instruções pedagógicas que fornecia aos mestres, bem como os alertas aos pais na escolha dos professores de seus filhos, dá-se a entender que poderia ser usada em aulas públicas ou particulares. Mas não se pode desconsiderar que os modelos de capitulares adornadas que mostrava sequencialmente denotavam a intenção de incluir em seu público aqueles escrivães já capacitados, interessados no aperfeiçoamento de suas fórmulas de trabalho.

À parte as perspectivas bastante ampliadas de Pedro Díaz Morante, era natural que houvesse um perfil diferenciado em relação ao público dos manuais de caligrafia, o que determinava a própria qualidade e profundidade do material apresentado.¹⁹² As metodologias de ensino variavam, assim como a visão que os autores tinham sobre a arte da escrita, passando do seu aspecto visual à sua compreensão como expressão do pensamento, unindo o verbal ao visual. Além dos tratados de caligrafia, uma série de materiais foram usados por aqueles que queriam se dedicar à arte da escrita. A aprendizagem se fazia dessa forma múltipla e miscigenada. Não existia apenas um modelo, mas várias possibilidades – as cartilhas de leitura, os livros impressos, os modelos manuscritos, os tratados nacionais e estrangeiros, as mostras caligráficas, os livros de professor, fragmentos de textos jurídicos ou religiosos, coletâneas pessoais. O universo da escrita e da leitura não era plenamente difundido na sociedade, mas não era de todo inacessível: a catequese estimulava a leitura, embora de forma pouco autônoma, confundindo-se com a memorização dos textos evangélicos pelos fiéis; o método de Pedro Díaz Morante poderia durar poucos meses e ser feito à distância, sem a presença do mestre; a pintura e a escultura poderiam vincular-se à escrita nos pequenos trechos inscritos em filactérios, tarjas, lápides ou monumentos,

¹⁹² Para uma análise mais aprofundada das características técnicas dos manuais em relação ao seu público, Cf. “Diferencias formales temáticas en las artes de escribir” In: PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 51-63.

aproximando os trabalhos do artista/artesão e do calígrafo à pintura e à escultura da escrita.¹⁹³

Para aquele que se tornaria um profissional da escrita, o aprendizado deveria ser mais longo e o mestre teria a responsabilidade de concluir o acompanhamento do aluno somente quando ele estivesse tão seguro que não corresse o risco de perder a habilidade da mão em “dois dias” após ter começado o trabalho em um “escritório”.¹⁹⁴ Ainda, para serem considerados bons escrivães, segundo José de Casanova, deveriam ser

buenos lectores, no solo en libro, sino en cualquier proceso, para que sin embarazo sepan trasladar cualquier papel que les den. La letra que hicieren sea de buena, y lucida forma, muy cursada, y sin reglas, diestra, y liberalmente ejecutada, y que no sea sacando de materia, que esto sería estar atados à tener siempre el original delante, porque ay muchos que de este modo hacen algo, que parece bien, y en sacándolos de aquí, van perdidos.¹⁹⁵

Os discípulos dos mestres da arte da escrita que deram continuidade à profissão da *boa letra* aprendiam com mais ou menos destreza as regras de conduta e execução dos serviços e depois se inseriam no mercado de trabalho podendo, mais tarde, se tornarem escrivães públicos, secretários particulares ou profissionais independentes que vendiam seu serviço em praça pública e talvez mestres de primeiras letras ou da *boa pena*.

¹⁹³ GIMENO BLAY. Las llamadas ciencias auxiliares de la historia; ALMADA. *Livros manuscritos iluminados na era moderna*.

¹⁹⁴ CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f. 17v.

¹⁹⁵ “bons leitores, não só em livro, senão em qualquer processo, para que saibam trasladar qualquer papel que lhes dêem, sem embaraço. A letra que fizerem seja de boa e de forma lúcida, bem cursada e sem pautas, destra e executada de forma liberal, e que não seja tirando de modelo, porque isto seria estarem fadados a ter sempre o original diante de si, porque há muitos que deste modo fazem algo, que parecem bem, mas tirando-lhes dali, se vão perdidos”. CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f. 17v e 19.

1.9. Os usos do objeto escrito – algumas considerações

A forma como os manuais de caligrafia foram usados pelos aprendizes é muito difícil de remontar. No entanto, alguns raros exemplares apresentam exercícios realizados pelos iniciantes. As inscrições do usuário em um livro de caligrafia fornecem uma série de informações que talvez não fossem alcançadas nas fontes inicialmente selecionadas para a investigação. Surgem como fragmentos que relatam sobre as práticas sociais tanto quanto os objetos em si revelam as práticas culturais e artísticas. Este tipo de inscrição, às vezes, aparece como ação espontânea, outras como exercício normatizado, com o discípulo copiando as frases ou letras que estão no texto, no mesmo suporte da matéria que instrui, como propagavam autores do método imitativo.

Um caso aparente deste tipo de exercício em publicação específica para o ensino da escrita está no exemplar do livro do espanhol José de Casanova (1650) que faz parte do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.¹⁹⁶ Nele, aparecem uma série de exercícios de letras e de frases feitas a partir dos modelos apresentados pelo tratadista. É uma letra que parece ser feminina e não apresenta as características do *andamento* da letra seiscentista ou mesmo da setecentista. As palavras repetem as frases apresentadas em espanhol, mas também surgem trechos em português copiando os modelos de letras de Casanova. São alguns nomes próprios, como “Antonio da Costa Gama”, “Vicente de Convento”, “José Pio dos Santos Filho” e algumas frases de teor reflexivo, tal como “pelo que as coisas são sempre assim / a vida é difícil de ser vivida” ou “e depois da outra morte”. Alguns dos trechos podem ser a indicação para a história de uso daquele exemplar: “Meninas e moças do Colégio de Moças da Capital”; “Vitorio da Capital do Estado” e a inscrição “Virgem de Bahia”.

Não existe um exemplar conhecido da obra de José de Casanova nos arquivos portugueses,¹⁹⁷ mas o que se encontra no Rio de Janeiro apresenta o carimbo da Real Biblioteca, formada a partir de 1756 por D. José I depois da destruição da Livraria Real

¹⁹⁶ BNRJ, Obras Raras (215,004,002).

¹⁹⁷ Posição referendada pelo levantamento feito por Ana Martinez Pereira. Cf. PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 201-202.

durante o terremoto de Lisboa, a partir de aquisições de acervos privados e recolhidas em mosteiros e doações. E também possui o selo da Biblioteca Nacional e Pública da Corte (de Lisboa), que surgiu de forma autônoma à Real Biblioteca, assumindo uma função pública, mais aberta aos interesses do Estado e da população letrada. Esta Biblioteca foi criada por D. José I, esteve originalmente vinculada à Real Mesa Censória, sendo que seu núcleo inicial foi formado pelas livrarias dos colégios da extinta Companhia de Jesus. Somente foi inaugurada no reinado de D. Maria I.¹⁹⁸ O exemplar da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro provavelmente chegou a seu local atual durante a transferência da Real Biblioteca junto com a Corte, mas sua trajetória parece ser complexa, pois os exercícios de escrita sugerem sua permanência, pelo menos temporária, em mãos de alguém supostamente do século XIX interessado nas formas gráficas do século XVII.

Compreender as maneiras de apropriação da leitura é um dos grandes desafios do estudo da história do livro. Este raro exemplar fornece uma pista preciosa da utilização, para além do tempo da sua publicação, dos exercícios que propõe, revelando a longevidade não só da técnica, mas do estilo, bem como o alcance geográfico que um exemplar pode atingir. A presença do livro do espanhol José de Casanova na América portuguesa, bem como as inúmeras citações ao seu trabalho encontradas na obra de Manoel de Andrade de Figueiredo e de outros autores portugueses, deixam ainda mais evidentes as aproximações, no que se refere à cultura escrita, entre as culturas portuguesa e espanhola durante a época moderna.

O interesse continuado sobre as formas que a escrita assume referenda a importância do *design* da folha como recurso comunicativo. Está claro que a sociedade setecentista fez uso intensivo dos meios visuais e formais no manuscrito como elemento de informação tanto quanto a matéria escrita, fazendo com que os objetos assumissem significados subjacentes. A distinção foi, e continua sendo, uma das principais particularidades do manuscrito sobre o impresso e se referia às relações intra e intergrupais. Dentro do grupo, a particularização material criava melhores

¹⁹⁸ Cf. SCHWARTCZ. A longa viagem da biblioteca dos reis. Do terremoto de Lisboa à independência do Brasil.

condições de preservação do suporte e da informação. Na relação com a comunidade, o refinamento formal do manuscrito exteriorizava o lugar social ocupado pelos grupos ou sujeitos ao revelar a capacidade operativa, a disponibilidade de recursos e de conhecimento e o domínio das convenções sociais, mesmo que estas fossem apropriadas de formas particulares.

Capítulo 2. Da tua pena, a tua vida: os profissionais da escrita na cultura hispano-luso-brasileira

De cuantos Artes, cuantas Ciencias fueron
Alma del mundo, origen excelente,
Fue aquel callado idioma, que elocuente,
O papeles, o laminas nos dieron.

Don Pedro Calderón de la Barca

O “callado idioma” de que fala Calderón de la Barca refere-se à ideia da preponderância da escrita sobre a oralidade na transmissão do conhecimento. A escrita era vista como a origem de todas as ciências a “alma del mundo”. Muitos mestres que publicaram manuais de caligrafia afirmavam que um indivíduo iletrado não seria capaz de se realizar como um homem perfeito. Assim dizia Juan Claudio Aznar Polanco:

Porque el escribir bien es una habilidad tan estimada en todas partes y necesaria que no puede ninguno llamarse hombre perfecto sin saber el dicho Arte, por ser el principio de todas las Ciencias, y la llave Maestra que abre, descubre, traje a la memoria las cosas que supieron los pasados.¹⁹⁹

Não apenas a memória, mas o conhecimento e as informações ganhavam uma percepção diferenciada se apresentadas sob a forma escrita. Os temas eram fixados, guardados e estabilizados por meio da inscrição ou impressão em um suporte material – papel, pergaminho, tela, etc. –, assimilando um discurso que podia mesmo ter se iniciado na oralidade mas que assumia uma nova dimensão quando passado para a escrita.²⁰⁰ Na experiência da América portuguesa durante o século XVIII, por exemplo, na ausência de gazetas oficiais impressas, as cartas, bilhetes e outros manuscritos

¹⁹⁹ “Porque o escrever bem é uma habilidade tão estimada em todas as partes, e necessária, que não pode alguém chamar-se homem perfeito sem saber a dita Arte, por ser o princípio de todas as Ciências, e a chave Mestra que abre, descobre, traz à memória as coisas que souberam os antigos”. AZNAR DE POLANCO. *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos y reglas mathematicas*, f. 42.

²⁰⁰ DARNTON. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*, p. 207,208.

ganharam maior expressão na difusão das notícias. Naquele momento, o que era transmitido oralmente tendia a ser considerado não oficial, até que uma missiva viesse a confirmar ou desmentir a informação; isso porque “as enormes distâncias provocavam distorções nas informações, o que gerava burburinhos e fofocas. A chegada de uma carta podia confirmar ou desmentir tais boatos, demonstrando a supremacia da palavra escrita sobre a falada”.²⁰¹ Por outro lado, não se pode deixar de mencionar que o “callado idioma” voltava a ganhar sonoridade e retornava ao campo da oralidade quando eram realizadas as leituras coletivas em voz alta.

A escrita, portanto, tornava-se cada vez mais preponderante na organização das atividades administrativas e comunitárias; desta forma, os homens que lidavam diretamente com as atividades de registro e guarda da informação ganharam importância social crescente. São diversas as profissões ligadas à escrita, desempenhadas por sujeitos formalmente educados, formados na prática cotidiana ou mesmo nunca formados, pois, ao contrário do que afirmaram muitos mestres seiscentistas e setecentistas, a escrita e a leitura também foram apropriadas fora do universo dos homens letrados. Era uma verdade propagada entre os homens do século XVIII que a escrita era uma “chave mestra”, tinha a capacidade de abrir portas, e esta possibilidade foi apropriada por secretários, escrivães públicos, escrivães de irmandades, mestres e calígrafos, nas formas mais diversas e conforme as posições que lhe eram oferecidas ou conquistadas. Para conhecer melhor estes profissionais, identificaremos uma série de atividades ligadas à escrita, delimitando melhor seus campos de atuação e as diferentes possibilidades de projeção social facultada por cada uma delas, procurando compreender como o domínio e o contato com a escrita estavam ligados à perspectiva de ascensão social. Analisaremos mais detalhadamente a vida de alguns profissionais portugueses e espanhóis ligados à atividade da caligrafia, suas disputas por conquista e manutenção de espaços profissionais, suas redes de relacionamento e as vantagens alcançadas através da atividade profissional. Conhecer quem fazia os documentos adornados é um dos caminhos para compreender seus significados.

²⁰¹ FURTADO. *Homens de negócios: a interiorização da metrópole e do comércio nas Minas setecentistas*, p. 107.

2.1. Ofícios da escrita e os profissionais da boa pena

A capacidade de lidar com textos escritos, segundo Rita Marquilhas,²⁰² compreendia o grupo das comunidades alfabetizadas, composto por indivíduos que exerciam profissões liberais, funções públicas e o clero, mas abrangia também uma parcela mais extensa da população. Escrever ou desenhar a sua assinatura bastava, no contexto seiscentista português, para lançar a pessoa no mundo da competência alfabética, mesmo que a pessoa estivesse incapacitada à leitura de textos extensos. Como foi apresentado no capítulo anterior, saber identificar ou pintar letras poderia ser suficiente para incluir um indivíduo no campo da escrita. Na vertente profissionalizada no mundo letrado, eram diversos os encargos dos homens da pena: escrivães públicos, secretários, acadêmicos, mestres, funcionários da administração e indivíduos que vendiam seus serviços em praça pública. Porém, havia distinções de habilidades, técnicas e funções sociais entre eles, espelhadas na terminologia²⁰³ setecentista e oitocentista usada para designar o posicionamento desses profissionais conforme suas capacitações: amanuenses, calígrafos,²⁰⁴ copistas, escreventes, escrivães, mestres, notários, pendolistas,²⁰⁵ secretários.

Na faixa mais baixa da escala hierárquica das habilidades e do conhecimento encontravam-se os copistas, escreventes e amanuenses. O termo amanuense designava a pessoa que escrevia a partir de um ditado. Para Bluteau, era sinônimo de escrevente, compreendido como aquele “que escreve por modo de vida”, traslada papéis e escreve por encargo de outros; era um “obrero de la pluma”, segundo Blanco y Sanches, que poderia conseguir, através de muito exercício, a habilidade do pendolista, profissional que escrevia com galhardia mas ignorava os princípios

²⁰² MARQUILHAS. *A faculdade das letras...*, p. 89 e 229.

²⁰³ Para construção dos significados dos termos relacionados a seguir foram usadas as seguintes obras: BLUTEAU. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ...*, 1712 – 1728; SILVA. *Diccionario da lingua portugueza*, 1813 (em alguns casos também foi consultada a edição de 1831); BLANCO Y SANCHES. *Arte de la escritura y de la caligrafia (teoría y práctica)*, 1902; RIGATA. *Caligrafia considerada en sus tres aspectos de arte bello, arte útil y arte bello-útil*, 1902.

²⁰⁴ Já foi abordado no capítulo anterior que o termo *caligrafia* não era usado até o século XVIII em português; na língua espanhola, apareceu como *calografía* por volta de 1700.

²⁰⁵ A palavra pendolista tem como significado a pessoa que maneja a pena, segundo a definição do *Dicionário Aulete*. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* não tem entrada para esse vocábulo.

científicos fixos e imutáveis e as inúmeras regras condicionadas pelas circunstâncias históricas. Ao contrário do calígrafo, que conhecia a razão do traçado, produziam por imitação.

O termo *escrivão* estava ligado ao exercício de um cargo de valor público, e referia-se a um oficial que escrevia autos diante de um tribunal ou magistrado, redigia atas e cuja escrita possuía valor de veracidade. Para Bluteau, era um “oficial de pena, que ganha a vida com a ponta dos dedos”, e para Moraes Silva e Blanco y Sánchez, um funcionário de justiça. Notários (eclesiásticos) ou tabeliães (seculares), na acepção de Bluteau, eram os que faziam escrituras ou cartas de compra e venda, escambos, arrendamentos, aforamentos, testamentos, inventários, instrumentos de notificação, requerimentos, protestos, citações, etc. Não primavam pela elegância da letra, muito apressada e enlaçada, sendo este estilo conhecido na época como letra *tabellioa* ou *tabalioa*.

Escritor é um vocábulo que estava associado à escrita como expressão do pensamento e não à sua forma gráfica. *Escrivinhar* é um verbo que designava o ato de escrever mal as letras e o seu substantivo correspondente (*escrivinhador*) aparece na edição de 1831 do dicionário de Moraes e Silva. Do lado oposto dos *escrivinhadores* estão os mestres e os secretários. O conceito de mestre estava vulgarmente associado ao ensino, mas também expressava aquele profissional que conhecia em profundidade seu ofício ou que possuía um conhecimento de variadas matérias. Os secretários eram definidos por Bluteau como aqueles que escreviam as cartas de um cavalheiro ou príncipe e tinham a responsabilidade de manter os segredos de seu senhor, “para os declarar e significar quando convém. Guarda o Secretário os segredos quando os cala”, dizia. O vocábulo eventualmente era utilizado para designar aquele que sabia guardar os segredos que lhes eram confiados. A palavra latina *Secretarium* significava arquivo, local onde se guardavam sigilosamente as informações produzidas. Era uma função de extrema responsabilidade e confiança e muitos secretários acabaram por ser mestres de seus senhores, como exemplificou Bluteau no verbete.

Assim, copistas, pendolistas e calígrafos eram funções ligadas à arte gráfica da escrita, enquanto que secretários, notários, tabeliães e escrivães eram profissionais ligados ao registro de informações e conhecimento. Os mestres eram, ou deveriam ser, aqueles que conseguiam transitar na complexidade da arte da escrita entendida em seu sentido mais amplo. Serão abordadas, a seguir, algumas práticas relativas aos profissionais da pena: escrivães públicos, tabeliães e notários, secretários, escrivães de irmandade e calígrafos.

2.1.1. Os escrivães da administração pública

No serviço político-administrativo, os escrivães ocupavam diferentes graus hierárquicos. Os cargos de chefia e de maior responsabilidade em geral eram destinados aos nobres. Na apreciação sobre os órgãos governamentais em Lisboa nas primeiras décadas do seiscentos, Frei Nicolau de Oliveira²⁰⁶ enumerava várias dezenas de escrivães, cujas posições variavam do apoio à alta administração do Conselho da Fazenda ou do Tribunal da Mesa de Consciência e Ordens até o serviço auxiliar do Juiz da Balança do Açougue. Tal quantidade de funcionários da escrita se justificava pela sistemática administrativa adotada pelas monarquias europeias no processo de racionalização, baseando-se no registro textual da legislação, das decisões e despachos, bem como da comunicação entre a Corte e seus domínios coloniais, cuja riqueza e circunstâncias, segundo Fernando Bouza, “serían progresivamente mejor conocidas gracias a los informes que remetían a la corte para que actuase el rey, mientras que en el centro de la monarquía se organizaría la administración sobre la base de consultas escritas y secretarios papeleros.”²⁰⁷

De uma forma geral, no século XVIII o ofício de escrivão correspondia a um cargo intermediário ou inferior, na categorização feita por Wehling²⁰⁸ pelo critério de

²⁰⁶ OLVEYRA. *Livro das Grandezas de Lisboa*.

²⁰⁷ BOUZA ÁLVAREZ. *Del escribano a la biblioteca...*, p. 75.

²⁰⁸ WEHLING; WEHLING. O funcionário colonial entre a sociedade e o rei, p.149. Segundo o autor, no final do século XVIII, os cargos altos eram os de desembargadores dos tribunais da Relação, ouvidores, juizes de fora, procuradores, intendentos, deputados da junta da Fazenda Real, secretários

remuneração, dentre o alto, o médio e o baixo funcionalismo. Contudo, poderia não ser tanto os ganhos que seduzissem os candidatos, mas o prestígio advindo do cargo e as benesses que conquistariam através da sua posição. As indicações para cargos de escrivão poderiam estar ligadas às questões de sociabilidade mais do que àquelas voltadas para as necessidades práticas da administração. No Antigo Regime, o ofício público era uma cessão de um patrimônio do rei a um particular. Assim, estava diretamente associado à *dignidade* atribuída pelo monarca, correspondendo a prestígio, honras e privilégios, sendo uma forma de ascensão social para o beneficiário do cargo.²⁰⁹ Por outro lado, a cessão do cargo entrava como moeda de troca nas relações de “amizade desigual” que legitimavam as relações de poder entre homens livres, tal como explicam Ângela Barreto Xavier e António Manuel Hespanha²¹⁰ ao conceituarem a “economia do dom” e a “economia da gratidão” no processo de formação das redes clientelares no Antigo Regime português. Ao oferecer um favor, uma pessoa reafirmava sua superioridade, enquanto a que o recebia se tornava um devedor. Como afirma Junia Ferreira Furtado,²¹¹ “numa sociedade na qual a honra distinguia os homens, ofertar era forma de torná-la pública, extraíndo daí status social e ganhos políticos”. Como o ato de “dar” era uma estratégia de valorização social e política, os bens duráveis sustentavam a obrigação por um período mais longo, o que não era o caso dos cargos de escrivão, que em geral deveriam ser renovados temporariamente. Assim, compreende-se porque, na sociedade europeia altamente hierarquizada que se transfere para o novo mundo, “um indivíduo apenas letrado não tinha garantido um espaço de atuação junto às diversas esferas de poder e domínio

de Estado, provedores da moeda e da alfândega, governadores e vice-reis. Os cargos intermediários eram os guardas-mores, meirinhos, secretários, capelães, conferidores de medidas, escrivães dos tribunais, contadores, oficiais de secretaria, tesoureiros, escriturários, inquiridores e solicitadores. Os cargos inferiores eram os escrivães de meirinhos, porteiros, contínuos, guardas-menores, meirinhos das câmaras, patrão de escaler, guarda-marinha, guarda-livros, médicos, barbeiros, procuradores dos índios.

²⁰⁹ WEHLING; WEHLING. O funcionário colonial entre a sociedade e o rei, p. 141-143. Segundo Ângela Barreto e Manuel Hespanha, a legislação pombalina passou a considerar as mercês – especialmente os bens da coroa e de ofícios – como “graças” e não mais como “patrimônio”. XAVIER; HESPANHA. As redes clientelares, p. 392.

²¹⁰ XAVIER; HESPANHA. As redes clientelares.

²¹¹ FURTADO. Uma correspondência de negócios nas Minas Gerais setecentistas: possibilidades de leitura. In ABREU; SCHAPOCHNIK. *Cultura letrada no Brasil*, p. 149.

existentes”, como afirma Ana Paula Megiani.²¹² Era necessário que se ele fosse capaz de manejar os mecanismos que regiam a prática de concessão de dons.

A cessão dos ofícios por vezes era realizada através de intermediários, sujeitos que ocupavam um “intervalo de poder” entre o rei e o beneficiário, e que tinha um conhecimento dos mecanismos de doação de benefícios, aproveitando-se da proximidade com os detentores de poder para afirmar ainda mais fortemente a sua rede pessoal de relacionamentos.²¹³ Alguns casos foram analisados por Junia Furtado²¹⁴ e se referem às relações do comerciante Francisco Pinheiro com parentes e compadres, seus emissários comerciais na América. Um deles diz respeito à cessão do ofício de escrivão da Ouvidoria de Sabará a Francisco da Cruz, seu compadre e cunhado de seu irmão, arrematado pelo comerciante quando da ida de Cruz para o Brasil, em 1724. Este benefício tinha por objetivos garantir ao protegido uma situação social que favorecesse seus próprios negócios e reforçar a rede de dependência de seus correspondentes comerciais, já que segundo ele, “os ofícios não se alcançam com palavras, mas por muito dinheiro, valimento e diligências”,²¹⁵ valorizando ainda mais o favor concedido. Usando do mesmo artifício para conquistar “devedores”, Francisco da Cruz chegou a empregar como seu escrivão um afilhado do Governador.²¹⁶

A remuneração dos funcionários da administração colonial era vinculada aos serviços prestados aos particulares e estava sujeita ao pagamento da terça, um imposto devido ao rei pelo exercício de suas funções. Francisco da Cruz, quando entrou no cargo, tinha boas perspectivas de ganhos, cerca de trinta mil cruzados no prazo de três anos, segundo seu relato. Mas logo percebeu que os rendimentos poderiam ser menores por causa do aumento dos impostos devidos pelo cargo e pelo

²¹² MEGIANI. Memória e conhecimento do mundo: coleções de objetos, impressos e manuscritos nas livrarias de Portugal e Espanha – séculos XV-XVII. In: ALGRANTI; MEGIANI. *O Império por escrito*, p. 179.

²¹³ XAVIER; HESPANHA. As redes clientelares. In: MATTOSO. (org.). *História de Portugal*. vol. 4, p. 382.

²¹⁴ FURTADO. *Homens de negócios*, p. 46-56. Em “Toda oferenda espera sua recompensa” a autora analisa as especificidades da doação de cargos na administração colonial, com especial enfoque às relações estabelecidas entre Francisco Pinheiro e seus correspondentes comerciais.

²¹⁵ *Apud* FURTADO. *Homens de negócios*, p. 53.

²¹⁶ FURTADO. *Homens de negócios*, p. 71-72.

enfraquecimento da economia. Desta forma, teve dificuldades em reembolsar o montante pago por Pinheiro na arrematação do cargo, além dos juros a ele devidos. Cruz solicitou ao compadre nova interferência junto ao rei para que este estendesse o prazo de carência no pagamento da pensão do cargo. Ao final do triênio, tinha arrecadado apenas 954 mil réis e não pôde cumprir seus compromissos com Pinheiro, fato que causou desentendimentos entre os dois. Nessas circunstâncias, o comerciante deixou de fazer pressão junto a seus contatos em Lisboa para manter o ofício de escrivão nas mãos de Cruz. No final da contenda, quem arrematou o cargo foi Manuel Nunes Vianna, ganhando a sua propriedade vitalícia.²¹⁷

O cargo de escrivão da administração era, portanto, um instrumento usado para afirmação social e sua ocupação estava vinculada, como outros ofícios, à capacidade de negociação dos sujeitos nas redes de relacionamento, nem sempre importando a formação profissional e a capacitação para realização dos trabalhos.

2.1.2. Tabeliães e notários públicos

Os profissionais responsáveis por dar pública forma a cópias e traslados de documentos e conferir autenticidade de papéis e assinaturas eram os tabeliães e notários públicos. Na administração portuguesa, para ocuparem o cargo, deveriam prestar exame perante a Mesa do Desembargo do Paço e averiguar suas habilidades na escrita e na leitura, além de terem carta regularmente passada pelo mesmo órgão, na qual eram descritos os seus direitos e deveres.²¹⁸ Em 1768, Luis de Olod²¹⁹ descrevia em detalhes o que um mestre deveria ensinar a seu discípulo para reconhecer a autenticidade de documentos e assinaturas. O primeiro passo era a análise das características da letra em sua uniformidade, direção, soltura, ligadura, princípios e finalizações, ângulos e aberturas. Em seguida, a observação da existência de retoques, pontilhismos (indício do uso de moldes) ou rasuras nos suportes. São

²¹⁷ FURTADO. *Homens de negócios*, p. 75-80.

²¹⁸ Segundo M. Fleiuss em *História administrativa do Brasil*, 1922, Apud MENDES. *Combinações Lexicais restritas em manuscritos setecentistas de dupla concepção discursiva: escrita e oral*, p. 89.

²¹⁹ OLOD. *Tratado del origen, y arte de escribir bien*, p. 132.

vários os pormenores descritos pelo autor, mas como um verdadeiro investigador, o perito também deveria avaliar as condições físicas do escritor do original à época da suposta falsificação: sua idade, pois os anciões têm a mão menos firme; se esteve doente; se andou em viagem; se tinha o hábito de escrever com frequência... Se, depois de todo o exame – que poderia incluir a ajuda de um “vidro de multiplicar” – o examinador ainda tivesse dúvidas, deveria recorrer ao auxílio de outros *experts*. As especificidades detalhadas por Olod confirmam que a personalidade do traço da letra é inegável e acabam por relacionar-se às condições sócio-culturais e conjunturais do sujeito que a redige.

As aulas de Luis de Olod procuravam dar informações sobre uma demanda crescente de verificação de autenticidade de documentos – proporcional ao incremento da burocracia do Estado moderno – e sintetizaram práticas já vigentes no mundo da escrita. O autor recuperou as informações contidas na obra de Juan Claudio Aznar de Polanco (1715) que, segundo Cotarelo y Mori,²²⁰ foi o primeiro a publicar regras de análise paleográfica para fins de autenticação de assinaturas. No capítulo XI, Polanco ensinava o “Modo de hacer la declaración, quando se ofrece algún cotejo de Firmas, o Letras, y lo que se ha de hacer para conocer si son verdaderas o contrahechas.” Descrevia como se poderiam usar os recursos da geometria para comparar a autenticidade da assinatura, medindo as proporções das letras originais com compasso para estabelecer as relações entre altura e largura a partir de várias amostras originais dadas a priori.

Na Espanha, durante muito tempo, a verificação de autenticidade de assinaturas foi feita pelos mestres de primeiras letras ligados à Irmandade e Congregação de São Cassiano. Porém, diante dos abusos e imprecisões de laudos assinados por profissionais da escrita, nem sempre tão capacitados na autenticação de documentos, em 1729 foi criado o *Cuerpo de Revisores de Firmas y Letras Antiguas*. Assim sendo, por determinação real, os juízes deveriam trabalhar com apenas seis dos

²²⁰ AZNAR DE POLANCO. *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos, y reglas mathematicas* (1719), f. 138, 138v; COTARELO Y MORI, Emilio. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*.v.1, p. 135.

mais capacitados mestres associados à Congregação de São Cassiano. Este número era fixo e outro nome seria indicado apenas após a morte ou incapacidade de algum membro do grupo. Somente em 1747 a determinação passou a vigorar, após uma série de contendas entre os mestres escolhidos e os mestres excluídos. Ainda assim, era grande a distância entre a lei e a prática, e as discordâncias continuaram por várias décadas seguintes.²²¹

Fernando Bouza Álvarez²²² lembra que na Alta Idade Moderna europeia, os peritos de escrita eram constantemente solicitados a participar de investigações judiciais, atestando a autoria dos manuscritos. O domínio da letra como desenho²²³ para os homens da escrita daria possibilidade a práticas inusitadas, como a falsificação de documentos e assinaturas. Portanto, a habilidade e o treino da mão para o desenho e a escrita poderiam ainda ser utilizados para fins não idôneos. Como lembra Bouza, por possuírem uma estrutura aberta, os manuscritos estavam mais suscetíveis às falsificações, como no caso das genealogias, já que o reduzido número de documentos originais sobre as linhagens dificultava a conferência das informações e abria campo para a alteração de dados. São muitos os exemplos de casos de falsificação de assinaturas e fraudes de documentos. Bouza nos dá dois exemplos de eventos ocorridos no século XVII espanhol: em 1655, dezenas de peritos, escrivães e mestres de primeiras letras foram solicitados a dar parecer sobre a autoria de determinados bilhetes públicos que desclassificavam um candidato a um hábito da Ordem de Santiago; o outro caso citado refere-se à profissionalização da falsificação e relata sobre a experiência de Miguel de Molina, escrivão nas primeiras décadas do século XVII que acabou por se tornar um célebre falsário de documentos oficiais.²²⁴ Já na América portuguesa setecentista, Marco Antônio Silveira comenta o evento relacionado entre um comerciante de fazenda e José Joaquim da Rocha, na época atuante como escrivão do cartório dos ausentes em Vila Rica, que teve problemas judiciais porque um ex-secretário seu havia passados documentos no mercado com a

²²¹ GALENDE DÍAZ. “El cuerpo de revisores de letras antiguas”, p. 238-239.

²²² Cf. BOUZA ÁLVAREZ. *Corre manuscrito*,

²²³ Esse tema será abordado extensivamente no capítulo 3.

²²⁴ BOUZA ÁLVAREZ. *Corre manuscrito*, p. 45 e 78.

sua assinatura, valendo-se da intimidade que tinha com a letra do antigo patrão. Com o avanço das atividades comerciais na região das Minas durante o século XVIII, Portugal teve que implantar um controle de escrituração nas firmas comerciais, punindo severamente o crime de falsa identidade.²²⁵

Além das habilidades do desenho, relacionadas à capacidade manual do calígrafo ou escrivão, para falsificar um documento havia uma série de recursos, tal como usar das técnicas de escritura para renovar a tinta de letras velhas ou envelhecer a tinta de escritos novos. Estas receitas se encontravam nos mais diversos livros de “segredos das artes”²²⁶ ou mesmo em manuais destinados a jovens, nos quais estas receitas eram descritas, certamente para outras finalidades. José Lopes Baptista de Almada,²²⁷ seguindo alguns de seus contemporâneos, instruía em como fazer tal tratamento: para as tintas que perderam a cor com o tempo, dever-se-ia cozinhar em vinho algumas galhas de árvore em pedaços²²⁸ e aplicar o resultado desse cozimento sobre o papel, com uma esponja. Outra técnica faria aproveitar o resultado de uma mistura química para dois efeitos diversos: destilar em um vidro, em fogo brando, pedra-ume, vermelhão, salitre e caparrosa romana,²²⁹ na proporção de 5:4:3:1; deste cozimento tirar-se-iam duas soluções: a primeira, branca, que se usaria pra renovar as letras, e a segunda, verde, que se usaria para tornar a tinta com aspecto envelhecido, devendo-se passar o papel sobre o vapor proporcionado pelo aquecimento desta água.

²²⁵ SILVEIRA. *O universo do indistinto*, p. 97-98.

²²⁶ Ver, como exemplo, *Segredos das Artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de Fisica, Pintura, Arquitetura, Optica, Quimica, Douradura, e Acharoadado, cum outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*. Seu Autor o Licenciado D. Bernardo de Montón vertido de Castelhana em Portuguez por Joaquim Feyo Cerpa. Lisboa, Na Officina de Domingos Gonçalves. MDCCXLIV. Com todas as licenças necessárias; *Segredos necessários para os officios, Artes e manufacturas e para muitos objectos sôbre a economia doméstica*. Lisboa: Officina de Simão Taddeo Ferreira, 1794.

²²⁷ ALMADA. *Prendas da adolescencia ou adolescencia prendada*, p. 15 e 16. Esse autor será abordado com mais detalhes neste e no próximo capítulo.

²²⁸ A galha apodrecida, rica em tanino, é um dos materiais usados para fazer a tinta ferrogálica usada na época.

²²⁹ A caparrosa, ou sulfato ferroso, é um dos componentes da tinta ferrogálica, de coloração azul esverdeado, também conhecido como vitríolo verde.

Estas técnicas obviamente não eram ensinadas para finalidades ilícitas, mas serviam igualmente para falsificar a idade dos documentos alterando algumas de suas características visuais mais claras, como são a qualidade e a cor da tinta ferrogálica, que se oxida permanentemente em contato com o ar, perdendo sua coloração escura inicial e ganhando o tom sépia. Sendo conhecimento disseminado através dos manuais populares para as artes liberais, estes recursos eram igualmente conhecidos pelos *experts*, que deveriam estar capacitados a detectar estas modificações a partir da análise organoléptica das tintas utilizadas.

2.1.3. Os serviços privados

É possível que muitos dos escrivães de cargo público que não tivessem a habilidade da *boa pena*, tenham recorrido aos “serviços de ocasião”²³⁰ quando fossem solicitados a executar algum trabalho de natureza específica. Em praça pública, diversos profissionais da escrita vendiam seus trabalhos a quem necessitasse. Frei Nicolau de Oliveira²³¹ enumerava dezesseis “escrivães de carta” atuando no pelourinho de Lisboa por volta de 1620. Outros serviços mais especializados eram realizados durante o século XVII na Espanha por famosos mestres da escrita, como José de Casanova, Pedro Díaz Morante e Joseph Garcia de Moya, que anunciavam nos panfletos e cartazes de suas escolas que executavam Privilégios e Executórias.²³² Estes documentos exigiam uma formalização gráfica e textual requintada, conforme foi descrito no capítulo anterior. Embora os mestres pudessem ensinar em suas aulas ou através dos manuais as minúcias do documento, o serviço era altamente especializado e exigia muito treino e habilidade. Os serviços privados incluíam a redação de cartas pessoais, petições e outros documentos, além de passar a limpo textos escritos ou a redação a partir do ditado de seus clientes, adaptando o texto nas convenções linguísticas adotadas e ainda produzi-los sob as formas visuais adequadas. Poderiam

²³⁰ Termo usado por Justino MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural...*, p.214.

²³¹ OLIVEIRA. *Livro das Grandezas de Lisboa*, p. 570. Também citado por BOUZA ÁLVAREZ. *Corre manuscrito*, p. 72.

²³² Maestros de Madrid. 2 v. Manuscrito. RES - MP3 R634, R643; Maestros españoles. Manuscrito. 2 v. RES - MP3 R 632, R 633.

ser executados na residência do solicitante, em escritório próprio, em praça pública ou mesmo em prisões,²³³ fazendo *hablar los mudos*, como dizia Calderón de la Barca.

A transcrição de textos da forma oral para a escrita, bem como a adaptação do conteúdo às formas gráficas e linguísticas convencionadas, exigia dos escrevões um tipo de mediação muito específica, obrigando-os a transformar a palavra da condição efêmera da oralidade para a forma fixa da escritura que, segundo Rita Marquilhas, será “*trabalhada e expandida* na escrita à custa de múltiplas convenções gráficas.”²³⁴ Em um estudo sobre a experiência dos mediadores populares da escrita no México contemporâneo, Judith Kalman fornece análises interessantes sobre a relação entre o escrevão e o cliente, que são obrigados a intercambiar pontos de vista e a negociar significados específicos, adaptando a ideia de quem pensa às possibilidades de quem redige. O escrevão deve saber escrever de acordo com um contexto específico, em função de uma intenção comunicativa determinada e para leitores concretos. Ao mesmo tempo, para o escrevão, estas possibilidades estão relacionadas às suas próprias experiências como leitor e escritor, que podem produzir trabalhos flexibilizados com a introdução de elementos pouco comuns nas formas de escrita e apresentação gráfica dominantes. Ainda segundo a autora, a mediação consiste não apenas em organizar as ideias do cliente, como também construir e negociar a sua identidade frente ao outro, a quem se destina o escrito, interferindo nas possíveis consequências do documento produzido.²³⁵

As regras de redação faziam parte de convenções coletivizadas e anônimas, repartidas em gêneros e subestilos, como afirma João Adolfo Hansen²³⁶ ao referir-se à poesia engenhosa do século XVII, cheia de “lugares-comuns retórico-poéticos”, regrados por “prescrições de produção e recepção”. Da mesma forma, as

²³³ Cf. CASTILLO GÓMEZ. *Entre la pluma y la pared*. O autor dedica dois capítulos a esse tema e trata tanto das formas de comunicação subliminares entre os presos quanto da formulação de suas próprias defesas por escrito, entre outras abordagens.

²³⁴ MARQUILHAS. Conceitos de pragmática linguística na *mise-en-page* do texto escrito. In ABREU; SCHAPOCHNIK. *Cultura letrada no Brasil*, p. 79 (grifo da autora).

²³⁵ KALMAN. El escribano público: mediador de la cultura escrita para la clase popular. In CASTILLO GÓMEZ (coord.). *La conquista del alfabeto*, p. 287-302.

²³⁶ HANSEN. *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, p. 32.

correspondências de caráter privado ou público deveriam seguir regras de cortesia bastante rígidas, o que contribuía para ordenar os homens socialmente e manter as redes de dependência e reciprocidade.²³⁷ A norma textual criava uma pré-definição da ordem gráfica do manuscrito. As regras da escrita se inscreviam em uma dimensão simbólica, na qual a autoridade e o poder de quem assina eram revelados na escolha correta do tom das palavras, no estilo das letras, assim como nas regras de apresentação. Ao alto da folha, colocava-se a indicação do destinatário e seu título correspondente. Nas cartas destinadas à administração real, usava-se “Senhor”, quando se dirigia ao rei e “Ilmo Exmo Senhor” para os Secretários de Estado. Nas cartas particulares, a forma de enunciar o destinatário já deixava clara a relação de dependência. Termos como “Meu Senhor” e “Meu tio e Sr.” colocavam o remetente em posição de inferioridade; já as palavras “Compadre” ou “Companheiro” mostravam uma posição superior ao destinatário.²³⁸ Logo abaixo iniciava-se o corpo do texto, de preferência breve, mas demonstrando requinte no uso de regras de retórica, sem que ficassem claras ao leitor. A frase de despedida igualmente corresponderia à posição social do destinatário e do emitente. Para regular as formas de tratamento para membros da burocracia estatal e do clero, D. Felipe II editou em 1597 uma lei sobre os estilos de escrever e falar.²³⁹ Em 1739, Dom João V baixou novas normatizações para evitar o excesso e a vulgaridade em que haviam caído certos termos de expressão.²⁴⁰

Segundo Tiago C. P. dos Reis Miranda,²⁴¹ a Espanha já havia publicado sete manuais de epistolografia durante o século XVI e outros tantos no século XVII, enquanto que em Portugal a primeira obra que toca no assunto foi editada em 1619:

²³⁷ Cf. CHARTIER. Des “secrétaires” pour le peuple? Les modèles épistolaires de l’Ancien Régime entre littérature de cour et livre de colportage. In CHARTIER. (org.). *La correspondance*, p. 159-207; FURTADO. Uma correspondência de negócios nas Minas Gerais setecentistas: possibilidades de leitura. In ABREU.; SCHAPOCHNIK. *Cultura letrada no Brasil*, p. 148; MIRANDA. A arte de escrever cartas. Para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII.

²³⁸ FURTADO. Uma correspondência de negócios nas Minas Gerais setecentistas: possibilidades de leitura. In ABREU, M.; SCHAPOCHNIK, N. *Cultura letrada no Brasil*, p. 150.

²³⁹ “Ley sobre os estyllos de escrever e falar”. Biblioteca da Universidade de Coimbra – BUC, Ms 2111; BNP RES 2312V; também disponível em <<http://purl.pt/15187>> e em *Ius Lusitaniae* <<http://www.iuslusitaniae.fcsh.unl.pt>>.

²⁴⁰ CINTRA. *Sobre “Formas de tratamento” na Língua Portuguesa*. Apud HANSEN. *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, p.82.

²⁴¹ MIRANDA. “A arte de escrever cartas...”.

Corte na aldeia e noites de inverno, de Francisco Rodrigues Lobo. Somente em 1745 foi publicado *O secretario portuguez compendiosamente instruído no modo de escrever cartas*, de Francisco José Freire, o Cândido Lusitano. *O secretario portuguez* seguia as premissas expostas em manual escrito por Isidoro Nardi e “pouco acrescentavam ao texto do acadêmico italiano”. Ainda outra obra portuguesa que tocava nas regras da escritura de cartas é a de Luís António Verney, *Verdadeiro método de estudar*, de 1746.

Para a nobreza seiscentista, escrever de próprio punho seria um demonstrativo da deferência dada ao destinatário da carta e o número de linhas poderia ser uma medida de valor à estima demonstrada.²⁴² Mas, em meados do século XVIII, Verney não considerava deselegante enviar uma correspondência escrita inteiramente pelo secretário, pois este hábito no máximo sinalizaria um remetente “sumamente ocupado”.²⁴³ Durante todo o Antigo Regime, esse recurso foi muito usual mesmo entre os nobres letrados, denotando o relevo crescente do papel do secretário particular e traduzindo, como foi dito anteriormente, “o prolongamento de uma subalteridade da escrita frente à ‘palavra’ ditada”.²⁴⁴

Além da *boa pena*, o secretário deveria seguir uma série de posturas diante do trabalho e do patrão, sintetizadas especialmente na discrição e na lealdade. Diego Bueno, em 1700, recomendava que “debe el Secretario ser bien intencionado de ejemplar vida, y sinceridad de costumbres *adornado de letras*, y leído en las humanas, de lenguaje puro, casto y cortesano, circunspecto, medido en sus palabras”.²⁴⁵ Um verdadeiro *guardião das palavras* e dos segredos de seu senhor, como na definição dada por Raphael Bluteau ao termo *secretário*. Francisco José Freire, seguindo as normas expressas por Isidoro Nardi e sem distanciar-se de Bueno, enumerava as qualidades do secretário: privacidade, erudição, generalidade, reflexão e eloquência. E deveria ter em mente as normas da epistolografia, coisa que poucos secretários

²⁴² BOUZA ÁLVAREZ. *Corre manuscrito...*, p.138.

²⁴³ MIRANDA. “A arte de escrever cartas...”, p.52.

²⁴⁴ MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural...*, p. 117.

²⁴⁵ “deve o Secretário ser bem intencionado, de vida exemplar e sinceridade de costumes, *adornado de letras* e leitor das humanas, de linguagem pura, casto e cortêsão, circunspecto, medido em suas palavras” (grifo nosso). BUENO. *Arte de leer con elegancia ...*, p. 5.

portugueses tinham, no entender de Verney.²⁴⁶ As regras de redação deveriam ser observadas conforme os costumes e o destinatário. Havia vários modelos que poderiam ser seguidos, mas para manter a elegância, os artifícios de linguagem seriam usados com um “descuido cuidadoso, para que con afectación, y cuidado no se descubra el Arte que contiene”.²⁴⁷

A discricção em relação aos objetivos de seu patrão poderia passar pelo conhecimento das formas clandestinas de se escrever, como também pode ser visto na obra de José Lopes Baptista de Almada, que tinha entre seus tópicos curiosos as maneiras de escrever letras brancas em campo negro; as tintas que se tornam visíveis somente após reagirem com calor, pó de carvão ou urina; as letras que se escrevem no corpo humano e que são visíveis por apenas 24 horas; os escritos que se podem ler apenas fora da luz do dia ou os que apenas se lêem ao sol.²⁴⁸ Outras formas de transmitir mensagens secretas eram as escritas estenográficas e enigmáticas. Novamente Almada²⁴⁹ citava alguns procedimentos: as *letras prepostas e pospostas*, quando se escreviam as palavras com as letras seguintes ou anteriores daquelas que se deveriam usar normalmente; as *letras salteadas*, na qual as sequências naturais das letras das palavras ficavam inscritas de lados diferentes de uma linha vertical vincada no papel; a *substituição das letras por algarismos*, usando-se de uma legenda de correspondência conhecida apenas entre os dois correspondentes, entre outras. Essas técnicas poderiam ser úteis para cartas cujo teor tivesse caráter ultrassecreto, seja de ordem pessoal ou política.

²⁴⁶ MIRANDA. “A arte de escrever cartas...”.

²⁴⁷ “descuido cuidadoso, para que com afetação e cuidado não se descubra a Arte que contém”. . BUENO. *Arte de leer con elegancia* ..., p. 6.

²⁴⁸ ALMADA. *Prendas da adolescencia ou adolescencia prendada*, p. 26-29. A título de curiosidade, segue transcrita a instrução para a inscrição das letras brancas em campo negro: “Para se escreverem estas letras, se tomará a *gema*, e *clara* de um ovo, e batido tudo muito bem em uma tigelinha, com este licor se escreverá, e depois de enxuta a escrita, se tingirá o papel com tinta de escrever, e se porá a enxugar, e quando se quiser ler, se rasparão brandamente por cima as letras com a ponta de hum canivete. Piamontez diz, que a gema do ovo se destemperará com água, e que para o mesmo efeito serve o *leite de figueira*, posto em uma vasilha ao sol, por espaço de meia hora, e destemperado com água de goma, tingindo, e raspando depois o papel, como já dissemos. Moya inculca para o mesmo efeito o *sebo* de uma vela, que esteja acesa, escrevendo com a pena nele untada, tingindo o papel com poedouros, e raspando, depois de enxuto, as letras com um canivete.” *Ibidem*, p. 26-27.

²⁴⁹ ALMADA. *Prendas da adolescencia ou adolescencia prendada*, p. 33-41.

2.1.4. Os escrivães das irmandades religiosas

Nas irmandades religiosas de Portugal e do Brasil, o cargo de Escrivão encontrava-se no topo da hierarquia administrativa, na qual a posição social ou o prestígio do sujeito valia tanto quanto sua *inteligência* ou capacidade de trabalho. O cargo mais alto, de função política, era o Juiz ou Provedor. Em seguida vinha o Escrivão e depois o Tesoureiro, o Procurador ou o Mordomo. A ocupação dos cargos da Mesa Administrativa das irmandades era uma maneira de demonstração de poder e status, seja para o próprio grupo, seja para a comunidade como um todo, dependendo da extensão e complexidade das agremiações. Segundo Marcos Magalhães Aguiar, a participação de brancos em cargos da administração de irmandades de negros ainda refletia um duplo aspecto: tanto a possibilidade de expressar ações de caridade identificadas com a fé católica, quanto o acesso aos negócios da irmandade, principalmente no que se referia aos empréstimos de dinheiro e fornecimento de materiais de consumo da associação pelos próprios oficiais, nem sempre com a lisura necessária.²⁵⁰

As contribuições pecuniárias anuais dos membros da Mesa administrativa eram geralmente muito mais elevadas do que as que os demais irmãos deveriam fazer, sistemática que já delimitava o grupo de indivíduos que poderia ocupar os cargos. Percebe-se, através dos estatutos analisados, que o Juiz ou Provedor pagavam as taxas mais altas. Em seguida estavam as contribuições do escrivão, que ficavam em torno de 50 a 60% dos valores pagos pelo Juiz e cerca de duas vezes mais que as taxas devidas pelo Tesoureiro, atingindo em alguns casos um valor seis vezes maior do que era pago pelos cargos mais baixos da estrutura administrativa, como acontecia na irmandade das Mercês de Vila Rica.²⁵¹ Assim, o compromisso da irmandade do Bom Jesus do Matosinhos, do Arraial do Bacalhau,²⁵² do Bispado de Mariana, em 1788 estabelecia que o Juiz pagaria 20 oitavas de ouro, o Escrivão 10 e o Tesoureiro e o Procurador

²⁵⁰ AGUIAR. *Negras Minas Gerais*, p. 269.

²⁵¹ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês da Capela do Patriarca São José, Vila Rica, 1765. AHU – CU-Compromissos Códice 1531.

²⁵² Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Matosinhos. Arraial do Bacalhau, Freguesia de Guarapiranga, Bispado de Mariana, 1788. AHU – CU-Compromissos Códice 1532.

cinco, enquanto os anuais dos irmãos seriam de 13 vinténs de ouro. Na irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Capela de Santo Antonio de Lagoa Dourada,²⁵³ na Comarca do Rio das Mortes, o Juiz pagava 14.400 réis, o Escrivão 7.200, o Tesoureiro 3.600 e o Procurador 2.600.

Os cargos de Juiz e Escrivão (às vezes designado como Secretário) possuíam um caráter eminentemente político e com funções executivas fundamentais, mas que exigiam menos tempo de dedicação diária. Em algumas irmandades, como a de Nossa Senhora das Mercês de Vila Rica (1765),²⁵⁴ não havia diferença entre o valor dos anuais pagos pelo Tesoureiro e Procurador dos demais irmãos, justamente devido à carga de trabalho; já na irmandade de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (1734),²⁵⁵ os ocupantes destes cargos não davam “esmola pelo trabalho que têm”. Em poucos casos, como o da irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Freguesia de São Miguel da Percicava,²⁵⁶ Comarca de Sabará, que constituiu um novo compromisso já em 1803, também o Escrivão nada contribuía no ano que pertencesse à Mesa, já que “se necessita de pessoas brancas, ou pardas, que saibam ler, e escrever para desempenharem as suas obrigações”. Talvez porque não houvesse tantas pessoas disponíveis com estas qualidades, os cargos poderiam ser ocupados por indivíduos que não fossem integrantes da irmandade e, além de estarem isentos do pagamento dos anuais, poderiam participar das missas dos sábados, domingos e dias santos e receberiam acompanhamento de cortejo fúnebre em caso de falecimento.

Nas irmandades negras, os cargos de Tesoureiro e Escrivão eram geralmente ocupados por homens brancos devido ao domínio das letras, à inserção social e à posse de bens. Em algumas irmandades negras da Bahia, o cargo de Escrivão só

²⁵³ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Capela de Santo Antonio da Lagoa Dourada, filial da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição dos Prados, Comarca do Rio das Mortes, 1793. AHU – CU-Compromissos Códice 1286.

²⁵⁴ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês da Capela do Patriarca São José, Vila Rica, 1765. AHU – CU-Compromissos Códice 1531, f.3

²⁵⁵ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar da Matriz de Vila Rica de Ouro Preto, 1734. AEPOP, vol. 0056.

²⁵⁶ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Freguesia de São Miguel da Percicava, Termo da Vila Nova da Rainha, Comarca de Sabará, 1803, cap. 6. AHU – CU-Compromissos Códice 1282.

poderia ser ocupado por homem livre, para poder ter aceitação em juízo e respaldo nas procurações e representação nos negócios da Irmandade.²⁵⁷ Na América portuguesa e em Portugal, contudo, os homens negros foram conquistando direitos a essas posições, aproveitando-se das possibilidades de alteração estatutária. Em alguns casos, a prática antecedeu a norma e irmãos negros ocuparam o cargo,²⁵⁸ mas ainda no início do século XIX mantinha-se a restrição a negros como disposição estatutária de algumas agremiações.²⁵⁹ Por outro lado, na irmandade de Nossa Senhora do Terço da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Recife,²⁶⁰ uma agremiação estatutariamente seletiva, discriminatória e hierarquizada, havia uma preocupação em afastar os brancos dos cargos honoríficos, facilitando a entrada de negros através da diferenciação dos valores dos anuais dos cargos da mesa administrativa. Assim, um Juiz negro pagaria 2.560 réis, enquanto o branco 6.400; o Escrivão negro pagaria 1.600 réis e o branco 3.200; em síntese, os brancos pagariam cerca de duas vezes e meia mais para ocupar os cargos administrativos. Além disso, como o estabelecido no capítulo quinto daquele compromisso, haveria duas eleições, uma de pretos e outra de brancos. Outra distinção referia-se à denominação dos cargos ocupados por irmãos pretos, que eram designados como patentes militares; os irmãos brancos eleitos para as mesmas ocupações não recebiam aquelas alcunhas e não tinham “mando nem governo” e só poderiam “votar sendo chamados”. No capítulo 15, era estabelecido que o cargo de Secretário Tenente Coronel seria ocupado por um *irmão liberto*, que teria por função escrever o que fosse necessário para a administração da irmandade, por ordem dos demais ocupantes da Mesa Administrativa, fazer assento dos irmãos e lançar as contas nos livros de caixa da irmandade. E deveria ser “adornado das prendas que constituem a um perfeito Irmão”.

²⁵⁷ REGINALDO. *Os rosários dos angolas*, p. 205.

²⁵⁸ REGINALDO. *Os rosários dos angolas*, p. 109, 110.

²⁵⁹ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Freguesia de São Miguel da Percicava, Termo da Villa Nova da Rainha, Comarca de Sabará, AHU – CU-Compromissos Códice 1282; Compromisso da Irmandade dos Irmãos pretos de Nossa Senhora do Rosário cita na freguesia de Nossa Senhora da Boa viagem, Arraial do Curral d’el Rei, Comarca de Sabará, Bispado de Mariana, AHU – CU-Compromissos Códice 1537.

²⁶⁰ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Terço, erecta na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila de Santo Antonio do Recife. AHU – CU-Compromissos Códice 1939.

Está claro que nem sempre a capacidade de ler e escrever com propriedade era um fator determinante para a ocupação do cargo de Escrivão da irmandade, seja no Reino seja na América. Naquela mesma irmandade de Nossa Senhora do Terço de Recife, o Escrivão deveria fazer o registro escrito “por sua Letra, sendo capaz, e no caso que não tenha boa letra, se fará essa diligência por pessoa que escreva bem, e saiba arrimar contas”.²⁶¹ Na irmandade de Nossa Senhora da Purificação,²⁶² de Braga, na região do Minho português, valeria mais a idoneidade do indivíduo, o respeito social e o pertencimento à comunidade local, mesmo que não fosse congregado. O capítulo cinco do compromisso desta irmandade determinava que “o Escrivão será sacerdote, ou leigo, e *havendo confrade* em primeiro lugar será eleito; e que seja pessoa grave e de respeito e *morador nesta cidade* a quem se deva dar todo o crédito porque da sua fé depende a substância e peso das coisas mais graves desta Confraria.” Já na Irmandade das Almas, também de Braga,

o Escrivão será Sacerdote, ou Leigo pessoa grave de bom viver, zeloso, de bom viver, e prudente, e de sã consciência, a quem se deve dar todo o crédito, e será morador nesta freguesia, e não havendo se fará fora dela, e sendo leigo, e *não sabendo ler* poderá fazer os termos um de mesa que saiba escrever.²⁶³

A posição ocupada pelo Escrivão da irmandade durante as festividades e procissões referendava a importância desse cargo para as congregações. As procissões cumpriam etiqueta e cerimonial próprios e a posição do indivíduo em relação ao sacerdote e ao púlpito (suporte onde se posiciona o santo de devoção) traduzia a hierarquia social mais abrangente.²⁶⁴ As vestimentas e os atributos que carregavam os irmãos da Mesa também os distinguiam dos demais. Na já referida irmandade de Nossa Senhora do Terço de Recife, vestiam capas de murças²⁶⁵ brancas, guarnecidas de

²⁶¹ (Grifo nosso).

²⁶² Estatutos da Ilustre, e Preclara Confradia de Nossa Senhora da Purificação sita em à Igreja de S. João Marcos, em o Hospital desta Cidade, reformados em o Anno de 1743, cap. 5. ADB – Ms 923.

²⁶³ (Grifo nosso). Estatutos da Confradia das Benditas Almas do Purgatório, sitas na Igreja de Santa Maria da Ableda. Ano de 1750, f. 10v. ADB – Confrarias e Irmandades, livro 2.

²⁶⁴ REGINALDO. *Os rosários dos angolas*, p. 116.

²⁶⁵ Murça ou mursa, segundo Bluteau, é uma “vestidura curta, e sem mangas, com seu capelinho atrás, aboroadada por diante, dela são Cônegos, Bispos, e outros Eclesiásticos, sobre a sobrepeliz, ou sobre o Rochete. (...) Do uso das mursas no Reino português, e de como além dos Bispos as trazem por hábito próprio todos os cônegos das Igrejas catedras.” BLUTEAU. *Vocabulario portuguez & latino* v.5, p. 643.

encarnado, com debrum largo em volta da murça e a medalha de ouro ou prata com a imagem de Nossa Senhora do Terço, de propriedade da irmandade. O estatuto²⁶⁶ seguia dizendo que os membros da Mesa

terão em roda da predita medalha esculpida com a possível delicadeza, os mistérios do Santo Terço e no remate uma cruz: cujas medalhas serão do feitio de uma gola, as quais levarão os oficiais que servirem na Mesa naquele ano, com suas bandas e fitas encarnadas, preferindo na grandeza, e perfeição ao Protetor, Juiz e Irmãos de maior graduação da dita Irmandade.

Na irmandade de São Miguel e Almas de Vila Rica,²⁶⁷ o compromisso estabelecia que durante a procissão dos ossos, no Dia de Todos os Santos, o Provedor seria incumbido de carregar um Santo Cristo nas mãos. E ainda dizia que

o Provedor encarregará aos Irmãos toda a decência, e compostura neste ato, para o que o Procurador da Irmandade irá no meio da procissão com vara preta na mão, e outro Irmão da mesa a mesma sorte, é o Escrivão com outra vara preta na mão irá atrás do Reverendo Vigário, e do Irmão provedor cobrindo a Procissão.

O Provedor e o Escrivão, como ocupantes dos cargos mais altos da Mesa, tinham a função de manter a ordem e o respeito dos irmãos durante o evento e as reuniões da irmandade; a presença física, em pontos estratégicos da procissão, portando a *vara preta* – elemento que simbolizava a autoridade e o mando – marcava a posição diante da comunidade e dos irmãos que acompanhavam o evento religioso. O Escrivão substituiria o Provedor no caso de sua ausência, na procissão ou em qualquer outro evento. O mesmo acontecia em várias confrarias²⁶⁸ e também na

²⁶⁶ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Terço, ereta na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila de Santo Antonio do Recife, cap. 2. AHU – CU-Compromissos Códice 1939.

²⁶⁷ Compromisso da Irmandade do Arcanjo S. Miguel cita na Freguesia de Nossa Senhora do Pillar de Villa Rica do Ouro Preto, 1735, cap. 42. AEOP – vol. 0011.

²⁶⁸ Compromisso da Irmandade dos Irmãos pretos de Nossa Senhora do Rosario cita na freguesia de Nossa Senhora da Boa Viagem, Arraial do Curral d'el Rei, Comarca de Sabará, Bispado de Mariana. AHU – CU-Compromissos Códice. 1537; Compromisso da M. Venerável Irmandade de São Pedro do Rio de Janeiro. [1805]. AHU – CU-Compromissos Códice 1680; Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário Capela de Santo Antonio da Lagoa Dourada, filial da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição dos Prados, Comarca do Rio das Mortes, 1793. AHU – CU-Compromissos Códice. 1286; Compromisso reformado da Irmandade de São Gonçalo Garcia da Vila de São João de El Rey Comarca do Rio das Mortes erecta na sua capela, de que he juiz Manoel Antonio da Silva Gomes anno de 1783. BNP – RES COD. 11073.

irmandade de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica,²⁶⁹ “porque muitas vezes sucede estar o Provedor ausente ou tão justamente impedido que não pode acudir as obrigações do seu cargo, nesse caso o Escrivão fará em tudo as suas vezes *como se ele fosse o mesmo Provedor (...)*”.

A idoneidade e organização do Escrivão eram fundamentais para a estruturação e gerenciamento da irmandade, porque “da sua fé depende a sustância e peso das coisas mais graves desta Confraria”.²⁷⁰ Por isso, o Escrivão era obrigado a manter atualizado todo o registro das atividades financeiras da confraria. Na irmandade de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica,²⁷¹ o compromisso assim determinava:

Também pertence ao ofício do Escrivão escrever as receitas e despesas em livros separados, as Eleições, os assentos dos Irmãos e todas as mais coisas que a Irmandade pertencerem, no que tudo se haverá com a maior clareza e distinção que lhe for possível, *de sorte que por falta dela não haja depois dúvida nos Livros de que costumam nascer graves prejuízos as Irmandades.*

Outras confrarias sediadas na Matriz do Pilar de Vila Rica seguiram as mesmas descrições para definir as suas funções. O Escrivão ainda era responsável pela guarda dos livros da irmandade, assim como pelos documentos, escrituras e todo papel que se referisse aos seus bens e patrimônios. Era, portanto, responsável pelo arquivo institucional, que ficava em cofre na irmandade ou em sua própria casa, além de ser obrigado a manter atualizado o inventário dos documentos, conferindo todos os itens nas trocas de gestão. Na irmandade de Nossa Senhora do Rosário (1750),²⁷² o capítulo terceiro dispunha que:

A obrigação do Escrivão é ter em seu poder todos os Livros e papéis da Irmandade, não tendo esta arquivo em que se guardarem, exceto aqueles das certidões das missas e recibos, porque estarão em poder do Tesoureiro, para neles passar as certidões e

²⁶⁹ (Grifo nosso) Compromisso da Irmandade de N. S. do Pillar sita na Matriz de Villa Rica Rica do Ouro Preto [1734 a 1737], cap. 5. AEOP vol. 0056.

²⁷⁰ Estatutos da Ilustre, e Preclara Confradia de Nossa Senhora da Purificação sita em à Igreja de S. João Marcos, em o Hospital desta Cidade, reformados em o Anno de 1743 ADB Ms923.

²⁷¹ Compromisso da Irmandade de N. S. do Pillar sita na Matriz de Villa Rica Rica do Ouro Preto [1734 a 1737]. AEOP vol. 56.

²⁷² Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, dos Pretos na sua capela filial da Matriz de N. S.ra do Pilar de V.a Rica, ano de 1715 em o qual foi ereta [executado em 1750], cap. 3. AEOP – vol 3044. (Grifo nosso).

recibos aquelas pessoas a quem pagar, e nos mais não poderá escrever outra pessoa alguma mais que o dito Escrivão, só no caso que este esteja impedido e quando assim suceda, a mesa elegerá pessoa inteligente, para escrever nos ditos livros, fazendo para isso termo de pessoa eleita, cuja escrita assinará o Escrivão, e não podendo, assinará a pessoa que em seu lugar for eleita e feita adita escrita, *cujos Livros constarão de inventário, que todos os anos se fará dos bens e fabrica da Irmandade*, ou quando esta passar de uma para outra mesa. No da Receita, e despesa lançará todos os anos o que fizer de gasto o tesoureiro com a Irmandade, *na qual e em tudo o mais se haverá com toda clareza, consciência, e distinção possível, para que em nenhum tempo, por falta delas haja dúvidas por onde nascem graves prejuízos as Irmandades*.

O Escrivão, portanto, cumpria uma função tanto executiva quanto política, pois da sua atividade resultava a capacidade de guarda e recuperação de informações e documentos comprovativos essenciais à sua gestão. Desta forma, as pessoas capacitadas a ocupar este cargo deveriam ter características específicas, que algumas vezes passavam ao largo da capacidade de ler e escrever, sugerindo que a responsabilidade sob a guarda da documentação era tão importante quanto a sua produção e que o papel de espelho da probidade e do bom caráter servisse de exemplo e referência aos demais irmãos, ajudando a manter a boa ordem nas atividades e compromissos do grupo. Por isso, o pertencimento à comunidade era um dos requisitos para a ocupação do cargo. Mas, como talvez nem sempre fosse possível encontrar pessoa adequada, em certos casos abria-se a possibilidade de buscar alguém competente em localidades vizinhas. A importância da guarda organizada dos documentos da irmandade aproximava a função do Escrivão da do secretário particular, no sentido de depositário dos segredos de seu senhor, declarados apenas pela conveniência. Assim, a autoridade para guardar e/ou atestar uma verdade era uma das qualidades desejáveis em funções como oficiais públicos de alta competência, secretários ou escrivães de irmandade.

2.1.5. Calígrafos – homens da boa pena entre o ensino e o serviço privado

O trabalho de caligrafia exigia especialização e treino e se aproximava da atividade do pintor, algumas vezes se confundindo com esta. Para refletir sobre a experiência destes profissionais na América portuguesa, não existem muitos

elementos além dos próprios documentos adornados. Alguns exemplares serão analisados nos próximos capítulos, na tentativa de compreender as práticas de trabalho adotadas e as formas de difusão do conhecimento que possibilitavam a formação destes profissionais. Como havia a proximidade técnica da caligrafia ao desenho e à pintura, outro recurso de análise a ser utilizado serão os paralelismos com a experiência social dos artífices e artesãos na sociedade colonial. No entanto, para compor paulatinamente os elementos que tornem viáveis a reflexão sobre o trabalho do calígrafo e do pintor de manuscritos no Brasil colonial, nesta seção serão analisadas algumas experiências de profissionais em território ibérico durante os séculos XVII e XVIII.

O calígrafo poderia ser um escrivão, um tabelião, um secretário, embora nem todos estes profissionais necessariamente dominassem a arte da escrita no seu aspecto essencialmente gráfico. A distinção de capacidades é perfeitamente reconhecível em alguns tipos de documentos que necessitavam de desenho gráfico especial, tornando necessário o domínio da pena e do pincel para inscrição perfeita das letras e para execução das informações visuais pertinentes e exigindo do profissional a capacidade de dialogar com a pintura. A elaboração das cartas de brasão de armas, por exemplo, seguia formulações gráficas e textuais específicas, como foi dito no capítulo anterior. De um conjunto de 13 cartas de brasão de armas analisadas, produzidas em Lisboa no século XVIII para nobres de todo o reino durante os reinados de D. João V, D. José I e D. Maria I,²⁷³ a autoria da arte gráfica do documento está registrada textualmente em oito delas, embora a análise visual expanda esse número para a sua totalidade. Duas cartas de brasão foram feitas por Frei José da Cruz, da Ordem de São Paulo, para os escrivães da nobreza Simão da Silva Lamberto (1721) e Antonio Francisco Souza (1736). As demais (1769-1789) foram caligrafadas e pintadas por Frei Manoel de Santo Antonio de Silva, igualmente da Ordem de São Paulo, para os escrivães da nobreza Filipe Rodrigues de Campos (reinado de D. José I) e Bernardo José

²⁷³ Deste conjunto, 12 cartas de brasão pertenceram ao colecionador português António Capucho e foram postas a leilão em novembro de 2009 na casa leiloeira Palácio do Correio Velho, na Calçada do Combro, 38 A, Lisboa, quando puderam ser consultadas por mim. A outra pertence ao acervo do Arquivo Distrital de Braga, Ms 687-A.

Agostinho de Campos (reinado de D. Maria I).²⁷⁴ Dada a importância da pintura para este tipo de documento, no qual a informação textual e visual se complementam com caráter de registro, era significativo que o nome do pintor/calígrafo aparecesse identificado no final do documento, registrando “quem fez”, antes da assinatura do escrivão responsável, que “manda fazer” e depois o subscreve, atestando a veracidade das informações ali contidas e assinalando a responsabilidade de cada um dos profissionais envolvidos. O cruzamento das autorias de produção gráfica do documento com a de responsabilidade cartorial do documento sugere que determinados escrivães da nobreza mantinham fidelidade de parceria com alguns calígrafos/pintores,²⁷⁵ que nos casos analisados coincidentemente eram religiosos da Ordem de São Paulo. Outro fato a ser destacado é que o escrivão Bernardo de Campos deixou de registrar a autoria da pintura e da caligrafia, atestando ter ele mesmo executado, embora as características técnicas indiquem a execução por Frei Manoel de Santo Antonio e Silva.

Desde o período medieval, o trabalho de caligrafia esteve associado a ordens religiosas²⁷⁶ e ainda na Era Moderna seus membros foram responsáveis pela propagação e instrução da arte da iluminura e da caligrafia. Contudo, o mercado foi sendo progressivamente ocupado por profissionais privados que disputavam os clientes com as mais diversas estratégias. Um calígrafo espanhol setecentista, que possivelmente lecionava nas aldeias ou vilas do interior da Espanha, transferiu-se para Madri em busca de melhores oportunidades de trabalho. Uma das suas motivações era alcançar recursos técnicos para imprimir seu próprio manual, que lhe servisse tanto de material didático quanto de forma de divulgação de seu trabalho. A outra era a falta de oportunidade nas escolas públicas. E assim descrevia sua trajetória:

²⁷⁴ Estes dois religiosos não estão relacionados em LIMA. *Subsídios para um dicionário bio-bibliográfico dos calígrafos portugueses*.

²⁷⁵ Assim são designados, nesta tese, os profissionais que detinham o conhecimento da caligrafia e da pintura.

²⁷⁶ Cf. ALEXANDER. *Medieval Illuminators and their methods of work*; DIRINGER. *The illuminated book: its history and production*; WALTHER. *Codices illustres*; THOMPSON. *The materials and techniques of medieval painting*.

Y no pudiendo por escuela pública seguir el rumbo de mi profesión a causa de [el] número que aquí ay, he resuelto dar lecciones a particulares así de leer y escribir, como de contar, para lo cual [ma]nifiesto algunas de mis obras, pues otras muchas se me han [ilegível], que aunque maltratadas del camino, dan a conocer en parte la inteligencia de mi facultad. Cualesquier sujeto [que qui]era ocuparme, se servirá dejar dicho en la puerta próxima donde he de acudir, y sino en la calle de la Gorgue (?) [ilegível] casa que está entre las dos cocheras, cuarto bajo.²⁷⁷

Seu relato nos diz sobre as formas de divulgação do trabalho, que incluíam a produção de manuscritos caligrafados que serviriam para atestar a qualidade do serviço para futuros clientes. Esta prática resultou em centenas de exemplares de manuscritos, executados pelos mestres e seus discípulos. Estes documentos algumas vezes permaneciam avulsos e, em outras, iriam compor álbuns muito bem organizados. Como a beleza e a qualidade estética do documento constituem os mecanismos que contribuem para a sua preservação, parte significativa dessa produção foi ao longo do tempo perpetuada em mãos de colecionadores. A Biblioteca da *Residencia de Estudiantes*, do *Centro Superior de Investigación Científica*, de Madri,²⁷⁸ guarda a coleção formada por Manuel Rico Y Sinobas, grande estudioso da matéria e autor de um dicionário bibliográfico de calígrafos espanhóis, além de documentos avulsos de outros colecionadores. Dado o volume contido nesta biblioteca, percebe-se que a produção de mostras para divulgação era uma prática comum entre os calígrafos que disputavam o mercado privado. O citado calígrafo espanhol ressentia-se de que parte de sua produção tivesse se degradado durante a sua transferência para Madri. Outro exemplo de migração em busca de melhores oportunidades de vida foi o de Don Marcos de las Roelas y Paz, calígrafo espanhol, que foi mestre dos infantes Dom Miguel e Dom José na corte de Dom João V, como foi informado no capítulo anterior. Também ele seguiu em direção a Lisboa com uma boa

²⁷⁷ “E não podendo por escola pública seguir o rumo de minha profissão por causa do número que aqui tem, resolvi dar lições particulares de ler e escrever e de contar, para o qual apresento algumas de minhas obras, pois outras muitas [ilegível], ainda que danificadas no caminho, dão a conhecer em parte a minha capacidade. Qualquer sujeito que queria contratar-me, poderá deixar recado na próxima porta, onde estarei, ou então na rua da Gorgue (?) [ilegível] casa que está entre dois portões (?)”. *Maestros de Madrid*. Siglo XVIII, f.22. RES – MP3 R 634. O documento não está assinado nem datado, mas faz parte de um conjunto de obras produzidas no século XVIII.

²⁷⁸ A indicação desta importante coleção me foi dada por Fernando Bouza Álvares.

quantidade de mostras caligráficas, que acabaram por lhe abrir as portas do reino português e serviram para compor os seus livros manuscritos.

O mercado privado para os calígrafos não era abundante, o que se pode supor pelo fato de que, em geral, mesmo os grandes profissionais usavam o ensino privado como atividade complementar ao seu ofício. Além das mostras caligráficas, faziam a divulgação através de cartazes manuscritos que eram afixados em locais públicos (tal como fez o calígrafo espanhol anônimo), nos quais procuravam, no espaço de uma página, demonstrar suas habilidades artísticas, os tipos de letras a serem ensinados, um breve currículo e o local de trabalho ou moradia. José de Casanova, José Moya e Pedro de Aguirre são alguns dos grandes calígrafos espanhóis que fizeram dos panfletos públicos o modo de divulgação de seu trabalho (FIG. 18 a e b). Da mesma forma, Juan Claudio Aznar Polanco anunciava não só sua escola, mas também a sua obra, que era vendida em sua própria casa (FIG. 19). A prática era tão comum que Luis de Olod explicava em seu manual como usar do recurso da divulgação:

Muy conveniente cosa es para lustre de los Maestros de primeras letras, que pongan en sus Escuelas, o al entrar en ellas un Cartel, o Llamador escrito, y dibujado de su propia mano, lo más primoroso que sepan, para demostrar a todos los aficionados, y a cuantos pique el gusto, la bizarría, y gallarda destreza de sus plumas; motivándoles así que se aficionen a sus Escuelas, y les hagan trabajar Muestras. Así lo practican algunos Maestros en esta Ciudad de Barcelona.²⁷⁹

Além dos cartazes, os mestres poderiam produzir algum material mais extenso que serviria como amostragem e propaganda, tal o caso de Julián de Illana que, em meados do século XVIII, mandou gravar *Muestras para la enseñanza del que desea conseguir escribir una buena forma de letra usual, y vistosa: escritas por el maestro Don Julián de Illana em su Escuela, que tiene em la Calle Del Carmen. Examinador, y Visitador General que há sido, y Revisor actual de letras y firmas, Nombrado por el Real, y supremo Consejo de Castilla. Notario Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*

²⁷⁹ “é coisa muito conveniente para o brilho dos Mestres de primeiras letras que coloquem em suas Escolas, ou na sua porta, um cartaz ou uma placa (?) escrita e desenhada de sua própria mão, o mais primoroso que souberem, para demonstrar a todos os interessados, e a quantos é tocado o gosto, o garbo e a elegante destreza de suas penas, motivando-lhes assim que se interessem por suas Escolas e lhe façam produzir Mostras. Assim praticam alguns Mestres nesta cidade de Barcelona.” OLOD. *Tratado del origen, y arte de escribir bien*, 1768, p. 130.

*de la Villa, y Corte de Madrid.*²⁸⁰ Don Julián de Illana usou 10 tipos diferentes de caracteres no espaço de uma página: gótica e de livros de canto, além das romana, grifa e *de moda* nas versões maiúscula e minúscula, como um demonstrativo de suas habilidades caligráficas (FIG. 20). E a um só tempo divulgava a sua publicação e os serviços de mestre, de tabelião e de calígrafo.

Criar uma imagem pública ou denegrir as habilidades dos concorrentes também era uma tática para se afirmar no mercado de trabalho. Pedro Díaz Morante foi um dos mais famosos calígrafos espanhóis do século XVII. Morante nasceu em Toledo por volta de 1566 e morreu em 1636. Entre 1616 e 1631 produziu sua *Arte de Escribir*, em quatro volumes²⁸¹ conhecidos e um quinto, que possivelmente teria sido impresso em xilografia, organizado por seu filho homônimo. Morante era um indivíduo polêmico, tanto adorado quanto criticado por outros profissionais. Na *Segunda parte del Arte de Escribir*, além de anunciar alguns nomes de alunos famosos e casos espantosos de aprendizagem, fez grande publicidade de seu trabalho e de suas habilidades como calígrafo e como mestre, talvez para responder às críticas recebidas e às intrigas provocadas pela recepção da sua primeira edição. Nesta mesma obra, apenas considerava como referências importantes as obras de Juan de Iciar (1550) e de Francisco Lucas (1570),²⁸² desconsiderando todos os demais autores espanhóis, taxando-os de meros copiadores, e criticando aqueles que se diziam únicos na arte da escrita, tal como ele mesmo o fez. A autopropaganda era reforçada e apropriada por alguns de seus discípulos, que usavam declaradamente da origem de sua formação para conquistar o mercado, o que está visivelmente expresso nas pranchas caligráficas por eles produzidas. A figura e o trabalho de Morante foram tão marcantes que, ainda no final do século XVIII, Santiago Palomares usou do recurso de referenciar-se a ele na sua obra editada em 1776, intitulando-a *Arte nueva de escribir inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante, e Illustrada con Muestras nuevas, y varios discursos condacentes al verdadero Magisterio das Primeras Letras*. Palomares declarou-se

²⁸⁰ Maestros de Madrid. Siglo XVIII, f.5. RES – MP3 R 634.

²⁸¹ DÍAZ MORANTE. *Arte de Escribir*. Cf. Referências / Fontes impressas para referência completa das quatro obras.

²⁸² Cf. Anexo I para consulta à referência completa das obras dos autores citados.

preocupado em recuperar a qualidade da letra bastarda, trabalhou a partir dos estilos de Francisco Lucas e José de Casanova mas atribuiu a Pedro Díaz Morante a sua fonte principal. Segundo Cotarelo y Mori,²⁸³ o fez apenas por “modéstia” e para defender o nome do histórico calígrafo. Mas a vinculação expressa ao nome Morante no título da obra certamente tratava-se de uma boa estratégia editorial.

2.1.6. Para tanta honra te guarda o céu

No caso dos escrivães das irmandades e dos secretários particulares, as atividades relacionadas com a escrita e a guarda da documentação produzida poderiam reforçar posições de destaque já alcançadas por alguns indivíduos que conseguissem articular as suas próprias capacidades pessoais às demandas escriturárias dos diversos corpos sociais. Por outro lado, a prestação regular de serviços da escrita para grupos da elite também era uma oportunidade de ascensão social. Nas publicações dos mestres calígrafos espanhóis e portugueses, os poemas laudatórios, as imagens dos frontispícios, as dedicatórias e os prólogos ao leitor, além do material manuscrito produzido em suas escolas, são documentos significativos para a compreensão das relações sociais estabelecidas pelos profissionais e o status alcançado através da atividade da escrita. Os mestres calígrafos que publicaram obras constituem um estrato social muito específico, composto por profissionais que já haviam alcançado certo destaque profissional. Mas suas experiências não deixam de ser significativas para compreender como a escrita poderia contribuir para a ascensão dos indivíduos capacitados à atividade da escrita.

Nos relatos de Pedro Díaz Morante registrados nos textos de suas publicações, percebe-se que o calígrafo tinha entre seus alunos pessoas de várias qualidades sociais. Alguns eram descendentes de comerciantes, como Cebrian e Gerónimo Fernandez, filhos do mercador de panos Pedro Fernandez, aos quais se propunha a ensinar os conhecimentos necessários para o trabalho nos negócios familiares, como escrever um livro de caixa e as operações matemáticas básicas. Também habilitava os

²⁸³

COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles* v. 1, p. 63.

filhos do seu cliente a fazer serviços de escrivão, como redigir cédulas reais, para que pudessem trabalhar “en cualesquier escritorio de Su Majestad”. No espaço de um ano, comprometia-se ainda a ensiná-los a ler “en proceso y en romance”.²⁸⁴ Além do contato com comerciantes ricos, Pedro Díaz Morante fazia parte de um grupo seleto da corte espanhola, o que se percebe pela produção de uma série de desenhos manuscritos com rasgos largos e figuras formadas por volteios caligráficos, dedicados a determinadas personalidades da elite espanhola seiscentista. Essas “dedicatórias” poderiam ter sido apenas estudos ou rascunhos, pois não foram entregues aos sujeitos nelas citados e acabaram por constituir uma coleção particular. Mas revelavam a sua habilidade de calígrafo e traziam a público a sua rede de relacionamentos. Entre os homenageados estavam autoridades religiosas, como Pedro Fernandez Navarrete, eclesiástico, político e economista espanhol; o Infante Cardeal Fernando de Áustria, a quem dedicou a segunda parte de sua obra; e Christoval Díaz, sacristão maior da igreja de São Sebastião, templo localizado no centro de Madri e possivelmente frequentado por Morante, Lope de Vega e Miguel de Cervantes, segundo informações contidas nas placas da Igreja que relembram seus fiéis mais ilustres.²⁸⁵ Dentre as personalidades da corte e do mundo político encontram-se “dedicatórias” para o Infante Dom Fernando (1631) e Francisco Gomes de Casprilla, Secretário da Fazenda Real, assim como para don Ramiro Felipe Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, título alcançado como dote pelo casamento com a filha do conde-duque de Olivares, em 1625. Além do autógrafo manuscrito, Morante dedicou a *Quarta parte del Arte Nueva de escribir* a este político, que se tornou vice-rei de Nápoles (1637-1644) e é caracterizado como um homem culto, ostentoso, amante das festas, dos livros e da arte, tendo sido protetor de José Ribera, pintor valenciano estabelecido em Nápoles.²⁸⁶

Entre os artistas, Morante estabeleceu contatos com Eugenio Caxés (1577-1642), pintor da casa real de Felipe III, assim como com Diego Velásquez (1599-1660),

²⁸⁴ Contrato estabelecido entre Pedro Díaz Morante e Pedro Fernandez. s/d. In MORANTE HIJO. [Rasgos Liberales]. Madri: manuscrito, século XVII, v. 1. RES – MP3 R549.

²⁸⁵ A Igreja foi totalmente destruída durante a Guerra Civil Espanhola e reconstruída a partir de 1943.

²⁸⁶ MOYA. Los objetos de plata del leones Don Ramiro Nuñez de Guzmán duque de Medina de las Torres (1668).

que foi pintor da corte de Felipe IV a partir de 1623, como mostra o desenho feito em “dedicatória” a este artista (FIG. 21). Entre os poetas, existem desenhos para Maestro Joseph de Valdivielso, que era companheiro dos poetas Lope de Vega e Miguel de Cervantes e foi um dos censores do Conselho Real que avaliou a segunda parte de *Don Quixote de la Mancha* (1615); o mestre Joseph de Valdivielso foi autor de um dos poemas laudatórios da *Segunda parte del Arte de escribir* de Morante. Também Francisco de Quevedo participava do círculo de amigos do calígrafo e lhe escreveu um poema sobre um dos desenhos de Morante, intitulado *Al retrato de el Rey Nuestro Señor hecho de rasgos y lazos, con pluma, por Pedro Morante*.²⁸⁷ É destacável a sua relação com Lope Felix de Vega, que lhe dedicou três poemas laudatórios, publicados na segunda, terceira e quarta partes da obra do mestre calígrafo (1624, 1629 e 1631). Assim elogiava Vega a Morante:

Fenix, tercera vez levanta el vuelo
 La pluma de tus alas,
 Tercera vez te igualas,
 Y para tanto honor te guarda el cielo.
 Tercera vez rendida
 Y hace la envidia, que te mira en vano
 (Rarísimo Escritor, Maestro solo.)
 De tu pluma a tu su sol sale tu vida.(sic)
 Tus líneas inmortales de tu mano,
 Que en celeste papel, segundo Apolo,
 Corren de Polo a Polo.
 Las únicas del Arte perfecciones,
 Tercera vez admiro,
 Porque de tres laureles te coronas;
 Figuras son del celestial Satiro,
 Que solo de caracteres tan bellos
 Admite peregrinas impresiones.
 Para que vivas inmortal por ellos.
 La Astrología que en su manto mira
 Al Cisne con la Lira.
 Ya te verá con este Libro, en parte,
 Que el Sol le ilustre, y le defienda Marte.
 Tú, fielmente has dado

287

 QUEVEDO. *Un heráclito cristiano, canta sola a Lisi, y otros poemas*, p. 64.

Con tu pluma (pincel de tu memoria)
 De ti mismo trazado,
 Eternidad a ti, y a España gloria,
 Principio, y fin al Arte.
 Nadie piense igualarte;
 Porque será quien igualar presume
 Tu nombre inaccesible,
 Un punto indivisible
 De la circunferencia de tu pluma.
 Mas para que en los libros de la Fama
 Escrito quede en láminas eternas.
 La pluma que gobiernas,
 Con destreza tan rara,
 Que como el Sol no para
 Por las doradas líneas de los cielos,
 Tu nombre escriba en rasgos paralelos,
 Con que serán del único Morante
 Las letras oro, y el papel diamante.²⁸⁸

Em geral, os poemas laudatórios eram destinados a um público letrado e estavam plenos de citações mitológicas clássicas, metáforas e referência a autores, como lembra João Adolfo Hansen.²⁸⁹ Os mitos e fábulas clássicas estavam tão incorporados à cultura do século XVII que era quase obrigatório fazer alusão a eles.²⁹⁰ A decodificação das mensagens e das imagens exigia a compreensão dos códigos, dos lugares-comuns que se repetiam na construção dos poemas. Lope de Vega era conhecido como *Fenix del Ingenio* e esta imagem é repassada do poeta para o calígrafo e reciprocamente registrada por este em uma das suas “dedicatórias”, na qual denominava o poeta *Fenix del Mundo* e desenhava com o bico de sua pena duas imagens do pássaro mitológico em volteios caligráficos em um desenho manuscrito e em uma gravura posteriormente publicada na *Quarta parte del arte de escribir* (FIG.22 a e b).²⁹¹ A passagem do poema acima reproduzido “Fenix, tercera vez levanta el vuelo / La pluma de tus alas,/ Tercera vez te igualas, / Y para tanto honor te guarda el cielo”

²⁸⁸ Lope de Vega, In: DÍAZ MORANTE. Tercera parte del arte nueva de escribir. RES – MP3 R533, f.3.

²⁸⁹ HANSEN. *A sátira e o engenho*, p. 32.

²⁹⁰ VEGA. Poesía líricas. Introdução, v.1, p. XIII.

²⁹¹ A gravura faz parte de uma coleção intitulada *Quarta parte, del arte nueva de escribir: la mas diestra y curiosa de todas*, datada, na Biblioteca da Residência de Estudantes de 1630, pois não contém página de rosto, mas efetivamente impressa em 1631. RES – MP3 R534.

relacionava-se diretamente com a terceira publicação do calígrafo e à capacidade do autor em superar as dificuldades envolvidas na impressão e as críticas recebidas nas edições anteriores. Nos versos “Tus líneas inmortales de tu mano, / Que en celeste papel, segundo Apolo, / Corren de Polo a Polo”, Vega reconhecia em Morante uma excepcionalidade que era capaz de representar a glória da nação espanhola por todo o mundo, de norte a sul, do oriente ao ocidente, sob a proteção de Apolo, deus grego que simboliza a inspiração artística, a beleza e a perfeição. Prevendo a projeção geográfica da obra do calígrafo, Vega dizia: “Figuras son del celestial Satiro, / Que solo de caracteres tan bellos / Admite peregrinas impresiones”. O poeta ainda conferia a Morante vários atributos relativos à honra eterna: presença celeste, coroa de louros e livro da fama. Essa longevidade e permanência, prenunciadas por Lope de Vega, são comprovadas pelas constantes citações e utilizações de seu trabalho nas publicações e documentos produzidos até final do século XVIII.

José de Casanova (1613-1692)²⁹² também foi merecedor de vários poemas laudatórios, como o de D. Pedro Calderón de la Barca que inicia o capítulo anterior desta tese. O calígrafo nasceu numa aldeia próxima a Zaragoza, filho de fidalgos empobrecidos. Foi ajudante de um escrivão em Valladolid antes de se fixar em Madri, onde se tornou professor e montou uma das escolas mais concorridas da cidade.²⁹³ Desde 1642 foi também um dos quatro “examinadores de mestres” (cargo dos mais disputados) e fazia serviços particulares, como executórias e privilégios, atividade que se tornou privada na Espanha apenas em 1641, pois até então era realizada nas Secretarias de Estado. Priorizando a educação, Casanova em vários momentos deixava transparecer a crença que tinha na importância e validade do ensino das letras. Um deles é quando explicava o esforço feito para aprender a arte da gravura para que ele mesmo pudesse gravar as chapas, na tentativa de manter, o mais fielmente possível, a qualidade da sua letra:

²⁹² Sobre o calígrafo, Cf. PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 205-211; COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de caligrafos españoles*, v.1, p. 182-203.

²⁹³ Segundo Cotarelo Y Mori, em 1642 Casanova tinha 93 alunos de escrever e contar e 48 só de ler (que seriam os menores), sendo que nove alunos nada pagavam por serem pobres. A maioria dos mestres examinados pela diligência de 1642 tinha cerca de 80 alunos. COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de caligrafos españoles*, v. 1 p. 26-27.

Pues en todo un día, sin alzar la mano del trabajo, aun no se puede tallar un renglón entero, de donde se colige el mucho tiempo, y afán que habré puesto en esta obra, y a este trabajo se añadía el de no poder faltar a la precisa asistencia de la Escuela, y al cuidado de la enseñanza de tan grande número de Discípulos, como ordinariamente tengo a mí cargo, con que me era forzoso el valerme de las noches, y las Fiestas, hurtando todos estos ratos al sueño, y al descanso.²⁹⁴

Afirmava ainda que todo o esforço da publicação não tinha sido motivado pelo desejo de tornar público seu conhecimento e suas habilidades, o que certamente ampliaria sua clientela e sua rede de influências; pelo contrário, pretendia facilitar o aprendizado das letras, especialmente a da escrita liberal, para que os alunos não perdessem o hábito da boa pena logo nos primeiros dias de serviço em um tabelionato. E ainda discorria enfaticamente sobre a falta de reconhecimento da atividade do ensino público na Espanha, o que deixava os mestres quase na miséria, apesar da nobreza de sua profissão.²⁹⁵

Casanova foi um dos grandes calígrafos da Espanha no século XVII. Até a sua morte, aos 72 anos, manteve a letra limpa e firme, o que sempre causou admiração em todos os seus colegas e discípulos. Como ascensão social e colocação profissional necessariamente não eram, para os calígrafos, secretários e mestres, sinônimo de riqueza econômica, em 1667 renunciou às atividades da pena e passou a se dedicar exclusivamente aos negócios de azeite e carvão, atividade bem mais lucrativa. Mesmo assim, sempre foi enfático em afirmar que o ofício da escrita era uma porta aberta às possibilidades de ascensão profissional, pautado em sua própria experiência de vida: apesar da sua origem fidalga, a família não teve uma boa situação econômica durante

²⁹⁴ “Pois em todo um dia, sem deixar de trabalhar, ainda não pude gravar uma mostra inteira de onde se deduz o muito tempo e vontade que terei posto nesta obra e a este trabalho se inclui o de não poder faltar à precisa assistência da Escola, e ao cuidado do ensino de tão grande número de Discípulos, como ordinariamente tenho a meu encargo, com que me era forçoso valer-me das noites, e das Festa, furtando todos estes momentos ao sono e ao descanso”. CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir...*, Prologo al lector f.6. Logo em seguida, Casanova explicava detalhadamente como gravar uma chapa de cobre para imprimir as lições de caligrafia, o que nos dá importantes informações sobre o uso da técnica de gravura em seu uso na caligrafia.

²⁹⁵ CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir...*, Prólogo e capítulo 3, p. 3-4.

sua infância, o que o levou a partir em busca de fortuna quando já estava habilitado como calígrafo.²⁹⁶ Assim dizia:

Bien puedo yo hablar de experiencia en esta parte; porque me ha sucedido mucho de esto, siendo mancebo. Y aquí entra bien aquel adagio vulgar que dice: “Más vale saber que haber”. Y en otro: “El que sabe este ejercicio tiene oficio y beneficio, y el que no lo sabe es un bestia en buen romance.”²⁹⁷

Outra vantagem apontada por Casanova na profissão da pena era a mobilidade física – a possibilidade de um calígrafo ou mestre circular por várias localidades, sempre encontrando trabalho:

¿Cuántos hombres sin más caudal que su capa al hombro y su escribanía en la cinta, han corrido mucha parte del mundo con honrado lustre, sin pedir limosna, aplicándose en los lugares donde llegaban a escribir y trasladar, buscándolo entre los hombres de pluma, ganando en un lugar para pasar a otro?²⁹⁸

Essa confiança na mobilidade estava expressa na representação de um dos instrumentos de trabalho que aparecem na parte inferior da imagem do frontispício de seu livro (FIG. 17). É o que Ana Martinez Pereira identificou como “estojo-tinteiro”, objeto que juntava com um cordão o frasco da tinta ao tinteiro, possibilitando o seu transporte na cintura. Este objeto, ainda que presente na imagem do calígrafo espanhol, segundo a autora teria sido característico dos Países Baixos e da Alemanha durante a Idade Média e estranho às práticas peninsulares modernas.²⁹⁹

²⁹⁶ COTARELO Y MORI. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*, v. 1, p. 183.

²⁹⁷ “Bem posso falar com experiência nesta parte; porque me aconteceu muito disso, sendo jovem. E aqui entra bem aquele ditado que diz: ‘Mais vale saber do que ter’. E em outro: ‘O que sabe este exercício tem ofício e benefício, e o que não sabe, é uma besta em bom romance’”. CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, p.3.

²⁹⁸ “Quantos homens, sem mais caudal do que sua capa ao ombro, e seu estojo-tinteiro na cintura, correram várias partes do mundo, com honrado lustre, sem pedir esmola, aplicando-se nos lugares onde chegavam a escrever, e trasladar, buscando-o entre os homens da pena, ganhando em um lugar para passar a outro”. A palavra “Escribanía”, traduzida como “estojo-tinteiro”, é uma espécie de caixa portátil que os escrivães levavam pendurados em um cinto, comportando um compartimento para as penas e um tinteiro. CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir* p.3. Esta prática permaneceu por longo tempo, haja vista a mobilidade dos calígrafos e pintores de manuscritos (assim como os demais artistas e artífices) em Minas Gerais, que percorriam várias freguesias para atender a demandas da clientela. Esse assunto será tratado no capítulo 4.

²⁹⁹ PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 105-106 e 209.

Ainda dizia Casanova que muitos homens, em diversas nações, saíram da pobreza e da humildade e se tornaram ricos e de alta dignidade, chegando mesmo a alcançar títulos e possuir vassalos através do seu conhecimento. Afora isso, destacava a possibilidade dos que dominavam a arte da escrita de se aproximar dos grupos poderosos através dos serviços, principalmente o de secretário:

¿Y si no, dígame quienes fueron los Secretarios de los Pontífices, Emperadores, Reyes, Monarcas, Príncipes, Prelados, y Señores del mundo, à quienes traen más allegados à sí, à quien descubren sus secretos? ¿Pudieron alcanzar semejantes puestos, sino fuera mediante su buena pluma? Claro está que no. Pues si esto es así, todo se deve à este nobilísimo Arte de Escribir.³⁰⁰

Essa aproximação com os “Señores del mundo”, em Casanova, tem alguns indícios evidentes em seu livro. Um deles é a dedicatória a Felipe IV e a presença do escudo real na portada. Como tem sido interpretado pela historiografia,³⁰¹ o ato de dedicar uma obra às autoridades reais era um artifício para ganhar proteção não só para facilitar a aprovação pelos órgãos de censura, mas também para contornar opositores e adquirir certas benesses, como os privilégios de impressão. Desde o século XVI, autores passaram a se afirmar com identidade própria ao terem seus nomes impressos nas portadas das obras e seus rostos gravados em frontispícios. Nas palavras do próprio Casanova, sua “pequena” obra foi colocada sob a protetora sombra da imagem real, para que ela crescesse “aos olhos de todos”, procurando associar o tema do livro a uma demanda não só do monarca, mas de todo o reino espanhol, e associando a imagem real à proteção da *Arte* e do ensino da escrita. Assim sendo, o autor e o editor realizavam uma prática já comum, colocando o rei não apenas como protetor, mas também como autor da obra e seu inspirador primordial.

³⁰⁰ “E se não, digam-me quem foram os Secretários dos Pontífices, Imperadores, Reis, Monarcas, Príncipes, Prelados e Senhores do mundo, a quem trazem mais chegados a si, a quem descobrem seus segredos? Puderam alcançar semelhantes postos senão fosse mediante a sua boa pena? Claro está que não. Pois eis o é assim, tudo se deve a Esta nobilíssima Arte de Escrever” (grifo nosso). CASANOVA, *Primera parte del arte de escribir*, p. 3.

³⁰¹ Cf. CHARTIER. Formas e sentido. BOUZA ÁLVAREZ. *Del escribano a la Biblioteca*; BOUZA ÁLVAREZ. ¿Para qué imprimir? De autores, públicos, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro; CASTILLO GÓMEZ (coord.). *Historia de la cultura escrita*; HATHERLY. *A experiência do prodígio*; MÍNGUEZ. Imágenes para leer: función del grabado en el libro de siglo de oro. In: CASTILLO GÓMEZ (org.). *Escribir y leer em el siglo de Cervantes*, p. 255-283.

Pode-se considerar a dedicatória de Casanova mais como uma estratégia editorial do que como expressão das ideias do autor pois, como já foi citado, em seu conteúdo o autor discorreu longamente sobre a penúria pela qual passavam os professores públicos em Espanha, criticando a falta de incentivo real.³⁰²

Casanova também tinha entre seus relacionamentos pessoais a amizade dos poetas Calderón de la Barca, Lope de Vega e Juan Perez de Montalbán. O elogio de Calderón, reproduzido no capítulo anterior, abria a série de poemas laudatórios³⁰³ que homenageavam as habilidades de Casanova, mais do que propriamente sua personalidade. Além da validação da necessidade da *Arte da Escrita*, destacavam principalmente o mérito de ter o próprio autor gravado as chapas das gravuras e sua dedicação ao ensino, sempre ressaltando a *imortalidade* como característica decorrente da escrita à mão e impressa. Essa valorização dos méritos da obra ou do autor, assim como dos métodos utilizados para sua publicação, servia como uma espécie de defesa contra os “maus” leitores e possíveis detratores, como lembra Ana Hatherly ao discutir sobre os elogios aos leitores e os poemas laudatórios aos autores presentes nas obras publicadas nos séculos XVII e XVIII.³⁰⁴

Os calígrafos portugueses também alcançaram fama. Para analisá-los, é necessário retroceder ao final do século XVI e abordar brevemente a produção relativa a Manuel Barata. Sobre o autor de *Exemplares de diversas sortes de letras* (1590 e 1592) sabe-se muito pouco.³⁰⁵ Provavelmente nasceu em Pampilhosa, ao norte de Coimbra, e posteriormente se transferiu para Lisboa. Tendo sido um profissional exemplar, também foi mestre e é possível que tenha ensinado as letras e a caligrafia

³⁰² CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir*, f.1– 1-v.

³⁰³ Segundo Martinez Pereira as obras de Casanova e de Morante foram as que receberam as mais generosas homenagens de poetas dentre as publicações do tipo do século XVII. PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 206.

³⁰⁴ HATHERLY. *A experiência do prodígio*, p. 168-173.

³⁰⁵ Cf. MACHADO. *Biblioteca Lusitana* t. 3 p. 188; SILVA, Innocencio F. *Diccionario bibliographico potuguez*, t.5, p. 371-372; PEREIRA. El arte de escrever de Manuel Barata em el âmbito pedagógico dela segunda mitad del siglo XVI; DUQUE. Manuel Barata, um calígrafo quinhentista – esta pesquisadora continua trabalhando sobre a obra e o autor no âmbito de doutoramento na Universidade Politécnica de Valencia. Henrique de Campos Ferreira Lima, em “Subsídios para um dicionário bio-bibliográfico dos calígrafos portugueses”, apenas cita a edição de 1590, sem incluir nenhuma informação sobre o autor.

ao Príncipe D. João (1537-1554), filho do monarca D. João III e pai de D. Sebastião. Sua obra foi publicada postumamente em 1590 e em 1592 por Antonio Alvarez, tendo sido custeada por João de Ocanha, livreiro de D. Teodósio, Duque de Bragança, para quem Barata possivelmente serviu. Ocanha dedicou o livro a D. Teodósio com o objetivo de que as gravuras ali impressas “tenham ser, e valor: e debaixo da sua proteção, e amparo de vossa Excelência sejam bem recebidas de todos”.³⁰⁶ Barata era um profissional bem informado das recentes mudanças que ocorriam na caligrafia, que foram divulgadas especialmente por meio das publicações italianas e espanholas – as referências às obras do espanhol Juan de Iciar (1548, 1550) são claras e diretas. Todos estes indícios acima apontados evidenciam que Barata circulava, pelo menos indiretamente, no círculo da elite local. O soneto laudatório que se encontra nas edições de 1590 e de 1592 da obra de Manuel Barata foi indicado por alguns especialistas como de autoria de Luis de Camões:

Ditosa pena, ditosa mão que a guia
 Com tantas perfeições da sutil arte,
 Que quando com razão venho a louvar-te,
 Em teus louvores perco à fantasia.
 Mas o amor, que efeitos vários cria,
 Me manda de ti cante em toda a parte,
 Não em plectro belígero de Marte,
 Mas em suave e branda melodia.
 Teu nome, Emmanuel, de um a outro Polo
 Correndo se levanta, e te apregoa,
 Agora que ninguém te levantava.
 E porque imortal sejas, eis Apolo
 Te oferece de flores a coroa,
 Que já de muitos anos te guardava.³⁰⁷

³⁰⁶ Dedicatória de João de Ocanha a D. Teodósio, Duque de Bragança. BARATA, Manuel. *Exemplares de diversas sortes de letras tirados da polygrafia de Manuel Barata*, edições de 1590 e de 1592.

³⁰⁷ O soneto não está assinado, mas segundo informações de Innocencio Silva, a autoria foi identificada por Manuel de Faria e Souza e incluído nas *Rimas Várias*, vol. 1 na edição de 1685, p. 297-299. É importante que se coloque a dúvida sobre esta autenticidade, como afirma Álvaro da Costa Pimpão. O soneto publicado por Souza teve pequenas alterações em relação ao que se encontra na obra de Barata de 1592. Cf. BARATA. *Exemplares de diversas sortes de letras*, edição fac-símile; PIMPÃO. Introdução, p. XLVIII.

Novamente estão expressas as referências a Apolo, à imortalidade da palavra manuscrita e impressa e à fama, representada pela coroa de flores. O poeta mostra a agudeza em vários jogos discursivos, como quando usa a alegoria da poesia (“plectro”) para contrapor textos épicos (“plectro belígero de Marte”) a textos líricos (“Mas sem suave e branda melodia”). Provavelmente o poema foi escrito após a morte de Barata, ao referenciar-se à difusão de sua obra postumamente: “Teu nome, Emmanuel, de um a outro Polo / Correndo se levanta, e te apregoa, / *Agora que ninguém te levantava.*” Este poderia ser também um elogio ao editor, João de Ocanha, e à sua iniciativa de publicação póstuma da obra do calígrafo.³⁰⁸

No ambiente quinhentista português, uma das matérias que recebeu maior estímulo da nobreza, especialmente por parte da casa ducal de Bragança, foi a arte da caligrafia. Segundo Vitor Serrão, Giraldo Fernandes de Prado, calígrafo e pintor, foi, como Manuel Barata, cavaleiro-funcionário daquela casa. Prado escreveu e pintou o *Tratado da Letra Latina* entre 1560-1561, obra nunca impressa.³⁰⁹ Escreveu também *Manual para copistas*, material não assinado e cuja autoria foi identificada por Serrão. A questão pedagógica era, durante o Renascimento, voltada principalmente para a formação dos filhos da nobreza, destinados a participar das ocupações do aparelho administrativo. Embora o *Tratado da Letra Latina* tivesse fins pedagógicos, no entender do historiador é possível que Fernandes tenha escrito o livro com o objetivo de conquistar um patrono e alcançar uma melhor posição na sociedade: Prado visava a proteção do quinto duque de Bragança, D. Teodósio I (c.1510-1563), detentor de uma grande biblioteca em Vila Viçosa e interessado na educação dos jovens das famílias nobres. Na época, o ambiente intelectual e cultural português era patrocinado por D. Teodósio em várias instâncias – arquitetura, música, produção de objetos de uso

³⁰⁸ Manoel Faria e Souza interpreta de outra maneira o verso, fazendo correspondência com a projeção da obra de Barata na Europa, possível somente após sua publicação. CAMÕES. *Rimas várias de...* Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Lisboa: Teotônio Dâmaso de Melo, vol. 1, 1685, p. 299.

³⁰⁹ SERRÃO. *Maniera, mural painting and calligraphy*; SERRÃO. “Giraldo Fernandes de Prado (c.1540-1592), pintor, iluminador e calígrafo da Casa de Bragança: novos documentos e obras”. Conferência proferida em 11 de março de 2009 na Academia Portuguesa da História, Lisboa. O livro encontra-se atualmente sob a guarda da Biblioteca da Columbia University, em Nova York.

cotidiano e de documentos manuscritos -, atraindo artistas e pensadores pelas boas condições de trabalho e pelas grandes reuniões literárias.³¹⁰

Embora participasse do círculo italianizado do arquiteto e escritor Francisco de Holanda e do pintor Francisco de Campos, Giraldo Fernandes de Prado recebeu clara influência do calígrafo espanhol Juan de Iciar. Vitor Serrão também defende a possibilidade de Prado ter estudado o tratado renascentista de escrita do humanista francês Geoffroy Tory, o *Champ Fleury* (1529).³¹¹ Além de Francisco de Holanda, o calígrafo tinha entre seu círculo de amizades escritores e humanistas, como Manuel de Souza Coutinho e o poeta Francisco de Andrada. Atingiu um alto status social e, à sua época, sua arte foi muito valorizada. Pintava em tela, madeira, afresco, assim como em papel e pergaminho, unindo a pintura e a caligrafia. Ainda segundo Vitor Serrão, essa mistura de habilidades de Giraldo Fernandes prova que, no século XVI, a arte do manuscrito não era considerada isoladamente como simples ornamento, mas integrada em uma atividade criativa complexa. Pintura e caligrafia eram ambas vistas como artes liberais e inseridas nos círculos humanistas. Embora a prática da caligrafia permanecesse vigente no reino português, tal como florescia no resto do mundo ocidental, é desconhecida a produção de outros tratados de caligrafia, sejam impressos ou manuscritos até o século XVIII.

Manoel de Andrade de Figueiredo³¹² veio quebrar o jejum de mais de um século no campo das publicações impressas portuguesas dos manuais de caligrafia. Em 1722 saiu à luz *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar* pela tipografia de Bernardo da Costa de Carvalho. O autor ganhou fama e sua obra atingiu grande sucesso, tendo sido referência para manuais posteriores, como *Nova Arte de Escrever*,

³¹⁰ SERRÃO. *Maniera, mural painting and calligraphy*, p. 131.

³¹¹ Cf. Anexo I.

³¹² Sobre o autor e sua obra, Cf. MACHADO. *Bibliotheca lusitana* t.III, p. 175. SILVA. *Diccionario bibliográfico portuguez*, t. V, p. 355-356; SOUZA. *O desenho no Brasil no século XVIII*. Ornatos de documentos e figurinos militares; PINHEIRO. Manuel de Andrade de Figueiredo, educador e calígrafo; PEREIRA. "Um calígrafo español en la corte de D. João V: Marcos de las Roelas y Paz". Já foi largamente comprovada a utilização dessa obra na América portuguesa. No Brasil, são conhecidos exemplares na Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Em Portugal quatro exemplares foram consultados em bibliotecas públicas. O livro é presença constante nos acervos de colecionadores privados. Cf. ALMADA. *Livros Iluminados na Era Moderna*, capítulo. 3; ALMADA. *A escrita iluminada*.

de Antônio Jacinto de Araújo (1794), e *Regras Metódicas*, de Ventura da Silva (1801 e 1803). É de se destacar que a gravura do autor está incluída na publicação *Retratos de cardeaes, bispos, e varoens portuguezes illustres em nobreza, armas, letras, e santidade*, editada em 1791. Até os dias atuais, sua caligrafia é utilizada como símbolo da cultura portuguesa do período.

Filho do Governador Antonio Mendes de Figueiredo, Andrade nasceu na Capitania do Espírito Santo por volta de 1670 e faleceu em Lisboa em 1735. Homem ligado às artes liberais, estabeleceu um elo entre a caligrafia, a poesia e a atividade de educador. À época da publicação de *Nova Escola (...)*, lecionava para as casas dos “principais senhores, e [para a] primeira fidalguia desta Corte de ambos os sexos”.³¹³ Dentre o seu círculo de relacionamentos que puderam ser traçados a partir dos poemas laudatórios, encontram-se altos funcionários da casa real, eclesiásticos, artistas e poetas. São 11 os poemas publicados em homenagem ao autor – sonetos, epigramas e décimas -, sendo dois escritos em latim, quatro em espanhol e cinco em português. Henrique Jansen Moller, autor de um dos sonetos, era descendente de nobres alemães, foi magistrado de carreira e desembargador da Casa de Suplicação do Porto, além de ter exercido o cargo de Procurador da Fazenda do Infante D. Manuel – irmão mais novo de D. João V, filho do segundo casamento de D. Pedro II. Pedro Jansen Moller de Praet, autor de outro soneto, nasceu em Portugal por volta de 1701, foi discípulo de Andrade e negociante de madeira no Maranhão. Seu avô era de origem saxônica e se estabelecera em Lisboa na segunda metade do século XVII, tendo recebido várias mercês e distinções por serviços prestados ao reino português.³¹⁴ O primeiro epigrama que aparece na publicação é de autoria de Manoel Teles da Silva, 3º Marques de Alegrete, que foi secretário da Academia Real da História e membro do Conselho de Estado de D. João V. Dentre os poetas e artistas, encontram-se Luis Nunes

³¹³ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 12.

³¹⁴ SANTOS. Um país de todo acabado – representações de negociantes do maranhão contra os prejuízos causados ao comércio pelo sistema de frotas – século XVIII.

Tinoco, Padre Antonio de Lima Barros Pereira e João Tavares Mascarenhas, poeta que escrevia encômios dedicados a feitos da corte de D. João V.³¹⁵

Afinado com a ideia de crescimento da nação vinculada ao desenvolvimento das ciências, Andrade dedicou sua obra a D. João V, ele próprio bom conhecedor da arte da caligrafia. Entendia que o ensino da palavra escrita consistia em fator fundamental para o progresso do reino, tanto no campo literário quanto no político, religioso ou mecânico. O progresso, segundo os letrados que se intitulavam iluministas, estaria pautado em uma educação moral – civil e religiosa – voltada para uma ação civilizadora, tendo em vista a organização harmoniosa da sociedade e a promoção do bem comum.³¹⁶ Compreende-se, portando, o grande número de textos de caráter moralizante que eram usados como modelos para traslados no aprendizado da escrita. Andrade mostrava-se, assim, inserido nos processos de renovação intelectual e de internacionalização cultural vividos em Portugal, promovidos e incentivados por D. João V. Segundo Junia Ferreira Furtado,³¹⁷ nesse momento havia uma dependência significativa dos homens de letras ao mecenato régio. Ao rei estava destinada a distribuição das graças e mercês pelo conhecimento intelectual e artístico produzido localmente, que deveria proporcionar o progresso e o engrandecimento da nação, em suas relações internas e internacionais, vinculando a modernização da cultura ao serviço do Estado. Tal concepção do conhecimento estava de acordo com os dos demais letrados europeus do início do século XVIII. Andrade não fugia deste discurso e relacionava o ensino da arte da escrita à difusão das “relevantes virtudes e heroicas ações de V. Majestade Real”,³¹⁸ em nome do qual se centrava o engrandecimento de Portugal.

Essa abertura cultural e intelectual sob patrocínio régio, focada na estabilidade do Estado, está registrada no frontispício da obra de Andrade (FIG. 23): no plano superior encontram-se dois anjos que apoiam a coroa e as armas reais, colocadas

³¹⁵ João Tavares de Mascarenhas publicou vários opúsculos, dentre eles um em homenagem à coroação de D. João V (1707) e outro em honra da entrada da Rainha Mariana de Áustria (1708).

³¹⁶ FONSECA. *Letras, ofícios e bons costumes*, p. 15-47.

³¹⁷ FURTADO. *Oráculos de uma geografia iluminista*, p. 97-103.

³¹⁸ FIGUEIREDO. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, f. 3.

acima de todos os acontecimentos e sob proteção divina; no plano inferior está representada a cidade de Lisboa e sua abertura para o mar através do rio Tejo. O destaque da imagem da cidade é o Paço da Ribeira, complexo arquitetônico que englobava a residência real e variadas atividades administrativas, políticas, comerciais, navais e militares. A visada é a de quem chega ao reino por mar e se depara imediatamente com a torre do Paço, representada em imagem impactante vista de frente, sólida e imponente, projetando-se para o rio Tejo. Ainda compondo a cena percebe-se certa movimentação de pessoas no Terreiro do Paço. A gravura é uma figuração do centro político e comercial do reino português, vivenciada sob a égide de D. João V. A imagem da cidade com prevalência para a comunicação marítima (é por meio do mar que circulam o conhecimento e as riquezas) estaria em concordância com a ideia de um reino que se relaciona com o estrangeiro, mas que tem suas bases assentadas em um governo forte sob hegemonia do monarca.

Essa perspectiva de fortalecimento interno apresentada na imagem pode ser sentida no discurso da diferenciação em relação a antigas referências estrangeiras e a colocação da nação em uma nova ordem do conhecimento. Segundo as palavras de Andrade:

Muitos costumam ser (Benévolo leitor) os motivos, que ordinariamente se alegam, antes de sair à luz qualquer obra; porém nesta hum só me obriga, que é o amor da pátria, pois vejo que todas as outras nações têm publicado livros, que ensinam a escrever com regras muito conforme a Arte; e não sendo inferior a nossa nação Portuguesa, nesta parte tem faltado os seus Mestres em darem ao prelo as suas doutrinas, ou seja por se escusarem ao trabalho, ou por se não exporem à censura. Assim que, levado deste zelo, me resolvo a sair a público com esta Nova Escola (...).³¹⁹

Há uma tentativa de afirmar o potencial intelectual e artístico de Portugal frente a outras nações estrangeiras. A importância da obra de Andrade para a inserção de Portugal no rol das publicações modernas sobre caligrafia pode ser percebida nos versos proclamados por Frei Antonio de São Caetano no seguinte encômio que precede o livro:

Não mais de Velde lembre labirintos,
enrouqueça o clarim, que outros mais claros

³¹⁹

FIGUEIREDO. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, f. 2.

da vossa pena o movimento régio
oferta ao Mundo para mais aplausos
Se Seddon, e Morante a ideia antiga
sepulte o esquecimento mais contrário;
porque melhor do que eles nos seus riscos
brilham do vosso engenho hoje os aparos.³²⁰

A lembrança dos grandes calígrafos Velde (flamengo), Seddon (inglês) e Morante (espanhol), cujas obras foram referências para a formação dos calígrafos portugueses (inclusive para Andrade), no entender do religioso poderia ser anulada com a publicação nacional que afinal teria vindo sanar a carência no setor. Sob a égide do “movimento régio”, lembrando o mecenato do monarca, a obra levaria ao mundo os riscos e as penas que, do engenho do autor, brilhariam mais do que os de seus antecessores. Embora a obra de Andrade fosse uma síntese do conhecimento produzido (e publicado) em outras nações, pela primeira vez surgia um texto dessa natureza pedagógica, construído a partir das experiências internas, escrito em português e publicado por uma tipografia nacional. Essa questão deve ser destacada pois, afora as mostras manuscritas usadas no ensino e produzidas pelos próprios professores, todo o material usado pelos alunos portugueses estava escrito em língua estrangeira, cujo teor dos textos muitas vezes enaltecia a história, a cultura e os governantes da nação de origem do autor. A publicação de um manual de primeiras letras, com enfoque na caligrafia, era uma iniciativa que se coadunava com o projeto nacional e iluminista da geração de intelectuais da era D. João V.

Já o soneto do poeta Francisco de Sousa Almada refletia uma das grandes assertivas propagadas pelos profissionais da escrita: a *pena* (a escrita) como instrumento do pensamento e a *boa pena* (a caligrafia) como glorificadora da palavra. Mas a ideia que se repete com mais frequência nos poemas laudatórios a Andrade é a imortalização, através da publicação, da arte de um calígrafo português, chegando mesmo à contestação da importância de mestres estrangeiros na herança cultural portuguesa. A edição de *Nova Escola* era vista como um feito raro e inédito naquele momento. A grande novidade foi expressa nos versos de Francisco de Souza Almada

³²⁰FIGUEIREDO. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, folha 4.

em um entrecruzamento entre beleza e materialidade: o jardim, espaço do belo, aparece associado aos frutos; as árvores, que representam a perpetuação de vida através das sementes e dos frutos, geram flores e beleza. Novamente a agudeza se revela em jogos de inversão de conceitos que culminam nos versos finais, quando das sombras surge a luz, e da pena, figuração da mal divulgada arte da caligrafia portuguesa, as glórias:

Jardim de frutos, Árvore de flores;
 Onde o desejo em palmos dividido
 O frutífero colhe entre o florido;
 Acha o florente em frutos superiores;
 Delicioso País de altos primores:
 Em que a Pena dá glória ao sentido;
 Porque assombrado fica o esclarecido
 Sendo as sombras de uma Arte os resplendores.
 Nova Escola te admire toda a idade,
 Sendo em todos os tempos aplaudida
 Tal Arte nas mais célebres memórias.
 Pois produzir, é grande novidade:
 Do jardim frutos, e das flores vida,
 Das sombras luzes, e da Pena glórias.³²¹

Embora sob o aspecto pedagógico a obra de Andrade seguisse de muito perto a publicação do espanhol José de Casanova, estilisticamente possuía características próprias, que a tornaram símbolo da caligrafia portuguesa a partir de então. Talvez a isto se referisse Frei Antonio de São Caetano, no encômio acima reproduzido, ao destacar os riscos que brilhavam do “engenho” de Andrade.³²² A qualidade estética do mestre português era o que Luis Nunes Tinoco, notável poeta, pintor e calígrafo, valorizava em seu poema em louvor de Andrade, reforçando a presença portuguesa dentre os *heróis* da arte da escrita. Através das expressões usadas por Tinoco “também há Portugueses / Heróis insignes na pena” pode-se pensar em uma contraposição tanto com os heróis e feitos militares, dando equivalência às ciências para o desenvolvimento da nação, quanto aos méritos dos vizinhos espanhóis, já famosos por suas publicações caligráficas. Tinoco ainda traçava algumas conexões com o projeto de

³²¹ FIGUEIREDO. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, f.7 v.

³²² “porque melhor do que eles nos seus riscos / brilham do vosso engenho hoje os aparos”.

renovação intelectual do período, destacando a importância da arte da escrita, através da obra de Andrade, para a afirmação da civilidade e urbanidade, expressa nos adjetivos “canora” e “amena” que, na compreensão setecentista, estavam vinculados aos sentidos de polidez, ética e moralidade.³²³ Segue reproduzida uma das décimas do poema de Tinoco:

Pelo que será razão
que obra de tão grande Autor,
sendo em tudo superior,
se dedique à impressão:
E que por esta ocasião
com canora voz, e amena
hoje na esfera terrena
publique a fama mil vezes
que também há Portugueses
Herois insignes na pena.³²⁴

Manoel de Andrade de Figueiredo foi sem dúvida o inspirador de grande parte dos profissionais que se seguiram. Um deles é um autor pouco conhecido entre os pesquisadores portugueses e brasileiros:³²⁵ José Baptista Lopes de Almada. Sua obra é intitulada *Prendas da adolescencia ou adolescencia prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais úteis, deliciosas e estimadas em todo mundo* e foi impressa na Oficina de Francisco da Silva, em Lisboa, em 1749. Este livro tem sido analisado principalmente pelo enfoque do estudo da pintura, mas pode-se estar diante de uma iniciativa, inédita na produção bibliográfica portuguesa, de tratar detalhadamente a ornamentação de manuscritos, unindo pintura e caligrafia. Sua presença é confirmada na América portuguesa pelo estudo de Gilda Whitaker Verri que, a partir das listas da

³²³ Agradeço ao Professor Sérgio Alcides Pereira do Amaral, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, pela colaboração na compreensão de vários dos poemas laudatórios aqui reproduzidos.

³²⁴ FIGUEIREDO. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, f. 5.

³²⁵ O autor é citado brevemente por Nuno Saldanha em *Poéticas da Imagem*, em uma passagem sobre o uso do grotesco como elemento decorativo (p. 93) e mais detalhadamente por Patrícia Monteiro e Luis Urbano Afonso em “Fontes para o estudo dos pigmentos na tratadística portuguesa: da Idade Média a 1850”, *Artis* 6, ao analisarem as formulações das tintas propostas por vários autores portugueses. Estes últimos pesquisadores incorrem na confusão, não incomum, de trocar seu sobrenome por Almeida, incorreção resultante de erros tipográficos ou manuscritos em antigas citações ao autor. Cf SILVA. *Diccionario bibliográfico portuguez* T. 4, p. 422. Almada também foi citado por Manuel Rico y Sinobas em *Diccionario de calígrafos españoles*, p. 4-5.

Mesa Censória, realizou um levantamento dos títulos remetidos para Pernambuco.³²⁶ Há duas remessas indicadas, uma em 1799 e outra em 1802. Na primeira citação, o autor aparece como “José Lopes Baptista de Almeida”.

Baptista de Almada nasceu na Vila de Chaves, província portuguesa trasmontana, em data desconhecida. Era doutor em Direito Canônico, formado pela Universidade de Coimbra.³²⁷ Não foi, portanto, um calígrafo profissional, mas diante da importância da sua obra, é necessário que se delineie brevemente sua atuação na arte da escrita. Não era um *expert*, mas com certeza foi um grande conhecedor da matéria e pesquisador incansável, características perceptíveis através das inúmeras citações a variados autores e de algumas explicações dadas sobre a forma de obtenção de informações pouco divulgadas em outras publicações. Além de Manoel de Andrade de Figueiredo, as referências de Almada para a arte da escrita foram Pedro Díaz Morante (a quem é comparado em um dos poemas laudatórios), Juan de Iciar, Juan Claudio Aznar Polanco, José de Casanova e o francês Louis Senault, entre vários outros autores.

Sua abordagem do ensino da caligrafia e da pintura foi essencialmente prática, seguindo a seguinte motivação:

Obrigou-me a grande falta de livros, que nestas Artes experimentam não só os nossos curiosos Portugueses, mas ainda os Estrangeiros: porque não houve até agora Autores alguns que se resolvessem a compor de algumas novas matérias, ou Prendas, de que escrevo, nem se determinassem, como eu, a descobrir-lhe tantos segredos, e tantas curiosidades, quantas eles avaramente ocultaram em algumas das Artes de que escreveram.³²⁸

O autor revelava o interesse coevo com a educação doméstica, “dos jovens adolescentes ou de todas e quaisquer pessoas curiosas, e principalmente para os inclinados às Artes ou Prendas de Escrever, Contar, Cetrear, Debuxar, Iluminar, pintar, colorir, bordar, entalhar, miniaturar, etc.”³²⁹ No ensino das letras, fez uma abordagem

³²⁶ VERRI. *Tinta sobre papel*.

³²⁷ MACHADO. *Bibliotheca lusitana*, t. 4, p. 193; SILVA. *Diccionario bibliográfico portuguez*, t. 4, p.422.

³²⁸ ALMADA. *Prendas da adolescencia, ou adolescencia prendada*, f. 2.

³²⁹ “Curiosos” são os especialistas da arte da escrita ou aqueles que estão em vias de se formar. Em uma passagem, o autor fala: “temos tratado da Arte de Escrever, dos seus instrumentos, e adereços

descritiva e se eximiu de incluir gravuras de letras, fazendo apenas referências, nas glosas do texto, das mostras já publicadas. Depois de descrever teoricamente o modo de se traçar as letras e as diferenças entre elas, passou ao que pode ser considerada a essência de sua obra: os “segredos” para composição de tintas e as fórmulas práticas para executar diversos artifícios no manuscrito, tais como as maneiras de tirar manchas de azeite, renovar a tinta esmaecida, apagar letras escritas de forma errada, reforçar ou engrossar papéis de pouca qualidade, escrever sobre objetos de prata e usar os metais como pigmento.³³⁰ Em seguida, detalhava a técnica de se elaborar o desenho de figuras humanas e de ornamentos caligráficos, aspectos que serão tratados no capítulo seguinte desta tese. Ainda são apresentadas na sua obra, de maneira breve, algumas matérias pouco usuais, como a aritmética hebraica e o alfabeto aritmético grego e romano.

Sua visão do ensino era claramente pragmática: na obra de Almada, não foram abordados aspectos filosóficos ou morais. Apesar de ter sido publicada ainda no reinado de D. João V, seu livro não dava sinais claros de que o objetivo do autor era a propagação do conhecimento para o engrandecimento da nação, tal como fora incorporado por Andrade. Visto que seu projeto não se associava ao mecenato régio e parece partir de uma atividade autônoma, dedicou sua obra a São José, aproximando calígrafos, pintores e carpinteiros pelo uso comum dos instrumentos de trabalho e ainda declarou sua autonomia intelectual e financeira, afirmando que não se encaixava em nenhum dos dois motivos principais pelos quais os autores, à sua época, buscavam um mecenas: “a grande necessidade do patrocínio, ou forçoso tributo da obrigação”. Assim afirmava na dedicatória:

Mas eu por não privar a minha necessidade de patrocínio tão preciso, nem a minha obrigação de tributo tão necessário, deixando de regular a oferta pelo Soberano esplendor da vossa grandeza, (1) Sabedoria, (2) Virtudes, (3) e Excelências, (4) me

para os Escreventes em geral: resta-nos agora satisfazer ao desejo dos curiosos, escrevendo algumas curiosidades, que a experiência, e alguns Autores estrangeiros nos ensinaram”. Em outra passagem fala de “curioso adolescente”, ou “curioso principiante”. ALMADA. *Prendas da adolescencia, ou adolescencia prendada*, p. 17 e 59.

³³⁰ As informações dadas por Almada para executar algumas técnicas serão abordadas no capítulo 3, quando será discutida a apropriação de saberes.

valho somente do motivo que tendes para proteger esta Obra, que consta no seu Ofício usou também de Regra, e de Compasso.³³¹

O último calígrafo português a ser aqui citado é Antonio Jacintho de Araújo, professor de escrita e aritmética e correspondente da Academia Imperial das Ciências em São Petesburgo. Publicou *Nova Arte de Escrever* em 1794, pela Oficina de Antonio Gomes, em Lisboa. Sua obra não foi bem considerada por profissionais coetâneos, como se apreende dos comentários feitos por Joaquim José Ventura da Silva³³² (edições em 1803, 1819 e 1841), um crítico mordaz da obra de Araújo, que assinalava uma série de incorreções na publicação. O autor de *Nova Arte de Escrever* pretendia apresentar a *letra inglesa* metodicamente e a partir de regras geométricas, mas resultou em explicações teóricas insuficientes e mostras caligráficas confusas, sobrecarregadas de elementos decorativos que prejudicavam a compreensão da informação principal. A obra foi dedicada ao Príncipe Regente Dom João e sua importância refere-se ao destaque dado à letra inglesa, como reconhecimento formal da nova estética da caligrafia progressivamente generalizada na Europa a partir da segunda metade do século XVIII. Não foi possível traçar sua rede de relacionamentos, pois não existem estudos aprofundados sobre o autor e porque sua obra não apresenta informações que subsidiariam a recolha de dados como, por exemplo, os poemas laudatórios que foram utilizados para a compreensão do lugar social ocupado pelos demais autores analisados.

Se pouco se sabe sobre o autor, no entanto as imagens de seu livro fornecem informações preciosas para a compreensão da atividade do calígrafo na sociedade. No frontispício de sua obra (FIG.24), são vários os elementos alegóricos indicativos da arte da escrita e da proteção real alcançada: a imagem principal é a de uma figura feminina sentada sobre nuvens e iluminada por raios solares, portando um livro aberto com a inscrição “Sapiens dominabitur astris”;³³³ em uma mão segura uma pena e na outra

³³¹ ALMADA. *Prendas da adolescencia, ou adolescencia prendada*, f. 1-1v.

³³² SILVA. *Diccionario bibliográfico portuguez*, t.1, p. 157.

³³³ “o sábio será governado pelas estrelas”. Não foi localizada a referência desta imagem, por isso não se sabe a qual alegoria se refere.

um compasso. Sobre sua cabeça há um filactério³³⁴ com a inscrição “Lisboa” e ao seu redor anjos que portam trombeta, as armas de Portugal, um globo terrestre com uma serpente enroscada na peanha e um caduceu de Mercúrio. Vários destes elementos também fazem parte de frontispícios de outros autores e serão analisados a seguir.

O caduceu de Mercúrio (ou Hermes, na mitologia grega) é um bastão com asas na parte superior e duas serpentes que se enrolam e se confrontam. As asas representam a velocidade com que o deus conseguia se locomover. Segundo a mitologia, logo após seu nascimento, Mercúrio saiu do berço e roubou parte do rebanho que estava sob a guarda de Apolo. Quando este foi a Júpiter reclamar o ocorrido, se encantou com a Lira que tinha sido produzida por Mercúrio, propondo trocá-la pelo gado que havia sido roubado e pelo caduceu. A partir desse evento, Mercúrio assumiu o papel de mensageiro de Júpiter e, por isso, está ligado à eficácia da comunicação e à propagação do discurso. Mercúrio também compõe o emblema da Fama, segundo Cesare Ripa,³³⁵ que o representa nu, com um manto sobre o ombro esquerdo, portando o seu bastão na mão esquerda, enquanto que com a direita segura Pégasus, que se encontra prestes a voar.

O caduceu de Mercúrio também apareceu como elemento alegórico em outros dois frontispícios de obras de autores já analisados: José de Casanova (FIG. 17) e Juan Claudio Aznar de Polanco (FIG. 14). Neste, se encontra no alto da composição, em forma duplicada e simétrica, defronte aos *putti* que estão a ler e a escrever. Em Casanova, o objeto está nas mãos de um querubim posicionado no lado direito superior da composição, ao lado do brasão da família do autor. Do outro lado do brasão encontra-se outro querubim que segura uma trombeta. Neste mesmo frontispício ainda encontram-se duas figurações mitológicas: Apolo e Diana, respectivamente representando o sol e a lua, a beleza e a bravura. Para Ana Martinez Pereira, estas duas figuras são “el día y la noche, la primera simbolizando la brevedad

³³⁴ Filactério é geralmente uma faixa com inscrições bíblicas, enrolada nas extremidades à maneira de pergaminho, mas também pode se referir a qualquer faixa ou tira que contenha uma informação escrita.

³³⁵ RIPA. *Iconologia or Morall Emblems*, figura 119, p. 30-31.

del tiempo (porta un reloj y un compás) y la segunda la vigilia necesaria al hombre de letras".³³⁶

Segundo Victor Mínguez,³³⁷ a página de rosto é a porta de entrada do livro e local onde se pode sintetizar, em combinação de palavras e imagens, o pensamento do autor através da representação icônico-textual de suas ideias principais. A página de rosto ilustrada se desdobrou em outras folhas separadas a partir do século XVII, assumindo uma delas (o frontispício) o protagonismo da imagem em relação ao texto. Nesse espaço em que o autor se apresenta ao público, portanto, os elementos da composição da imagem e a sua distribuição no espaço se tornam representativos da maneira como o autor deseja ser visto. Ainda segundo Mínguez, os retratos dos autores dos textos vão sendo substituídos no século XVII pelas imagens de personagens públicos a que se dedicam os livros: um nobre, um prelado, um valido ou mais frequentemente um membro da família real. Nestes retratos oficiais, os gestos, semblantes, indumentária, alegorias e emblemas delatam a classe social dos representados. Nos frontispícios dos manuais de caligrafia analisados, mantém-se a representação do autor, porém usando destes mesmos recursos imagéticos para sua identificação enquanto sujeito social. Mesmo que se pretendesse a individualização do autor (como figura essencial do sistema produtivo do livro) em seu retrato estampado no frontispício, a construção dos estereótipos³³⁸ levava à repetição das informações: os autores postados diante de suas obras acabadas, em ato de compô-las ou diante dos instrumentos de seu trabalho,³³⁹ que no caso dos calígrafos seriam a pena, o papel, o compasso, o esquadro, entre outros. A repetição realimentava os sentidos do padrão iconográfico adotado, acabando por criar os atributos facilmente reconhecíveis dos *hombres de pluma*. Nos retratos de Pedro Díaz Morante (FIG. 25) e de Manoel de Andrade de Figueiredo (FIG. 26) não existem complementos alegóricos e

³³⁶ "o dia e a noite, a primeira simbolizando a brevidade do tempo (porta um relógio e um compasso) e a segunda a vigília necessária ao homem de letras". PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 208.

³³⁷ MÍNGUEZ. Imágenes para leer: función del grabado en el libro de siglo de oro. In: CASTILLO GÓMEZ (org.). *Escribir y leer em el siglo de Cervantes*, p. 255-283.

³³⁸ Os estereótipos devem ser entendidos como as prescrições de produção e recepção. Cf. HANSEN. *A sátira e engenho*, p. 32

³³⁹ CHARTIER. *Forma e sentido*, p. 57,58.

os elementos decorativos marginais ao retrato são alusivos ao tipo de ornamento caligráfico utilizado por cada um deles; são, portanto, referências não só do ofício da caligrafia, mas do estilo que os particularizava dos demais.

Casanova (FIG. 17), Polanco (FIG. 14), Morante e Andrade são retratados como sujeitos centrados, cientes da sua posição. Todos os quatro aparecem com roupas características da nobreza. Andrade usa ainda uma peruca de longos fios brancos cacheados. A vestimenta mais despojada é a de Morante, que porta um paletó amarrado por um cordão e tem sua casaca sobreposta apenas sobre seu ombro esquerdo, assim como na representação de Mercúrio dada por Ripa. Morante encontra-se de pé, defronte uma mesa que tem alguns instrumentos da escrita e dois livros cujas capas registram os números 1 e 2; com a mão esquerda, aponta para o livro com o número 2. Estes elementos são analisados pelos estudiosos do autor como correspondente às suas duas publicações, sendo que a segunda ainda estava em fase de produção. Seu olhar, em perspectiva futura, confirma essa intenção de mostrar ao leitor que, ao apresentar uma obra, já se tem em mente a publicação da subsequente. Porque está de pé, o ato de segurar a pena é displicente. Os outros três autores encontram-se sentados, em posição de escrita, portando uma pena na mão com elegância, segurança e pulso firme, como verdadeiros educadores. Seus olhos miram os leitores: Casanova mostra-se reflexivo, Polanco instigante e Andrade sereno.

Os instrumentos da escrita estão presentes em todas estas gravuras: compasso, régua, esquadro, faca, pena, papel, tinteiro. Mas as posições de destaque desses elementos na composição variam em cada caso. O compasso de Morante está quase imperceptível sob a faca de aparar a pena; Polanco deixa seu esquadro bem à vista; e Casanova mistura todos os instrumentos em fachos amarrados de cada lado da parte inferior da composição, dando destaque apenas ao compasso, que aparece no medalhão do centro, abaixo de seu retrato, ao lado dos desenhos de dois olhos e dois ouvidos. Pode-se considerar que a valorização dos instrumentos corresponderia à escolha do método de ensino, entre o prático e o especulativo, entre o *imitativo* e o

geométrico.³⁴⁰ A imagem do antebraço e da mão que segura a pena, exaustivamente usada para representar a caligrafia, está relacionada à sua abordagem prática e, em geral, encontra-se presente nas publicações que valorizam as mostras de letras, adornos e textos para cópia (FIG.27). A presença do compasso, por sua vez, está relacionada à ideia de razão e medição³⁴¹ e estaria vinculada à abordagem especulativa da caligrafia (FIG.28). No frontispício de Casanova, o fato do compasso se encontrar em uma posição de destaque e ao lado de pares de olhos e ouvidos, estando relacionado à inscrição *Labore et Constantia*, sugere uma referência à disciplina, à assimilação dos ensinamentos do mestre e à persistência na repetição das lições, fundamentos necessários ao aprendizado.³⁴² Assim sendo, pode-se considerar que a escolha e o posicionamento dos instrumentos com os quais irá se apresentar na imagem é um indicativo das práticas, ideias e lugar social ocupado pelo autor.

A imagem dos frontispícios, portanto, era um discurso racionalmente construído, cujos elementos eram compreensíveis para os coetâneos. Da mesma forma, os poemas laudatórios traziam para os versos, em referências constantemente reproduzidas, as concepções que construíam a imagem dos calígrafos na sociedade. Para identificar essas mensagens, foi necessário desconstruir os poemas e as imagens em partículas que pudessem ser descritas e inventariadas, para que depois fossem recolocadas em seus contextos materiais e históricos. Os relatos, retratos, frontispícios e poemas enalteceram os calígrafos em suas épocas; decodificados, vieram para o presente. Esta é a capacidade da escrita em ser a chave não só da lembrança de um passado coletivo, mas também da presença no futuro. Mas nenhum grande esforço de análise usado para traduzir essas questões consegue superar a certeza e a simplicidade

³⁴⁰ No capítulo anterior foram abordados os métodos de ensino da caligrafia, designados nesta tese como “imitativo” e “geométrico”.

³⁴¹ RIPA. *Iconologia or Morall Emblems*. Prática e Teoria, figuras 245 e 295, p. 60-61 e 73-74.

³⁴² O emblema da mão que segura o compasso, associado à inscrição “*Labore et Constantia*”, foi utilizado por Christophe Plantin, famoso editor e comerciante de livros estabelecido na Antuérpia, que conquistou a exclusividade na venda de livros nos domínios espanhóis durante o reinado de Felipe II, a partir de 1570. A tipografia de Plantin também teve grande penetração em Portugal a partir da associação com o comerciante João de Molina e Pierre Moerentorf, irmão de Jean Moretus, genro e sucessor de Plantin. Camila Santiago dedica um capítulo da sua tese à produção e comercialização de livros religiosos da tipografia plantiniana. Cf. SANTIAGO. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro*, p. 31-38.

do verso que Lope de Vega dedicou ao amigo Pedro Díaz Morante, assim declamando:
*Tu pluma (pincel de tu memoria).*³⁴³

³⁴³

Cf. nota 288.

Capítulo 3. *Pingere litteras*: a letra da pena e do pincel³⁴⁴

3.1. Arte, apuro e desenho

A escrita, “este arte maravilhoso que da color y cuerpo a los pensamientos”...³⁴⁵

Esta frase, emitida por Torio de la Riva em 1798, representa uma ideia compartilhada por teóricos setecentistas no mundo europeu. Os conceitos de “cor” e “corpo” aplicados à escrita se relacionam à fixação do pensamento em suportes materiais, não apenas com o uso da pena, mas também do pincel, criando contextos visuais que permitiam outros níveis de leitura. A imagem era fundamental no discurso seiscentista e setecentista, pois se fazia uso de um léxico que possibilitava a exploração de sentidos e de uma poética na qual o valor da imaginação subjetiva era essencial no entendimento do mundo.³⁴⁶ Segundo Ana Hatherly, no século XVII europeu havia uma atenção profunda e contínua à visualidade do texto; enquanto o autor usava o aspecto gráfico como ideia, o leitor era “remetido para a ‘forma em si’ como veículo significativo”.³⁴⁷ Os labirintos, acrósticos e anagramas se tornaram de uso muito difundido no período e representam a síntese desta relação entre palavra e imagem, sendo um desafio à capacidade do leitor em decifrar os códigos ali existentes. Contudo, ainda segundo a autora, a intensificação desse processo criativo levaria a uma exaustão dos sentidos, tornando-se frequente a repetição de formas já conhecidas, usadas para “fins puramente decorativos em que é reproduzida uma estrutura já esvaziada de outro conteúdo que não seja o do jogo intelectual, o da

³⁴⁴ A expressão foi retirada de Raphael Bluteau que assim a define: “*Pingere litteras* é propriamente escrever letras com o pincel, como fazem os pintores”. “Escrever”, In: BLUTEAU. *Vocabulario portuguez & latino*, v.3 p. 226.

³⁴⁵ “Esta arte maravilhosa que dá cor e corpo aos pensamentos”. TORIO DE LA RIVA Y HERRERO. *Arte de escribir por reglas y con muestras ...*, p. 1.

³⁴⁶ Cf. ÁVILA. *A palavra no espelho*.

³⁴⁷ HATHERLY. *A experiência do prodígio*, p. 72.

exibição de capacidade e competência criativa, além dos aspectos visualmente estéticos.”³⁴⁸

A fala que é escrita e a escrita que é imagem ganhavam uma única consistência através da caligrafia, do desenho e da pintura. Neste processo, pensamentos, registros ou informações adquiriam distinção e diferenciação quando acompanhadas de adornos, fossem marginais (como as bordaduras e vinhetas) ou incorporadas à própria letra. A configuração visual da página escrita era um recurso intelectual e comunicativo e correspondia tanto à estrutura de design do conjunto do documento quanto aos elementos decorativos isolados, que poderiam ser usados com valor simbólico ou não. Para realizar estes recursos comunicativos, era necessário que o escritor dominasse a letra como matéria visual e, no entender do calígrafo espanhol Juan de Iciar, fosse capaz de escrever com arte, apuro e *desenho*.³⁴⁹ Para isso, era necessário que desenvolvesse o domínio técnico artístico e fizesse uso de referências visuais para nortear os temas a serem aplicados.

Para compreender como a letra, no manuscrito adornado, se relacionava aos conceitos da pintura e do desenho, inicialmente serão apresentados, neste capítulo, os debates levados a cabo pelos teóricos da *arte da escrita* em Portugal e na Espanha durante os séculos XVII e XVIII. As discussões estavam relacionadas não apenas à constituição visual do documento, mas também aos métodos de ensino, já que a apreensão da letra como imagem, segundo alguns autores, dificultava a aprendizagem da língua escrita. Por outro lado, essa concepção da palavra como arte gráfica abria a possibilidade de pintores e escultores iletrados serem agentes da escrita pelo domínio da prática artística. Os conhecimentos necessários para lidar com a escrita como desenho eram divulgados das mais diversas maneiras, desde os tratados e manuais práticos difundidos por meio da tipografia, até a produção de obras pessoais conformadas a partir da recolha de informações em diversas fontes. Com o objetivo de reconhecer como o conhecimento era propagado, serão analisados a constituição e

³⁴⁸ HATHERLY. Texto visual. In PEREIRA. *Dicionário da arte barroca em Portugal*, p. 534-536.

³⁴⁹ ICIAR. *Recopilación subtilissima intitulada Orthographia práctica*

uso de cinco desses “cadernos” de pintores e calígrafos que foram localizados nos arquivos portugueses.

A partir da obra de José Lopes Baptista de Almada, um raro exemplo de manual dedicado à arte de ornamentação de manuscritos escrito em português, será analisado como foram concretamente aplicadas determinadas técnicas decorativas. Dada a importância da cópia para a prática da escrita ornamentada, serão discutidos como os diversos métodos de reprodução de imagens puderam ser utilizados na constituição de documentos adornados. Para tanto, foram tomados como amostragem 59 compromissos de irmandades produzidos no Brasil e em Portugal nos séculos XVIII e XIX – como exemplos de obras finalizadas – e cinco documentos de origem portuguesa e espanhola que deixam evidentes os processos executivos. Revelar as formas de trabalho utilizadas na ornamentação destes documentos permite que melhor se compreenda as capacidades exigidas e alcançadas pelos profissionais da *boa pena* e as maneiras pelas quais desenvolveram seu trabalho no Brasil colonial.

3.2. A letra como desenho e como pintura

Na arte da escrita, há uma conexão clara que une a letra à pintura e ao desenho. Essa relação não escapava aos teóricos e foi debatida por autores espanhóis durante os séculos XVII e XVIII na defesa dos métodos de ensino da escrita, como foi discutido no primeiro capítulo. As duas visões principais podem ser assim sintetizadas: a) o enfoque na habilidade manual, treinada a partir da repetição exaustiva de mostras e na soltura do punho através dos desenhos e dos rasgos caligráficos; b) a defesa da habilidade manual unida à intelectual, juntando as regras do desenho da letra ao domínio da língua escrita. Como foi defendido pelo calígrafo espanhol Juan de Iciar no final do século XVI,³⁵⁰ a separação entre desenho da letra e sua funcionalidade comunicativa fazia com que o aluno inicialmente *memorizasse visualmente* o alfabeto para que se acostumasse com as suas *formas*. Para ele, enquanto a leitura era vista como um discurso da razão, a prática da escrita era de caráter sensível e se

³⁵⁰

ICIAR. *Recopilación subtilissima intitulada Orthographia práctica*, f. 7 v.

aproximava do desenho. Portanto, os dois níveis de aprendizado poderiam ser feitos separadamente, o que significava que ter a capacidade de escrever letras com galhardia não significava propriamente saber registrar ideias e pensamentos. Dando longevidade a essa perspectiva de ensino, em 1850 o pedagogo português Feliciano de Castilho publicou *Método Português para o ensino do ler e do escrever*, defendendo o “método hieroglífico” de aprendizagem e associando a leitura de texto à ideia de leitura de imagem.³⁵¹

Contudo, aprender a escrita como imagem poderia dificultar a compreensão da letra inserida em um sistema comunicativo mais amplo. Neste método de aprendizagem, a habilidade para a escrita poderia ser desenvolvida a partir do treino manual do desenho e não se relacionar propriamente a um letramento pleno. Segundo Justino Magalhães,³⁵² esta situação poderia ser vivida por um “escrevente” que, durante a aprendizagem, não tivesse tido acesso ao método silábico ou mesmo a um método alfabético; este sujeito se centraria na imitação das letras, redigindo as palavras fechadas em si mesmas. Por este motivo, o educador Manuel de Andrade de Figueiredo recomendava que, no início da aprendizagem, os alunos não *pintassem* as letras, mas tentassem fazê-las de um só lance, distinguindo, desta maneira, a letra do desenho da letra da escrita.³⁵³

Desenhar ou pintar palavras poderia apenas significar a fixação de caracteres sobre um suporte. Por isto, um pintor ou escultor de letras poderia escrever mesmo não sendo alfabetizado. A sutil diferença entre a pintura e a escrita da letra percebe-se na firmeza do traço e na regularidade da inclinação, espaçamento, tamanho e proporção dos caracteres.³⁵⁴ Contudo, não é difícil considerar que um pintor muito qualificado, mesmo sendo iletrado, pudesse manter essas normas formais da caligrafia, do mesmo modo como seria capaz de projetar composições complexas em outros suportes. O domínio do desenho, portanto, possibilitava a existência de

³⁵¹ HATHERLY. *A experiência do prodígio*, p. 67.

³⁵² MAGALHÃES. *Ler e escrever no mundo rural do antigo regime*, p. 180-181.

³⁵³ FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler ...*, p. 13.

³⁵⁴ Sobre os usos da escrita em diversos graus de alfabetização ver R. MARQUILHAS, *A faculdade das letras...*; CASTILLO GOMÉZ (coord.). *La conquista del alfabeto. Escritura y clases populares*.

iletrados desenhistas, aqueles que conseguiam inscrever as letras conforme suas regras de proporção e simetria, porém sem fazê-lo “racionalmente”, como diria Iciar, mas “sensivelmente”, usando de suas habilidades manuais e sensórias. Neste grupo estariam incluídos os pintores analfabetos ou de baixo letramento, capazes de desenhar e pintar letras em manuscritos adornados, tal como se realiza um trabalho artístico. Do lado oposto estariam incluídos os *letrados desenhistas*, aqueles sujeitos que uniam a habilidade manual ao desenvolvimento intelectual, possibilitando a execução de letras de adorno e outros ornamentos nos mais diversos suportes. Assim, desenhar as letras poderia significar tanto uma incapacidade quanto um domínio artístico.

A ligação da escrita com a pintura e o desenho se estabelecia pelas regras que regiam as artes. Como definia Aznar de Polanco, defensor do método de ensino geométrico, a arte da escrita, “sin excluir los actos especulativos, incluye respecto à los Actos Prácticos, y Manuales ejecutados en materia externa, y sensible, en orden a la construcción de obra determinada con ajustados preceptos, y reglas infalibles”³⁵⁵. A insistência em afirmar a importância dos preceitos era relativa à inserção da caligrafia no campo das artes liberais, como já foi discutido. A preocupação de Polanco era relativa ao aspecto manual da escrita, mas sua relação com o desenho e a pintura lhe forneceria os preceitos teóricos necessários:

Como se conoce claramente, no hay diferencia ninguna del Arte Liberal del Escribir al de la Pintura, cada una por su rumbo. El Pintor, formando las Figuras con el Pincel, y Colores; y el Maestro del Arte de Escribir, también con la Pluma, y Tinta, va dejando representado a los ojos lo que escribe, sean Letras, Figura, o Rasgos.³⁵⁶

A discussão sobre a necessidade das regras e “preceitos” que aproximavam a escrita da pintura continuou até o fim do século XVIII, como se pode apreender pela

³⁵⁵ “sem excluir os atos especulativos, está voltada para os atos práticos e manuais, executados de maneira externa e sensível, tendo em vista a construção de obra determinada, com preceitos ajustados e regras infalíveis”. AZNAR DE POLANCO, *Arte nuevo de escribir...* f. 10v-11.

³⁵⁶ “como se sabe claramente, não há diferença nenhuma da Arte Liberal de Escrever da de Pintura, cada uma por seu rumbo. O Pintor, formando as Figuras com o Pincel, e Cores; e o Mestre da Arte de Escrever, também com a Pena e Tinta, vai deixando representado aos olhos o que escreve, sejam Letras, Figura, ou Rasgos”. AZNAR DE POLANCO, *Arte nuevo de escribir...*, f. 12.

fala de Torio de la Riva. Para este autor espanhol, todas as artes³⁵⁷ eram compostas por várias partes fundamentais, cada qual com seus princípios e regras. Essas partes deveriam ser apresentadas ao aluno em ordem de progressão, metodicamente definidas, para que fosse possível o aluno atingir a *perfeição*:

Sin querer que un pintor empiece a hacer retratos sin saber antes dibujar ni hacer un ojo, un brazo, una pierna, &c., ni que un discípulo escriba con facilidad y perfección una buena forma de letra sin haber adquirido antes el conocimiento de las reglas fundamentales, y aprendido a hacer por partes y con un orden y método verdaderamente *sintético* (...).³⁵⁸

O autor reforçava, assim, que o aprendizado de cada letra, individualmente, deveria unir *teoria e prática* a partir dos conhecimentos da simetria e da proporção, mas pautado sobre a “invenção” e a “experiência”. Questionando o método puramente teórico e novamente comparando a caligrafia à pintura, afirmava que

las precisiones geométrico-analíticas son incapaces de ser observadas en un Arte que, así como el de la *pintura* ha sido, es y será precisamente de *pura imitación*, desnuda de aquellos tan despreciables como ridículos artificios, que practicados por algunos redujeron el Arte a tan deplorable estado.³⁵⁹

Neste desabafo, Torio de la Riva se referia especificamente aos métodos pautados nos conhecimentos da geometria, tal como foi defendido por Aznar de Polanco. Na sua fala, ainda é importante que seja considerado o enfoque na imitação dos grandes mestres, como um processo de constituição da cultura visual, assim para pintores como para calígrafos.

Asencio y Merojada, outro calígrafo espanhol setecentista, explicava como a clareza e a visibilidade das letras se transformavam de acordo com o suporte, a técnica

³⁵⁷ As artes, durante o século XVII, eram compreendidas como as atividades que se regiam por regras e princípios certos que fundamentavam as profissões, faculdades ou ciências. Cf. Capítulo 1.

³⁵⁸ “Sem querer que um pintor comece a fazer retratos sem saber antes desenhar, nem fazer um olho, um braço, uma perna, etc., nem que um discípulo escreva com facilidade e perfeição uma boa forma de letra sem ter antes adquirido o conhecimento das regras fundamentais e aprendido a fazer por partes e com uma ordem e método verdadeiramente sintético”. TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO. *Arte de escribir por reglas...*, p. 82

³⁵⁹ “as precisões geométrico-analíticas são incapazes de serem observadas em uma arte que, assim como a da *pintura* tem sido, é e será precisamente de *pura imitação*, desnuda daqueles tão depreciáveis como ridículos artificios que praticados por alguns reduziram a arte a tão deplorável estado” (tradução nossa, grifo nosso). TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO. *Arte de escribir por reglas...*, p. 88-89.

de inscrição e a combinação de cores, tal como a pintura.³⁶⁰ Ainda que as letras tivessem sempre uma mesma figura, sua legibilidade dependia da distância ou da altura em que estivessem inscritas, da cor do suporte (letras brancas sobre campo negro ou vice-versa) ou da sua superfície (relevo, bordas perfiladas, etc.). Mesmo tendo um mesmo corpo, os efeitos de nitidez se modificavam conforme uma série de variáveis que estavam relacionadas com o conjunto estético da obra que recebia a inscrição, sendo ela um manuscrito, uma pintura em tela ou em forro, uma lápide ou um monumento. Por isso o autor defendia a necessidade de dominar os conceitos da geometria e da perspectiva, assim como das teorias da cor, considerando o ponto de vista do observador, definindo assim um campo de conhecimento que se aproximava da pintura.

A importância do desenho para as diversas artes era tanta que, na virada do século XVII para o XVIII, o tratadista português Félix da Costa, defendendo a criação de uma escola de desenho sob auspícios reais, analisava criticamente a situação das artes no reino de Portugal e recomendava incisivamente o estudo e a prática do desenho para diversas categorias profissionais, entre elas os engenheiros e arquitetos, para colocar as figuras em perspectiva e retratar as paisagens em torno da edificação; os náuticos, para se fazerem as cartas dos mares e os mapas das terras; os bordadores, para não desfigurar as imagens nos tecidos; os entalhadores, para inventarem os retábulos com graça e não “esconderem entre tantos detalhes decorativos sua ignorância”; os abridores de chapas para imprensa para gravarem figuras humanas e grotescos; e também os calígrafos, para darem penadas em precisão e fazerem a letra com acerto.³⁶¹

O domínio do desenho era importante principalmente para a execução de letras especiais, como as capitulares e os rasgos caligráficos, os volteios que a mão fazia com a pena sobre o papel, inscrevendo linhas que extrapolavam a forma dos caracteres, criando adornos sobre a própria letra ou em vinhetas e decorações

³⁶⁰ ASENSIO Y MEJORADA. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula*, p. 6-7.

³⁶¹ FELIX DA COSTA. *Antiguidade da pintura*. Apud FARIA. *A imagem útil*, p. 47-48. O texto completo encontra-se na edição fac-similar do tratado, originalmente em manuscrito, editado pela Yale University Press.

marginais.³⁶² As capitulares poderiam ser caligráficas ou pintadas, como as iluminuras, usando como instrumento principal o pincel e tendo como recurso de imagem uma gama variada de pigmentos. Especificando as sutilezas da decoração, Rufino Blanco y Sanches definia a *letra ornamentada* como aquela que recebia adornos que não eram próprios de seu traçado, enquanto que a *letra de adorno* seria constituída como um próprio ornamento.³⁶³ Nestes tipos de letras, assim como nas vinhetas e nas decorações marginais, se revelam mais claramente as vinculações da estética do manuscrito com a pintura e o desenho.

3.3. A circulação de saberes

São muitas as maneiras pelas quais o conhecimento circulava no século XVIII: impressos e manuscritos, cadernos pessoais, oralidade e visualidade. As ideias eram propagadas em modelos e fórmulas que se repetiam e conformavam as práticas sociais movidas por “preceitos retóricos, como *imitação, emulação, gênero, lugar-comum, elocução, estilos, verossimilhanças, decoros não psicológicos etc.*,” como afirma João Adolfo Hansen.³⁶⁴ Na arte, a emulação de modelos não constituía nenhum problema para os pintores do período, que nem ao menos necessitavam ocultar suas fontes³⁶⁵ ou os vestígios das técnicas de cópias adotadas para reprodução das imagens, como será apresentado neste capítulo. Se não existia originalidade, segundo Hansen, havia modificação e novidade, o que já se era esperado e propagado inclusive pelos autores dos manuais de caligrafia e pintura. Ao apresentarem padrões de letras e de decorações ou técnicas de transferência de imagens, os autores acreditavam que os modelos poderiam ser modificados conforme o interesse, a capacidade e a formação do executante. Assim, considera-se a possibilidade de inovação, ou seja, de “variação engenhosa, perspicaz e versátil da *auctoritas* de obras modelares,” feita a partir do

³⁶² Os diversos tipos de rasgos foram explicados no capítulo 1.

³⁶³ BLANCO Y SÁNCHEZ. *Arte de la escritura y de la caligrafía*.

³⁶⁴ HANSEN. “Prefácio”. In: GRAMMONT. *Ajeijadinho e o aeroplano*, p.20 (grifo do autor).

³⁶⁵ Para Guiomar de Grammont, emulação é a imitação proporcionada de modelos e é uma atividade que envolve o engenho (intelecto) e a arte (a técnica). GRAMMONT. *Ajeijadinho e o aeroplano*, p. 251.

intelecto e da técnica, dentro dos padrões reconhecidos pelas comunidades.³⁶⁶ Mas, se as modificações eram feitas por sujeitos capazes de se tornar autoridade nos gêneros criando obras modelares, como diz Hansen, igualmente podiam ocorrer pela deficiência da técnica, da capacidade e da formação dos executores. As imagens e ideias também podiam ser transformadas pelas formas como os modelos eram transmitidos ou pelos usos dos objetos que abrigavam as imagens. Assim, considera-se a possibilidade de “tradução” dos modelos a partir das suas formas de circulação e das adaptações necessárias dentro dos limites técnicos, materiais e funcionais dos manuscritos adornados.

3.3.1. Cadernos de aficionados das artes da pena e do pincel

Grandes calígrafos conseguiam unir as habilidades da escrita e da decoração, como Pedro Díaz Morante e Manoel de Andrade de Figueiredo. O primeiro mostrava a capacidade de desenhar nas matérias da escrita, enquanto o segundo registrava em seu manual uma série de modelos de capitulares de caráter pictórico, com decorações vegetalistas e zoomorfas.³⁶⁷ Entretanto, os dois autores não forneciam as receitas de tintas para iluminação nem ensinavam como traçar ou copiar os modelos disponibilizados. Portanto, embora fosse de uso corrente em determinados tipos de documentos, a letra pintada e os desenhos ornamentais não eram ensinados na maioria das publicações de caligrafia, ao contrário do que afirma Wilson Souza, que acredita que “a educação para escrita no século XVIII era também a educação para o desenho”, pois, para ele, Andrade “não concebia a escrita desvinculada dos ornatos.”³⁶⁸ O autor defende que a atividade dos calígrafos foi a primeira a introduzir as técnicas do desenho no mundo luso-brasileiro do setecentos e destaca o *ensino* da ornamentação de manuscritos através da geometria como um meio de educação visual dos alunos. Talvez Souza tenha superdimensionado o enfoque da escrita caligráfica no ensino formal das primeiras letras e dado um destaque maior que o

³⁶⁶ HANSEN. “Prefácio” In: GRAMMONT. *Ajeijadinho e o aeroplano*, p. 26.

³⁶⁷ Infelizmente não foi consultado nenhum documento manuscrito realizado por Manoel de Andrade de Figueiredo para atestar a sua habilidade pictórica.

³⁶⁸ SOUZA. *O desenho no Brasil no século XVIII*, p. 70.

necessário à defesa (subtendida) de Manoel de Andrade de Figueiredo ao ornamento da escrita. O calígrafo dedicou várias páginas à composição gráfica das letras humanísticas cursiva, romana, grifa, entre outras, mas no que tange à ornamentação, serviu muito mais como modelo do que como manual, dada a ausência de explicações didáticas e práticas sobre o assunto. No entender do mestre português, pintar letras e escrever eram duas atividades distintas.

Na série analisada de documentos sobre ensino da caligrafia, especialmente os espanhóis, percebe-se uma falta generalizada de exemplares que demonstrem o estudo de letras pintadas ou com aplicação de folhas metálicas (ouro e prata). O aprendizado do desenho e da pintura decorativa de manuscritos, portanto, deveria ser realizado na prática – tendo o discípulo que aprender a partir dos conhecimentos do mestre – ou através da leitura de tratados ou manuais de pintura, como os livros conhecidos como “segredos das artes liberais”, comuns nos séculos XVII e XVIII. Sabe-se que o ensino da pintura em Portugal era essencialmente oficial, caracterizado pela ausência de academias, professores e livros, exceto pela iniciativa de D. João V de estabelecimento da Academia Portuguesa em Roma entre 1725 e 1727. Já o desenho recebeu uma atenção da Coroa a partir daquele período, quando surgiram diversas tentativas de suprir a falta do ensino artístico e tecnológico, tendo sido criadas a Escola da Casa da Moeda (1721), a Escola de Mafra (1770, transferida posteriormente para Lisboa), a Escola de Desenho da Fundação de Artilharia (1749) e posteriormente a Casa do Risco do Real Jardim Botânico, fundada para contribuir com a reconstrução de Lisboa (1755).³⁶⁹ Eram, contudo, aulas ligadas ao âmbito da instrução militar e aos ofícios mecânicos.³⁷⁰ A partir das reformas pedagógicas da segunda metade do século XVIII, outras escolas ligadas ao conhecimento científico foram implantadas no Colégio dos Nobres, na Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra e na Casa Pia do Castelo, cuja aula de desenho, criada em 1781, foi dirigida por Antonio Fernandes Rodrigues, gravador e arquiteto, natural de Mariana, que havia aprendido o desenho com João Gomes Baptista em Minas Gerais.³⁷¹

³⁶⁹ SALDANHA. A pintura em Portugal no tempo de D. João V. In: *Joanni V Magnifico*, p. 31-33.

³⁷⁰ FARIA. *A imagem útil*, p. 56.

³⁷¹ FARIA. *A imagem util*, p. 56; FARIA. *A imagem impressa*, p. 179.

Somente a partir de meados do século XVIII houve o incentivo para a publicação, reedição e tradução de tratados e manuais de pintura em Portugal. Uma iniciativa de destaque foi a reedição, em 1767, de *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, de Filipe Nunes, um dos poucos títulos em língua portuguesa que foram impressos no século XVII. Esta obra contém uma série de informações sobre a preparação das tintas e as técnicas usadas para pintura em diversos suportes, incluindo o papel e o pergaminho. Foi bastante utilizada em sua época e copiada intensivamente ao longo dos séculos XVII e XVIII, em versões integrais ou parciais, para compor as bibliotecas conventuais.³⁷² Havia também edições mais populares, como *Prendas da Adolescencia ou Adolescencia Prendada*, de José Lopes Baptista de Almada, no formato de dicas e receitas, que ensinavam de forma direta os métodos operativos: as misturas de cores, as técnicas de preparo dos materiais (suporte e tintas) e de cópias de modelos (estampas, gravuras e imagens de livros). Alguns destes manuais e tratados foram pesquisados no projeto "*As matérias da imagem: os pigmentos na tratadística portuguesa entre a Idade Média e 1850*", desenvolvido pelo Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras e pelo Departamento de Química da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, entre 2005-2009.³⁷³ Muitos deles nunca foram impressos, como o *Breve Tratado de Iluminação* (1625-1650), de autor anônimo, e o *Tratado de várias curiosidades* (1703), de Braz Rodriguez Pereira.

Muitas obras se formaram a partir dos cadernos de anotações dos amadores da arte da pintura sobre papel, que sintetizavam as informações coletadas em diversos campos. Algumas vezes esses cadernos continham, além da informação textual sobre as "receitas" de pinturas, uma série de modelos iconográficos que poderiam ser reproduzidos e que faziam parte do aprendizado do pintor de manuscritos. Entre estes, cita-se um pequeno caderno no formato *in 16º*, pertencente a Antonio José Francisco, um de seus três autores.³⁷⁴ Na primeira folha (FIG. 29a) encontra-se a denominação das cores ao lado da sua respectiva correspondência cromática. Em

³⁷² MONTEIRO; AFONSO. "Fontes para o estudo dos pigmentos na tratadística portuguesa: da Idade Média a 1850". *Artis*, n.6, p. 167.

³⁷³ Sobre os manuais de pintura não impressos, Cf. MONTEIRO; AFONSO. "Fontes para o estudo dos pigmentos na tratadística portuguesa: da Idade Média a 1850". *Artis*, n.6, p. 161-168.

³⁷⁴ [Caderno de pintura]. Propriedade de Pedro Teixeira Mota, Lisboa, Portugal.

seguida havia oito modelos de mármore fingido, também relacionados com os respectivos nomes das pedras que representavam. Esse dado é significativo para compreender como o domínio da linguagem técnica da arte era fundamental para a perfeita compreensão, pelo executor, das demandas do encomendante. Neste caderno ainda se encontram várias receitas de tintas e uma série de pinturas com modelos de figuras humanas em diversas posições, tendo ao fundo paisagens, sendo todas as composições emolduradas em formato circular, seguindo a mesma padronagem (FIG. 29b). Havia também cenas de passagens bíblicas, como os Passos da Paixão. A qualidade técnica das pinturas e dos desenhos é baixa, o que sugere ter sido um caderno de anotações de um grupo de aprendizes, usado como referência para desenvolver composições a partir dos modelos compilados.

Outros manuscritos confirmam a mesma prática de coletar informações em obras variadas, criando-se um caderno pessoal de instruções para pintura. É o caso do manuscrito designado *Noções de desenho, geometria e arquitetura*, possivelmente elaborado na primeira metade do século XVIII. O manuscrito pertence à Biblioteca da Universidade de Coimbra e foi de propriedade de Francisco Maia, mestre calafate, e, depois, de Manoel Lourenço Alves, que o recebeu em 1839.³⁷⁵ Trata-se da compilação de pequenos trechos sobre geometria, desenho de figura humana e de arquitetura (estes retirados de *As cinco ordens da Arquitetura*, de Giacomo Barozzi da Vignola, cuja primeira edição foi em 1562). As informações vêm acompanhadas de demonstrações visuais provavelmente copiadas dos originais (FIG. 30). Uma das anotações destaca que “a ciência da geometria é uma das sete artes liberais muito necessárias, a todos os oficiais mecânicos, e assim não tem parte em ela, e não podem ser bem resolutos em suas Artes é a geometria um instrumento que muito ajuda a compreender todos os saberes do mundo (sic)”.³⁷⁶

Alguns cadernos mesclavam reproduções manuscritas de obras impressas com anotações pessoais, como se observa em um exemplar que também se encontra nessa

³⁷⁵ “Noções de desenho, geometria e arquitetura”, BUC – Ms 3056. A datação foi resultado da análise organoléptica das características materiais do objeto, como a qualidade da tinta e do papel.

³⁷⁶ [Noções de desenho, geometria e arquitetura], p. 10-11. BUC – Ms 3056.

mesma Biblioteca. Trata-se da cópia do livro do Padre Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1700).³⁷⁷ O documento é composto de duas partes, a primeira traduzida para o português pelo Padre João Saraiva, do Porto, e a segunda pelo pintor José de Figueiredo Seixas, em 1732, segundo as informações bibliográficas. Depois do texto de Pozzo, Seixas recolheu de outras fontes uma série de receitas de tintas, de métodos de se aplicar o douramento e o verniz. Não se trata apenas de uma transcrição de uma obra editada, mas de uma criação de outro documento, um manual de trabalho para pintura em diversos suportes (parede, tela e papel). Esta é uma característica do manuscrito, uma obra que possui uma estrutura aberta e que permite acréscimos com muito mais facilidade, como afirma Fernando Bouza Álvarez³⁷⁸ e como já foi discutido anteriormente.

Curioso é outro manuscrito, identificado sob o título *Memórias Econômicas*, que foi propriedade do padre Martinho Pereira, da Congregação do Oratório de Braga.³⁷⁹ O documento contém anotações sobre diversas obras, entre as quais: a quarta edição de *Diccionario Economico que contem diversos meynos, para augmentar os próprios bens e conservar a saude própria* (1741), do padre francês Natal Chomel; *O Pároco Instruído*, do mesmo autor; e o famoso livro *Segredos das Artes Liberais e Mecânicas*, de Bernardo de Montón, vertido ao português por Joaquim Foyo Cerpa em 1744. O primeiro título é uma compilação de outros manuscritos antigos que versam especialmente sobre agricultura, mas também sobre botânica e medicina popular. O caderno de Padre Pereira compilava a diversidade de seus interesses, que iam do cultivo de plantas às receitas de tintas incomuns e letras especiais, além das técnicas para cópia de estampas para iluminação.

³⁷⁷ “Perspectiva de pintores e architectos compostas em Roma pelo Excelentíssimo pintor e architecto o Irmão Andre Poço da Companhia de Jezus”. BUC – Ms 222.

³⁷⁸ BOUZA ÁLVAREZ. *Corre manuscrito*, p. 78.

³⁷⁹ “Memórias econômicas Tomo 4º”. ADB – Ms296.

3.3.2. Cadernos manuscritos de modelos de letras

Como forma de difusão de modelos de letras e ornamentação de documentos, deve ser considerado o comércio de mostras caligráficas manuscritas – avulsas, completas ou compilações de vários trabalhos – como uma realidade do universo seiscentista e setecentista. De uma citação do calígrafo espanhol Asencio y Mejorada (1780) pode-se afigurar que esse comércio envolvia também o trânsito de obras antigas:

Me han sido de mucha utilidad *los tres singulares libros manuscritos* que a buena costa conseguí, el uno de Juan Xerez, maestro de primeras letras en Toledo, *escrito e delineado* de su mano el año 1594, y los otros dos del Maestro Richito, en el Seminario de Nápoles el año 1596, obra admirablemente *escrita y delineada* de su mano.³⁸⁰

Não foi identificada qualquer pesquisa que tenha levantado dados sobre este comércio em Portugal, tampouco é comum que se encontrem nos arquivos este tipo de material, dada a sua natureza perecível. Contudo, foi identificado um documento pertencente à Academia de Ciências de Lisboa que, embora de extrema importância para a compreensão da prática de produção e comercialização de mostras caligráficas manuscritas no mundo português, ainda permanece inexplorado e desconhecido. Trata-se do *Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos*.³⁸¹ É um livro encadernado, no formato *in 16º* (15 x 11 cm), de 107 folhas, que nunca recebeu intervenção de conservação e, portanto, mantém todas suas características originais. Sobre a contracapa, possui uma gravura de autoria de Rochefort que retrata as armas de Portugal. Na guarda há a informação manuscrita sobre a localização da obra na Biblioteca e a inscrição: “Do Uzo de Fr. Joze de Nossa Senhora das Neves (?) Religiozo Terceiro de S. Fran.co Natural da Bahia” (sic). Na segunda folha encontra-se colada uma gravura de São Miguel e logo em seguida há uma alegoria feminina que tem como atributo a cornucópia, lanças, escudos e bandeiras. Em seguida há duas capitulares

³⁸⁰ “Foram-me de muita utilidade os *três singulares livros manuscritos* que com bom custo consegui, um de Juan Xerez, mestre de primeiras letras em Toledo, *escrito e desenhado* de sua mão no ano de 1594, e os outros dois do Mestre Richito, [produzido] no Seminário de Nápoles, no ano 1596, obra admiravelmente *escrita e desenhada* de sua mão” (grifo nosso). ASENSIO Y MEJORADA. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula*, p. 3. Cf. Anexo I para referência da obra de Juan XEREZ, ou JEREZ.

³⁸¹ ACL – Série vermelha, MS 315.

historiadas da letra N, impressas e idênticas. No verso desta folha e nas duas páginas seguintes, há uma anotação manuscrita em tinta negra, intitulada *Nomes das tintas*, com a designação dos pigmentos e suas misturas, correspondendo à escala cromática básica da pintura, como também a receita de tinta preta para escrever em pergaminho.

A partir daí, em cada folha há o desenho de um ornamento ou das letras capitulares encontradas na obra de Manoel de Andrade de Figueiredo, *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*. Foram copiados os quatro modelos completos de letras: os vegetalistas, as de cetra³⁸² com ornamento, de cetra com volteios e as com volteios mais simples (FIG.31). Há cópias de algumas letras avulsas encontradas ao longo do texto, assim como de ornamentos caligráficos com pássaros, anjos, cetras e coroas (FIG.32). Finalizam o livro alguns desenhos esquemáticos de marcação de pautas. Nas últimas folhas, em tinta ferrogálica diversa da que foi usada nas primeiras inscrições, está descrita uma *receita de tinta preta excelente*. O livro é encerrado com a mesma gravura da alegoria que se encontra na terceira folha e com as imagens de São Miguel e das armas de Portugal, seguindo a mesma organização do início do livro. Todas as gravuras foram retiradas de livros impressos, pois é perceptível a presença de textos no verso da folha de cada imagem.

São muitas as informações sobre as relações entre o impresso e o manuscrito que podem ser recolhidas desse exemplar de mostras de letras capitulares. A edição de um livro, seja impresso ou manuscrito, seguia uma lógica de constituição material tendo em vista uma determinada qualidade de leitores, como tem sido defendido por Roger Chartier e por outros historiadores da cultura escrita.³⁸³ Alguns aspectos de distinção se originavam na constituição material do livro: a capa, o tipo de papel utilizado ou a organização dos tópicos do texto original. Assim, a partir dos dados materiais apresentados nas edições, o historiador consegue levantar indícios sobre as

³⁸² Cetras são os desenhos feitos por cruzamentos de retas perpendiculares formando uma espécie de rede, cujas linhas podem ser finalizadas por curvas; são utilizadas tanto para formação de vinhetas quanto hastes de letras e outros detalhes menores.

³⁸³ Cf. CHARTIER. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, p. 110-112, entre outros estudos do autor que reforçam a ideia.

motivações do editor e dos possíveis destinatários. Em geral, estas informações são direcionadas aos estudos sobre o perfil do leitor, mas podem ser usadas igualmente para inferir sobre a origem do objeto, como o caso deste tão particular “livro de capitulares”.

A sua constituição formal difere-se substancialmente dos quatro cadernos manuscritos de amadores da pintura analisados anteriormente, principalmente pela inserção repetida das gravuras nas folhas iniciais e finais, que deixam antever a ideia de um planejamento gráfico para o objeto. Pode-se considerar que a presença das gravuras, em sua ordem sequencial bem definida, cria uma nova dimensão de apropriação e leitura do objeto ao aproximá-lo da tecnologia e da estética do livro impresso. Um segundo aspecto que diferencia este manuscrito dos demais analisados é a presença de duas folhas iniciais (que receberam inscrições manuscritas provavelmente do proprietário) que originalmente estariam em branco. Estruturalmente, estas folhas formam um conjunto com as páginas que contém as gravuras, servindo como as “guardas”, ou seja, as folhas que unem o corpo do livro à capa, seguindo um modelo tradicionalmente utilizado na encadernação de um livro. Um terceiro aspecto que difere este manuscrito dos cadernos de amadores é que os desenhos foram feitos antes da sua encadernação, conforme pode ser observado pelo sistema de costura utilizado, assim como pela posição dos desenhos na folha, muito próximos ao dorso do livro; este processo obviamente facilitava a execução das letras, conferindo melhor qualidade aos desenhos. Um quarto aspecto que distingue este objeto dos demais é a contraposição entre a qualidade do desenho das letras capitulares e a cursividade da escrita das anotações, cujas características indicam terem sido feitas por um indivíduo que não dominava a letra em seus aspectos gráficos e que, portanto, não poderia ter sido o autor das capitulares ornamentadas (FIG.33).

Esses vestígios materiais, estruturais e visuais do objeto levam a considerar a hipótese de que o editor, o copista e o proprietário (Frei José de Nossa Senhora das Neves, originário da Bahia) eram três pessoas distintas, reforçando a ideia de que este não era um exemplar de caderno de amadores, como os analisados anteriormente. Pelo contrário, é de se considerar que o *Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes*

modos foi idealizado para comercialização. Além da importância de ser um raro exemplar de mostra caligráfica manuscrita ainda preservado, este objeto pode ser também um exemplo de como se produziam mostras feitas à mão destinadas ao mercado consumidor e como estes manuscritos se apropriavam dos recursos do objeto impresso.

As letras e ornamentos de Andrade que foram copiadas neste pequeno livro possuem, em geral, as mesmas dimensões das encontradas em *Nova escola...*³⁸⁴ As variações encontradas não são significativas e podem estar relacionadas às distinções naturais entre os traços da gravura e os da inscrição à tinta: em geral, a linha da pena é mais grossa do que a do buril e, no estado atual de degradação da tinta, essa diferença aparece ainda mais acentuada. As variações significativas pautam-se nas modificações que o desenhista fez na letra de Andrade, procurando (e alcançando) uma melhor legibilidade. Pelas marcas encontradas no papel – pequenas abrasões e ausências localizadas de fibras – dá-se a entender que inicialmente a letra foi copiada de modo idêntico ao modelo, tendo sido modificada depois da aplicação da tinta. Do primeiro estilo apresentado, foram quatro as letras alteradas:

- Letra H (folha 33): foram removidos os volteios da parte central inferior (FIG.34);
- Letra I (folha 34): foram removidos os quatro volteios nas extremidades da letra (FIG.35);
- Letra T (folha 44): foi removida a sequência de desenho da parte inferior, deixando o corte superior da letra mais legível (FIG.36);
- Letra U (folha 45): foi removida a decoração que unia as duas linhas externas da letra (FIG.37).

Do segundo estilo de letra duas modificações foram identificadas:

³⁸⁴ Todas as letras do *Alfabeto ...* e de *Nova Escola ...* tiveram suas medidas tomadas e comparadas. Para isso foi usado o exemplar da obra de Manoel de Andrade de Figueiredo que se encontra na Biblioteca da Academia de Ciências de Lisboa, BACL – 11 744 21.

- Letra C (folha 51): foram removidas a cetra e os volteios da parte central (FIG.38);
- Letra E (folha 53): foi substituído um volteio circular por um cruzado, no centro do desenho (FIG.39).

Para concluir essas modificações e não prejudicar a estética da letra, o desenhista criou outros pequenos elementos decorativos e alterou algumas espessuras e detalhes de linhas. Outras modificações sutis também foram feitas nas capitulares de estilo vegetalista: o desenhista preencheu espaços vazios, trocando linhas por folhas, e alcançando um maior volume. A escolha desses preenchimentos e dos efeitos de sombra promovidos pela diferença da diluição da tinta fez com que as formas se modificassem. Os pequenos detalhes executivos evidenciam, assim, as especificidades da mão que desenha, da mídia utilizada, da estética pessoal e das opções tomadas por um dado copista, calígrafo ou desenhista.

3.3.3. Mostras caligráficas impressas

Muitos historiadores têm defendido que foi intensa a utilização de gravuras italianas e alemãs como fontes e modelos para pinturas realizadas no Brasil setecentista. Outros acreditam em uma aproximação mais direta com o que era produzido em Portugal.³⁸⁵ Quanto à caligrafia e à pintura em manuscritos, tem sido defendida nesta tese a presença marcante da produção espanhola nas obras executadas em Portugal e no Brasil. O que não resta dúvida, a partir de todo esse debate, é que havia uma circulação internacional de imagens gravadas. O mesmo acontecia, evidentemente, com mostras caligráficas para escrita e ornamentação de manuscritos.

É necessário que se compreenda, portanto, algumas das maneiras como os modelos de caligrafia ornamentada eram divulgados. Além dos manuais da arte da escrita já apresentados, as mostras caligráficas impressas circulavam em forma avulsa, tal como as gravuras que reproduziam pinturas. São vários os exemplares de manuais

³⁸⁵

Sobre essa discussão. Cf. GRAMMONT. *Ajeijadinho e o aeroplano*, especialmente capítulo 5.

de caligrafia nos quais subsistem somente as lâminas gravadas, sem o texto correspondente. Como exemplo, cita-se o exemplar de *Nova Arte de Escrever*, de Antônio Jacinto de Araújo que se encontra na Residencia de Estudiantes, em Madrid,³⁸⁶ e a maioria dos exemplares de manuais de caligrafia pertencentes ao acervo da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, como será discutido. Estes objetos podem ter sido compostos a partir de lâminas ou conjuntos parciais das obras que se vendiam separadamente. No volume de gravuras que constitui o conjunto designado *Maestros de Madrid*,³⁸⁷ da Biblioteca da Residencia de Estudiantes, encontra-se uma série de mostras de caligrafia impressas em papel fino e de baixa qualidade. Muitas delas foram feitas pela Escola Pia de Madri,³⁸⁸ algumas a partir de trabalhos de jovens alunos, como mostra a Figura 40a, cujo original foi gravado na própria escola pelo padre Michael de Santo Andrea.³⁸⁹ Essas gravuras serviriam não só para a divulgação dos resultados alcançados na escola, mas também para ampliar o seu uso nas funções didáticas. Outro professor da mesma escola, Padre Santiago Delgado, também mandou gravar várias mostras de letras para serem usadas pelo método de cópia por papel transparente, considerado muito útil para discípulos de “torpe compreensão”.³⁹⁰ Pranchas avulsas também foram produzidas na Espanha pelos padres jesuítas, o que é compreensível pela extensão do trabalho educativo levado a cabo por esta ordem religiosa em todo mundo (FIG. 40b).

Vários outros exemplos de mostras avulsas encontram-se no conjunto documental denominado *Maestros Espanholes – Muestras originales siglos XVI e XVII*, também do acervo da Biblioteca da Residencia de Estudiantes. Neste mesmo exemplar, encontram-se algumas correspondências trocadas entre José Casanova e Blas Lopez, ambos calígrafos espanhóis. Casanova pedia ao seu colega, que comercializava livros, que lhe enviasse “muchas cosas de su gusto”, um livro de

³⁸⁶ RES – MP3 R 604.

³⁸⁷ RES – MP3 R 634.

³⁸⁸ As escolas pias foram fundadas pelos padres escolápios; alguns segmentos atendiam aos alunos carentes. Cf. MADDOZ. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España ...*, p. 287-288.

³⁸⁹ MAESTROS de Madrid – RES – MP3 R-634.

³⁹⁰ Segundo Torio de la Riva, este método foi inventado por Ignacio Perez, cuja publicação data de 1599. TORIO DE LA RIVA Y HERRERO. *Arte de escribir por reglas...*, p. 62.

“peregrinação” e o “*tomo de estampas de Pedro Díaz Morante*”.³⁹¹ Em 1666, o mestre de primeiras letras Pedro Pablo, de Barcelona, encomendou mostras de letras a outro comerciante, sendo

cuatro renglones de cada una, del maestro Joseph Bravo de Robles, que vive en Madrid, que sean de su propia mano ya le pude decir que son por un Maestro de Barcelona que tiene mucho deseo de tener letra de su mano por haber visto de su mano en casa de un maestro que se llama Adres Luis no tengo más que suplicarle sino que me mande en su servicio (sic).³⁹²

Na Espanha, houve alguns calígrafos que se especializaram em abrir chapas de gravura para impressão de mostras caligráficas. Durante o século XVII, vários mestres que imprimiram obras sobre a matéria reclamavam da falta de capacitação técnica de gravadores para lidar com matéria tão específica. José de Casanova, como já foi dito, teve que aprender a arte da gravação em chapas para tentar atingir uma maior fidelidade na reprodução de seu trabalho. Porém, no final do século XVIII Santiago Palomares³⁹³ considerava que a arte da gravura, especialmente a feita em cobre, já tinha atingido um bom desenvolvimento; portanto, não se justificava a ausência de exemplares de letras normatizadas para ensino da escrita, fato que atrapalhava o estabelecimento de um “caráter nacional” e de princípios comuns nas escolas de primeiras letras espanholas. O autor ainda comentava o mau gosto das “*innumerables muestras sueltas grabadas a buril, que andan esparcidas por todas as partes*”.³⁹⁴ Para a luxuosa obra de Domingo Maria Servidori (1789),³⁹⁵ vários gravadores trabalharam para a elaboração das mostras caligráficas, inclusive reproduzindo letras de antigos mestres italianos.

³⁹¹ MAESTROS Españoles. Muestras originales siglos XVI e XVII. RES – MP3 R633, f. 4,5,6, 9. (grifo nosso).

³⁹² “quatro lâminas de cada uma, do mestre Joseph Bravo de Robles, que vive em Madri, que sejam de sua própria mão; pode dizer-lhe que são para um mestre de Barcelona que tem muito desejo de ter letra de sua mão por ter visto um manuscrito em casa de um mestre que se chama Adres Luis; não tenho mais que suplicar-lhe que me mande em seu serviço”. Maestros Espanholes. Muestras originales siglos XVI e XVII. RES – MP3 R633.

³⁹³ SANTIAGO PALOMARES. *Arte nueva de escribir...*, p. xxii.

³⁹⁴ “*inumeráveis mostras soltas que andam espalhadas por todas as partes*”. SANTIAGO PALOMARES. *Arte nueva de escribir...*, p. iii.

³⁹⁵ SERVIDORI. *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*.

Esse comércio de mostras impressas e manuscritas também pode ser detectado pelas características dos códices que reúnem vários trabalhos da escola de Pedro Díaz Morante encontrados no acervo da Biblioteca da Residencia de Estudiantes de Madri.³⁹⁶ Nestes códices encontram-se compilações de pranchas gravadas e manuscritas. Essa junção pode ter sido feita por colecionadores modernos, mas há indícios materiais de que os próprios manuscritos fossem eventualmente “restaurados” pela oficina de Morante, realizando-se a complementação de partes faltantes do desenho ou do texto, para melhorar sua aparência estética (FIG.41). Vários destes manuscritos restaurados e outros ainda íntegros, executados por diversos calígrafos da escola de Morante, foram colados em um suporte secundário de papel de trapo de características correspondentes ao século XVII (segundo sua textura e distribuição das fibras na folha), uniformizando as dimensões e fornecendo uma estrutura reforçada aos desenhos. Estes, muitas vezes, foram feitos em papéis de baixa gramatura e provavelmente surgiram como rascunhos ou borradores. As intervenções nas obras procuravam modificar o seu estatuto original: de *estudo* a *obra finalizada*. Assim, estas mostras caligráficas puderam circular de forma avulsa, constituindo as coleções que hoje conhecemos.³⁹⁷ A tendência da escola de Morante em vender mostras caligráficas separadamente da parte textual revela-se também na forma como o calígrafo estruturava seus livros, tornando texto e imagens duas partes independentes. Ana Martinez Pereira imagina que

Morante ha sido víctima de su propio éxito y del modo que escogió para presentar sus trabajos. En sus libros la parte teórica y las láminas parecen dos unidades independientes, y desde muy pronto su fama como calígrafo/artista hizo que sus

³⁹⁶ MORANTE HIJO. (Rasgos Liberales. Coleção de mostras e exercícios caligráficos). Volume 1 e 3 RES – MP3 R 549, R551; o volume 2 desta coleção foi restaurado em época contemporânea e suas características originais foram modificadas, por isso não foi utilizado para esta análise específica; MORANTE HIJO. Vários Originales. Manuscritos encadernados em códice. RES – MP3 R-553.

³⁹⁷ Diante da existência de vários códices que reúnem mostras caligráficas impressas e textos variados de Morante em acervos bibliográficos, Ana Martinez Pereira não acredita que sua constituição original tenha sido uma proposta editorial da oficina de Morante, pois cada um dos códices apresenta diferentes mostras, algumas do filho de Morante, tendo sido constituídas por colecionadores. Cf. PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 251. Há dois destes códices na coleção da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, e são os únicos exemplares conhecidos de obras de Pedro Díaz Morante encontrados em Portugal. Estes códices contêm diversas lâminas gravadas com mostras caligráficas, em formatos diferentes, sendo algumas delas repetidas. BA– 38-XII-17 e 38-XIII-18.

lâminas, las que vendía sueltas, en cuadernos de muestras exentos, o las que acompañaba de texto teórico, fueron perseguidas por aficionados sin respetar la unidad editorial que él defendió en cada una de sus obras.³⁹⁸

Ainda observa a mesma autora que, na *Quarta parte del Arte Nueva de Escribir*, os valores de venda da obra foram distintos para a parte tipográfica (que contém os textos: teoria, licenças, poemas) e a parte calcográfica (que contém as imagens com mostras caligráficas), fato não ocorrido nas outras edições do mesmo autor.³⁹⁹ A taxação do livro foi feita sobre as folhas inteiras impressas (que, depois de dobradas, formariam os diversos cadernos que conformam a estrutura da encadernação, chamados *pliegos* em espanhol). Os *pliegos* das lâminas tiveram valores quatro vezes mais altos do que os de texto,⁴⁰⁰ o que faz supor que já se previa a venda separada das partes de texto e imagem.

Em Portugal, há indícios que o comércio de mostras de lâminas avulsas impressas tomou impulso somente em fins do século XVIII e não foram encontrados exemplares anteriores a 1784 nos acervos consultados. A Biblioteca da Ajuda reúne alguns conjuntos de mostras caligráficas, muitas delas estrangeiras, que foram adquiridas pelo colecionador Manoel Joaquim de Sá Braga, professor de primeiras letras do Real Colégio dos Nobres e doadas à Biblioteca Real em 1831. Uma das obras portuguesas desta coleção⁴⁰¹ contém 18 lâminas de mostras de letras portuguesa, inglesa, francesa e italiana, além de quatro textos para cópias; encontra-se encadernada com outras obras do mesmo gênero, três francesas e uma inglesa. Não há texto teórico explicativo nem indicação do autor. Na página de rosto apenas

³⁹⁸ “Morante foi vítima de seu próprio êxito e do modo como escolheu para apresentar seus trabalhos. Em seus livros a parte teórica e as lâminas parecem duas unidades independentes, e desde muito cedo sua fama como calígrafo/artista fez que suas lâminas, as que vendia soltas, em cadernos de mostras avulsas, ou as que acompanhava de texto teórico, fossem perseguidas por amadores sem respeitar a unidade editorial que ele defendeu em cada uma de suas obras”. PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 228.

³⁹⁹ PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 248.

⁴⁰⁰ Os preços dos livros de Morante foram assim taxados: no primeiro e no segundo título, 14 maravedis cada *pliego*; no terceiro, 20 maravedis cada *pliego*; no quarto, quatro maravedis em cada *pliego* e 16 cada “matéria” (gravura). No presente momento não é de interesse identificar o valor absoluto atualizado de cada livro, mas estabelecer uma relação comparativa entre os valores estabelecidos para a parte de texto e para a de imagens.

⁴⁰¹ BA – 38-XIII-38.

aparece o título *Arte de escrever perfeitamente, ou collecção escolhida de traslados de letra portuguesa, inglesa, francesa, e italiana com preceitos desta arte &c.*, e as notas tipográficas “Vende-se na loja de João Baptista Reycend, e Companhia Mercad[ores] de Livros, no Largo do Calhariz em Lisboa”; a data foi acrescentada à tinta e registra o ano de 1784. A obra, sem autoria, foi impressa às custas do mercador de livros, conforme informação expressa na primeira lâmina. As páginas estão numeradas, o que indica que seriam comercializadas como um conjunto.

Já adentrando no século XIX, Manoel Satírio Salazar publicou *Nova Arte de Escrita para se aprender theorica, e praticamente...* em 1807 pela Impressão Régia. Há uma grande parte teórica, na forma de diálogo entre mestre e discípulo, mas não contém informações essencialmente diferentes das demais obras que foram difundidas no século anterior. Naquele ano, Salazar dizia ter 28 anos de profissão; portanto, o calígrafo português iniciou sua carreira em fins da década de 1770, agregando o conhecimento divulgado naquele momento. Quanto aos modelos de letras, percebe-se o grande enfoque no tipo de letra inglesa, uma tendência da caligrafia a partir da segunda metade do século XVIII, como já foi dito anteriormente. O mesmo autor fez circular no Reino de Portugal uma série de estampas intitulada *Nova collecção de traslados para se aprender a letra ingleza*, contendo dez lições de caligrafia, sendo as primeiras destinadas ao treino das linhas e curvas que compõem as letras e as demais contendo pequenos textos e frases para cópias, nas línguas portuguesa, inglesa, francesa e espanhola. Esta edição não contém notas tipográficas e não saiu do prelo de tipógrafos, mas de oficinas de gravadores. Assim, mesmo tendo sido formada como um conjunto consistente, acabou por não ser considerada uma “edição tipográfica”. A existência desta coleção de pranchas calcográficas indica que produções similares com modelos de letras podem ter corrido pelos domínios portugueses. As demais mostras caligráficas da coleção da Biblioteca da Ajuda foram impressas no decorrer do século XIX e fogem do escopo cronológico desta tese.

3.4. Os “segredos” das artes da pena

É muito difícil de apreender como as leituras foram apropriadas pelos sujeitos; a simples posse ou presença de um livro na biblioteca de um profissional não supõe necessariamente a sua leitura, em qualquer nível de profundidade possível. Para a maior parte das leituras feitas pelos sujeitos, não existem registros materiais que suportem análises que possam reconstruir a absorção dos conteúdos. Alguns historiadores utilizam registros escritos, como os depoimentos coletados em interrogatórios policiais ou inquisitoriais, que relacionam fontes textuais dos interrogados com suas interpretações pessoais.⁴⁰² No campo artístico, é possível refletir sobre a absorção do conteúdo de livros técnicos através das obras realizadas pelos pintores, como foi feito por Camila Santiago.⁴⁰³ A pesquisadora aprofundou a metodologia de cotejamento entre conteúdo textual e trabalhos de alguns artífices cujas bibliotecas puderam ser conhecidas.

Quanto aos manuais de ornamentação de manuscritos, igualmente podem ser traçadas algumas comparações acerca da circulação de saberes. Para esta tese não foi feito um levantamento do acervo bibliográfico ou gráfico dos calígrafos que trabalharam na América portuguesa, pois nem ao menos se conhece seus nomes. Mas é possível identificar, através dos objetos por eles produzidos, um saber difuso que movia práticas concretas. Esse saber, que poderia também ser transmitido pela oralidade, tem suas raízes no período medieval.

Conforme afirmam os estudos sobre livros iluminados medievais, na maioria dos manuscritos inicialmente escrevia-se o texto. Assim, geralmente o lugar e a maneira de inserir a iluminura e a decoração eram planejados antes do ilustrador iniciar seu trabalho. As modificações eram então pouco possíveis. Demarcava-se a folha em linhas horizontais, verticais e diagonais, delimitando-se o lugar da escrita, o da iluminura e das decorações. Após o texto ter sido escrito, o pintor iniciava com um croqui os motivos das bordaduras e das imagens que se relacionavam diretamente ao

⁴⁰² Cf. CHARTIER. *Práticas de leitura*. (org.); GINZBURG. *O queijo e os vermes*; ROMEIRO, Adriana. *Um visionário na corte de D. João V*. VILALTA. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura*.

⁴⁰³ SANTIAGO. *Usos e impactos de impressos europeus...*

texto. Executava-se então o desenho a lápis ou à ponta seca e posteriormente aplicava-se a tinta sobre as linhas. Após essa etapa, complementava-se o desenho com as cores. Empregavam-se as folhas de ouro nesse estágio. Por último, a finalização da pintura consistia na aplicação de aguadas e no desenho dos detalhes. Um método de imprimir rapidez ao trabalho era ter o mesmo projeto de decoração das bordas no verso e no anverso da folha, copiados a partir da sombra do desenho frontal. Na fase da pintura, o livro normalmente não se encontrava ainda encadernado. Era comum, portanto, a utilização em várias folhas seqüenciais de uma tinta preparada antecipadamente e a colaboração de diversos artistas, que trabalhavam simultaneamente. Para tanto, o planejamento visual deveria estar bem construído.

Na divisão do trabalho durante o período medieval, a aplicação da tinta aguada ou do contorno das figuras na finalização das pinturas era considerada uma atividade mecânica e poderia ser feita pelos aprendizes. Reservavam-se previamente espaços para os desenhos de figuras mais elaboradas e de grotescos, que eram realizados pelo artista principal. Também se utilizavam xilogravuras ou gravuras em metal coladas na imagem, depois coloridas e contornadas com motivos decorativos. Em vários manuscritos há vestígios de perfurações no suporte em torno da imagem, provocadas pela execução de moldes com instrumentos pontiagudos. Mas não há evidências conclusivas quanto à reprodução em massa das imagens através de transferência de desenhos previamente elaborados, pois não é possível determinar em qual época as marcas foram criadas.⁴⁰⁴ Interessante notar é que várias destas técnicas medievais foram mantidas ao longo do século XVIII, como será apresentado a seguir.

Esse conhecimento, que se perpetuava ao longo dos séculos, poderia ser transmitido por meio da prática oficial ou da leitura de obras impressas e manuscritas. Em uma via de mão dupla, os próprios manuais poderiam condensar um tipo de conhecimento que também se transmitia pela oralidade. Um raro caso de manual português impresso até o século XVIII – e talvez o único – que trata

⁴⁰⁴ Sobre o livro medieval iluminado, Cf. ALEXANDER. *Medieval Illuminators and their methods of work*; DIRINGER. *The illuminated book*; WALTHER. *Codices illustres*; THOMPSON. *The materials and techniques of medieval painting*.

conjuntamente da caligrafia, do desenho e da iluminação de manuscritos é *Prendas da Adolescência, ou Adolescência Prendada*, de José Lopes Baptista de Almada, editado em 1749. A obra muito se assemelha a outras do gênero, dedicadas aos ensinamentos práticos da pintura e do desenho. Uma dessas obras, que inclusive serviu de referência para Almada, foi *Segredos das Artes Liberais e Mecânicas*, escrita pelo espanhol Bernardo de Montón e traduzida para o português por Joaquim Feyo Cerpa em 1744. Almada ainda usou a obra *Secretos del reverendo Don Alexo Piamontes*, editada na Itália no século XVII e com traduções em espanhol em 1640 e 1698. O reverendo Piamontes, como ele próprio afirmou no prólogo de sua obra, passou 57 anos peregrinando pelo mundo, coletando “segredos” sobre as artes, entre homens doutos, oficiais, lavradores, ou seja, toda sorte de pessoas. O estudioso se interessava tanto pelas informações do círculo dos letrados quanto das oriundas da cultura popular. Seu livro versa sobre saúde, perfumes e sabões, culinária, além de trazer informações sobre diversos pigmentos para pintura e iluminação.

Algumas receitas de José Lopes Baptista de Almada já foram apresentadas no capítulo anterior e neste momento será dada prioridade às informações técnicas sobre o desenho e a pintura das letras e dos demais motivos decorativos. Serão expostos a seguir alguns exemplos de técnicas utilizadas na ornamentação de manuscritos, que serão cotejados com os documentos que revelam os conhecimentos aplicados. Dos 79 compromissos de irmandades que compõem o corpus documental desta tese, somente foram utilizados para estas análises os 59 que foram executados nos séculos XVIII e XIX e que apresentam algum tipo de trabalho ornamental no corpo do estatuto, mesmo que de fatura popular.⁴⁰⁵ Destes, 28 são de Minas Gerais, 21 das demais regiões do Brasil e 10 de Portugal. Além destes documentos, foram analisados cinco esboços, estudos de ornamentação de manuscritos e manuais de caligrafia que

⁴⁰⁵ Os 19 outros compromissos estão vinculados aos outros critérios de seleção documental expostos na introdução, possuindo as seguintes características: presença de pinturas apenas no frontispício; ausência de decoração, mas com informações textuais importantes para a compreensão sobre as hierarquias internas, sobre o cargo de Escrivão e sobre o trânsito administrativo. Foram também excluídos os compromissos portugueses produzidos antes de 1700, pois a sua importância para a presente tese refere-se à análise da permanência dos estilos decorativos e não às técnicas aplicadas.

evidenciam os processos de cópia de modelos. Os dados relativos ao uso das técnicas em cada um dos 59 compromissos analisados estão sintetizados na Tabela 2.

Tabela 2 – Uso das técnicas de ornamentação⁴⁰⁶

Legenda:

1. Presença de desenho subjacente
2. Uso de cópias diretas de modelos
3. Desenhos figurativos feitos com volteios caligráficos
4. Uso de cetras em ornamentos e letras
5. Desenhos simétricos
6. Uso de letras enlaçadas de Andrade
7. Tintas de escrita coloridas
8. Uso do ouro ou prata

Irmandade	Data	acervo	Técnica utilizada								
			1	2	3	4	5	6	7	8	
Minas Gerais											
São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo	1722	MCP	x							x	x
Santíssimo Sacramento da Igreja de Santo Antonio da Via de São José	1722	APM	x							x	x
São Gonçalo, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica	1725	IANTT	x	x	x			x		x	x
Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará	1725	APM	x	x	x	x	x	x	x	x	x

⁴⁰⁶

Cf. Anexo II com as imagens dos livros de compromisso pesquisados.

Irmandade	Data	acervo	Técnica utilizada							
			1	2	3	4	5	6	7	8
Minas Gerais										
Santíssimo Sacramento, Matriz de Nossa Senhora do Pilar, do Ouro Preto	1738	AEPOP	x			x	x		x	x
Irmandade de São Gonçalo da Igreja do Rosário, Brumado	1738	AESJ	x		x	x	x		x	x
Glorioso Santo Antonio da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha no Caeté	1738	APM					x	x		x
Nossa Senhora da Apresentação da freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté	1738	APM	x				x		x	x
Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté	1738	APM	x						x	x
Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté	1745	APM	x	x			x	x	x	x
Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Villa Real do Sabará	1748	MBG	x			x	x			
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Matriz Nossa Senhora do Pilar	1750	AEPOP				x			x	x
Nossa Senhora do Rosário de São José da Barra	1760	BGJM	x						x	x
Almas da Freguesia da Sé da Cidade de Mariana	1763	IANTT	x			x		x	x	x
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Arraial de Santa Rita da Freguesia de Santo Antônio do Rio Acima	1784	MBG	x		x	x	x		x	
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, capela do Rosário, S.João d'El Rey	1787	AESJ	x							
Rosário dos Pretos do Arraial do Morro Vermelho da Freguesia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté	1790	BGJM	x		x	x	x			

Irmandade	data	acervo	Técnica utilizada							
			1	2	3	4	5	6	7	8
Bahia										
Nossa Senhora da Ajuda, Matriz de Nossa Senhora. da Penha na Vila de Porto Seguro	1778	AHU	x		x	x	x			x
Senhor Bom Jesus dos Aflitos e Boa Sentença, Freguesia de Nossa Senhora da Vitória	1778	AHU	x		x	x				x
Nossa Senhora do Rosário de Nossa Senhora da Assunção da Vila de Camamí, Ilhéus	1778	AHU		x		x	x			
Glorioso São José, Sé Catedral da Cidade da Bahia	1780	AHU	x	x	x	x	x			x
Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Vila de Jaguaribe	1780	AHU	x			x				x
Santas Almas, Freguesia Do Espírito Santo de Santo Antônio da Vila de Boipeba	1791	AHU	x							x
Almas Santas do Fogo do Purgatório, Porto de São Felix	1794	AHU				x				x

Pernambuco

Devotíssima imagem de N.S Jesus Cristo com a invocação do Senhor Bom Jesus dos Navegantes, Igreja da Virgem Senhora Nossa da Conceição dos Soldados do Regimento, Recife	1753	AHU	x					x		
Nossa Senhora dos Prazeres, Igreja do Santíssimo Sacramento, Recife	1756	AHU	x							
Nossa Senhora do Terço, Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila de Santo Antônio do Recife	1758	AHU					x			
Santíssimo Sacramento da Sé de Olinda	1773	AHU	x							

Irmandade	data	acervo	Técnica utilizada							
			1	2	3	4	5	6	7	8
Pernambuco										
Senhor Bom Jesus dos Martírios, Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila do Recife	1776	AHU	x							
Senhor Santíssimo Sacramento da Freguesia de São Miguel do Ipojuca	1791	AHU	x			x	x			
Senhor Santíssimo Sacramento da Freguesia da Villa de Serinhaém	1791	AHU	x			x	x			

Rio Grande do Sul

Nossa Senhora do Rosário, Freguesia da Barra do Rio Grande do Sul	1735	BUC	x			x			x	
---	------	-----	---	--	--	---	--	--	---	--

Rio de Janeiro

Nossa Senhora do Pilar, Mosteiro de São Bento	1740	BNRJ				x	x		x	x
Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Loreto de Jacarepaguá	1753	AHU	x						x	
Glorioso Senhor São Jorge	1757	AHU							x	
São Pedro do Rio de Janeiro	1805	AHU	x			x			x	

Portugal

Gloriosos e invictos mártires de Marrocos, Igreja do Real Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra	1702	BUC	x							x
São José sita na Igreja de Santo Antônio de Villa de Borba	1727	IANTT	x	x		x	x			

Irmandade	data	acervo	Técnica utilizada							
			1	2	3	4	5	6	7	8
Portugal			1	2	3	4	5	6	7	8
Virgem Nossa Senhora do Vale, Convento da Senhora da Conceição, Braga	1728	BUC	x						x	
São Crispino e São Crispiniano da Sé de Braga	1731- 1747	ADB	x	x					x	x
Congregação do Santíssimo Coração de Jesus e do Glorioso Archanjo S. Raphael, Lisboa	1732	IANTT	x							
Santíssimo Sacramento, Convento das Religiosas de Santa Marta, Lisboa	1741	BNP	x							x
Nossa Senhora da Conceição, Convento dos Religiosos da Terceira Ordem da Penitência de Nosso Padre São Francisco, Lisboa	1741	BGJM	x	x		x	x	x		
Nossa Senhora da Purificação, Igreja de S. João Marcos, Braga	1743	ADB	x				x		x	
Benditas Almas do Purgatório, Igreja de Santa Maria da Avelada	1750	ADB	x						x	
Nossa Senhora do Rosário, Igreja de São Cristovão de Riotinto	1786	BNP	x						x	

Totalização	1	2	3	4	5	6	7	8
Minas Gerais	26	7	6	11	14	4	17	20
Bahia	6	2	4	7	4	0	8	0
Pernambuco	6	0	0	3	3	0	0	0
Rio Grande do Sul	1	0	0	1	0	0	1	0
Rio de Janeiro	2	0	0	2	1	0	4	0
subtotal – Brasil	41	9	10	24	22	4	30	20
Portugal	10	3	0	2	3	1	6	2
total geral	51	12	10	26	25	5	36	22

Porcentagem	1	2	3	4	5	6	7	8
Minas Gerais	93%	25%	21%	39%	50%	14%	60%	71%
Brasil	84%	18%	20%	49%	45%	10%	61%	40%
Portugal	100%	30%	0%	20%	30%	10%	60%	20%
Total	86%	20%	17%	44%	51%	8%	61%	37%

Os dados da Tabela 2 serão analisados detalhadamente em cada um dos tópicos relativos às técnicas de ornamentação. De uma maneira geral, percebe-se que os esboços feitos a lápis anteriormente ao desenho final ou à pintura (técnica número 1) era uma constante, correspondendo a 86% dos casos analisados. Estes dados sugerem que poucos calígrafos se sentiam confiantes em soltar a mão e executar os “rasgos naturais”, que eram feitos sem estudos prévios, como afirmava Lorenzo Ortiz, capacidade atingida por aqueles que tinham muito treino anterior. Os desenhos subjacentes são características dos “rasgos artificiais”, aqueles feitos a partir de modelos.⁴⁰⁷ Quanto ao uso de cópia direta de modelos (técnica número 2), o baixo índice apresentado não significa que a técnica era pouco usada, mas que ainda estão por ser referenciadas outras obras que serviram de modelos para os calígrafos/pintores da América portuguesa. O desenhos figurativos feitos com volteios caligráficos (técnica número 3) e as letras enlaçadas de Andrade (técnica número 6), eram ornamentos de difícil aplicação, mesmo que fossem feitas a partir de cópias, o que justifica o baixo índice de utilização nos documentos analisados. A simetria dos desenhos (técnica número 5) é principalmente uma característica das bordaduras. A execução à mão desse espelhamento é seguramente uma técnica de difícil execução, mas o uso de moldes permite a perfeita localização dos elementos em suas formas e dimensões estabelecidas. É um recurso que foi utilizado em documentos mais trabalhados, nos quais o gosto estético que privilegiava os espaços cheios da folha foi preferido. As tintas coloridas (técnica número 7), especialmente a vermelha, eram muito utilizadas na composição estética das folhas, especialmente nas páginas de rosto, seguindo os padrões dos livros impressos. O índice de 61% para o conjunto dos documentos não enfraquece a afirmação, pois, dentre os documentos analisados havia os monocromáticos – inclusive nas pinturas – e que não fizeram uso do jogo de cores da escrita. O uso dos pigmentos metálicos (ouro e prata) foi observado em maior grau nos documentos produzidos em Minas Gerais. De fato, o uso *em abundância* deste recurso estético revela uma particularidade regional que não é encontrada em outras

⁴⁰⁷ ORTIZ. “El examen”. In: *El maestro de escribir, la theorica, y la práctica para aprender, y para enseñar este vtilissimo arte*, 1696, p. 9-10.

regiões do Brasil, em Portugal ou na Espanha, tendo em vista os documentos consultados. Este fato não está relacionado diretamente à quantidade de ouro extraída, pois as folhas metálicas não eram produzidas na região e chegavam principalmente a partir do porto do Rio de Janeiro.⁴⁰⁸

As comparações que serão feitas a seguir entre os “segredos” e suas aplicações revelam que muitos manuscritos foram ornamentados a partir do conhecimento apenas básico das regras, não só no Brasil, mas também em Portugal. Este conhecimento, pautado na aprendizagem prática, em alguns casos autodidata, e na habilidade manual, ampliava o rol de indivíduos capazes de sua realização. Assim, compreende-se a existência de vários documentos com as mais diversas qualidades técnicas, característica extremamente significativa para a compreensão dos usos dos documentos pintados durante o século XVIII. A seguir serão discutidas algumas das técnicas utilizadas e sua aplicação em documentos adornados, a partir do exame de alguns exemplos paradigmáticos.

3.4.1. Desenho a lápis sob a letra ou pintura

O desenho a lápis sob a letra ou pintura é o procedimento básico para a decoração de quase todos os manuscritos estudados. De fato, o desenho estava na origem da imagem inscrita em diversos suportes (papel, tecido, madeira, pedra), fosse para as plantas arquitetônicas, os mapas econômicos, as cartas geográficas, as pinturas de paisagens, enfim, era útil para várias profissões, como afirmou Félix da Costa. O desenho se aproximava ainda mais da escrita, na medida em que as duas atividades são *representações gráficas* do pensamento, como afirmaram vários dos teóricos da arte da escrita analisados anteriormente. Essa vinculação era tão clara para os mestres da caligrafia que Pedro Díaz Morante, por exemplo, utilizava como método para soltar a mão do discípulo os exercícios de “rasgos” da letra e ornamentos a bico de pena (FIG. 15). Assim, para muitos calígrafos, a capacidade de escrever era também a de

⁴⁰⁸

COELHO. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*, p. 240.

desenhar capitais ornamentadas, cercaduras e vinhetas. O desenho a lápis igualmente estava no cerne das várias técnicas de reprodução de imagens.

Dos 59 documentos analisados sob o ponto de vista executivo, o desenho subjacente à imagem é reconhecível em 51 deles, o que corresponde a 86% do total. Mesmo naqueles manuscritos cujo desenho não é perceptível, é bastante provável que houvesse existido e que tivesse sido apagado posteriormente à finalização do trabalho. O desenho era feito com *pena de lápis*, segundo Almada, e apagado com miolo de pão.

O compromisso da irmandade das Almas da Freguesia da Sé da cidade de Mariana, de Minas Gerais, datado de 1763 (FIG. 42),⁴⁰⁹ é um excelente exemplo de aplicação do desenho subjacente à tinta, pois o trabalho foi interrompido antes de sua finalização. As indicações, os traços inconclusos ou as marcações deixadas são vestígios materiais do processo de trabalho e das relações que envolvem a produção do objeto. Este manuscrito possui variados tipos de capitulares, entre vegetalistas, com rocalhas e com volteios caligráficos, sendo que muitas seguiram os padrões publicados por Manoel de Andrade de Figueiredo. Há indícios de que foram usados moldes para execução de cada letra, assim como há indicações de onde as linhas dos ornamentos deveriam ser encorpadas, formando os grossos e os finos do ornato.

O texto já estava redigido em perfeita caligrafia, as pautas haviam sido apagadas, as letras das chamadas de capítulo já apresentavam o douramento aplicado e as letras iniciais estavam presentes, mas inconclusas. As capitulares feitas a partir de entrelaçamentos caligráficos têm um melhor efeito quando cobertas a pena, mas também podem ser finalizadas com pincel. Já as letras de adorno com motivos vegetalistas são próprias do trabalho a pincel, utilizando-se pigmentos diversos, podendo ou não receber douramento em alguns detalhes. Por esse motivo, é possível que se esperasse pela intervenção de um pintor para finalizar a sua ornamentação, o que reforça a ideia da divisão dos trabalhos de caligrafia e pintura característicos da segunda metade do século XVIII. Inconcluso em seus aspectos artísticos, a parte textual do compromisso foi finalizada e recebeu aprovação das autoridades eclesíásticas locais.

⁴⁰⁹

IANTT – Ministério do Reino, Livro 528-E.

Outro exemplo de desenho subjacente a lápis encontra-se no compromisso da irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios, do Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo da Vila de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira, situada na Bahia, datado de 1765 (FIG. 43).⁴¹⁰ Nas vinhetas do manuscrito, há vestígios de grafite sob a tinta, porém nem sempre os traços previstos inicialmente foram obedecidos. As marcações a grafite determinavam a simetria das formas, das curvas e das terminações dos ornamentos. As linhas perpendiculares das cetras foram igualmente marcadas com lápis com o uso da régua e, posteriormente, cobertas com nanquim; a aplicação da tinta para feitura das linhas grossas e finas do ornamento seguiu outra das recomendações encontradas na obra de Almada, que era repetir a aplicação sobre as linhas que se desejavam grossas, técnica que pode ser perfeitamente visualizada no resultado final do desenho com a diferenciação da tonalidade da tinta.

O último exemplo de aplicação desta técnica a ser apresentado corresponde ao compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos da Vila da Campanha da Princesa, situada em Minas Gerais e datado de 1800 (FIG. 44).⁴¹¹ Todas as capitulares, ao estilo vegetalista encontrado na obra de Manoel de Andrade de Figueiredo, foram previamente desenhadas a grafite, que não foi removido. Nota-se que não foi seguido o desenho inicial marcado, mas foi respeitada a ocupação espacial determinada previamente. As letras foram pintadas e cobertas com folhas de ouro, tendo como base provavelmente goma arábica e açafrão, como também era ensinado no manual do autor.

3.4.2. Métodos de reproduzir desenhos

Como já foi abordado anteriormente, a cópia de modelos iconográficos, de padrões de design, de letras ou de ornamentos não constituía nenhum problema para os artífices durante o século XVIII, que nem ao menos necessitavam ocultar suas fontes, já que o *imitatio* era aspecto central da obra artística do período. Tal como as

⁴¹⁰ AHU – CU-Compromissos Códice 1666.

⁴¹¹ AHU – CU-Compromissos Códice 1534.

técnicas utilizadas nos livros medievais e aquelas apresentadas por José Lopes Baptista de Almada, várias das capitulares e decorações marginais de manuscritos adornados foram copiadas diretamente dos manuais de caligrafia seiscentistas e setecentistas, assim como demonstram alguns dos exemplares estudados que revelam ou deixam subentendidos os processos de cópias. José Lopes Baptista de Almada dedicou toda uma parte de sua obra aos modos de copiar desenhos, cujo título já deixa implícita a sua utilidade: “Socorro particular para os curiosos que não souberem dibuxar”.⁴¹² São cinco as maneiras que ensinava:

a) A **primeira** é a técnica de fazer um *quadriculado* sobre a imagem, repetindo-o na folha que se quer desenhar, de igual tamanho, maior ou menor conforme se deseje manter o formato original, aumentá-lo ou reduzi-lo. O quadriculado será uma referência das distâncias entre cada parte do contorno da imagem, facilitando sua cópia indireta pelo desenhista;

b) A **segunda** maneira é fazer um *decalque* do desenho refazendo suas linhas com lápis ou carvão, deitar esta face do original sobre o papel que se quer ornamentar e brunir pelo verso usando uma concha muito lisa. Para diminuir o brilho causado pela abrasão com a concha, o autor recomendava que se usasse uma interface de papel limpo. Nesta técnica, o desenho original ficaria em posição invertida;

c) A **terceira** técnica consistia em aplicar carvão sobre o verso da folha que contém o desenho, colocá-la sobre a folha que se quer decorar e depois contornar as linhas do desenho com uma espátula (“ponteiro”) de osso ou de madeira. Esta técnica fazia com que o desenho ficasse na mesma posição que o original;

d) No **quarto** modo utilizava-se um vidro colocado sobre o desenho, no qual seria delineado o contorno da imagem com tinta preta. Depois de seca a tinta, aplicava-se um papel molhado sobre o vidro, esfregando suavemente com uma esponja, ao modo de gravura. O papel deveria permanecer sobre o vidro por meia

⁴¹² ALMADA. *Prendas da adolescencia ...*, p.79-83. Algumas dessas técnicas, como a do quadriculado e do spolvero, eram de domínio público e também foram descritas por Felipe Nunes, como “modo fácil para copiar huma cidade, ou outra qualquer cousa”. Cf. NUNES. *Arte da Pintura*, p. 106.

hora e, depois de ser removido, o contorno do desenho seria perfurado com agulhas e transposto para outro suporte através da aplicação de pó de carvão com uma “boneca”, técnica conhecida como *spolvero* ou, popularmente, como *picadinho*;

e) A **quinta** técnica consistia em fazer um papel translúcido impregnando-o com azeite quente. Este papel, depois de preparado, seria colocado sobre o desenho, que teria suas linhas copiadas com tinta. O molde de papel translúcido depois seria utilizado para a transferência definitiva com a técnica *spolvero*.

Estes métodos poderiam ser igualmente usados para cópias de letras capitulares, como explicava José de Casanova:

Pero los que son curiosos siempre tienen algunos Abecedarios de estas Mayúsculas grandes, que llamamos de caza, con diferentes adornos, que sirven para principios de capítulos, de las cuales se hacen tres o cuatro de cada una, y las que mas perfectas salen, las pican para valerse de ellas cuando se ofrece, en que hallan grande alivio, ahorrándose el mucho enfado, y prodigalidad que ocasiona el hacerlas siempre de nuevo, y no estar sujetos a que unas salga acertadas y otras no. También se hace lo mismo con los adornos de los principios de los privilegios, teniendo picados algunos diferentes con sus Mayúsculas, al modo de los dos que van adelante, que servirán de modelo: *y los que fueren curiosos, y algo dibujantes, podrán conforme a ellos hacer las diferencias que quisieren.*⁴¹³

Outra prática utilizada foi a reprodução dos desenhos feitos pelo próprio artista, usando a transparência da folha para copiar a imagem da frente. Esta técnica, de origem medieval, foi utilizada nos capítulos terceiro e quarto do compromisso da irmandade de São Gonçalo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, de 1725,⁴¹⁴ cujos desenhos de entrecruzamentos de linhas curvas finalizando em pássaros se encontram na frente e verso da mesma folha. A replicação de esquemas de

⁴¹³ “Mas os que são curiosos sempre têm alguns abecedários destas maiúsculas grandes, que chamamos de caixa, com diferentes adornos, que servem para princípios de capítulos, das quais se fazem três ou quatro de cada uma e, as que saem mais perfeitas, as picam para valer-se delas quando se necessita, o que traz grande alívio, diminuindo o enfado de fazê-las sempre. Também se faz o mesmo com os adornos dos princípios dos privilégios, tendo picados alguns diferentes com suas maiúsculas, ao modo dos dois que vão adiante, que servirão de modelo: *os que forem curiosos ou algo desenhistas poderão fazer as diferenças que quiserem*” (grifo nosso). CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir...*, f.40v.

⁴¹⁴ IANTT – Ms Liv. 1204.

composição em mais de um documento por um mesmo artista também pode ser considerada uma forma de reprodução e propagação de ideias estéticas e serão analisadas mais detalhadamente no capítulo seguinte.

Em 12 dos 59 documentos analisados (20%) foram identificados os modelos utilizados para sua ornamentação. Em cinco deles foi utilizada a cópia direta através do decalque a partir do modelo impresso, fato que se atesta pela coincidência de formas e dimensões com os referenciais conhecidos. Este trabalho de comparação entre modelo e documento pode ser feito infinitamente, principalmente com a descoberta de outros referenciais que foram usados pelos profissionais que atuaram na América portuguesa. Mas serão apresentados apenas dois exemplos paradigmáticos de aplicação das técnicas de reprodução direta do modelo: os compromissos da irmandade do Glorioso São Gonçalo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica⁴¹⁵ e da irmandade de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará,⁴¹⁶ ambos feitos em 1725 pelo mesmo calígrafo/pintor (FIG. 45).

A primeira comparação refere-se às capitulares vegetalistas dos documentos citados, feitas a partir do modelo de Manoel de Andrade de Figueiredo. Por manterem as mesmas proporções e dimensões, trata-se sem dúvida da prática de cópia direta feita a partir da publicação do calígrafo português, conforme pode ser visto pela sobreposição de imagens apresentada na Figura 46a. Embora seja uma cópia direta do corpo da letra, o calígrafo promoveu uma série de pequenas modificações, muitas delas decorrentes da sua inexperiência com o desenho ou com o manejo do pincel. As linhas de Andrade são mais precisas, delicadas e com minúcias de detalhes, que acabaram sendo removidas pelo calígrafo/pintor. Ainda se percebe que, embora o profissional seguisse a mesma estrutura de desenho, nas diversas ocasiões em que usou a mesma letra, promoveu modificações nas folhagens, nos pássaros e em outros detalhes, como pode ser visto na Figura 46b.

O profissional ainda usou outras referências para reproduzir ornatos para compor vinhetas em seus trabalhos e as que mais interessam são as imagens

⁴¹⁵ IANTT – Ms. Liv. 1204.

⁴¹⁶ APM – AVC05 doc.1.

encontradas em duas das quatro publicações conhecidas do calígrafo espanhol Pedro Díaz Morante: a *Tercera parte del Arte de Escribir* (1624) e a *Quarta parte da arte de escribir* (1631). Para compor a vinheta que se encontra no capítulo nono do compromisso da irmandade de Vila Rica, o calígrafo utilizou o método de cópia de decalque pela frente, criando uma imagem espelhada em relação ao original. Pode-se comparar o volume e os movimentos da pena e do pincel quando as duas imagens são sobrepostas (FIG. 47 e 86). A análise dessa comparação mostra variações sutis na localização das linhas do desenho, que podem ter ocorrido durante a transferência da imagem ou pelo delineamento com a tinta verde, resultando em linhas mais grossas do que as da impressão. Esta não foi a única imagem que o calígrafo reproduziu de Pedro Díaz Morante: nesta mesma estampa do mestre espanhol aparece um querubim, cujo desenho serviu de referência para outra vinheta, que se encontra no décimo capítulo do compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, (FIG. 48 e 85).⁴¹⁷ Nos dois compromissos ainda há vinhetas com imagens de peixes, que foram provavelmente realizados a partir da cópia por decalque de um desenho caligráfico publicado na *Tercera parte da arte de escribir* (FIG. 49). Novamente a sobreposição de imagens evidencia pequenas variações que podem ter ocorrido durante o processo de transferência da imagem ou da cobertura com a tinta. Também há desenhos de uma borboleta e pássaros gravados em lâminas da *Segunda parte del Arte de Escribir* (1624) de Morante, que foram modelos para vinhetas pintadas, respectivamente nos capítulos 5, 19 e 24 do compromisso de Congonhas de Sabará (FIG. 45).

Os exemplos apresentados comprovam a presença e o uso da obra de um dos mais importantes calígrafos espanhóis seiscentistas na feitura dos manuscritos decorados no Brasil do século XVIII. Poderia ter chegado a obra completa ou gravuras vendidas de forma avulsa, tal como foi costume da oficina de Morante. A repercussão do trabalho do mestre espanhol nos domínios portugueses mais uma vez se confirma: não apenas através das citações no trabalho de Manoel de Andrade de Figueiredo e de José Lopes Baptista de Almada, mas também em alguns documentos pintados

⁴¹⁷

APM – AVC05 doc.1.

realizados na América portuguesa um século após a publicação das obras de Morante. Ainda não se sabe o nome, a procedência e a formação deste pintor de manuscritos nem como teve acesso às gravuras de Morante, mas a comprovação do uso de uma obra seiscentista espanhola é um caminho importante para compreender o processo de formação da cultura visual dos pintores de manuscritos que atuaram na América portuguesa.

As demais maneiras de se reproduzir desenhos (indiretamente, com o uso de molde quadriculado, ou com a confecção de uma matriz para transferência com *spolvero*) não deixam vestígios no original, portanto sua aplicação não pôde ser detectada nos compromissos analisados. Contudo, foram localizados alguns esboços para ornamentação de documentos e exemplares de manuais de caligrafia que guardam as marcas dos processos de cópia. O primeiro exemplo encontra-se no álbum com pranchas manuscritas caligrafadas por profissionais espanhóis, intitulada *Mestres españoles – Muestras originales siglo XVII*,⁴¹⁸ parte do acervo da Biblioteca da Residencia de Estudiantes, em Madri. Dentre os documentos, existem alguns outros exemplos de restauração de estudos realizados em fragmentos de papéis que sofreram intervenções físicas e estéticas antes de serem coladas em outra folha, tendo sido usada a técnica do quadriculado para a reconstituição de uma parte da imagem. No mesmo desenho pode ser vista uma reintegração do desenho do lado direito da folha e, na figura do centauro, o desenho prévio feito a lápis para reprodução da imagem de forma espelhada à da esquerda (FIG.50).

Ainda no acervo da Biblioteca da Residencia de Estudiantes existe um exemplar do livro *Arte de escrever*, de Antonio Jacintho de Araujo (1794),⁴¹⁹ que teve vários ornamentos e letras perfurados por agulha (FIG. 51). Como não há marcas de carvão sobre a superfície do papel, é possível que os furos tenham sido feitos sobre outras folhas que seriam usadas como moldes de transferência dos desenhos, como recomendavam alguns autores.

⁴¹⁸ RES – MP3 R632.

⁴¹⁹ RES – MP3 R 604.

Outros dois exemplos coletados demonstram a aplicação desta mesma técnica. O primeiro é um estudo de carta de brasão,⁴²⁰ no qual o artista alcançou a simetria do desenho por meio do uso da técnica do *spolvero*, usando provavelmente do mesmo mecanismo para transferir o estudo para o suporte definitivo (FIG.52). Neste mesmo esboço, estão inscritas na parte superior todas as cores e formas que deveriam ser utilizadas. O segundo caso são as figuras que compõem um estudo de poema figurado, no qual se percebe claramente as marcas do carvão que foi utilizado para a transferência do desenho⁴²¹ (FIG.53). Estes documentos apresentados evidenciam o processo de trabalho dos desenhistas de manuscritos, as técnicas utilizadas e, no caso da carta de brasão, as determinações dadas pelos encomendantes.

Retornando a Manoel de Andrade de Figueiredo, que sem dúvida foi a grande referência da caligrafia nos domínios portugueses, percebe-se que o rol de exemplos de utilização de seus ornamentos e letras vem sendo constantemente atualizado a partir das análises visuais. Porém, a cópia dos modelos apresentados pelo autor também pode ser comprovada através de marcas físicas deixadas em alguns exemplares. É o que pode ser percebido no livro pertencente à Biblioteca da Universidade de Coimbra,⁴²² que apresenta várias perfurações de agulha nos contornos de imagens, indicando o uso da técnica do *spolvero*. Há também um exemplo de cópia pelo delineamento com lápis no verso da folha em uma vinheta com dois pássaros e cetras (FIG.54). Além das marcas na própria página, o pigmento ficou estampado na página subsequente. Esse desenho era bastante apreciado para decorar manuscritos e foi utilizado no compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do Convento dos Religiosos da Terceira Ordem da Penitência, de Lisboa, realizado em 1741 (FIG.55). Neste mesmo documento, existem outras inúmeras referências à obra de Andrade. O calígrafo do compromisso, com maestria, recolheu os elementos decorativos em diversas partes e os reorganizou em novas composições (FIG. 56), possibilidade aventada por José de Casanova quando dizia ser possível “aos

⁴²⁰ Brasão de armas do Conde Palatino. In Papéis Vários BUC – Ms 582 fl 244v.

⁴²¹ “Versos por figuras” In: Papéis Vários BUC – Ms 582 f. 245 e 247.

⁴²² FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler escrever e contar*. BUC – R-14-14-14.

que fueren curiosos, y algo dibujantes, podrán conforme a ellos hacer las diferencias que quisieren”.⁴²³

3.4.3. Desenhos figurativos feitos com volteios caligráficos

Para realizar os desenhos figurativos com volteios caligráficos, a primeira recomendação dada por José Lopes Baptista de Almada era desenhar com uma *pena de lápis* os contornos das figuras na posição e postura que se desejasse. No caso das figuras nuas, recomendava que se devia guardar o “decoro e honestidade”.⁴²⁴ Somente depois que o desenho estivesse finalizado e de acordo com a “devida proporção e simetria”, deveria ser coberto com “linhas enroscadas” (os volteios caligráficos), conselho que demonstrou visualmente em uma das poucas imagens de seu livro (FIG. 57). O autor dava detalhes para a perfeita consecução da técnica como, por exemplo, estar atento a que os volteios sempre fossem feitos para dentro da linha do desenho inicial, para que não se perdessem as proporções alcançadas. No caso de figura com asas, fitas, bandas ou outros elementos externos ao corpo principal, os volteios deveriam ser cobertos a tinta com a *mesma linha* que se tivesse feito o corpo, dando a impressão de ter sido feito com um único movimento de pena. Para os modelos passíveis de serem copiados, remetia aos trabalhos de Andrade, Morante e Senault (francês). As figuras vestidas com “franções, plumagens, peito, elmo, escudo, etc., tudo proporcionado ao sexo e condição da mesma figura”,⁴²⁵ seguiriam as mesmas instruções, acrescidas de uma maior dificuldade para adaptar as vestimentas aos corpos.

Após a finalização do desenho, o autor ensinava como preparar o papel para receber a tinta, para que ela “pareça impressa”,⁴²⁶ aplicando-se uma camada de “goma graxa” (pó feito a partir de casca de ovo finamente moída) com uma bolsa feita com pano de linho, em pressões suaves sobre o papel. Após essa preparação, o calígrafo

⁴²³ Cf. nota 413.

⁴²⁴ ALMADA. *Prendas da adolescencia ...*, p. 61-63.

⁴²⁵ ALMADA. *Prendas da adolescencia ...*, p. 65.

⁴²⁶ FIGUEIREDO. *Nova escola ...* p. 34.

deveria preparar uma pena com a ponta muito fina e curta e cobrir o desenho com a tinta preta. A sugestão do autor para dar uma aparência profissional ao desenho era fazer as linhas parecerem perfeitamente unidas, mesmo que tivessem sido cobertas com movimentos descontinuados da pena,

porque de outra sorte ficarão penadas sem primor e sem gala. Neste ponto se funde toda a admiração dos que não sabendo o modo de fazê-las, entendem que pegando a pena, sem mais preparação alguma, se fez inteiramente o artifício de toda a figura ou penada.⁴²⁷

Um dos efeitos elegantes e desejáveis na escrita à pena era o uso de diferentes espessuras das linhas feitas em uma mesma sequência. Esse efeito poderia ser atingido de várias maneiras. Uma delas era a variação da pressão da pena sobre o papel; outra era a mudança de posicionamento da pena de ponta larga durante o trajeto da mão, da forma como Andrade ensinou. Isto exigia uma habilidade extrema do calígrafo. Almada, porém, ensinava um modo mais prático e fácil de alcançar os “grossos” da linha. Primeiro dever-se-ia cobrir todo o desenho com a linha fina e somente depois aplicar a segunda camada de tinta, fazendo as linhas grossas. Novamente, o importante, no entender do autor, era que, ao encorpar e unir os riscos finos, o manejo da pena devesse ser “de tal modo que quem os vir fique entendendo que de uma penada, ou golpe, foram feitos uns e outros”.⁴²⁸ Ainda dava recomendações básicas como não deixar cair as linhas finas sobre outras igualmente finas, nem linhas grossas sobre outras grossas, manejo que prejudicaria o efeito de luz e sombra alcançada pelas diferenças de espessura da linha.

Este artifício técnico facilitava em muito a execução das ornamentações. A preocupação repetida do autor de “fazer parecer” que os desenhos haviam sido feitos conforme as técnicas mais elaboradas da caligrafia é própria do público que se pretendia alcançar, ou seja, aqueles que eram iniciantes ou não especialistas na arte da escrita. De certa forma, o objetivo dos livros que continham os “segredos” das artes, era a de popularizar o conhecimento, tornando-o acessível a uma parcela maior de interessados. Estes recursos foram utilizados por calígrafos/pintores na América

⁴²⁷ ALMADA. *Prendas da adolescencia ...*, p. 63 (grifo nosso).

⁴²⁸ ALMADA. *Prendas da adolescencia ...*, p. 65.

portuguesa e podem ser percebidos através de um olhar aproximado para as linhas do desenho, que deixam visíveis as emendas feitas em muitos tracejados das ornamentações.

Do conjunto de compromissos analisados, apenas 10 deles apresentam desenhos caligráficos figurativos (17% do total), sendo seis deles da região das Minas e quatro da Bahia. O pequeno número pode ser justificado pela dificuldade intrínseca ao desenho figurativo. Este recurso decorativo pode ser visto nos três compromissos já apresentados para exemplificar as técnicas de cópias (FIG. 47, 48, 49, 55, 56), assim como em outros reproduzidos no volume de imagens. Outros dois documentos podem ilustrar pontualmente a aplicação desta técnica: o compromisso da irmandade de São Miguel e Almas da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rey, realizado em 1804⁴²⁹ (FIG. 58) – comprovando o uso deste tipo de decoração já no século XIX; e o compromisso da irmandade do Senhor Bom Jesus dos Aflitos e Boa Sentença, da freguesia de Nossa Senhora da Vitória, na Bahia, datado de 1778⁴³⁰ (FIG. 59). Neste último manuscrito, de belíssima composição gráfica e alto domínio técnico, estão presentes vários exemplos de composições de vinhetas figurativas feitas com volteios caligráficos ou com bico de pena. O executor procurava estabelecer um diálogo visual nas páginas contrapostas, sugerindo a presença de um planejamento prévio da composição gráfica total.

3.4.4. Desenhos de cetras

As cetras são os desenhos formados por uma série de linhas entrelaçadas, partindo de um centro quadrangular. Esta decoração era usada com diversas finalidades, para compor hastes de letras, vinhetas, bordaduras e complementos de desenhos caligráficos figurativos. As cetras aparecem para o espectador como intrincados labirintos, feitos a partir de uma só linha contínua. Uma maneira prática de

⁴²⁹ AESJ – s/r.

⁴³⁰ AHU – CU-Compromissos Códice 1671.

fazer tais elementos foi ensinada por Almada.⁴³¹ Inicialmente, quatro linhas equidistantes à maneira de um X deveriam ser traçadas com uma pena de lápis, como demonstrado visualmente em seu livro (FIG. 57). As pontas das linhas seriam complementadas com linhas curvas ou ovais, que deveriam se unir a uma das pontas soltas do mesmo lado. Esta linha corresponderia a um mesmo desenho do lado oposto, continuando assim de um lado e de outro até que todas estivessem unidas. Novamente a recomendação era que se fizesse de tal maneira que tudo parecesse ter sido feito de uma só vez.

Depois de riscada a cetra com lápis, aplicava-se a *goma graxa* no papel e se dava início à aplicação da tinta preta. O desenho de determinados complementos do ornamento, como anjos ou escudos, deveria ser feito no momento inicial. O autor adverte que, ao fazer ornamentos figurativos, era necessário que se guardasse a aproximação com “a forma da coisa, de tal sorte que assim como se vir a obra fique logo se percebendo tudo o que em si contém, ou as coisas se compõem.”⁴³²

Estes ornamentos aparecem em 26 dos documentos analisados, correspondendo a 44% do total. No compromisso da irmandade de São Gonçalo Garcia, da Igreja do Brumado, Minas Gerais⁴³³ executado em 1738 (FIG. 60), há diversos elementos decorativos construídos a partir de cetras: vinhetas, bordaduras e hastes de letras. Várias das imagens foram copiadas ou inspiradas em desenhos encontrados no livro de Andrade.⁴³⁴ No compromisso da irmandade de Nossa Senhora da Ajuda, da Vila de Porto Seguro, Bahia, 1778⁴³⁵ (FIG.61) na página do prólogo há uma moldura decorada com cetras que finalizam em mascarões. O livro apresenta uma ótima composição gráfica e elegante combinação do preto e do vermelho. As capitulares estão inscritas em moldura quadrada, apresentando uma ornamentação diferente em cada letra (FIG. 43). No compromisso da irmandade de Nossa Senhora

⁴³¹ ALMADA. *Prendas da adolescencia ...*, p.66-68

⁴³² ALMADA. *Prendas da adolescencia ...*, p.68

⁴³³ AESJ, s/r.

⁴³⁴ Como exemplo, Cf. FIGUEIREDO. *Nova escola...* gravura 15.

⁴³⁵ AHU – CU-Compromissos Códice 1668.

do Rosário da Freguesia da Barra do Rio Grande do Sul,⁴³⁶ feito em 1735, encontram-se exemplos de vinhetas feitas com cetras e cobertas por tinta colorida de fatura bastante popular. A baixa qualidade técnica das vinhetas se contrapõe com algumas capitulares florais muito bem executadas (FIG. 62).

3.4.5. Desenhos de quinas repetidas simetricamente

As bordaduras com decoração de quinas repetidas simetricamente eram chamadas por Almada de “redes de cetras” e tinham como fundamento a simetria das formas. Para executar os ornamentos de forma simétrica, o papel deveria ser dobrado ao meio, sendo riscadas algumas cabeceiras, cantos e lados, deixando linhas soltas para se unirem com outras cetras. Para aqueles que encontrassem dificuldade em manter o mesmo desenho de cima a baixo, o autor ensinava as maneiras de reproduzir o desenho. Com o papel dobrado ao meio, passava-se a tinta sobre as partes já desenhadas e, antes que a tinta secasse, um lado do papel seria pressionado sobre o outro, deixando assinaladas as linhas, que deveriam ser posteriormente complementadas. A transferência do desenho poderia também ser feita pelo método de decalque com o uso do lápis. O papel deveria então ser dobrado e brunido com uma concha fina. Para remover o vinco causado na folha pela dobra, o autor recomendava simplesmente que se fizesse uma dobra contrária. Em sua opinião, não era desejável que aparecessem grandes áreas sem decoração; para sanar o problema, os vazios seriam preenchidos com alguns “enroscados”.

Em nenhum dos documentos analisados este tipo de dobra pôde ser detectado. Mas a decoração simétrica aparece em 25 dos documentos (51% do total). Um belo exemplo de aplicação das bordaduras simétricas encontra-se no compromisso da irmandade de São Miguel e Almas da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar da Vila de São João Del Rey, feito em 1804⁴³⁷ (FIG. 58 e 63). O manuscrito é inteiramente decorado com bordaduras, vinhetas e capitulares feitas com cetras. Também

⁴³⁶ BUC – Ms 2313.

⁴³⁷ AESJ – s/r.

apresenta algumas capitulares vegetalistas, ao estilo de Manoel de Andrade de Figueiredo. Outro exemplo encontra-se no frontispício do compromisso da irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, de Minas Gerais,⁴³⁸ datado de 1722 (FIG. 64). Na imagem, os elementos decorativos em torno da gravura colorizada foram feitos com pena, em tinta vermelha, e aplicações de douramento. A composição é extremamente simétrica, na qual todos os elementos são reproduzidos igualmente nos dois lados, podendo ter sido utilizada uma das técnicas difundidas na obra de Almada. A última amostra da utilização da simetria da decoração em bordaduras encontra-se no interessante compromisso da irmandade de São José da Vila de Borba,⁴³⁹ Portugal, executado em 1727. O documento apresenta uma decoração densa, repleta de elementos heterogêneos entre si. Tanto a decoração quanto a qualidade da caligrafia indicam uma fatura de caráter popular (FIG. 65).

3.4.6. Letras enlaçadas de Manoel de Andrade de Figueiredo

Como tem sido apresentado neste trabalho, o livro *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, foi utilizado não apenas como um manual das primeiras letras, mas também como um repositório de ideias e modelos para ornamentação de manuscritos. Manoel Andrade de Figueiredo apresentou as capitulares constituídas a partir de letras nas gravuras 37, 38 e 39 (FIG. 66). A partir daqueles modelos, José Lopes Baptista de Almada descreveu em detalhes as maneiras de se aplicar a decoração. Conforme dizia o autor dos “segredos” da caligrafia, as letras capitais são as letras de rasgo solto, que servem como maiúsculas e aparecem no princípio de qualquer escrita; podem ser ornadas com “penadas, peixes, aves, búzios, florões, fruteiros, anjos, grotescos troncos, ou de qualquer coisa, *conforme a ideia do curioso escrevente e desenhista.*”⁴⁴⁰ Novamente, o que parece ser um intrincado labirinto de linhas cruzadas é decifrado pelo autor, que fornece uma técnica para guiar a direção

⁴³⁸ Museu Casa do Pilar (MCP) – s/r.

⁴³⁹ IANTT – Ms. Liv. 528 A.

⁴⁴⁰ ALMADA. *Prendas da adolescência ...*, p. 70 (grifo nosso).

do tracejado: fazer um modelo da letra que se quer com um barbante grosso, entretecendo-o como um alamar.⁴⁴¹ O desenho deveria ser feito a partir do modelo de barbante, prestando-se atenção quando as linhas iam por baixo ou por cima. Segundo o autor, “esta invenção foi a mais fácil que pudemos descobrir para estas letras”.⁴⁴²

Ainda assim não era uma letra fácil de ser feita e esta dificuldade se refletiu no número reduzido de sua ocorrência no conjunto dos documentos analisados: apenas 5 dentre os 59, correspondendo a 8% do total. No compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté (FIG. 67),⁴⁴³ de Minas Gerais, realizado em 1745, é possível que o calígrafo tenha feito uso de algum modelo de cópia, dada a aproximação exata do corpo da letra em todos os capítulos do estatuto. Também no compromisso da irmandade de Nossa Senhora da Conceição do Convento dos Religiosos da Terceira Ordem da Penitência de Nosso Padre São Francisco de Lisboa (FIG. 68),⁴⁴⁴ executado em 1741 a partir de uma série de referências encontradas na obra de Andrade, aparecem as letras de cetras, podendo igualmente ter sido utilizada uma das técnicas de cópia direta do modelo original.

3.4.7. Escrever com tinta colorida

A variação de cores na escrita dos textos, especialmente nas páginas de rosto e nas entradas de capítulos, em letras diferenciadas das utilizadas no corpo do texto, era uma estratégia de decoração muito utilizada. Tanto servia para destacar determinadas passagens quanto para conferir elegância ao *design* da página. A tinta de escrever era preparada de forma um pouco modificada daquela utilizada para pintar, justamente devido à diferença entre os dois instrumentos – a pena e o pincel – embora os pigmentos utilizados fossem basicamente os mesmos. Para fazer a tinta vermelha, a

⁴⁴¹ Alamar: “enfeite ou ornato do vestuário, feito com requife ou cordão trançado de seda, lã ou metal, formando, por vezes, alça ou presilha à frente”. In: HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, versão online.

⁴⁴² ALMADA. *Prendas da adolescência ...*, p. 70.

⁴⁴³ APM – AVC 08.

⁴⁴⁴ BGJM – B18c.

mais comum encontrada nos documentos, usava-se o pigmento *vermelhão*. O pó deveria ser moído junto com fibras de açafreão e diluído com urina ou água clara. O líquido deveria ser guardado algum tempo e depois ser dispensado, deixando apenas o pó desta mistura. Para preparar a tinta, usava-se como aglutinante a goma arábica. Já para preparar a tinta verde, moía-se o pigmento *verdete* misturado com açafreão e sumo de arruda. Depois de bem misturado, adicionava-se goma arábica e o líquido estava pronto para o uso. A tinta poderia também ser diluída em vinagre. Para preparar outras cores, usava-se o mesmo procedimento da tinta verde, usando os pigmentos correspondentes a cada tonalidade.

Em 36 documentos foram encontradas as tintas coloridas, correspondendo a 61% do total. Alguns exemplos de aplicação da técnica podem ser vistos em várias das imagens já apresentadas. Dois exemplos paradigmáticos dos diferentes níveis alcançados pelos calígrafos na aplicação desta técnica são o compromisso da irmandade de Nossa Senhora da Ajuda, da Matriz de Nossa Senhora da Pena na Vila de Porto Seguro,⁴⁴⁵ Bahia, feito em 1778 (FIG. 43 e 61), que apresenta uma composição em preto e vermelho muito elegante, e o compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Freguesia da Barra do Rio Grande do Sul,⁴⁴⁶ que aparenta uma falta de planejamento visual da página e mistura boas letras capitulares inscritas em vermelho com trabalhos de cetras de baixo domínio técnico (FIG. 62).

3.4.8. Escrever letras com ouro ou prata

A decoração de letras e de vinhetas com pigmentos metálicos, como o ouro e a prata, foi recurso muito utilizado na ornamentação de documentos na América portuguesa. O brilho e a densidade do efeito pictórico destacavam a riqueza do manuscrito. Os pigmentos metálicos poderiam ser encontrados como folhas finíssimas,

⁴⁴⁵ AHU – CU-Compromissos Códice 1668.

⁴⁴⁶ BUC – Ms 2313.

que eram aplicadas com o uso de bases preparatórias específicas⁴⁴⁷ a partir de técnicas requintadas que exigiam um grande domínio do material e habilidade do artesão. Na talha e na escultura policromada, o douramento era feito pelos que ocupavam o ofício de *dourador*, sendo que, nas Minas, o trabalho foi exercido pelos pintores,⁴⁴⁸ tal a complexidade da técnica. O metal poderia ser também encontrado como pó, cuja aplicação era muito mais simplificada.

Conforme explica José Lopes Baptista de Almada,⁴⁴⁹ inicialmente a goma arábica dissolvida em água comum deveria ser aplicada com um pincel sobre as letras, servindo como um adesivo do pigmento. O autor sugeria que se misturasse açafão à goma para que esta ganhasse alguma coloração e facilitasse a sua aplicação sobre o papel. O recurso também servia para complementar alguma parte não preenchida pelo ouro. O adesivo poderia ser substituído por leite de figueira. O ouro em pó deveria ser aplicado com um pincel antes da secagem completa da goma e depois seria brunido com miolo de pão.

O uso dos pigmentos metálicos, tanto em folha quanto em pó, foi encontrado em 20% dos documentos produzidos em Portugal e em 40% dos produzidos no Brasil. Nos compromissos de irmandades de Minas Gerais, essa porcentagem cresce para 71%. O alto índice de uso de pigmentos metálicos em compromissos de irmandades de Minas Gerais não está relacionado com a disponibilidade do material bruto, já que para ser transformado em pigmento, deveria passar por processos específicos. A folha de ouro usada na ornamentação artística vinha de Portugal. Pode, sim, ser um indício da pujança e do gosto pelo luxo. No compromisso da irmandade de São Vicente Ferrer do Arraial da Passagem de Mariana (FIG. 69a),⁴⁵⁰ em Minas Gerais, datado de 1793-1794, as letras da linha de entrada foram escritas com pó de ouro, notando-se a presença subjacente do pigmento amarelo (provavelmente açafão). No requintado

⁴⁴⁷ Essas técnicas podem ser encontradas em NUNES. *Arte da pintura: simetria, e perspectiva*, p. 124-126 e foram analisadas em ALMADA. *Livros iluminados na era moderna*, p. 59-61.

⁴⁴⁸ ARAÚJO. *Os artífices do sagrado...*, p. 108.

⁴⁴⁹ ALMADA. *Prendas da adolescência ...*, Prendas, p. 21-22

⁴⁵⁰ AHU – CU-Compromissos Códice 1305

compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos pretos de Vila Rica,⁴⁵¹ executado em 1750 (FIG. 69b), nota-se aplicação da folha de ouro em pequenos detalhes das pinturas de capitulares e vinhetas. Em outros casos, como no compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos da Vila da Campanha da Princesa, de Minas Gerais,⁴⁵² datado de 1800, o douramento é aplicado na totalidade da letra (FIG.44).

3.4.9. A pintura e a miniatura

Na quarta parte de sua obra, José Lopes Baptista de Almada tratou da *Arte de Iluminar e colorir*. Segundo o autor, a arte de iluminar seguia os mesmos princípios das demais pinturas, pois não importava que as tintas possuíssem composições ou suportes diferentes (óleo, têmpera, goma; papel, tela, parede). Seguindo os teóricos antigos, como Aristóteles, Plínio, Xenofonte, entre outros, entendia que a iluminação compreendia a *forma* e a *matéria*:

*O debuxo é a forma, e o colorido, ou as tintas, nesta Arte, são a matéria, que com o debuxo constituem o representativo ser de todas as coisas visíveis, em determinada espécie, onde cada uma individualmente tanto é mais perfeita quanto o debuxo mais com a sua simetria se acomoda.*⁴⁵³

O autor seguia a categorização do desenho entre natural e artificial. Natural compreendia as formas “realmente existentes”, sejam racionais (homens, mulheres, meninos), sensitivas (animais) e vegetativas. Desenho artificial seria relativo às coisas mistas ou compostas de coisas naturais e não naturais, como os grotescos com figuras de faunos, sátiros, etc. A matéria (ou cor), seria o resultado de um condicionamento de sombra e luz, embora “não deixará de ser colorida qualquer matéria idônea, a que as cores, ou tintas, se aplicarem ainda [que] *sem ordem*”.⁴⁵⁴ As tintas naturais eram as terrosas: ocre, terra verde e terra negra; as artificiais (também chamadas de *floridas*)

⁴⁵¹ AEPOP – vol. 3044.

⁴⁵² AHU – CU-Compromissos Códice 1534.

⁴⁵³ ALMADA. *Prendas da adolescencia ...*, p. 86 (grifo do autor).

⁴⁵⁴ ALMADA. *Prendas da adolescencia ...*, p. 87 (grifo nosso).

eram as melhores para a iluminação: sombras de cintra, verdete, negro de fumo, sinople,⁴⁵⁵ verde lírio, tinta da china, cinzas azuis, verde estilado, verde bexiga, flor de anil, guta gamba, carmim, açafião, vermelhão e zarcão. A partir da obra de Felipe Nunes, ensinava todas as combinações para realçar ou “amansar” as cores e como fazer as melhores diluições para efeitos de meio tom. Assim, Almada ensinava detalhadamente como usar as cores para atingir os efeitos desejados, em sua graduação, efeitos de luz e sombra, de claro e escuro.

Outra técnica convergente entre a pintura e a caligrafia é o que Almada designou como miniatura, “uma espécie de pintura monocromática (...) feita por uma repetida imposição de pontos, uns sobre outros graduados na cor”.⁴⁵⁶ Como a definição comum de miniatura está comumente ligada ao uso do *minium*, um pigmento vermelho usado em iniciais em livros medievais,⁴⁵⁷ será utilizado o termo *pontilhismo* para nomear essa técnica de pintura. Poderia ser usada a tinta da China (preta) ou qualquer outra que se quisesse, mais escura ou em meio tom, em diversas aplicações consecutivas, até que se atingissem os efeitos desejados de volume e luz. Alguns pintores utilizavam pontos localizados de pigmento ouro ou prata. Para executar esta pintura, utilizava-se uma pena de ponta finíssima, aproximando os instrumentos do pintor e do calígrafo. O procedimento ensinado por Almada “é o melhor e hoje o mais usado, bem que muitos curiosos, querendo imitar de miniatura as estampas do insigne buril de Johan Christian Leopoldo, o fazem com a tinta de escrever (...)”.⁴⁵⁸ Também é possível fazer *pontilhos* com o uso de várias cores. Não foi encontrada nenhuma ornamentação que fosse composta essencialmente por

⁴⁵⁵ Sinople é um termo que pode indicar a cor vermelha ou ocre, e ainda, na heráldica, a cor verde (em francês) ou a preta. HOUAISS, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, versão online.

⁴⁵⁶ ALMADA. *Prendas da adolescência ...*, p. 129

⁴⁵⁷ “O termo miniatura é normalmente usado para pinturas individuais de códices iluminados, mas não representa necessariamente o sinônimo de iluminuras. Nas miniaturas não se usa o ouro como base, mesmo que algumas apresentem pequenos detalhes em ouro ou prata. A origem do termo miniatura vem do tipo de pigmento vermelho usado na pintura de manuscritos, o *minium*. Muito mais tarde, o termo passou a designar pequenos retratos ou representações, referência ao termo francês *mignon*. Os romanos usavam a palavra *miniator* para o trabalho do calígrafo que aplicava o *minium* em letras capitulares, títulos ou rubricas.” ALMADA. *Livros iluminados na era moderna*, p.41. Cf. DIRINGER. *The illuminated book: its history and production*, p. 22.

⁴⁵⁸ ALMADA. *Prendas da adolescência ...*, p. 134 (grifo nosso).

pontilhismo, na forma descrita por Almada, mas há exemplos de aplicação da técnica em detalhes do desenho, como pode ser visto nas capitulares do compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar de Ouro Preto⁴⁵⁹ (FIG. 70).

Quanto à pintura, ela esteve presente não só nas letras, mas em vinhetas, bordaduras, página de rosto e frontispício dos compromissos de irmandades. Nestes casos é onde melhor se coordena o trabalho do calígrafo e do pintor, algumas vezes feito por apenas um profissional, outras por distintos sujeitos que possuíam domínios diferenciados, como será abordado no capítulo seguinte. Em relação aos padrões de decoração de letras e vinhetas utilizados pelos calígrafos e pintores de manuscritos na América portuguesa durante o século XVIII, é preponderante a obra de Manoel de Andrade de Figueiredo. Mas isto não excluiu a presença de modelos produzidos por profissionais de outras partes do mundo, que poderiam circular de forma impressa ou manuscrita. O livro de Andrade é um eco de muitas dessas referências, especialmente as espanholas. A descoberta do uso direto da obra do espanhol Pedro Díaz Morante amplia o horizonte de investigação sobre o processo de formação da cultura visual dos calígrafos e pintores de manuscritos setecentistas.

Foram apresentados aqui alguns exemplos do *modus operandi* dos calígrafos e pintores de manuscritos que estavam em atuação durante o século XVIII. Muitos deles foram traduzidos por José Lopes Baptista de Almada em um conhecimento de fácil aplicabilidade, fazendo com que se ampliasse o número de pessoas capazes de ornar os documentos segundo os paradigmas vigentes. Como ele mesmo dizia, Morante, Casanova, Velde e Andrade não haviam ensinado especificamente como fazer as penadas, os ornamentos e os desenhos caligráficos e pictóricos necessários à ornamentação da escrita. Portanto, se dispunha a fornecer aos iniciantes as informações básicas sobre essas matérias, “dando-lhe quanto baste para principiar”.⁴⁶⁰ Essa facilitação da prática teve como resultado a possibilidade do autodidatismo e da aplicação dos “segredos” mesmo por pessoas que não tivessem a destreza das artes da pena e do pincel, gerando exemplares com as mais variadas qualidades técnicas e

⁴⁵⁹ AEOP – vol. 201.

⁴⁶⁰ ALMADA. *Prendas da adolescência ...*, p. 52

estéticas, como foi apresentado. Esses mecanismos descritos por Almada podem ser encontrados em variados outros documentos adornados produzidos até o século XIX, sendo que alguns deles ainda permanecem em uso. Enquanto pouco se conhece sobre os profissionais da pena, é a análise do resultado do trabalho que possibilita as comparações necessárias para identificar as fontes, os conhecimentos e as técnicas disponíveis em determinada sociedade. Os aspectos materiais e visuais constituem informações decisivas para se identificar os conhecimentos teóricos ou práticos dos executores do objeto, sua cultura visual e a relação de trabalho estabelecida entre calígrafo e pintor e, em última instância, entre a escrita e a pintura. Os processos executivos e sua aplicação concreta nada mais são do que os vestígios dos saberes de uma sociedade.

Capítulo 4. A imagem no manuscrito: diálogos visuais

Os artistas menores revelam de maneira mais potente os elementos comuns de uma época.

Mário Praz

O manuscrito adornado é um objeto cuja estética compreende a conjunção da boa letra com a inserção de motivos decorativos e simbólicos que ocupam partes marginais ou uma página inteira. Essa ornamentação poderia ser feita com desenho a bico de pena ou em pinturas com o pincel, de uma só cor ou fazendo-se uso de cores variadas, incluindo os pigmentos metálicos como o ouro e a prata, e seguindo as regras de utilização das cores, de composição e de proporção próprias à pintura em outros suportes. Nos capítulos anteriores foram apresentadas e discutidas as maneiras executivas próprias às letras e à ornamentação de documentos, procurando compreender a prática da escrita adornada como uma cultura amplamente compartilhada na cultura ibérica moderna. Circunscrevendo o recorte geográfico, o presente capítulo analisará a pintura e a ornamentação realizada nos livros de compromissos executados entre 1722 e 1809 para irmandades situadas em três Comarcas da Capitania de Minas Gerais – Rio das Velhas, Rio das Mortes e Vila Rica – na perspectiva de sua relação com o entorno e com as visualidades e conceitos vigentes na sociedade. O foco será dado sobre os sujeitos que produziram os documentos pintados, procurando entender como puderam dialogar com as referências que o rodeavam. Neste capítulo, escrita e pintura se unem como constitutivos indissociáveis do documento e, juntas, trazem mais algumas respostas para questões sobre a produção, usos e significados dos manuscritos adornados.

Inicialmente tentar-se-á compreender como a pintura em manuscritos se relacionava com a pintura em outros suportes, seja pela diversificação do trabalho, seja pela compreensão da formação da cultura visual do artista, capaz de receber e trocar ideias e conceitos que estavam expostos em seu ambiente de convívio. Será feita uma análise de alguns motivos decorativos que compunham o repertório comum

aos diversos suportes procurando compreender como se fazia a transposição das formas e composições para o papel, que tem como características principais a bidimensionalidade, o formato reduzido, a flexibilidade e a ausência de camadas de preparação da pintura, o que cria demandas técnicas próprias. Serão estabelecidos grupos estilísticos pautados no planejamento gráfico dos compromissos analisados, sendo possível não só identificar alguns artistas, suas opções estéticas e as vinculações estabelecidas entre o trabalho da caligrafia e da pintura, como também discutir a difusão dos padrões entre as irmandades e as localidades.

Ainda de acordo com a proposta de compreensão da cultura visual dos pintores de manuscritos, serão analisadas algumas pinturas de folio inteiro encontradas em frontispícios de livros de compromisso executados na região das Minas e comparadas com imagens que circulavam na Península Ibérica durante o século XVIII e início do XIX. Tendo em vista a compreensão da imagem como veículo de uma mensagem de devoção cristã e a sua relação com o discurso textual, serão analisadas as fontes modelares para a constituição dos padrões iconográficos na representação de santos e personagens bíblicos, procurando identificar as suas permanências e modificações.

4.1. A diversidade da prática da pintura

Giraldo Fernandes de Prado, calígrafo português quinhentista, representa um tipo de profissional que conseguia reunir várias habilidades artísticas e intelectuais em atividades correlatas. Nos manuscritos, a aproximação entre a caligrafia e a pintura é decisiva, embora estas atividades pudessem ser realizadas de forma convergente ou apartadas. Analisando os documentos selecionados, pode-se inferir que, na região das Minas, havia uma tendência, até meados do século XVIII, para que o calígrafo fosse também o pintor dos adornos do manuscrito, reunindo as duas habilidades, como na tradição portuguesa. O mesmo não acontece a partir da segunda metade do século, quando se percebe um distanciamento, na ornamentação dos manuscritos, das capacidades da caligrafia e da pintura, estando o calígrafo mais habilitado a fazer desenhos monocromáticos com o uso da pena. Por outro lado, o pintor que executava

frontispícios, vinhetas ou capitulares poderia ser aquele que estava apto a trabalhar em diversos outros suportes, como atesta a tendência dos artífices coloniais à capacidade múltipla de trabalho.⁴⁶¹

Embora os aspectos teóricos da pintura quanto às questões de luz, volume, perspectiva, etc., fossem comuns aos diversos suportes, em relação à aplicação das técnicas havia particularidades importantes: um pintor, para atingir seus objetivos em uma pintura ilusionista, utilizava procedimentos da ótica e da perspectiva, propagadas em manuais específicos;⁴⁶² a pintura de uma iluminura em papel exigia o domínio de instrumentos de fina delicadeza e a precisão de gestos, pois não havia possibilidades de correção; já o pintor de esculturas ou talha deveria saber valorizar a volumetria através das cores e das pinceladas e dominar um espaço que envolvia as três dimensões. O que se tem observado, contudo, é que um mesmo artista conseguia executar pinturas em diversos suportes. Embora pudesse haver alguma especialização na pintura de manuscritos, na América portuguesa é de se considerar a pluralidade de atividades que estavam sob o encargo de um mesmo artífice.

Manoel Victor de Jesus, por exemplo, é identificado como pintor, dourador e riscador.⁴⁶³ Exerceu suas atividades na Comarca do Rio das Mortes, especialmente nas vilas de São José del Rey e de São João del Rey a partir do último quartel do século XVIII. Era professor de pintura, usava o título de alferes e acredita-se que era mulato, pois esteve inscrito na Confraria de São Francisco, da capela de São João Evangelista, restrita àquele grupo social.

O artífice realizou uma série de pinturas em forros e paredes na Matriz de Santo Antônio, na então vila de São José del Rey a partir de 1781, bem como a pintura da caixa e mísula do seu órgão, em 1798. Na mesma igreja, executou também pequenos serviços, como a pintura e douramento do camarim do altar do Senhor dos Passos e um santo sudário com os dois lados pintados; fez a pintura da carnação de

⁴⁶¹ Cf. ARAÚJO. *Para a decência do culto de Deus*.

⁴⁶² Cf. SANTIAGO. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro*, p. 194-197; MELLO. *Pintura em tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*.

⁴⁶³ As informações foram retiradas de SANTOS FILHO. "Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó".

algumas esculturas, pintou candeeiros, reformou o andor do Senhor dos Passos e pintou a óleo janelas e portas da igreja. O artista ainda fez trabalhos na capela do Rosário dos Pretos, pinturas nos Passos da rua Direita e em retábulos, todos na vila de São José. Fez armação e pintura para decoração efêmera durante as exéquias de D. Maria I e desenhou riscos arquitetônicos. Na capela de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos, na mesma vila, pintou o forro da nave, no qual aparece no centro uma representação de Nossa Senhora das Mercês (FIG. 71a). No forro da capela-mor, realizou nove quadros em caixotões representando a Ladainha de Nossa Senhora, em sua invocação como rainha. Também para essa irmandade realizou pequenos serviços, como a pintura do mastro de festa e de uma mesa, além de um azulejo⁴⁶⁴ na capela-mor, conforme recibos de pagamento de serviços. Apesar de tamanha diversidade de suportes e objetos, o artista conseguia manter uma unidade estilística nas representações figurativas, que se tornou uma marca de suas pinturas, como descreve Olinto Rodrigues:

As figuras usam sempre o mesmo tipo de panejamento bem caído e sempre atado à cintura por um laço; os rostos se apresentam redondos com as sobrelhas bem arqueadas e olhos demasiadamente grandes, contrastando com a boca muito pequena. Os rostos são planos, dando mais impressão de um desenho do que de uma pintura. Geralmente as figuras lembram bailarinos, pelas posições das mãos e dos pés (um sempre mais adiantado que o outro).⁴⁶⁵

Igualmente é de sua autoria a pintura que se encontra no frontispício do livro de compromisso da irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos,⁴⁶⁶ sediada na mesma capela (FIG. 71b). Este não é o único exemplo de pinturas em manuscritos deste artista, nem o mais antigo. Pelas características estilísticas das figuras humanas com suas feições juvenis e pela maneira de implantação da imagem na folha, além da sua constituição monocromática, tipos de pincelada – especialmente na solução do esfumado para as sombras –, pode-se atestar que também é de autoria de Manoel Vitor de Jesus a pintura de frontispícios encontrada em dois outros

⁴⁶⁴ A peça referida não é conhecida. É possível considerar que seja uma pintura imitando azulejo, como era comum em decorações de igrejas e capelas nas Minas naquele período.

⁴⁶⁵ SANTOS FILHO. “Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó”, p. 234.

⁴⁶⁶ BGJM – B18b.

dois livros de compromisso: o da irmandade de São Gonçalo Garcia,⁴⁶⁷ datado de 1783 e o da irmandade de São Miguel e Almas da freguesia de Nossa Senhora do Pilar,⁴⁶⁸ datado de 1804, ambos da vila de São João del Rey (FIG.72). Nestes dois compromissos, as imagens de São Gonçalo e de São Miguel mantêm estreitas afinidades estéticas com a imagem Nossa Senhora das Mercês, no que se refere ao tracejado dos olhos, nariz, queixo e pescoço e no sombreamento dado à vestimenta e às nuvens. Também dialogam com uma pintura do Anjo dos Martírios, no Passo 2º em Tiradentes, de autoria comprovada de Manoel Vitor de Jesus, em detalhes como a proporção do corpo em relação à cabeça, o movimento das pernas e posição dos joelhos, formato dos olhos e o movimento da mão, sempre de dedos longos, ao segurar o bastão. As indicações visuais apostam na autoria comum destes três trabalhos realizados em 1783, 1796 e 1804, um período bastante alargado que corresponde tanto à fase inicial quanto à maturidade de sua carreira.⁴⁶⁹

Percebe-se que Manoel Victor de Jesus estava apto a realizar pinturas em uma variedade de suportes, seja a madeira, a tela e o papel, e das mais variadas qualidades, desde forros de grande extensão a portas, janelas e pequenos objetos. Dentre todas as pinturas identificadas de sua autoria, as duas representações Nossa Senhora das Mercês realizadas em suportes diferentes mantêm uma unidade compositiva e iconográfica, sendo passíveis de comparação. Não é conhecida uma comprovação documental que estabeleça a relação entre as duas imagens. Não se sabe se a pintura do manuscrito corresponderia a parte dos estudos para a pintura do forro ou se, inversamente, esta influenciou a elaboração daquela. A primeira hipótese não se sustenta diante a experiência anterior de Manoel Vitor de Jesus com a pintura do frontispício do compromisso da irmandade de São Gonçalo Garcia (1783). O que se pode afirmar é que as duas imagens são contemporâneas: o livro de compromisso está datado de 1796 e o primeiro recibo conhecido das pinturas da capela é de 1804, embora Olinto Rodrigues acredite que sua realização tenha se iniciado em fins do século anterior. Assim, embora a pintura do frontispício do compromisso

⁴⁶⁷ BNP, Reservados Códice 11073.

⁴⁶⁸ AESJ, s/r.

⁴⁶⁹ Olinto Rodrigues data a atuação de Manoel Vitor de Jesus entre 1781 e 1824.

possivelmente seja a única participação de Manoel Victor de Jesus na execução deste documento, como será discutido adiante, não é de se supor que ela tenha sido executada como parte dos estudos preparatórios para a execução da pintura do forro, mas sim que tenha sido planejada especificamente para o documento.

No momento, o interessante é contrapor as duas imagens e avaliar as capacidades do artista no manejo de pinturas com suportes e funções distintas. A figuração de Nossa Senhora obedece à mesma linha condutora nas duas imagens, com uma leve curvatura do corpo alinhando cabeça e pé esquerdo e tendo os braços estendidos; a indumentária é a mesma, com pequenas variações no emblema da ordem mercedária e no manto. Mas há uma série de diferenças entre as duas pinturas, especialmente no que se refere aos detalhes. No compromisso, a expressão da Virgem remete a uma jovialidade que se encontra nas demais pinturas do artista, enquanto que no forro não se percebe uma expressão impactante que interaja com o observador. É verdade que a pintura encontra-se em mau estado de conservação, apresentando muitas manchas e perdas de camada pictórica. Mas o principal motivo para estas diferenças é justamente as características dos suportes e da posição do observador em relação à pintura. No forro de grandes dimensões, posicionada muitos metros *acima* do olhar do espectador e circundada por outros elementos, a imagem da Virgem cumpre um papel de participar de uma narrativa mais complexa. No manuscrito, a relação com o observador é aproximada e direta, e não há outros elementos que componham a narrativa devocional, exigindo que os detalhes sejam perfeitamente construídos para a fruição de um objeto que se coloca *sob* o olhar do sujeito que o observa. Outra suposição para as grandes diferenças de expressividade nas duas imagens é a posição completamente horizontal do forro e as dimensões da pintura, o que exigia do pintor um planejamento muito mais preciso e um grande domínio da técnica de transferência dos desenhos preliminares.

A impressão de distância com o observador não ocorre com as pinturas da ladainha da Virgem que se encontram no forro da capela-mor da mesma capela (FIG. 73). Sendo o forro construído a partir de caixotões, as pinturas constituem-se independentes entre si, podendo ter sido feitas anteriormente à sua montagem.

Nestas pinturas, como em outras de pequenas dimensões, Manoel Vitor de Jesus expressou com plenitude as características formais que conformam o seu estilo. As comparações entre os três tipos de pintura realizadas por Jesus para a irmandade de Nossa Senhora das Mercês sugerem que a disponibilidade de um artífice em exercer uma gama variada de atividades artísticas não garantiria a manutenção de um mesmo padrão de qualidade em todos os trabalhos realizados.

À primeira vista, parece intrigante que um profissional, visto como professor de pintura, detentor de um título de alferes e que possivelmente tinha garantido algum prestígio na sociedade – por ter realizado trabalhos para importantes instituições religiosas –, tenha também sido contratado para atividades tão simples como a pintura de portas e janelas, mesmo que estas fossem realizadas por ajudantes ou aprendizes. Mas, como afirma Jeaneth Xavier, era comum a pluralidade de atividades dos pintores na região das Minas durante o século XVIII e primeiro quartel do XIX, assim como era comum que pintores reconhecidos à sua época realizassem desde grandes obras de pinturas até pequenos serviços, quando solicitados. Pintores “ilustres”, hoje mitificados, como o caso de Manoel Vitor de Jesus, eram “homens do seu tempo”, se colocavam disponíveis às mais diversas demandas de trabalho.⁴⁷⁰

4.2. Formação da cultura visual dos calígrafos/pintores

Compreender a formação e a transformação de padrões estéticos e iconográficos vigentes em determinado período ou região é um processo que implica percorrer a trajetória da imagem da sua produção à fruição e formas de conservação. Além das questões técnicas, discutidas nos capítulos anteriores, um dos aspectos que despertam grande interesse é a cultura visual dos artistas em geral, e dos pintores de manuscritos em particular.

⁴⁷⁰ Cf. ARAÚJO. *Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas setecentistas*, cap. 2, especialmente p.108 e 121.

Rico e complexo é o processo de constituição da cultura visual dos pintores e escultores atuantes durante o período colonial, matéria que tem sido estudada de variadas formas por pesquisadores contemporâneos. Um dos aspectos abordados refere-se à circulação e apropriação de modelos e referências visuais das mais diversas culturas através das gravuras impressas em livros ou avulsas (especialmente as flamengas), registros de santos,⁴⁷¹ reproduções de obras de artistas consagrados, manuais de pintura, manuais de caligrafia e outras obras impressas.⁴⁷² Sem dúvida, a circulação em escala mundial de textos e imagens possibilitada pela imprensa colocou em primeiro plano a preocupação com os impressos e seus usos e apropriações na América portuguesa.⁴⁷³ No que se refere propriamente aos pintores iluminadores e calígrafos, é necessário compreender a maneira pela qual os manuais de escrita interferiam na constituição da ordem estética, assunto tratado nos capítulos anteriores.

Além dos impressos, outro mecanismo para a constituição da cultura figurativa dos artistas era a referência que partia dos próprios manuscritos e das pinturas e desenhos sobre papel. Citam-se os mapas de capitação de ouro, diplomas, cartas de brasão e desenhos de estudo da flora. A utilização das imagens do mundo natural como elemento decorativo pode ser observada a partir da comparação entre os elementos zoo e fitomorfos encontrados nos manuscritos iluminados e os desenhos

⁴⁷¹ *Registros (ou registos) de santos* são gravuras de caráter popular, de pequenas dimensões, que cumpriam função de devoção: algumas das impressões recebiam indulgências e ganhavam um valor religioso mais acentuado. Cf. FARIA. *A imagem impressa*; PEREIRA. *Registos de Santos, coleção Augusto de Lima Junior*; SANTIAGO. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*.

⁴⁷² As referências tipográficas que mais interessam para compreensão da ordem visual dos manuscritos são as capitulares de clichê e as vinhetas, além dos frontispícios gravados com imagens alegóricas, além da própria estrutura de design e organização da informação.

⁴⁷³ Os textos referenciais para este tipo de abordagem são MANDROUX-FRANÇA. "La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe au XVIIIe siècle" e LEVY. "Modelos europeus na pintura colonial" In: LEVY; JARDIM. *Pintura e escultura: textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nos estudos atuais notamos a mudança na metodologia de análise do uso das gravuras, transferindo-se o foco da abordagem da questão da *cópia* de modelos para a questão da *apropriação e transformação* das referências ocidentais da representação de imagens religiosas. Cf. OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*; BOHRER. *Os diálogos de fênix: fontes iconográficas, mecenato e circularidade no barroco mineiro*; SANTIAGO. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*.

científicos da flora e da fauna. Muitos desses desenhos permaneceram como estudos manuscritos – portanto de circulação reduzida – e não funcionaram propriamente como modelos; contudo, são registros que indicam as formas de representar vigentes no período estudado.

Os mecanismos de aprendizagem do ofício também devem ser considerados, pois os padrões estéticos e formais do mestre e suas técnicas e sistemáticas de trabalho acabavam sendo absorvidos pelo aluno ou auxiliar e, de certa forma, eram reproduzidos como visões e conceitos do mundo. Outro aspecto a ser lembrado é que determinadas situações históricas, como as formas de difusão do conhecimento, a capacitação profissional e os recursos técnicos disponíveis, eram motivadores de mudanças na utilização dos conceitos teóricos. Exemplos de como a aplicação das ideias está relacionada a dispositivos culturais têm sido estudados por Magno Moraes Mello, especialmente no que se refere ao desenvolvimento da pintura de perspectiva nos domínios portugueses. Segundo este autor, o conceito de espaço perspectivo, teorizado por Andrea Pozzo, recebeu, na pintura luso-brasileira, uma série de modificações em relação à sua disposição regular, sugerindo que o uso do conhecimento teórico, durante o setecentos, era um “processo operativo muito mais que aplicativo em relação a regras e normas pré-estabelecidas”.⁴⁷⁴

Citam-se ainda as visualidades encontradas no ambiente urbano como referenciais na formação do léxico visual do pintor, processo que se liga à cotidianidade do ato criativo e à reprodução de discursos que apareciam no conjunto das obras. Além disso, como lembra Jeaneth Xavier, pautada no estudo de historiadores do período medieval, “tanto para o século XV quanto para o XVIII, em que a oralidade sobrepujava a cultura letrada, a cultura visual era um dos principais meios de propagação das ideias”.⁴⁷⁵ O último aspecto a ser levantado é a reprodução de padrões nos próprios compromissos, que muitas vezes foram usados como fontes

⁴⁷⁴ MELLO. António Simões Ribeiro e o conceito de “operatividade” na pintura de falsa arquitetura em Salvador da Bahia, p. 3.

⁴⁷⁵ ARAÚJO. *Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas setecentistas*, p. 129.

de referência para constituição de outros exemplares, não apenas dentro de uma mesma paróquia, mas também entre localidades distintas.

4.2.1. A visualidade urbana e os diálogos entre as artes

Para Giulio Carlo Argan, o século XVII europeu inaugurou a fase “que mais tarde se chamará a civilização da imagem, ou seja, a civilização moderna”,⁴⁷⁶ período em que o homem foi bombardeado pela onipresença visual. Após ter contido o ataque protestante, a Igreja Católica passou a defender e a revalorizar o uso das imagens, utilizando-as como demonstração prática e visual de exemplos edificantes, pois acreditava-se que

para os fins da existência prática ou da utilidade, a comunicação no nível das imagens parece mais eficaz do que aquela no nível intelectual da forma ou do conceito, já que implica um simples “apropriar-se”, e não um esforço especulativo, o qual teria desviado da operosa praticidade da vida.⁴⁷⁷

Espetáculos, celebrações, festas, procissões e funerais faziam parte de uma vida social na qual os objetos, roupas e decorações constituíam uma visualidade que, mesmo efêmera, assumia presença permanente na vida dos sujeitos. Nas Minas setecentistas não era diferente. A pompa, o luxo e o excesso eram características dos eventos públicos, assim como relatado por viajantes, visitantes eclesiásticos ou relatos impressos das festas públicas. Essa ideia de pompa “visava salientar as hierarquias e a ordem, pelas quais, enquanto parte integrante do universo espacial das monarquias católicas atlânticas, a sociedade mineradora deveria se reger”.⁴⁷⁸ Momentos celebrativos, as festas civis ou religiosas exprimiam concretamente essa ordenação social, reforçando valores que constituíam o corpus social. A arte e as festas no período colonial eram espetáculos para os sentidos: visão, audição, tato. As construções efêmeras, os desfiles alegóricos, as vestes, os fogos, a decoração de

⁴⁷⁶ ARGAN. *Imagem e persuasão*, p. 51.

⁴⁷⁷ ARGAN. *Imagem e persuasão*, p. 58.

⁴⁷⁸ FURTADO. Os sons e os silêncios nas minas de ouro. In: FURTADO. *Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica*, p.19.

retábulos e forros integravam perfeitamente a idéia de teatro da retórica. Pretendia-se atingir os outros através do aspecto sensorial. As práticas coletivas estimulavam a participação popular, a coesão social, o compartilhamento complexo de ideias, crenças e tradições. E os cenários, fossem efêmeros ou permanentes, formavam repertório visual de caráter simbólico ou decorativo, que era fundamental para o entendimento e a continuidade do discurso. As ideias concretizavam-se em imagens e o léxico utilizado revestia-se de significações.

Assim, circulando em um ambiente de forte visualidade, o artista se via envolvido com um vocabulário decorativo que reproduzia e transformava, utilizando-o em suportes diferentes. Havia uma cotidianidade nos atos criativos que indicava a reutilização de discursos e conceitos que apareciam no conjunto de uma obra, mesmo que o sujeito não tivesse se aproximado diretamente das fontes usadas para a criação dos padrões então partilhados. O artista acabava por entender e reproduzir a mensagem, repassando-a sem ter tido contato diretamente com os princípios teóricos que a geraram. Na utilização de referências visuais cotidianas, podemos destacar alguns aspectos significativos. O primeiro refere-se à indistinção, no espaço artístico do Brasil colonial, entre o trabalho do pintor de obras monumentais, de obras efêmeras, de manuscritos ou de imaginária religiosa, como pôde ser observado no caso de Manoel Vitor de Jesus. O uso de técnicas e materiais *semelhantes* para a pintura em diversos suportes acabava por tornar o pintor apto (mas às vezes nem tanto) a realizar trabalhos que, em teoria, deveriam ser especializados, propagando para outras práticas os aspectos formais específicos de determinados suportes da arte.

O segundo aspecto é a circulação de informações entre os vários grupos sociais. Existem muitos exemplos do compartilhamento de ideais estéticos, mas destacam-se os livros de compromisso de irmandades leigas, nos quais se observa que padrões construtivos e iconográficos eram seguidos tanto por organizações de brancos quanto de negros e de mulatos, entre escravos, forros e livres. Mesmo entre as irmandades mais pobres, percebe-se a preocupação com o embelezamento de exemplares de seus estatutos: organização visual da escrita, inserção de capitulares adornadas e uso de

materiais (papel e tinta) de boa qualidade.⁴⁷⁹ A distinção entre estes objetos estava na riqueza e na qualidade da ornamentação, características que estavam estreitamente dependentes do montante de recursos que a irmandade podia colocar à disposição e não são necessariamente relativas à posição social de seus confrades.⁴⁸⁰

O terceiro aspecto é a absorção sensível das referências visuais presentes no cotidiano do artista. A própria dinâmica social o levava a freqüentar igrejas ou capelas, festividades religiosas ou civis e a circular por ruas e habitações onde cartazes, placas, vestimentas, móveis e outros objetos faziam parte de um acervo visual comum. O artista era, portanto, um “leitor” das imagens que o circundavam, realizando concretamente um novo elemento visual, ao contrário da “produção silenciosa” do leitor comum de que fala Michel de Certeau,⁴⁸¹ na qual existem poucas oportunidades de exteriorizar as reinterpretações de significados. No caso dos artistas, não se pode falar de uma contraposição entre criação e uso, pois produzir e fruir se colocavam como atributos de uma mesma pessoa. Materializava-se a experiência visual em objetos formados a partir de lembranças e esquecimentos, de conformações e ressignificações da mensagem, em um processo de invenção tanto da memória subjetiva quanto da coletiva, sendo possível reinterpretar a ordem. As mudanças, contudo, estavam inseridas nos moldes de uma tradição partilhada.

A identificação do rol de ornamentos utilizados é necessária para apreender o processo de formação do vocabulário formal a partir dessas motivações visuais externas. Para tanto, serão apresentados, a seguir, alguns exemplos tomados de objetos artísticos encontrados em localidades da área central das Minas, nos quais são evidentes os diálogos entre as artes da escultura, da pintura e da caligrafia. Foram coletados exemplos em manuscritos, igrejas e capelas das localidades mineiras hoje

⁴⁷⁹ Leve-se em consideração a dificuldade em conseguir esses materiais na América portuguesa, já que eram importados do Reino, exceto as tintas que poderiam ser produzidas localmente.

⁴⁸⁰ Esses aspectos já foram analisados em ALMADA. *Livros manuscritos iluminados na era moderna*.

⁴⁸¹ O autor refere-se especificamente à leitura, considerada não como um ato passivo, mas como um ato produtivo: o leitor “insinua as astúcias do prazer e de uma reapropriação no texto do outro: aí vai caçar, ali é transportado, ali se faz plural como os ruídos do corpo. Astúcia, metáfora, combinatória, esta produção é igualmente uma ‘invenção’ de memória.” A leitura, no entender de Certeau, abarca além dos textos, as imagens e as paisagens. CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 49.

conhecidas como Sabará, Caeté, Nova Lima e Ouro Preto. É importante notar que as terminologias para designar cada elemento decorativo são variáveis segundo os autores.⁴⁸² Percebe-se também que alguns elementos da talha, quando transpostos para a pintura em formas sinuosas dadas pelos pintores, passam a se assemelhar profundamente entre si, como é o caso da rocalha e da folha de acanto. Em outros casos, formas específicas da pintura têm seus similares na talha e recebem designações diferentes; este é o caso dos grotescos e dos elementos em C (ou auriculares). Os termos utilizados nesta tese procuram conciliar as divergências de designação ou conceitos encontrados nos autores consultados.

Conchas / concheado

As conchas são formas robustas e definidoras de espaço. Na escultura, projetam-se além do plano, possuindo a curvatura bem definida. O movimento ondulatório é acentuado pelos sulcos transversais e longitudinais, algumas vezes de forma estilizada. Na pintura, a volumetria se exprime através do contorno com traços fortes ou linhas duplas preenchidas por faixas pigmentadas ou douradas. Na composição da face convexa da concha, a referência da talha pode ser mais direta ou transformada em traços individualizados pelo artista, que podem ser repetidos em outras ocasiões. Observa-se nas três últimas imagens da Figura 74 que a forma côncava da concha é insinuada por linhas que partem de centros fechados, igualmente marcados por uma voluta. Sabe-se que as noções de volume e tridimensionalidade são representadas no plano através do jogo de sombra e luz. Podem também ser executadas através de linhas de espessuras diferentes, conforme as técnicas explicadas por José Lopes Baptista de Almada. Portanto, a transposição do movimento ondulatório e das sucessivas reentrâncias que conferem a essência da imagem das conchas, facilmente executadas na talha, exige do pintor e do desenhista um bom domínio da técnica de sombra e luz.

⁴⁸² Para este estudo, foram consultadas as seguintes obras de referência: MEYER. *Manual de ornamentación*; ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco Mineiro*: Glossário de arquitetura e ornamentação; CUNHA. *Dicionário de artes plásticas*, v.1.

Rocalhas e folhas de acanto

Ao ficarem mais leves, abrirem seus limites, “se espriarem”, as conchas transformam-se em rocalhas. Para Affonso Ávila, “o elemento *rocaille* mais característico é uma estilização da concha” e “aparece geralmente em composições assimétricas dentro do espírito representativo do rococó”.⁴⁸³ Na pintura de forro, parietal ou de manuscritos, a rocalha está diretamente associada à cartela que envolve a imagem central ou o texto em suas diversas curvas em S ou C. Surge, portanto, como um elemento decorativo secundário, cuja finalidade parece ser o de ocupar o espaço pictórico sem retirar a atenção da imagem central. Nos manuscritos ocorre o mesmo quando aplicada nas cartelas ou tarjas, especialmente quando uma legenda ou inscrição são necessárias. Mas ela também aparece como foco principal de atenção, seja nas quinas de bordas ou proporcionando volume às capitulares. Interessante notar que a capitular pode também ser constituída como uma miniatura de uma cartela ou tarja, tendo à sua volta rocalhas e acantos. Na talha, a rocalha é um elemento importante e, mesmo misturada a várias outras formas decorativas, se destaca pela ocupação plena do espaço. Na linguagem estética dos finais do século XVIII e início do XIX, confirmava a leveza do diálogo entre o branco e o dourado. Assim, da presença marcante na talha, torna-se marginal quando representada através do pincel. Nas capitulares, retoma sua importância e, desenhada caligraficamente a pena nas quinas das cercaduras, aproxima-se da abstração ao manter apenas a essência da forma (FIG. 75).

Na pintura, a folha de acanto se aproxima das formas da rocalha. O uso decorativo do acanto é bastante livre, aparecendo em variadas formas e estilos desde o seu surgimento no período grego. É encontrado na forma de espirais, tendo a ele enlaçados motivos vegetais, como o louro, as folhas de carvalho, as espigas.⁴⁸⁴ Aparecem, nessa forma, em profusão nas capitulares e nos desenhos associados do grotesco. Levando em consideração o método filológico de análise formal tomado por Alois Riegl, e diante dessa dubiedade quanto às formas e origens da rocalha, E.H.

⁴⁸³ ÁVILA. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*, p. 174.

⁴⁸⁴ MEYER. *Manual de ornamentación*, p. 43-51.

Gombrich⁴⁸⁵ se perguntava se essas divertidas conchas seriam apenas uma metamorfose do acanto ou se existiriam outras versões do motivo que poderiam sugerir sua afinidade também híbrida que se espalha da mistura inusitada de dois diferentes motivos.

Guillochi / Guilhochê

Na pintura da imaginária sacra realizada durante o século XVIII, os motivos decorativos mais comuns eram os fitomorfos (especialmente a folha de acanto) e os geométricos. Dentre estes, encontra-se o *guillochis*⁴⁸⁶, que é uma seqüência de linhas paralelas, retas ou curvas, que se cruzam ou se entrelaçam em formações geométricas. Junto destas formas sempre encontramos pequenos motivos ornamentais em pintura a pincel e punção.

Sobre a propriedade da utilização deste elemento decorativo nos manuscritos, devemos considerar que Beatriz Coelho⁴⁸⁷ refere-se explicitamente à pintura realizada em imaginária sacra; já Affonso Ávila e Almir Paredes não determinam em que tipo de suporte pode ser aplicado, mas este último localiza o termo junto a outros referentes à ourivesaria e o primeiro provavelmente remete-se à escultura ou à talha. Contudo, considerando o *guillochis* como uma ornamentação cujas características principais são a simetria e as linhas paralelas entrecruzadas, podemos visualizar sua presença nas pinturas bidimensionais dos manuscritos, seja nas capitulares ou nas vinhetas, estando também associadas às cetras, elemento muito utilizado como ornamento caligráfico. Nas imagens apresentadas na Figura 76, ora preenchem espaços definidos por linhas (miolos de flores, escudos e interiores de volutas) ora ocupam a capitular como elemento principal. O efeito da regularidade geométrica do *guillochis* junto com as

⁴⁸⁵ Cf. GOMBRICH. *The sense of order*, p.189.

⁴⁸⁶ Para Almir Paredes, *guillochis* é o “ornamento formado por traços ondulados que se entrelaçam ou cruzam com simetria, preenchendo toda uma superfície” e *guilhochê* o “objeto que foi ornamentado com *guillochis*”. CUNHA. *Dicionário de artes plásticas*, p. 328.

⁴⁸⁷ COELHO. *Devoção e arte*, p. 240.

sinuosidades das linhas das letras, das conchas ou pétalas tinha como resultado visual a quebra das expectativas imediatas de leitura / fruição do objeto.

Cenas, arquiteturas e paisagens em pinturas

Vários acontecimentos das narrações bíblicas ocorrem em ambientes *concretos*. Na transposição das narrativas textuais para as visuais, os pintores definem esses ambientes, provavelmente de acordo com sua própria experiência da natureza, com os padrões estéticos vigentes à sua época e de acordo com as solicitações dos comanditários da obra. Para uma mesma passagem bíblica, há cenários os mais diversos. De forma similar, embora em escala reduzida quanto aos detalhes e às dimensões, as capitulares historiadas nos livros representam visualmente uma narrativa e, nela, uma paisagem.

Na América portuguesa, ao construir narrativas visuais para recontar as passagens bíblicas, muitas vezes os artistas reproduziam paisagens e arquiteturas que estavam distantes culturalmente de seu ambiente vivido. Essas referências possivelmente chegaram através de imagens gravadas de originais executados nos países europeus e, possivelmente, foram modificadas em maior ou menor intensidade a partir de padrões locais.

Em apenas um dos compromissos analisados até o momento apareceu uma capitular que representa uma paisagem que apresenta uma casa térrea, avarandada, típica da arquitetura rural setecentista (FIG. 77). Em outro exemplar, aparece uma arquitetura bastante diversa da paisagem colonial. É possível que este seja um caso de reprodução de imagem encontrada em pinturas parietais de igrejas ou capelas. A adaptação necessária entre as especificidades dimensionais das duas categorias de pintura resultava na reprodução de apenas um detalhe de arquitetura.

Grotescos

A definição de grotesco está associada às pinturas decorativas romanas, especialmente aquelas encontradas na *Domus Áurea*, a “casa dourada” do Imperador Nero em Roma. Segundo Meyer, “os grotescos (de *grotta*) são figuras fantásticas, com frequência muito feias, resultantes de combinar organismos humanos, animais e vegetais em disposição caprichosa”.⁴⁸⁸ Para Vitor Serrão, o grotesco, ou brutesco (termo utilizado em Portugal), consiste em

amplas composições animadas por motivos vegetalistas, simétricos ou estilizados, folhas de acanto enroladas em espirais, frutos, cartelas, pâmpanos, anjinhos, aves, conchas, envolvendo painéis com os símbolos das litânias marianas e da Eucaristia, ou ainda cenas religiosas e trechos de paisagens fantásticas.(...) [As imagens primam pelo] recurso ao fantástico, ao burlesco, ao maravilhoso, num imaginário que tende a negar a espacialidade e onde proliferam os estranhos e insolentes hibridismos de formas e figuras, numa antítese das normas reguladoras da representação renascentista.⁴⁸⁹

Em Portugal, o gosto pelo grotesco surgiu no século XVI, mas se vulgarizou a partir do século XVII, utilizado para acentuar os efeitos visuais nas paredes e tetos das igrejas. O estilo português se distinguia do italiano por priorizar as folhas de acanto mais exuberantes, integradas em vastos douramentos e pela extensão ocupada nos espaços pictóricos, deixando a decoração marginal para assumir uma presença integralizante. A pintura de grotesco acabou por se individualizar como aspecto decorativo, chegando até mesmo a propiciar a formação de uma especialidade própria entre os pintores. Após sua expansão, de certa forma facilitada pela difusão da gravura nórdica, esse motivo decorativo foi utilizado em azulejos, cerâmicas, “decoração de cadeirais, peças de mobiliário, fundos de retábulo, frisos de escultura, vinhetas de iluminuras, peças de ourivesaria, barras de tecidos afrescados, etc.”⁴⁹⁰ Elementos do grotesco aparecem na *ferronerie*⁴⁹¹ e na talha, embora o brutesco seja desenvolvido apenas na superfície, sem qualquer sugestão tridimensional, como observou José

⁴⁸⁸ MEYER. *Manual de ornamentación*, p. 130.

⁴⁸⁹ Cf. SERRÃO. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil.

⁴⁹⁰ SERRÃO. *A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil*, p.115.

⁴⁹¹ A *ferronerie* está associada ao trabalho de gradil, seja em ferro, madeira ou outro material. Cf. CUNHA. *Dicionário de artes plásticas*, p.441.

Meco.⁴⁹² Esse entrelaçamento de hastes vegetais dialogavam perfeitamente com os “auriculares” e elementos em C de baixo relevo encontrados nos fundos de retábulos, como o do altar mor da Capela do Ó, em Sabará.

Tal como na fase *brutesco nacional português*,⁴⁹³ na qual os elementos vegetalistas espirais contornam cartelas contendo imagens litúrgicas, em situação de equivalência, os exemplares de grotesco encontrados até o momento nos frontispícios de livros de compromisso envolviam imagens gravadas (registros de santos) ou pictóricas que ocupavam a área central da composição. Envolver, neste caso, significava abraçar, dialogar com a imagem central sem que nenhum dos elementos perdesse sua força imanente. Embora no centro da composição estivesse a imagem de devoção da irmandade e, no caso das gravuras coladas existisse uma natureza técnica diferenciada, não havia sobreposição de forças na composição. Primava-se pela simetria e pela combinação das formas, desenhadas à pena e pintadas com matizes variadas e folhas metálicas em abundância (FIG.78).

Os grotescos ocupam lugar privilegiado nos manuscritos decorados de Minas Gerais, construindo uma visualidade ambígua que provoca sensação de movimentação e instabilidade na ordem visual. Nos frontispícios, predominam as hastes vegetais espiraladas; já nas capitulares que aparecem como elementos individualizados, nota-se a predominância dos pássaros imaginários. Há alguns casos de mascarões, que igualmente foram usados na talha e na caligrafia. Nos manuscritos estudados, parece ser obra de calígrafos experientes, mais do que pintores, possivelmente um recurso de diminuição de custos de execução das obras. Há poucos exemplos de grotescos em forros de templos religiosos em Minas Gerais, sendo o mais conhecido o da capela-mor da capela e o da nave da Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes.

⁴⁹² Apud SERRÃO. *A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil*, p. 117.

⁴⁹³ Na designação de Vitor Serrão, esta fase corresponde ao período de estabilidade política do reinado de D. Pedro II (1668).

Os exemplos analisados evidenciam a interação das formas visuais entre os diversos suportes. Esta é apenas uma pequena parte da complexa constituição da cultura visual do setecentos, que engloba uma mistura de referências de diversos grupos que compõem a sociedade colonial. Não se descarta que o sentido dos códigos é historicamente produzido, depende da maneira pela qual é apreendido e que as invenções de sentido são referentes às práticas nas quais se inscrevem.⁴⁹⁴ Sendo assim, considera-se a possibilidade de leituras diversas para pinturas em forros, em esculturas religiosas, em manuscritos, em mapas, em bandeiras de procissão ou em ex-votos, mesmo que estes diversos objetos fossem constituídos por elementos formalmente semelhantes. A importância do trabalho de correspondência das formas visuais reside no fato de que existem, na cultura visual do período colonial, inúmeras manifestações que se materializaram em suportes efêmeros, fugidios, não permanentes. A identificação do repertório formal e das práticas de transposição das imagens e das referências visuais em diversos suportes é um desvendamento das formas do fazer, é a reflexão sobre a visualidade própria de uma sociedade através de fontes paradigmáticas.

4.2.2. A difusão dos estilos por meio dos compromissos

Na encomenda da pintura de forros, em alguns casos havia um detalhamento bastante intenso do que seria realizado e do que estava sendo contratado.⁴⁹⁵ Na pintura dos livros de compromisso, dada a sua natureza, é possível que os padrões fossem solicitados a partir de trabalhos de estatutos feitos por outras irmandades, seja na mesma paróquia ou não. Por outro lado, exemplares realizados por um calígrafo poderiam ser usados como modelos para a constituição de outros documentos pintados, algumas vezes em localidades distantes de sua residência. O artista, nesse trânsito geográfico, se tornava a um só tempo receptor e difusor de práticas e padrões.

⁴⁹⁴ Cf. CHARTIER. *História cultural: entre práticas e representações*.

⁴⁹⁵ SANTIAGO. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro*, p. 100.

Esta seção tem por objetivo categorizar em grupos estéticos ou de autoridades, os 34 compromissos de irmandades de Minas Gerais, realizados entre 1722 e 1809, reunidos no corpus documental. A partir desse agrupamento, será possível identificar alguns calígrafos/pintores através da compreensão de suas escolhas técnicas e estéticas, já que até o momento são pouquíssimos os profissionais que puderam ser reconhecidos e *nomeados*.⁴⁹⁶ No processo de identificação de autoria dos documentos, foram analisadas das minúcias do desenho ao planejamento visual do livro, da palheta de cores aos modelos utilizados. As letras dos textos dos documentos foram analisadas em sua forma, módulo, *ductos* e trajetória do traço para igualmente identificar as características da caligrafia e perceber se escrita e pintura foram realizadas por um ou mais profissionais.

Dentre o material coletado para a presente pesquisa, dos 15 livros de compromisso elaborados na primeira metade do século XVIII, 12 podem formar grupos claramente definidos, a partir dos quais é possibilitada a compreensão sobre as formas de difusão dos estilos e modelos de ornamentação dos manuscritos entre as irmandades e os artistas. Dos outros três compromissos restantes, um foi elaborado no Rio de Janeiro em 1748 por Jerônimo de Matos para uma irmandade situada em Sabará e, no final do século, iria servir de modelo para outros dois compromissos feitos para irmandades de diferentes freguesias da Comarca do Rio das Velhas; por este motivo, este documento será analisado conjuntamente com as obras da segunda metade do século XVIII. O segundo foi elaborado para a Irmandade do Rosário situada na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica em 1750.⁴⁹⁷ Embora guarde semelhanças com outras obras produzidas em Vila Rica na primeira metade do século, possui características pictóricas próprias, apresentando referências diferenciadas na

⁴⁹⁶ Esse trabalho de identificação de calígrafos e pintores de manuscritos foi iniciado em 2004 e está registrado em dissertação de mestrado. Cf. ALMADA. *Livros manuscritos na era moderna*, P. 140-146. Desde 2007 novos manuscritos vão sendo incorporados aos grupos já delimitados graças à identificação de documentos dispersos em variados acervos públicos e privados, do Brasil e de Portugal. Embora existam indícios claros de que a atividade de ornamentação de manuscritos poderia ter sido exercida nas vilas da Capitania de Minas Gerais, como ainda não foi identificada a origem dos calígrafos/pintores, deve ser levantada a dúvida sobre o local de execução das obras analisadas.

⁴⁹⁷ APEOP – Vol 3044. Para maiores detalhes acerca das capitulares, vinhetas e pintura de frontispício desta obra, Cf. ALMADA. *Livros manuscritos...* p. 97-103.

constituição das capitulares e da ornamentação. O terceiro é o compromisso da irmandade de Nossa Senhora da Apresentação da freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté,⁴⁹⁸ realizado em 1738. Embora dentro do conjunto dos documentos analisados existam outros dois compromissos realizados na mesma data para a mesma paróquia, este manuscrito possui características estilísticas que o distinguem dos demais. Por não estabelecerem relações concretas com as demais obras, estes dois compromissos não serão analisadas nesta seção.

O **primeiro grupo estilístico** é formado por cinco compromissos, de um período que se estende de 1722 a 1745. As irmandades estavam localizadas nas Comarcas do Rio das Mortes, na Comarca de Vila Rica e na Comarca do Rio das Velhas:

1. Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, Comarca de Vila Rica, 1722 (FIG.79);⁴⁹⁹
2. Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Paroquial de Santo Antônio da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, 1722 (FIG.80);⁵⁰⁰
3. Irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, Comarca do Rio das Velhas, 1738 (FIG.81);⁵⁰¹
4. Irmandade do Glorioso Santo Antonio da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha no Caeté, Comarca do Rio das Velhas, 1738 (FIG. 82);⁵⁰²
5. Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté, Comarca do Rio das Velhas, [1745] (FIG. 83).⁵⁰³

⁴⁹⁸ APM – AVC 02. Para informações técnicas sobre este documento, Cf. CARMO. *Restauração do Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação da freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha, 1738.*

⁴⁹⁹ MCP – s/r.

⁵⁰⁰ APM – AVC 04 doc. 1.

⁵⁰¹ APM – AVC 03.

⁵⁰² APM – AVC 05 doc. 2.

⁵⁰³ APM – AVC 08.

O grupo possui como características o uso de capitulares que mesclam o desenho caligráfico com o desenho figurativo, no qual se percebe a preferência por grotescos. O trabalho de pintura com pincel é extremamente pontual e as cores são resultado de tintas preparadas para a escrita; por outro lado, prima-se pela aplicação de douramentos. A maioria dos frontispícios foi ornamentada por composições feitas a partir de grotescos e elementos vegetativos, às vezes circundando registros de santos colorizados (FIG.78).⁵⁰⁴ A predominância do vermelho, combinado ao ouro em abundância, marca as especificidades estilísticas dessas obras.

Todos os compromissos acima listados provavelmente foram executados por um mesmo calígrafo, que possuía bom domínio do desenho. Ressalvas devem ser feitas em dois documentos, cujas características formais das capitulares sugerem que tenham sido feitos a quatro mãos. O primeiro é o compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de São José (1722), cuja página de rosto e capítular da página introdutória ficaram a cargo do calígrafo que executou os demais compromissos (FIG.80), e o restante do livro, incluindo texto e capitulares, a cargo de outro profissional (FIG.84). Embora os dois profissionais tenham mantido a unidade visual, com o uso do ouro e do vermelho, os elementos formais e temáticos dos desenhos de ambos são bastante diferenciados. O segundo é o compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté, Comarca do Rio das Velhas, confirmado em 1745, cuja página de rosto e frontispício mantêm o estilo dos outros livros (FIG.83), enquanto que no corpo do estatuto aparecem capitulares que seguem uma repetição linear a partir de um modelo único (FIG.67). Essa característica, aliada à caligrafia pouco apurada com que o texto foi redigido, reforçam a hipótese de um trabalho a quatro mãos.

Foram três os livros executados por este calígrafo para irmandades situadas na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha de Caeté, na Comarca do Rio das Velhas, entre 1738 e 1745. Em período anterior (1722), realizou trabalhos na Vila de São José, na Comarca do Rio das Mortes, e na Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, na Comarca de Vila Rica. Além de dominar o desenho

⁵⁰⁴ O frontispício do compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté será analisado adiante, neste capítulo.

técnico da letra e conseguir difundir seu trabalho em localidades distintas, nada mais se pode afirmar sobre esse profissional. Ainda devem ser localizados outros documentos pintados que mostrem a fixação do estilo de ornamentação nessas localidades,⁵⁰⁵ mas não foram encontradas as referências modelares desse tipo de ornamentação em compromissos do Brasil ou de Portugal.

O **segundo grupo** é composto por sete compromissos executados entre 1725 e 1738, tendo sido produzidos para irmandades situadas nas localidades da Comarca de Vila Rica e da Comarca do Rio das Velhas:

1. Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, Comarca do Rio das Velhas, 1725 (FIG.45 e 85);⁵⁰⁶
2. Irmandade de São Gonçalo, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, 1725 (FIG.45, 47 e 86);⁵⁰⁷
3. Irmandade de Nossa Senhora Pilar, Matriz de Vila Rica, Ouro Preto, 1734 a 1737 (FIG.87);⁵⁰⁸
4. Irmandade do Arcanjo São Miguel, Freguesia de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, 1735 (FIG.88);⁵⁰⁹
5. Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, 1738 (FIG.89);⁵¹⁰
6. Irmandade de São Gonçalo da sua Igreja do Brumado, 1738-1768 (FIG.90);⁵¹¹
7. Irmandade do Senhor dos Passos, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rey, Rio das Mortes, [1733] (FIG.91).⁵¹²

⁵⁰⁵ Na reserva técnica do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – CECOR/UFMG – encontra-se o “Compromisso das Irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição dos Prados”, sita na Comarca do Rio das Mortes, feito em 1738. Este documento possui as mesmas características visuais dos demais, podendo ter sido realizado pelo mesmo calígrafo analisado. O compromisso não está relacionado dentre as fontes pesquisadas nesta tese por ter sido reconhecido após a fase de levantamento e catalogação de fontes.

⁵⁰⁶ APM – AVC 05 doc.1.

⁵⁰⁷ IIANTT – Ms. Liv. 1204.

⁵⁰⁸ AEPOP – Vol. 56.

⁵⁰⁹ AEPOP – Vol. 11.

⁵¹⁰ AEPOP – Vol. 201.

⁵¹¹ AESJ – s/r.

⁵¹² AESJ – s/r – data retirada da confirmação do compromisso.

Estes documentos caracterizam-se por uma estética que prioriza margens laterais amplas, uso de bordadura larga, decorada ou com linhas duplas. As capitulares e vinhetas foram elaboradas em desenhos caligráficos e em pinturas policromáticas. Nos quatro primeiros documentos listados, as bordaduras são pintadas com motivos geométricos e com marmorizado e nos três últimos são formadas por linhas duplas. Nos documentos da década de 1730, nota-se a presença de largos brancos gráficos nas folhas, parcialmente preenchidos por vinhetas que finalizam os capítulos em cada página. Percebe-se uma ornamentação realizada por mãos de profissionais que detinham o conhecimento da caligrafia e da pintura, designados, nesta tese, como *calígrafos/pintores*. São dois os profissionais que realizaram os documentos desse grupo.

As quatro primeiras obras listadas acima foram executadas por um profissional que atuava preponderantemente na região de Vila Rica. Os dois livros realizados em 1725 seguem concepções idênticas no que se refere ao desenho gráfico das páginas, especificadamente o tipo de capitulares, as vinhetas e a letra usada no texto (FIG. 85 e 86). O mesmo acontece com os documentos produzidos em 1734 e 1735 (FIG. 87 e 88), no que diz respeito ao tipo de letra do texto, às características do desenho e da pintura e às opções de design da página, embora o profissional tivesse promovido uma diversificação maior quanto à escolha dos elementos decorativos individuais, como as letras capitulares e as vinhetas. Quanto à página de rosto, três delas possuem idênticas letras e organização visual. O calígrafo/pintor trabalhava para irmandades de diferentes estratos sociais. Diferenciavam-se as irmandades pelas características sociais de seus confrades: a do Santíssimo Sacramento reunia homens brancos, com posses e com “ascendência pura”, enquanto a de São Gonçalo reunia homens pardos, que realizavam atividades econômicas diversas. Segundo Caio Boschi,⁵¹³ a devoção a São Gonçalo (ou São Gonçalo Garcia) só se tornou possível com o processo de estratificação social encontrado nas Minas. Na análise visual dos dois compromissos elaborados em 1725, não existe distinção entre qualidade material, modelos utilizados ou decoração adotada. Os dois objetos se equiparam estética e estilisticamente,

⁵¹³

BOSCHI. *Os leigos e o poder*, p. 25.

embora as características dos integrantes das duas confrarias fossem bastante distintas.

Este profissional trabalhou preponderantemente para irmandades situadas em Vila Rica, mas o outro trabalho identificado foi para a paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Congonhas de Sabará, na Comarca do Rio das Velhas. Esta localidade foi instituída em torno de áreas mineradoras a partir de fins do século XVII; já em 1726 foram estabelecidos vários engenhos de pilão e datas minerais concedidas, propiciando o desenvolvimento do comércio e da vida urbana. Nossa Senhora do Pilar das Congonhas do Sabará se tornou uma importante freguesia, constituída em torno de uma capela ainda construída em taipa. Como esse é o único caso conhecido de um documento pintado por esse calígrafo/pintor fora de sua região, é mais provável que a principal irmandade da freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará tenha encomendado a cópia ornamentada de seus estatutos em Vila Rica, e não que o profissional tivesse se deslocado até aquela localidade para executar este ou outros trabalhos semelhantes.

O calígrafo/pintor de Vila Rica possuía uma apurada cultura visual da escrita, pois dominava variados tipos de letras e claramente entrou em contato com as obras publicadas de grandes calígrafos, como o espanhol Pedro Díaz Morante, cujas vinhetas caligráficas lhe serviram de molde e modelo (FIG.47, 48 e 49).⁵¹⁴ No compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica utilizou modelos de capitulares usados em compromissos portugueses de fins do século XVI (FIG. 92). Igualmente fez uso extensivo da obra de Manoel de Andrade de Figueiredo, especialmente no uso das capitulares para iluminação (FIG. 46). O uso de referências tradicionais da caligrafia explica-se porque, como afirma João Adolfo Hansen,⁵¹⁵ neste período a invenção era “antes uma arte combinatória de elementos coletivizados repostos numa forma aguda e nova”, mais do que uma ruptura com a tradição. Assim, ao mesmo tempo em que fazia uso de tradições de ornamentação seiscentistas, com muita rapidez o profissional se apropriou de um estilo recém divulgado em Portugal através do livro de Andrade – este manual foi publicado em 1722 e os primeiros trabalhos conhecidos deste

⁵¹⁴ Cf. Capítulo 3.

⁵¹⁵ HANSEN. *A sátira e o engenho*, p. 32-33.

calígrafo/pintor estão datados de 1725. Ao longo de dez anos, foi capaz de desenvolver-se tecnicamente em relação ao uso das cores e aos traços do desenho, mantendo seu estilo executivo mas aplicando variações. É possível que tenha realizado outros trabalhos, que não foram localizados e listados na presente pesquisa, pois este é sem dúvida um dos nomes que marcaram a atividade da ornamentação de manuscritos na região das Minas na primeira metade do século XVIII.

Os três últimos documentos listados neste segundo grupo foram realizados em 1738 por um calígrafo/pintor identificado como “Figueyra”, conforme a assinatura encontrada no frontispício de uma das obras. Provavelmente Figueyra realizou tanto os frontispícios quando os trabalhos do interior dos compromissos, dada as semelhanças formais e técnicas encontradas nos desenhos da página inicial e do miolo do livro. Exceção deve ser levantada somente quanto ao frontispício do compromisso da irmandade do Senhor dos Passos de São João del Rey, que difere das características e qualidade técnica encontradas nos outros documentos. Uma das peculiaridades de seu trabalho é o uso da capitular em romana maiúscula, inscrita em moldura quadrada com decoração floral. Este tipo de capitular era muito usada nas obras impressas a partir de moldes de clichéria, mas também foi utilizada em livros de compromissos portugueses em fins do século XVI e durante o século XVII (FIG. 93).⁵¹⁶ Essa dupla via entre impresso e manuscrito é uma das características da ornamentação de manuscritos na era moderna.⁵¹⁷

Diferentemente do calígrafo que se fixou em Vila Rica, Figueyra apresentou uma maior mobilidade geográfica. O primeiro dos documentos pintados por este profissional foi em 1733 para a irmandade do Senhor dos Passos (FIG. 91), que estava situada em uma das capelas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rey. Em 1738 executou o trabalho tanto para a irmandade de Vila Rica (FIG.89) quanto para a de Brumado (FIG. 90), arraial vinculado eclesiasticamente a São João del Rey. Estes dois compromissos possuem linhas diretrizes muito semelhantes no desenho do frontispício, mas o documento da irmandade de Vila Rica é mais elaborado; este ainda é, dos três, o exemplar mais rico em pinturas nas vinhetas, enquanto que nos demais é

⁵¹⁶ Compromisso da Irmandade do Glorioso Arcanjo São Miguel, Lisboa, [1588?]. IIANTT – Ms. Livraria, 446 – Microfilme 805.

⁵¹⁷ Cf. Almada. *Livros manuscritos na era moderna*, p. 80.

priorizado o desenho caligráfico com cetras elaboradas, feitos em tinta vermelha. Como circulava geograficamente, Figueyra foi um difusor de modelos entre irmandades e localidades. Contudo, também absorveu as maneiras de ornamentar documentos, pois se percebe uma grande interação com o trabalho do calígrafo/pintor de Vila Rica. A construção elaborada de um frontispício e a própria demanda por ornamentações pictóricas nas vinhetas pode ter sido uma solicitação da irmandade do Santíssimo Sacramento, tendo em vista a qualidade dos compromissos já realizados para as outras irmandades da Matriz de Nossa Senhora do Pilar pelo calígrafo/pintor de Vila Rica.

Nesse diálogo de estilos e modos de fazer, fica latente a prática da emulação entre os próprios artistas, como foi destacado por Camila Santiago para a experiência das pinturas de forros de igrejas e capelas, quando um artista podia ter

no seu horizonte de soluções criativas, as obras, concluídas ou em processo de confecção, de seus pares. Os envolvidos com o fazer pictórico tinham oportunidade de estudar as pinturas realizadas por seus colegas, motivados, talvez, pelos comentários suscitados por elas.⁵¹⁸

Segundo Guiomar de Grammont, além das referências impressas em gravuras, havia a prática de seguir padrões adaptados por artistas locais, que acabavam servindo de paradigma para a construção de novas obras.⁵¹⁹ A troca de ideias e o estudo do processo criativo era uma realidade no universo artístico das Gerais, característica que claramente pode se estender às práticas da pintura em manuscrito durante a primeira metade do século XVIII.

Os 19 compromissos executados entre 1760 e 1809 identificados nesta tese não formam um conjunto tão coeso quanto os analisados anteriormente. Apresentam como característica geral um alongamento das formas usadas nas letras capitulares, a manutenção do uso dos pigmentos metálicos, especialmente o ouro, e as bordaduras ornadas com elementos decorativos repetitivos, feitos com pinceladas largas. Percebe-se também uma maior distinção entre o trabalho do pintor e o do calígrafo. No

⁵¹⁸ SANTIAGO. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro*, p. 106.

⁵¹⁹ GRAMMONT. *Ajeijadinho e o aeroplano*, p. 260.

compromisso da irmandade de São Vicente Ferrer do Arraial da Passagem filial da Sé da Cidade de Mariana,⁵²⁰ de 1793-94 (FIG.94), por exemplo, o apuro dado à pintura do frontispício e das bordaduras não estabelecem relação estética com a forma descuidada dada à caligrafia do texto. Outro caso que confirma a separação entre os trabalhos de pintura e de caligrafia é o compromisso da Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens e de S. Francisco das Chagas, de Catas Altas (FIG.95),⁵²¹ no qual existem várias folhas que foram ricamente decoradas com bordaduras em pintura policromática e aplicação de folhas de ouro e que não foram utilizadas. Esta particularidade indica que o trabalho da bordadura foi realizado anteriormente à redação dos capítulos e que o pintor inicialmente desconhecia o tamanho do texto a ser inscrito. Posteriormente o calígrafo redigiu os capítulos, deixando os espaços livres para as letras iniciais. O documento, então, retornou ao pintor para a finalização do trabalho de ornamentação das capitulares, ficando o documento com várias páginas decoradas sem texto. Esse processo executivo assinala o trabalho de dois profissionais e a tendência à especialização do trabalho de ornamentação de manuscritos.

Desse conjunto da segunda metade do século XVIII e início do XIX, são apenas quatro documentos que podem ser analisados conjuntamente, divididos em dois grupos distintos: o primeiro é formado por dois livros assinados por Francisco de Sales e pelo compromisso assinado por Jerônimo de Matos; o segundo é composto por dois compromissos copiados por um calígrafo que atuou na Comarca do Rio das Mortes em fins do século.

Os livros assinados por Francisco de Sales (FIG.96 a e b) são os compromissos das irmandades do Rosário dos Pretos do Arraial de Santa Rita,⁵²² feito em 1784, e do Arraial de Morro Vermelho,⁵²³ executado em 1790. O livro assinado por Jerônimo de Matos e executado no Rio de Janeiro em 1748 é o compromisso da Irmandade de

⁵²⁰ AHU – CU – Compromissos Códice.1305.

⁵²¹ Coleção particular – Pedro Teixeira Mota, s/r.

⁵²² Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos, Arraial de Santa Rita da Freguesia de Santo Antonio do Rio Acima, 1784. MBG – s/r.

⁵²³ Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial do Morro Vermelho da Freguesia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté Comarca de Sabará, 1790. BGJM – s/n.

Nossa Senhora do Amparo da Matriz da Vila Real de Sabará (FIG.97).⁵²⁴ Na decoração destes três documentos há predominância do estilo caligráfico tanto nas capitulares quanto nas vinhetas e quinas das bordaduras. Os dois calígrafos não se prenderam a um só modelo de letra e usaram uma grande variação de estilos, cujas referências são as letras de cetras e vegetalistas de Manoel de Andrade de Figueiredo, as letras romanas em molduras quadradas, as letras historiadas, entre outras. Em relação aos modelos de Andrade, promoveram variações na inclinação e em detalhes decorativos. Francisco de Sales possuía um excelente domínio da pena. No documento de 1784, contudo, ensaiou o uso do pincel na construção de elementos decorativos, mas não se adaptou aos instrumentos e materiais. Na obra posterior, de 1790, desenvolveu um estilo pessoal com o uso exclusivo da pena e do nanquim, atingindo excelência no manejo dos materiais.⁵²⁵ É possível que tenha realizado outros trabalhos, que ainda não foram localizados.

O segundo conjunto de documentos da segunda metade do século XVIII realizado por um mesmo calígrafo é composto pelos compromissos das irmandades de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, da Vila de São José, executado em 1796,⁵²⁶ e de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila da Campanha da Princesa,⁵²⁷ em 1800, ambas localidades pertencentes à Comarca do Rio das Mortes (FIG.98). O uso das capitulares no estilo vegetalista de Manoel de Andrade de Figueiredo, o desenho dos pássaros e flores que decoram as letras, o desenho gráfico da página, o baixo domínio técnico na aplicação dos douramentos e o *ductos* da escrita dos documentos não deixam dúvidas de que foram executados pelo mesmo profissional (ou pelos mesmos parceiros). Pelo fato de Manoel Vitor de Jesus ter pintado a imagem do frontispício do compromisso de Nossa Senhora das Mercês (FIG.71b), como foi analisado anteriormente, alguns pesquisadores⁵²⁸ supõem que o mesmo artista tenha copiado o texto do compromisso, assim como desenhado,

⁵²⁴ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Villa Real do Sabará, 1748. MBG, s/r.

⁵²⁵ ALMADA. *Livros manuscritos na era moderna...* p. 139-140.

⁵²⁶ BGJM – s/r.

⁵²⁷ AHU – CU – Compromissos Códice.1534.

⁵²⁸ SANTOS FILHO. Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó; COSTA. História e produção do livro de irmandades religiosas em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

pintado e dourado suas capitulares. Mas a qualidade do traço gráfico e da técnica pictórica do calígrafo (ou calígrafo/pintor) não equivale ao traço do desenho de Manoel Vitor de Jesus. Reforçando a distinção entre o trabalho do corpo do livro e o encontrado no frontispício, os outros dois compromissos que possuem pinturas de Jesus⁵²⁹ (FIG. 58 e 63) apresentam estilos de caligrafia e desenho gráfico absolutamente distintos entre si, sendo improvável que tenha sido feito por uma mesma pessoa.

A partir das análises dos compromissos com a perspectiva de agrupamentos pelas características formais dos desenhos gráficos da página, das capitulares ou do *ductos* da escrita, foi possível afigurar que existiam vários estilos de ornamentação de documentos que circulavam entre as irmandades em Minas Gerais durante o século XVIII e início do XIX. Alguns modelos se repetiram, especialmente por demanda de irmandades situadas em uma mesma paróquia, que usavam documentos de agremiações próximas para ter referências não só em relação às determinações estatutárias, mas também em termos de organização visual do documento. Os calígrafos que alcançaram uma maior amplitude geográfica em sua atuação profissional também contribuíram para difundir estilos entre várias localidades e devoções. É importante lembrar que os profissionais não faziam distinção entre a qualidade social dos associados das irmandades, atendendo a agremiações de diversos grupos. Essa prática contribuiu para a propagação dos modelos de ornamentação dos estatutos entre os vários segmentos da sociedade, fazendo com que a escrita ornamentada fizesse parte da realidade não só de letrados, mas também de iletrados de diversos estratos sociais. Uma nova e significativa conclusão sobre o trabalho da ornamentação de documentos, alcançada a partir da identificação de autorias, foi que, na primeira metade do século, havia uma tendência à capacitação mais ampliada da atuação do calígrafo, que estava apto a realizar ornamentações com técnicas pictóricas, enquanto que na segunda metade do século, o trabalho da pintura separou-se, com mais frequência, do trabalho da caligrafia.

⁵²⁹ Compromisso da Irmandade de S. Miguel e Almas da Freguesia de Nossa Senhora do Pillar da Vila de São João del Rey, 1804. AESJ s/r; Compromisso reformado da Irmandade de São Gonçalo Garcia da Vila de São João de El Rey, 1783 – BNP – COD.11073, microfilme 3100. Neste último compromisso, os capítulos foram escritos em letra humanística corrente, sem qualquer elemento decorativo.

4.3. Iconografia nos compromissos: ideias e imagens que navegam o mundo atlântico

Segundo Felipe Nunes, em *Arte da Pintura*, a utilidade da imagem pictórica é lembrar. Neste sentido, aproxima-se de uma das funções da escrita, como foi poetizado por Calderón de la Barca e outros poetas seiscentista e setecentistas. No entanto, é um discurso que atinge mais diretamente os analfabetos; dada essa universalidade, a função doutrinária da imagem foi usada deliberadamente pela Igreja Católica na Contrarreforma.

Nos compromissos de irmandades, o espaço privilegiado para a rememoração da devoção cristã eram os frontispícios, apresentados com uma imagem de fólio inteiro, geralmente uma representação desenhada, pintada ou de técnica mista com união de gravura e pintura. No que se refere aos aspectos simbólicos e iconográficos, era onde se inscrevia o discurso da devoção, da reverência e do respeito às crenças católicas. Esses textos visuais faziam lembrar a motivação religiosa para a associação de fiéis, pautada no exemplo da vida dos santos, da Sagrada Família ou de Jesus Cristo. A mensagem era perfeitamente compreensível, entre letrados e iletrados, como lembra João Adolfo Hansen⁵³⁰ quando analisa a retórica do discurso visual na arte colonial brasileira. Dada a frequência com que os frontispícios aparecem nos compromissos, é de se supor que a sua ausência entre alguns exemplares estudados possa ter sido fruto muito mais da espoliação ou degradação do que de sua ausência original.⁵³¹

O discurso expresso na imagem tinha seu correspondente, em alguns compromissos portugueses, no relato textual sobre a vida do santo de devoção. Através da análise de uma série de exemplares produzidos durante o século XVIII em Portugal, percebe-se que o frontispício (tomado como local de discurso) poderia ser substituído por um prólogo onde se inscreviam textualmente as motivações para

⁵³⁰ HANSEN. "Leituras coloniais". In: ABREU (org.) *Leitura, História e História da Leitura*, p. 177.

⁵³¹ Existem casos conhecidos de frontispícios vendidos como pinturas autônomas e de provas de existência anterior do frontispício a partir dos vestígios da tinta deixados no documento. Cf. "Item 515", LEILÃO de Livros e Manuscritos, Biblioteca António Capucho, p. 92; Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, AEPOP – vol. 56, f. 1v.

devoção, ou mesmo a hagiologia do padroeiro. Nos casos até então estudados de compromissos de irmandades do Brasil, foi identificado esse tipo de discurso textual de caráter devocional em apenas um documento, feito para uma irmandade no Recife,⁵³² que coincidentemente não se destaca, enquanto conjunto, pelo seu aspecto visual. O que se quer reforçar com essas comparações é que o frontispício era tomado como um espaço de veiculação de um discurso de (ou sobre a) devoção e que, entre as irmandades no Brasil, havia uma preferência para a sua manifestação através de pinturas ou desenhos. Essa postura estava de acordo com a ideia do poder de universalidade da linguagem visual e era defendida pelo teórico seiscentista português Manuel Pires de Almeida, na reflexão sobre as relações entre pintura e poesia:

A pintura é poesia universal, e a poesia é pintura particular, e por isto fica sendo melhor a Pintura que a Poesia. A Pintura se estende com o sentido da vista, e a Poesia como do ouvido, e assim como se percebe melhor o que se vê, que o que se ouve, assim fica a Pintura com vantagem. A pintura é livro de néscios, e a poesia livro de sábios, e assim aquela é entendida até do ignorante, esta não se dá a entender mais que ao estudioso.⁵³³

Em Portugal, o discurso sobre a devoção se expressava tanto na forma de texto quanto de imagem, sendo muitas vezes resultado da mescla entre as duas maneiras. Uma irmandade devotada à Santa Luzia mandou inscrever em seu compromisso um longo prólogo onde estavam descritos a vida e os martírios da santa, seguido de uma gravura colorizada. Santa Luzia, conforme diz a crença, foi uma donzela de ilustre família siracusana, martirizada por ordem do imperador Dioclesiano em princípios do século IV. Como dizia o relato, a santa,

para assegurar e conservar sua castidade, tirara os olhos e os mandara a quem por respeito deles procurava desinquietá-la o que se foi obra de grande exemplo de

⁵³² Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Recife, de finais do século XVIII, AHU – CU-Compromissos Códice 1293.

⁵³³ Citado a partir de SALDANHA. *Poéticas da imagem*, p. 179. São poucos os tratados portugueses sobre pintura e poesia publicados entre os séculos XVII e XVIII. Manuel Pires de Almeida escreveu *Pintura e Poesia, Poesia e Pintura* por volta de 1633. Dentre as portuguesas, sua obra foi a única a sistematizar o assunto; nunca foi impressa e circulou sob a forma manuscrita. Embora as discussões entre texto e imagem sejam relativas à poesia, outro teórico português, Francisco Manuel de Melo (1660), irá estabelecer as relações da pintura com a escrita, tomada de uma forma genérica, como expõe Nuno Saldanha.

castidade, que só se podia fazer com instinto do Espírito Santo, não ficando ela porém sem outros muito mais formosos que Deus lhe deu pelo ato de castidade que fizera.⁵³⁴

A narrativa seguia relatando a distribuição de seus bens entre os pobres após a visita ao túmulo de Santa Águeda e os três dotes agraciados por Deus. Da sua experiência divina, surgiu a representação iconográfica: seus atributos frequentes são os dois olhos que ela apresenta geralmente sobre um prato ou no fundo de uma taça. Por vezes seus olhos estão na palma da sua mão, se assemelham a flores na ponta de um caule, ou são trazidos por um anjo. Também aparecem a espada ou o punhal, instrumentos de seu martírio. De seu ferimento no pescoço emanam raios de luz. As chamas a seus pés, a lâmpada iluminada ou o círio deviam ser interpretados como suas armas falantes.⁵³⁵ O prólogo do compromisso segue narrando que Deus

dotou-a mais de uma prerrogativa grande, que já que o seu nome era LUZIA fosse advogada da luz, e por isso se lhe metem nas mãos os olhos, e com os olhos nas mãos nos chegamos a ela para que ela como advogada da luz nos defenda, e perdida nos restaure a luz de nossos olhos corporais, e que não somente fosse ela advogada, e intercessora diante de Deus, pela vista corporal de seus devotos, mas em especial o fosse dos olhos da Alma para que vissem a graveza (sic) de seus pecados, e remédio, que para eles há na Igreja Católica, a conta que a Deus ande dar, e à vista de semelhantes coisas se salvem e não se percam. Desta prerrogativa da Santa nos dá claro testemunho a sua antiga pintura na Igreja, que serve como tradição abreviada em que se conta, por imagens esta sua prerrogativa.⁵³⁶

Este relato apresenta conexões bilaterais entre escrita e imagem: o texto descreve a imagem pintada na igreja do Mosteiro e corrobora a imagem gravada do próprio compromisso. Este ir e vir é compreensível pois, como afirma Nuno Saldanha, não existe uma “diferença significativa entre palavras e imagens, visto que ambas têm os mesmos significados, convencionais ou assumidos, representativos ou não, e

⁵³⁴ Compromisso da Confraria e Irmandade da Bem Aventurada Santa Luzia sita no Mosteiro de Nossa Senhora da Rosa Termo da Vila d’Almada, da freguesia de Nossa Senhora do Monte, 1728. IANTT – Ms.Liv 550.

⁵³⁵ RÉAU. *Iconographie de l’art chrétien* t.III, v.2, p. 833-836. “Armas falantes”, em heráldica, são as insígnias que distinguem ou traduzem o nome da família.

⁵³⁶ Compromisso da Confraria e Irmandade da Bem Aventurada Santa Luzia sita no Mosteiro de Nossa Senhora da Rosa Termo da Vila d’Almada, da freguesia de Nossa Senhora do Monte, 1728. IANTT – Ms.Liv550.

mantêm a mesma relação com as coisas”.⁵³⁷ Como era de se esperar, a gravura que se segue no livro português mantém a narrativa previamente exposta, apresentando Santa Luzia de pé, segurando na mão esquerda uma taça com dois olhos. No chão, diante de seus pés, há um ramo de palma. Nessa representação iconográfica, Santa Luzia tem também como atributos as ricas vestes das virgens mais ilustres e a palma (ambos os elementos são comuns às santas mártires). Na narrativa textual da hagiologia da santa há mais interesse em reforçar os dotes e presentes dados por Deus e menos os martírios sofridos por ela, que estão simbolizados na palma e nas vestes.

Apesar de seu caráter de discurso devocional, de uma forma geral a representação visual dos santos nos compromissos das irmandades não era utilizada para culto – como as esculturas – nem com finalidades educativas – como as pinturas de narrativas bíblicas. Servia como *registro* e *reafirmação* das crenças que envolviam determinada devoção, como se apreende da análise das descrições textuais das representações em suas relações com as imagens apresentadas nestes documentos. Como já foi citado, nos compromissos de irmandades do Brasil colonial, essa função era predominantemente cumprida pelo discurso visual e sua organização se fazia pelo uso e reprodução de padrões iconográficos mais comuns. As especificidades locais firmavam-se na escolha e propagação de determinados aspectos decorativos, como a predileção pelo uso das folhas metálicas, e nas soluções técnicas adotadas. Tal como as crenças e conceitos religiosos, as imagens produzidas nas Gerais encontravam seus referenciais em terras portuguesas. Mas também, como os conceitos materializados em práticas, não se tratavam de reproduções, mas de releituras ou apropriações. Este é o caso de um tipo específico de representação do Santíssimo Sacramento, que será analisado a seguir.

A presença das irmandades do Santíssimo Sacramento, tanto em Portugal quanto no Brasil, era mais comum entre as elites locais.⁵³⁸ A agremiação dos Irmãos Escravos do Santíssimo Sacramento da vila de Alcáçavas, no Alentejo português, era

⁵³⁷ SALDANHA. *Poéticas da imagem*, p. 20.

⁵³⁸ Cf. a recente dissertação de mestrado defendida por Monalisa Pavonne Oliveira, sob orientação de Marco Antônio Silveira, intitulada “Devoção e poder: a Irmandade do Santíssimo Sacramento em Ouro Preto (Vila Rica, 1732-1800)”, em 2010, na Universidade Federal de Ouro Preto.

formada por um seletíssimo grupo de 24 agregados que se designavam “irmãos escravos”. Durante a vacância por morte de algum membro, uma eleição sigilosa escolhia o candidato através de petição escrita, que era posteriormente destruída, bem como todos os documentos resultantes do processo de escolha. A agremiação era formada por 12 nobres e 12 oficiais, “os mais limpos e abastados que houver nesta Vila, que bem possam gastar na Irmandade.”⁵³⁹ Na confraria do Santíssimo Sacramento do Convento de Santa Maria de Lisboa, aceitavam-se homens e mulheres de boa procedência e de bom procedimento, que ganhassem a vida honestamente e que pudessem cumprir com suas obrigações financeiras, das quais não seriam dispensadas a menos que tivessem alguma “utilidade para a irmandade”.⁵⁴⁰ No Brasil, o grupo selecionado entre os membros da elite também compunha o corpo das irmandades do Santíssimo Sacramento que tinha, em Minas Gerais, a precedência sobre o gerenciamento das *fábricas*⁵⁴¹ das igrejas matrizes e dividiam, com a irmandade de devoção, o espaço de culto no altar-mor.

As imagens encontradas nos frontispícios dos compromissos da irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará (1725),⁵⁴² na Comarca do Rio das Velhas (FIG.99a), e da agremiação dos Irmãos Escravos do Santíssimo Sacramento da Vila de Alcáçovas (1690),⁵⁴³ em Portugal (FIG.99b) impressionam tanto pela semelhança iconográfica quanto pela distinção estilística. Os dois frontispícios apresentam em cada lado da composição um anjo alado com longa cabeleira loira e mantos vermelhos sobre vestes verdes. Dirigem-se respeitosamente a um cálice dourado e fortemente reluzente que se firma sobre uma peanha (no caso da imagem de Minas, a peanha é representada por nuvens). O espaço do Santíssimo é delimitado por cortinas vermelhas. Da composição, ainda se destaca a similitude pela presença de colunas, onde se inscrevem imagens simbólicas em suas bases (ramo de

⁵³⁹ Compromisso & Estatutos dos Irmãos Escravos do Santíssimo Sacramento da Villa das Alcasavas feito no anno de 1690. BNP – IL 229, folha 8 verso.

⁵⁴⁰ Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento, sita no Convento das Religiosas de Santa Marta, desta Corte e Cidade Ocidental, ano 174. BNP – CO cx 173, folha 2.

⁵⁴¹ Fábrica é a organização instituída para coordenar as inúmeras atividades desenvolvidas pelas igrejas matrizes.

⁵⁴² APM – AVC 05, doc.1

⁵⁴³ BNP – IL 229.

trigo, cacho de uva e árvore) e pela determinação do arco como forma central. A tonalidade vermelha é a predominante, pois está associada à irmandade do Santíssimo Sacramento como um costume antigo e rememora o amor ardente e a caridade de Cristo na criação do sacramento da comunhão durante a última ceia. Uma diferença é que os anjos pintados no compromisso de Congonhas do Sabará encontram-se em pé, e não ajoelhados reverenciando o Santíssimo, como era de costume na tradição iconográfica portuguesa.⁵⁴⁴

Afora as concordâncias iconográficas, as distinções são sensíveis no que tange ao tipo de sentimento que emana das pinturas. Na imagem de Congonhas de Sabará, os espaços estão completamente cheios, há uma valorização do dourado como elemento pictórico – seja a partir da aplicação da folha de ouro seja pelo uso do pigmento ocre – e um excesso de elementos simbólicos: além dos já citados acima, aparecem a coroa de louros, a árvore, o sol e a coroa, elementos que estão voltados à reflexão sobre a permanência da vida eterna. Destaque-se que a coroa e o sol podem igualmente significar a presença real que também se firma sobre as práticas religiosas dos súditos.⁵⁴⁵ A sobreposição de cores, de elementos diversos de tamanhos variados, a ausência de vazios e o grande número de elementos simbólicos na mesma imagem criam uma perspectiva complexa de leitura. Já a imagem portuguesa organiza o espaço em três partes bem definidas, reduz a paleta de cores e inscreve os elementos simbólicos de forma evidente na parte inferior da composição. As distâncias equilibradas entre os elementos facultam uma maior clareza de seus atributos individuais. Todas estas características favorecem a uma leitura mais organizada da mensagem. Um ponto de distinção no aspecto formal dos elementos usados nas pinturas é a forma das colunas que delimitam o espaço retabular. Enquanto o artista português pinta uma coluna de pedra, o pintor das Minas constrói uma coluna salomônica. O uso de referências arquitetônicas locais está associado ao processo de formação auto-referencial da cultura visual de cada indivíduo, mergulhado em uma série de referências que permeiam seu cotidiano.

⁵⁴⁴ SOBRAL. *Dos sentidos da imagem*, p. 133.

⁵⁴⁵ Cf. PAES. *A sociedade do corpo místico*.

Estas duas imagens evidenciam diálogos, mesmo que eles não se manifestem sincrônica e expressamente entre os interlocutores, já que o trânsito das ideias não se realiza somente numa linha reta que une dois lugares em tempos determinados. Se os resultados desses encontros falam sobre as vivências culturais nas quais se inscrevem,⁵⁴⁶ pode-se dizer que os usos pictóricos que se fizeram da iconografia do Santíssimo Sacramento revelam as circunstâncias de suas produções. A ausência da perfeição técnica é evidente na representação produzida nas Minas. Mesmo assim, em todo esse manuscrito, se percebe a preocupação em formar um conjunto carregado pela abundância de ornamentação. No trabalho de autoria ainda anônima, a qualidade das imagens sugere que o calígrafo/pintor de manuscritos tinha diante de si alguns modelos disponíveis para serem utilizados. Se já foi identificado que o profissional usou modelos de Manoel de Andrade de Figueiredo para as capitulares e de Pedro Díaz Morante para as vinhetas, até o presente momento não se sabe a fonte modelar da imagem do frontispício. Fica claro que havia possibilidades de cruzamento de informações mesmo em uma sociedade em formação, como era a situação das Minas no início do século XVIII.

Quanto ao compromisso português, pode-se afirmar que é tecnicamente bem feito, mas não se destaca pela precisão alcançada em outras regiões europeias. Em termos artísticos, Portugal manteve uma distância da realidade da erudição italiana e francesa, chegando mesmo à rejeição de teorias trazidas por artistas que estagiavam fora do país. Alguns compromissos portugueses de fins do século XVII e XVIII atestam que a pintura em manuscritos tornou-se uma prática também popular, na qual a existência da mensagem visual tomava mais importância que a sua concretização técnica,⁵⁴⁷ apesar da valorização, no plano teórico, dos ideais de perfeição da arte e da necessidade dos efeitos agradáveis por ela produzidos. Alguns autores portugueses do seiscentos, como Manuel Pires de Almeida e Manuel Faria e Souza, já haviam tratado

⁵⁴⁶ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 21. Ver também CHARTIER. *História cultural: entre práticas e representações*.

⁵⁴⁷ São casos que demonstram o afastamento da teoria e a aproximação com o aprendizado prático as ornamentações encontradas nos Compromissos das irmandades do Glorioso São Silvestre (1660), de Unhoz – BNP – Microfilme 445 -, da Nossa Senhora da Mãe Virgem (1689) e de São José (1727), ambos da Vila de Borba – IANTT – Ms. Liv. 1206 e Ms.Liv. 528A.

dessa questão, mas Francisco Manuel de Melo foi mais incisivo ao defender que a maneira como a natureza é imitada tem maior importância até do que a ideia que é retratada:

Porque, ou seja na Pintura, ou na escritura (...), não se prèza nem olha tanto as figuras, mortas ou vivas, que alli se nos oferecem, quanto o nobre primor, com que a Natureza se vê imitada, ou quasi competida, da mão dos eminentes varões, que ou debuxando, ou escrevendo, a retratãrão.⁵⁴⁸

A distância entre prática e teoria reforça a importância da imagem em si, seja no seu valor estético, seja no seu valor comunicativo. A pintura de manuscritos em Portugal tomou um maior impulso durante o reinado de D. Manoel I (1495-1521), período em que o gosto pela iluminura no restante da Europa já estava sendo suplantado pela gravura e pelo livro impresso. D. Manoel usou a produção de livros iluminados para transmitir uma mensagem de poder, valorizando a “representação de símbolos reais como expressão de um Estado nacional em expansão pelo mundo”.⁵⁴⁹ Os livros mais importantes deste período e do reinado de D. João III, seu sucessor, foram a *Leitura Nova*, com 61 volumes que reuniam a principal documentação produzida no reino, as *Crônicas*, com pelo menos 14 volumes, que funcionariam como uma versão oficial da história de Portugal, e os *Forais Novos*, livros de registro da chancelaria que, sendo revestidos de riqueza material e simbólica, ganhavam um novo significado e afirmavam a presença real em todas as localidades do reino.⁵⁵⁰ Estes foram alguns dos poucos exemplos de pinturas cujo teor não era essencialmente religioso. O uso político da pintura em manuscritos acabou por impulsionar o desenvolvimento da arte da iluminura em Portugal, possibilitando o surgimento de grandes artistas como Antonio de Holanda, Antonio Godinho, Álvaro Pires, António Fernandes, Francisco de Holanda e Diogo São Romão, que realizaram trabalhos durante os séculos XVI e XVII.⁵⁵¹

⁵⁴⁸ Citado por SALDANHA. *Poéticas da imagem*, p. 185.

⁵⁴⁹ GARCIA. “Poder, história e exotismo na iluminura portuguesa quinhentista”. *Oceanos*, n.26, p.28.

⁵⁵⁰ GARCIA. “Poder, história e exotismo na iluminura portuguesa quinhentista” *Oceanos*, n. 26, p.29.

⁵⁵¹ Para maiores informações sobre a arte da iluminura em Portugal durante este período, Cf. DESWART. *Les enluminures de la Leitura Nova*.

Já nesse período, Sylvie Deswart percebeu o uso intenso das gravuras italianas, flamengas e francesas como fontes modelares na constituição dos motivos decorativos e uma variação estilística que passava do gótico ao maneirismo.⁵⁵² O uso de gravuras como fontes modelares de iconografia e de decoração permaneceu na elaboração dos documentos pintados portugueses nos séculos seguintes. Em um interessante estudo iconográfico, Luis de Moura Sobral analisou as fontes usadas pelo pintor Estevão Gonçalves Neto na elaboração de um dos manuscritos iluminados mais conceituados de Portugal, usado por muito tempo nas cerimônias de juramento dos reis de Portugal. Trata-se do *Missal Pontifical*, feito entre 1610 e 1622 por encomenda do então Bispo de Coimbra, João Manuel.⁵⁵³ O documento possui 49 fólios em pergaminho, meticulosamente decorados, incluindo 11 iluminuras de página inteira. Apresenta influência flamenga, no que diz respeito ao tipo de decoração marginal, e italiana, no uso das cores. Sobral, após apresentar um histórico dos usos e das análises críticas da obra até então realizadas, passa a relacionar as imagens pintadas às suas fontes, localizando por vezes grupos de duas ou três gravuras que foram usadas para formar uma única composição. Essa colagem feita por Gonçalves Neto às vezes resultava em uma heterogeneidade dos elementos da composição. O aspecto visual da obra do pintor, segundo Sobral, sugere que o artista fazia a reprodução das imagens ao modo do decalque, sem usar de uma interferência crítica, conferindo apenas alguns traços pessoais à composição. Além das gravuras, Gonçalves Neto usou como modelos pinturas coetâneas existentes na capela do paço Episcopal de Viseu, cidade onde vivia, que foram usadas não só como fontes modelares, mas como uma estratégia de aproximação da sua obra com o encomendante, que certamente conhecia a referência citada.

Comparando as iluminuras com as gravuras utilizadas, Sobral conseguiu estabelecer parâmetros para analisar a capacidade de “inovação” ou de particularização da pintura em relação aos modelos, a partir da qual os “modos” específicos do fazer do pintor, característica fundamental para um artífice, no entender do teórico seiscentista espanhol Francisco Pacheco, ficam mais evidentes.

⁵⁵² DESWART. *Les enluminures de la Leitura Nova*, p. 752.

⁵⁵³ SOBRAL. *Do sentido das imagens*, p. 131-144.

Portanto, as imagens gravadas tecnicamente possibilitam estabelecer uma relação mais direta entre o referencial e o produto final. Serão apresentados a seguir quatro casos de pinturas de frontispícios de compromissos de irmandades localizadas na região das Minas que puderam ser comparados com suas fontes modelares, seja quanto ao padrão decorativo ou iconográfico. As análises evidenciam os modos de fazer dos artífices coloniais e as maneiras como se relacionavam com as fontes que lhes eram disponíveis.

Um tipo de gravura que interessa para a compreensão da produção da pintura em manuscritos são os *registros de santos*. Assim são designadas as pequenas imagens gravadas de caráter popular, que cumpriam a função de “recordar os milagres de determinado santo, as aparições da Virgem, testemunhar o reconhecimento por uma graça recebida ou ‘registrar’ a presença nas romarias aos lugares sagrados.”⁵⁵⁴ Como afirma Miguel Figueira de Faria, sua produção também estava apoiada pelas irmandades e autoridades eclesiásticas, mas o comércio privado era o que lançava a maior parte das gravuras no mercado, pois eram considerados investimentos seguros para os editores. A produção de *registros* era uma das maiores fontes de trabalho para os gravuristas portugueses, que encontravam nessa atividade retorno financeiro seguro. Seu caráter popular relacionava-se ao baixo preço de venda e aos materiais utilizados, mas não excluía o trabalho de gravuristas reconhecidos, como os exemplares produzidos na casa de Francisco Manoel Pires, editor que contratava os melhores artistas. As indulgências concedidas pelas autoridades eclesiásticas aumentavam o preço de cada exemplar e acentuavam o valor religioso.

A cópia desautorizada das produções, porém, era prática corrente. Francisco Manuel tentava proteger seus direitos de autoria através dos privilégios de impressão de imagem e das indulgências; outra distinção deste editor era a produção de gravuras iluminadas em diversas cores, prática pouco comum em Portugal no século XVIII. Mesmo numa análise rápida do conjunto documental de 5.934 gravuras da Biblioteca

⁵⁵⁴ PEREIRA. “Registos de Santos. Coleção Augusto de Lima Júnior”, p. 11. Ver também FARIA. *A imagem impressa*; SOARES. *Inventário da Coleção de Registos de santos*; LIMA. “Augusto de Lima Júnior e sua coleção de gravuras de Nossa Senhora” In: LIMA JUNIOR. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*, 15-38.

Nacional de Lisboa, nota-se que a mesma imagem era reproduzida inúmeras vezes, por diversos gravadores. Poderia ser uma versão fiel, invertida ou com pequenas modificações. A cópia não impedia que as diferenças na qualidade técnica do desenho e da impressão fossem perceptíveis. Os melhores artistas, como Debrie, Gregório de Queiroz e Viera Lusitano, foram copiados à exaustão, mas as imagens eram tão deformadas no processo de cópia que a própria identificação de autoria fica dificultada.⁵⁵⁵ Como afirma Miguel Figueira Faria, “as contrafacções poderiam chegar ao limite da inclusão das chancelas da Casa de Francisco Manuel, dos artistas responsáveis pelos originais, e das indulgências concedidas pelas autoridades eclesiásticas.”⁵⁵⁶

Pela facilidade de transporte, alta produtividade e baixo custo, o comércio dessas pequenas estampas extrapolava os domínios europeus. O próprio Francisco Manoel comercializava *registros de santos* para a América portuguesa.⁵⁵⁷ As impressões aparecem em fundos de oratórios e em exemplares de livros religiosos. São desconhecidas, contudo, coleções consistentes deste tipo de gravura no Brasil, exceto pelo grupo reunido pelo pesquisador Augusto de Lima Junior nos anos 1930-40, atualmente parte do acervo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. A ausência de grandes coleções deve-se menos à sua propagação no Brasil do que às suas características de preservação: “num paradoxo comum à preservação de testemunhos da cultura material, aquilo que é usual nem sempre é o mais conservado. Em outras palavras, aquilo que é familiar e muito imediato nem sempre desperta a atenção para a sua importância.”⁵⁵⁸ Considerado um material comum, de baixa qualidade e muito uso, não foi incluído entre os bens “preserváveis” da nação.

O uso direto dos *registros de santos* se estendeu à ornamentação de frontispícios de compromissos de irmandades coloniais. Nas formas mais elaboradas, a gravura era circundada por grotescos ou desenhos de motivos fitomorfos entrelaçados

⁵⁵⁵ PEREIRA. “Registos de Santos. Coleção Augusto de Lima Júnior”, p. 12.

⁵⁵⁶ FARIA. *A imagem impressa*, p. 326.

⁵⁵⁷ FARIA. *A imagem impressa*, p. 324.

⁵⁵⁸ LIMA. “Augusto de Lima Júnior e sua coleção de gravuras de Nossa Senhora” In: LIMA JUNIOR. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens e principais invocações*, p. 27.

em bons trabalhos caligráficos. O desenho podia ser feito em várias cores e conter alguns preenchimentos de tinta. Esse tipo de decoração marginal, baseada nos grotescos, encontra referenciais em alguns *registros de santos* portugueses (FIG. 100). A gravura que compunha o frontispício era parcialmente transformada, a partir da mudança das dimensões originais e da colorização com tinta têmpera. Como pôde ser atestado nos exemplares estudados em que aparecem esse tipo de decoração mista, a técnica era basicamente usada quando o trabalho do calígrafo era predominante. Portanto, é possível que o uso de gravuras no frontispício cumprisse a função de substituição da pintura do santo de devoção, na impossibilidade de contratação de serviços especializados de pintor.⁵⁵⁹

A presença destas pequenas gravuras portuguesas no Brasil pode ser confirmada não só pelos usos citados – em oratórios, livros religiosos e compromissos de irmandades – mas também através da comparação direta com as pinturas executadas em igrejas e capelas. A produção, comércio e uso de gravuras eruditas pelos pintores setecentistas já foi tema bastante estudado na primeira metade do século XX e retoma seu impulso em pesquisas acadêmicas atuais.⁵⁶⁰ O uso de *registros de santos*, contudo, foi até agora pouco explorado. Salomão de Vasconcelos já havia identificado, em 1941, uma imagem da assunção da Virgem Maria, gravada como *registro de santo*, que teria sido utilizada por Manoel da Costa Ataíde na pintura do forro da nave da Matriz de Santa Bárbara, em Minas Gerais.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Compromisso da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Vila Nova da Rainha do Caeté, de 1738 – APM – AVC03 – e Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, 1722 – MCP – s/r. Sobre esse assunto, Cf. ALMADA. *Livros Manuscritos na Era Moderna*, 104-137.

⁵⁶⁰ SOBRAL. *Do sentido das imagens*; SERRÃO, *A pintura proto-barroca em Portugal. 1612-1657: o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*; SANTIAGO. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*; BOHRER. *Os diálogos de fênix*. Em 2009 ocorreu em Lisboa o III Colóquio de Artes Decorativas – Iconografia e Fontes de Inspiração. Imagem e memória da gravura europeia – na Escola Superior de Artes Decorativas / Fundação Ricardo Espírito Santo, com a presença de pesquisadores de diversas instituições internacionais que apresentaram resultados de pesquisas recentes sobre o tema.

⁵⁶¹ A indicação de Samuel de Vasconcelos foi lembrada e registrada em imagens por Luis Augusto de Lima em “Augusto de Lima Júnior e sua coleção de gravuras de Nossa Senhora” In LIMA JÚNIOR. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*, p. 28.

Sem dúvida, Ataíde era um profissional maduro, cuja capacidade artística e originalidade dos traços o fizeram famoso já em sua época. De uma religiosidade marcante, usava como padrões iconográficos modelos que circulavam nas agremiações religiosas europeias, mas “inspirou-se em seu meio, nos tipos humanos e nas cores exuberantes com uma sensibilidade rara a partir da paleta tropical vibrante, dos coros angélicos e da figura humana, cujos traços são mestiços.”⁵⁶² Apesar de bastante estudado desde há muito, ainda surgem surpresas e novidades quanto ao seu trabalho, justamente naqueles até então considerados menores, os quais receberam pouca atenção dos pesquisadores. Há alguns anos, as pinturas realizadas em 1810 no compromisso da irmandade de Nossa Senhora da Lapa, em Antonio Pereira, Bispo de Mariana, foram identificadas por Adalgisa Arantes Campos⁵⁶³ como sendo de sua autoria. Apesar de a devoção ser de Nossa Senhora da Lapa, a imagem representa Nossa Senhora da Conceição. A bela imagem apresenta a Virgem de mãos postas com o olhar voltado para o alto, vestindo um manto esvoaçante, tendo a seus pés a lua, o mundo e a serpente. Em seu entorno, aparecem nuvens e grupos de dois e três querubins que a admiram, além de dois anjos de corpo inteiro. Sobre a cabeça de Nossa Senhora, está a coroa de doze estrelas e a luz resplandecente.

O culto à Imaculada Conceição foi um dos mais importantes no Brasil, o que demonstra o fato de ter sido padroeira no período colonial e imperial e, sob a forma de Nossa Senhora de Aparecida, do período republicano. Seu culto no mundo ocidental se desenvolveu desde o século XII, mas teve um impulso considerável após a Contrarreforma, pois representava a ideia da vitória da pureza sobre o pecado original, sendo Maria o antagonismo de Eva. Também foi símbolo da comunidade dos batizados, aqueles indivíduos que, pela crença católica, tiveram a mancha do pecado purificada.⁵⁶⁴ Por essa mesma simbologia, foi proclamada padroeira do reino português por D. Afonso Henriques (1109-1185) após a vitória sobre os mouros e por D. João IV, após a restauração do reino em 1640. Naquele momento político delicado,

⁵⁶² CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*.

⁵⁶³ CAMPOS. “Manoel da Costa Ataíde e a ilustração de livros confrariais”.

⁵⁶⁴ Para esse assunto ver RÉAU. *Iconographie de l'art chrétien*; SOUZA. “A Imaculada Conceição, símbolo do *Chiaroscuro* no barroco brasileiro”; LIMA JUNIOR. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*; FOGELMAN. *La Inmaculada Concepción: los orígenes de un dogma*.

D. João IV usou a devoção à Imaculada Conceição como um recurso de aproximação ideológica com o reinado de D. Afonso Henriques, procurando repetir o sentido de “ato fundador” do reino português. A proclamação oficial se deu em 25 de março de 1646 em uma cerimônia de teor marcadamente político perceptível sob o discurso devocional.⁵⁶⁵

A aparição do culto da Imaculada Conceição inicialmente se referia à sua concepção física sem mácula. Originalmente foi representada através da figura de seus pais, Joaquim e Ana, abraçados diante da porta dourada de Jerusalém. Na Idade Média surgiu uma representação totalmente nova, voltada para a concepção espiritual. A Virgem, enviada do céu por Deus, que a elegeu por obra da Redenção, desce para a terra. De pé, sobre uma lua crescente, vestida de sol, coroada de estrelas, estende seus braços, como nas representações das catacumbas, ou as mantém juntas sobre seu peito. Para distingui-la da Virgem da Assunção, era representada com os olhos voltados para baixo, para a terra, enquanto a Assunção tinha os olhos elevados para o céu, onde Cristo a esperava.⁵⁶⁶ Essa representação foi uma confluência entre a mulher do Apocalipse e a Virgem das Litanias, que tem como atributos, entre outros, o jardim reservado, o sol, a lua, a fonte lacrada, a torre de David, o lírio entre espinhos e a flor do campo, cujas referências encontram-se principalmente nos livros Cântico dos Cânticos, Sabedoria e Êxodo, do Antigo Testamento. A imagem descrita, que nasceu para figurar sua concepção espiritual, acabou por representar ela mesma, com mais intensidade a partir do século XVII. A sua iconografia

reflete a complexidade de seu culto e da sua doutrina. Entre os temas cristãos, tratou-se provavelmente do tema mais difícil de ser representado nas artes plásticas. (...) O tema da Imaculada Conceição apresenta dificuldades intrínsecas: ele se baseia mais num conceito que deve ser imaginado através de símbolos do que em um episódio conhecido da vida de Maria. Já que este conceito é essencialmente abstrato, a dificuldade consistia em dar-lhe uma figuração concreta nas artes plásticas.⁵⁶⁷

A pintura de Manoel da Costa Ataíde no compromisso da irmandade de Nossa Senhora da Lapa é bastante parecida com a pintura da coroação da Virgem encontrada

⁵⁶⁵ SOBRAL. *Do sentido das imagens*, p. 149.

⁵⁶⁶ RÉAU. *Iconographie de l'art chrétien*, p. 79.

⁵⁶⁷ SOUZA. “A Imaculada Conceição, símbolo do *Chiaroscuro* no barroco brasileiro”, p. 344.

no medalhão do forro da Capela de São Francisco em Ouro Preto, obra executada no mesmo período (1801-1812).⁵⁶⁸ Nesta pintura, a Virgem está sentada, tem seus pés sobre uma lua crescente e já assuntou aos céus, pois está sendo coroada com um diadema de estrelas. A imagem fundia duas iconografias distintas: a da Assunção e da Coroação, assim como a iconografia reproduzida no compromisso unia as representações da Imaculada (lua crescente, globo e serpente) e da Assunção (olhos voltados para o céu).

O que ainda não foi considerado até o momento é que essa imagem pintada no compromisso da irmandade de Nossa Senhora da Lapa (FIG.101a) foi amplamente divulgada em Portugal através de gravuras em pequenos formatos. Está presente na publicação *Horas Marianas*, do Frei Francisco de Jesus Maria Sarmiento,⁵⁶⁹ e em cinco registros de santos pertencentes à coleção da Biblioteca Nacional de Portugal⁵⁷⁰ (FIG.101b). As seis imagens foram claramente feitas a partir do mesmo desenho, cuja composição e detalhes coincidem identicamente: proporção dos corpos, relação entre os elementos, panejamento, detalhes de vestimenta, posição de pés e mãos, volumetria das nuvens, desenho da lua e movimento da serpente. Existe alguma semelhança destas imagens com a pintura *Immaculada de los Venerables*, do artista espanhol Murillo (1617-1682), que também explorou a junção da iconografia da Imaculada com a da Assunção, ao dirigir o olhar da Virgem para os céus. O artista espanhol apresentava a imagem em intencionalidade ascensional, reforçada pela presença dos anjos e das nuvens, tal como na pintura de Ataíde e nas gravuras citadas.⁵⁷¹

⁵⁶⁸ CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde e a ilustração de livros confrariais*, p. 224. A interpretação iconográfica da imagem da Virgem representada no forro da capela de São Francisco de Assis em Ouro Preto é polêmica, existindo divergências entre os especialistas.

⁵⁶⁹ Segundo Camila Santiago, esta publicação circulou na América portuguesa; a imagem gravada na edição de 1777 é de autoria de Joaquim Carneiro da Silva. Tanto era comum a contrafação de imagens contidas em livros religiosos quanto a produção de gravuras avulsas a partir de chapas criadas para edições de livros, o que justifica a mesma imagem no livro de horas e nos registros de santos. SANTIAGO. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*, p. 239–245.

⁵⁷⁰ BNP – Iconografia RS 2231, 2232, 2565, 2566, 2567.

⁵⁷¹ Bartolomé Esteban Murillo, *Immaculada de los Venerables*, 1678, acervo Museu do Prado, Madri. Agradeço a René Lommez Gomez pela indicação da imagem.

Os *registros de santos* de Nossa Senhora da Conceição apresentam entre si sutis diferenças nas dimensões e na colocação dos elementos da composição e consideráveis variações na qualidade do suporte e da técnica. Além disso, duas dessas imagens aparecem em posição invertida das outras três. Essas variações indicam que as gravuras não foram feitas a partir da mesma chapa, ou seja, são edições diferentes. Quanto à pintura do frontispício, se a composição e a determinação dos elementos e movimentos da pintura estão referenciadas na imagem da gravura, todo o resto é resultado das particularidades do traço e da paleta de Ataíde. A imagem ganhou em qualidade ao ser trabalhada pelas mãos de um artista experiente, um mestre da arte da pintura. A escolha das cores e o acabamento da composição, com elementos em C com douramentos, rocalhas pintadas entre o azul e o cinza e as flores de malabar inserem aquela imagem tão reproduzida em Portugal em outro contexto: o ambiente cultural das Minas do início do século XIX.

A utilização de *registros de santos* na composição de imagens nos compromissos das irmandades, seja no Brasil ou em Portugal, não era incomum. Existem ainda outros casos que merecem ser citados. Um deles é a pintura monocromática que Manoel Vitor de Jesus fez no compromisso da irmandade de São Miguel e Almas da freguesia de Nossa Senhora do Pilar da Vila de São João del Rey,⁵⁷² em 1804. A imagem representa São Miguel vestido de armadura, com elmo com penacho e sandálias de guerreiro; surge de corpo inteiro, sobre nuvens e ladeado por raios resplandecentes. São Miguel empunha uma bandeira que termina em cruz, com o símbolo da Santíssima Trindade ao centro (FIG.102a). Os atributos apresentados nesta imagem são a bandeira que tem sua terminação em forma de cruz e a indumentária de guerreiro, que prioriza sua luta contra o demônio. Essa cena é alusiva a uma passagem do Apocalipse (12:7-8), mas nota-se a ausência do demônio, que pode vir representado na forma de dragão com asas de morcego ou um ser humano misturado com serpente ou com um peixe.⁵⁷³ Nas Minas, era comum uma tradição iconográfica que mesclava esse aspecto guerreiro ao da pesagem das almas, tendo como atributo a balança com as “alminhas”, de acordo com a religiosidade voltada

⁵⁷² AESJ – s/r.

⁵⁷³ RÉAU. *Iconographie de l'art chrétien*, t.II, v.1, p. 30-55.

para as questões da eternidade da vida do resgate das almas do purgatório.⁵⁷⁴ Nessa representação, São Miguel passa a ser apresentado sobre uma base simples ou com nuvens.

A pintura do compromisso da irmandade de São Miguel e Almas também encontra um referencial iconográfico em *registros de santos* (FIG.102b). Na coleção da Biblioteca Nacional de Lisboa, existem três gravuras produzidas a partir do mesmo desenho.⁵⁷⁵ Uma delas está assinada por Manuel da Silva Godinho (1751-1790), gravurista de renome em Lisboa e vendida em casa de Francisco Manuel.⁵⁷⁶ Como foi dito anteriormente, o editor tinha o costume de aumentar o valor de venda de suas gravuras agregando as indulgências concedidas pelas autoridades eclesiásticas. Neste registro, lê-se: “O Ex^{mo} Snr. Cardeal Patriarca concede 100 dias de Indulg^a a q.m rezar hum P.^e N. e Ave M. diante desta estampa”. A pintura e a gravura seguem o mesmo delineamento nos detalhes da vestimenta, como o elmo com penacho, a armadura e o cinturão, a veste e o manto, a posição dos braços, pernas, dedos das mãos e dos pés e a composição das asas.

Na pintura do frontispício do compromisso, São Miguel está sozinho na composição, ao contrário da gravura, quando aparece cercado por moldura feita com volutas e elementos em C, encimada pelo símbolo da Santíssima Trindade e tendo em sua base as inscrições referentes às indulgências, autoria e venda. Talvez por isso a pintura ganhe em força em relação à gravura. Ou talvez porque tenha sido feita por um pintor experiente. Na pintura, São Miguel mostra certa gravidade no olhar, embora se apresente como um jovem. Seu rosto tem a forma oval, com queixo fino, sobrancelhas arqueadas, olhos grandes e nariz fino, cujo traço parte da sobrancelha. A cabeça parece pequena em relação ao corpo. Toda a pintura é bem sombreada através de esfumaçados, conferido profundidade sobretudo no panejamento.

⁵⁷⁴ Para uma visão mais aprofundada do culto a São Miguel e Almas nas Minas setecentistas, Cf. CAMPOS. *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*.

⁵⁷⁵ BNP – Iconografia, RS 1536, 1537 e 1538.

⁵⁷⁶ Como lembra Manoel Figueira de Faria, o fato de constar uma assinatura não significa que o exemplar tenha sido gravado pelo artista indicado, pois as cópias não autorizadas abarcavam não só a imagem, mas também a assinatura e as indulgências. FARIA. *A imagem impressa*, 326.

Mas não só os artífices conceituados em seu tempo tinham acesso a *registros de santos* para usar como referência na elaboração de imagens. No frontispício do compromisso da irmandade do Rosário dos Pretos do Arraial de Santa Rita da freguesia de Santo Antonio de Rio Acima, Comarca de Sabará,⁵⁷⁷ há uma pintura de caráter bastante popular, que se distingue da qualidade caligráfica do restante do documento. A pintura denuncia falhas técnicas: as tintas utilizadas são de baixa qualidade, apresentando-se foscas, sem intensidade, ora ralas, ora densas demais. O artífice não possuía bom domínio dos instrumentos e materiais utilizados. Não é possível determinar se a pintura foi executada por Francisco de Sales, calígrafo que assinou a página de rosto do compromisso, embora algumas características técnicas da pintura possam ser encontradas nos motivos decorativos no interior do livro. E mais uma vez é possível fazer a ligação entre a imagem pintada e a imagem gravada em *registro de santo*. Na coleção da Biblioteca Nacional de Portugal existem duas gravuras⁵⁷⁸ com essa mesma composição, sendo uma delas colorizada e outra contendo a rubrica de “M Engelbr. exc. A.V. S.M.” Entre as imagens há muitas semelhanças e poucas diferenças: basicamente a base onde se assenta Nossa Senhora – na gravura, ela está sobre a lua crescente e um pilar (FIG. 103 a e b).

A pintura apresenta Nossa Senhora do Rosário ao centro, com o Menino Jesus em seu braço esquerdo. A Virgem oferece o rosário a São Domingos, o qual segura uma palma e se posiciona à sua direita. O Menino Jesus volta-se para Santa Catarina de Sena. Os dois santos encontram-se ajoelhados. Maria é coroada por dois anjos e está sobre nuvens, onde se encontram três querubins. Todas as figuras são envoltas por um grande rosário. A cena está inserida em uma moldura representando um retábulo com colunas em mármore fingido e coroamento com tarja ao centro; na base, encontram-se elementos em C com volutas simples e rocalha.

Na primeira representação conhecida, de 1474, Nossa Senhora do Rosário encontra-se envolta em um manto, fechado como uma cortina por São Domingos e São Pedro Mártir, aparecendo dois anjos que carregam uma tripla coroa de rosas sobre

⁵⁷⁷ MBG, s/r.

⁵⁷⁸ BNP – Iconografia RS 03096 e 03080.

sua cabeça. Em outro tipo de representação, a Virgem situa-se em uma mandala formada por um terço composto de grandes rosas ornadas. Um terceiro tipo iconográfico apresenta Maria com o Menino Jesus em seus joelhos, entregando o rosário (Ela ou o Menino Jesus) a São Domingos. No Brasil, algumas cenas apresentam Nossa Senhora entregando o rosário a São Domingos, e Jesus oferecendo a coroa de espinhos a Santa Catarina.⁵⁷⁹ A cena representada no frontispício do compromisso da irmandade do Rosário dos Pretos do Arraial de Santa Rita é uma conjunção dos três tipos de representação: os anjos que colocam a coroa de rosas sobre a Virgem, a presença da mandala formada pelo terço e a entrega do rosário e da coroa de espinhos aos santos dominicanos.

Se a modificação da representação iconográfica se faz em processos culturais que se relacionam às particularidades do culto e da devoção por grupos e momentos históricos diferenciados, ela também pode ser fruto de um aspecto conjectural, uma solução momentânea e pragmática dada a um problema. O último caso a ser analisado diz respeito à utilização de uma imagem que representa uma invocação específica da Virgem Maria para representar outra com a qual não se relaciona. O compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, na Comarca do Rio das Velhas, feito em 1738,⁵⁸⁰ tem no centro do seu frontispício uma pequena gravura de Nossa Senhora com o Menino Jesus, ladeada por motivos decorativos vegetalistas em tons azul, vermelho e dourado. A gravura foi grosseiramente colorizada com tinta densa, prejudicando a percepção de todos os seus detalhes.

Segundo Augusto de Lima Junior,⁵⁸¹ a devoção a Nossa Senhora do Bom Sucesso em Portugal teve início no século XVI e estava relacionada à passagem para a “vida eterna”, conferindo ao fiel tranquilidade no momento morte, o maior sucesso que poderia ter diante da fragilidade da vida. Também era conhecida como Nossa Senhora da Hora da Morte ou dos Agonizantes durante o século XVII em Lisboa. No

⁵⁷⁹ RÉAU. *Iconographie de l'art chrétien*, T.II, v. 2, p. 120-122; LIMA JUNIOR. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*, p. 85-95.

⁵⁸⁰ APM – AVC 03.

⁵⁸¹ LIMA JUNIOR. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*, p. 173-180.

Brasil, chegou ao Rio de Janeiro na primeira metade do século XVII, cujo templo à sua veneração foi construído em 1639 e mais tarde tornou-se padroeira da Santa Casa de Misericórdia. Segundo relatos, chegou nas Minas por intermédio do padre João de Faria Fialho, vindo da região de Pindamonhangaba, em São Paulo, quando do desbravamento dos sertões do Cataguás. A partir do sucesso de Padre Faria nas descobertas de minas de ouro na região das Gerais, a invocação passou a estar relacionada igualmente à proteção dos bens terrenos. Na iconografia, Nossa Senhora do Bom Sucesso encontra-se sentada com o Menino Jesus recém-nascido e nu deitado em seu braço esquerdo e apoiado com sua mão direita. Poucas vezes é representada em pé. Está coroada e sua cabeça é parcialmente coberta por um véu curto. Tanto ela quanto o Menino Jesus seguram flores.⁵⁸²

A gravura encontrada no frontispício do compromisso da irmandade de Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté não corresponde a nenhuma destas características iconográficas. A imagem apresenta Nossa Senhora em pé com o Menino Jesus do seu lado esquerdo, vestindo um manto em forma cônica, deixando aparecer sua mão direita na altura do colo. Sua cabeça é totalmente coberta por uma touca, aparecendo apenas sua face. A imagem é como se fosse uma escultura, reforçada pela presença da peanha que lhe suporta e do cenário que a envolve, sugerindo um retábulo com cortinas, mesa e velas. É ladeada por dois anjos alados e no meio da peanha um querubim segura a lua crescente cujas pontas estão voltadas para baixo. O que se percebe é que uma imagem de outra invocação foi utilizada para representar aquela cultuada pela irmandade.

Um santo é identificado pelo fiel principalmente pelos atributos e pela indumentária que porta. Alguns símbolos são usados para representar mais de um santo ou, no caso de existir mais de um atributo, a predominância de um ou outro pode variar de acordo com a mensagem que se quer priorizar, como foi discutido anteriormente no caso do discurso sobre Santa Luiza presente nos compromissos brasileiro e português. Segundo Ernesto Soares, com a profusão de invocações de Nossa Senhora criadas pelo povo português, muitas vezes os atributos de uma

⁵⁸²MEGALE. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*, p. 99.

devoção eram utilizados para expressar outra, que somente é diferenciada pela inscrição que vem abaixo da imagem. Essa “apropriação” dos atributos, segundo Soares, pode ter sido fruto da “ganância do vendedor de estampas que, nada sabendo de iconologia, indiferentemente lhe apõe o nome, indicado pelo comprador para a comemoração a realizar”.⁵⁸³ Em alguns casos, nos registros de santos os atributos são trocados ou apagados, como cita Luis Augusto de Lima a respeito de uma estampa de Nossa Senhora do Rosário que foi convertida em Nossa Senhora da Ajuda pela eliminação do terço.⁵⁸⁴

A mesma característica de apropriação de atributos ou indumentária nas representações populares das devoções não é prerrogativa da cultura portuguesa e pode ser reconhecida na coleção espanhola de gravuras de santos conhecida como “Colección de Estampas Antiguas del Presbítero D. Isidro Albert”, que se encontra na Biblioteca Nacional de Madri. Várias invocações da Virgem, como *Nuestra Señora de la Antigua*, *Nuestra Señora de Agosto*, *Nuestra Señora de Carreon*, entre outras de abrangência regional, mantêm um mesmo tipo de representação, apresentando a Virgem em pé segurando o Menino Jesus no seu lado esquerdo, ambos coroados. A Virgem aparece com a cabeça coberta por uma touca que lhe esconde a cabeça, mostrando apenas parte da face. Sobre a sua coroa existe um resplendor de luz, que pode aparecer como um aro encimado por uma cruz e com pontas de estrela. Os mantos da Virgem e do Menino Jesus são muito ornamentados e apresentam-se em forma cônica rígida. A figura do Menino Jesus mal se distingue no manto e é como se estivesse colado ao corpo da mãe. A imagem geralmente está posicionada em um altar, em posição estática sobre uma peanha, no qual aparecem cortinas, velas e anjos que a circundam. Apesar das representações destas devoções manterem as mesmas características, os atributos variam conforme a invocação ou a região, tendo como atributo comum a lua crescente com as pontas voltadas para baixo, indicando ser uma Imaculada Conceição.

⁵⁸³ SOARES. *Inventário da Coleção de Registos de santos*, p. xxv.

⁵⁸⁴ LIMA. “Augusto de Lima Júnior e sua coleção de gravuras de Nossa Senhora”. In LIMA JUNIOR. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*, p. 31.

Estas características iconográficas se repetem na representação de *Nuestra Señora de Atocha*, que tem como atributo específico a maçã que porta na mão direita e a cruz patriarcal que encima o resplendor. Esta é uma devoção pouco usual na Espanha, mas não em Madri, onde é considerada patrona não declarada da cidade, possui uma basílica e rivaliza em importância com *Nuestra Señora de Almudena*. Seu nome deriva da forma como uma imagem da Virgem, desaparecida de uma antiga ermida situada na área extramuros da cidade durante a conquista árabe, foi descoberta em meio a uma gramínea chamada *tocha* ou *atochales*. Durante o reinado de Carlos I, a ermida começou a ser transformada em igreja. Em 1602, no reinado de Felipe I, a imagem recebeu o patronato real e, em 1648, durante o reinado de Felipe IV, o convento de *Nuestra Señora de Atocha* passou a patrimônio real, sendo cedida aos monges dominicanos, situação que permanece nos dias atuais.

Em Lisboa, havia uma capela dedicada a Nossa Senhora da Tocha (sic) na área do claustro da Sé, que foi inicialmente de propriedade da família Malheiros e posteriormente de Antonio Leite Pacheco, Fidalgo da Casa Real. Também na Paróquia de Santa Catarina construiu-se uma capela dedicada a Nossa Senhora de Atocha com uma imagem trazida por um castelhado chamado Gabriel del Barque em 1681. Relata o padre Antonio Carvalho da Costa que

princiaram os devotos fiéis Cristãos a ter tanta devoção com ela, que em breves tempos erigiram uma devota confraria, assim de homens como de mulheres, adornando a sua Capela com tanto custo, que é uma das mais graves e asseadas que tem esta Corte.⁵⁸⁵

Apesar da importância assumida localizadamente em Lisboa, o que surpreende é que a gravura utilizada no compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté é uma representação, com características formais da gravura espanhola setecentista, de *Nuestra Señora de Atocha* (FIG.104 a e b). Ainda é uma incógnita o fato de esta imagem ter sido utilizada para representar Nossa Senhora do Bom Sucesso em uma localidade nas Minas na primeira metade do século XVIII. É impossível retomar a trajetória desta gravura, mas algumas hipóteses

⁵⁸⁵

COSTA. *Corografia portuguesa ...*, p. 240 e. 342.

podem ser aventadas. A mais plausível é que o registro de santo teria pertencido a um pároco ou leigo de origem madrilenha. Porém, não pode ser descartada a possibilidade de um comércio de gravuras estabelecido entre as Américas portuguesa e espanhola, ou entre Espanha, Portugal e Brasil.

Mesmo sem respostas para justificar a presença da pequena gravura espanhola em Minas, é possível, contudo, refletir sobre esse caso, ainda único. A imagem encontrada no compromisso foi muito modificada pelas pinturas grosseiras que intencionaram eliminar traços importantes que identificavam aquela devoção específica. Assim, a maçã foi “apagada” e uma grossa camada de tinta sobre o manto da Virgem escondeu a rica ornamentação que lhe era característica (mas que ainda é perceptível no manto do Menino Jesus) deixando-a mais singela. A parte superior da gravura, onde possivelmente haveria a cruz patriarcal encimando o resplendor, como era comum na representação de *Nuestra Señora de Atocha*, foi removida, assim como a parte inferior, onde comumente se inscrevia o nome da devoção. A primeira reflexão é que essa atitude de transformação da imagem não supõe que seu uso tivesse sido fruto da ignorância do responsável pela sua execução. A sua permanência no compromisso até os dias de hoje, pelo contrário, sugere uma anuência da própria irmandade para utilização daquela gravura adaptada. Em segundo lugar, partindo da análise da extensa e variada coleção de registros de santos da Biblioteca Nacional de Lisboa, é possível considerar que não era comum a produção de estampas de Nossa Senhora do Bom Sucesso, pois não existe uma só gravura desta invocação naquela coleção (nem mesmo designada como “da Hora da Morte” ou “dos Agonizantes”, como também era conhecida em Portugal). Assim, tendo em vista a opção pela inserção de uma gravura no frontispício do compromisso em detrimento da execução de uma pintura, houve a necessidade de transformação de uma imagem que estivesse disponível. Por fim, deve-se assinalar que essa flexibilidade no uso das imagens poderia ser plenamente aceitável na sociedade no Brasil colonial. Longe de enfraquecer a função de rememoração do personagem de devoção, essa prática confirma que a realidade é complexa e permite a coexistência de motivações as mais variadas para a presença das representações dos santos nos compromissos das irmandades.

As imagens acima analisadas mostraram como alguns referenciais são transformados quando mudam de lugar, de suporte e de uso. Não é possível dissociar uma imagem das condições em que foram criadas e recebidas. O *registro de santo*, por exemplo, poderia ser a lembrança de uma romaria, um objeto de reflexão sobre a religião, um ponto de contato com o mundo místico ou um referencial iconográfico e imagético. A pintura em um frontispício de compromisso poderia ser um discurso rememorativo da hagiologia do santo para reafirmação das crenças (mesmo que adaptado) e também um reforço da narrativa textual, estabelecendo conexões multilaterais entre escrita e imagem. Poderia ser um instrumento do solene nas relações burocrático-administrativas entre a irmandade e a sociedade e um exercício autodidata de pintura.

O interesse focado nas análises realizadas foi o processo de “atualização das ideias” no uso de imagens referenciais e as maneiras de particularização conquistadas no processo construtivo, seja pela individualização do traço ou pela demanda colocada pelo uso. Mesmo sendo a repetição e a “cópia” uma prática comum nas artes, refletida e teorizada desde a Antiguidade, a autoria, quando vista como particularidade executiva, não é insignificante. Ela revela as releituras possíveis a partir dos aspectos operacionais, da relação com o conjunto e das capacidades técnicas de cada artista ou sociedade. Revelam, ainda, o particular dos “elementos comuns de uma época.”⁵⁸⁶

586

PRAZ. *Literatura e artes visuais*, p. 26.

Conclusão

Oyen sordos, hablan mudos.
Mestre Joseph Silva⁵⁸⁷

Se a escrita servia para aproximar as pessoas, fazendo ouvir os surdos e falar os mudos, pensamento presente em poemas do século XVII, aparentemente ela também servia para afastar, ampliando distâncias entre o mundo letrado e o iletrado. A escrita era capaz de particularizar hábitos, definir territórios sociais, firmar políticas internas e externas e foi cada vez mais usada pelas administrações públicas dos estados modernos para controlar e consolidar seus domínios. O uso da palavra escrita estava ligado aos grupos dominantes, àqueles que detinham o saber, a informação e a memória administrativa das ações.

A palavra escrita tem uma força de registro dos fatos e das ideias que não se encontra na instabilidade da oralidade ou na variedade de sentidos da visualidade. Assim sendo, ganhava um aspecto de veracidade, que poderia inclusive desconsiderar as possibilidades de múltiplas leituras que um texto escrito apresenta. Como meio comunicativo e como recurso de preservação da memória, a escrita possuía normas próprias que extrapolavam o saber ler e escrever; eram regras de diplomacia e de discurso textual e visual, próprias das relações sociais estabelecidas entre os sujeitos. O difícil domínio de todas essas normas fazia aumentar a distância entre os grupos. A repartição entre letrados e iletrados, entre línguas nativas e estrangeiras, entre aqueles que dominavam ou não as convenções sociais constituía empecilhos à inserção social de uma grande parcela da população durante o século XVIII no mundo ocidental.

A um primeiro olhar, a tendência é acreditar que a escrita era uma prática essencialmente das elites. Mas é interessante notar que essas dicotomias não eram intransponíveis e que não era impossível que os ditames administrativos, as

⁵⁸⁷

In: MORANTE. *Tercera parte del arte nueva de escribir*, f. 2v.

convenções de corte e os mecanismos burocráticos fossem utilizados por aqueles que não detinham todos os conhecimentos necessários. Homens iletrados sabiam o poder da palavra escrita e faziam uso de recursos escriturários para superar situações excludentes. De uma forma individual ou coletiva, sabiam, quando necessário e desejável, articular-se com esse mundo distante através dos mediadores da escrita. Estes, tradutores, agiam como uma ponte que ligava mundos aparentemente irreconciliáveis e criava oportunidades de circulação, crescimento e articulação social. Assim, a realidade, sendo extremamente complexa, não pode ser vista como uma simples oposição de poderes. O que procuramos discutir nesta tese é que havia uma importância crescente da escrita na sociedade moderna, que havia regras que deveriam ser seguidas e que aqueles que detinham o conhecimento das normas conseguiam se articular mais facilmente de acordo com seus interesses. Mas, por outro lado, a dinâmica da sociedade possibilitava interseções e tangenciamentos entre as partes, fazendo com que diversos grupos fizessem uso da escrita de formas diferenciadas; que irmandades de negros, mulatos e brancos pobres produzissem e fizessem uso de seus estatutos; que pessoas de baixa ou nenhuma alfabetização pudessem ocupar cargos escriturários; ou mesmo que iletrados pudessem produzir textos escritos através do desenho e da cópia.

A flexibilidade e a indefinição das normas da língua escrita no mundo português até meados do século XVIII puderam ser visualizadas no uso de uma “ortografia pluriforme”, na qual uma série de condicionantes culturais e regionais interferia nas formas de se gravar as palavras. Este fato se dava não somente pela deficiência da educação formal, como também pelo uso de materiais didáticos produzidos de forma manuscrita, já que não havia como impedir que matérias preparadas por professores inábeis ou erroneamente trasladados multiplicassem os erros gramaticais e ortográficos, sem controle e indefinidamente. Some-se a isto o fato de que os mestres da escrita poderiam ser professores de primeiras letras, mas também calígrafos, sacristães, bacharéis ou até mesmo barbeiros e sangradores poderiam exercer esta atividade. Os textos dos compromissos de irmandades setecentistas algumas vezes evidenciavam as carências na normatização da língua, o que foi revelado pela comparação da grafia de algumas palavras em documentos redigidos por um mesmo

calígrafo. A flexibilidade da ortografia escondia-se atrás da beleza do documento, mas deixava transparecer as deficiências do ensino para a maior parte da população, mesmo nos documentos produzidos por irmandades da elite.

A ordem textual muitas vezes estava vinculada à ordem gráfica do manuscrito. As regras da escrita se inscreviam em uma dimensão simbólica, na qual a autoridade e o poder de quem assina eram revelados na escolha correta do tom das palavras, no estilo das letras, assim como nas regras de apresentação visual. Levando este último aspecto em consideração, aprofundamos na compreensão da escrita em suas normas gráficas, vigentes durante os séculos XVII e XVIII no mundo ibérico pois, como foi destacado na tese, havia claras aproximações entre a cultura portuguesa e a espanhola no que se refere à arte da escrita, percebidas nas conexões entre os manuais editados nestas duas nações.

Consideramos que a compreensão do significado da forma gráfica assumida pelo documento estava relacionada à sua utilização, produção e forma de difusão dos conceitos propagados, que contribuíam para manter o seu valor simbólico. Foram analisados alguns usos do documento adornado, especialmente os livros de compromissos das irmandades leigas do Brasil colonial, e percebemos que a distinção foi, e continua sendo, uma das principais particularidades do manuscrito sobre o impresso, referindo-se tanto às relações intragrupo quanto às intergrupais. Dentro do grupo, a particularização material criava melhores condições de preservação do suporte e da informação. Na relação com a comunidade, o refinamento formal do manuscrito exteriorizava o lugar social ocupado pelos grupos ou sujeitos ao revelar a capacidade operativa, a disponibilidade de recursos e de conhecimento e o domínio das convenções sociais, mesmo que estas fossem apropriadas de formas particulares.

Através dos manuais de caligrafia, foram analisadas as normas gráficas vigentes e as formas de capacitação dos sujeitos responsáveis pela execução do documento adornado. Foram apresentados os métodos de ensino da caligrafia, assim como as normas propagadas para os variados tipos de documentos, os tipos de letras mais usados e as recomendações de desenho gráfico da folha. Foi considerado o ensino sem

mestres, à distância e através de publicações especializadas como uma das possibilidades de aprendizado, assim como apresentado alguns exemplos de exercícios de escrita que poderiam estar vinculados à prática do autodidatismo. Em tempos de alfabetização restrita, a escola não era a única nem seguramente o mais importante caminho de aprender a escrever. As formas de uso do material didático produzido poderiam ser as mais diversas, pois não há apenas um nível de apreensão possível nos textos. A teoria, as formas das letras, os desenhos, o design gráfico e os modelos de letra e de textos eram conteúdos que poderiam ser extraídos de forma metódica ou indisciplinada, por públicos os mais diversos possíveis. Para os autodidatas, contudo, eram necessárias habilidades manuais anteriores e interesse intelectual, além da capacidade de olhar para a imagem da letra e configurar a maneira de copiá-la.

Como a escrita se tornava cada vez mais preponderante na organização das atividades administrativas e comunitárias, os homens que lidavam diretamente com as atividades de registro e guarda de informação ganharam importância social crescente. Foram analisadas as diversas ocupações dos *homens da pena* na sociedade colonial. O cargo de escrivão da administração era um instrumento usado para afirmação social e sua ocupação estava vinculada, como outros ofícios burocráticos, à capacidade de negociação dos sujeitos nas redes de relacionamento, nem sempre importando a formação profissional e a capacitação para realização dos trabalhos. Já os secretários e os escrivães de ocasião podem ser vistos como mediadores da escrita, pois eram obrigados a intercambiar pontos de vista e a negociar significados específicos, adaptando a ideia de quem pensa às possibilidades de quem redige. Estes profissionais deveriam saber escrever de acordo com um contexto específico, em função de uma intenção comunicativa determinada e para leitores concretos. Ao mesmo tempo, para quem redigia, essas possibilidades estavam relacionadas às suas próprias experiências como leitor e escritor e, assim, podiam produzir trabalhos flexibilizados com a introdução de elementos pouco comuns nas formas de escrita e apresentação gráfica dominantes. A mediação consistia não apenas em organizar as ideias do patrão ou do cliente, como também construir e negociar as suas identidades frente ao outro, a quem se destinava o escrito. Assim, interferia nas possíveis consequências do documento produzido.

Das funções dos *homens da pena*, aprofundamos a análise sobre o Escrivão das irmandades leigas de Portugal e do Brasil. Este cargo estava no topo da hierarquia administrativa, na qual a posição social ou o prestígio do sujeito valia tanto quanto sua “inteligência” ou capacidade de trabalho. Por um lado, procuravam-se pessoas que soubessem ler e escrever e que fossem capazes de desempenhar as suas obrigações. Talvez porque não houvesse tantas pessoas disponíveis com essas qualidades, os cargos poderiam ser ocupados por indivíduos que não fossem integrantes da irmandade, que ganhariam prerrogativas de irmão, como participar das missas dos sábados, domingos e dias santos e receber acompanhamento de cortejo fúnebre. Mas por outro lado, ficou claro que nem sempre a capacidade de ler e escrever com propriedade era um fator determinante para a ocupação do cargo de Escrivão da irmandade, seja no Reino seja na América. O Escrivão, portanto, cumpria uma função tanto executiva quanto política, pois da sua atividade resultava a capacidade de guarda e recuperação de informações e documentos comprovativos essenciais à gestão da agremiação. Desta forma, as pessoas capacitadas a ocupar esse cargo deveriam ter características específicas, que algumas vezes passavam ao largo da capacidade de ler e escrever, sugerindo que a responsabilidade sob a guarda da documentação era tão importante quanto a sua produção. Além disso, era desejável que sua autoridade se projetasse como espelho da probidade e do bom caráter, ajudando a manter a boa ordem nas atividades e obrigações do grupo. Por isso o respeito conquistado junto à comunidade era um dos requisitos para a ocupação do cargo. A importância da guarda organizada dos documentos da agremiação aproximava a função do Escrivão da do secretário particular, no sentido de depositário dos segredos de seu senhor, que deveriam ser declarados apenas pela conveniência. Assim, a autoridade para guardar e/ou atestar uma verdade era uma das qualidades desejáveis em algumas funções ocupadas pelos *homens da pena*.

Os últimos dos profissionais da escrita analisados foram os calígrafos. Estes poderiam ser os escrivães, tabeliães, secretários, que deveriam dominar a arte da escrita no seu aspecto essencialmente gráfico e muitas vezes era exigido que tivesse a capacidade de dialogar com a pintura. A distinção destas capacidades é perfeitamente reconhecível naqueles documentos elaborados com uma formulação gráfica

específica, nos quais o era necessário o domínio da pena e do pincel para inscrição perfeita das letras e para execução das informações visuais pertinentes; O enfoque maior foi dado aos profissionais portugueses e espanhóis bem reconhecidos em sua época, já que ainda não há subsídios para aprofundarmos sobre o estudo da atividade individual dos profissionais que atuaram na América portuguesa. Embora existam diferenças significativas entre as realidades europeias e americanas, compreender aquelas experiências foi fundamental para configurar o espaço social ocupado pelos calígrafos na sociedade moderna.

O mercado privado para o trabalho da arte gráfica do documento não era abundante, o que se pode supor pelo fato de que, em geral, mesmo os grandes profissionais usavam o ensino privado como atividade complementar ao seu ofício. Se a atividade da escrita na administração pública ou privada possibilitava a ascensão social de indivíduos, a associação da arte da escrita com as outras artes, como a poesia e a pintura, possibilitava ao calígrafo vincular a sua atividade à vida de corte, aproximando-se dos nobres e alcançando privilégios os mais diversos. A criação de mostras caligráficas recheadas de elementos que mostravam a habilidade de seus executores era um recurso utilizado para a aproximação do calígrafo aos homens das elites, como revelam a série de “dedicatórias” feitas pelo espanhol Pedro Díaz Morante. Já Manoel de Andrade de Figueiredo afinou-se com o discurso centralizador de Dom João V e com a ideia de crescimento da nação vinculada ao desenvolvimento das ciências. A publicação de um manual de primeiras letras, com enfoque na caligrafia, foi uma iniciativa que se coadunava com o projeto iluminista daquela geração de letrados. Andrade mostrava-se, assim, inserido nos processos de renovação intelectual e de internacionalização cultural vividos em Portugal na primeira metade do século XVIII. Quando a atividade da escrita aproximava-se das artes, em Portugal e, principalmente, na Espanha, criava-se uma nova possibilidade de inserção social para seus atores. Obviamente existem vários níveis de colocação, e um mestre como Manoel de Andrade de Figueiredo conseguia se inserir nas cortes, atendendo filhos de fidalgos; havia, contudo, uma massa de mestres das primeiras letras, principalmente os vinculados ao ensino público, que não conseguiam atingir boas condições de vida.

Da mesma forma, na América portuguesa havia várias categorias de escrivães que trabalhavam na administração pública, sendo os cargos mais altos ocupados por pessoas que conseguiam traçar uma rede de relacionamentos mais próxima das altas autoridades. No caso dos escrivães das irmandades e dos secretários particulares, as atividades relacionadas com a escrita e a guarda da documentação produzida poderiam reforçar posições de destaque já alcançadas por alguns indivíduos que conseguissem articular as suas próprias capacidades pessoais às demandas escriturárias dos diversos corpos sociais. Já o calígrafo e pintor de manuscritos não encontrava terreno muito fértil para sua ascensão social, pois não havia um consumo cortesão, como na Europa, e a clientela interessada nas artes gráficas da pintura e da caligrafia estava principalmente inserida na prática religiosa ou administrativa.

A aproximação da letra com o desenho e a pintura, bastante visível no caso dos documentos adornados, esteve no cerne dos debates sobre os métodos de aprendizagem da escrita durante os séculos XVII e XVIII e foi abordada em profundidade na tese. Desenhar ou pintar palavras poderia apenas significar a fixação de caracteres sobre um suporte. O domínio do desenho, portanto, possibilitava a existência de *iletrados desenhistas*, aqueles que conseguiam inscrever as letras conforme suas regras de proporção e simetria, porém sem fazê-lo “racionalmente”, como diria o calígrafo espanhol Juan Iciar, mas usando de suas habilidades manuais e sensórias. Neste grupo estariam incluídos os pintores analfabetos ou de baixo letramento, capazes de desenhar e pintar letras em manuscritos adornados, tal como se realizava um trabalho artístico. Do lado oposto estariam os *letrados desenhistas*, aqueles sujeitos que uniam a habilidade manual ao desenvolvimento intelectual, possibilitando a execução de letras de adorno e outros ornamentos nos mais diversos suportes. Assim, desenhar as letras poderia significar tanto uma incapacidade quanto um domínio artístico. No plano gráfico, a estreita relação da escrita com a pintura e o desenho se estabelecia pelas regras que regiam as artes: a necessidade de método, normas, teoria, prática, imitação, simetria, perspectiva, aritmética, geometria, teorias da cor e cultura visual.

O aprendizado da escrita como arte gráfica também esteve relacionado ao trabalho oficial. Esse fato pôde ser percebido pela existência de vários cadernos de “amadores” da arte da pintura sobre papel. Esses objetos continham, além da informação textual sobre as “receitas” de pinturas, uma série de modelos iconográficos que poderiam ser reproduzidos e que faziam parte do aprendizado do pintor de manuscritos. Essas compilações reuniam obras diversas, constituindo, ao final, novas publicações que refletiam o interesse pessoal do organizador, mas que também poderiam ser veículos de informação, passando pelas mãos de vários outros proprietários.

Ainda como forma de difusão de modelos de letras e ornamentação de manuscritos, foi considerado o comércio de mostras caligráficas manuscritas, avulsas ou compiladas, como parte da realidade seiscentista e setecentista. Essas compilações e reproduções poderiam ter sido feitas tendo em vista um público específico, para comercialização, ou para uso próprio de seus autores, como os cadernos de amadores. Das mostras manuscritas, analisamos um documento que expressa de forma significativa a produção e circulação dos modelos manuscritos: o pequeno livro intitulado *Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos*. A obra foi composta a partir da cópia direta dos modelos de letras de Manoel de Andrade de Figueiredo, nas quais foram feitas pequenas modificações, procurando a melhoria da legibilidade das letras. Os detalhes executivos evidenciaram as especificidades da mão que desenha, da mídia utilizada e da estética pessoal do copista. As modificações implementadas neste livro, bem como nos diversos casos de reprodução direta dos modelos, seriam uma espécie de “tradução”, vinculada aos interesses dos destinatários, às possibilidades técnicas e culturais de transmissão e apreensão da informação. Consideramos que as imagens e ideias podiam ser transformadas tanto pelos mecanismos pelos quais os modelos eram transmitidos quanto pelos usos dos objetos que abrigavam as imagens.

Quanto às mostras gravadas para circularem de forma avulsa, comprovamos sua prática na Espanha através das encomendas feitas por alguns calígrafos e também pelas características de edições, como a de Pedro Díaz Morante. Em Portugal, há

indícios que o comércio desse tipo de produto tomou impulso somente em fins do século XVIII. Algumas obras saíram de oficinas de gravadores e não de tipografias, significando uma mudança de status do material, ao se priorizar a imagem em detrimento do texto.

No Brasil, foi possível identificar um saber que se propagava pela prática oficial, assim como por manuais dedicados aos “segredos” das artes da pena e do pincel. O cotejamento das informações contidas no manual português *Prendas da Adolescencia, ou adolescencia prendada*, escrito por José Lopes Baptista de Almada e publicado em 1749, permitiu-nos conhecer os modos de execução aplicados na decoração de manuscritos, avaliar as capacidades técnicas dos seus executores e perceber, pelas diversas qualidades dos documentos, que existia a possibilidade de difusão e aplicação dos conhecimentos por pessoas com diversos níveis de habilidade. Esse tipo de comparação revela que muitos manuscritos foram ornamentados a partir do conhecimento apenas básico das regras, não só no Brasil, mas também em Portugal. Esse saber, pautado na aprendizagem prática e na habilidade manual, muitas vezes autodidata, ampliava o rol de indivíduos capazes de sua realização. O autor mostrava uma atenção repetida ao fato de que os aprendizes *fizessem parecer* que os desenhos haviam sido feitos conforme as técnicas mais elaboradas da caligrafia. Essa preocupação estava vinculada ao público que se pretendia alcançar, ou seja, aqueles que eram iniciantes ou não especialistas na arte da escrita. De certa forma, o objetivo dos livros que continham os “segredos” das artes, era o de popularizar o conhecimento, tornando-o acessível a uma parcela maior de interessados. Esses conhecimentos foram utilizados por calígrafos/pintores na América portuguesa e podem ser percebidos através de um olhar aproximado para as linhas do desenho. A presença de compromissos de irmandades ornamentados por mãos pouco treinadas reforça ainda mais a importância que o documento pintado tinha na sociedade setecentista, que os mandava produzir, muitas vezes não se importando com a baixa qualidade técnica do resultado final.

Quanto aos modelos de decoração de letras e vinhetas utilizados pelos calígrafos e pintores de manuscritos na América portuguesa durante o século XVIII, a

análise material e formal dos documentos confirmou a preponderância da obra de Manoel de Andrade de Figueiredo. Mas isso não excluiu a presença de modelos produzidos por profissionais de outras partes do mundo, que poderiam circular de forma impressa ou manuscrita. A descoberta do uso da obra do espanhol Pedro Díaz Morante ampliou o horizonte de investigação sobre o processo de formação da cultura visual dos calígrafos e pintores de manuscritos setecentistas e estreitou ainda mais a proximidade entre as duas nações no que tange à arte da escrita.

Categorizamos os vários modelos de ornamentação de documentos que circulavam entre as irmandades da região das Minas durante o século XVIII e início do XIX. Alguns padrões se replicavam, processo alcançado pela reprodução de modelos entre irmandades da mesma paróquia ou da mesma devoção. Sabemos que era comum a repetição das determinações estatutárias entre as irmandades a partir de modelos já estabelecidos e, da mesma forma, propagavam-se os padrões gráficos. Mas não só os encomendantes dos documentos pintados eram responsáveis pela manutenção de padrões específicos: os calígrafos/pintores que profissionalmente atingiram uma maior projeção geográfica também contribuíram para difundir os modelos entre paróquias e irmandades. No diálogo de estilos de ornamentação promovido entre as agremiações, fica latente a prática da emulação entre os próprios profissionais. A troca de ideias era uma realidade no universo artístico das Gerais, característica que claramente pode se estender às práticas da pintura em manuscrito durante a primeira metade do século XVIII. É importante lembrar que os profissionais não faziam distinção entre a qualidade social dos associados das irmandades, atendendo a agremiações de diversos grupos. Essa prática contribuiu para a propagação dos modelos de ornamentação dos estatutos entre os vários segmentos da sociedade, fazendo com que a escrita ornamentada fizesse parte da realidade não só de letrados, mas também de iletrados de diversos estratos sociais.

A continuação do trabalho de categorização de estilos de ornamentação dos compromissos de irmandades de Minas Gerais, iniciado em 2004, permitiu-nos a identificação de calígrafos/pintores que atuaram na região das Minas durante o século XVIII. Embora ainda não se saiba os nomes da maioria deles, alguns se destacam, como

o “calígrafo/pintor de Vila Rica”, detentor de uma variada cultura visual, profissional que conseguia mesclar referências de séculos passados ao que havia de mais novo naquele momento. Permitiu-nos também perceber que, na primeira metade do século XVIII, havia uma tendência à atuação mais ampliada do calígrafo, que estava apto a realizar ornamentações com técnicas pictóricas, enquanto que na segunda metade daquele século, o trabalho da pintura separava-se com mais frequência do trabalho da caligrafia.

Na pintura, não havia uma especialização em relação às habilidades necessárias aos diferentes suportes, dimensões e técnicas específicas, como tem sido demonstrado em pesquisas recentes. Assim, um pintor como Manoel Vitor de Jesus, além de dourar imagens, pintar portas, fazer decorações efêmeras e pintar forros, era também capaz de fazer pinturas em documentos. Foram localizados mais dois frontispícios de compromissos de irmandades realizados por este artista. Um deles foi concebido a partir de uma pequena imagem gravada – um registro de santo. Para confirmar o uso destas gravuras como modelos para pinturas em frontispícios, foram analisadas outras duas correspondências entre imagens pintadas em Minas Gerais e gravadas em registros de santos. A mesma prática foi utilizada em Portugal, onde outras correspondências deste tipo puderam ser feitas, embora não tenham sido analisadas nesta tese. As comparações entre as pinturas dos compromissos e suas fontes modelares evidenciaram os modos de fazer dos artífices coloniais, assim como as capacidades de particularização da pintura em relação aos modelos utilizados.

Tendo em vista esta multiplicidade de atividades dos pintores atuantes na região das Minas durante o século XVIII e início do XIX, foram analisados alguns exemplos da interação das formas visuais entre os diversos suportes. Um deles foi o cotejamento feito entre as pinturas que Manoel Vitor de Jesus realizou no forro da capela e no compromisso da irmandade de Nossa Senhora das Mercês da Vila de São José. Outro exemplo foi a comparação do uso de certos elementos decorativos em retábulos, pinturas de forros e pinturas de documentos. O objetivo dessa análise foi compreender um dos mecanismos de formação da cultura visual do calígrafo/pintor, que se fazia através da absorção da visualidade exposta no meio urbano.

As modificações das representações, seja em seu aspecto formal ou iconográfico, podem ter sido fruto não só das particularidades do culto e da devoção pelos grupos, em momentos históricos diferenciados, mas também resultado de aspectos conjecturais, soluções momentâneas e pragmáticas dadas a um problema específico. Assim é que pudemos detectar como uma gravura de *Nuestra Señora de Atocha*, possivelmente de origem espanhola, foi usada para ornamentar um compromisso de uma irmandade devota de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Minas Gerais. Afora as questões de ordem prática e técnica, foi um referendo de que a flexibilidade no uso das imagens religiosas poderia ser plenamente aceitável na sociedade no Brasil colonial. Longe de enfraquecer a função de rememoração do personagem de devoção que a imagem do frontispício tinha, essa prática confirma que a realidade é complexa e permite a coexistência de motivações as mais variadas para a presença das representações dos santos nos compromissos das irmandades.

As imagens dos frontispícios dos compromissos de irmandades analisadas mostram como alguns referenciais são transformados quando mudam de lugar, de suporte e de uso. Não é possível dissociar uma imagem das condições em que foram criadas e recebidas. O profissional usava de uma série de referências que estavam relacionadas a narrativas já estabelecidas, enraizadas na prática das sociedades. Dessas referências, adicionava outras da sua própria experiência, particularizando o que vinha de um lugar distante de si. O uso que se dava às imagens possibilitava a variação das leituras possíveis. Assim compreende-se como, em determinadas situações históricas, as formas de difusão do conhecimento, a capacitação profissional e os recursos técnicos disponíveis eram motivadores de mudanças na utilização dos conceitos teóricos.

Para refletir sobre os usos e significados dos manuscritos adornados na sociedade setecentista, fizemos um recorte na cultura da América portuguesa e da Península Ibérica e priorizamos a análise de um determinado tipo de documento: os compromissos de irmandades leigas. Desconstruímos palavra e visualidade para assimilarmos a escrita como arte do pensamento e arte gráfica. Percebemos as regras e as flexibilidades alcançadas. Conhecemos as características gráficas dos documentos

e reconhecemos as técnicas utilizadas. Reconstruímos o documento ornamentado como resultado do trabalho da pena e do pincel e visualizamos suas qualidades essenciais: comunicação, particularização, distinção e preservação. Enfim, reconhecemos a sua importância na sociedade setecentista, atestada não só pela sua permanência, mas também pela difusão de seu uso em diversas categorias sociais.

REFERÊNCIAS

Fontes documentais manuscritas

Belo Horizonte

I – Arquivo Público Mineiro

1. Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas, 1725 – AVC 05 doc.1.
2. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, 1738 – AVC 03
3. Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté, [1745] – AVC 08
4. Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Paroquial de Santo Antonio da Vila de São José. Comarca do Rio das Mortes, 1722 – AVC 04 doc. 1
5. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação da freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, 1738 – AVC 02
6. Compromisso da Irmandade do Glorioso Santo Antonio da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Villa Nova da Rainha no Caeté, 1738 – AVC 05 doc. 2

Ouro Preto

I – Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar

1. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora Pilar, Matriz de Villa Rica, Ouro Preto [1734 a 1737] – Vol. 56.
2. Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Nossa Senhora do Pilar, do Ouro Preto, 1738 – Vol. 201.
3. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Matriz Nossa Senhora do Pilar, 1750 – Vol. 3044.
4. Compromisso da Irmandade do Arcanjo São Miguel, Freguesia de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, 1735 – Vol. 11.

II – Museu Casa do Pilar – MCP

1. Compromisso da Irmandade do S. Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de S. Caetano Ribeirão Abaixo, 1722. s/r.

São João del Rey

Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar – Documentos digitalizados através do Projeto Documenta Brasília; Universidade Federal de São João del Rei – FAPEMIG -

1. Compromisso da Irmandade de S. Miguel e Almas da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar da Villa de S. João del Rey, (1804), s/r.
2. Compromisso da Irmandade do S. dos Passos, ereta e sita em uma das capelas da Matriz, & Freguesia de N. Senhora do Pilar da Villa de Sam João de El Rey, & Minas do Rio das Mortes, [1733], s/r.
3. Compromisso da Irmandade de São Gonçalo, Brumado, 1738-1768, s/r.
4. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Villa de S. João d'El Rey, 1787, s/r.

Sabará

Museu Borba Gato

1. Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos, Arraial de Santa Rita da Freguesia de Santo Antonio do Rio Acima, 1784. s/r
2. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Villa Real do Sabará, 1748. s/r

Rio de Janeiro

I – Biblioteca Nacional

1. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro, 1740 – 50,3,028.
2. ROELAS Y PAZ, Marcos de las. *Estímulos del Divino Amorsi agudos, suaves y dulces, em doce soliloquos eucharisticos, en prosa e verso....* manuscrito, 1729 – BN Digital.
3. Iconografia – Registros de Santos da Coleção de Augusto de Lima Júnior – ARM.38.6.1-4

II – Arquivo Nacional

1. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Terço de São João del Rei – 1809 – Diversos Códices – SDH-NP código 628

São Paulo

Biblioteca Guita e José Mindlin

1. Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial do Morro Vermelho da Freguesia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté Comarca de Sabará, 1790. BGJM s/n
2. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, Vila de São José, 1796 – B 18b
3. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de São José da Barra, 1760. s/r
4. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, Convento dos Religiosos da terceira Ordem da Penitência de Nosso Padre São Francisco, Lisboa, 1741 – B 18c

Lisboa

- I. Instituto dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo

a) Manuscritos da Livraria

1. Compromisso da Irmandade de São Gonçalo, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, 1725 – Ms. Liv. 1204
2. Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé de Olinda, 1773 – Ms.Liv. 1942
3. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, Ascensão, São Miguel e Almas sita no Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Lisboa, 1780 – Ms.Liv 628
4. Compromisso da Confraria e Irmandade da Bem Aventurada Santa Luzia sita no Mosteiro de Nossa Senhora da Rossa Termo da Vila d’Almada, da freguesia de Nossa Senhora do Monte, 1728 – Ms.Liv 550
5. Estatutos da Irmandade de Nossa Senhora da Mãe Virgem, sita na paróquia de São Bartolomeu da Vila de Borba, 1689 – Ms Liv. 1206
7. Compromisso da Congregação do Santíssimo Coração de Jesus e do Glorioso Arcanjo S. Rafael, Lisboa, 1732 – Ms. Liv 522
8. Compromisso da Irmandade de Cristo Crucificado, sita no convento dos Theatinos de São Caetano de Lisboa, 1624 – Ms.Liv.522
9. Compromisso da Irmandade de Santo Antonio de Lisboa, 1646 – Ms.Liv 523, microfilme 809
10. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Necessidades, Mosteiro de São Vicente, Lisboa, 1602-1673 – Ms. Liv.523
11. Estatutos da Irmandade de São José, Igreja de Santo Antonio de Villa de Borba, 1727 – Ms.Liv. 528 A
12. Compromisso da Confraria da Bemaventurada Santa Catarina, Igreja de São Martinho, Lisboa, 1596 – Ms. Liv.528 B, microfilme 807
13. Compromisso da Irmandade do Glorioso Arcanjo São Miguel, Lisboa, [1588?]. Ms. Livraria, 446 – Microfilme 805

b) Ministério do Reino

14. Compromisso da Irmandade das Almas da Freguesia da Sé da Cidade de Mariana do Brasil, 1763 – Liv.528-E

II. Biblioteca Nacional de Portugal – BNP

a) Reservados

1. Compromisso da Irmandade do Glorioso S. Benedito, Freguesia de Nossa Senhora da Penha de Itapagipe da Cidade da Bahia, 1777 – COD 13029, microfilme FR561.
2. Compromisso reformado da Irmandade de São Gonçalo Garcia da Vila de São João de El Rey, 1783 – COD.11073, microfilme 3100
3. Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento, sita no Convento das Religiosas de Santa Marta, desta Corte e Cidade Ocidental, 1741 – (CO) cx 173.
4. Compromisso & Estatutos dos Irmãos Escravos do Santíssimo Sacramento da Villa das Alçáçovas, – IL 229
5. Estatutos ou Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Ermida de Villa Galega, Lisboa, 1768 – COD. 10767
6. Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz da Vila de Estremoz, Portugal, 1793 – COD. 11162
7. Estatutos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Igreja de São Cristóvão de Riotinto, Portugal, 1786 – IL 233
8. Compromisso da Confraria e Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia do nome de Jesus de Odivelas, Lisboa, s/d (século XVII provavelmente) – IL 231
9. Practica de el Noble, y primoroso Arte de Escribir vários caracteres, y distintas formas de letras que humildemente dedica a la Magestad del REY nuestro Señor Don Juan quinto de Portugal. Don Marcos de Las Roelas, y Paz senador perpetuo del Cavildo, Justicia, y Regimiento de la Ciudad de Cordova; y Maestro de Escribir, de sus Altezas, los Serenissimos Señores, Señor Don Miguel, y Señor Don Joseph, Lisboa, [1718] – COD 10833

III – Arquivo Histórico Ultramarino

a) Conselho Ultramarino – Compromissos

1. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês da Capela do Patriarca São José, Vila Rica, 1765 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1531
2. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos, Vila da Campanha da Princesa, Comarca do Rio das Mortes, 1800 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1534
3. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Freguesia de São Miguel da Percicava, Termo da Villa Nova da Rainha, 1803 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1282
4. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Capela de Santo Antonio da Lagoa Dourada, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição dos Prados, 1793. AHU-Compromissos-CU-CU-COD. 1286.
5. Compromisso da Irmandade de São Vicente Ferrer do Arraial da Passagem filial da Sé da Cidade de Mariana, 1793-94 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1305
6. Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Pouso Alto, Termo da Villa de S. João del Rey, 1796 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1533
7. Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Santo Antonio do Ribeirão de Santa Bárbara, 1795 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1676
8. Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, Arraial de Bacalhau, Freguesia de Guarapiranga, 1788. AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1532
9. Compromisso da Irmandade dos Irmãos Pretos de Nossa Senhora do Rosário, freguesia de Nossa Senhora da Boa Viagem, Arraial do Curral d’el Rei, Comarca de Sabará, 1807 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1537
10. Compromisso da Irmandade do Glorioso Senhor São Jorge, Rio de Janeiro, 1757 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1949
11. Compromisso da Irmandade de São Pedro do Rio de Janeiro, [1805]. AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod. 1680
12. Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Loreto de Jacarapaguá, 1753 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod. 1771

13. Reforma do compromisso dos Homens pretos da Irmandade do Glorioso Santo Antonio da Mouraria, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Rio de Janeiro, 1805. Cod. 1741.
14. Compromisso da Irmandade das Almas Santas do Fogo do Purgatório, Porto de São Felix, 1794 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1927
15. Compromisso da Irmandade das Santas Almas sita na Freguesia do Espírito Santo e de Santo Antonio da Vila de Boipeba, 1791 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1295
16. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Ajuda, filial a Matriz de Nossa Senhora da Penha na Vila de Porto Seguro, 1778 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1668
17. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Nossa Senhora da Assunção da Vila de Camami, Ilhéus, 1788 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1925
18. Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazareth, termo da Villa de Jaguaribe, Bahia, 1780 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1669
19. Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus com o Soberano Titulo de Senhor dos Martírios ereta pelos Homens pretos de nação Gege, Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo da Villa de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira, 1765 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1666
20. Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Aflitos e Boa Sentença, Freguesia de N. Sra. Da Vitória, 1778 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1671
21. Compromisso e Regimento Econômico dos Ofícios de Carpinteiro, e de Pedreiro e dos mais agregados à Bandeira do Glorioso S. José, Sé Catedral da Cidade da Bahia, 1780 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1283
22. Compromisso da Irmandade da Devotíssima imagem de Nosso Senhor Jesus Cristo com a piedosa invocação do Senhor Bom Jesus dos Navegantes na Igreja da Virgem Sra Nosa da Conceição dos Soldados do Regimento deste Recife, 1753 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1938
23. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Recife, s/d (provavelmente último quartel do século XVIII) – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1293

24. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Terço, Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila de Santo Antonio do Recife, 1758 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1939
25. Compromisso da Irmandade do Senhor Santíssimo Sacramento da Freguesia de São Miguel do Ipojuca, Pernambuco, 1791 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod. 1943
26. Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios, Igreja de N.Sra. do Rosário dos Pretos da Villa do Recife, 1776 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1302
27. Compromisso da Irmandade do Senhor Santíssimo Sacramento da Freguesia da Villa, de Serinhaem 1791, – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1672
28. Compromisso da Irmandade do Senhor Santíssimo Sacramento da freguesia de S. Miguel de Ipojuca, 1791 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1943
29. Compromisso para a Irmandade de Nossa Senhora dos Prazeres, Igreja do Santíssimo Sacramento, Recife, 1756 – AHU_ACL_CU_Compromissos, Cod.1682

b) Documentos avulsos

1. Requerimentos de aprovação de compromissos de irmandades –AHU_ACL_CU, O11 – Cx 45, doc. 40, rolo 039; Cx 111-doc 82 rolo 099; Cx 118 doc. 3 rolo 105; Cx 125, doc.48 rolo 111; Cx 136 doc 10 rolo 122, doc 16 rolo 122, doc 57 rolo 122; Cx 137 doc 23 rolo 12, doc 53 rolo 123; Cx 139, doc. 10 rolo 124; Cx 143 doc 20 rolo 129.

IV – Biblioteca da Ajuda

1. A Pheniz de Portugal prodigiosa em seus Nomes – Maria Sofia Isabel (...) e outros estudos – 52-VIII-37
2. Arte calligraphica theorica, seguida d’um pequeno resumo d’ortographia portuguesa. Autoria: Luis Avelino Lopes da Cruz -Trabalho caligráfico premiado na Exposição Industrial do Porto em 1857 – BA -11 – 52-XII-20
3. Regimento da Secretaria de Estado em que se contem o modo por que os Reis de Portugal escrevem a seus vassallos e aos Príncipes e outras pessoas de fora do Reino, e

o estilo por que se hão de firmar e fazer as cartas na Secretaria para El-Rei assinar. s/d, século XVIII – 51 -II- 14, n. 1

V – Academia de Ciências de Lisboa

1. Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos. Do uzo de Frei Jozé de Nossa Senhora das Neves, religioso Terceiro do P. Francisco, natural da Bahia. Século XVIII – Série vermelha, Ms 315
2. Forma em que se ham de fazer os capítulos – manuscrito iluminado seculo XVIII, Série vermelha, Ms 328
3. Gramatica da Lingua Portugueza, e composta por Joam de Barros. Dedicada ao Principe Dom Ioam e impressa na Oficina de Luis Rothovigio (?) Lisboa. Anno de 1540. Cópia manuscrita, Évora, 1774. Série vermelha, Ms 636
4. Cartilha para ensinar os mininos a ler; e Compendio da doutrina Chrystã. Série Vermelha, Ms. 538.
5. Compromisso da Irmandade da Grande Penitente Santa Margarida de Cortona, Convento de Nosso. Senhor de Jesus, Lisboa, 1673 – Série vermelha, MS 394

VI – Coleções Particulares

1. MENDES, Henrique Jozé. *Calligraphia Portugueza*, 1845. Palácio do Correio Velho.
2. Coleção de Brasões do século XVIII. Palácio do Correio Velho.
3. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens e de S. Francisco das Chagas, Catas Altas, s/d, século XVIII – Pedro Teixeira Mota.
4. Reproduções fotográficas do *Tratado da Letra Latina*, de Giraldo Fernandes de Prado – Vitor Serrão.

Coimbra

I – Biblioteca da Universidade de Coimbra

1. Livro e Capítulo do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Freguesia da Barra do Rio Grande do Sul, 1735 – Ms 2613

2. Compromisso da irmandade dos Gloriosos e invictos Mártires de Marrocos cita na Igreja do Real Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra, 1702 – Ms 2955
3. Nova Instituição de Estatutos da Confradia da Virgem Nossa Senhora do Valle, Convento da Senhora da Conceição, Braga, 1728, e Reforma de Estatutos da Confraria de Nossa Senhora do Valle Sita no Convento da Senhora da Conceição, Braga, 1736 – Ms 3103
4. Novo Preceito de desenhar do Senhor Bowle. Traduzido por R. Almeida. 1846 – Ms3055
5. Breve Tratado de Iluminação composto por um Religioso da Ordem de Cristo – s/d – Ms 344
6. Alvará que manda que se guarde a lei ao diante sobre o modo de falar e escrever às pessoas nela declaradas (1612), f. 50, 51; Lei sobre os tratamentos (1722), f. 313 v. Ms 712
7. Lei sobre os estilos de escrever e falar, 1597; cópia do século XVIII (?) – Ms 2111
8. Regimentos – “dos estilos com que Reis e Infantes escreviam aos príncipes e particulares”, s/d – Ms 714
9. “Papéis vários”: Brasão de armas do Conde Palatino (fls 244v) / “Versos por figuras” – f. 245 e 247 / Anagrama da rainha D. Maria Sofia, casada em segundas núpcias com D. Pedro 2º, em 1687. – fls 249 v / Labyrinthus Metricus Seren. Reginae Portugalliae apertur ... fl 251 – Ms 582 -

Braga

I – Arquivo Distrital

1. Estatutos da Confraria de Nossa Senhora da Purificação, Igreja de S. João Marcos, no Hospital, Braga, 1743 – Ms 923.
2. Estatutos da Irmandade de São Crispino e São Crispiniano da Sé de Braga, 1731 e 1747 – Ms 947
3. Livro de que constam rendimento que tem a Comfraria do Senhor do Remedio – F 228

4. Estatutos da Confraria das Benditas Almas do Purgatório, Igreja de Santa Maria da Aveleda, 1750 – Confrarias e Irmandades, livro 2
5. Memórias Econômicas Tomo 4º, Padre Martinho Pereira, da Congregação do Oratório de Braga, s/d (provavelmente século XVIII) – Ms 296
6. Carta de Brasão e Armas de Francisco de Moraes da Serra, Cavaleiro da Ordem de Cristo, escrivão proprietário na Câmara de Coimbra, 1721 – Ms 687-A

Madri

Biblioteca da Residencia de Estudiantes – Centro Superior de Investigación Científica

1. DÍAZ MORANTE, Pedro. Varios originales: muestras de escritura. [Madrid] : [s.n.], [162-]. Manuscrito. MP3 R 553.
2. DÍAZ MORANTE, Pedro. *Rasgos liberales*: muestras de escritura. [Madrid] : [s.n.], [162-]. 3 vol. Manuscrito. MP3 R 549, R550, R 551.
3. Hermandade de San Casiano. Libro de la Hermandad y Congregación. 1643-1736. MP3 R 516.
4. Los Moyas. Escuela de rasgos y varios originales, siglo XVII. [165-] – MP3 R 635.
5. Los Zabalas. Muestras originales, siglo XVII. [164-] – MP3 R636.
6. Maestros de Madrid. Muestras originales siglo XVIII. [Madrid?, 175--] 2 v. – MP3 R634, R643.
7. Maestros españoles. Muestras originales. [S.l. : s.n., 1591?]. 2 v. MP3 R 632, R 633.

Fontes documentais impressas

1. ALEGRE, Antonio. *Colección de muestras caligráficas*. Escritas por D. Antonio Alegre ; y grabadas por D. Manuel Mora para las lecciones de primeras letras del Dr. Don Luis Monfort. [a.l: s.n., 1818.].
2. ALMADA, José Lopes Baptista de. *Prendas da adolescencia, ou adolescencia prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais uteis, deliciosas, e estimadas em*

todo o mundo: obra utilíssima nam só para os ingenuos adolescentes, mas para todas, e quaesquer pessoas curiosas; e principalmente para os inclinados ás Artes, ou prendas de Escrever, Contar, Cetrear, Dibuxar, Iluminar, Pintar, Colorir, Bordar, Entalhar, Miniaturar, etc. Lisboa: Officina de Francisco Silva, 1749. Exemplos consultados: Biblioteca da Residencia de Estudantes (Madrid), Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca da Ajuda.

3. ARAÚJO, Antonio Jachinto. *Nova Arte de Escrever*, offerecida ao Principe Nosso Senhor, para instrução da Mocidade, composta por Antonio Jacintho de Araujo, Professor d' Escripta, e Arithmetica, e Correspondente da Academia Imperial das Sciencias em S.t Petersburgo. Lisboa: na officina de Antonio Gomes, 1794 – Exemplos consultados: Biblioteca da Residencia de Estudantes (Madrid); Biblioteca Nacional de Portugal e Biblioteca do Museu Pedagógico João de Deus (Lisboa).

4. ARTE de escrever perfeitamente ou traslados de letra portuguesa, inglesa, francesa e italiana, com os preceitos desta arte. Lisboa: s.t. 1784.

5. ASENSIO Y MEJORADA, Francisco. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula*: libro unico / Dado a Luz y Grabado al Buril por D. Francisco Assensio y Mejorada. Madrid: en la Imprenta de Andres Ramirez, 1780.

6. ASENSIO, Josef . *Colección de muestras de letra bastarda*. s.n.t.

7. AZNAR DE POLANCO, Juan Claudio. *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos y reglas mathematicas*. Madrid: Imprenta de los Herederos de Manuel Ruiz de Murga, 1719.

8. BARATA, Manoel. *Exemplos de diversas sortes de letras*, tirados da Polygraphia de Manvel Baratta, escriptor portugves, acrescentdos pello mesmo avtor pera comvm proveito de todos. Lisboa: Antonio Alvarez, a custa de loão de Ocanha, 1590.

9. BARATA, Manoel. *Exemplos de diversas sortes de letras*, tirados da Polygraphia de Manvel Baratta, escriptor portugves, acrescentdos pello mesmo avtor pera comvm proveito de todos. Lisboa: Antonio Alvarez, a custa de loão de Ocanha, 1592. Edição fac-similada (Centro de Estudos Lusíadas; Universidade do Minho, 2009).

10. BARROS, João de. *Grammatica da língua portuguesa com os mandamentos da santa madre igreja*. Lisboa, Luis Rodriguez, 1539.

11. BICKHAM, George. *Penmanship in its utmost beauty and extent : a new copy-book... / Published by the Masters In Europe, to Which Are Added Some Curious Modern Pieces...*, Collected & Engravid by Geo. Bickham. London: Henry Overton, 1731.
12. BUENO, Diego. *Arte de leer con elegancia las escrituras más generales, y comunes en Europa, formar las letras con facilidad, escribir cartas y contar*. Caragoca: Gaspar Tomas Martinez: a Costa del Autor, 1700.
13. CARDOZO, Francisco Nunes. *Arte, ou novo methodo de ensinar a ler a lingua portugueza por meyo da estampa, a que se prepoim (sic) hum novo systema da sua orthografia*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1788.
14. CASANOVA, José de. *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras*. Madrid: Diego Díaz de Carrera, 1650.
15. CASTRO, Joaquim Machado de. *Discurso sobre a utilidade do desenho, dedicado á Rainha N. Senhora por seu author Joaquim Machado de Castro, Professor na Ordem de Christo, escultor da Casa Real, e obras públicas*. Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1788.
16. COLECCIÓN de muestras de escritura. [S.l : s.n., s.a.].
17. CONSTITUIÇOENS *primeyras do Arcebispado da Bahia, feytas e ordenadas pelo illustrissimo, e reverendissimo senhor D. Sebastião Monteiro da Vide*. [Coimbra: No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 17--?].
18. COPIES. Colectanea de varios tipos de letra inglesa de diversos calígrafos. S.n.t. [1735-37].
19. D. J. A. S. M. *Elementos de caligrafía: que contienen los preceptos y reglas necesarias para adquirir un pleno conocimiento del artes de escribir letra española con arreglo al sistema de enseñanza de don Torquato Torío de la Riva, y adaptables a las escuelas de aldea / por D. J. A. S. M. Santiago: [s.l.], 1805*.
20. DÍAZ MORANTE, Pedro. *Nueva arte, donde se destierran las ignorancias que hasta hoy ha avido en enseñar a escribir*. Madrid: Luys Sánchez, 1616.
21. DÍAZ MORANTE, Pedro. *Segunda parte del Arte Nueva de escrevir*. Madrid: Luys Sánchez, 1624.
22. DÍAZ MORANTE, Pedro. *Tercera parte del arte nveva de escribir*. Madrid: Imprenta Real, 1629.

23. DÍAZ MORANTE, Pedro. *Quarta parte, del arte nveva de escribir*. Madrid: Juan González, 1631. Exemplares consultados: Biblioteca Nacional de Espanha e Biblioteca da Residencia de Estudiantes)
24. DÍAZ MORANTE, Pedro. [*Arte de escribir*, 5ª parte]. Madrid : [s.n.t].
25. DÍAZ MORANTE, Pedro. [*Arte de escribir*]. Compilação de lâminas de diversas edições, 1616-1631.
26. DÍAZ MORANTE, Pedro. [*Arte de escribir*]. Compilação de lâminas de diversas edições, 1616-1641.
27. FIGUEIREDO, Manoel de Andrade de. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*. Lisboa Ocidental: Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, 1722 – (Exemplares da Biblioteca Joanina, Biblioteca da Ajuda, Biblioteca da Academia de Ciências de Lisboa, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biblioteca Museu pedagógico, Biblioteca Nacional de Portugal).
28. FIGUEIREDO, Manoel de Andrade de. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*. Edição fac-simile. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1973.
29. FREIRE, Francisco José. *O secretario portuguez compendiosamente instruido no modo de escrever por meyo de huma instrucçam preliminar, regras de secretaria, formulario de tratamentos, e hum grande numero de cartas em todas as especies, que tem mais uso*. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, 1746.
30. ICIAR, Juan. *Recopilacion subtilissima*: intitulada orthographia practica: por la qual se enseña a escrever perfectamente ansi por practica como por geometria todas las suertes de letras que en nuestra España y fuera della se usan. Zaragoza: Batholome de Nagera, 1548.
31. ICIAR, Juan de. *Arte subtilissima por la qual se ensena a escrever perfectamente, hecho y experimentado y agora de nuevo anadio por Juan de Yciar vizcayno*. Zaragoza: em casa de Pedro Bernuz, 1550.
32. INSTRUCÇÃO metódica especulativa para os mestres praticarem no ensino da formação dos caracteres de escrever com os discípulos principiantes. Lisboa: na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1774.
33. MONTAÑAC, Juan Bautista. *Nueva caligrafía*, dedicada a los padres de familia para enseñar a escribir a sus hijos o a corregir su mala letra sin auxilio de maestro. s.n.t

34. MONTÓN, Bernardo de. *Secretos de artes liberales, y mecanicas, recopilados, y traducidos de varios, y selectos Authores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas.* Madrid: En la Oficina de Antonio Marin, 1734.
35. MONTÓN, Bernardo de. *Segredos das Artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de Fisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Quimica, Douradura, e Acharoadado, cum outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas.* Seu Autor o Licenciado D. Bernardo de Monton vertido de Castelhana em Portuguez por Joaquim Foyo Cerpa. Lisboa: Na Officina de Domingos Gonçalves, 1744.
36. MOSTRAS de caligrafia. [Vários documentos impressos]. Biblioteca da Ajuda – 38-XIII-39 1 a 9.
37. NUNES, Philippe. *Arte da pintura: symmetria, e perspectiva.* Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. Edição fac-similada. Porto: Paisagem, 1982.
38. OLIVEYRA, Frey Nicolao. *Livro das Grandezas de Lisboa.* Composto pelo Padre Frey Nicolao d'Oliveyra religioso da Ordem da Santissima Trindade & natural da mesma cidade. Lisboa: Jorge Rodriguez, 1620. Ed. fac-similada. Lisboa: Vega, 1991.
39. OLOD, Luis de. *Tratado del origen y arte de escribir bien: ilustrado con veinte y cinco laminas.* Gerona: Narciso Oliva, [176_].
40. ORTIZ, Lorenzo (S. I.). *El maestro de escribir, la theorica, y la práctica para aprender, y para enseñar este vtilissimo arte.* Venecia: Paolo Baglioni, 1696.
41. PAILLASSON, Ch. *L'art d'écrire réduit à des démonstrations vraies et facilar.* / Ch. Paillason, Aubert sculpt. [S.l : s.n., s.a.].
42. RIPA, Caesar. *Iconologia or Morall Emblems.* London: Benj. Motte, 1709.
43. SALAZAR, Manoel José Satírio. *Compendio calligrafico em forma de diálogo para se entenderem as mais principaes regras da Calligrafia, e se aprenderem methodicamente os Caracteres das Letras de Escritório; e Ingleza, proprio para as pessoas, que não tiverem aprendido a escrever com methodo, e muito mais para os Meninos, que frequentarem as Escolas, que compoz, e estrahio da sua arte de escrita Manoel Jose Satirio Salazar, professor de Escrita, e Arithmetica Prática.* Lisboa: Na Impressão Regia, 1807

44. SALAZAR, Manoel Satírio. *Nova Arte de Escrita para se aprender theorica, e praticamente a I e II parte da forrma de letra portugueza, intituladas de Secretaria, e Escritorio, caracteres propios para se ensinarem nas escolas deste Reino; e ultimamente a Letra Ingleza, extrahida dos sobreditos caracteres nacionaes, propria para todas as pessoas, que não tiverem aprendido a escrever com methodo, e se acharem occupadas em empregos publicos, que lhe embarcem frequentar as aulas.* Lisboa: Impressão Régia, 1807.
45. SANTIAGO PALOMARES, Francisco Javier de. *Arte nueva de escribir inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante, e Illustrada con Muestras nuevas, y varios discursos condacentes al verdadero Magisterio das Primeras Letras.* Madrid: en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1776.
46. SECRETS concernant les arts et métiers, nouvelle édition, Revûë, corrigée, & considérablement augmentée. Bruxelles: Aux dépens de la Compagnie, 1762.
47. SEGREDOS necessários para os ofícios, Artes e manufacturas e para muitos objectos sôbre a economia doméstica. Lisboa: Officnina de Simão Taddeo Ferreira, 1794. Microfilme FG 1422
48. SERVIDORI, Domingo Maria de. *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir.* Madrid: en la Imprenta Real, 1789.
49. SHELLEY, George. The second part of Natural Writing. S.n.t. [1794].
50. SILVA, Joaquim Carneiro da. *Breve Tratado theorico das letras typograficas (...)* Lisboa: Regia Officina Typografica, 1803.
51. SILVA, José Joaquim Ventura da. *Regras methodicas para aprender a escrever o caracter da letra inglesa.* Lisboa: [1804].
52. SILVA, Joaquim José Ventura da. *Regras methodicas para se aprende a escrever os caracteres das letras Ingleza, Portugueza, Aldina, Romana, Gotica-Italica, e Gotica-Germanica; acompanhadas de hum tratato completo de arithmetica.* Lisboa: Impressão Régia, 1819.
53. TINOCO, Luis Nunes. *Elogio da Pintura.* Apresentação e edição de Ana Haterly e estudo crítico de Luís de Moura Sobral. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultura, 1991.

54. TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato. *Arte de escribir por reglas y con muestras*, segun la doctrina de los mejores autores: acompañado de unos principios de aritmetica, Gramatica y Ortografia Castellana. Madrid: en la Imprenta de la Viuda de D. Joaquin Ibarra, 1798.

55. TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato. *Colección de muestras de letra bastarda.* / escrita por D. Torquato Torio de la Riva conforme a su arte de escribir por reglas y con muestras; Asensio lo grabó. Madrid: Librería de Illescas, [s.a.]

56. TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato. *Colección de muestras.* Madrid: s.t., 1815.

Outras Fontes

Rio de Janeiro

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

1. Registos de Santos da Coleção Augusto de Lima Junior – 428 gravuras

Tiradentes

Pinturas de Manoel Vitor de Jesus

1. Capela de Nossa Senhora das Mercês – forro da nave, forro da capela mor
2. Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos – forro da nave
3. Matriz de Santo Antônio – forro da sacristia secundária, consistório do Santíssimo Sacramento, consistório da Irmandade do Descendimento, Capela dos Sete Passos, altar e consistório dos Passos, Batistério

Sabará

Retábulos e pinturas parietais

1. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.
2. Capela do Ó.
3. Igreja Nossa Senhora do Carmo.

Lisboa

Biblioteca Nacional de Lisboa

Seção de Iconografia

1. Coleção de Registos de Santos – 1 a 5919

Museu Nacional de Arte Antiga

1. Catálogo de gravuras

Madri

Biblioteca Nacional de Espanha

Seção de Gravuras

1. Registros de santos e estampas de Nuestra Señora de Atocha – Colección de Estampas antiguas del Presbítero D. Isidro Albert

Dicionários, livros, capítulos de livros, teses, dissertações, artigos e revistas

ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, História e História da Leitura*. São Paulo: Fapesp, 1999.

_____. (Org.). *Leituras no Brasil: antologia comemorativa pelo 10º Cole*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Org.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura no Brasil; São Paulo: Fapesp, 2005.

AFONSO, Luis. Ornamento e ideologia. Análise da introdução do *Grotesco* na pintura mural quinhentista. In: ENCONTRO SOBRE ORDENS MILITARES, 3., Lisboa. *Actas...* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998. v. II, p. 305-340.

AGUIAR, Marcos Magalhães de. *Negras Minas Gerais: uma história da diáspora africana no Brasil Colonial*. 1999. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

AGUIAR, Marcos Magalhães de. Tensões entre párocos e irmandades na Capitania de Minas Gerais. *Revista de Pós-Graduação em História da UNB*, Brasília, v. 5, n. 2, p. 41-100, 1997.

ALBUQUERQUE, Martim de; CARDOSO, Arnaldo Pinto; DIAS, Pedro. *A bíblia dos Jerónimos*. Lisboa: Bertrand; Milano:FMR spa Società del grupo Art'è, 2004.

ALEXANDER, Jonathan J. G. *Medieval illuminators and their methods of work*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.

ALGRANTI, Leila Mezan; MEGIANI, Ana Paula Megiani (Org.). *O Império por escrito: formas de transmissão da cultura letrada no mundo ibérico (séc. XVI - XIX)*. São Paulo: Alameda, 2009.

ALMADA, Márcia. *Livros manuscritos iluminados na era moderna: compromissos de irmandades mineiras*. 2006. 169 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

_____. Na forma do estilo – normas da boa pena nos séculos XVII e XVIII em Portugal e Espanha. *Documenta & Instrumenta*, v. 8, p. 9-28, 2010.

_____. A escrita iluminada. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XLII, n. 2, p.148-158, jul./dez. 2006.

_____. Uma festa para o príncipe infante. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano XLI, p. 146-151, jul./dez. 2005.

_____. O religioso e o artístico nos livros ilustrados em Minas Gerais: o Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24., 2005, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: C/Arte, 2005. 1 CD-ROM.

ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.

ANASTÁCIO, Vanda. *Da história literária e de alguns dos seus problemas*. Disponível em: <<http://www.vanda-anastacio.at/articles/Historia%20Literaria.pdf>> Acesso em: 15 Abr. 2009.

AQUINO, Thomas, Saint. *The summa theological: third part*. London: Encyclopedia Britannica, INC, 1952. v. 2.

ARAÚJO, Emanuel (Coord.). *O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: Fiesp, 1998.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier. *Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista*. 154 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

_____. *Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas setecentistas: trabalho e vida cotidiana*. 362 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

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

_____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARRIGHI, Ludovico degli. *La operina*, Roma: [s.n.], 1522.

ARTIS: REVISTA DO INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n. 5-8, 2006-2009.

AUDISIO, Gabriel; RAMBAUD, Isabelle. *Lire le français d'hier: Manuel de paléographie moderne*. XVe-XVIIIe siècle. Paris: Armand Colin, 1997.

AUGÉ, Matias. *Liturgia: história, celebração, teologia, espiritualidade*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1998.

AUSEJO, Serafin R. P. *Diccionario de la Bíblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1964.

ÁVILA, Affonso (Org.). *Barroco: o território do Barroco no século XXI*. Belo Horizonte, n.18, 1997-2001.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. 2 v.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro: Fundação Roberto Marinho, 1979.

ÁVILA, Cristina Corrêa de Araujo. A linguagem escrita e visual barroca e suas ressonâncias na fantasia artística do século XXI. *Barroco*, Belo Horizonte, n.18, p. 141-170, 1997-2000.

_____. *A palavra no espelho: o discurso parenético e o discurso visual no barroco mineiro*. f. 2001. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

BARROS, Mafalda Magalhães *et al.* *Bento Coelho e a cultura do seu tempo*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.

BATISTA, Antônio Augusto Gomes. Livros de leitura manuscrita: elementos para a história de um manual escolar. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. *Anais...* Salvador: [s.n.], 2002. p. 1-17.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BEDAUX, Jan Baptist. Fruit symbolism in netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth centuries. *Simiolus: netherlands quarterly for the History of Art*, v. 17, n. 2-3, p. 150-168, 1987. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>. Acesso em: 3 mai. 2007.

BELO, André. Between history and periodicity: printed and hand-written News in 18th-century Portugal. *e-JPH*, v. 2, n. 2, p. 1-10, Winter 2004. Disponível em: <http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/html/Winter04/html/belo_main.html>. Acesso em: 17 abr. 2008.

_____. *História e livro e leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. Notícias impressas e manuscritas em Portugal no século XVIII: horizontes de leitura da Gazeta de Lisboa. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n.22, p. 15-35, jul./dez. 2004.

BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti. *História da expansão portuguesa: o Brasil na balança do império (1697-1808)*. Navarra: Círculo de Leitores, 1997.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista. Centro e periferia: pacto e negociação política na administração do Brasil colonial. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, n. 6, p. 17-39, 2000.

BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino. *Arte de la escritura y de la caligrafía (teoría y práctica)*. 6 ed. Madrid: Perlado, Páez y Compañía, 1920.

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

BOHRER, Alex Fernandes. Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. *Barroco*. Belo Horizonte, n.19, p. 297-310, 2001-2004.

BORDONA, J. Dominguez. *Spanish Illumination*. New York: Hacker Art Books, 1969.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Em Minas, seus negros e seus compromissos. In: *Compromissos de irmandades mineiras*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amilcar Martins, 2007, p. 275-293.

_____. *Fontes primárias para a história de Minas Gerais em Portugal*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998.

_____. *O Barroco Mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. Os históricos compromissos. *Acervo*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 61-82, jan./jun. 1986.

BOSCHI, Caio César (Coord.). *Inventário dos manuscritos avulsos relativos a Minas Gerais existentes no Arquivo histórico Ultramarino (Lisboa)*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro: Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998. 3 v.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

_____. Cultura escrita e história do livro: a circulação manuscrita nos séculos XVI e XVII. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, n. 9-10, p. 63-97, 2001-2002.

_____. *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*. Madrid: Editorial Síntesis, 1992.

_____. ¿Para qué imprimir? De autores, públicos, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro. *Cuadernos de Historia Moderna*, v. 18, p. 31-50, 1997.

BRIGOLA, João Carlos Pires. *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico: versão 3.0*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

BUESCU, Ana Isabel. Cultura impressa e cultura manuscrita em Portugal na época moderna: uma sondagem. *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais*, Lisboa, n. 21, p-11-32, 1999.

_____. *Imagens do príncipe: discurso normativo e representação (1525-49)*. Lisboa: Cosmos, 1996.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CABRERA RODRÍGUEZ, Angel. La escritura gótica libraria: su trazado y técnica de ejecución. *Documenta & Inscriptura*, Madrid, n. 7, p. 37-51, 2009.

CAETANO, Joaquim Oliveira *et al.* *A ciência do desenho: ar ilustração na Coleção de Códices da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001.

CAMÕES, Luís. *Rimas várias de...* Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Lisboa: Teotônio Dâmaso de Melo, vol. 1, 1685.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*. f. 1994. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1994.

_____. *A vivência da morte na capitania das minas*. 209 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1986.

_____. *Introdução ao barroco mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

_____. Irmandades mineiras e missas. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 16, p. 66-76, set. 1996.

_____. Manoel da Costa Ataíde e a ilustração de livros confrariais. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 25., 2005, Tiradentes. *Anais...* Tiradentes: C/Arte, 2005. p. 1-9.

_____. O Triunfo Eucarístico: hierarquias e universalidade. *Barroco*, Ouro Preto, n. 15, p. 461-467, 1990/92.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

CAMPOS, Maria Verônica. *Governo de mineiros: “de como meter as minas numa moenda e beber-lhe o caldo dourado” 1693 a 1737*. 479 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CAPRETTINI, Gian Paolo. Imagem. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Difel, 1990.

CARDIM, Pedro. Entre textos y discursos. La historiografía y el poder del language. *Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid, n. 17, 1996. Disponível em:

<<http://revistas.ucm.es/ghi/02144018/articulos/CHMO9696110123A.PDF>>. Acesso em: 13 fev. 2009.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARMO, Elaine Dias Matos do. *Restauração do Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação da freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha, 1738*. 86 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

CARNEIRO, Bernardino J. da S. *Primeiras linhas de hermenêutica jurídica e diplomática*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1855.

CARRATO, José Ferreira. *Igrejas, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. De la subscripción a la necesidad de escribir. In: _____. (Coord.). *La conquista del alfabeto: escritura y clases populares*. Cenero-Gijón: Ediciones Trea, 2002. p. 21-67.

_____. *Entre la pluma y la pared: una historia social de la escritura en los siglos de oro*. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

_____. *Escrituras y escribientes: prácticas de la cultura escrita en una ciudad del Renacimiento*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias: Fundación de Enseñanza Superior a Distancia, 1997.

_____. Garabatos y ejercicios de escritura en un ejemplar del Tratado sobre la forma que se ha de tener en el oír de la misa de Alfonso el Tostado (Alcalá, 1511). *Signo: Revista de Historia de la Cultura Escrita*, Universidad de Alcalá de Henares, n. 3, p. 193-201, 1996.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio (Coord.). *Historia de la cultura escrita: del próximo oriente antiguo a la sociedade informatizada*. Gijón: Ediciones Trea, 2001

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 2001.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 1999.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: UnB, 1994.

_____. *As utilizações do objeto impresso*. Miraflores: Difel, 1998.

_____. As revoluções da leitura no ocidente. In ABREU, Marcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: Fapesp, 1999, p. 19-31.

_____. *Formas e sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2003.

_____. *História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. História da leitura. In: BURKE, Peter. *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 199-236.

_____. O mundo como representação. *Instituto de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

_____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002.

CHARTIER, Roger (Org.). *La correspondance: les usages de la lettre au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 1991.

_____. (Org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHAVES, Luís. *Registos de Santos*: catálogo, com um estudo preambular e notas, da colecção de “registos” de Aníbal Fernandes Tomás, hoje no Museu Etnológico Português. Lisboa: Imprensa Nacional, 1925.

CHECA CREMADES, Fernando. La imagen religiosa de la contrarreforma, 1560-1600. In: _____. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 287-348.

CHECA CREMADES, Fernando; MORÁN TURINA, José Miguel. *El barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

COELHO, Beatriz (Org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CORTEZ PINTO, Américo. *Da famosa arte da imprimissão: da imprensa em Portugal às cruzadas d'alem-mar*. Lisboa: Ulisseia, 1948.

COSTA. Antonio Carvalho, padre. *Corografia portuguesa, e descripçam topográfica do famoso Reyno de Portugal...* Tomo III. Braga: Tipografia de Domingos Gonçalves Gouvea, 1869. Segunda edição.

COSTA, Walmira. História e produção do livro de irmandades religiosas em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX: breve estudo sobre os materiais, técnicas e artífices. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 18, 2009, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: s.n. p.1-15. Disponível em <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/ii_pdf/Walmira_Costa.pdf> acesso em 01 mar.2011.

COTARELO Y MORI, Emílio. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*. Madrid: Tipografia de la “Revista de Arch., Bibl. Y museos”, 1913.

CRUICKSHANK D. W. Calderón's Handwriting. *The Modern Language Review*, v. 65, n. 1, p. 65-77, Jan. 1970. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3722787>>. Acesso em: 26/06/2009.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: s.n., 2005. v. 1.

CURTO, Diogo Ramada. As práticas da escrita. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti. *História da expansão portuguesa: o Brasil na balança do império (1697-1808)*. Navarra: Círculo de Leitores, 1997. v. 3. p. 421-462.

_____. *Cultura escrita: séculos XV a XVIII*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2007.

CURZI, Gaetano. Allegoria dell'embargo e propaganda per la crociata nelle opere di Marin Sanudo il vecchio. *Storia dell'arte*, Firenze, n. 89, p. 5-26, jan./abr. 1997.

DAHL, Steven. *Historia del libro*. Madrid: Alianza Universidad, 1994.

DANTAS, Julio. Escribas e Iluminadores. *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, Lisboa, série II, v. 1, n. 4, p. 270-271, 1920.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura, revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DEDIEU, Jean-Pierre. La muerte del letrado. In: PÉREZ, Francisco José Aranda (Coord.). *Letrados, juristas y burócratas en la España Moderna*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. p. 479-511.

DENZINGER, Enrique. *El magisterio de la Iglesia: Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*. Barcelona: Editorial Herder, 1963.

DESWART, Sylvie. *Les enluminures de la Leitura Nova: étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'humanisme*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984. p. 747-759.

DIAS, Fernando Correia. Para uma sociologia do Barroco Mineiro. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 1, p. 63-74, 1969.

DIAS, Pedro. A "A crónica iluminada de D. João I da Biblioteca Nacional de Madrid". *Oceanos*, v. 26, p.10-24, abr./jun. 1996.

DICCIONARIO da linguagem das flores. Lisboa: Typographia lusitana, 1868.

DIRINGER, David. *The illuminated book: its history and production*. London: Faber and Faber, 1967.

DUARTE, Rodrigo. *Barroco: lastros ideológicos e antecipações utópicas*. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~roduarte/Barroco.pdf>>. Acesso em: 3 set. 2008.

_____. Imagem e escrita no confronto entre ideologia e emancipação. *Barroco*. Belo Horizonte, v. 19, p.13-28, 2002-2004.

DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1993.

DUQUE, Ana Lúcia Pinto. Manuel Barata, um calígrafo quinhentista. In: BARATA, Manuel. *Exemplares de diversas sortes de letras tirados da polygrafia de Manuel Barata: edição fac-símile*. Braga: Centro de Estudos Lusíadas: Universidade do Minho, 2009.

EISENSTEIN, Elizabeth. *A Revolução da Cultura Impressa: Os primórdios da Europa Moderna*. Trad. Osvaldo Biato, São Paulo: Ática, 1998.

EL DOCUMENTO pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos. Catálogo de la exposición en Museo Nacional del Prado. Madrid: Museo del Prado, 2000.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ESCOLAR, Hipólito. *Historia universal del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez: Pirámide, 1993.

FARIA, Miguel Figueira de. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do antigo regime*. f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2005. 2 v.

_____. *A imagem útil: José Joaquim Freire (1760-1847) desenhador topográfico e de história natural: arte, ciência e razão de estado no final do Antigo regime*. Lisboa: Ed. Universidade Autônoma de Lisboa, 2001.

FARINHA, Maria do Carmo Jasmins Dias; JARA, Anabela Azevedo. *Mesa da Consciência e Ordens*. Lisboa: Torre do Tombo, 1997.

FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

FAZENDA, Vieira. As bandeiras dos ofícios. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 139 e 140, t. 85/86, s/d.

FEBVRE, Lucien Paul Victor. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Hucitec, 1992.

FERRARI, Enrique Lafuente. La interpretación del barroco y sus valores españoles. In: WEISBACH, Werner. *El barroco: arte de la contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948. p. 9-47.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida Figueiredo. *Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal: Departamento de Cultura, 1974.

FLOR, Fernando R. *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

FOGELMAN, Patrícia. La Inmaculada Concepción: los orígenes de un dogma. *Imagem Brasileira*. 29-42.

FONSECA, Thais Nivia de Lima e. *Letras, ofícios e bons costumes: civilidade, ordem e sociabilidades na América portuguesa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRONER, Yacy-Ara. Pistas para um aporte conceitual: a obra de Mário Praz na arte emblemática do Barroco no Brasil. CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO, 4., 2006, Ouro Preto. *Actas...* Belo Horizonte: C/Arte. CD-ROM.

FRONER, Yacy-Ara. O diálogo da imagem: a arte como emblema da sensibilidade colonial. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n.4, p 43-50.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Oráculos de uma geografia iluminista: Dom Luís da Cunha e Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville na construção da cartografia no Brasil*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. 2 v.

_____. *Homens de negócios: a interiorização da metrópole e do comércio nas Minas setecentistas*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Colecionismo e Gosto: as compras de livros e estampas pela corte portuguesa nos Países Baixos Meridionais*. Paris, s/l, 2008, 19 p. Manuscrito.

_____. *Do metrô de Londres ao mapa do São Francisco: as várias grafias do saber*. Manuscrito. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. 31p. Manuscrito.

_____. Iluminuras da Sedição: a cartografia de José Joaquim da Rocha e a Inconfidência Mineira. CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO, 4., 2006, Ouro Preto. *Atas...* Belo Horizonte: C/Arte. CD-ROM.

_____. Transitoriedade da vida, eternidade da morte: ritos fúnebres de forros e livres nas Minas setecentistas. In: JANCSO, Istvan; KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na America portuguesa*. São Paulo: Hucitecc, 2001. v. 1. p.397-426.

FURTADO, Junia Ferreira (org.). *Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica*. Europa, Américas e África. Belo Horizonte: Annablume, 2008.

GALENDE DIAZ, Juan Carlos. *El cuerpo de revisores de letras antiguas*. Disponível em: <www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento11394.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2009.

_____. La escritura en España durante el siglo XVI: Génesis y evolución de la caligrafía. *Revista Humaniversos*, Madrid, n. 1, p. 1-13. Disponível em: <<http://www.tribunalqro.gob.mx/humaniverso/>>. Acesso em: 03 ago. 2008.

_____. La escritura humanística en el tiempo del Renacimiento. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, t.11, p. 187-230, 1998. Disponível em: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETF985FEFDC-404B-0145-D745-FC7953B6C6A2&dsID=PDF>>. Acesso em: 29 dez. 2009.

_____. Las bibliotecas de los humanistas y el Renacimiento. *Revista General de Información y documentación*, Madrid, v.. 6, n. 2, p. 91-124, 1996.

GASKELI, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 237-271.

GIMENO BLAY, Francisco. *Admiradas mayúsculas: la recuperación de los modelos gráficos romanos*. Madrid: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005.

_____. Las llamadas ciencias auxiliares de la historia. Erronea interpretación? Consideraciones sobre el método de investigación en Paleografía. *Revista de historia*

Jerónimo Zurita, nº 51-52, p. 7-130, 1985. Disponível em <<http://www.ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/06/1gimeno.pdf>>. Acesso em: 1 abr. 2009.

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

_____. *Mitos emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O queijo e os vermes: cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMBRICH, Ernest H. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.

_____. *The sense of order: a study in the psychology of decorative art*. London: Phaidon Press, 1984.

GONZÁLES DE LA PEÑA, Maria del Val. *Mujer y cultura gráfica: las reverendas madres bernardas de Alcalá de Henares (siglos XVIII-XIX)*. Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses, 2001.

GRAMMONT, Guiomar de. *Ajeijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GRAVATÁ, Hélio. Iconografia mineira do período colonial. Introdução de Affonso Ávila. *Barroco*, Belo Horizonte, n.13, p. 33-46, 1984-1985.

GRAVURA e Conhecimento do Mundo. O livro impresso ilustrado nas colecções da Biblioteca Nacional, Catálogo de Exposição. Lisboa: Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura, 1998.

GRUBER, Alain (Coord.). *L'art décoratif en Europe: classique et barroque*. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992.

GRUZINSKI, Serge. Colonisation et guerre des images dans le Mexique colonial (XVIe-XVIIe siècle). In: TUGEON, L.; DELÂGE, D.; OUELLET, R. *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe XVIe-XXe siècle*. Paris: L'Harmattan, 1996. p. 423-448.

_____. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Os índios construtores de catedrais. Mestiçagens, trabalho e produção na cidade do México, 1550-1600. In: PAIVA, Eduardo França; ANASTASIA, Carla Maria Junho (Org.). *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH/HIS, 2002.

HALLOWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

HANSEN, João Afolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2004.

_____. Leituras coloniais. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: Fapesp, 1999. p. 169-182.

_____. *Teatro da memória: monumento barroco e retórica*. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, n. 2, p. 40-54, dez. 1995.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.

_____. Metamorfose barroca: diálogo oblíquo entre a poesia e a pintura. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO, 1., 1991, Porto. *Actas...* Porto: [s.n.], 1991. p. 413-427. v. 1.

HATTON, Richard G. *Handbook of plant and floral ornament from early herbals*. New York: Dover Publications, 1960.

HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1973.

HAYES, Colin. *Guia completa de pintura y dibujo: tecnicas y materiales*. Madrid: Blume Ediciones, 1980.

HILL, Marcos. Reflexões sobre a pintura ilusionista parietal no período colonial mineiro. *Barroco*. Belo Horizonte, v. 19, p. 257-272, 2001-2004.

HISTÓRIA da tipografia no Brasil. São Paulo: Museu de Arte, 1979. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212960181_ARQ_UIVO_SANTOS,FabianoVilacados.Umpaisdetodoacabado.pdf>. Acesso em: 10 out. 2010.

HOLLSTEIN, F.W.H. *German engravings. Etchings and woodcuts. Ca. 1400-1700*. Amsterdam: Menno Hertzberger, 1959

HUCHET, Stéphane. *Memória metodológica*. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24., 2005, Belo Horizonte. *Anais ...* Belo Horizonte: C/Arte, 2005. CD-ROM.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUNTER, Dard. *Papermaking: the history and technique of an ancient craft*. New York: Dover, 1978.

KALMAN, Judith. El escribano público: mediador de la cultura escrita para la clase popular. In: CASTILLO GÓMEZ, Antonio (Coord.). *La conquista del alfabeto: Escritura y clases populares*. Cenero-Gijón: Ediciones Trea, 2002. p. 287-302.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

LARA, Silvia Hunold. *Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LE GOFF, Jacques. Atlas. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória – História*. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 132-157. v. 1.

LEHNER, Ernst. *Alphabets & ornaments*. New York: Dover Publications, 1952.

LEILÃO de livros e manuscritos, biblioteca António Capucho .Lisboa: Palácio do Correio Velho, 2009. 2v.

LEVY, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro – Notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 7-80, 1942.

_____. Modelos europeus na pintura colonial. In: LEVY, Hannah; JARDIM, Luiz. *Pintura e escultura: textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAUUSP/IPHAN, 1978. p. 99-183.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. Subsídios para um dicionário bio-bibliográfico dos calígrafos portugueses. *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, Lisboa, v. 3, n. 10-11, abr./jun. jul./set. 1922.

LIMA JUNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens e principais invocações*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Puc Minas, 2008.

LINS, Vanessa de Freitas Cunha *et al.* Determinação de dados históricos de obras de arte através da caracterização dos materiais constituintes. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 31, p. 242-260, jan. 2004.

LISBOA, João Luis. Sobre a investigação actual em história do livro e da leitura. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, n. 1, p. 105-115, 1997.

_____. "*Tanta virtude...*" em papéis correndo (*persistência e poder do manuscrito no Antigo Regime*). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa/Centro de História da Cultura, s/d. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/chc/>>. Acesso em: 12 fev.2008.

LISBOA, João Luis (Org.). Livro e iconografia. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*, Lisboa, v. 21, 2005.

LURKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1993.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid. Audiencia, provincia, intendencia, cicaria, partido y villa. Madrid: s.n.t, 1848.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca lusitana: histórica, crítica, e cronológica na qual se comprehende a noticia dos autores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da ley da graça até o tempo presente*. Revisão de Manuel Lopes de Almeida. Coimbra: Atlântica, 1965-1967.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

MAGALHÃES, Justino Pereira de. *Ler e escrever no mundo rural do antigo regime: um contributo para a história da alfabetização e da escolarização em Portugal*. Braga: Universidade do Minho: Instituto de Educação, 1994.

MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1952.

_____. *L'art religieux de la fin du XVIe siecle, du XVIIe siecle et du XVIIIe siecle, Italie, France, Espagne, Flandres*. 2. ed. Paris: [s.n.], 1951.

MALERBA, Jurandir. Para uma teoria simbólica: conexões entre Elias e Bourdieu. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Org.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. São Paulo: Papirus, 2000. p. 199-225.

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse. La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe au XVIIIe siecle. In: CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE, 24., 1979, Bologna. *Atti ...* Bologna: [s.n.], 1979. p. 85-108.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARAVALL, Jose Antonio. *A cultura do Barroco*. São Paulo, Edusp, 1997.

MARIETTE, Pierre-Jean. *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian: Bibliothèque Nationale de France; Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1996-2003.

MARIN, Jose Luis Morales y. *Diccionario de iconologia y simbologia*. Madrid: Taurus, 1984.

MARQUES, João Francisco. Frei Cristovão de Lisboa, missionário no Maranhão e Grão-Pará (1624-1635) e a defesa dos índios brasileiros. *Revista da Faculdade de Letras: História*, Porto, série II, v. 13, p. 331-358, 1996. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2166.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2008.

MARQUILHAS, Rita. *A faculdade das letras: leitura e escrita em Portugal no séc. XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

_____. *Norma gráfica setecentista: do autógrafo ao impresso*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica, 1991.

MARTINHEIRA, José Joaquim Sintra (Org.). *Catálogo dos códices do Fundo do Conselho ultramarino relativos ao Brasil existentes no Arquivo Histórico Ultramarino*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MARTIN HERNANDEZ, Pedro. *Catecismo romano*. Madrid: Editorial Catolica, 1956.

MARTINS, Heitor. Tipografia barroca portuguesa: vinhetas em obras de ficção. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 2, p. 157-166, 1970.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974. 2 v.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.

MATEUS, Maria Helena Mira (Org.). *Caminhos do português*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001.

McMURTRIE, Douglas C. *O livro*. Lisboa: Fundação Calouste Glbenkian, 1982.

MEDEIROS, Gilca Flores de. *Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada no período Barroco e Rococó em Minas Gerais: estudo de um grupo de técnicas*. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafia: del signo caligráfico a la pintura abstracta*, València: Campgràfic, 2005.

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MELLO, Magno Moraes. *Pintura em tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Estampa, 1998

_____. António Simões Ribeiro e o conceito de “operatividade” na pintura de falsa arquitetura em Salvador da Bahia. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE AMÉRICA COLONIAL (CASO), 4., 2008, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2008. p. 1-14.

MENDES, Soélis Teixeira do Prado. *Combinações Lexicais restritas em manuscritos setecentistas de dupla concepção discursiva: escrita e oral*. 312 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, Jul. 2003.

MENEZES, Ivo Porto de. João Gomes Baptista. *Barroco*, Belo Horizonte, n.5, p. 99-128, 1973.

MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*. Belo Horizonte: IEPHA, 1975.

MEYER, Franz S. *Manual de ornamentación: ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos, esculas de artes y oficios o para los amantes del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

MIRANDA, Maria Adelaide (Coord.). *A iluminura em Portugal: identidade e influências do século X ao XVI*. Lisboa, 1999. Catálogo da Exposição Aires Augusto Nascimento.

MIRANDA, Tiago Costa Pinto dos Reis. *A arte de escrever cartas. Para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII*. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor. Prezada senhora*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000. p. 41-54.

_____. *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora: notícias de História*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa/Centro de História da Cultura, s.d., p. 1-15. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/chc/>>. Acesso em: 12 fev. 2008.

_____. "Joaquim Joze de Miranda, disegno". In: *Arte in Brasile dal XVI al XIX secolo: mostra di 26 nov. 2004 a 06 feb. 2005*. Trad. Maria Roberta Morso Postorino. Milano: Palazzo Reale: Silvana Editoriale, p. 36-39.

_____. *Memória por alvará: registos legais/ monumentos políticos. Brotéria*, Lisboa, v. 169, n. 2/3, p. 135-148, ago./set. 2009.

_____. *O "diário" do Conde da Ericeira: folheto noticioso setecentista*. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004, Rio de Janeiro. *Textos...* Rio de Janeiro: FCRB-UFF, 2004. Disponível em <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/index.htm>>. Acesso em 15 ago 2009.

MORAIS, Christianni Cardoso. *Posse e usos da cultura escrita e difusão da escola. De Portugal ao Ultramar, Vila e Termo de São João del-Rei. Minas Gerais (1750-1850)*. 376 p. 2009. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

_____. *Ler e escrever: habilidades de escravos de forros: Comarca do Rio das Mortes, Minas Gerais, 1731-1850*. *Revista Brasileira de Educação*, v. 12, n. 36, p. 493-504, 2007.

MOYA, José Luiz Barrio. Los objetos de plata del leones Don Ramiro Nuñez de Guzman duque de Medina de las Torres (1668). Disponível em: <<http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/tierras-de-leon/html/71/3objetos.pdf>>.

Acesso em: 20 nov. 2010

MULVEY, Patricia A. Slave confraternities in Brazil: their role in colonial society. *The Americas*, [s.l.], v. 39, n. 1, p. 39-68, jul. 1982. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>.

Acesso em: 20 nov.2008.

MUNTEAL FILHO, Oswaldo. A Academia Real das Ciências de Lisboa e o império colonial ultramarino (1779-1808). In: FURTADO, Junia Ferreira. *Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do império ultramarino português*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

NEVES, Guilherme Pereira das. As letras de Luiz Gonzaga das Virgens. In: REUNIÃO ANUAL [DA] SOCIEDADE BRASILEIRA DE PESQUISA HISTÓRICA, 23., 2003, Curitiba. *Atas...* Curitiba: [s.n.], 2003. Disponível em: <www.historia.uff.br/artigos/neves_>.

Acesso em: 25 set.2009.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. das (Org.). *Livros e impressos: retratos do setecentos e do oitocentos*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

NUNES, Benedito. O universo filosófico e ideológico do barroco. *Barroco*. Belo Horizonte, v.12 p. 23-29, 1982/3.

OCEANOS: A LUZ DO MUNDO, ILUMINURA PORTUGUESA QUINHENTISTA. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, n. 26, abr./jun. 1996.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

_____. A escultura devocional na época barroca – aspectos teóricos e funções. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 18, p. 247-267, 1997-2000.

O LIVRO antigo em Portugal e Espanha. Séculos XVI-XVIII. *Leituras*: Revista da Biblioteca Nacional, Lisboa, n. 9-10, 2001-2002.

ORNAMENTAL Prints online. Disponível em:
<<http://www.ornamentalprints.eu/en/projekt.html>>. Acesso em 08 mar.2009.

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

_____. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

PAES, Maria Paula Dias Couto. *A sociedade do corpo místico*. A formação do Império e a fundação da América Portuguesa. 318 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

_____. O teatro do controle: o domínio social e político na América Portuguesa da primeira metade do século XVIII. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2008, [Em línea], Puesto em línea el 30 janvier 2008. Disponível em:
<<http://nuevomundo.revues.org//index21862.html>>. Acesso em: 15 mai. 2008.

PAIVA, Eduardo França. *O universo cultural e o barroco em Minas Gerais (Brasil) através dos testamentos setecentistas*. Braga: Instituto Português do Patrimônio Arquitectónico, 1996.

_____. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PAIVA, Eduardo França; ANASTASIA, Carla Maria Junho (Org.). *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume: PPGH/UFMG, 2002.

PAIVA, José Pedro. *Portugaliae Monumenta Misericordiarum*. Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas, 2002. 5 v.

PAIXÃO, Marília Andres. O trabalho do artesão em Vila Rica. *Revista do Departamento de História*, Belo Horizonte, n. 2, p. 78-85, jun. 1986.

PALU, Pe. Lauro. Nova escola para aprender a ler, escrever e contar (1722). *Barroco*, Belo Horizonte, n. 10, p. 97-107, 1978/79.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PATACA, Ermelinda Moutinho; PINHEIRO, Raquel. Instruções de viagem para a investigação científica do território brasileiro. *Revista da SBHC*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 58-79, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.mast.br/arquivos_sbhc/26.pdf> Acesso em: 18 ago. 2008.

PEIXOTO, Jorge. *Vinhetas e ornatos tipográficos da Imprensa Nacional de Lisboa, instituição que procura renascer*: Arquivos do Centro Cultural Português. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

PELAYO, Javier Antón. Los usos populares de la cultura escrita en el antiguo régimen. In: MOVELLÁN, Tomás A. Mantenón (ed.) *Bajtín y la historia de la cultura popular*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008, p. 71-96.

PENTEADO, Pedro. Confrarias In: AZEVEDO, Carlos Moreira de (Dir.). *Dicionário de história religiosa de Portugal*. Lisboa: Circulo dos Leitores, s.d. v. 1. p. 459-470.

PEREIRA, Ana Martinez. *Manuais de escritura de los siglos de oro*: repertório crítico e analítico de obras manuscritas e impressas. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2006.

_____. El arte de escrever de Manuel Barata em el âmbito pedagógico dela segunda mitad del siglo XVI. *Península*: revista de Estudos Ibéricos, Porto, n. 1, p. 235-249, 2004.

_____. Un calígrafo español en la corte de D. João V: Marcos de las Roelas y Paz. *Península*: Revista de Estudos Ibéricos, Porto, n. 0, p. 355-368, 2003. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo12761.pdf>>. Acesso em: 20 jul.2008.

PEREIRA, André Luis Tavares. *A constituição do programa iconográfico das irmandades de clérigos seculares no Brasil e em Portugal no século XVIII: estudos de caso*. 2006. 669 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PEREIRA, Cecília Duprat de Britto. Registros de Santos: coleção Augusto de Lima Júnior. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 94, 1974.

PEREIRA, José Fernandes; PEREIRA, Paulo. *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva. Uma cultura do ver: natureza e artefato na problemática do Mundo Novo. *Barroco*, Ouro Preto, n. 15, p. 221-228, 1990-92.

PERUCCI, Suely. Iluminuras nos livros de compromisso de irmandades e ordens terceiras de Ouro Preto e Mariana: uma abordagem. *Revista do IAC*, Ouro Preto, n. 1, p. 49-60, 1994.

PESAVENTO, Sandra. *História cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PETRUCCI, Armando. *La descrizione del manoscritto: storia, problemi, modelli*. Roma: La nuova Italia Scientifica, 1984.

_____. *Lezioni di storia della scrittura latina: corso Istituzionale di Paleografia*. Roma: Cooperativa Editoriale e Libreria, [1986].

_____. *La ciencia de la escritura*. Primera lección de paleografia. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina, 2002.

PICTORIAL *Calligraphy and ornamentation selected by Edmund V. Gillon Jr.* New York: Dover Publications, 1972.

PIFANO, Raquel Quinet. O estatuto social do artista na sociedade colonial mineira. In *Locus Revista de História*, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 109-120, 1998.

_____. Pintura colonial brasileira: o atravessamento do texto. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 18., 2009, Salvador, Bahia, *Anais...* Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador: s.n.p. 2602-2615.

PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. Introdução. In: CAMÕES, Luis de. *Rimas*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953, p. V-LV.

PINHEIRO, J. E. Moreirinhas. Manuel de Andrade de Figueiredo, educador e calígrafo. *Revista de Portugal*, Lisboa, v. 23, 1968. Separata.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz*. s. l.: Na Typographia de Silva, 1832.

PRAZ, Mário. *Imagenens del Barroco: estudos de embleática*. s.l.: Siruela, 1989.

_____. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

QUEVEDO, Francisco de. *Un heráclito cristiano, canta sola a Lisi y otros poemas: edición y estudio preliminares de Lía Schwartz e Ignacio Arellano*. Barcelona: Critica, 2000.

RABELO, Elizabeth Darwiche. Os ofícios mecânicos e artesanais em São Paulo na segunda metade do século XVIII. *Revista de História*, São Paulo, v. 28, n. 112, p. 577-588, out./dez. 1977.

RACZYNSKI, Le Conte. *Dictionnaire Historico-artistique du Portugal*. Paris: Jules Renouard et Cia. Libraires-Éditeurs, 1847.

RAMINELLI, Ronald. Ciência e colonização – Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira. *Tempo: Revista do Departamento de História da UFF, Niterói*, v. 3, n. 6, p. 157-182, dez. 1998.

RAMOS, Adriano Reis. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do ouro*. Belo Horizonte: Instituto Flávio Gutierrez, 2002.

_____. Aspectos estilísticos da estatutária religiosa no século XVIII em Minas Gerais. *Barroco*. Belo Horizonte, v.17, p. 193-204, 1993-1996.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Press Universitaires de France, 1956-1958.

REGINALDO, Lucilene. *Os rosários dos angolas: irmandade negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista*. 244 f. Tese (Doutorado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

REIS, José Carlos. *História e teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

RICO Y SINOBAS, Manuel. *Diccionario de calígrafos españoles por D. Manuel Rico y Sinobas con un apéndice sobre los calígrafos más recientes por D. Rufino Blanco*. Publicalo la Real Academia Espanola. Madrid: Imprenta de Jaime Ratés, 1903.

RIEGL, Alois. *Questions de style*. Paris: Hazan, 2002.

RIPA, Cesar. *Moral Emblems*. London: Benjamin Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Acesso em: 17 mar 2008.

RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

ROMEIRO, Adriana. *Um visionário na corte de D. João V: revolta e milenarismo nas Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, 2001

ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Ângela Vianna. *Dicionário histórico das Minas Gerais: período colonial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ROSSI, Paolo. *O nascimento da ciência moderna na Europa*. São Paulo: Edusc, 2001.

ROWER, Basílio. *Dicionário litúrgico*. Petrópolis: Vozes, 1947.

SÁ, Isabel dos Guimarães. *As misericórdias portuguesas de D. Manuel I a Pombal*. Lisboa: Livros Horizontes, 2001.

SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem*. A pintura nas ideias estéticas da idade moderna. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SALDANHA, Nuno (Org.). *Joanni V Magnífico – a pintura em Portugal ao tempo de D.João V. 1706-1750*. Lisboa: IPPAR, 1994

SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. Belo Horizonte: UFMG, 1983.

SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de. La epigrafía: evolución conceptual y metodológica. *Documenta & Instrumenta*, Madrid, v. 1, p. 203-220, 2004.

SANTIAGO, Camila Fernandes Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 364 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SANTOS, Catarina Madeira. Écrire le pouvoir en Angola. Les archives ndembu (XVIIe-XXe siècles). In: *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, [s.l.], n.4, p. 767-796, jul./août. 2009.

SANTOS, Fabiano Vilaça dos. Um país de todo acabado. Representações de negociantes do Maranhão contra os prejuízos causados ao comércio pelo sistema de frotas – século XVIII). Disponível em http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212960181_ARQUIVO_SANTOS,FabianoVilacados.Umpaisdetodoacabado.pdf. Consulta em 10 out.2010.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó. *Barroco*, Belo Horizonte, v.12, p. 231-242, 1982/3.

SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARTZ, Joan M. Negotiating the visual turn: new perspectives on images and archives. *The American Archivist*, v. 67, p. 107-122, spring/summer 2004.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

_____. *El barroco iberoamericano*. Mensaje iconográfico. Madrid: Ediciones Encuentro, 2007.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. 2. ed. Editorial Verbo, 1980. v. 5.

SERRÃO, Vitor. *A pintura proto-barroca em Portugal 1612-1657: O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*. Lisboa: Colibri, 2000.

_____. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. *Barroco*. Belo Horizonte, v.15, p. 113-135, 1992.

_____. Maniera, mural painting and calligraphy: Giraldo Fernandez de Prado (c.1530-1592). In AFONSO, Luís U. e SERRÃO, V. (ed.) *Out of the stream. Studies in Medieval and Renaissance mural painting*. Cambridge: Cambridge Shcolars Publishing, 2007. p.115-140.

_____. *O fresco maneirista de Vila Viçosa (1540-1640)*. Caxias: Casa de Massarelos: Fundação da Casa de Bragança, 2008.

SILVA, Antonio Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*: recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por Antonio de Moraes Silva. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

_____. *Diccionario da lingua portugueza*. 4 ed. Lisboa: Na Impressão Régia, 1831.

SILVA, José Carlos de Araujo. *Nova Escola para Aprender a ler, escrever e contar (1722)*, cartilha para uso no ensino das primeiras letras nas escolas setecentistas do

Reino e das suas colônias. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL, 2., Natal. *Anais...* Caicó: Mneme-Revista de Humanidades, 2008. p. 1-10.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario bibliográfico portuguez*. Estudos de Inocêncio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Lisboa Imprensa Nacional, 1858. 23v.

SILVA, Maria Beatriz Nizza. História da leitura luso-brasileira: balanços e perspectivas. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: Fapesp, 1999, p. 147-164.

SOARES, Ernesto. *Inventário da Coleção de Registos de santos*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1955.

SILVEIRA, Marco Antônio. *O universo do indistinto: estado e sociedade nas Minas setecentistas (1735-1808)*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SOBRAL, Luis de Moura. *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

SOUZA, Antônio Wilson Silva de. *O desenho no Brasil no século XVIII: ornatos de documentos e figurinos militares*. 199 f. Tese (Doutorado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, Porto, 2008. 2 v.

SOUZA, Laura de Mello. *O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOUZA, Maria Beariz de Mello. A Imaculada Conceição, símbolo do *Chiaroscuro* no barroco brasileiro. *Barroco*, n. 15, 1990-92, p. 339-352.

SOUZA, Viterbo. Calígrafos e iluminadores portugueses. *O instituto*, Lisboa, v. 63, n. 8-11, 1916. p. 403-411. p. 145-574. Separata.

STRAUSS, Walter (Ed.). *The illustrated bartsch*. New York: Abaris Books, 1980.

TAVEIRA, Celso. Imagem/linguagem. *Barroco*, Ouro Preto, n. 15, p. 381-387, 1990/92.

O que é isso revista ou livro?

TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Lisboa: Instituto Camões, 2001.

THOMPSON, Daniel V. *The materials and techniques of medieval painting*. New York: Dover, 1956.

TURGEON, Laurier. From acculturation to cultural transfer. In: TUGEON, Laurier *et al.* *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe XVIe-XXe siècle*. Paris: L'Harmattan, 1996. p. 31-54.

VALADARES, Virgínia Trindade. *Elites mineiras setecentistas: conjugação de dois mundos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

VASCONCELOS, A. Tibúrcio. Coleção de estampas e índice de gravadores. Revista Guimarães, Guimarães, [s.d.]. Separata.

VASCONCELOS, Salomão de. Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 331-361, 1940.

VASCONCELOS, Sylvio de. *Vila Rica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

VEGA, Lope de. *Poesias líricas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1941. 2 v.

VELOSO, Bethania Reis e SOUZA, Luiz Antonio. Commitment books from the religious brotherhoods in Minas Gerais, Brazil. In: TRIENNIAL MEETING-COMMITTEE FOR CONSERVATION – CC – ICOM, 15., 22-66 september 2008, New Delhi. Anais... New Delhi, James & James, 2008. p. 325.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.

VERRI, Gilda Maria Whitaker. *Tinta sobre papel: livros e leituras em Pernambuco no século XVIII*. Recife: Editora Universitária, 2006.

VILALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: SOUZA, Laura de Mello (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 331-385.

_____. Os clérigos e os livros nas Minas Gerais da segunda metade do século XVIII. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 8 n.1-2, p. 19-52, jan. dez. 1995.

_____. Os leitores e os usos dos livros na América portuguesa. In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: Fapesp, 1999, p. 183-212.

_____. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América portuguesa*. 1999. 553f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São paulo, São Paulo, 1999.

WALTHER, I.; WOLF, Norbert. *Codices illustres: the world's most famous illuminated manuscripts 400 to 1600*. London: Taschen, 2001.

WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

WEHLING, Arno; WEHLING, Maria José. O funcionário colonial entre a sociedade e o Rei. In: PRIORI, Mary del. *Revisão do Paraíso: os brasileiros e o Estado em 500 anos de história*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

WEISBACH, Werner. *El barroco: arte de la contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

WESTERMAMM, Mariët. After iconography and iconoclasm: current research in Netherlandish art, 1566-1700. *The art bulletin*, s.l., v. 84, n.2 (jun,2002), p. 351-372. Disponível em: <<http://www.istor.org>> Acesso em: 29 set. 2007.

WITHERS, Charles W.J. Above and beyond the Nation. Cosmopolitan networks. In: *Placing the enlightenment: thinking geographically about the Age of Reason*. Chicago: The University of Chicago, 2007.p. 43-61.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

XAVIER, Angela B.; HESPANHA, António Manuel. As redes clientelares. In: MATTOSO, José (Org.). *História de Portugal: O Antigo Regime*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. v.4.

Márcia Almada

DAS ARTES DA PENA E DO PINCEL:
CALIGRAFIA E PINTURA EM MANUSCRITOS NO SÉCULO XVIII

Volume II – Imagens e Anexos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura
Orientadora: Profa. Dra. Junia Ferreira Furtado

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Programa de Pós-Graduação do Departamento de História
2011

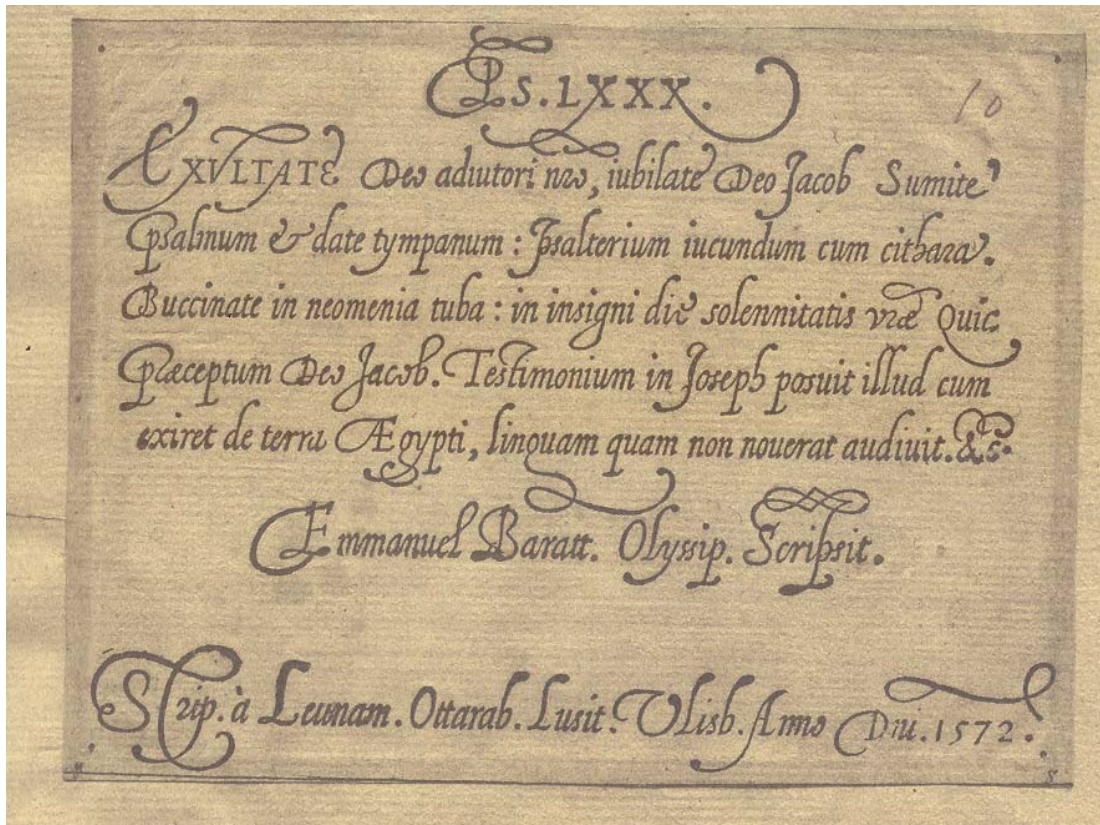


FIGURA 1 – Página de *Exemplares de diversas sortes de letras*, de Manoel Barata
 Fonte: Edição fac-símile, 2009.



FIGURA 2 – Páginas do livro de *Tratado da letra latina*, de Giraldo Fernandes de Prado.
 Fonte: Fotos do acervo pessoal de Vitor Serrão.

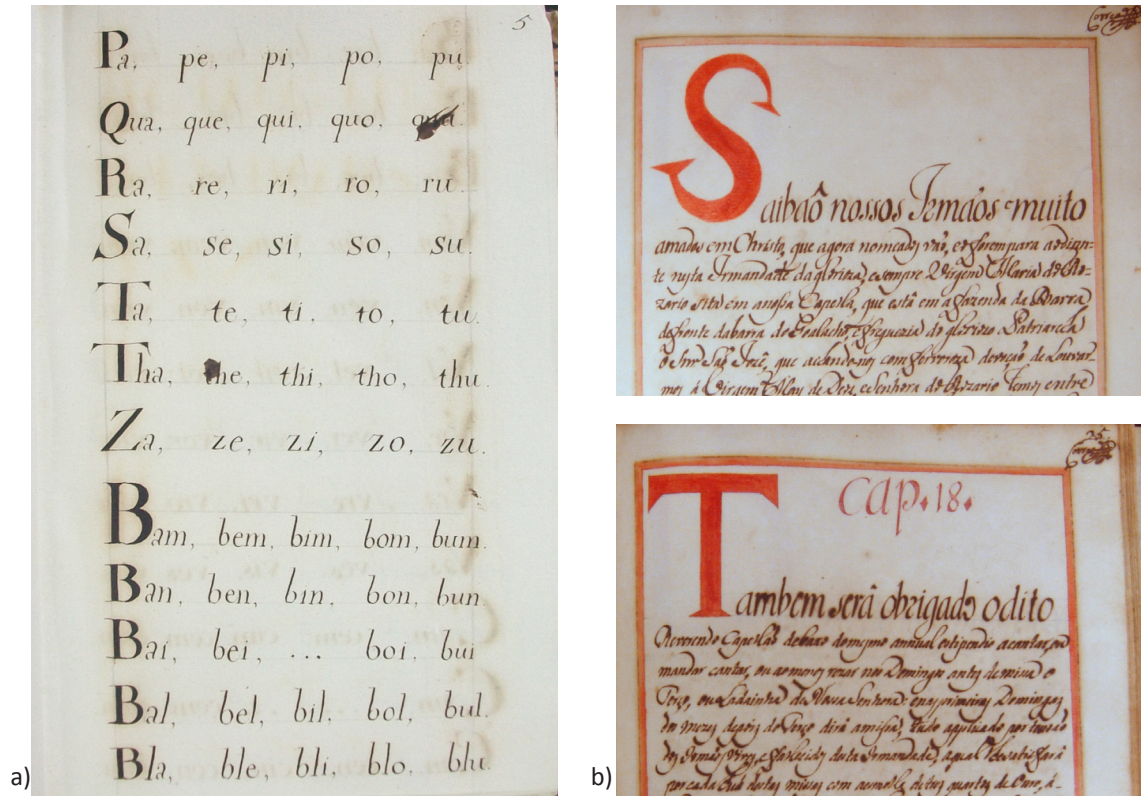


FIGURA 3 – a) Cartilha manuscrita; b) Capitulares manuscritas em caracteres romanos maiúsculos
 Fontes: a) *Cartilha para ensinar os mininos a ler*; e *Compendio da doutrina Chrystã*. Acervo ACL;
 b) *Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Freguesia de São José da Barra Longa*. Acervo BGJM.

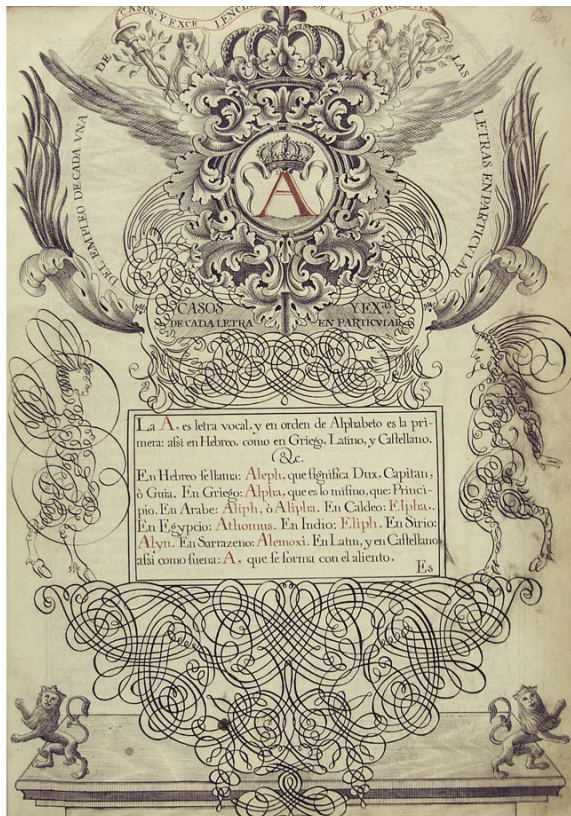


FIGURA 4 – Caligrafia e desenhos de D. Marcos de la Roelas y Paz
 Fonte: *Estímulos del Divino Amor* (1729), acervo BNRJ digital.

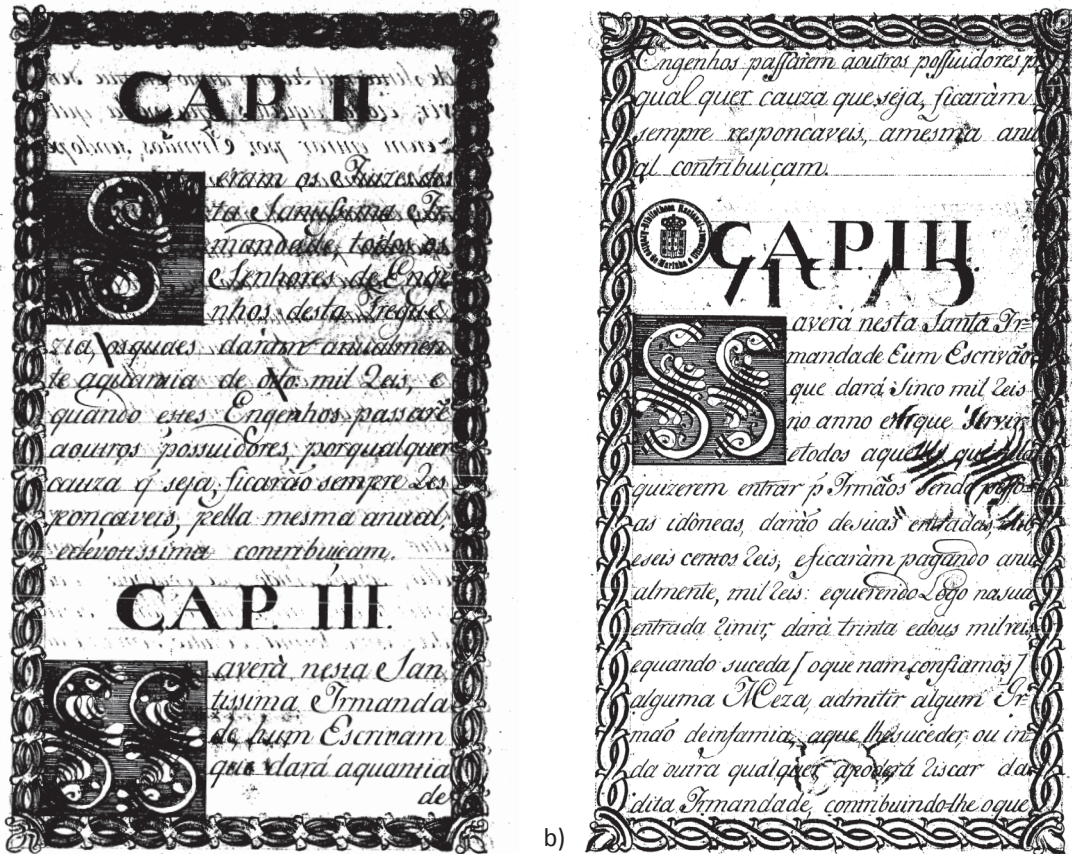


FIGURA 5 – Documentos feitos por um mesmo calígrafo
 Fonte: a) Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia da Vila de Serinhaém; b) Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de São Miguel do Ipojuca, Pernambuco, 1791. Acervo AHU.

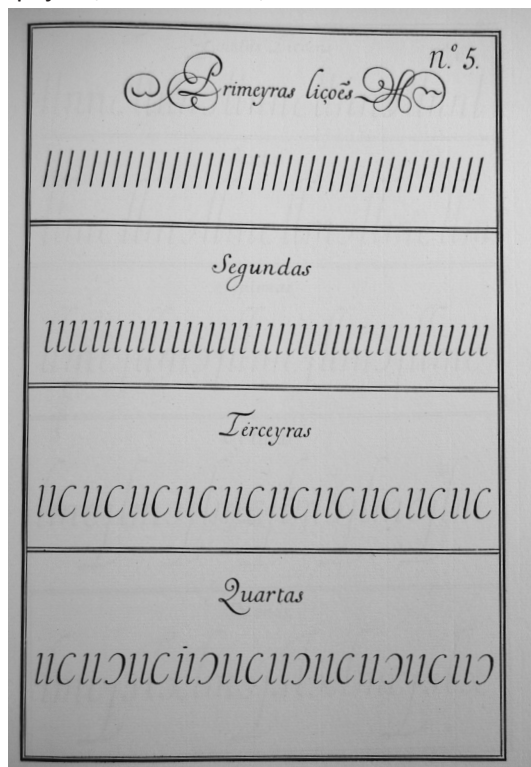


FIGURA 6 – Primeiras lições de caligrafia: linhas retas e curvas
 Fonte: FIGUEIREDO. Nova escola para aprender a ler, escrever e contar, gravura n. 5.

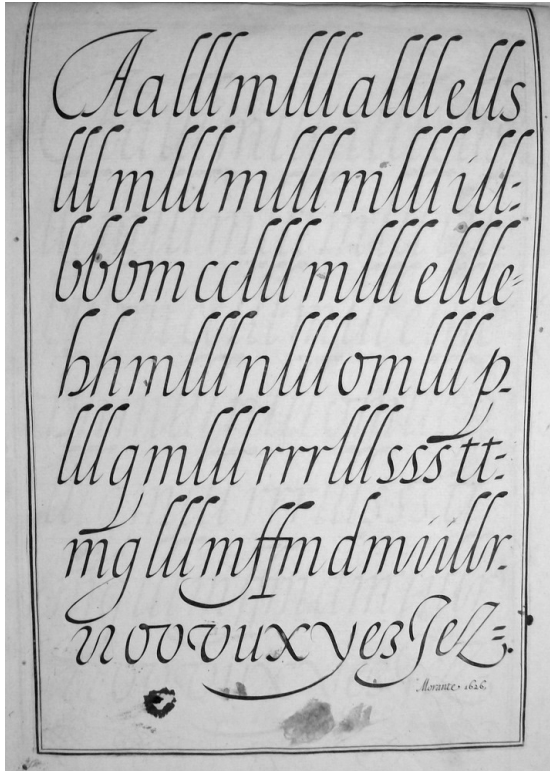


FIGURA 7 – Mostra de letras com travados

Fonte: DÍAZ MORANTE. *Tercera parte del arte nveva de escribir* (1629), gravura 3. Acervo RES.

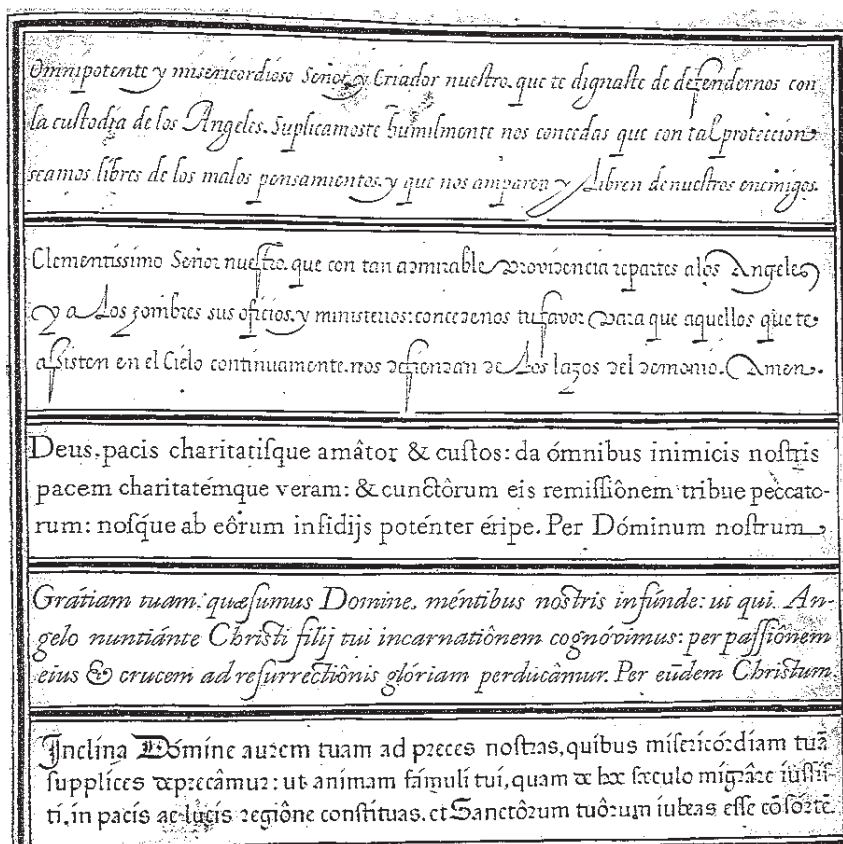
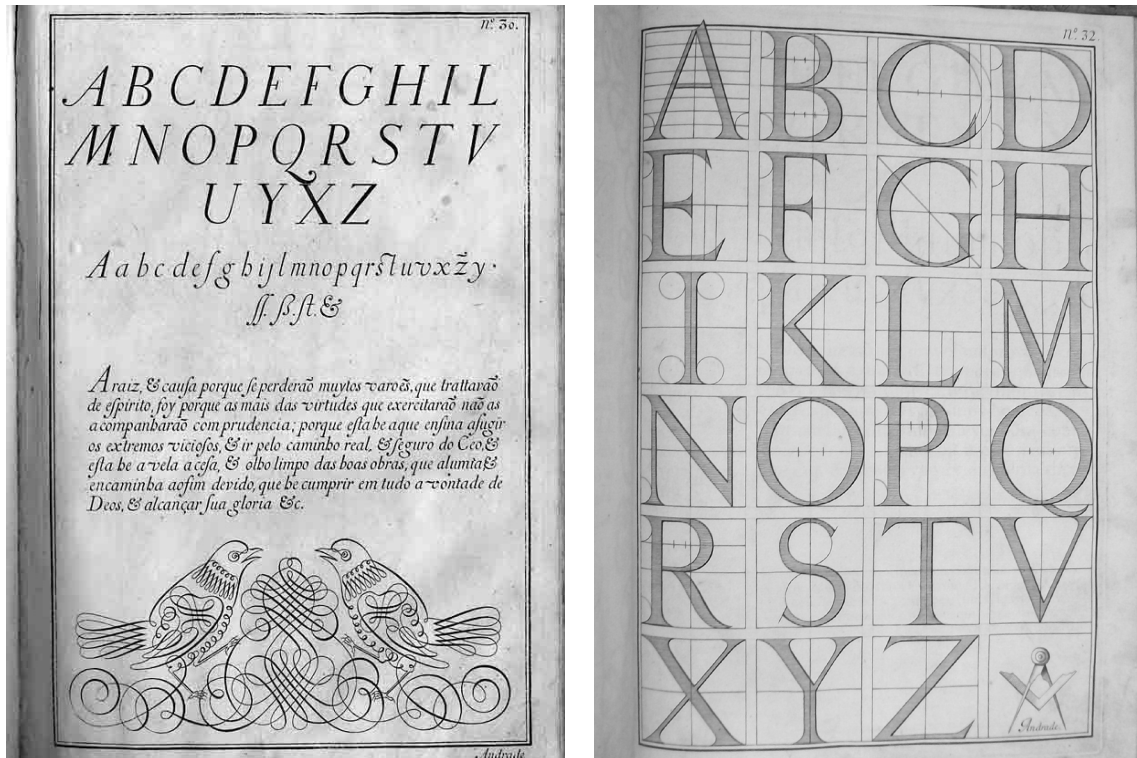


FIGURA 8 – Tipos de caracteres usados no século XVII: a partir do alto, bastarda, redonda, romana, grifa e antiga

Fonte: CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir (...)*, gravura 37.



a)

b)

FIGURA 9 – a) Letra grifa; b) Letra romana

Fonte: FIGUEIREDO. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, gravuras n. 31 e 32.



FIGURA 10 - Modelo para Privilégio

Fonte: CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir ...*, gravura 51.



FIGURA 11 - Carta de brasão portuguesa, século XVIII
Fonte: Coleção particular.

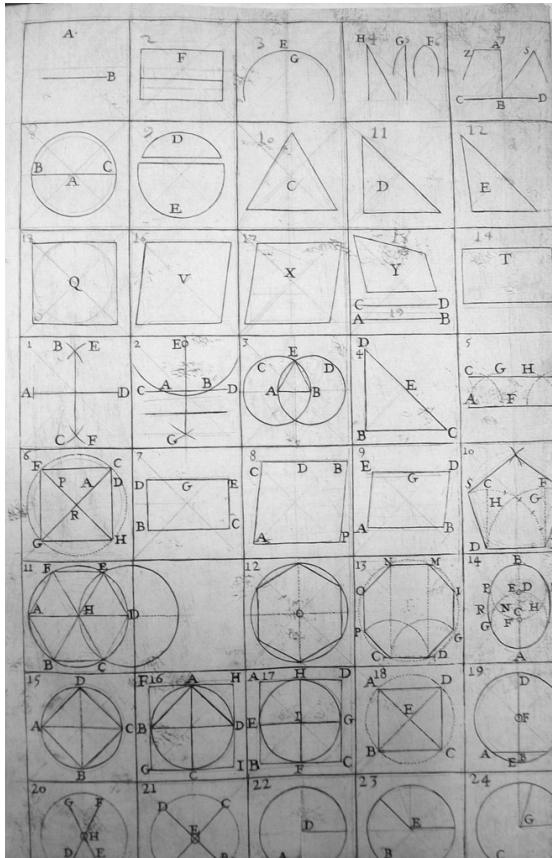


FIGURA 12 - Figuras geométricas aplicadas ao ensino da caligrafia
Fonte: AZNAR DE POLANCO. *Arte de escribir*, 1719, p. 8.



FIGURA 13 – Desenhos ornamentais caligráficos
Fonte: AZNAR DE POLANCO. Arte de escribir, 1719.



FIGURA 14 – Portada da obra de Juan Claudio Aznar de Polanco
Fonte: AZNAR DE POLANCO. Arte de escribir, 1719.



FIGURA 15 – Exercício de rasgos liberais de Felipe del Campo, discípulo de Morante
 Fonte: DÍAZ MORANTE. *Rasgos liberales*: muestras de escritura, manuscrito, vol. 1. Acervo RES.



FIGURA 16 – Sobre o modo de segurar a pena e posicionar o pulso
 Fonte: ASENSIO. *Colección de muestras de letra bastarda*. Acervo RES.



FIGURA 17 – Portada da obra de José de Casanova
Fonte: CASANOVA. *Primera parte del arte de escribir ...*

LAS OBRAS DEL

Maestro de Valladolid Ioseph Garcia de Moya. Examinador mas Antiquo en su Arte de Escriuir, en estos Reynos de España. Escripтор General de Quantas Formas de Letras ay descubiertas, y Inventor de Nueuos Rasgos se venden en su famosa Escuela, en la Escalera de Piedra. Adonde Enseña à los Pobres por Amor de Dios.

ANSIMISMO SE VENDEN

En Dicha su Escuela, Cinco Libros de mano de todas Formas de Letras, del Rayo del Escriuir; Pedro Diaz Morante, Maestro Insigne, y Examinador mas Antiquo, que fue del dicho Arte de Escriuir, en dichos Reynos de España.

ansimifimo se venden las Obras de los

Dos Hermanos Insignes, y Grandes Maestros Thomas, y Phelipe de Cavala. Examinadores que fueron de los Maestros del dicho Arte.

EN LA VILLA DE MADRID CORTE DEL MAYOR

Monarcha del Mundo Don Carlos Segundo el Grande que Dios guarde Lo escriuia el

Dicho Joseph Garcia de Moya Examinador mas Antiquo en su Arte de Escriuir en estos Reynos de España, Inventor de Nueuos Rasgos, y Escripтор General de Quantas formas de Letras ay descubiertas Con la Graduacion que arados consta por verlas las executar con Arte, Sciencia, y Gran Destreza en la mayor facilidad de Ensenarlas que hasta oy se ha experimentado se venden en su famosa Escuela en la Escalera de Piedra Adonde Recibe Pupilos, y Concertados, y enena una forma de Cuerpo Verdadera de Grande Aprovechamiento ala Republica Como el tiempo dira la verdad por los muchos grandes Escriuanos que ha sacado, y saca. A Honra de Dios.

FIGURA 18 a – Cartaz de divulgação da escola de Moya

Fonte: GARCIA DE MOYA. *Escuela de rasgos y varios originales*, 1650, 1677. Acervo RES.

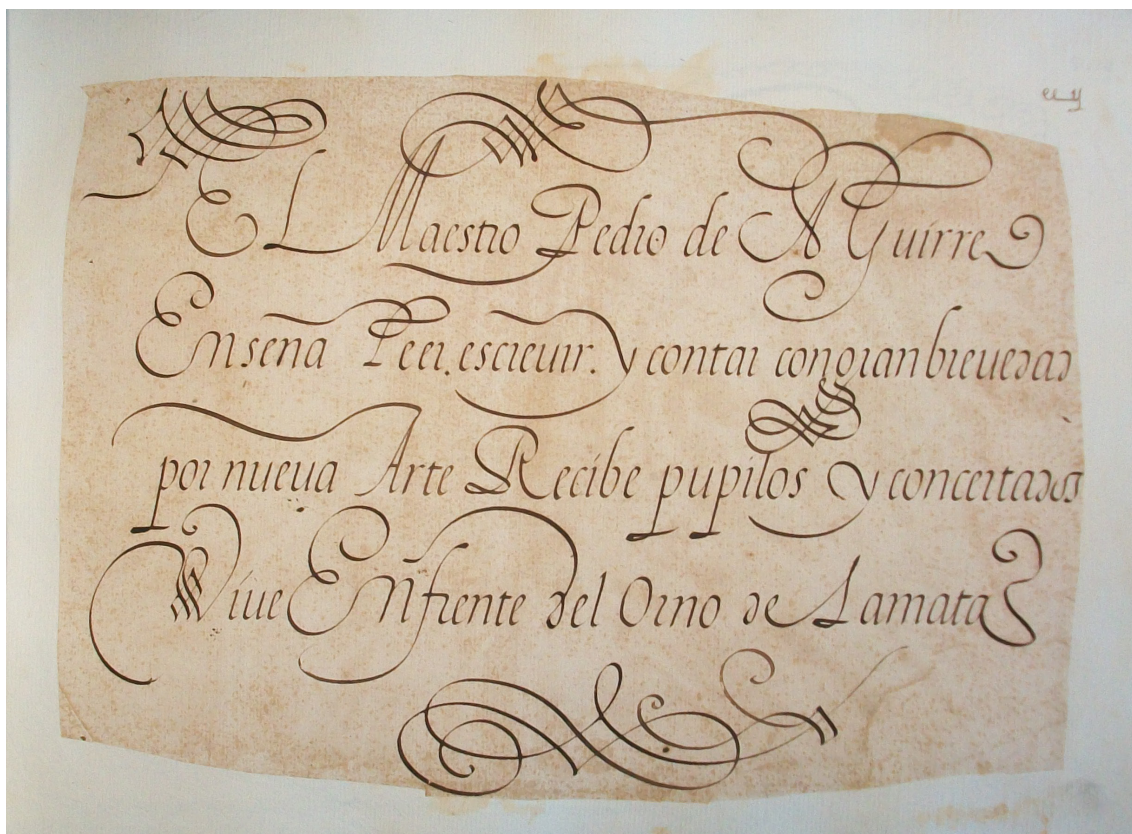


FIGURA 18 b – Cartaz de divulgação de discípulo de Pedro Díaz Morante

Fonte: MORANTE HIJO. *Rasgos Liberales*. Coleção de mostras e exercícios caligráficos, v.1. RES.



FIGURA 19 – Cartaz de divulgação da escola e livro de Juan Claudio AZNAR DE POLANCO
Fonte: *Maestros de Madrid. Muestras originales. XVIII.* Acervo RES.

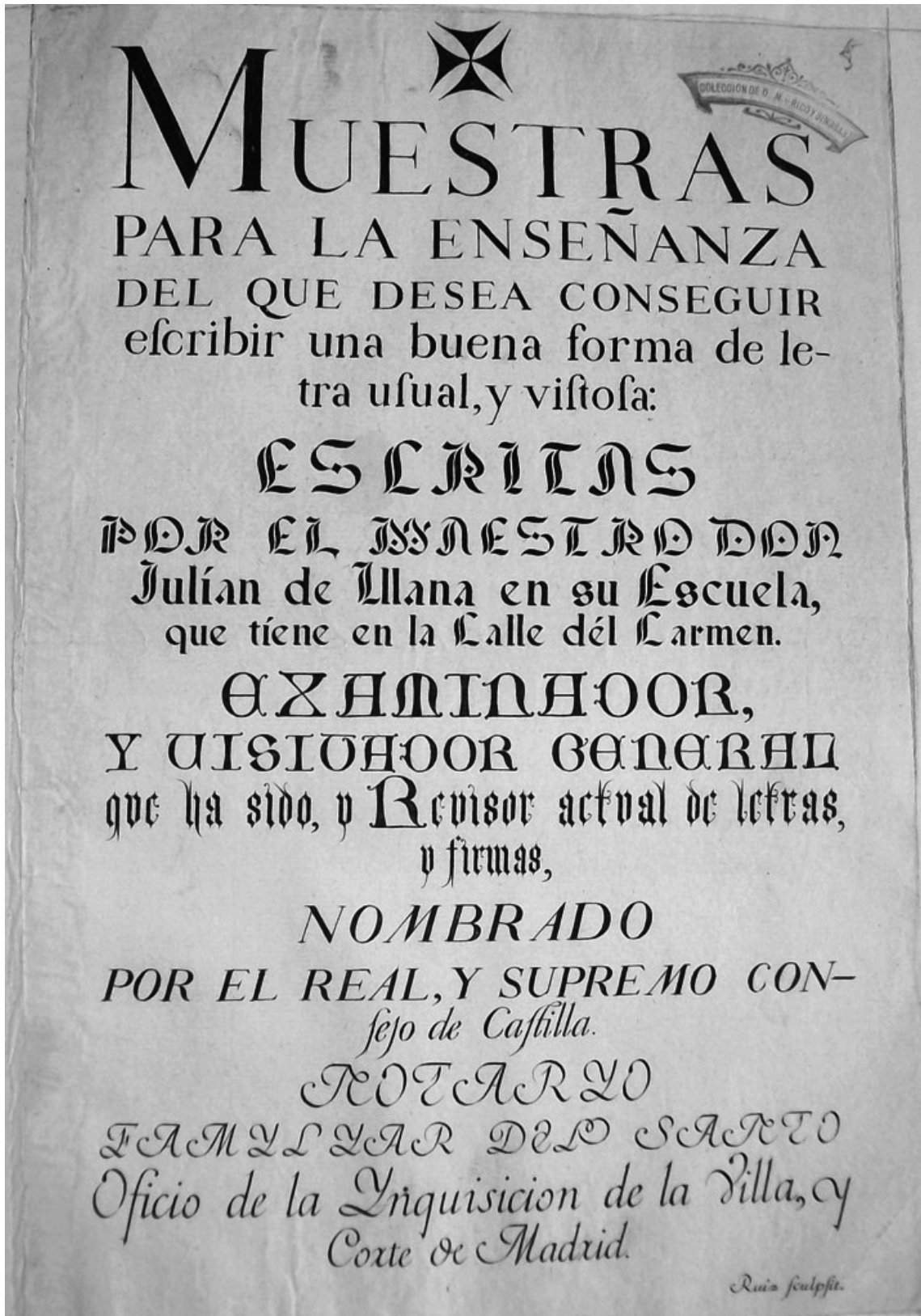


FIGURA 20 – Capa da publicação de Julian de Illana

Fonte: *Maestros de Madrid*. Muestras originales. Siglo XVIII, f.5. Acervo RES.

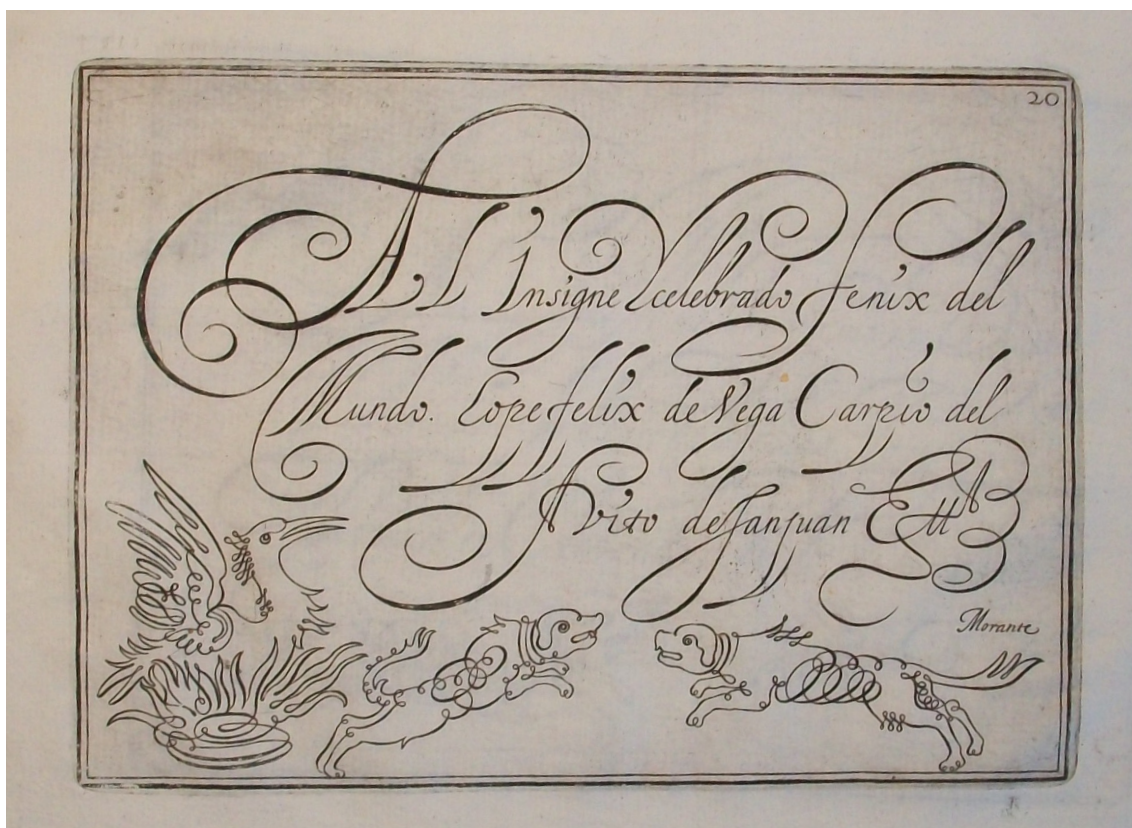


FIGURA 21 – Dedicatória de Morante a Diego Velásquez

Fonte: MORANTE HIJO. *Rasgos Liberales*. Coleção de mostras e exercícios caligráficos, v.3. RES.



a) Manuscrito



b) Impresso

FIGURA 22 – Dedicatórias de Morante a Lope de Veja, impressa e manuscrita, respectivamente
 Fonte: a) MORANTE HIJO. *Rasgos Liberales*. Coleção de mostras e exercícios caligráficos, v.3; b) DIAZ MORANTE. *Quarta parte del arte de escribir*, 1631, gravura 20. Acervo RES.

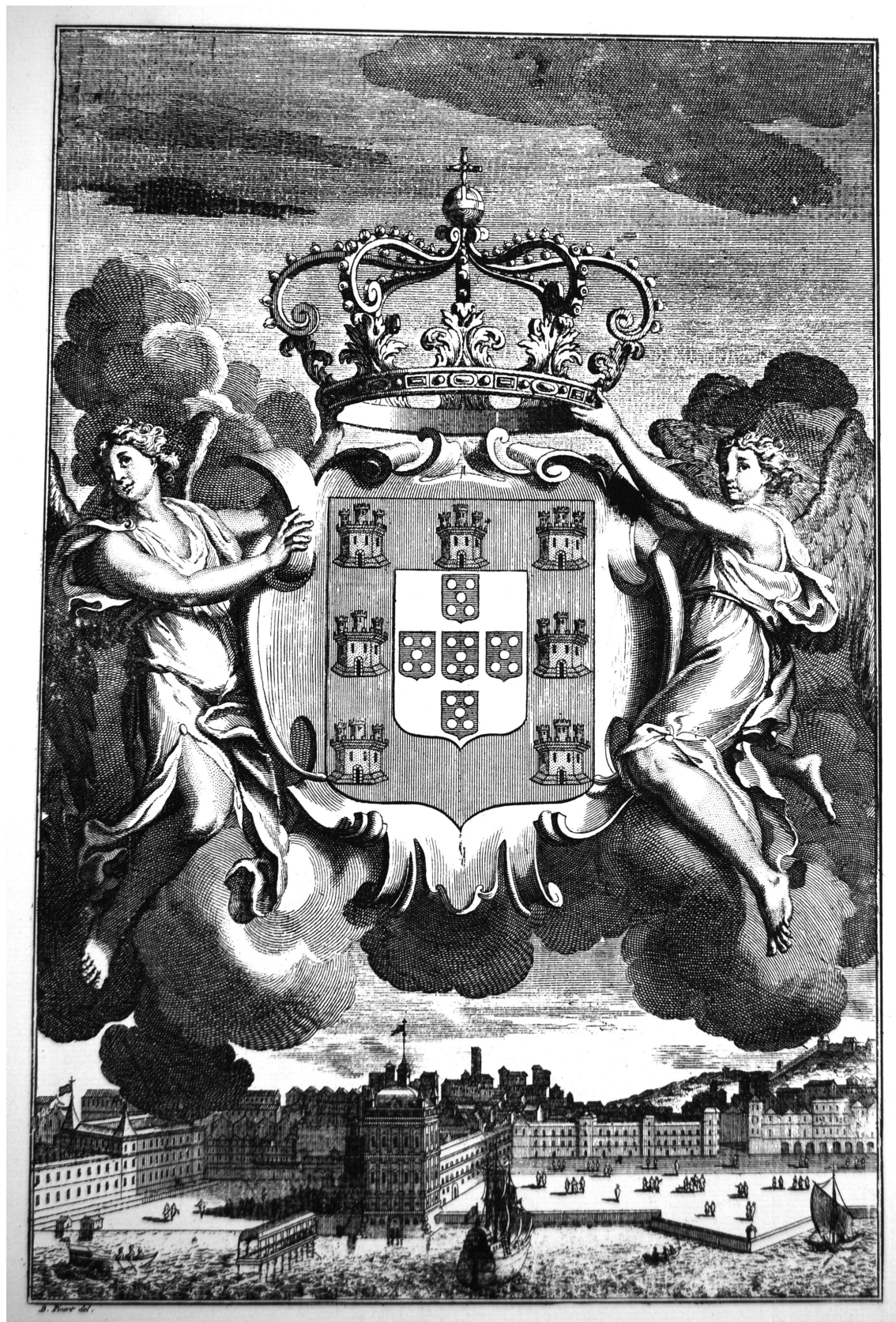


FIGURA 23 – Frontispício de *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*
Fonte: FIGUEIREDO. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, 1722. Edição fac-símile.



FIGURA 24 – Frontispício de *Nova arte de escrever*
Fonte: ARAÚJO. *Nova arte de escrever* (...). Acervo MPJD.



FIGURA 25 – Retrato de Pedro Díaz Morante

Fonte: *Primeira parte da arte de escrever*, 1629. In MORANTE HIJO. *Rasgos Liberales*. Coleção de mostras e exercícios caligráficos, v.1 Acervo RES.

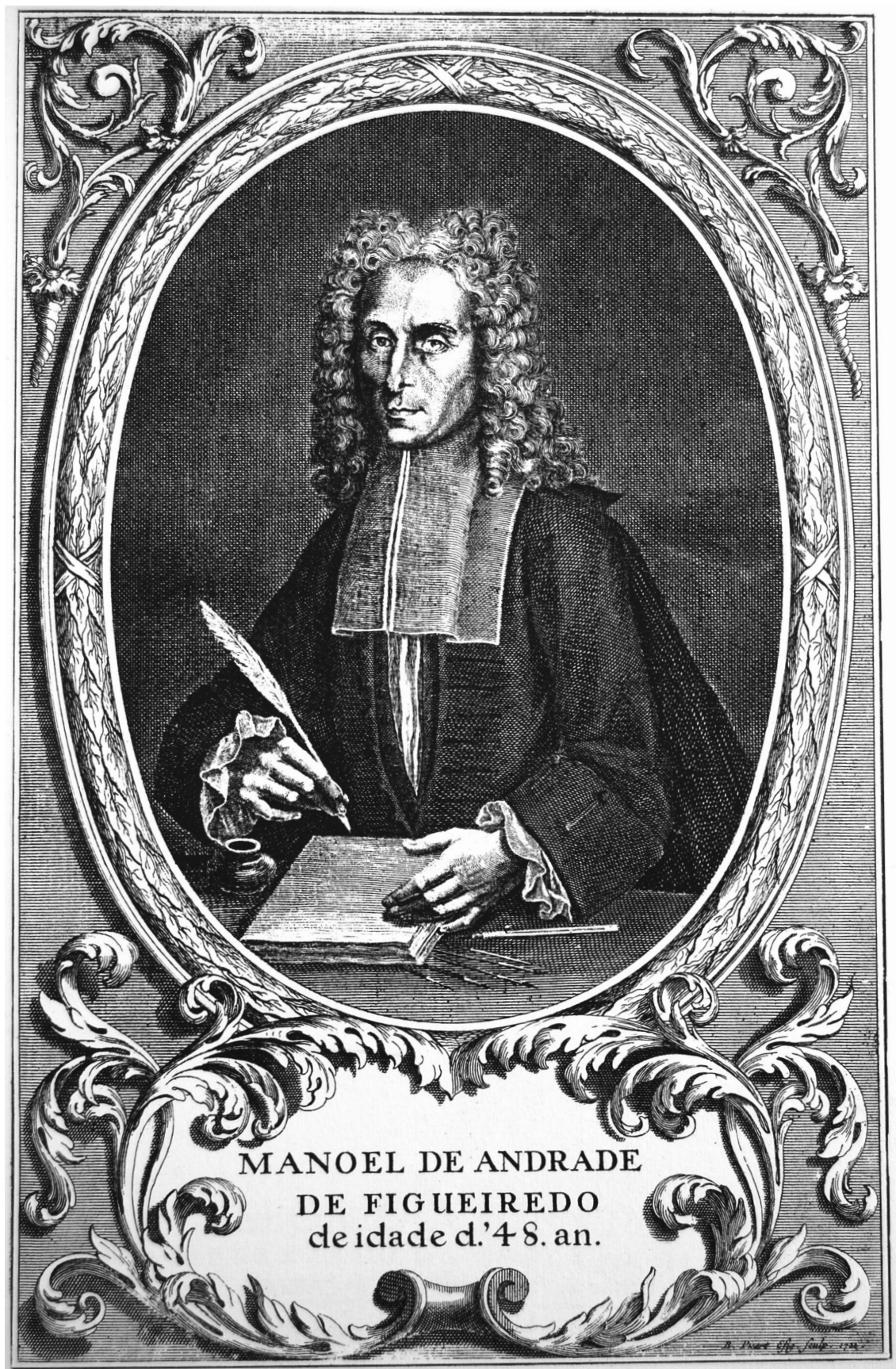


FIGURA 26 – Retrato de Manoel de Andrade de Figueiredo
Fonte: FIGUEIREDO. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, 1722. Edição fac-simile.

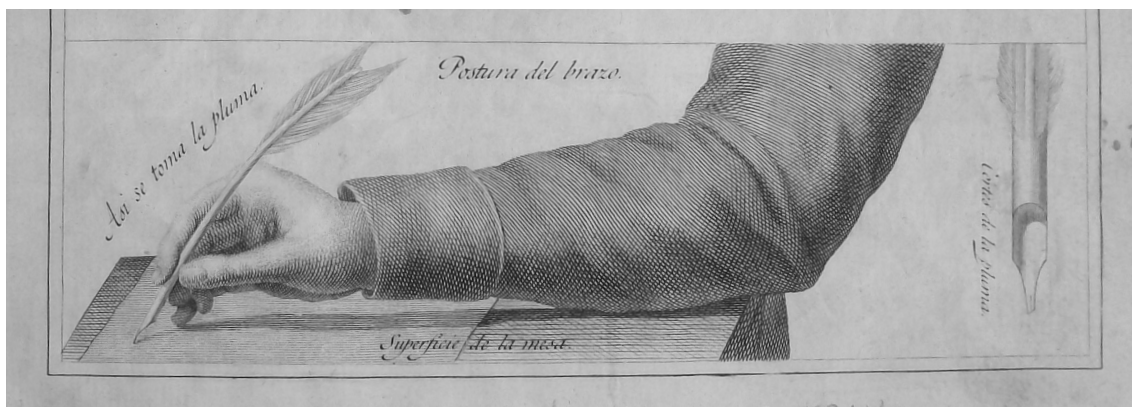


FIGURA 27 – Imagem da mão que segura a pena
 Fonte: ASSENSIO. *Colección de muestras de letra bastarda escritas....* Acervo RES.



FIGURA 28 – Imagem da mão que segura o compasso
 Fonte: GARCIA DE MOYA. *Escuela de rasgos y varios originales*, 1650, 1677. Acervo RES.



FIGURA 29 – Caderno de amadores da pintura
 Fonte: [Caderno de pintura]. Propriedade de Pedro Teixeira Mota, Lisboa, Portugal.

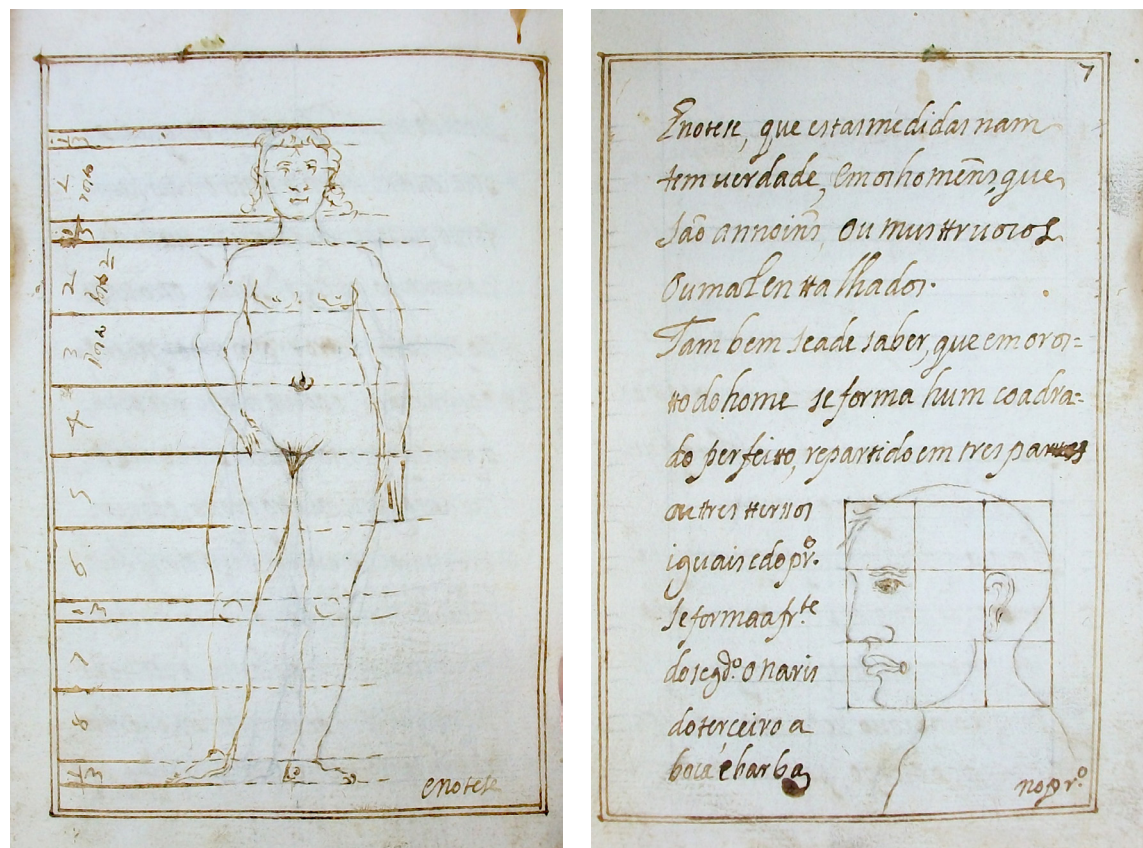


FIGURA 30 – Caderno de instruções para pintura
 Fonte: “Noções de desenho, geometria e arquitetura”, p. 6 e 7. Acervo BUC.

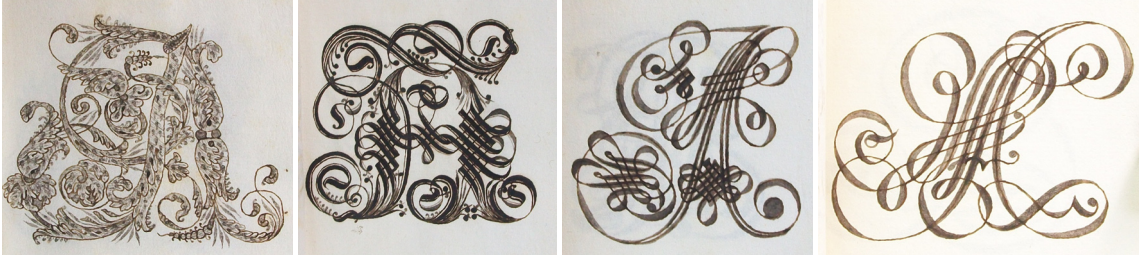


FIGURA 31 – Modelos de capitulares de Andrade

Fonte: Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos. Acervo ACL.



FIGURA 32 – Desenhos decorativos de Andrade

Fonte: Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos. Acervo ACL.

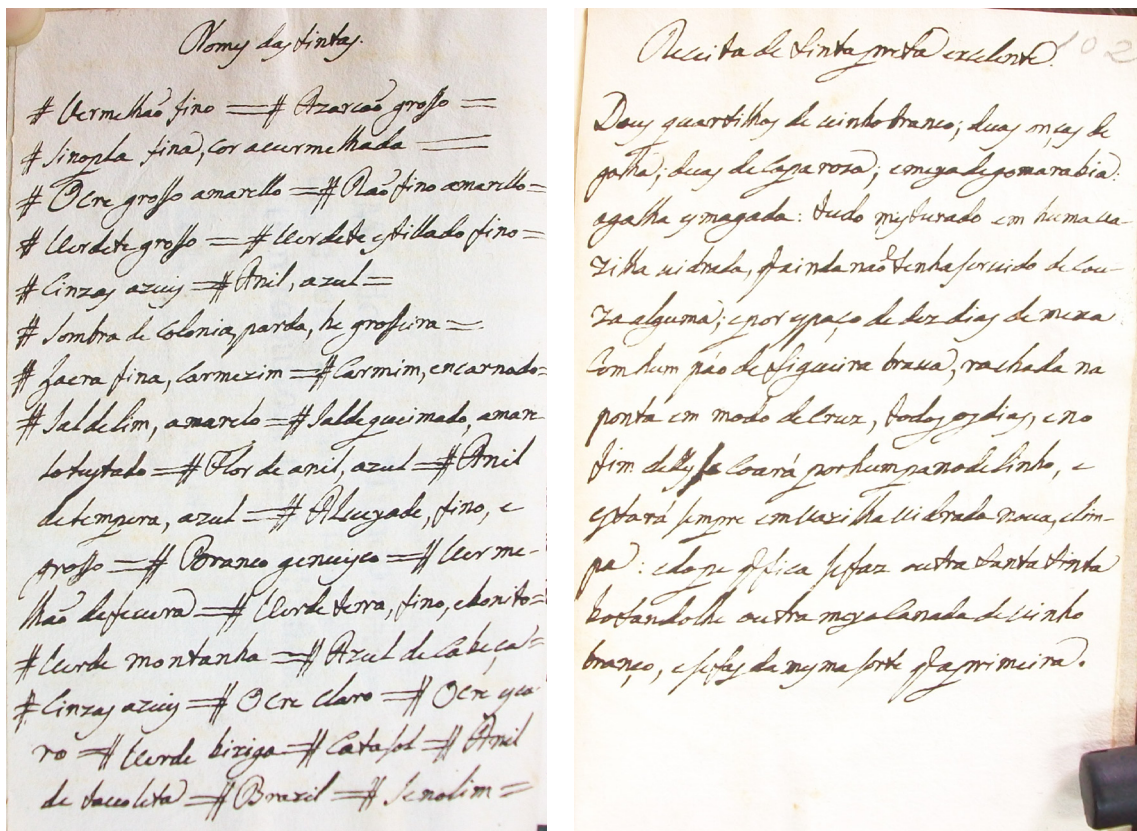


FIGURA 33 – Texto manuscrito provavelmente por Frei José de Nossa Senhora das Neves

Fonte: Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos. Acervo ACL

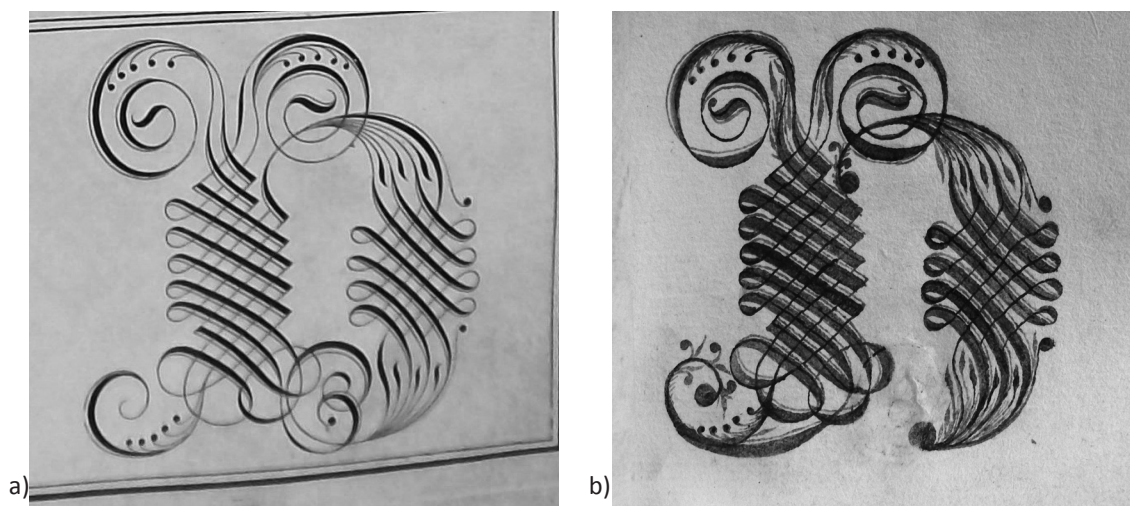


FIGURA 34 – Modelo e cópia da letra H, de Andrade
 Fonte: a) FIGUEIREDO. *Nova escola ... gravura 37*; b) *Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos*. Acervo ACL.

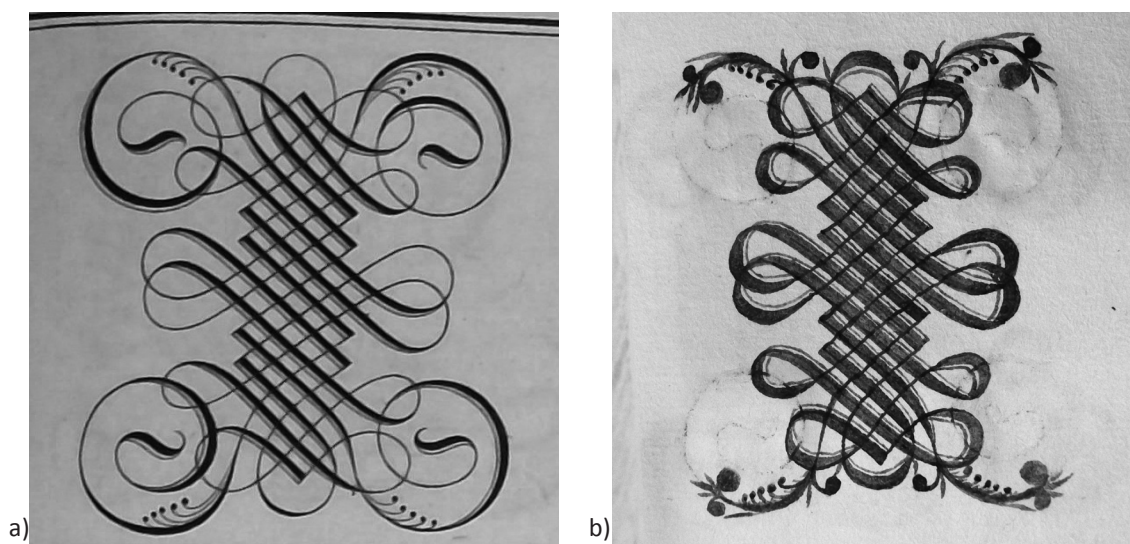


FIGURA 35 – Modelo e cópia da letra I, de Andrade
 Fonte: a) FIGUEIREDO. *Nova escola ... gravura 38*; b) *Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos*. Acervo ACL.

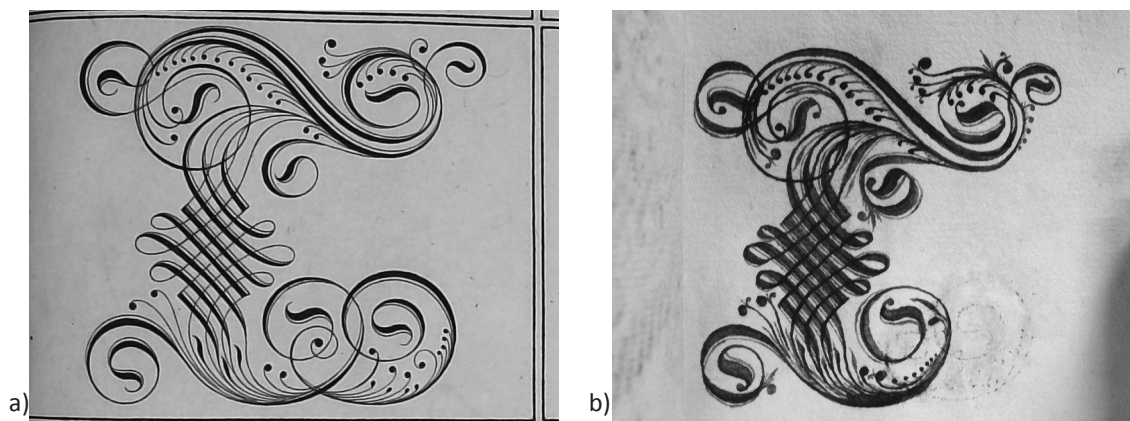


FIGURA 36 – Modelo e cópia da letra T, de Andrade
 Fonte: a) FIGUEIREDO. *Nova escola ... gravura 39*; b) *Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos*. Acervo ACL.

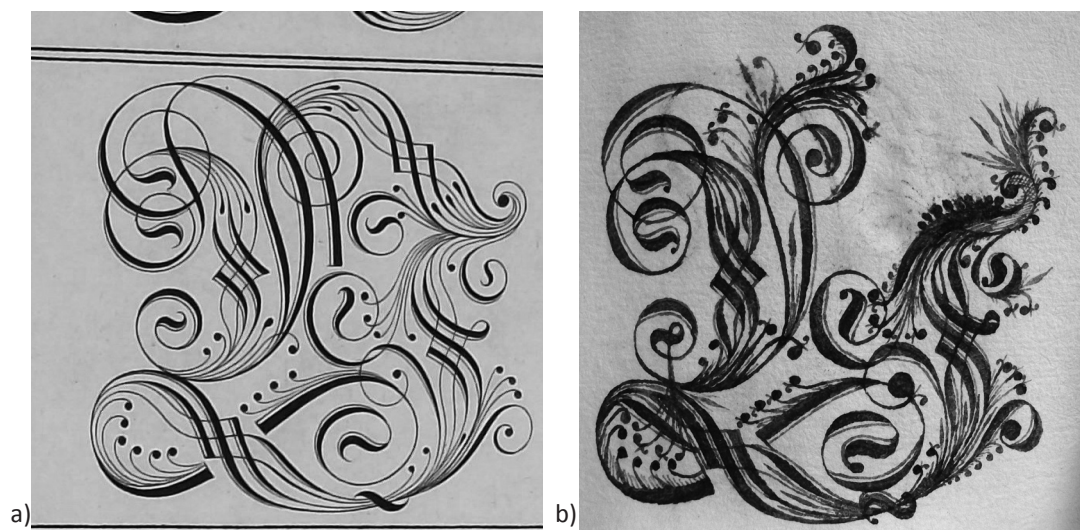


FIGURA 37– Modelo e cópia da letra U, de Andrade
 Fonte: a) FIGUEIREDO. *Nova escola ... gravura 39*; b) *Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos*. Acervo ACL.

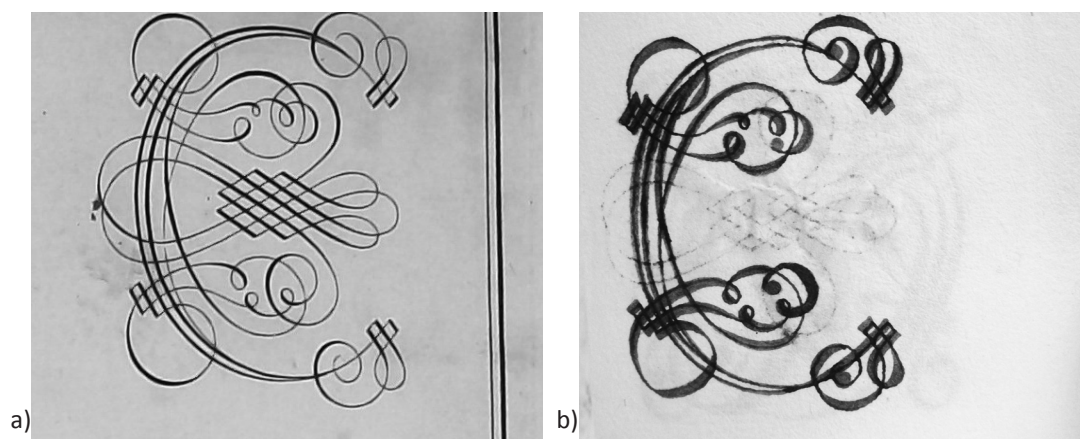


FIGURA 38 – Modelo e cópia da letra C, de Andrade
 Fonte: a) FIGUEIREDO. *Nova escola ... gravura 28*; b) *Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos*. Acervo ACL.

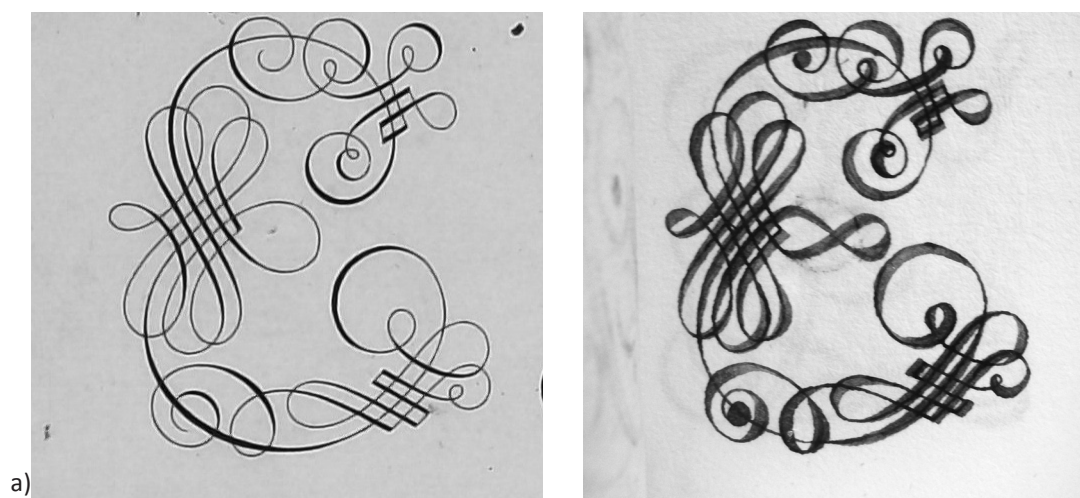


FIGURA 39 – Modelo e cópia da letra E, de Andrade
 Fonte: FIGUEIREDO. *Nova escola ... gravura 28*; b) *Alfabeto de Letras debuxadas por diferentes modos*. Acervo ACL.

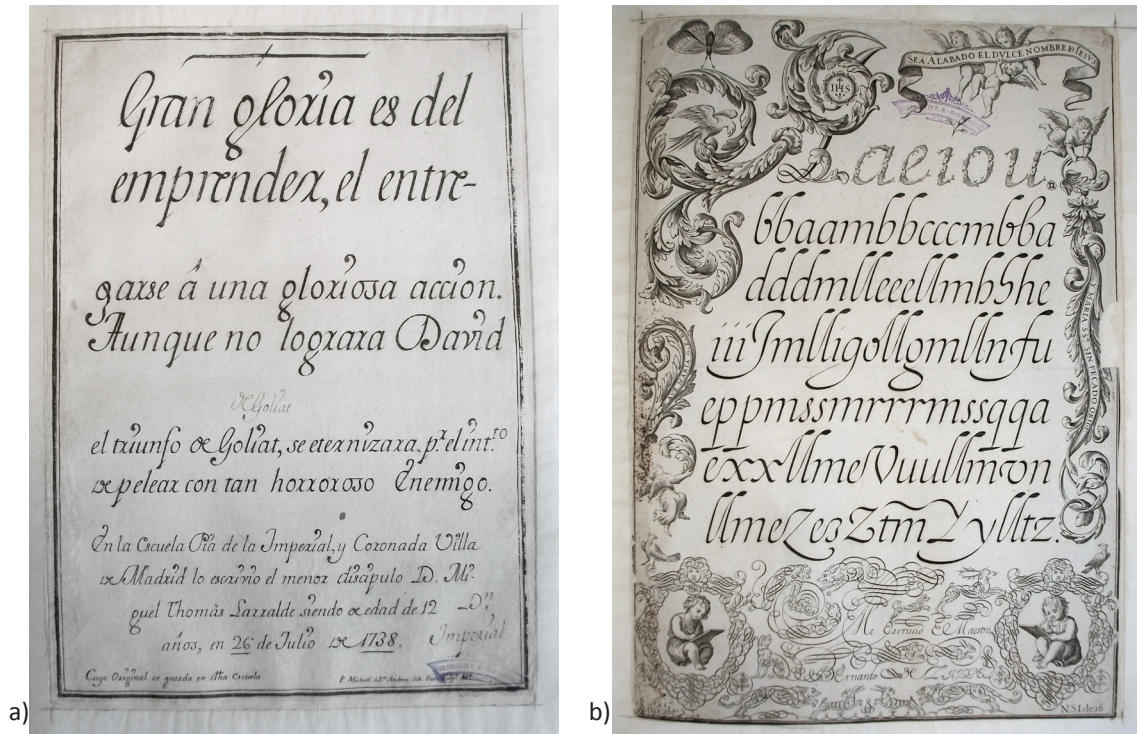


FIGURA 40 – Mostras caligráficas impressas avulsas
 Fonte: a) Escola Pia de Madrid, *Maestros de Madrid*; b) Mestre da Companhia de Jesus *Maestros Espanholes*. Acervo RES.

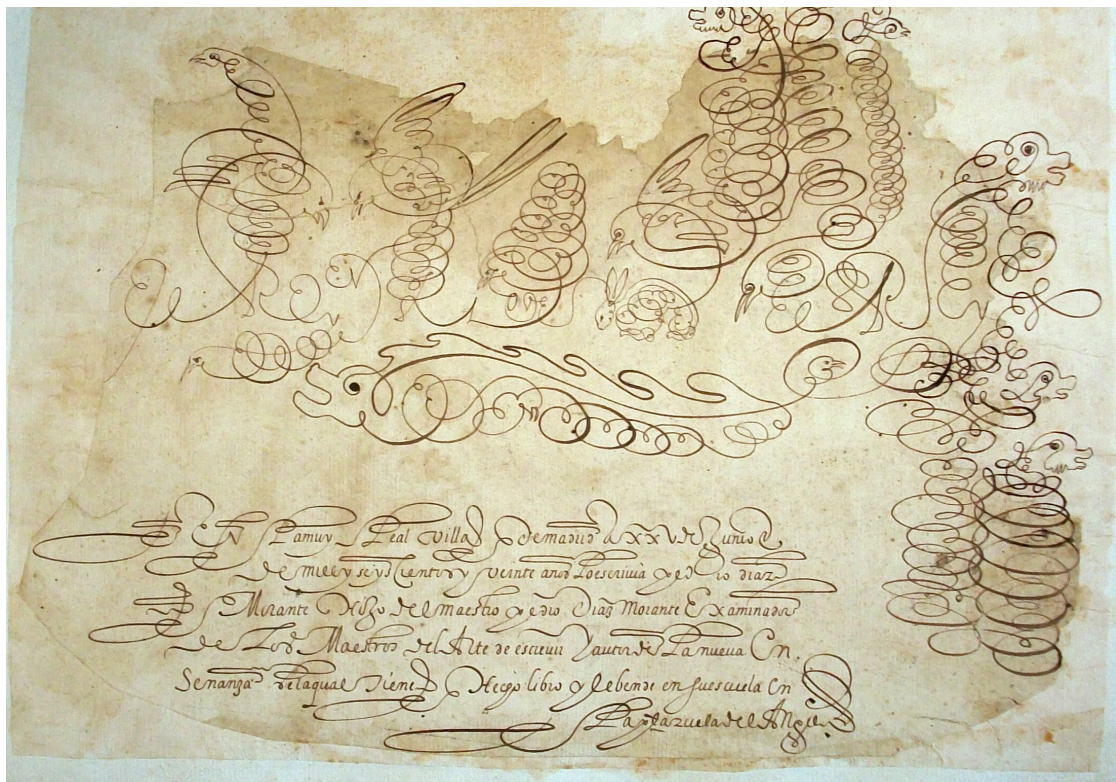


FIGURA 41 – “Restaurações” de suporte e imagem de desenhos da oficina de Morante
 Fonte: MORANTE HIJO. *Rasgos Liberales*. Vol. 1. Acervo RES.

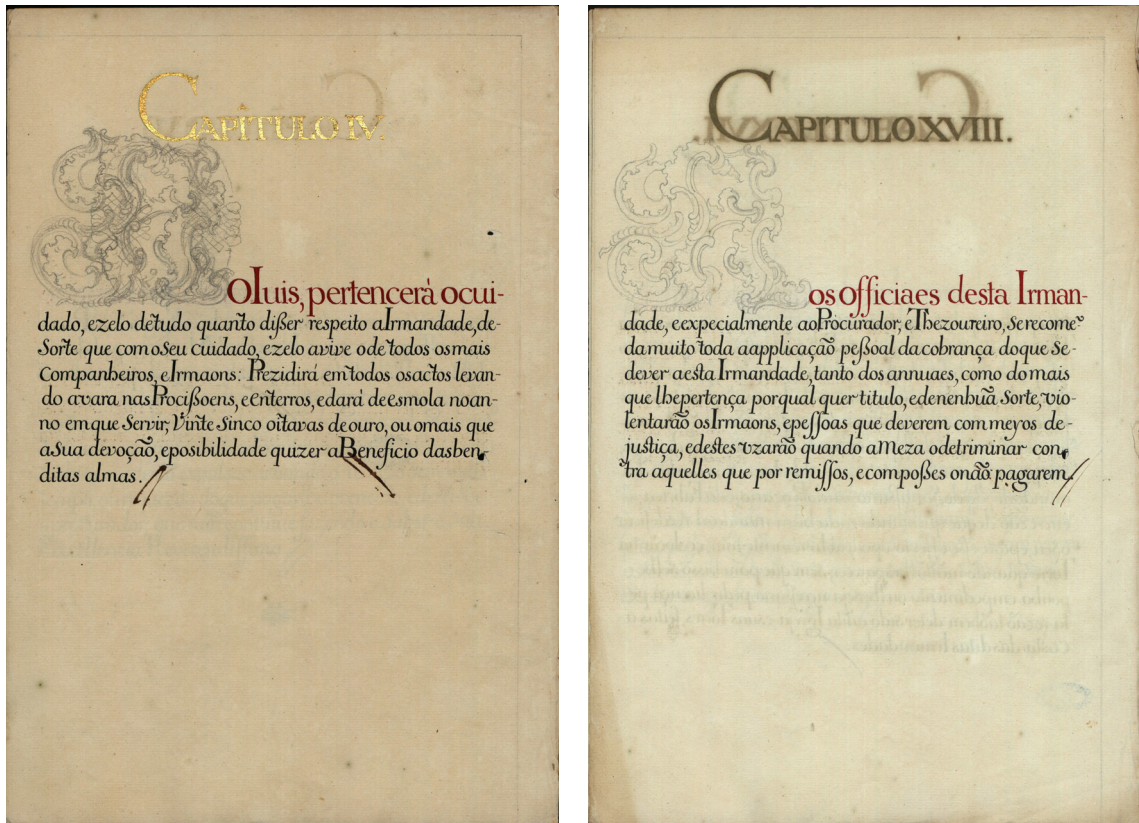


FIGURA 42 – Desenhos preparatórios a lápis
 Fonte: Compromisso da Irmandade das Almas da Freguesia da Sé da cidade de Mariana, Minas Gerais, 1763. Acervo IANTT.



FIGURA 43 – Desenho subjacente a lápis e execução das linhas grossas e finas
 Fonte: Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios, do Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo da Vila de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira, Bahia, 1765. Acervo AHU.



FIGURA 44 – Desenho subjacente a lápis sob a pintura e o douramento
 Fonte: Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos. Na Vila da Campanha da Princesa, Minas Gerais, 1800. Acervo AHU.



FIGURA 45 – Compromissos feitos pelo mesmo calígrafo/pintor
 Fonte: a) Compromisso da Irmandade do Glorioso São Gonçalo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, 1725. Acervo IANTT; b) Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725. Acervo APM.



FIGURA 46 – Sobreposição de imagens de Modelo e cópia de capitulares: a) gravura e manuscrito; b) duas capitulares do mesmo manuscrito
 Fontes: gravura – FIGUEIREDO. *Nova Escola para ler, escrever e contar*, grav.40; manuscrito – Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará. Acervo APM.





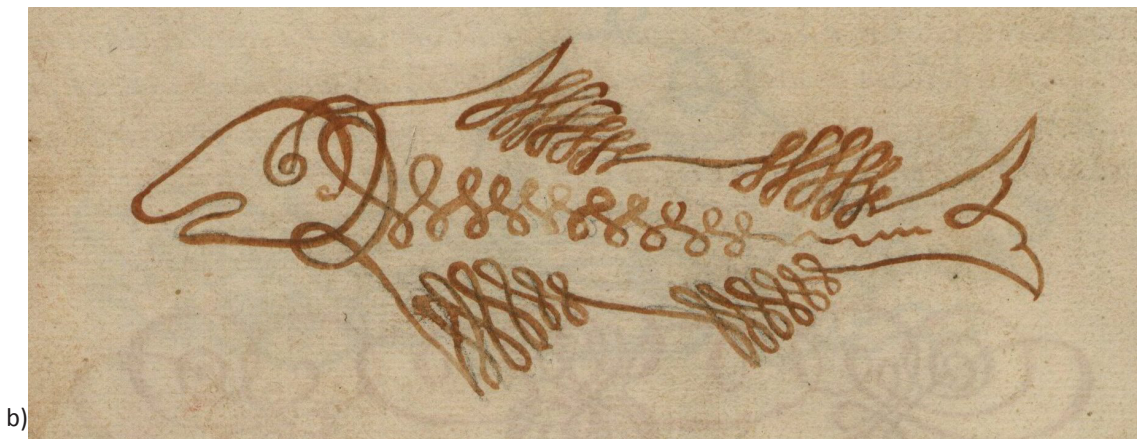
FIGURA 47 – Modelo e cópia de desenho por espelhamento

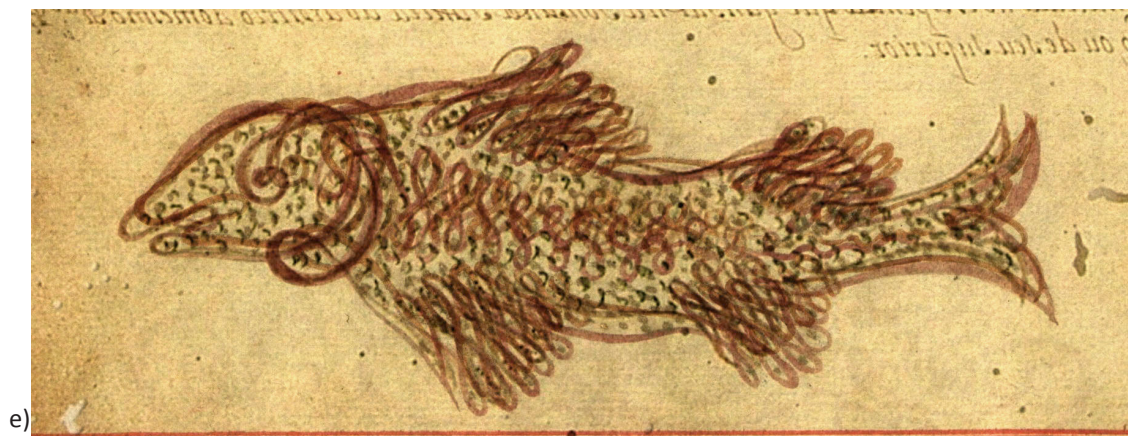
Fonte: a) MORANTE. *Quarta parte da arte de escrever*, gravura 8. Acervo RES; b) Compromisso da Irmandade do Glorioso São Gonçalo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, Minas Gerais, 1725. Acervo IANTT; c) sobreposição das duas imagens.



FIGURA 48 – Modelos de vinhetas – desenhos caligráficos de Pedro Diaz Morante

Fonte: a) MORANTE. *Quarta parte da arte de escrever*, gravura 8. Acervo RES; b) Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, Minas Gerais, 1725. Acervo APM.





e)

FIGURA 49 – Modelo de vinhetas caligráficas por Pedro Diaz Morante
Fonte: a) MORANTE. *Tercera parte da arte de escrever*, f. 8. Acervo RES; b) e c) Compromisso da Irmandade do Glorioso São Gonçalo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, Minas Gerais, 1725. Acervo IANTT; d) Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, Minas Gerais, 1725. Acervo APM; e) sobreposição das três vinhetas dos Compromissos.



FIGURA 50 – Técnica de reprodução de desenhos por quadriculado
Fonte: MAESTROS Españoles. *Muestras originales siglos XVII*. Acervo RES.



FIGURA 51 – Exemplo de cópia por *spolvo* – bordaduras caligráficas
 Fonte: ARAÚJO. *Arte de escrever*, f. 11 e 11v. Acervo BUC.



FIGURA 52 – Exemplo de cópia por *spolvo*
 Fonte: Estudo de carta de brasão. Acervo BUC.



FIGURA 53 – Exemplo de cópia por *spolvo*
 Fonte: Estudo de poema figurado. Acervo BUC.



FIGURA 54 – Exemplo de cópia por impressão de lápis no verso
 Fonte: FIGUEIREDO. *Nova Escola para ler aprender e contar*, gravura n. 30 e verso. Acervo BUC.



FIGURA 55 – Exemplo de aplicação de modelos
 Fonte: Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do convento dos religiosos da terceira ordem da penitência, Lisboa. Acervo BGJM.



FIGURA 56 – Exemplo de reorganização da composição a partir de modelos
 Fonte: a) FIGUEIREDO. *Nova Escola para ler aprender e contar*, gravura n. 19; b) Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do Convento dos Religiosos da Terceira Ordem da Penitência, Lisboa. Acervo BGJM.

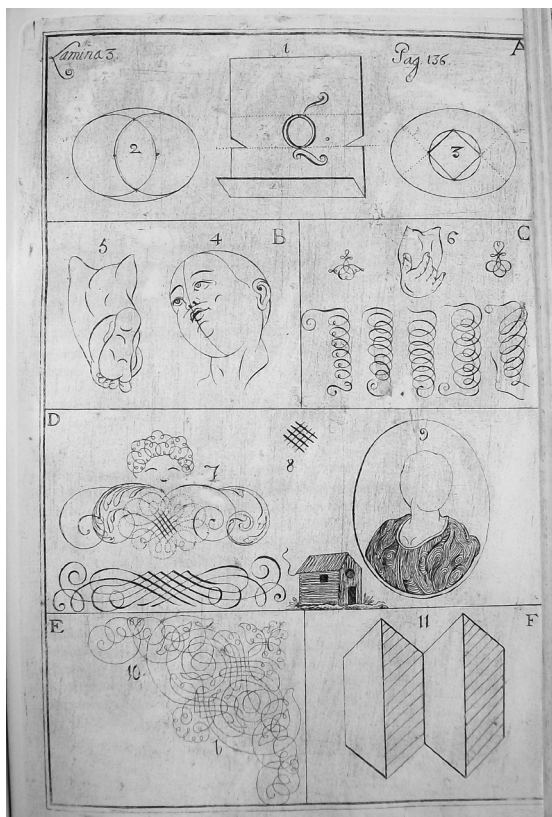


FIGURA 57 – Demonstração de técnicas de ornamentação de manuscritos
 Fonte: ALMADA. *Prendas da Adolescencia ...*, p. 136. Acervo RES.

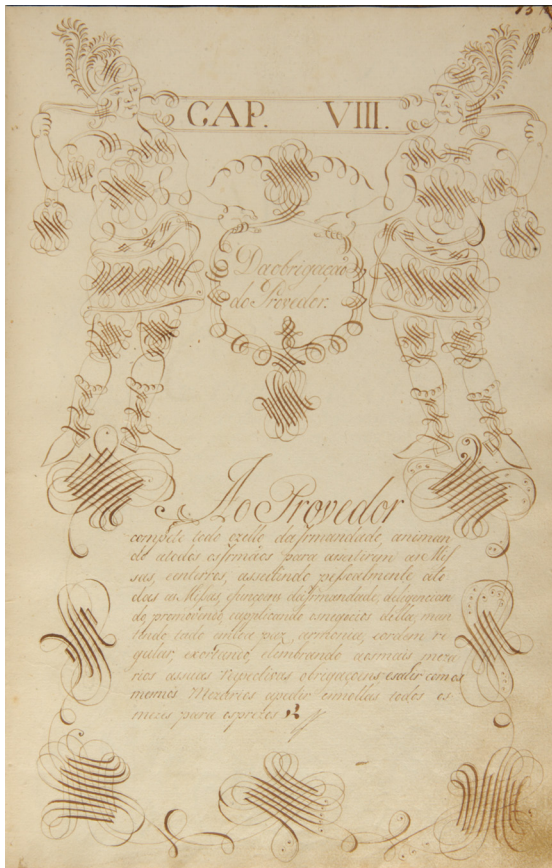


FIGURA 58 – Desenhos figurativos com volteios caligráficos
 Fonte: Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar da Vila de São João Del Rey, 1804. Acervo da AESJ.

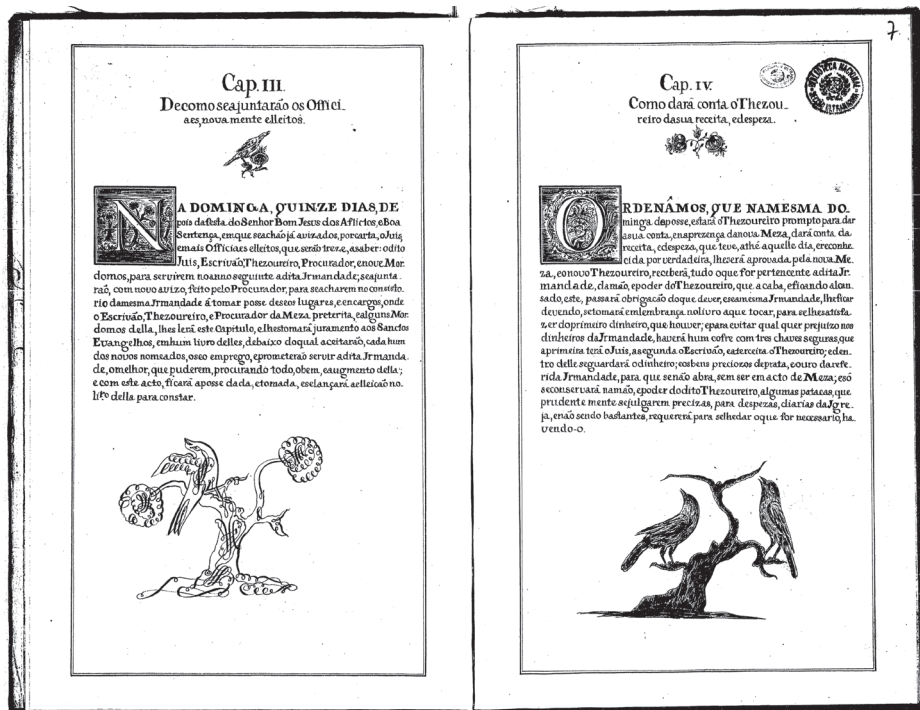


FIGURA 59 – Desenho figurativo com volteios caligráficos
 Fonte: Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Aflitos, e Boa Sentença, freguesia de Nossa Senhora da Vitória, Bahia, 1778. Acervo AHU.



FIGURA 60 – Desenhos de cetras em vinhetas e letras com complemento de desenhos figurativos

Fonte: Compromisso da Irmandade de São Gonçalo Garcia, da Igreja do Brumado, Minas Gerais. Acervo AESJDR.



FIGURA 61 – Desenho de cetras com mascarões

Fonte: Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Ajuda, ereta em sua própria capela, filial a Matriz de Nossa Senhora da Pena na Vila de Porto Seguro, 1778. Acervo AHU.

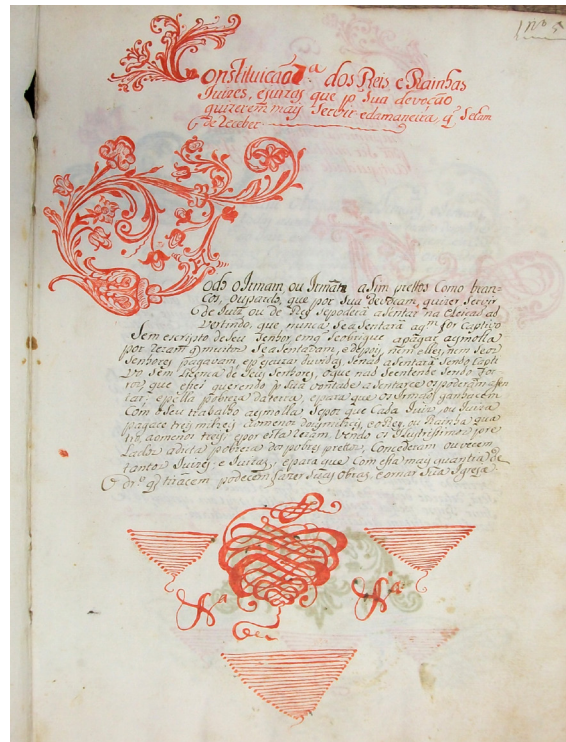


FIGURA 62 – Desenhos de cetras em vinhetas
 Fonte: Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Freguesia da Barra do Rio Grande do Sul. Acervo BUC.

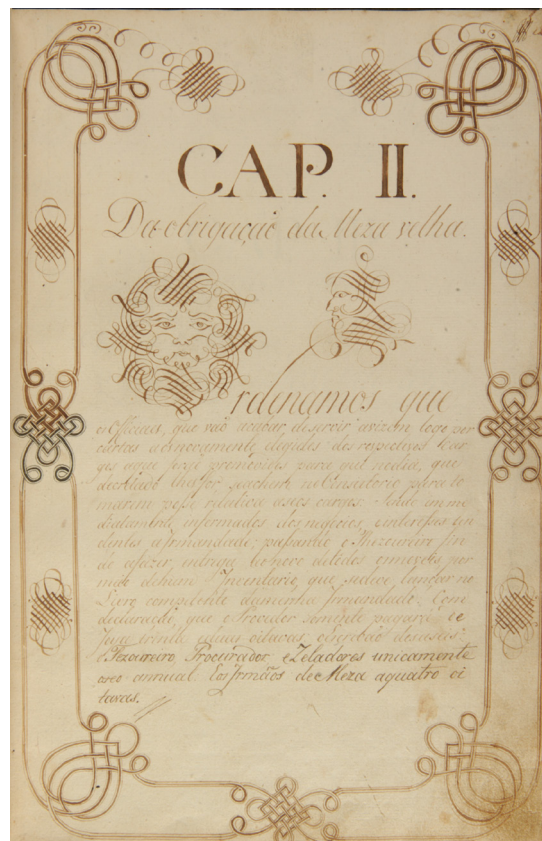
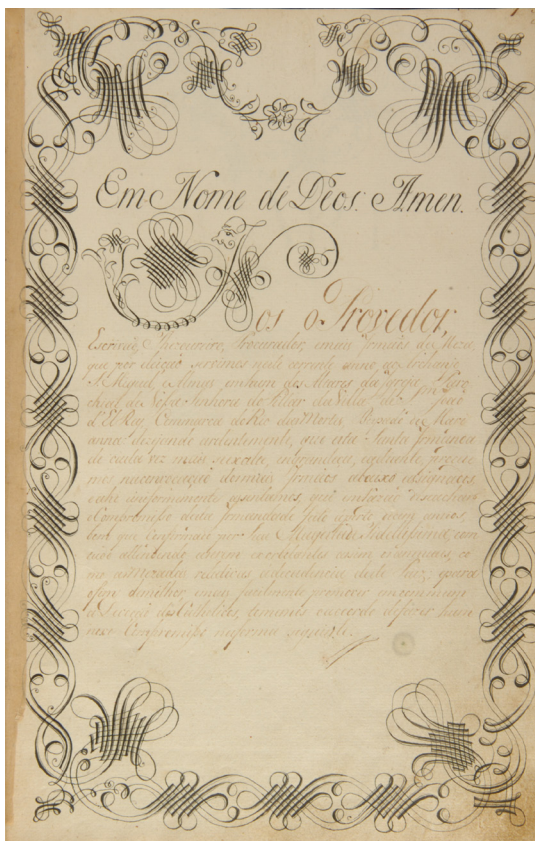


FIGURA 63 – Uso de cetras em letras, vinhetas e bordaduras; composições simétricas das bordaduras
 Fonte: Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar da Vila de São João Del Rey, 1804. Acervo do AESJ.



FIGURA 64 – Composição simétrica feita com motivos vegetalistas, com tinta vermelha e douramento

Fonte: Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, 1722. Acervo MCP.

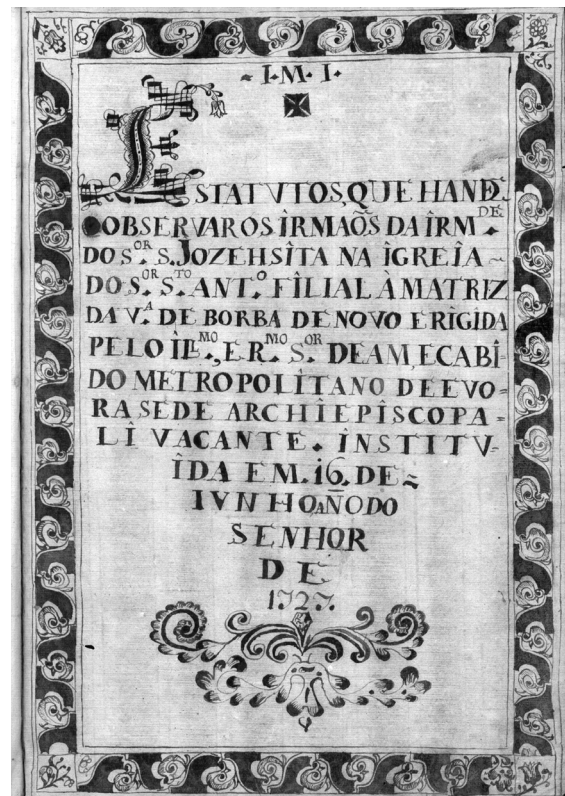


FIGURA 65 – Composições de bordaduras simétricas

Fonte: Compromisso da Irmandade de São José da Vila de Borba, Portugal. Acervo IANTT.

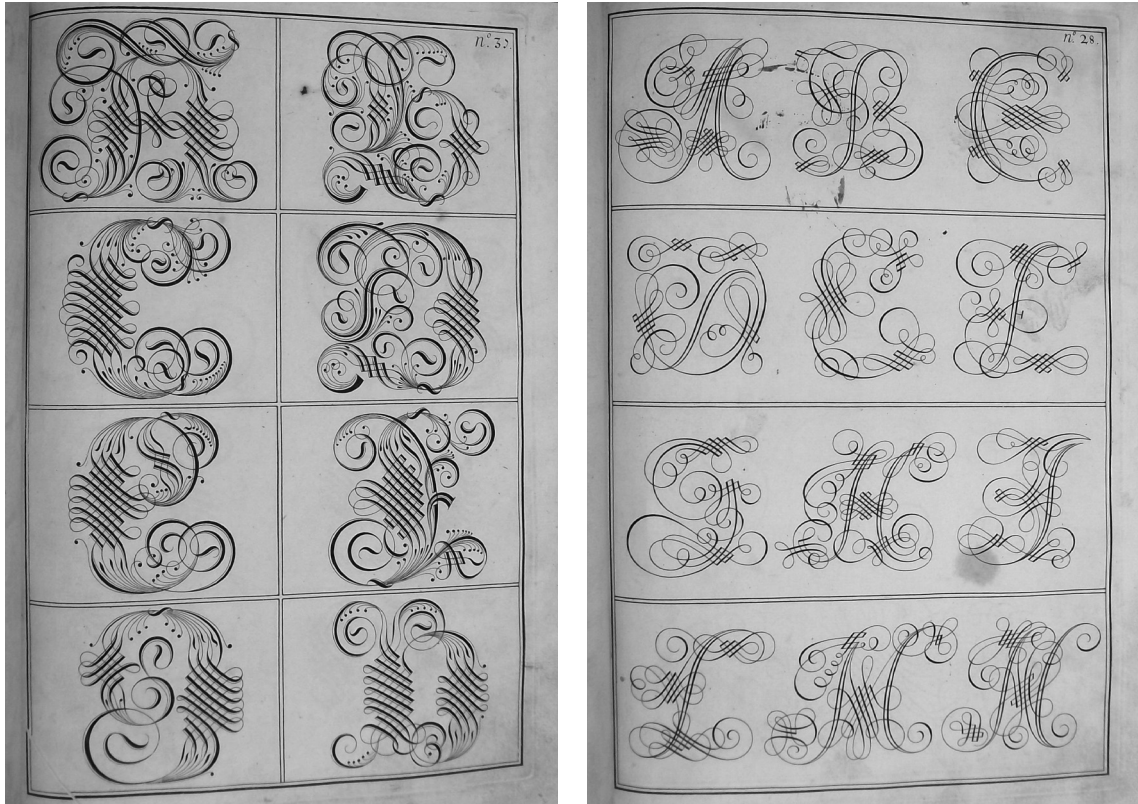


FIGURA 66 – Letras enlaçadas de Andrade
 Fonte: FIGUEIREDO. *Nova escola ...* gravuras 37 e 29.

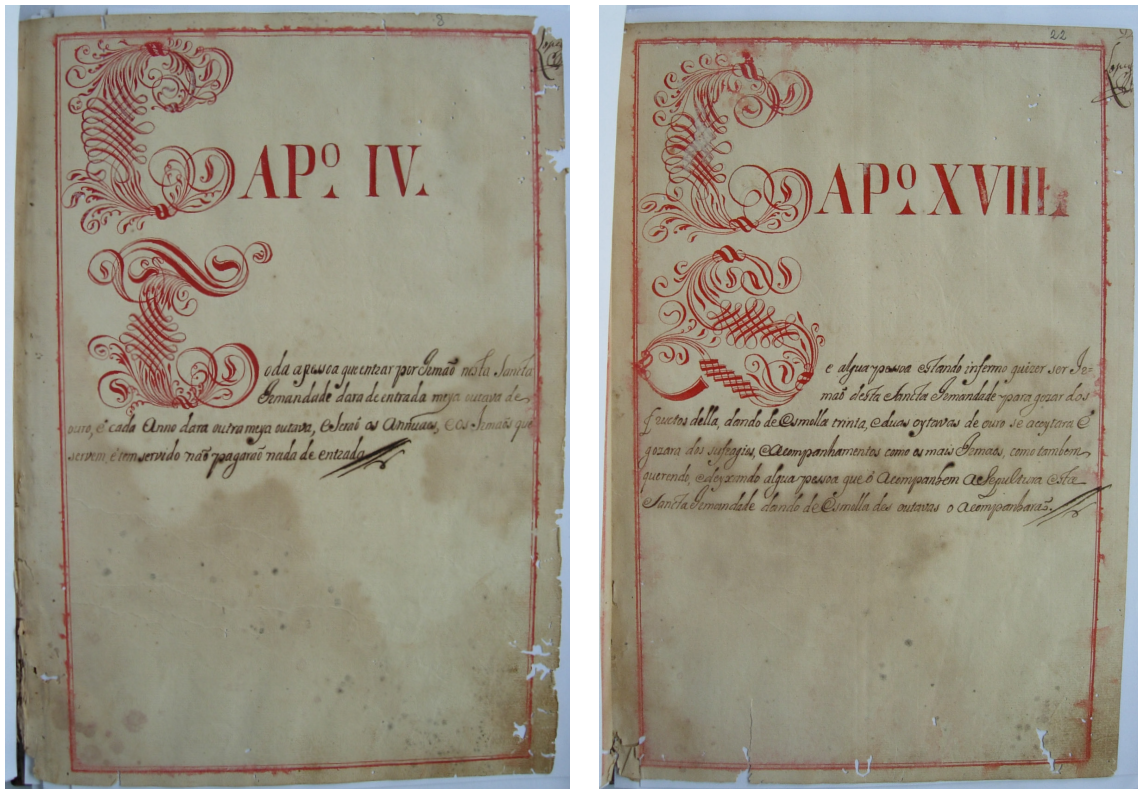


FIGURA 67 – Capitulares de cetras ao estilo Andrade, executadas em tinta vermelha
 Fonte: Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté, 1745. Acervo APM.

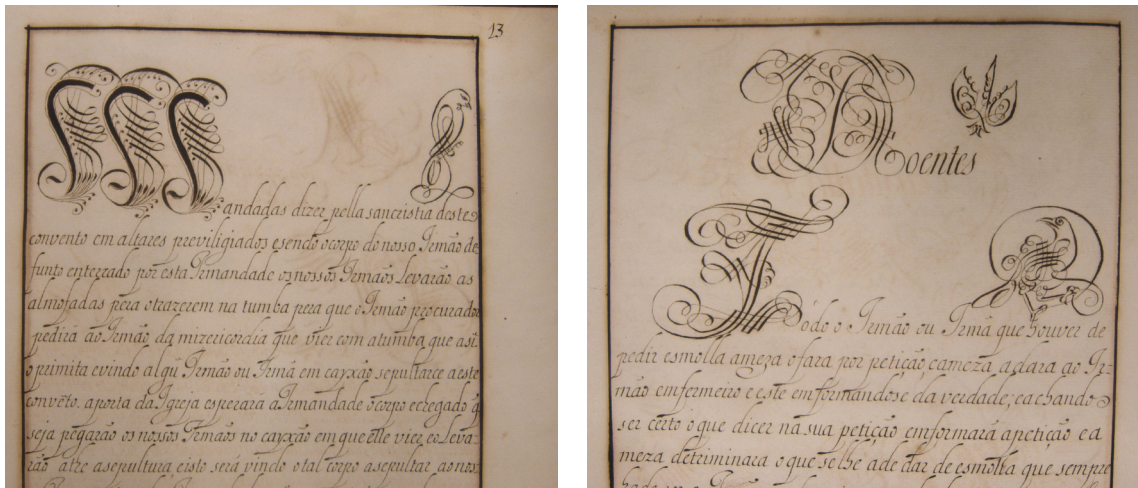


FIGURA 68 – Letras enlaçadas de Andrade
 Fonte: Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, Convento dos Religiosos da Terceira Ordem da Penitência de Nosso padre São Francisco, Lisboa, 1741. Acervo BGJM.



a)



b)

FIGURA 69 – Aplicação de folha de ouro em letras

Fonte: a) Compromisso da Irmandade de São Vicente Ferrer do Arraial da Passagem de Mariana, acervo AHU; b) Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos pretos da Matriz do Pilar, Vila Rica, 1750, acervo AEPOP.



FIGURA 70 – Aplicação da técnica pictórica do pontilhismo

Fonte: Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar de Ouro Preto – Acervo AEPOP.



a)



b)

FIGURA 71 - Nossa Senhora das Mercês de Manoel Vitor de Jesus; a) Pintura de forro; b) Pintura de frontispício

Fontes: a) Nave da Capela das Mercês, Tiradentes, MG; b) Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, 17. Acervo BGJM, s/r



a)



b)

FIGURA 72 - Frontispícios pintados por Manoel Vitor de Jesus

Fontes: a) Compromisso da Irmandade de São Gonçalo Garcia, 1783. Acervo BNP; b) Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da freguesia de Nossa Senhora do Pilar, 1804. Acervo AESJ.



FIGURA 73 - Ladainha da Virgem, de Manoel Vitor de Jesus
 Fonte: Capela mor Capela das Mercês, Tiradentes, MG.



FIGURA 74 – Conchas
 Fontes: Livros de Compromisso das irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, 1750, e do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, 1734. Acervo AEOP; detalhes de retábulos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará.

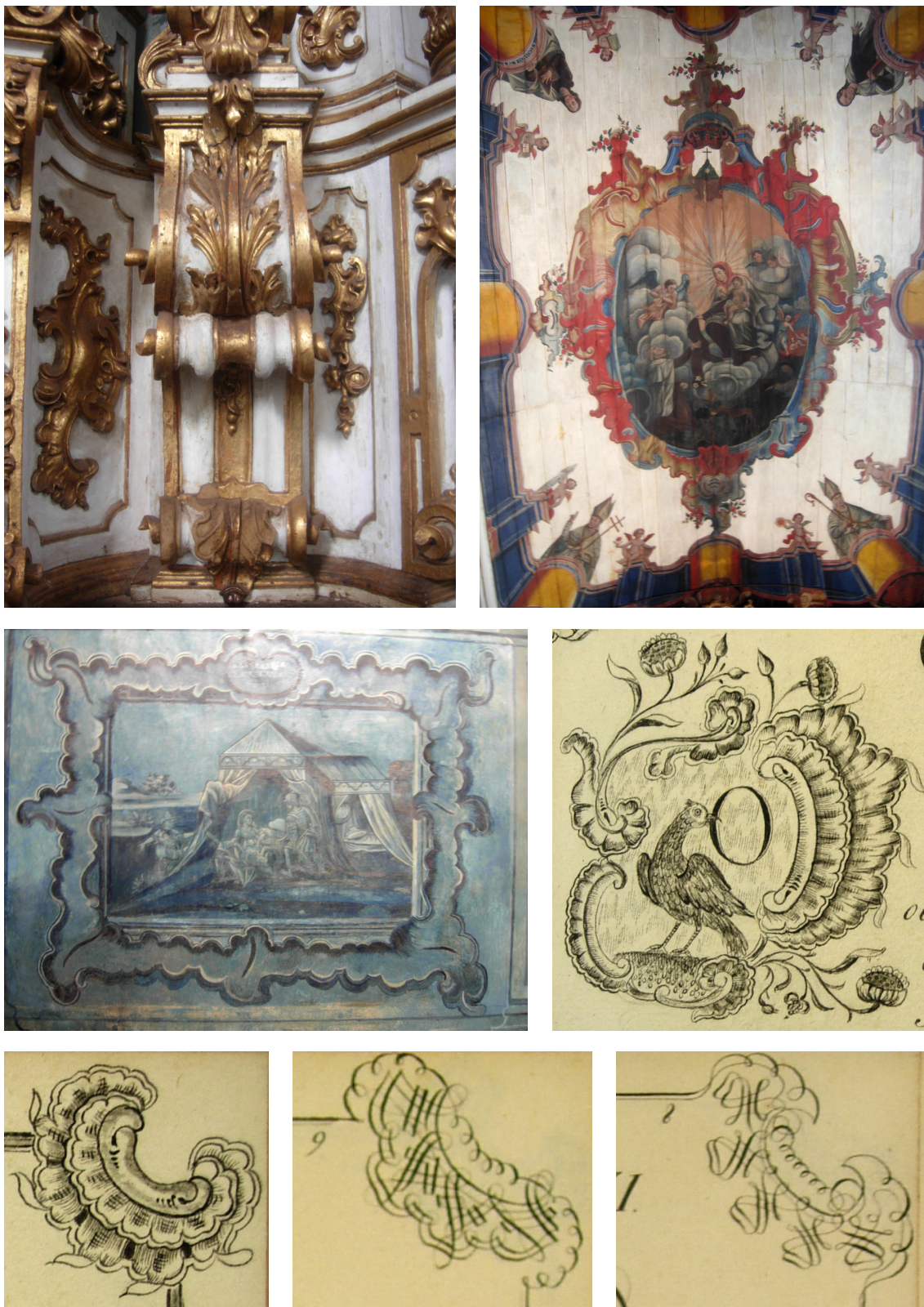


FIGURA 75 – Rocalhas e acantos

Fontes: Talha, pintura parietal e forro da capela de Nossa Senhora do Carmo de Sabará; Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial do Morro Vermelho da Freguesia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté Comarca de Sabará, 1790. Acervo BGJM.

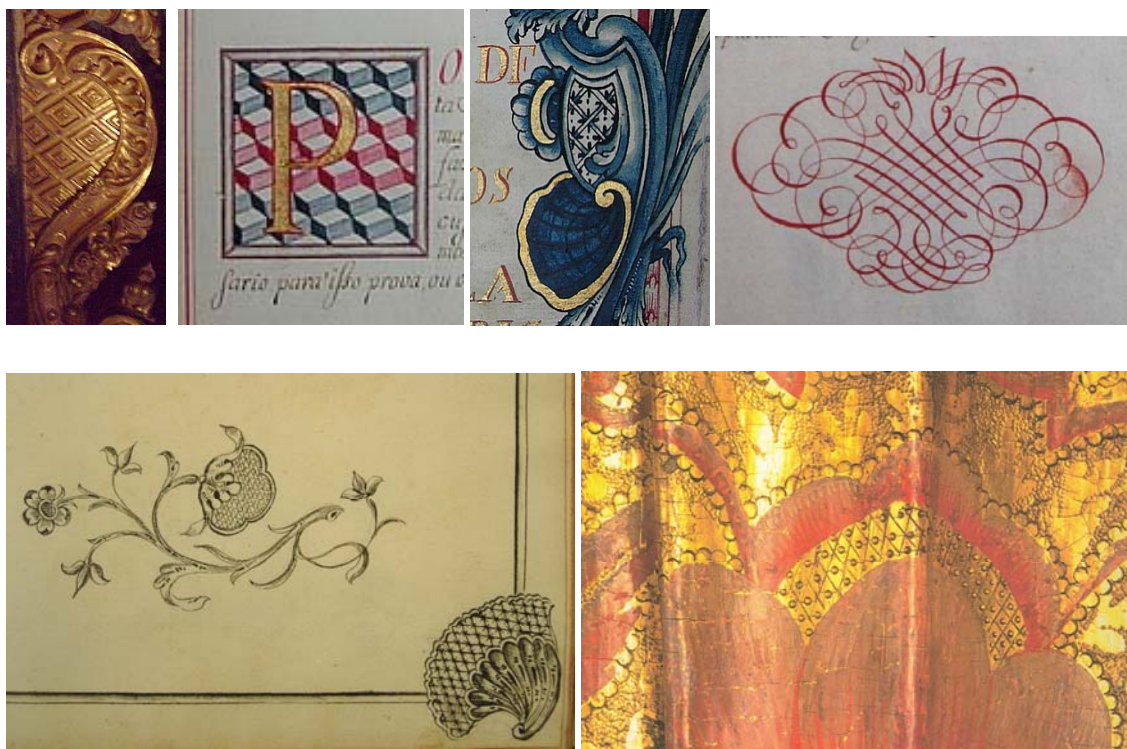


FIGURA 76 – Detalhes de guilchê na pintura e na talha

Fontes: Talha da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará; compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, acervo AEOP; Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, 1738, acervo AEPOP; Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rozario dos Pretos do Arrayal do Morro Vermelho, acervo BGJM; pintura do manto de Nossa Senhora do Ó (Sabará).

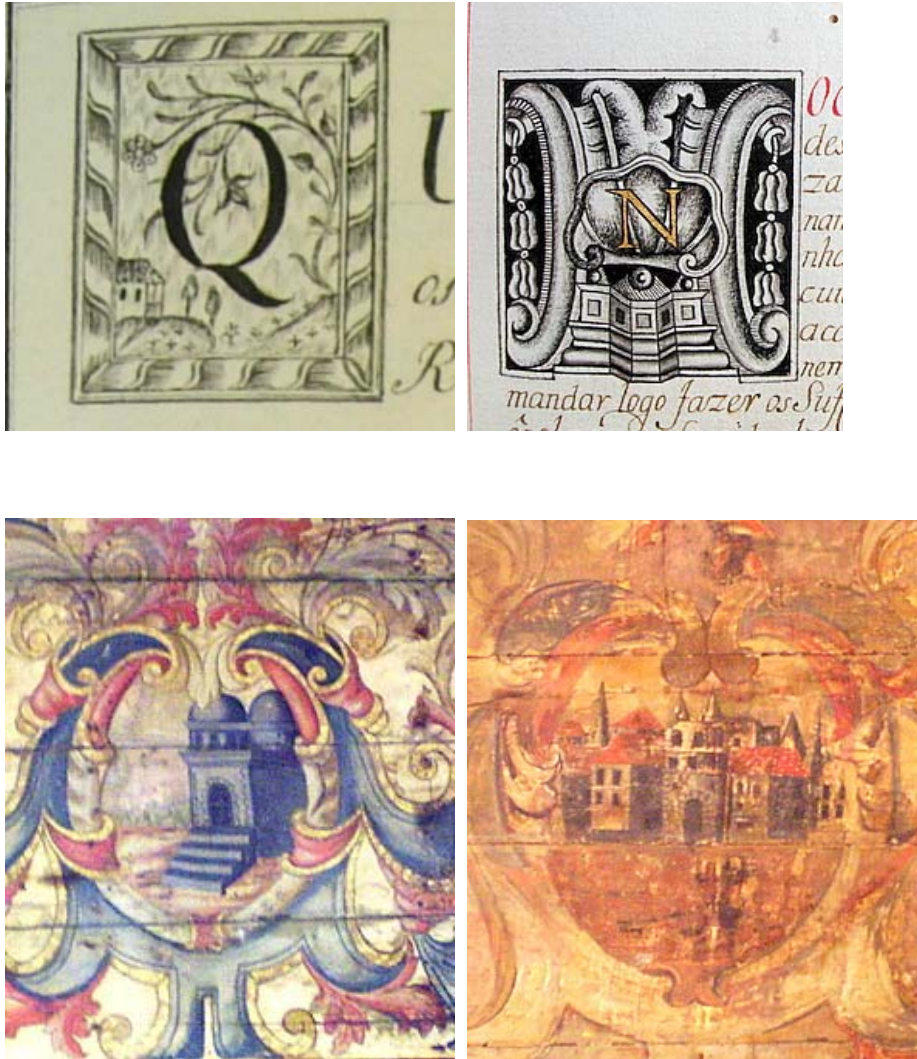


FIGURA 77 – Arquiteturas e paisagens

Fonte: Compromissos das irmandades da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial do Morro Vermelho, acervo BGJM, e do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, acervo AEOP; detalhes da pintura do forro da Capela do Ó (Sabará) e pintura parietal na Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Sabará).



FIGURA 78: Grotescos e elementos em C

Fontes: Camarim do altar da Capela do Ó, talha da capela de Nossa Senhora do Carmo e pintura parietal na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará; capitulares dos compromissos das irmandades de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, acervo APM, e da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial do Morro Vermelho (Sabará), acervo BGJM; frontispícios dos compromissos das irmandades de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, acervo MCP; de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté e do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, acervo APM, respectivamente.



FIGURA 79 – Trabalhos do calígrafo do primeiro grupo estilístico
 Fonte: Compromisso da Irmandade do São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, Comarca de Vila Rica, 1722. Acervo MCP.



FIGURA 80 – Trabalhos do calígrafo do primeiro grupo estilístico
 Fonte: Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Paroquial de Santo Antonio da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, 1722. Acervo APM.

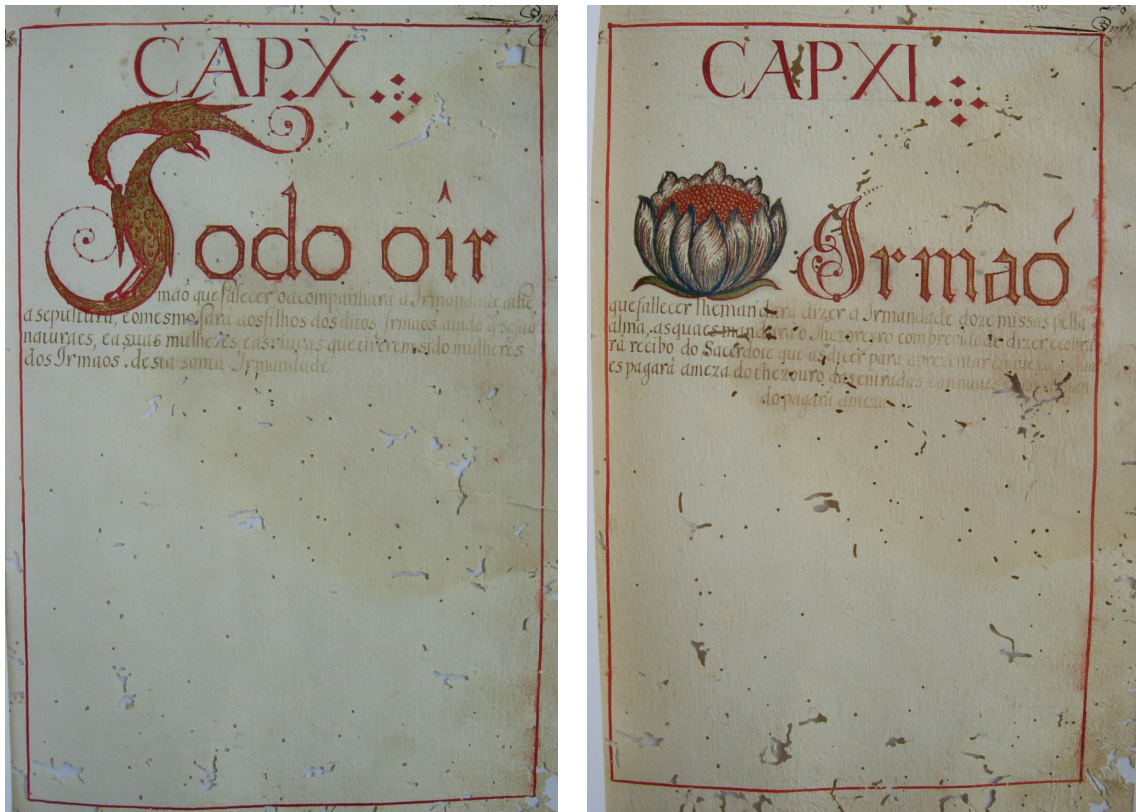


FIGURA 81 – Trabalhos do calígrafo do primeiro grupo estilístico

Fonte: Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, Comarca do Rio das Velhas, 1738. Acervo APM.



FIGURA 82 – Trabalhos do calígrafo do primeiro grupo estilístico

Fonte: Compromisso da Irmandade do Glorioso Santo Antonio da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Villa Nova da Rainha no Caeté, Comarca do Rio das Velhas, 1738. Acervo APM.



FIGURA 83 – Trabalhos do calígrafo do primeiro grupo estilístico
 Fonte: Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté, Comarca do Rio das Velhas, 1745. Acervo APM.

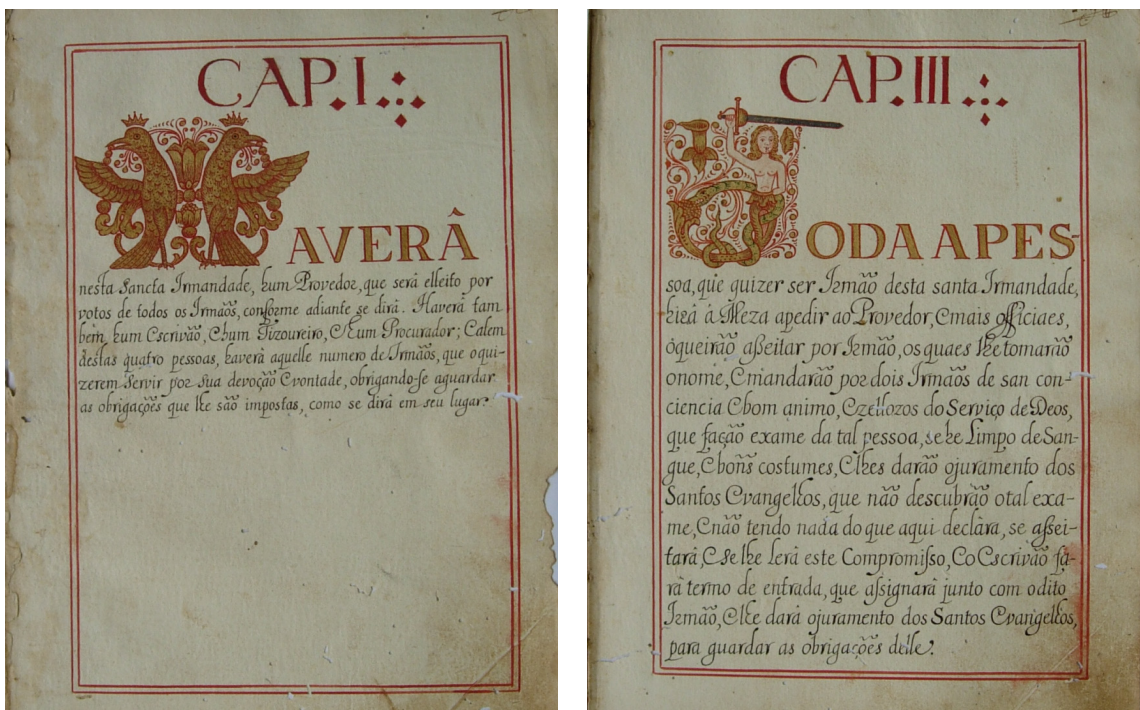


FIGURA 84 – Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de São José, 1722.
 Acervo APM



FIGURA 85 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: “calígrafo/pintor de Vila Rica”
 Fonte: Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas, Comarca do Rio das Velhas, 1725. Acervo APM.



FIGURA 86 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: “calígrafo/pintor de Vila Rica”
 Fonte: Compromisso da Irmandade de São Gonçalo, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, 1725. Acervo IANTT.



FIGURA 87 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: “calígrafo/pintor de Vila Rica”
 Fonte: Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora Pilar, Matriz de Villa Rica, Ouro Preto, 1734. Acervo AEPOP.



FIGURA 88 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: “calígrafo/pintor de Vila Rica”
 Fonte: Compromisso da Irmandade do Archanjo São Miguel, Freguesia de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, 1735. Acervo AEPOP.

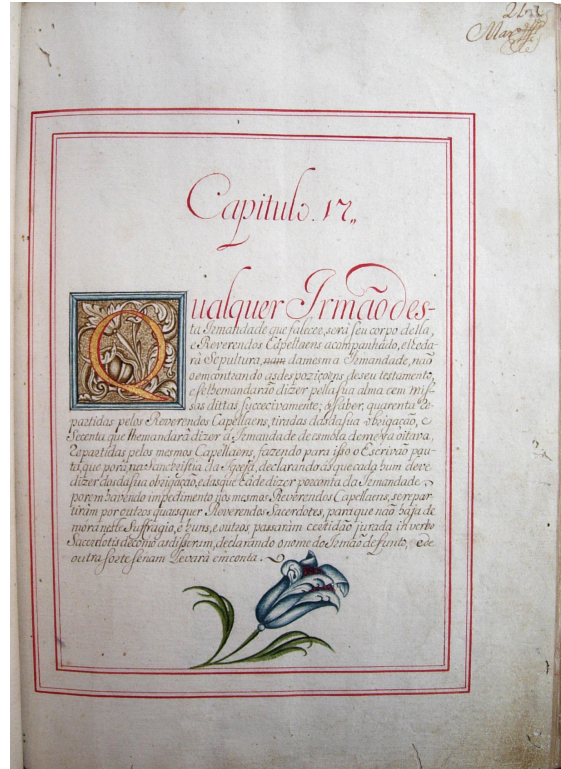


FIGURA 89 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: Figueyra
 Fonte: Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Nossa Senhora do Pilar, do Ouro Preto, 1738. Acervo .

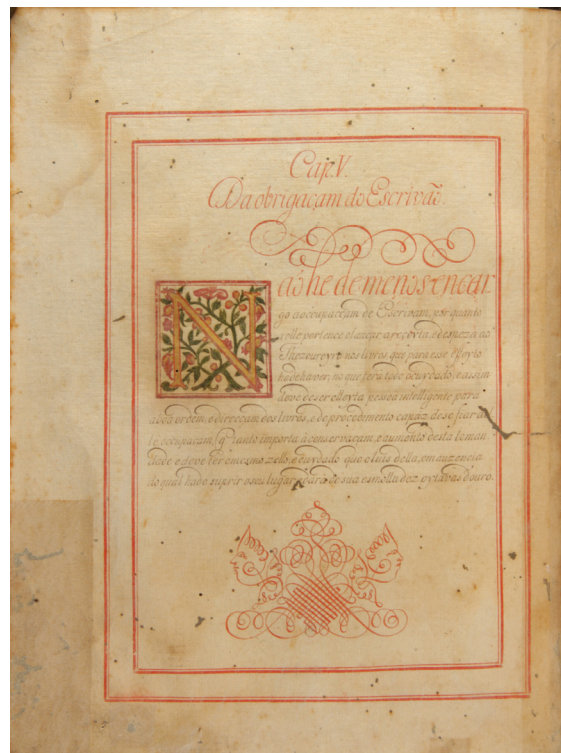


FIGURA 90 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: Figueyra
 Fonte: Compromisso da Irmandade de São Gonçalo da sua Igreja do Brumado, 1738-1768. Acervo AESJ.



FIGURA 91 – Trabalhos do segundo grupo estilístico. Autoria: Figueyra

Fonte: Compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rey, Rio das Mortes, [1733]. Acervo AESJ.

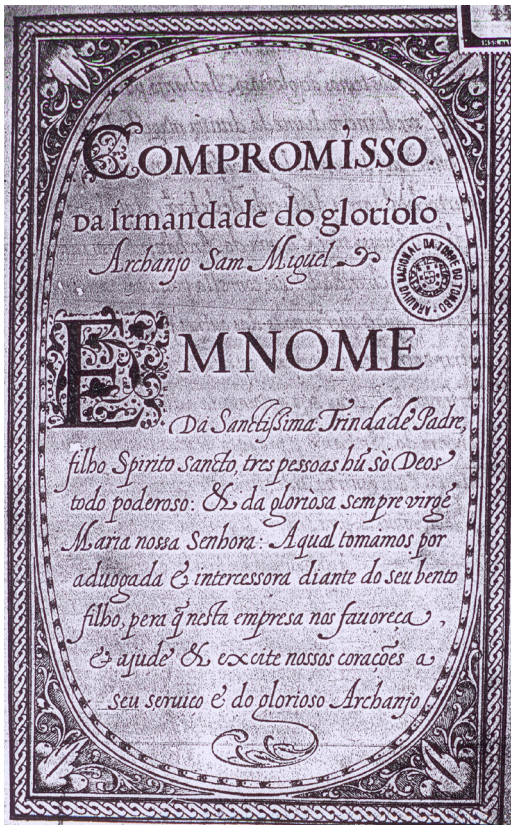


FIGURA 92 – Modelo de capitular usado em manuscritos portugueses do século XVI - letra E
 Fonte: Compromisso da Irmandade do Glorioso Arcanjo São Miguel, Lisboa, [1588?]. Acervo IANTT; Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora Pilar, Matriz de Villa Rica, Ouro Preto, 1734. Acervo AEPOP.



FIGURA 93 – Capitulares
 Fontes: a) Compromisso da Irmandade da Grande Penitente Santa Maria de Cortona, Lisboa, 1673. Acervo ACL; b) Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar de Ouro Preto, 1738; c) capitular do *Livro de Ouro, ou Introdução à Vida Devota*, 1729, p. ii; d) capitular de clichéria, da obra *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, gravura nº33.



FIGURA 94 – Distinção entre o trabalho do calígrafo e do pintor

Fonte: Compromisso da Irmandade de São Vicente Ferrer do Arraial da Passagem filial da Sé da Cidade de Mariana. Acervo AHU.



FIGURA 95 – Fases do trabalho de pintura e caligrafia

Fonte: Compromisso de da Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens e de S. Francisco das Chagas, Catas Altas. Acervo particular.

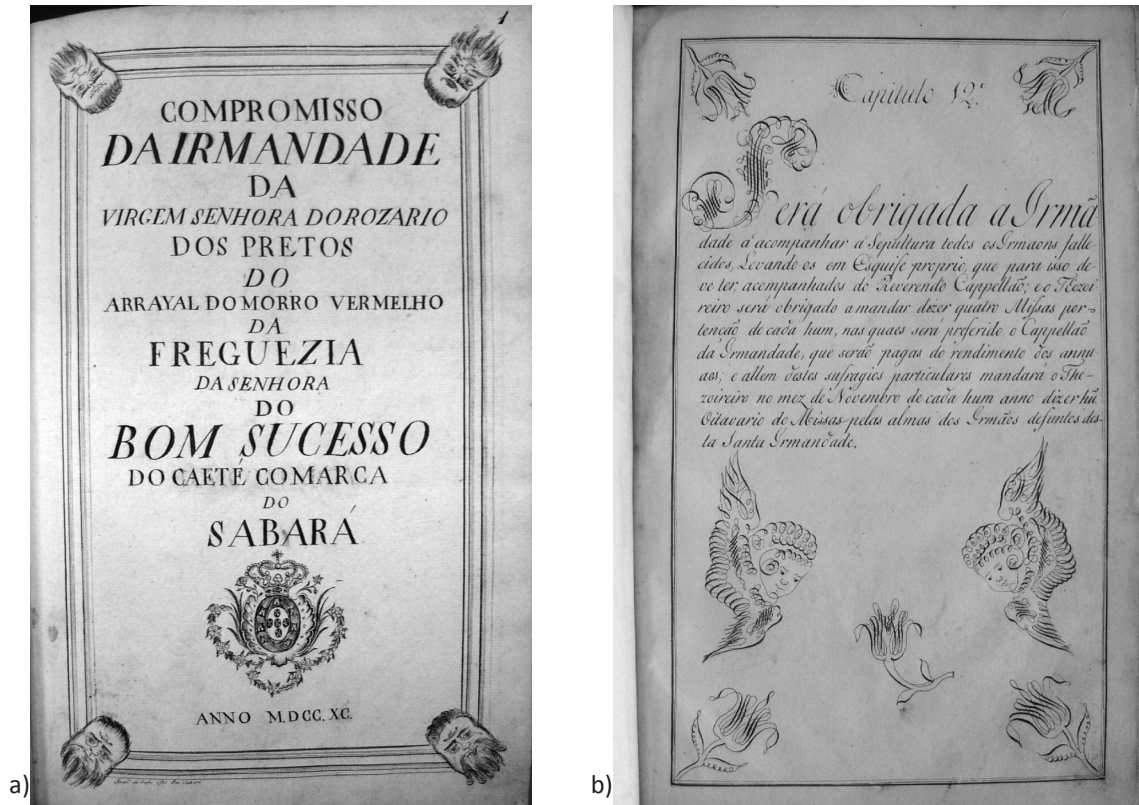


FIGURA 96 – Trabalhos assinados por Francisco de Sales
 Fonte: a) Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos do Arraial de Santa Rita, 1784, acervo MBG; b) Compromisso da Irmandade do Rosário do Arraial de Morro Vermelho, 1790, acervo BGJM.



FIGURA 97 – Livro assinado por Jerônimo de Matos
 Fonte: Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Matriz da Vila Real de Sabará. Acervo MBG.

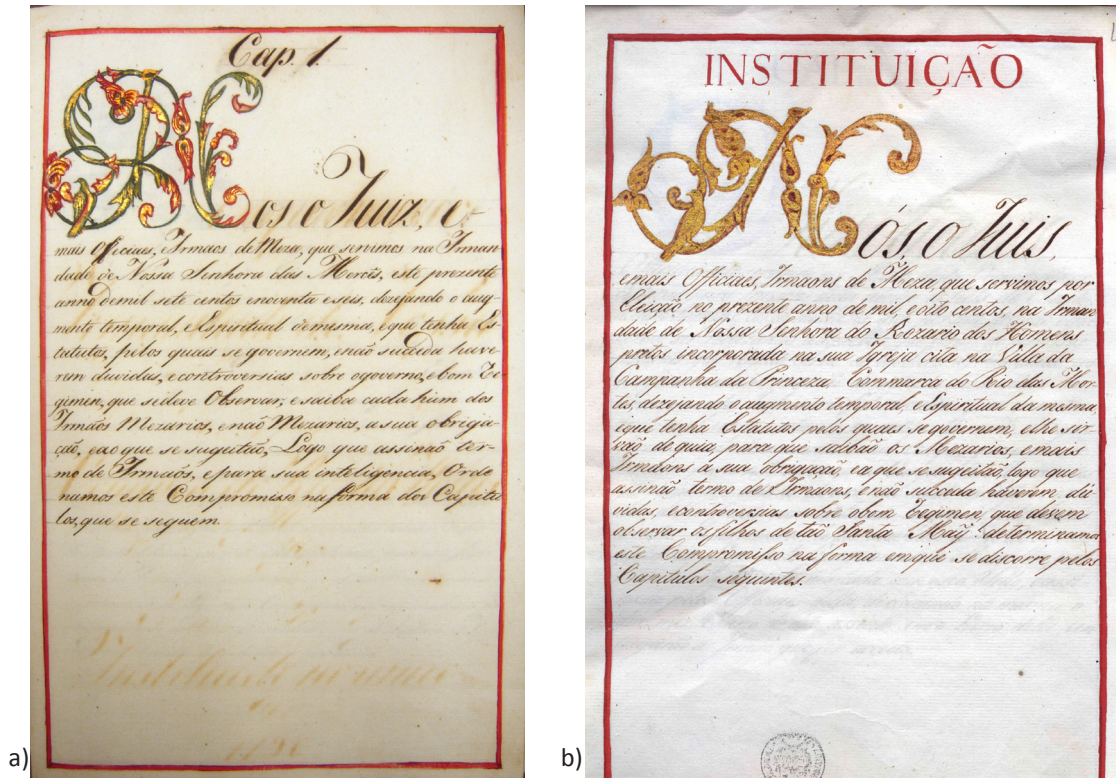


FIGURA 98 – Trabalhos de um calígrafo da Comarca do Rio das Mortes
 Fontes: a) Compromissos das irmandades de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, da Vila de São José, 1796, acervo BGJM; b) de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila da Campanha da Princesa, 1800, acervo AHU.



FIGURA 99 – Frontispícios representando o Santíssimo Sacramento
 Fontes: a) Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, acervo APM; b) Compromisso & Estatutos da Irmandade Irmãos Escravos do Santíssimo Sacramento da Vila de Alcáçovas, acervo BNP.



FIGURA 100 – Uso de grotescos como bordaduras de imagens religiosas
 a) Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, 1722, acervo MCP; b) Registro de Santo. Acervo BNP.



FIGURA 100 – Representação de Nossa Senhora da Conceição
 Fonte: a) Frontispício do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa de Antônio Pereira; b) Registro de santo. Acervo BNP.



FIGURA 104 – Representações de Nuestra Señora de Atocha
a) Frontispício do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, 1738, acervo APM; b) Registro de Santo, acervo BNRJ.

Anexo I – Referências dos principais tratados e manuais de caligrafia editados entre 1522 e 1819.

Ano ¹	Local de impressão	Autor	Título e editor
[1522]	Roma, Itália	Ludovico degli ARRIGHI	<i>La operina di Ludfovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancellarescha</i> , s.n.t
[1523]	Veneza, Itália	Ludovico degli ARRIGHI	<i>Il modo de temperare le penne con le varie sorti de littere</i> . Impresso por Ludovico Vicentino et Eustachio Celebrino intagliatore.
1524	Veneza, Itália	Giovanni Antonio TAGLIENTE	<i>La vera arte delo eccellente scrivere de diverse varie sorti de litere le quali se fano per geometrica Ragione</i> , s.n.t.
1529	Paris, França	Geoffroy TORY	<i>Champ Fleury: auquel est contenu l'art et science de la deue et vraye proportio des lettres attiques</i> , s.n.t.
1540	Louvin, Bélgica	Gerard MERCATOR	<i>Literarum latinarum, quas Italicas, cursoriasque vocant seribendarum ratio</i> . Impresso na Officina Rescii.
1540	Roma, Itália	Giovanni Batista PALATINO	<i>Libro de M. Giovan Battista Palatino, Cittadino Romano, nel qual s'insegna a scrivere ogni sorti di lettere antica et moderna di qualunque natione, con le sue regole er esempi</i> .s.n.t.
1540	Lisboa, Portugal	João de BARROS	<i>Grammatica da lingua portuguesa</i> . Impresso por Lodovicum Rotorigium
1548	Zaragoza, Espanha	Juan de ICIAR	<i>Recopilación subtilíssima, intitulada Orthographía práctica</i> . Impresso por Bartolomé de Nájera.
1554	Veneza, Itália	Vespasiano AMPHIAREO	Opera di frate Vespasiano Amphiareo, da Ferrara,... nella quale si insegna a scrivere varie sorti di lettere, et massime una lettera bastarda da lui novamente con sua industria ritrovata. Impresso por Giolito de Ferrari er fratelli

¹ As datas das reedições não foram citadas. Foram incluídas algumas “cartinhas” de ensinar a ler a língua portuguesa, pois puderam ser usadas como modelos de letras.

1559	Zaragoza, Espanha	Juan de ICIAR	<i>Arte subtilíssima, por la qual se enseña a escrever perfectamente, hecho y experimentado y agora de nuevo añadido.</i> Impresso por P. Bernuz.
1560	[Milão], Itália	Giovanni Francesco CRESCI	Essempare di più sorti di lettere dove si dimostra la vera forma dello scrivere cancellaresco corsivo. S.n.t.
1560- 1561	Portugal	Giraldo Fernandes do PRADO	<i>“Tratado da letra latina”</i> . Manuscrito.
1565	Valencia, Espanha	Pedro MADARIAGA	<i>Libro subtilíssimo intitulado Honra de Escribanos.</i> Impresso por Juan de Mey
1567	Paris, França	Pierre HAMON	<i>Alphabet de plusieurs sortes de lettres.</i> Impresso por R. Estienne.
1570	Roma, Itália	Giovanni Francesco CRESCI	<i>Il perfetto scrittore</i> , s.n.t.
1570	Londres, Inglaterra	Jehan (John) de BEAU-CHESNE	<i>A booke (sic) containing divers sortes of hands, as well the English as French secretarie with the Italian, roman, chancelry & court hands.</i> Impresso por Thomas Vautrouillier.
1571	Toledo, Espanha	Francisco LUCAS	<i>Instrucción muy provechosa para aprender a escrever, com aviso particular de la traça y hechura de las letras Redondilla y Bastarda, uy de otras cosas para bien escrever necessárias.</i> Impresso por Francisco de Gusmán.
1572 ²	Lisboa, Portugal	Manuel Barata	<i>A arte de escrever de Manoel Barata.</i>
1574	Lisboa, Portugal	Pero de Magalhães GÂNDAVO	<i>Regras que ensinam a maneira de escrever a orthographia da língua portuguesa: com hum dialogo que adiante se segue em defensam da mesma língua.</i> Impresso na oficina de Antonio Gonçalvez
1577	Madri, Espanha	Francisco LUCAS	<i>Arte de escrever.</i> Impresso por Alonso Gómez.
1578	Veneza,	Giovanni	<i>Compendio del gran volume de l'arte del</i>

2

Citado por Diogo Barbosa Machado, mas sem exemplares conhecidos.

	Itália	Battista PALATINO	<i>bene et leggiadramente scriuere tutte le sorti di lettere et caratteri. Con le regole, misure, & esempi, Impresso pelos herdeiros de Franceso Rampazetto.</i>
1579	Roma, Itália	Giovanni Francesco CRESCI	<i>Il perfetto cancellaresco corsivo, s.n.t.</i>
1585	Veneza, Itália	Marcello SCALZINI, (Il Camerino)	<i>Il Secretario di Marcello Scalzini detto il Camerino della Città di Camerino, Citadino Romano, inventori, Scrittore in Roma: nel quale si vedono le varie forme di lettere Cancellaresche corsive Romane nuove, da Secretario al presente usitate, da lui con molto studio ritrovate prima introdote; et poi da altri scrittori in Roma, in Venetia, et in altre Città d'Italia.. S.n.t.</i>
1589	Alcalá, Espanha	Juan de la CUESTA	<i>Libro y tratado para enseñar leer y escriuir breuemente y con gran facilidad con reta pronunciacion y verdadera ortographia todo Romance Castellano, y de la distincion y diferencia que ay en las letras consonantes de una a otras en su sonido y pronunciacion. Impresso por Juan Gracian</i>
1590	Lisboa, Portugal	Manuel BARATA	<i>Exemplares de diversas sortes de letras tirados da polygraphia de Manuel Barata escritor protugues, acrescentados pelo mesmo autor, pera comnum proveito de todos. Impresso por Antonio Alvarez.</i>
1594	[Toledo ?]	Juan de JEREZ (ou Juan de Xerez)	<i>Geometía práctica de las letras latinas y francesas y de muchos aovados. Documentos e avisos para bien enseñar a ler, escribir y contar, y juntamente recetas de hacer tinta finíssima y delgada. Manuscrito.</i>
1599	Madri, Espanha	Ignacio PEREZ	<i>Arte de escribir con cierta industria e invencion para hazer buena forma de letra, y aprenderlo con facilidad. Na Imprenta Real.</i>
1604	Avignon, França	Lucas MATEROT	<i>Les Oeuvres de Lucas Materot,... où l'on comprendra facilement la manière de bien et proprement écrire toute sorte de lettre italienne selon l'usage de ce siècle. Impresso</i>

			por J. Bramereau.
1605	Rotterdam, Holanda	Jan van de VELDE	<i>Spiegel der schrijfkonste in den welcken ghesien worden veelderhande Gheschriften met hare fundamenten ende onderrichtinghe / utgheheven door Jan vanden Velde.</i> Impresso por [Jan van Waesberge?].
1614	Espanha	Pedro de FLÓREZ	<i>Methodo fácil del arte de escribir.</i> Manuscrito. ³
1616	Madri, Espanha	Pedro DIAZ MORANTE	<i>Nueva arte donde se destierran las ignorâncias que hasta ou avido em esenñar a escribir, s.n.t.</i>
1618	Milão, Itália	Juan HURTADO	<i>Arte de escribir y contar de Juan Hurtado, natural de Villa-nueva de los Infantes, familiar de la SaNTA Inquisición, y maestro del Colegio de Santiago, y casa de las Virgenes Españolas de la Cuiudad de Milan.</i> Impresso por Jacomo Lantonio.
1624	Madri, Espanha	Pedro DIAZ MORANTE	Segunda parte del arte de escribir, compuesta por el maestro Pedro Diaz Morante, Examinador de los Maestros del Arte de escribir, de la Orden terceira del Serafico Padre San Francisco, la qual se intitula, Enseñança de Principes; (...). Impresso por Luys Sanches.
1629	Madri, Espanha	Pedro DIAZ MORANTE	<i>Tercera parte del arte de escribir.</i> Impresso pela Imprenta Real.
1631	Madri, Espanha	Pedro DIAZ MORANTE	<i>Quarta parte del arte de escribir.</i> Impresso por Juan González.
[1647]	Paris, França	Louis BARBEDOR	<i>L'Escriture financière dans sa naïveté. Avec les autres escritures françoises propres, necessaires et usitées selon les diverses occurrences d'affaires,</i> Impresso pelo autor.
[1647]	Paris, França	Louis BARBEDOR	<i>L'Escriture italienne bastarde diversifiée pour toutes les expeditions qui s'en peuvent escrire. Avec quantité d'autres escritures et alphabets de la plupart des nations du monde.</i> Impresso pelo autor

³ Esta obra provavelmente só foi impressa em fins do século XVIII. Cf. PEREIRA. *Manuales de escritura de los siglos de oro*, p. 269-272.

1650	Madri, Espanha	José de CASANOVA	<i>Primera parte del arte de escribir todas formas de letras.</i> Impresso por Diego Diaz de la Carrera.
1661	Inglaterra	Edward COCKER	<i>Penna volans, or the joung mans accomplishments being the quintessence of those curious, arts writing and rithmetic... invented, written and engraven by Edward Cocker.</i> Impresso por J. Ruddiard.
[1668]	Paris, França	Louis SENAULT	<i>Livre d'écriture...</i> Impresso por P. Drevet
[1668]	Paris, França	Louis SENAULT	<i>Livre d'écriture [Texte imprimé]représentant naïvement la beauté de tous les caractères financiers mainten[an]t à la mode avec un traité, contenant les véritables moyens pour apprendre facilement à bien écrire, et parvenir en peu à la connoissance de cet art, escrit et gravé par Louis Senault escrivain juré.</i> Impresso por N. Langlois.
1690	Zaragoza, Espanha	Diego BUENO	<i>Arte Nuevo de enseñar a leer, escivir y contar príncipes y señores.</i> Impresso por Domingo Gascón.
1695	Londres, Inglaterra	John SEDDON	<i>The pen-mans paradis, both pleasant & profitable; or, Examples of all ye usuall hands of this kingdome. Adorn'd with variety of ffigures and flourishes done by command of hand. Each ffigure being one continued & entire tract of the pen, most whereof may be struck as well reverse (or to answer both wayes) as forward ... Invented and performed by Iohn Seddon.</i> Impresso pelo autor.
1696	Veneza, Itália	Lorenzo ORTIZ	<i>El maestro de escribir, la theorica y la practica para aprender y para enseñar este utilissimo arte, com otros dos artes nuevos: uno para saber formar rasgos: outro para inventar innumerables formas de letras.</i> Impresso por Paolo Baglioni.

1700	Zaragoça, Espanha	Diego BUENO	<i>Arte de ler com elegância.</i> Impresso por Tomás Gaspar Martínez. ⁴
[1710]	Londres, Inglaterra	George SHELLEY	<i>Alphabets, in all hands with great variety of capital & small letters done for the use of the writing school of Christ-Hospital. By George Shelley, writing mr. G. Bickham, sculpsit.</i> Impresso por H. Overton
[1710]	Londres, Inglaterra	John CLARK	<i>The penman's diversion : a new copy-book; containing the usual hands of Great Britain after the most free, and natural manner for business; adorn'd with variety of loose, and easy figures & flourishes, by command of hand: / invented and performed by John Clark. w.m. ... ; Geo: Bickham sculpsit.</i> Impresso por Henry Overton
1712	Londres, Inglaterra	Charles SNELL	<i>The art of writing, in its theory and practice.</i> Gravado por George Bickham. Impresso por Henry Overton.
1716	Londres, Inglaterra	Robert MORE	<i>Of the first invention of writing. An essay. Compendiously treating of the whole art. More particularly; of letters, their number, order, and of how many variations capable: of their first invention; Whereunto are added, several pieces of the hands in use, not before published.</i> Impresso pelo autor.
1719	Madri, Espanha	Juan Claudio AZNAR POLANCO	<i>Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos y reglas mathematicas.</i> Impresso por Herederos de Manuel Ruiz de Murga. Gravado por George Bickham.
1722	Lisboa, Portugal	Manoel de Andrade de FIGUEIREDO	<i>Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar.</i> Impresso na Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho.
1730	Londres, Inglaterra	John BLAND	An essay in writing exemplified in the several hands, and forms of business. Impresso pela Academia e por John King.
1731	Londres, Inglaterra	George BICKHAM	<i>Penmanship in its utmost beauty and extent. A new copy-book, wherein are revived, and</i>

4

Trata-se de uma segunda edição da obra de 1690.

			<i>comprized, all the most useful, and ornamental pieces, published by the best masters in Europe. To which are added, some curious modern pieces never before extant. Collected, & engraved by Geo. Bickham. Impresso por H. Overton & I. Hoole.</i>
1741	Londres, Inglaterra	George BICKHAM	<i>The universal penman, engraved by George Bickham. Impresso pelo autor</i>
1753	Madri, Espanha	Gabriel FERNÁNDEZ PATIÑO Y PRADO	<i>Origen de las ciências: arte nuevo de ler, escribir y contar, com cinco formas de letras utiles. Impresso por Antonio Martinez.</i>
1754	Londres, Inglaterra	George BICKHAM	<i>The British Youth's Instructor, Or, The Useful Penman : A New Copy-Book Containing Alphabets And Sentences In Round Text, Large And Small Round Hand And Running Hand, An Abstract Of The Theory Of Writing, Initial Letters, Struck Capitals, And Other Curious Decorations / Written By Several Of The Best Masters And Engrav'd By George Bickham, Senr.. Impresso Por Robert Sayer.</i>
1766	Gerona, Espanha	Luis de OLOD	<i>Tratado del origen y arte de escribir bien: ilustrado con veinte y cinco laminas. Impresso por Narciso Oliva.</i>
1774	Lisboa, Portugal	Sem autor	<i>INSTRUÇÃO metódica especulativa para os mestres praticarem no ensino da formação dos caracteres de escrever com os discípulos principiantes. Impresso na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo</i>
1776	Madri, Espanha	Francisco Xavier de SANTIAGO PALOMARES	<i>Arte nueva de escribir inventada por el insigne maestro Pedro Diaz Morante, e Ilustrada con Muestras nuevas, y varios discursos condacentes al verdadero Magisterio das Primeras Letras. Impresso por D. Antonio de Sancha.</i>
1780	Madri, Espanha	Escolas Pias	<i>Método uniforme para las Escuelas de Cartilla, deletrear, leer, escribir, aritmética castellana y exercicio de doctrina-Cristiana como se practica por los Padres de las Escuelas Pias. Impresso por Pedro Marin.</i>

1780	Madri, Espanha	Francisco ASENSIO Y MEJORADA	<i>Geometría de la letra romana mayuscula y minuscula en 28 laminas finas, y su explicacion. Libro unico, dado a luz, y grabado al buril por Francisco Assencio, y Mejorada, oficial de la Real Bibliotheca de S.M. siguiendo las reglas de los autores que mas bien las han executado. En Madrid en la Imprenta de Andres Ramirez, a expensas del autor.</i>
1781	Madri, Espanha	Joseph ANDUAGA Y GARIMBERTI	<i>Arte de escribir por reglas y sin muestras: establecido de órden superior em los Reales sitios de San Ildefonso y Vasin, despues de haberse experimentado em ambos la utilidade de su enseñanza, y sus ventajas respecto del método usado hasta ahora em las escuelas de primeras letras. Impresso na Imprenta Real.</i>
[1784]	Lisboa, Portugal	Sem autor	<i>Arte de escrever perfeitamente, ou nova collecção escolhida de traslados de letra portuguesa, inglesa, francesa, e italiana, com preceitos desta arte, &c. s.t.</i>
1789	Madri, Espanha	Domingo Maria de SERVIDORI	<i>Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir. Impresso na Imprenta Real.</i>
1790	Madri, Espanha	Padre Santiago Delgado de JESUS Y MARIA	<i>Elementos de Gramática Castellana, Ortografia, Calografia, y Urbanidad para uso de los discípulos de las Escuelas Pias: dispuestos por el Padre Santiago Delgado de Jesus y Maria. S.n.t.</i>
1794	Lisboa, Portugal	Antonio Jachinto ARAÚJO	<i>Nova Arte de Escrever, offerecida ao Principe Nosso Senhor, para instrução da Mocidade, composta por Antonio Jacintho de Araujo, Professor d' Escripita, e Arithmetica, e Correspondente da Academia Imperial das Sciencias em S.t Petersburgo. Impresso na officina de Antonio Gomes.</i>
1794	Londres, Inglaterra	Duncan SMITH	<i>The academical instructor. A new copy book containing alphabets of round-text: round-hand & currency, s.n.t.</i>

1796	Barcelona, Espanha	Don Juan RUBEL	<i>Breves Lecciones de Calografia, por las cuales se puede aprender con facilidad á escribir la letra Bastarda Española. S.n.t.</i>
1798	Madri, Espanha	Torcuato TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO	<i>Colección de muestras de letra bastarda. / escrita por D. Torquato Torio de la Riva conforme a su arte de escribir por reglas y con muestras. Impreso por Librería de Illescas.</i>
s/d Século XVIII	Espanha	Josef ASSENSIO	<i>Coleccion de muestras de letra bastarda escritas e grabadas por D. Josef Assencio. Grabador de Camara del Rey quien la dedica a la Juventud espanola. S.n.t.</i>
s/d Século XVIII	Espanha	Antonio ALEGRE	<i>Collección de muestras caligraficas. Escritas por D. Antonio Alegre y grabadas por D. Manuel Mora para las lecciones de primeras letras del Dr. Don Luis Monfort. s.n.t.</i>
1804	Lisboa, Portugal	José Joaquim Ventura da SILVA	<i>Regras methodicas para aprender a escrever o caracter da letra inglesa. s.n.t.</i>
1805	Espanha	D. J. A. S. M.	<i>Elementos de caligrafía: que contienen los preceptos y reglas necesarias para adquirir un pleno conocimiento del artes de escribir letra española con arreglo al sistema de enseñanza de don Torquato Torío de la Riva, y adaptables a las escuelas de aldea. s.n.t.</i>
1807	Lisboa, Portugal	Manoel Satírio SALAZAR	<i>Nova Arte de Escrita para se aprender theorica, e praticamente a I e II parte da forma de letra portugueza, intituladas de Secretaria, e Escritorio, caracteres proprios para se ensinarem nas escolas deste Reino; e ultimamente a Letra Ingleza, extrahida dos sobreditos caracteres nacionaes, propria para todas as pessoas, que não tiverem aprendido a escrever com methodo, e se acharem occupadas em empregos publicos, que lhe embaracem frequentar as aulas. Impresso na Impressão Régia.</i>

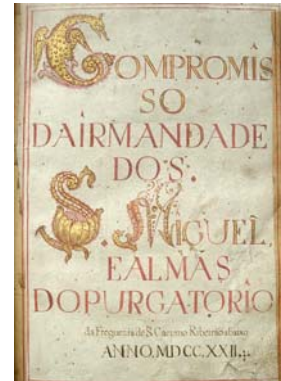
1807	Lisboa, Portugal	Manoel Satírio SALAZAR	<i>Compendio calligrafico em forma de diálogo para se entenderem as mais principaes regras da Calligrafia, e se aprenderem methodicamente os Caracteres das Letras de Escritório; e Ingleza, proprio para as pessoas, que não tiverem aprendido a escrever com methodo, e muito mais para os Meninos, que frequentarem as Escolas, que compoz, e estrahio da sua arte de escrita Manoel Jose Satirio Salazar, professor de Escrita, e Arithmetica Prática. Impresso na Impressão Regia,</i>
1819	Lisboa, Portugal	José Joaquim Ventura da SILVA	<i>Regras methodicas para se aprende a escrever os caracteres das letras Ingleza, Portugueza, Aldina, Romana, Gotica-Italica, e Gotica-Germanica; acompanhadas de hum tratato completo de arithmetica. Impresso na Impressão Régia.</i>

Anexo II – Relação visual de livros de compromisso analisados

Irmandade / data / acervo

Minas Gerais

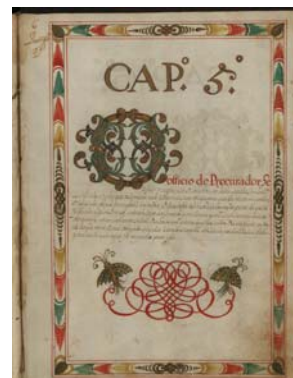
São Miguel e Almas do
Purgatório da Freguesia de São
Caetano Ribeirão Abaixo, 1722 -
MCP



Santíssimo Sacramento da Igreja
de Santo Antônio da Via de São
José, 1722 – APM



São Gonçalo, da Igreja de Nossa
Senhora da Conceição de Vila
Rica, 1725 - IANTT



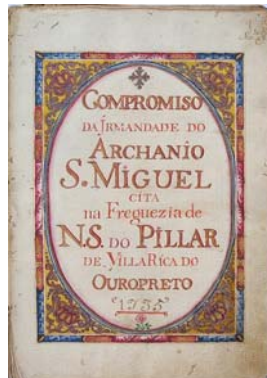
Santíssimo Sacramento da
Freguesia de Nossa Senhora do
Pilar das Congonhas de Sabará,
1725, APM



Nossa Senhora Pilar, Matriz de
Vila Rica, 1734 - AEPOP



Arcanjo São Miguel, Freguesia
de Nossa Senhora do Pilar, Ouro
Preto, 1735 - AEPOP



Santíssimo Sacramento, Matriz
de Nossa Senhora do Pilar, do
Ouro Preto, 1738 - AEPOP



Irmandade de São Gonçalo da Igreja do Rosário, Brumado, 1738 - AESJ



Glorioso Santo Antonio da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha no Caeté, 1738 - APM



Nossa Senhora da Apresentação da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, 1738 - APM¹



Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, 1738 - APM



¹ Crédito das imagens: CARMO.. *Restauração do Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação da freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha, 1738.*

Santíssimo Sacramento da
Freguesia de Nossa Senhora do
Bom Sucesso do Caeté, 1738 -
APM



Nossa Senhora do Amparo da
Igreja Matriz de Nossa Senhora
da Conceição de Villa Real do
Sabará, 1748 - MGB



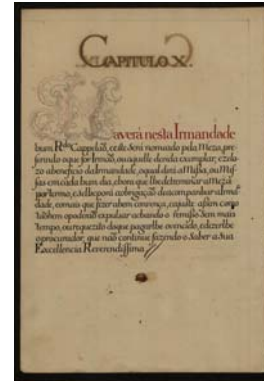
Nossa Senhora do Rosário dos
Pretos, Matriz Nossa Senhora do
Pilar, 1750 - AEPOP



Nossa Senhora do Rosário de
São José da Barra, 1760 - BGJM



Almas da Freguesia da Sé da
Cidade de Mariana, 1763 - IANTT



Nossa Senhora do Rosário dos
Pretos, Arraial de Santa Rita da
Freguesia de Santo Antônio do
Rio Acima, 1784 - MGB



Nossa Senhora do Rosário dos
Pretos, capela do Rosário, S. João
d'El Rey, 1787 - AESJ



Rosário dos Pretos do Arraial do
Morro Vermelho da Freguesia
da Senhora do Bom Sucesso do
Caeté, 1790 - BGJM



São Vicente Ferrer do Arraial da Passagem filial da Sé da Cidade de Mariana, 1793 - AHU



Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, Vila de São José, 1796 - BGJM



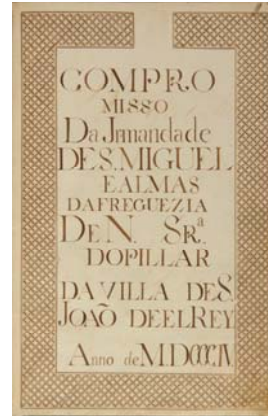
Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Pouso Alto, S. João del Rey, 1796 - AHU



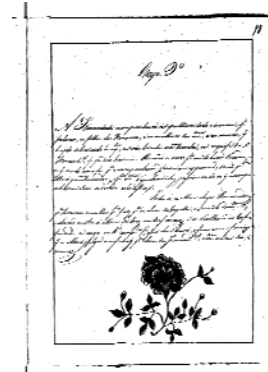
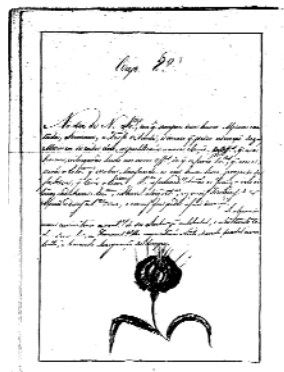
Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos, Vila da Campanha da Princesa, 1800 - AHU



São Miguel e Almas da Freguesia
de Nossa Senhora do Pilar de S.
João del Rey, 1804 - AESJ



Nossa Senhora do Rosário,
freguesia de Nossa Senhora da
Boa Viagem, Arraial do Curral
d'el Rei, 1807 - AHU



Nossa Senhora do Terço de São
João del Rei, 1809 - AN



Irmandade do Senhor dos Passos
da Matriz de N. Senhora do Pilar
de São João del Rey, s/data -
AESJ



Nossa Senhora Mãe dos Homens
e de São Francisco das Chagas,
Catas Altas, s/data - CP



Bahia

Senhor Bom Jesus dos Martírios,
Convento de Nossa Senhora do
Monte do Carmo da Vila de
Nossa Sra. do Rosário da
Cachoeira, 1765 - AHU



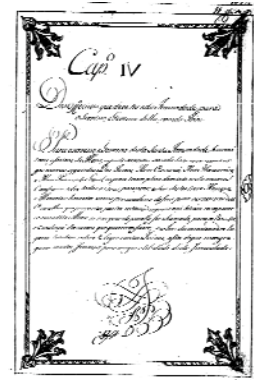
Nossa Senhora da Ajuda, Matriz
de Nossa Senhora. da Penha na
Vila de Porto Seguro, 1778- AHU



Senhor Bom Jesus dos Aflitos e
Boa Sentença, Freguesia de
Nossa Senhora da Vitória, 1778 -
AHU



Nossa Senhora do Rosário de
Nossa Senhora da Assunção da
Vila de Camamá, Ilhéus, 1778-
AHU



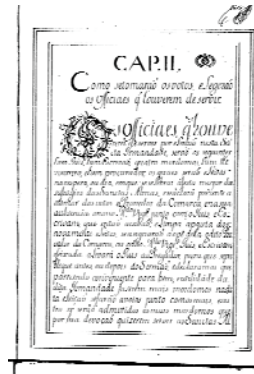
Glorioso São José, Sé Cathedral
da Cidade da Bahia, 1780- AHU



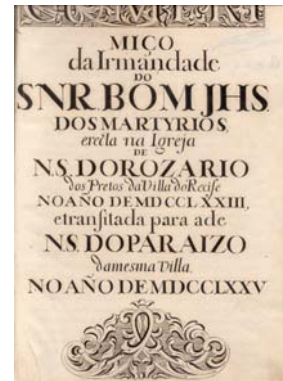
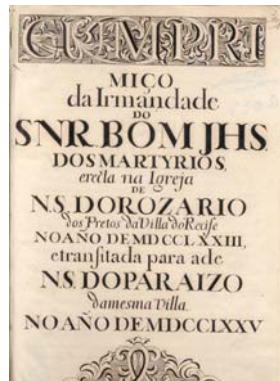
Santíssimo Sacramento da Igreja
Matriz de Nossa Senhora de
Nazaré, Vila de Jaguaribe, 1780-
AHU



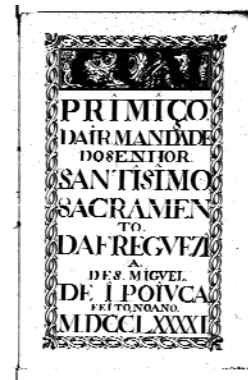
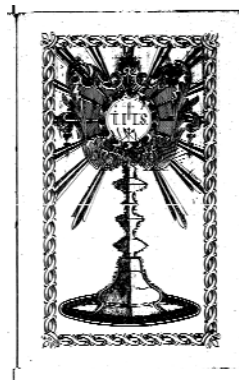
Santas Almas, Freguesia Do
Espírito Santo de Santo Antônio
da Vila de Boipeba, 1791- AHU



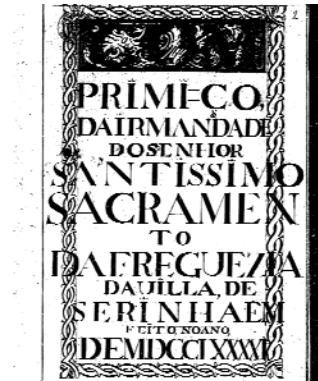
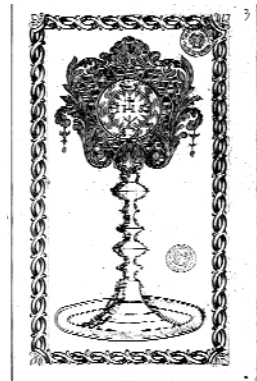
Senhor Bom Jesus dos Martírios,
Igreja de Nossa Senhora do
Rosário dos Pretos da Vila do
Recife, 1776- AHU



Senhor Santíssimo Sacramento
da Freguesia de São Miguel do
Ipojuca, 1791- AHU



Senhor Santíssimo Sacramento
da Freguesia da Villa de
Serinhaém, 1791- AHU



Rio Grande do Sul

Nossa Senhora do Rosário,
Freguesia da Barra do Rio
Grande do Sul, 1735- AHU

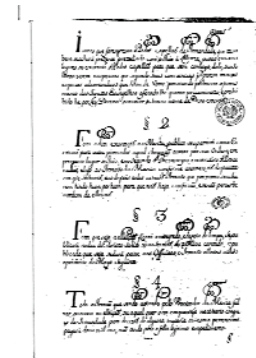


Rio de Janeiro

Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Loreto de Jacarepaguá, 1753- AHU

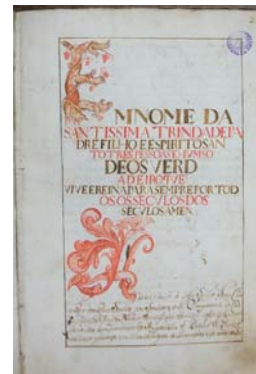


Glorioso Senhor São Jorge, 1757 - AHU



Portugal

Gloriosos e invictos mártires de Marrocos, Igreja do Real Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra, 1702 - BUC



São José sita na Igreja de Santo Antônio de Villa de Borba, 1727 - IANTT



Virgem Nossa Senhora do Vale,
Convento da Senhora da
Conceição, Braga, 1728 - BUC



São Crispino e São Crispiniano
da Sé de Braga, 1731-1747 - ADB



Congregação do Santíssimo
Coração de Jesus e do Glorioso
Archanjo S. Raphael, Lisboa,
1732 - IANTT



Santíssimo Sacramento,
Convento das Religiosas de
Santa Marta, Lisboa, 1741 - -
BNP



Nossa Senhora da Conceição,
Convento dos Religiosos da
Terceira Ordem da Penitência de
Nosso Padre São Francisco,
Lisboa, 1741 - BGJM



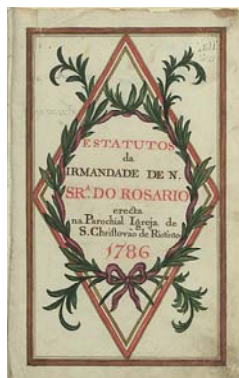
Nossa Senhora da Purificação,
Igreja de S. João Marcos, Braga,
1743 - ADB



Benditas Almas do Purgatório,
Igreja de Santa Maria da
Aveleda, 1750 - ADB



Nossa Senhora do Rosário, Igreja
de São Cristovão de Riolinto,
1786 - BNP



Crédito das imagens

Figura 2 – Acervo Vitor Serrão.

Figura 42 – Digitalizado por IANTT.

Figura 43 – Digitalizado por AHU.

Figura 44 – Digitalizado por AHU.

Figura 45 a) – Digitalizado por IANTT.

Figura 47 b) – Digitalizado por IANTT.

Figura 49 b) e c) – Digitalizado por IANTT.

Figura 58 – Projeto Documenta Brasília Fapemig/UFSJ.

Figura 59 – Digitalizado por AHU.

Figura 60 – Projeto Documenta Brasília Fapemig/UFSJ.

Figura 61 – Digitalizado por AHU.

Figura 62 – Digitalizado por BUC.

Figura 63 – Projeto Documenta Brasília Fapemig/UFSJ.

Figura 65 – Digitalizado por IANTT.

Figura 69 a) – Digitalizado por AHU.

Figura 72 – a) Biblioteca Nacional de Portugal; b) Projeto Documenta Brasília Fapemig/UFSJ.

Figura 76 – Pintura do manto de Nossa Senhora do Ó retirado de COELHO (org.). *Devoção e arte*, p. 272.

Figura 85 – Imagem da página de rosto do compromisso retirada de BETHENCOURT e KIRTI. *História da Expansão Portuguesa*, vol. 3. Imagem do capítulo 9 digitalizada por IANTT.

Figura 89 – Projeto Documenta Brasília Fapemig/UFSJ.

Figura 90 – Projeto Documenta Brasília Fapemig/UFSJ.

Figura 93 – Digitalizado por AHU.

Figura 97 b) – Digitalizado por AHU.

Figura 98 – Digitalizado por BNP.

Figura 99 b) – Digitalizado por BNP.

Figura 100 – a) Imagem retirada de CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde e a ilustração de livros confrariais*, p. 224; b) Digitalizado por BNP.

Figura 101 – a) Projeto Documenta Brasilica; UFSJ – FAPEMIG; b) Digitalizado por BNP.

Figura 102 b) – Digitalizado por BNP.

Todas as demais – Foto: Márcia Almada.