



Livros Manuscritos Iluminados na Era Moderna

Compromissos de Irmandades Mineiras no Século XVIII

Márcia Almada, MMVI

Márcia Almada

**LIVROS MANUSCRITOS ILUMINADOS NA ERA MODERNA:
COMPROMISSOS DE IRMANDADES MINEIRAS, SÉCULO XVIII**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História Social da Cultura
Universidade Federal de Minas Gerais

Banca Examinadora:

Prof.^a Adalgisa Arantes Campos (Orientadora) - UFMG

Prof. Luciano Migliaccio – USP

Prof.^a Yaci-Ara Froner (UFMG)

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Programa de Pós-Graduação do Departamento de História
Setembro 2006

À Alice, pois crescemos juntas todos os dias.
Aos meus pais, Aparecida e Ary,
que me estimularam a paixão por livros e por artes.

Agradeço a todos que tornaram possível esta pesquisa ao favorecerem a consulta e reprodução fotográfica das obras, tão preciosas e queridas a todos: Biblioteca Guita e José Mindlin, Arquivo Público Mineiro, Arquivo da Paróquia do Pilar e Museu Casa do Pilar/Museu da Inconfidência em Ouro Preto, Museu Borba Gato em Sabará.

As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz.

Arnaldo Antunes

Resumo

A prática de adornar textos com caligrafia elaborada, grafismos e pinturas requintadas é comum na maioria das sociedades setecentistas. A apresentação e a composição da escrita são elementos de comunicação tanto quanto o texto redigido. A presença da imprensa não anulou a prática de produção de textos manuscritos e, de certa maneira, contribuiu para o avanço e a propagação da arte da caligrafia através da publicação de manuais impressos, tais como a obra *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar*, referência para artistas mineiros. O diálogo entre o livro manuscrito moderno e o livro iluminado medieval é percebido principalmente através das técnicas e materiais, como continuidade de práticas desenvolvidas pelos iluminadores medievais e transmitidas pela tradição oral e pelos manuais impressos. Onze livros de compromisso de irmandades mineiras no século XVIII são analisados sob o ponto de vista da prática artística, com o objetivo de detectar como os dispositivos materiais são indicativos das possibilidades construtivas do objeto artístico em um determinado período, como se apresentam as permanências e as transformações da tradição da iluminação e quais são os recursos de que os artistas dispõem para enfrentar as questões técnicas e materiais. A partir da análise da forma de organização visual da obra, das características dos elementos empregados, da escolha dos tipos de capitulares e da técnica individual do artista, determinaram-se quatro grupos estilísticos e identificaram-se dois artistas, ainda anônimos, os quais produziram obras em períodos e localidades distintos. A análise material e estilística revelou ainda um aspecto sutil da vinculação do objeto à instituição: a forma como se constituem os compromissos, interagindo imagens sagradas a um texto regulador, reflete o duplo caráter dessas agremiações na sociedade mineira, relacionando o temporal ao espiritual nas ações cotidianas.

Palavras-chave: Arte colonial; pintura; Minas Gerais; século XVIII; Livros de Compromisso; Irmandades.

Résumé

La pratique d'embellir les textes avec une calligraphie élaborée, des graphismes et des peintures raffinées est d'usage commun dans la majorité des sociétés du XVIII^e siècle. La présentation et la composition de l'écriture sont tout autant des éléments de communication que le texte écrit. La présence de la typographie n'a pas effacé la pratique de production de textes manuscrits avec des enluminures et, d'une certaine façon, elle a contribué dans l'avancement et la diffusion de l'art de la calligraphie par la publication de manuels imprimés, comme l'ouvrage *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar*, une référence pour les artistes de Minas Gerais. Le dialogue entre le livre manuscrit moderne et le livre médiéval avec des enluminures est perçu principalement à travers les techniques et les matériaux, dans la continuité des pratiques développées par les enlumineurs médiévaux et transmises par la tradition orale et par les manuels imprimés. Onze *Livros de Compromisso* (chartes d'engagement contenant les statuts et règlements) de confréries religieuses de Minas Gerais du XVIII^e siècle sont ici analysés du point de vue de la pratique artistique, avec l'objectif d'identifier la manière par laquelle les dispositifs matériels deviennent des indicateurs des possibilités de construction de l'objet artistique dans une période déterminée, la manière par laquelle se présentent les permanences et les transformations de la tradition de l'enluminure et d'identifier les ressources dont disposent les artistes pour affronter les questions techniques et matérielles. À partir de l'analyse de la forme d'organisation visuelle de l'ouvrage, des caractéristiques des éléments employés, du choix des lettres capitulaires et de la technique individuelle de l'artiste, nous avons déterminé quatre groupes stylistiques et identifié deux artistes, encore anonymes, qui ont produit des ouvrages dans des périodes et localités distinctes. L'analyse matérielle et stylistique a encore révélé un aspect subtil du lien entre l'objet et l'institution : la forme dans laquelle sont établis les *compromissos* (règlements), dans l'interaction des images sacrées avec un texte régulateur, montre la double caractéristique des confréries religieuses dans la société de Minas Gerais, en rapportant le temporel au spirituel dans les actions quotidiennes.

Lista de Ilustrações

Capítulo 1

FIGURA 1 - Poema visual de Manoel de Andrade de Figueiredo	27
FIGURA 2 - Modelos de capitulares adornadas	28
FIGURA 3 - Modelos de vinhetas.....	28
FIGURA 4 - a) São Marcos, de Ataíde. Acervo Museu da Inconfidência/Ouro Preto; b) letra capitular de fins do século XII e início do XIII, extraída de um manuscrito da Bíblia, acervo do British Museum, de Londres	37

Capítulo 2

FIGURA 5 - Penas para escrita e desenho	64
FIGURA 6 - Exercício para marcar pautas	66

Capítulo 3

Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar da Matriz de Ouro Preto, de 1734

FIGURA 7 - Página de rosto	75
FIGURA 8 - Organização visual das páginas	75
FIGURA 9 - Uso de composições simétricas e assimétricas nas capitulares	77
FIGURA 10 - Vinhetas	77
FIGURA 11 - Uso de elementos decorativos com possíveis significações simbólicas	77

Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento (da Matriz do Pilar) de Ouro Preto, 1738

FIGURA 12 - Frontispício e página de rosto	79
FIGURA 13 - Estrutura das páginas	79
FIGURA 14 - a) capitular do Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento (da Matriz do Pilar) de Ouro Preto, 1738; b) capitular do <i>Livro de Ouro, ou Introdução à Vida Devota</i> , 1729, p. ii; c) capitular de clichéria, da obra <i>Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar</i> , p. 126.....	81
FIGURA 15 – Capitulares O, M e P	82

FIGURA 16 - Elementos geométricos na composição das capitulares	82
FIGURA 17 - Referência da tradição medieval de ornamentação nas capitulares.....	82
FIGURA 18 - Vinheta caligráfica e letra da primeira linha	83
FIGURA 19 - Vinhetas – (repetição da estrutura da flor)	83
Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725	
FIGURA 20 - Página de rosto	86
FIGURA 21 - Organização visual das páginas	86
FIGURA 22 - Capital Q	87
FIGURA 23 - Elementos zoomorfos e fitomorfos	88
FIGURA 24 - Comparação de traços	89
FIGURA 25 - Letras executadas a pena	90
FIGURA 26 - Vinhetas	91
Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), 1735	
FIGURA 27 - Página de rosto	93
FIGURA 28 - Estrutura das páginas	93
FIGURA 29 - Capitulares M	95
FIGURA 30 - Detalhe do uso da prata	95
FIGURA 31 - Vinhetas fitomorfas	97
FIGURA 32 - Vinhetas zoomorfas	97
Livro de Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos na sua capela filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, [1750]	
FIGURA 33 - Organização visual das páginas	99
FIGURA 34 - Detalhes das letras A e letra O	100
FIGURA 35 - Frontispício	102
FIGURA 36 - Página de rosto	102
FIGURA 37 – Capitulares	104
FIGURA 38 – Vinhetas	104

**Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do
Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, 1722**

FIGURA 39 - Organização visual da página	106
FIGURA 40 - Detalhe das regras para letras aplicadas no papel.....	106
FIGURA 41 - Frontispício e detalhe da gravura	108
FIGURA 42 - Página de rosto e detalhe da capitular	108
FIGURA 43 - Capitulares	109
FIGURA 44 - Detalhe do desenho a grafite sob a imagem definitiva	109

Livro de Compromisso da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom

Sucesso de Vila Nova da Rainha do Caeté, 1738

FIGURA 45 - Frontispício e detalhe da gravura	111
FIGURA 46 - Estrutura da página	111
FIGURA 47 - Detalhe da inserção da capitular e do texto	112
FIGURA 48 – Capitulares	112

**Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de
Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, de 1745**

FIGURA 49 - Frontispício e detalhe	115
FIGURA 50 - a) página de rosto; b) capítulo 12º	115
FIGURA 51 - Comparação entre as letras A, C e T do Livro de Compromisso e do manual <i>Nova escola para aprender a ler, escrever e contar</i>	117
FIGURA 52 - Letras N do termo de Abertura e do capítulo 17.....	118

**Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da
Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Villa Real do Sabará,
de 1748**

FIGURA 53 - Página de rosto e detalhes dos mascarões	120
FIGURA 54 - Organização das páginas: capítulos 1º e 2º	121
FIGURA 55 – Capitulares	122
FIGURA 56 - Vinhetas florais	123

Livro de Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos do Arraial de Santa Rita da Freguesia de Santo Antônio do rio Acima da Comarca de Sabará, 1784

FIGURA 57 - Frontispício	126
FIGURA 58 - Planejamento visual - capítulo 6°	127
FIGURA 59 - Capitulares figurativas e caligráficas	128
FIGURA 60 - Vinhetas caligráficas e figurativas	128

Livro de 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, de 1790

FIGURA 61 - Página de rosto e detalhe da assinatura e do mascarão	130
FIGURA 62 - Frontispício	131
FIGURA 63 - Comparação de detalhes	132
FIGURA 64 - Organização visual da página	134
FIGURA 65 - Capitulares	135
FIGURA 66 - Capitular historiada	136
FIGURA 67 - Capitulares N	136
FIGURA 68 - Capitulares caligráficas	137
FIGURA 69 - Capitulares	137
FIGURA 70 - Capitulares com o uso de elementos zoomorfos	137
FIGURA 71 - Capitulares – formas geométricas e antropomorfas	138
FIGURA 72 - Vinhetas com motivos caligráficos, fitomorfos, zoomorfos e antropomorfos	139
FIGURA 73 - Bordas da moldura, com motivos caligráficos, grotescos e rocalhas	140

Autorias estabelecidas

FIGURA 74 - Recursos de simplificação dos elementos	142
FIGURA 75 - Cálices e filamentos	143
FIGURA 76 - Pássaros nas capitulares	143
FIGURA 77 - Pássaros, capitulares e vinheta	143
FIGURA 78 - Comparação de detalhes de frontispícios	144

FIGURA 79 - Detalhes dos pássaros – bicos e plumagem	145
FIGURA 80 - Detalhes das letras	145
FIGURA 81 - Detalhes das letras	146
FIGURA 82 - Detalhes das letras	146
FIGURA 83 - Páginas de rosto dos Livros de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, 1722, e da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1745	147
FIGURA 84 - Comparação entre letras góticas	147
Apêndice	
FIGURA 85 - Frontispício do Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725	148

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1 – Livro: Objeto Cultural	18
Capítulo 2 – Livros Manuscritos: Iluminuras e Caligrafias	41
Capítulo 3 – Livros de Compromisso: Análise Formal e Estilística	71
Apêndice - Ensaio das possibilidades da análise iconográfica: o frontispício do Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725	146
Conclusões	152
Referências	157

Introdução

Para o historiador importam as discontinuidades ou as permanências?
O que quero fazer com essa obra? O que quero desta imagem?¹

Stéphane Huchet

Deparar-se com um documento belamente ilustrado certamente provoca no observador uma sensação de prazer que se perde no ar e nas expressões exclamativas: *Que beleza!*

Foi isso o que sempre ouvi a respeito dos livros de compromisso das irmandades mineiras produzidos durante o século XVIII. Guardados a sete chaves pelos administradores dos arquivos eclesiásticos - quando sua guarda não é disputada pelos próprios pesquisadores locais -, são mostrados a poucos como preciosidades históricas. Mas, infelizmente, muitas vezes me deparei com frontispícios de compromissos emoldurados em casas de colecionadores de arte ou à venda em antiquários.

As surpresas prazerosas a cada encontro com uma página ilustrada me motivaram a saber mais. Quem, afinal, eram esses artistas, ainda anônimos? Os iluminadores formariam uma categoria profissional distinta? Que tintas usavam e como aprenderam a técnica da ilustração? Em que os livros de compromisso pareciam e em que diferiam dos livros iluminados medievais? De que forma a tradição da pintura em manuscritos era transformada ao longo dos séculos?

Qual função (além da jurídica) possuíam na irmandade esses documentos ricamente adornados, que provocam tanta adoração nas pessoas quase três séculos após sua elaboração? Como eram usados e quem tinha acesso ao livro? Ficaria este também guardado ou era exposto durante solenidades? Por que, enfim, as irmandades investiam recursos na decoração de seus estatutos?

Com estas questões em mente, delimito o campo de pesquisa na abordagem dos livros de compromisso de irmandades localizadas nas Comarcas de Ouro Preto e

¹ HUCHET. *Memória metodológica*.

do Rio das Velhas, produzidos durante o século XVIII, totalizando onze obras. O recorte espacial e cronológico amplo foi definido pela possibilidade de confrontação do aparato estético utilizado pelos diversos grupos sociais, permitindo também perceber a movimentação dos artistas entre as diversas localidades. Preferi não fazer a distinção social das irmandades, em primeiro lugar porque os artistas disponíveis atendiam a diversos clientes, e porque não gostaria de estabelecer distinções rígidas entre os segmentos sociais. Um dos conceitos que nortearam a pesquisa é o da complexidade das relações, que possibilita interações múltiplas entre os diversos grupos que compõem o corpo social. Sabemos que a sociedade mineira no século XVIII possibilita essas trocas. Não se pode falar a respeito de uma parcela da sociedade à qual se atribua homogeneidade na percepção do mundo; nem tampouco excluir a ação de indivíduos que circulam socialmente e que promovem a troca de idéias, ideais, formas de comportamento.

O efeito da apreensão dos objetos ou dos textos depende não só da idéia que estes veiculam, mas também da forma que possuem. O livro, por exemplo, não é somente o texto que contém. Ele é fruto da produção tanto do autor, quanto do editor e do tipógrafo. O primeiro contato do leitor com o livro é feito através dos sentidos e da matéria, ou seja, a partir de sua forma, aparência, textura, imagens, odores, conformando expectativas de leitura e influenciando a compreensão da informação. Ilustrar letras, diagramar páginas, introduzir elementos decorativos, revestir o conjunto com uma bela encadernação acabam por produzir no consulente sentimentos de reverência, respeito e admiração. A reflexão sobre o valor simbólico do objeto livro, construído desde os primórdios do cristianismo, foi essencial para aproximar-me da questão do valor honorífico do livro de compromisso para as agremiações leigas. Mas essa problemática é ainda muito maior.

O sentido dos *códigos* não é estável; pelo contrário, é historicamente produzido e depende da maneira pela qual é apreendido. Busquei na herança do livro medieval ilustrado as origens do livro moderno ilustrado. É claro que a arte da iluminura não foi incorporada sem modificações ao mundo barroco. Portanto, investiguei as formas de construção do objeto e da imagem e as referências que surgem como tradição construtiva e estética e como elas são incorporadas e utilizadas na realidade cultural das Minas Gerais setecentistas. O diálogo perpassa tanto as iluminuras dos manuscritos

medievais, quanto as do livro impresso - através da estética tipográfica (mancha de texto, vinhetas, decoração), dos livros de instrução e dos manuais de caligrafia.

Em fins da década de 70, o padre Lauro Palu publica um artigo² no qual destaca a importância da obra *Nova Escola para Aprender a Ler Escrever e Contar* para a arte da caligrafia durante o século XVIII nas Minas e reproduz algumas imagens do original³. Esta foi a primeira referência da minha fonte fundamental para analisar os livros de compromisso. Estava quase tudo lá: os materiais, as letras, os adornos, o método, o aprendizado, os cânones e os conceitos de um belo manuscrito. A obra, escrita pelo poeta e mestre Manoel de Andrade de Figueiredo, foi a primeira publicação em português sobre a arte da caligrafia e condensou a rica experiência do autor, adquirida ou pela oralidade ou por intermédio de manuais estrangeiros.

Outro manual analisado foi a obra do português Filipe Nunes: *Arte da pintura: symmetria, e perspectiva*, publicada em Lisboa em 1615. Os tratados sobre arte e arquitetura, os manuais para artistas e as gravuras impressas exerceram papel fundamental no desenvolvimento da arte a partir do século XV. Comparando a informação fornecida por esses manuais com as recentes pesquisas laboratoriais promovidas por cientistas da restauração, e através da análise organoléptica dos originais, pude elencar os principais materiais e técnicas de iluminação de livros durante o século XVIII. Foi possível também compreender o papel dos modelos na reprodução de padrões estéticos entre as irmandades e perceber que essa prática já era comum na execução dos livros medievais.

A História da Arte são muitas. Sthephane Huchet destacou uma série de concepções usadas na história da arte: função de representação, semiológica, econômica, diálogo intercultural, política, mitologia política, essência, iconologia, teologia, teleologia, tradição, sucessão de crises, história crítica, crítica estética, história dos projetos conscientes do artista, como lugar do espectador etc.⁴ A escolha de apenas uma das concepções tende a levar à leitura aprofundada de um aspecto. É sempre arriscado escolher uma das abordagens, pois não é possível explicar uma totalidade a

² PALU. Nova escola para aprender a ler, escrever e contar (1722). *Barroco*, n. 10.

³ FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, oferecida á Augusta Magestade do Senhor Dom João V. Rey de Portugal. Primeira parte. Por Manoel de Andrade de Figueiredo, Mestre desta arte nas cidades de Lisboa Occidental, e Oriental. Lisboa Occidental: na officina de Bernardo da Costa de Carvalho, Impressor do Sereníssimo Senhor Infante. Com as licenças necessárias, e Privilegio Real. [1722].

⁴ HUCHET. *Memória metodológica*, p. 2.

partir de um foco único. Portanto, devem-se fazer recortes analíticos, pois contribuem para a construção do conhecimento, apresentando as partes multifacetadas da realidade.

Uma obra de arte possibilita mais do que a simples fruição estética: ela testemunha relações culturais, que podem ser percebidas pela análise das referências e empréstimos (velados ou explícitos), da clientela e suas preferências plásticas e da formação intelectual do artista. As formas não possuem um sentido intrínseco, independente da apropriação pelo sujeito ou pelos grupos.

Abordei os livros de compromisso em sua especificidade técnica, estilística e institucional. Aproximando-me das obras com olhos atentos, após ter a questão material solucionada, penetrei na sua construção visual como planejamento estético, observando as opções tomadas por cada artista e comparando-as com outros. Em análise documental que partiu da descrição formal, descobri processos, interações múltiplas, padrões construtivos, possibilitando a aproximação das obras em grupos estilísticos.

A análise formal permite a revelação do modo de se fazer: é o “documento” da forma de sentir o mundo e representá-lo em formas figurativas. Desvendar essa materialidade contribuiu para o entendimento de sua significação. Segundo Michel de Certeau,⁵ a identificação e a classificação dos padrões estéticos utilizados e dos seus modelos referenciais podem indicar o caminho tanto da tradição como da sua reinvenção, através da explicitação do *que* é usado e de *como* é usado. Além disso, no processo de construção de sentido é preciso tanto olhar o observador em suas competências específicas, quanto tomar a percepção como algo concreto, através das características formais do objeto. As diferentes possibilidades do fazer se tornam perceptíveis através da análise da aplicação das técnicas e da escolha dos materiais. Decifrando as técnicas de execução, foi possível estabelecer a relação entre pintor e calígrafo na ordenação do processo construtivo e refletir sobre o trabalho de artistas na prática da iluminação de manuscritos.

A partir da análise iconográfica, examinei o frontispício do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, procurando entender como o aparato estético utilizado

⁵ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 48-50.

integrava uma lógica que unia a arte às demandas religiosas e aos anseios espirituais da população. Como “os dados iconográficos constituem um elemento de mediação inequívoco entre um determinado ambiente cultural, religioso e político, e a obra de arte”,⁶ foi possível estabelecer relações entre as figurações produzidas e as crenças religiosas do período estudado.

O texto manuscrito em um livro e o texto inscrito em estandartes que decoram as festas religiosas certamente promovem diferentes percepções. Uma iluminura de um livro de irmandade e a iluminura de um mapa, a pintura de temática religiosa em um templo e aquela inserida em formato de livro possibilitam diferentes acepções e compreensões. As invenções de sentido são referentes às práticas nas quais se inscrevem. As imagens produzidas nos livros de irmandade são uma interlocução entre as agremiações leigas e os artistas, entre o solicitado e o executado, entre as convenções iconográficas e as soluções técnicas e estéticas adotadas.

⁶ GINZBURG. *Mitos emblemas e sinais*, p. 79.

Capítulo 1

Livro: Objeto Cultural

...manuscritos ou impressos, os livros são objetos cujas formas comandam, se não a imposição de um sentido ao texto que carregam, ao menos os usos de que podem ser investidos e as apropriações às quais são suscetíveis.⁷

Roger Chartier

A multiplicidade da realidade cultural da sociedade mineira no período colonial tem sido abordagem privilegiada nos estudos historiográficos recentes, especialmente no que se refere à complexidade das relações sociais, às práticas de miscigenação cultural e à possibilidade de interações e resistências presentes nas inúmeras ações do dia-a-dia. Este é um processo dinâmico de compartilhamento de diferentes universos culturais, no qual as contradições entre a realidade cotidiana e as orientações religiosas e políticas se manifestavam por diversos artifícios para a sobrevivência e a convivência entre os diferentes grupos e dentro de cada um deles.

Os homens expressam e materializam o sentido da existência também nos objetos de uso cotidiano, vestimentas, cores, adornos, mobiliário, arquitetura, textos, letras, arte. O material visual está, em última instância, vinculado diretamente aos mecanismos de estruturação social de uma comunidade e relaciona-se a práticas que são historicamente condicionadas e vinculadas aos padrões, doutrinas e formas de organização da sociedade em cada tempo.

Idéias e configurações materiais devem ser compreendidas como o resultado da integração e subordinação de diversos códigos culturais às circunstâncias locais. Referências culturais africanas, européias, greco-latinas, asiáticas e outras - possíveis através da internacionalização dos estilos, da utilização de gravuras impressas como modelos temáticos e iconográficos e da circulação de artistas estrangeiros - integram-se às práticas artísticas e relacionais do cotidiano, conformando uma especificidade

⁷ CHARTIER. *A ordem dos livros ...*, p. 8

própria. O entendimento dos signos da linguagem textual, visual e gestual é particular aos grupos e está ligado à transformação dos conteúdos e matérias e aos usos que deles se fazem.

É possível partir dos objetos, das condutas e dos códigos para delimitar as áreas sociais por onde circulam as idéias, mas sem o pressuposto de que as clivagens da sociedade são forçosamente organizadas por um recorte social previamente constituído, com oposições dadas *a priori*, como a tradicional distinção entre elite e povo e entre cultura letrada e iletrada.⁸ As relações sociais acontecem em um lugar regido pela pluralidade, muitas vezes incoerente e contraditória, e as individualidades devem ser analisadas como parte de esquemas de ação integrantes de uma lógica operatória própria do corpo social.⁹

Exemplos das trocas complexas entre tradições são as festividades promovidas pelas irmandades em Minas Gerais no século XVIII. No relato de Simão Ferreira Machado sobre a festa do Triunfo Eucarístico, realizada em Vila Rica em 1733 para comemorar a trasladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a nova Matriz de Nossa Senhora do Pilar, há inúmeras citações da inserção de elementos profanos mesclados aos religiosos, compondo um efeito visual e sonoro variado. A presença da diversidade é vista pelo autor como o triunfo da cristandade.¹⁰ Não seria, contudo, o testemunho contemporâneo da multiplicidade de heranças que constroem a cultura setecentista? Também nas festas das agremiações de negros, segundo o relato de diversos visitantes e viajantes, constantes eram os fogos, danças e músicas profanas, comida e bebida em profusão, práticas opostas às orientações tridentinas quanto ao culto sagrado.¹¹

As configurações materiais e imateriais forjadas pelos diferentes grupos sociais em processos de trocas culturais são elementos essenciais na identificação e na composição da realidade. As imagens visuais são produtos históricos e, por razões espirituais (evangelização) e lingüísticas (obstáculos na comunicação), exerceram no século XVI um papel notável na descoberta, conquista e colonização do *Novo Mundo*. A descoberta da América pelos europeus foi contemporânea à difusão da gravura sobre

⁸CHARTIER. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*.

⁹CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 38.

¹⁰ÁVILA. *Resíduos seiscentistas em Minas*, v.1, p.16-18.

¹¹AGUIAR. *Negras Minas Gerais ...* p. 318; CAMPOS. *O Triunfo Eucarístico: hierarquias e universalidade*.

metal e às descobertas artísticas relativas à pintura durante o *Quattrocento*. No processo de difusão internacional das imagens da cristandade, as estampas impressas constituem importantes objetos de mediação cultural ao fazer circular, no mercado internacional, referências estéticas predominantes.¹²

O comércio editorial torna-se atividade altamente lucrativa no século XVI. Christophe Plantin se destaca no comércio internacional como editor-tipógrafo de livros ilustrados com ornamentos, retratos, emblemas e coleções de retratos. Pela penetração de suas obras, torna-se remarcável a sua importância no plano artístico. Entre 1560 e 1570, importou e exportou grandes quantidades de estampas e séries ornamentais para a Europa e também para a América Latina. Suas edições estavam também presentes nas bibliotecas dos jesuítas, que foram grandes construtores e difusores do estilo flamengo nos retábulos maneiristas no século XVI em Portugal.¹³ A Igreja de São Roque, em Lisboa, construída entre 1570-1580, cuja decoração interna se concretiza nos últimos anos do século XVI, constitui uma espécie de laboratório do maneirismo nacional. Os jesuítas também foram responsáveis, nos primeiros anos da colonização das terras brasileiras, pela difusão da cultura portuguesa: língua, técnicas, materiais, objetos, religiosidade tiveram a marca da formação jesuíta.

O estilo nacional que se desenvolve em Portugal a partir do final do século XVII possui o paradigma da exuberante decoração religiosa, marca do enriquecimento após o descobrimento de ouro no Brasil. Neste período, duas dinastias de mercadores de livros passam a dominar o comércio internacional: representando pensamentos estéticos diferentes, De Rossi foca suas publicações no conhecimento da Roma antiga e barroca, e Marietti, de Paris, divulga o classicismo francês.

De Rossi reedita imagens de gravadores italianos do século XVI e publica gravuras contemporâneas: a compilação de Filippo Passarini, de 1698, foi muito apreciada em Portugal e utilizada como modelo de arte religiosa barroca. Mas a grande referência, por volta de 1710, foi o tratado de André Pozzo¹⁴, justamente na época em

¹² No capítulo 2, veremos como o uso de imagens de referência é também importante na produção dos livros manuscritos iluminados durante o período medieval europeu.

¹³ Sobre as referências da estética internacional na arte portuguesa através das gravuras avulsas ou impressas em livros, Cf. MANDROUX-FRANÇA. *La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe au XVIIIe siècle*, p. 85-108.

¹⁴ *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, publicado em Roma entre 1693 e 1698.

que se assiste à transformação da estrutura dos retábulos e a tentativa de unificação estética entre a talha e a pintura.

Por outro lado, os franceses são responsáveis pela renovação do vocabulário ornamental. As publicações da família Mariette divulgam, através das gravuras, o trabalho de Jean Lepautre, Jean Vredeman de Vries e François-Xavier Habermann, artistas que tiveram grande penetração na arte nacional portuguesa. Segundo Mandroux-França, Lepautre foi o ornamentista mais representativo dos tempos de Luis XIV e “oculta, sob o aparato clássico, um potencial barroco que parece ter encontrado entre 1715-1730 uma realização tardia e inesperada na talha joanina, dominada pelos esquemas de composição do padre Pozzo.”¹⁵ O mercado do editor Mariette atingia não só as encomendas de D. João V para sua Biblioteca Real, mas também as demandas comerciais no país.

A internacionalização do gosto artístico instaurado por D. João V e a circulação de artistas estrangeiros aumentam o interesse pela informação veiculada pelos livros e pelas obras gravadas no século XVIII. Os editores de Augsburg conquistam o mercado português, especialmente o tipógrafo Jeremias Wolf.¹⁶ “A influência das gravuras de Augsburg foi decisiva tanto na divulgação na Alemanha do regência e do rococó franceses, quanto na elaboração e divulgação europeia do *rokoko* germânico, subsidiário do *rocaille* francês, mas com características próprias.”¹⁷ A partir da segunda metade do século XVIII, com a reconstrução da cidade após o terremoto, Lisboa rompe com os padrões antigos, enquanto no norte do país o barroco tardio encontra um novo impulso com a propagação das formas em rocalhas quase fantásticas, provavelmente partindo de referências do sul da Alemanha.

Ao lado das estampas ornamentais, destacava-se a produção de impressos que representavam cenas bíblicas e a iconografia dos santos, que passou a figurar nos missais, bíblias e demais livros sacros. Os irmãos Joseph Sebastian e Johan Baptist Klauber, gravadores oficiais do Bispo de Augsburg, tiveram grande divulgação de seus

¹⁵ MANDROUX-FRANÇA. *La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe au XVIIIe siècle*, p. 92.

¹⁶ Segundo Myriam Ribeiro, a predominância dos editores de Augsburg nessa época justifica-se principalmente pela presença da primeira escola técnica para pintores, desenhistas e gravadores, em 1710: a Academia Municipal de Augsburg. Cf. OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*.

¹⁷ OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p. 92.

trabalhos, tomando o gosto popular e contribuindo para a divulgação do estilo germânico.

É possível que centenas de gravuras encontradas na Academia de Belas Artes do Porto fizessem parte da coleção da Abadia Beneditina de Tibães, centro de irradiação do rococó na região de Braga.¹⁸ Artífices portugueses utilizaram tais imagens, que chegaram a ser reeditadas de forma simplificada em Portugal, atendendo às demandas dos próprios artistas, em especial dos azulejistas. Tais estampas se expandiram pelos domínios atlânticos portugueses, incluindo o Brasil, onde se podem identificar os “efeitos sobre a escultura de Aleijadinho”¹⁹. As ramificações da Ordem Beneditina tiveram um papel essencial na transmissão das imagens por todo o domínio lusitano. Ainda os beneditinos, a partir de 1770, irradiam a arte francesa em Portugal através de sua biblioteca, renovada com “as melhores produções de edições francesas de arte parisiense no segundo quartel do século XVIII”.²⁰

Os estoques de livros multiplicaram-se por dez no período 1680-1780 na Europa Ocidental, evidenciando a grande importância do comércio internacional livreiro. Mais do que os tratados teóricos, as edições que traziam coletâneas de gravuras feitas sobre trabalhos de ornamentistas franceses tiveram uma melhor repercussão no mercado internacional. Dentre estas, as de gênero *pitoresco* atingiram melhor cotação no mercado, por atraírem também o público leigo e os colecionadores²¹.

Os artistas e artífices atuantes no Brasil durante os séculos XVIII e XIX não escapam do uso das estampas na constituição de seus trabalhos, especialmente as encontradas nos livros devocionais e litúrgicos. Na década de 70, as pesquisas de Hannah Levy²² identificaram referências de impressos na execução de forros e obras parietais nas igrejas e capelas. A autora afirma que a circulação de modelos de pinturas européias entre os artistas e artífices nacionais era tão intensa que deixou como marca o caráter “ecclético da pintura colonial”, quando vista panoramicamente, e o aspecto

¹⁸ As Ordens religiosas, especialmente a dos jesuítas e a dos beneditinos, foram as grandes mediadoras culturais, provocando a circulação de idéias, projetos, estilos, teorias, através de suas bibliotecas, de seus colégios e dos trabalhos de catequização.

¹⁹ MANDROUX-FRANÇA. *La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe au XVIIIe siècle*, p. 95.

²⁰ *Ibidem*, p. 95.

²¹ OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.48.

²² Cf. LEVY. *Modelos europeus na pintura colonial*.

heterogêneo das obras dos artistas. Apresenta seis painéis pintados por Manoel da Costa Ataíde na capela de São Francisco de Assis que foram elaborados pelo artista a partir das gravuras de autoria de Demarne sobre obras de artistas consagrados impressas em Bíblia ilustrada editada em 1728. Duas destas pinturas são “cópias executadas segundo a famosa Bíblia de Rafael”,²³ de 1519, e de outras obras reproduzidas em larga escala por gravadores dos séculos XVI, XVII e XVIII. As pinturas de Ataíde reproduzem a “composição geral, a distribuição das luzes e sombras, a posição das figuras e a indumentária.”²⁴

À parte a identificação das interações entre artistas, outras questões, como a relação entre o cliente, o artista e o público, a reinterpretação das imagens no contexto do barroco e o alcance da liberdade criativa do artista, estão sendo atualmente pesquisadas.²⁵ A multiplicação de imagens impressas não resulta apenas em divulgação de idéias e estilos artísticos. A arte faz parte de um contexto cultural; difundir práticas estéticas e técnicas implica também a propagação de modos de vida e conceitos culturais, pois a modificação dos estilos, dos gostos e da estética relaciona-se à transformação dos comportamentos sociais. A utilização de modelos na execução das pinturas pode ser analisada sob a ótica do compartilhamento de concepções, determinado por pretensões do mercado internacional. Mas também podem ser analisadas as exigências do cotidiano que transformam os padrões. O comércio e a circulação de gravuras propiciam práticas de transferências culturais, trocas e diálogos entre sociedades que interagem continuamente em processos descontínuos, divergentes e múltiplos.

Além das estampas, os manuais de instrução impressos, sejam eles de caráter artístico, lingüístico ou técnico, representaram veículo de propagação de conhecimentos e visões de mundo. A abrangência de sua circulação é característica da modernidade, facilitada pela difusão da imprensa. Ao conhecidíssimo Cennino Cennini e sua obra *Le Livre de L'art ou Traité de la Peinture*, escrita no final do século XIV e publicada posteriormente em várias línguas, facilitando sua circulação internacional, juntam-se outras nem tanto conhecidas. Dentre eles destaca-se Filipe Nunes, que

²³ LEVY. *Modelos europeus na pintura colonial*, p. 100.

²⁴ *Ibidem*, p. 101. O que Hannah Levy considera uma “ânsia [de Ataíde] de dar um aspecto convincente à cena”, inserindo elementos do cotidiano e modificando a composição, pode ser visto hoje como releituras promovidas pelo artista na criação de seus trabalhos.

²⁵ Cf. BOHRER. *Um repertório em reinvenção...*

publicou seu livro *Arte da Pintura: symetria, e pespectiva* em Lisboa em 1615, após ter ingressado na vida religiosa já em idade avançada, na Ordem dos Dominicanos na mesma cidade. A primeira edição circulou com êxito entre estudantes e curiosos, tornando-se bastante rara, o que levou à reedição da obra em 1767. O objetivo da publicação era o de fornecer uma compilação tanto das técnicas quanto dos cânones vigentes no período. Não se apresenta exatamente como um tratado completo, o que de certa forma facilita a aproximação de leitores menos instruídos na arte da pintura. Embora com grandes falhas e simplificações, a obra de Filipe Nunes exprimiu iniciativa inovadora, pois, naquele momento, Portugal dependia exclusivamente da importação de livros estrangeiros sobre o assunto ou da circulação de manuscritos.²⁶

Um manual que certamente circulou nas Minas durante o século XVIII entre escrivães e artistas foi *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*,²⁷ de Manoel de Andrade de Figueiredo, publicado em Lisboa, provavelmente em 1722²⁸. O autor nasceu na Capitania do Espírito Santo, foi aluno da Companhia de Jesus e exerceu suas atividades de poeta, educador e calígrafo na corte de Lisboa. Figueiredo publica sua obra com o objetivo didático, destinado a aprendizes e a escrivãos experientes. Segundo o próprio autor, sua obra representa a primeira do gênero a ser publicada em Portugal, suprimindo lacuna importante na difusão da caligrafia, da ortografia e da aritmética através de manuais em língua portuguesa. É dividida em quatro tratados: o primeiro ensina o idioma português, com o objetivo de ler e escrever perfeitamente; o segundo apresenta os diversos caracteres e tipos de letras que se usavam com frequência naquele momento; o terceiro fornece as regras da ortografia portuguesa; o quarto ensina as noções básicas de aritmética.

A obra voltava-se à propagação, de forma simples, do conhecimento acumulado pelo autor, bem como à difusão de preceitos e concepções de sua época. Utiliza estilo coloquial e de fácil acesso a qualquer leitor, fugindo da linguagem erudita. Suas observações são pautadas no domínio absoluto da prática da caligrafia e

²⁶ NUNES. *Arte da pintura: symmetria e pespectiva*. p. 7-35.

²⁷ *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, oferecida á Augusta Magestade do Senhor Dom João V. Rey de Portugal. Primeira parte. Por Manoel de Andrade de Figueiredo, Mestre desta arte nas cidades de Lisboa Occidental, e Oriental. Lisboa Occidental: na officina de Bernardo da Costa de Carvalho, Impressor do Sereníssimo Senhor Infante. Com as licenças necessárias, e Privilegio Real. [1722].

²⁸ Não há data na página de rosto da obra. As licenças do Santo Ofício, do Ordinário e do Paço são de 1719 e de 1722.

do manejo dos instrumentos e materiais respectivos. Por suas características, deve ter-se tornado obra muito difundida em seu tempo, fazendo-se circular por todo o Reino de Portugal. No Brasil, são conhecidos exemplares na Biblioteca Nacional, na Biblioteca do Santuário do Caraça (Santa Bárbara, Minas Gerais) e no Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro). Em Portugal, foi referência para obras posteriores, como *Nova Arte de Escrever*, de Antônio Jacinto de Araújo, [1793] e *Regras Metódicas*, de Ventura da Silva (1803). Ao contrário de Filipe Nunes, Manoel de Figueiredo atingiu fama e reconhecimento, sendo seu nome lembrado por estudiosos de todas as áreas e épocas.²⁹

Manoel de Andrade de Figueiredo estabelece um elo entre a arte da caligrafia, a poesia e a atividade de educador. É um homem das artes liberais e emprega suas habilidades para exaltação das virtudes do Rei e das qualidades do Reino de Portugal – considera sua obra o caminho para que todos saibam com perfeição a arte da escrita, com textos organizados harmonicamente, “para que as proezas de Sua Majestade Real a todos infundam a alma.”³⁰ Pela própria formação, concilia ideais humanísticos e religiosos. Entende que o ensino das letras consiste em fator fundamental para o progresso no futuro, tanto para as aplicações literárias quanto para as políticas, religiosas e mecânicas.

Nas apresentações da obra, diversos textos enaltecem Manoel de Figueiredo e elogiam sua obra. Nas palavras de Frei Lucas de Santa Catarina:³¹

Tão útil a obra, tão engenhosa a fábrica, e tão deleitável uma e outra, que se devia impor à imprensa (não desconhecendo a antiga indústria) que em lugar das de papel, admitisse as folhas, ou das palmas, em que se lhe adiantassem as coroas, ou dos cedros, em que se lhe eternizassem as estampas.

Nessa passagem, o eclesiástico demonstra admiração pelas habilidades do autor para a escrita e a caligrafia. As alusões a materiais nobres (palmas e coroas) e permanentes (cedro) projetam expectativas de vitória e de imortalidade ao autor.

No trecho do poeta João Tavares Mascarenhas,³²

²⁹ Recentemente o *designer* português Dino dos Santos inspirou-se na obra *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar* para criar uma nova letra, que nomeou *Andrade*, criando um elo entre a história da tipografia portuguesa e a tecnologia digital. Cf. www.dstype.com.

³⁰ FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 3.

³¹ *Ibidem*, p. 7-8.

³² *Ibidem*, p. 15. Tradução livre do espanhol.

A mais pequena flor; de que se adorna;
Perpetua se divisa não durável,
De tal flor, por consequência certa
Fruto quase imortal deve esperar-te.

a obra de Figueiredo aproxima-se da eternidade tanto pela palavra, que é impressa, quanto pelas flores, apresentadas na forma de modelos decorativos, que se projetam para a imortalidade quando transpostas para o papel por diversos outros calígrafos.

No soneto de Francisco de Sousa de Almada³³,

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.

a pena constitui instrumento do sentido, enquanto a forma das letras enobrece a palavra escrita. A beleza do discurso, da escrita e dos suportes configura necessidade real e imprescindível ao deleite. A poesia barroca introduz o livro em exaltações de amigos e do próprio Manoel de Figueiredo, que assina dois poemas visuais (FIG. 1).

Ao longo da obra, Manoel de Figueiredo apresenta, em 46 gravuras a buril, modelos de letras romanas, cursivas, grifas e antigas, ensinando como grafar cada uma, além de fornecer exercícios de caligrafia. Discorre sobre o uso de cada tipo de letra e sua função, de acordo com as características do documento. Apresenta quatro modelos diferentes de letras capitulares³⁴ adornadas, das mais rebuscadas às mais simples (FIG. 2). Fornece exemplos de vinhetas³⁵ e cercaduras³⁶ em florões, pássaros, animais, anjos e

³³ FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 17.

³⁴ Capital é a letra inicial do texto, colocada em destaque. Pode ser historiada, quando se refere a um fato ou descrição de cena; é ornamentada quando preenchida com elementos decorativos.

³⁵ Vinhetas são elementos decorativos que finalizam uma passagem ou capítulo.

³⁶ Cercaduras ou bordaduras são as decorações que se encontram próximas às bordas do papel, emoldurando o texto.

cavaleiros em desenhos figurativos ou caligráficos, compostos a partir do movimento da pena sobre o papel em riscos circulares entremeados (FIG. 3). Discorre sobre as características dos suportes da escrita – principalmente o papel e o pergaminho – e fornece receitas de tintas para a escrita.³⁷



FIGURA 1 – Poema visual de Manoel de Andrade de Figueiredo.
Fonte: FIGUEIREDO. *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar*, gravura nº 19.

³⁷ Cf. Capítulo 2.

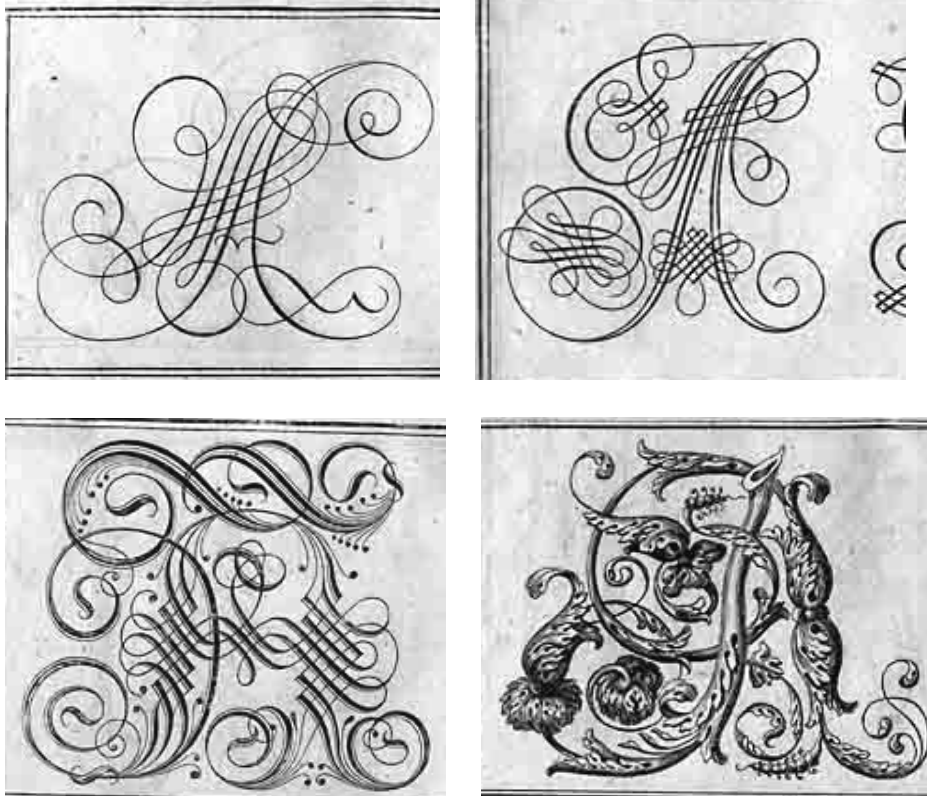


FIGURA 2 – Letra A – Modelos de capitulares adornadas. apresentados por Figueiredo, Fonte: FIGUEIREDO. Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar, gravuras nº 25, 28, 37 e 40.

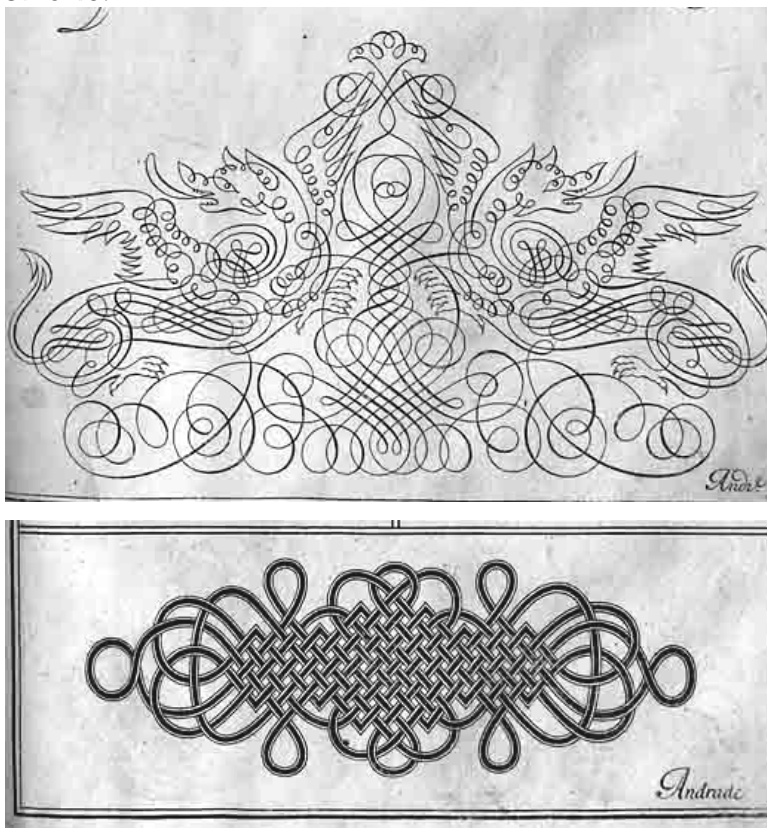


FIGURA 3 – Modelos de vinhetas. Fonte: FIGUEIREDO. Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar, gravuras nº 23 e 39.

Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar serviu de inspiração a artistas mineiros que pintaram iluminuras e inscreveram letras belamente caligrafadas nos livros de compromisso de irmandades durante todo o século XVIII.³⁸ Tais volumes continham os estatutos da associação, que deveriam ser submetidos à aprovação do Bispo. Estes documentos em geral organizavam a vida social dos lugares a partir das atividades das confrarias, cumprindo rituais litúrgicos, festas religiosas, auxílio a doenças e ações fúnebres, e expunham os direitos e deveres dos irmãos: os membros deveriam pagar uma taxa de entrada e anuidades e participar dos funerais e das missas destinados aos irmãos. Em contrapartida, seus direitos consistiam em receber assistência nos casos de doença, viuvez e desgraça pessoal, missas em sufrágio pela alma, enterro solene e sepultura em solo sagrado.³⁹

O estatuto era dividido em capítulos, que descreviam as obrigações dos membros da Mesa Administrativa – em geral provedor, procurador, tesoureiro, escrivão e andador (realizava serviços gerais) –, o culto, a organização das festividades, as funções administrativas e as taxas a serem pagas pelos irmãos. Os compromissos mais longos registravam também outros aspectos da organização, como a ética no manejo dos bens comuns, obrigações e remuneração dos capelães, eleição dos oficiais da Mesa, número de missas para os irmãos defuntos, regras para o acompanhamento de solenidades fúnebres de não-irmãos, relação dos principais objetos de culto da irmandade, entre outros. Nas entrelinhas dos estatutos, podem se observar as condições de vida dos habitantes – empobrecimento da população, circulação dos moradores entre as diversas vilas da capitania, princípios normativos no manejo dos bens coletivos –, aspectos que influenciavam diretamente a organização da vida social comunitária.

Como agremiações de fiéis, de caráter secular, as irmandades abrangiam os planos social, político e religioso. Atuavam como elemento de coesão e ascensão social, atendendo às demandas das pessoas nos aspectos religiosos e sociais. Tendo em vista que eram associações de leigos, não havia uma distinção clara entre os aspectos

³⁸ Cf. Capítulo 3.

³⁹ CAMPOS. *Introdução ao barroco mineiro*, p. 35; CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde e a ilustração de livros confrariais*, p. 7.

temporal e espiritual, e os problemas do cotidiano eram assunto de discussão e análise nas salas de reunião.⁴⁰

Enquanto instituições, as irmandades precedem a ação do Estado e da Igreja. Quando as primeiras vilas foram criadas por Antônio de Albuquerque em 1711, a presença e a atuação das associações leigas já eram incontestáveis.⁴¹ Diante das incertezas de uma sociedade em formação e de um ambiente inóspito, onde tudo estava por ser construído, a frequência às capelas aos domingos cumpria a necessidade de socialização. Nesses encontros, promoviam-se práticas religiosas e sociais. Algumas associações cumpriam assistência social junto às populações pobres que as integravam. Em uma sociedade marcada pela pobreza, esses requisitos eram garantia de sua expansão. Aliado aos fatores acima expostos, a proibição da ação de ordens religiosas regulares e o controle às práticas espirituais durante as visitas do bispado reforçavam a participação da população em tais organizações.⁴² Estima-se que 20% dos escravos, 50% dos forros e quase 100% dos livres negros e mulatos, durante o século XVIII em Minas Gerais, estavam engajados na vida confrarial.⁴³

Deve-se destacar que as atividades das irmandades acabavam por promover a relação entre os grupos sociais. Nas agremiações de negros, por exemplo, conviviam pessoas provenientes de inúmeras nações africanas. Os Rosários admitiam em seus quadros pessoas de diferentes etnias e condições sociais. A sociabilidade promovida pelas confrarias exercia então o papel de resolução de conflitos no interior da comunidade negra e facilitava a recriação de novas identidades culturais dentro das diversas comunidades negras.⁴⁴ A realidade se impõe, mediada pelas regras estabelecidas e as ações do cotidiano, impregnadas pelas tradições das comunidades. É essencial compreender como um mesmo código (seja ele texto, imagens ou ritos) circula e é apreendido por grupos diferentes.

Por outro lado, percebe-se a inserção de associações negras nos círculos da elite. Ao colaborar com estas agremiações, oficiais brancos e letrados atuavam como mediadores entre os grupos sociais e étnicos. A circulação de brancos nas confrarias

⁴⁰ SALLES. *Associações religiosas no ciclo do ouro*; BOSCHI. *Os leigos e o poder*.

⁴¹ BOSCHI, *Os leigos e o poder*, p. 23

⁴² FIGUEIREDO, L. *O avesso da memória: Cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*, p. 153-154.

⁴³ AGUIAR. *Negras Minas Gerais ...*, p. 256.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 265.

negras as inseria no circuito elitista da sociedade – Ordens Terceiras do Carmo e São Francisco, Senado da Câmara, regimentos auxiliares, ordens militares e postos administrativos. Os oficiais que colaboravam com as irmandades negras eram responsáveis pela sua defesa e proteção. Para os brancos, o trabalho nas confrarias de negros tinha duplo aspecto: a possibilidade de expressar ações de caridade, identificadas com a fé católica, e a defesa de seus próprios interesses materiais, através dos empréstimos de dinheiro e fornecimento de materiais de consumo à associação, nem sempre com a lisura necessária.⁴⁵ Os brancos apresentavam motivos suficientes para disputar os cargos nas confrarias negras, mas tais confrades tinham arbítrio na escolha das pessoas, condicionando e atrelando as ações dos oficiais brancos às decisões da mesa diretora. Exigiam-se dos brancos duas posturas essenciais: promover a continuidade administrativa, incluindo a representação em ações judiciais voltadas para a defesa dos interesses e privilégios das associações; e servir de fonte de conselhos especializados sobre questões internas. Enfim, solicitava-se dos oficiais brancos uma participação ativa nos objetivos da instituição.

As agremiações leigas tiveram papel fundamental na construção e na afirmação das diretrizes da nova ordem social. Os compromissos das irmandades, produzidos durante o século XVIII nas Minas, contêm em sua forma material as questões acima apontadas. São documentos manuscritos com caligrafia elaborada, encadernados com materiais nobres, geralmente decorados com iluminuras coloridas, frontispícios⁴⁶ com iconografia específica da devoção, capitulares e vinhetas com ilustrações decorativas.⁴⁷ A produção dos estatutos recebia tratamento de requinte na ornamentação e várias irmandades contratavam artistas renomados para sua execução,⁴⁸ a exemplo de vários outros investimentos privados na execução de bens artísticos. Como se sabe, as confrarias leigas eram grandes incentivadoras da produção artística e artesanal no Brasil colonial⁴⁹. O livro de compromisso era objeto de circulação restrita: somente os

⁴⁵ AGUIAR. *Negras Minas Gerais ...* p. 269.

⁴⁶ Frontispício é a página de um livro na qual há estampa ou ilustração e se localiza à frente da página de rosto. Nos livros de compromisso, refere-se à pintura que apresenta o santo de devoção.

⁴⁷ Cf. Capítulo 3.

⁴⁸ Cf. CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde e a ilustração de livros confrariais*.

⁴⁹ Cf. ARAÚJO. *Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica Setecentista*; CAMPOS. *Varia História*; RAMOS. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das minas do ouro*.

irmãos integrantes da Mesa Administrativa e as autoridades eclesiásticas responsáveis por sua aprovação tinham contato direto com ele. Ainda assim, mesmo entre irmandades mais pobres, percebe-se a preocupação com o embelezamento do documento: organização visual da escrita, inserção de letras capitulares adornadas (mesmo em formas simples) e uso de materiais de boa qualidade. Um aspecto que se pode perceber através deste objeto é o compartilhamento de ideais pelos diversos grupos sociais: tanto organizações de brancos quanto de negros investiam recursos na ornamentação de seus estatutos. A distinção da riqueza e da qualidade da ornamentação refere-se principalmente ao montante de recursos que a irmandade poderia pôr à disposição, independentemente do grupo ao qual estava vinculada.

Outro aspecto a se apontar é a confluência entre as funções sociais e religiosas das irmandades, que pode ser identificada nos compromissos pela interação entre um texto de caráter regulador, de essência jurídica, e uma linguagem visual que privilegia a inserção de pinturas que evocam sentimentos de devoção cristã (principalmente nos frontispícios). É a aproximação entre o temporal e o espiritual materializada em texto e imagem.

O primor técnico aplicado na sua confecção indica que os livros de compromisso incorporavam valor honorífico. O significado simbólico refere-se justamente ao ato de fundação - mesmo que as reformas de compromisso façam parte deste grupo - de uma entidade comunitária que permeava em muitos aspectos a regulação da vida urbana, do convívio social e das práticas religiosas, e esse significado manifesta-se também por meio da construção visual do documento.

De uma forma geral, nos manuscritos adornados a organização espacial da mancha gráfica e das iluminuras configura um código visual que contribui para tornar a informação textual mais compreensível. Desde o período carolíngio, surgem hierarquias dentro do texto, destacando-se as partes mais importantes, separando-se capítulos ou passagens específicas⁵⁰. A permanência desta estrutura durante séculos indica o sucesso do planejamento visual da página e do livro como conceito, voltado para a compreensão e a absorção da informação escrita e visual.

As letras capitulares em destaque surgiram lentamente no texto, visando a realçar o começo de uma passagem particular considerada significativa. Posteriormente,

⁵⁰ Cf. ALEXANDER, *Medieval illuminators and their methods of work* e DIRINGER, *The illuminated book*.

em certos casos toda a página era devotada à construção de um *design* que destacasse ou tornasse ímpar a letra inicial. A construção de textos em páginas com dimensões fora do usual, em formas que quebrassem a lógica da leitura ocidental – em linhas, da esquerda para a direita –, e a inserção de elementos decorativos tornaram-se experimentações que, de certo modo, procuravam alinhar a informação do texto à informação visual, alterando o ritmo da leitura. Mas a linha permanece como elemento estrutural do texto e tem percorrido várias tradições; da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo ou em espiral, a linha facilita a compreensão da colocação seqüencial dos caracteres, privilegiando a interação da ordem e do significado.⁵¹

Entre os extremos de um texto sem quebras e de outro escondido por capitulares que ocupavam uma página inteira, as letras iniciais adornadas e as miniaturas foram paulatinamente sendo incorporadas como prática comum, com o objetivo de dar ênfase, sugerir pontos de pausa, marcar passagens no texto ou delimitar um espaço mental de repouso. Os elementos decorativos das cercaduras poderiam conter dicas para melhor compreensão do texto, mas freqüentemente serviam para identificar as páginas por meio de seus elementos gráficos. São recursos para evitar um efeito negativo do excesso de ordem e monotonia da página: a perda de atenção. Palavras idênticas, ou seqüências de letras que se colocam ocasionalmente repetidas uma abaixo da outra por várias linhas em sucessão, podem resultar em uma configuração indesejável e desviar o olhar da seqüência correta. É o que acontecia freqüentemente com a reprodução manuscrita de textos, quando passagens inteiras tornavam-se ininteligíveis, por omissão de linhas pelo calígrafo durante a cópia, confundido por linhas e letras semelhantes.

O *design* do livro manuscrito caminhou de uma concepção textual simplesmente para um *design* que agregava diferentes elementos, cuja função era proporcionar uma melhor compreensão e acessibilidade ao texto. Todos os elementos decorativos da página, das capitulares aos diagramas, poderiam ser considerados soluções práticas para os problemas da informação. Mas também agregavam valor à obra, proporcionavam um suporte para a prática artística e se relacionavam aos valores estéticos de um dado período. Os elementos decorativos não são triviais. Manuscritos,

⁵¹ Gombrich, *The sense of order*, p. 146.

seja livros, seja documentos, sempre foram itens de alto valor social. Representavam o poder do conhecimento e exigiam o aporte de recursos financeiros e humanos custosos em sua produção. Eram considerados bens de prestígio e conferiam *status* a seus proprietários.

O valor simbólico do livro ganha força a partir da expansão do cristianismo, quando se passa a utilizar diversas formas de registro escrito como força de propagação da doutrina e de circulação das Escrituras Sagradas. O texto dos Evangelhos representava a possibilidade de comunicação com o Divino. Mesmo que as obras profanas tenham desempenhado sua função nas sociedades, foi a partir da prática devocional que os livros ganharam importância entre as pessoas. As representações do Cristo em Majestade portando o Livro Sagrado ou de João com um códice na mão, mesmo na cena da Crucificação, são indicativos de como tal objeto participa do imaginário do Ocidente cristão. São inúmeras as representações desse tipo. Inusitada e anacrônica é a forma na qual o objeto se apresenta: embora o códice passe a ser comum apenas a partir do século III d.C., a maioria das representações da vida de Cristo apresenta os personagens portando *codex*⁵² em vez de *volumen*, formato próprio da época em que Jesus viveu. A forma do códice, que consiste na mesma do livro como conhecemos hoje, foi difundida justamente pela facilidade do transporte, manuseio e interação com o leitor.⁵³

Os enormes gastos realizados na execução do *codex*, a escolha dos melhores materiais, a habilidade dos artistas que executavam as miniaturas e iluminuras, bem como a decoração das capas com materiais nobres e atrativos, criavam um objeto que extrapolava a mera função de registro escrito de textos, um objeto de veneração dele mesmo, da palavra de Deus e também dos patronos da obra.

No domínio eclesiástico, sobretudo, o aspecto sagrado do livro - que revela a Palavra de Deus - demanda distinção através de decoração luxuosa. As capas eram muitas vezes adornadas com materiais preciosos, como ouro, prata, marfim, pérolas, e pedras semipreciosas, prática que se desenvolveu principalmente na arte carolíngia. Nos primórdios do códice encadernado, o revestimento externo possuía significado

⁵² *Codex* são os manuscritos cujas folhas, escritas dos dois lados, são reunidas em cadernos presos pela lombada, revestidos por uma capa. Começa a ser utilizado com maior frequência a partir do século IV. *Volumen* são os livros em estrutura de rolo, escritos em apenas uma face do suporte.

⁵³ CHARTIER. *História cultural, entre práticas e representações*, p. 132-133.

simbólico de proteção contra a ação demoníaca. Durante a Idade Média, a função estética se sobrepunha ao significado simbólico, mas se apresentava como um espelho da beleza celestial e verdade divina.⁵⁴ Na Alta Idade Média, as capas dos livros serviam para indicar que protegiam um conteúdo sagrado ou ao menos lhe ofereciam uma áurea sagrada. A partir do século XV, com a propagação do humanismo, a arte da elaboração de capas passa a refletir o crescente individualismo do patrono e do colecionador e também a secularização do objeto. O couro passa a ser usado freqüentemente. Nas edições mais ricas, é aplicado em diversas cores, com adição de detalhes em ouro, relevos e, em muitos casos, com a marca pessoal do proprietário, estampada na frente e no verso da encadernação. A prática de marcar a propriedade do livro, seja na capa (*superlibres*), seja na contracapa (*exlibris*), desenvolve-se principalmente a partir da imprensa de tipos móveis: com a popularização das edições e o aumento do número de exemplares de cada livro, a marca do proprietário exprime a afirmação do indivíduo, de sua relação pessoal com o objeto, com o texto e com o autor.

Nos compromissos das irmandades mineiras no século XVIII, as capas eram revestidas com materiais nobres, principalmente os veludos. Alguns exemplares que permanecem com sua estrutura original nos permitem localizar também o valor referencial das cores utilizadas: cada agremiação era representada por uma cor específica. Assim, as irmandades do Santíssimo Sacramento utilizavam o vermelho e o carmim; as de São Miguel e Almas, a cor verde; e as do Rosário, a cor azul. Em um belíssimo exemplar do Compromisso da Irmandade do Rosário de Vila Rica pertencente ao arquivo da Paróquia do Pilar, a capa de veludo azul apresenta trabalho de relevo em prata, representando Nossa Senhora do Rosário.

No período barroco, proliferam os impressos que relacionam os textos às imagens: missais, bíblias ilustradas, saltérios e livros de horas, popularizando a tradição de ilustração gráfica. A imagem, que leva a possibilidades múltiplas de sentidos, apresenta-se como aspecto fundamental no discurso do barroco, pois a comunicação com o sagrado e o mistério apresenta-se possível pela subjetividade do entendimento; a imaginação e os valores incorporados pelo indivíduo e pela coletividade são essenciais

⁵⁴ WALTHER. *Codices illustres*, p. 19.

na compreensão da mensagem. A imagem permite transformar em linguagem codificável os fenômenos de caráter transcendental. Segundo Cristina Ávila,⁵⁵

ao traduzir em formas ou palavras coisas do mundo invisível – Milagres, Aparições, Morte e Ressurreição etc. – o artista é levado a conceber imagens que traduzam um mundo de coisas não tácteis, tornando-as possíveis de serem imaginadas (quase palpáveis) para o homem comum.

A arte da caligrafia e da iluminação de livros não perde força em Minas Gerais no século XVIII; com a proibição da imprensa em terras brasileiras pela Coroa Portuguesa até 1808, os manuscritos eram um dos mecanismos de circulação de textos literários, poéticos, técnicos.⁵⁶ Por outro lado, no período barroco mineiro, cultivava-se a escrita como uma forma erudita de cultura, enquanto o desenho era uma possibilidade de comunicação para uma maioria de analfabetos textuais. A caligrafia está relacionada à imagem, em uma “não casual poética” que envolve linhas escritas e imagens através das capitulares, da escolha dos inúmeros tipos de letras, do uso de vinhetas nos fins dos capítulos⁵⁷ e na composição da estrutura geral da página através do planejamento da mancha gráfica e da inserção dos elementos decorativos.⁵⁸

O planejamento visual da página decorada assume função primordial no entendimento e compreensão da informação. Contudo, apresenta-se discreta ao leitor: raramente todos os detalhes do *design* são percebidos, mas, se o conjunto não é entendido, a decoração perde seu sentido. Há uma grande distinção entre ver e perceber (captar) os elementos de uma página, e essa é uma discussão da arte decorativa em livros.⁵⁹ Outro aspecto a se destacar, e que se refere diretamente à relação do artista com o suporte que maneja, consiste nas diferenças entre o que é feito para ser visto de perto e o que o é para ser observado de longe. Botticelli, no afresco da Igreja de Ognissanti (1480) em Florença, mostra Santo Agostinho com um livro aberto; nas linhas escritas, apenas esboços de palavras.⁶⁰ Na tela *São Marcos*, de Ataíde,⁶¹ o evangelista inicia a redação de uma obra; é possível ler apenas as primeiras letras do

⁵⁵ ÁVILA. *A palavra no espelho*, p. 78.

⁵⁶ João Adolfo Hansen e Marcello Moreira têm desenvolvido estudos sobre textos de Gregório de Matos Guerra e a cultura de circulação de manuscritos nos séculos XVI e XVII, sob o ponto de vista do valor da transmissão oral do conhecimento.

⁵⁷ ÁVILA. *Idem*, p. 227-228.

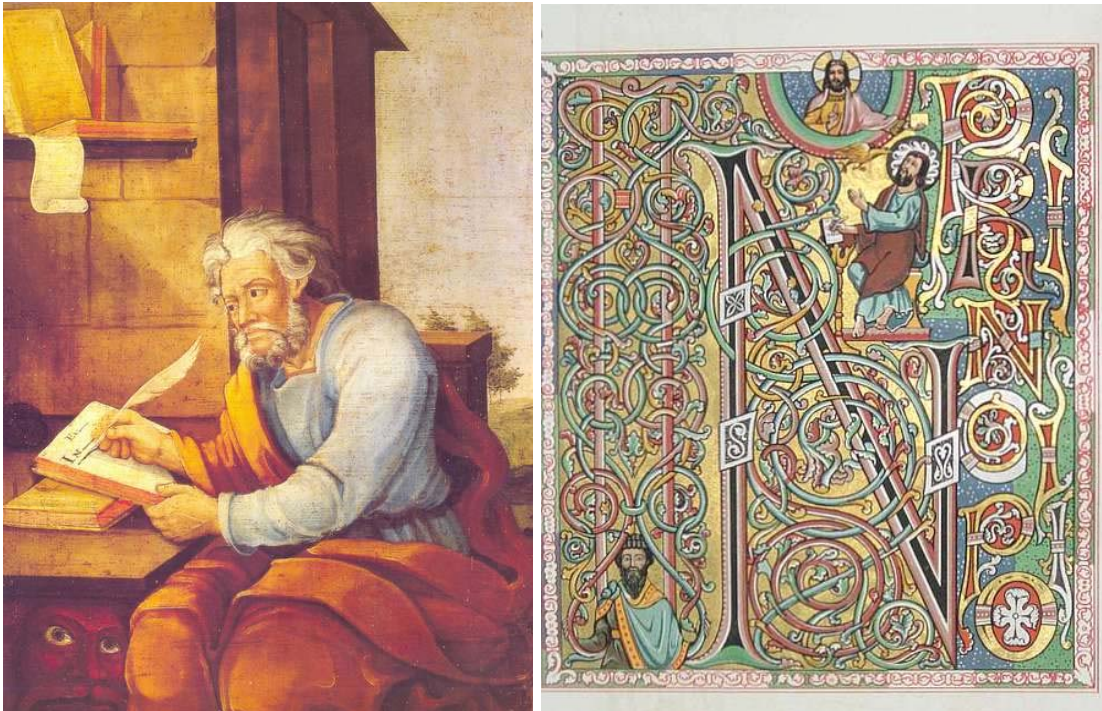
⁵⁸ Cf. Capítulo 3.

⁵⁹ GOMBRICH. *The sense of order*, p. 97.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 98.

⁶¹ Atribuição de Adalgisa Arantes Campos.

que escreve. Em uma capitular que ocupa quase uma folha inteira, encontrada em uma Bíblia manuscrita do período medieval, São João é representado dentro de uma letra (N), escrevendo seu Evangelho; apesar do tamanho diminuto da ilustração, consegue-se ler no livro que escreve as palavras iniciais: *in principium* (FIG. 4).



a)

b)

FIGURA 4 – a) São Marcos, de Ataíde. Acervo Museu da Inconfidência/Ouro Preto.
Fonte: CAMPOS, A. (org.) *Manoel da Costa Ataíde*, p. 167.

b) letra capitular de fins do século XII e início do XIII, extraída de um manuscrito da Bíblia, acervo do British Museum, de Londres.
Fonte: *LES EVANGILES des dimanches et fêtes de l'anne*, lâmina 35; acervo Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa/Belo Horizonte.

No embelezamento da letra que se torna ornamento, percebemos a expressão da exuberância do calígrafo, que mostra tanto o seu controle técnico, quanto sua criatividade. Sugere-se que, após formar a letra em suas bases constitutivas, ainda permanecia uma intenção extra na mão do calígrafo, que mostrava sua maestria nos movimentos regulares desenhando volutas, curvaturas, flores, pássaros, plumas. Mas, se

o desenho da letra extrapola em excessos, o seu sentido perde a função: impede a seqüência do alfabeto, a seqüência que forma a palavra.⁶²

Quando o leitor deve lidar com uma variedade de tipos de letras (como nos casos estudados em livros de compromisso de irmandades mineiras), há menos possibilidade de percepção genérica sobre as falhas da composição. O calígrafo e o iluminista, assim como o tipógrafo, preocupam-se com a surpresa, com a quebra de expectativas. A separação das palavras, a colocação dos parágrafos, os meios de realce através das capitulares ou mudança de fonte, tudo confirma o jogo de discontinuidades nas ênfases e de recursos de atração da atenção.⁶³ É o que percebemos na movimentação dos títulos nas páginas de rosto dos compromissos, nas quais letras regulares e itálicas, romanas maiúsculas e minúsculas conformam uma movimentação visual que reforça a importância do texto.⁶⁴

Na tensão entre letra e adorno, signo lingüístico e *design*, existem motivos e desenhos que se prestam a repetições e tratamento rítmico, que são próprios para a função de moldura e bordaduras. Para imagens de caráter simbólico, inseridas na área central da composição, prefere-se outra qualidade formal: simplicidade geométrica, lucidez e simetria.⁶⁵ Paradoxalmente, tal potencial formal pode levar a um obstáculo para sua interpretação quando não existem outras evidências que permitem uma análise mais ampla. Na metodologia de Panofsky, a interpretação simbólica depende da “intuição sintética”, resultado de uma trajetória que inclui três níveis de análise – o formal, o iconográfico e o iconológico. A iconografia consiste na descrição e na classificação de imagens. Possibilita a identificação da forma pela qual temas específicos foram visualizados e das convenções utilizadas, ao mesmo tempo em que cria as bases necessárias para quaisquer outras análises. A iconologia investiga a gênese e a significação da evidência pictórica, a interação entre os diversos tipos, o diálogo entre as idéias filosóficas, políticas e teológicas, as tendências individuais de cada artista e a correlação entre conceitos inteligíveis e forma visível.⁶⁶ Deve-se, portanto, evitar a tendência a procurar por significados permanentes em algumas formas tradicionais. Por exemplo, a árvore geralmente posicionada na área central,

⁶² GOMBRICH. *The sense of order*, p. 239-240.

⁶³ GOMBRICH. *The sense of order*, p. 146.

⁶⁴ Cf. Capítulo 3.

⁶⁵ GOMBRICH, *The sense of order*, p, 243.

⁶⁶ Cf. PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*.

ladeada por animais, seres humanos ou demônios, geralmente é associada à Árvore da Vida. Mas árvores certamente foram reverenciadas em várias religiões, e a crença em uma árvore cósmica que suporta o Universo pôde ser documentada em várias regiões. A Árvore da Vida refere-se a uma passagem bíblica, e sua interpretação simbólica, ao que às vezes constitui apenas forma decorativa, não deve ser sempre aplicada.

As palavras são dispostas em linhas, que se agrupam em parágrafos. A maneira como o texto é colocado na página provoca uma diferença considerável na naturalidade do entendimento do texto, do seu significado. No início da tipografia, a organização da página procurava repetir a tradição do livro manuscrito, muitas vezes organizado em forma de difícil compreensão – texto principal na área central da folha, ladeado por comentários e glosas. Ainda durante os cinquenta primeiros anos da tipografia, a obra impressa passa a se organizar de modo mais simples, trazendo para a página de rosto⁶⁷ as informações iniciais da obra, como autor, título, tipógrafo, data e local de impressão. Com a popularização da imprensa surgem certas necessidades, como a facilitação da leitura, a redução dos formatos e do custo das edições, levando à criação de novos estilos de letra, como a *cursiva* ou *itálica*, por Aldo Manúncio no início do século XVI.

Na Alta Idade Média e na Renascença, um escrivão europeu conhecia cerca de oito a dez estilos de letras diferentes. Cada tipo de letra tinha um uso específico. Livros religiosos, documentos, correspondências ou contratos exigiam diferentes escritas, que variavam conforme as regiões. Quando a tecnologia da tipografia se expandiu pela Europa, o rico acervo de letras góticas, românticas, bizantinas, antigas foram apropriadas e lentamente transformadas. De toda essa variedade, a letra humanista, baseada na letra carolíngia minúscula, prevaleceu sobre as outras, tornando-se o que conhecemos hoje como letra minúscula romana, com milhares de variações e transformações.⁶⁸

As convenções estipuladas nos primeiros séculos da imprensa sobrevivem até hoje. Os títulos são compostos em letras grandes e formais; as iniciais em destaque marcam o começo do texto, do capítulo ou da seção; as maiúsculas pequenas ou

⁶⁷ Página de rosto é a página de início de um livro, que traz o título principal e, em geral, a indicação de responsabilidade e os dados referentes à obra, impressa ou manuscrita.

⁶⁸ BRINGHURST. *Elementos do estilo tipográfico*, p. 135

minúsculas maiores marcam a frase de abertura. Tais elementos tornaram-se freqüentes com a expansão da estética tipográfica na composição do texto e podem ser percebidos na composição das obras manuscritas que estudamos, em um movimento estético contrário ao observado nos primeiros tempos da tipografia, quando o livro impresso partiu da estética do manuscrito; na Era Moderna, o livro manuscrito apóia-se na linguagem visual do livro impresso.

Capítulo 2

Livros Manuscritos: Iluminuras e Caligrafias

Iluminar: ilustrar, iluminar o discurso,
orná-lo com figuras, com flores da retórica⁶⁹.
Raphael Bluteau

A iluminação de livros ou manuscritos consiste na arte de adornar, por meio de pinturas de imagens, letras decoradas ou desenhos geométricos, em ouro e cores diversas, especialmente nas bordas da folha. A arte da iluminura desenvolveu-se durante o período medieval, e o próprio termo “manuscrito iluminado” indica a prática de iluminar textos através do emprego de ouro e tintas brilhantes. Na estética medieval, três eram as condições necessárias à beleza: integridade (perfeição), proporção (harmonia) e clareza. O brilho luminoso traduzia a expressão pura de prazer estético.⁷⁰

O termo miniaturas 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.⁷¹

A arte de iluminar teve seu ápice nos séculos XIV e XV e sobreviveu na Europa ainda por cem anos após a propagação da imprensa tipográfica, aplicada especialmente em obras devocionais para o público semi-alfabetizado. A decoração de

⁶⁹ BLUTEAU. *Vocabulário português & latino*, p. 52.

⁷⁰ HUIZINGA. *O declínio da Idade Média*. p. 241-243.

⁷¹ DIRINGER. *The illuminated book: its history and production*, p. 22.

livros e manuscritos data de período bem anterior: egípcios, gregos e romanos praticavam com fluência a ilustração de seus registros escritos. Contudo, não se pode considerar essas ilustrações como iluminuras, no sentido estrito do termo, pois não havia o uso de cores e folhas metálicas. Deve-se destacar que, na Antigüidade, a ilustração conectava-se diretamente ao sentido do texto tentando esclarecê-lo, clarear seu significado, enquanto o principal objetivo da iluminação praticada nos períodos medieval e moderno consistia em tornar os objetos belos.⁷²

Arte decorativa

O adorno de um objeto sempre implica a modificação da forma original do suporte, pela impressão, pintura, cobertura ou incrustação de outros materiais. O artista/artesão defronta-se com os materiais disponíveis para seu trabalho e inventa uma ordem para arranjar os materiais, alinhando retas ou curvas, combinando formas simples ou preferindo uma rede intrincada de elementos decorativos. Defronta-se também com o suporte a ser adornado e sua forma pré-definida. A liberdade individual da criação artística é então limitada pelas condições materiais dadas *a priori*. Mas também se delimita pela força da tradição.

A questão da tradição - continuidades e transformações - muito interessa aos historiadores da arte e traduz uma problemática complexa que envolve fatores formais, materiais e culturais. São diversas as abordagens e metodologias; múltiplas, as observações, e a questão persiste. Alois Riegl (1858-1905) defendeu a idéia de que a força da continuidade permeia a criatividade e que os estilos podem modificar-se internamente sem rupturas ou contraposições rígidas com suas origens. Suas conclusões partiram da observação diária e direta do acervo do Museu de Artes Decorativas de Viena; tendo ao seu alcance uma variedade de objetos disponíveis para estudo, acompanhou uma série definida de motivos ornamentais e suas transformações sucessivas, em um longo recorte temporal e geográfico. Riegl estudou principalmente a Antigüidade oriental e ocidental, estabelecendo conexões entre os diversos povos e

⁷² DIRINGER. *The illuminated book: its history and production*, p. 23.

destacando as trocas culturais a partir do emprego dos elementos decorativos na arte.⁷³ Descartou o modelo filológico⁷⁴ de análise e a articulação cronológica imutável das obras e monumentos artísticos ao questionar os conceitos de decadência, evolução e determinismo. Insatisfeito com a justificativa de um esplendoroso e isolado Oriente Antigo, Riegl analisou os principais motivos aplicados na arte oriental e descobriu que tal vocabulário visual freqüentemente se conectava a raízes gregas.⁷⁵

Aby Warburg (1866-1929) investigou o problema da tenacidade da tradição clássica e a demanda universal por um “Novo Estilo” (Renascimento) com enfoque na relação entre a continuidade e a mudança. As problemáticas que dirigiram os trabalhos de Warburg eram a função desempenhada pela criação plástica nas diversas civilizações e a relação que existe entre a linguagem figurativa e a linguagem falada.⁷⁶ Estudando o conteúdo das figurações e a sobrevivência dos valores e ideais da Antigüidade, Warburg percebia o tempo em uma visão não cronológica e seqüencial. Com essa noção de tempo histórico, percebeu a comunicação entre as diversas eras como indícios de movimentos transformadores globais da sociedade e compreendeu que o emprego de imagens gregas e romanas como protótipos de figuração não consistia meramente em solução para problemas técnicos. A reutilização de temas e figuras da Antigüidade tornara-se, então, um desafio à interpretação. Para Warburg, os mitos clássicos eram utilizados no Renascimento como testemunhos de “estados de espírito transformados em imagens”, pois as obras de arte são veículos da memória cultural e o diálogo entre as civilizações não se resume aos empréstimos artísticos.

Estudando comparativamente as obras artísticas nos diversos períodos históricos e criando um laço de entendimento entre elas, Erwin Panofsky (1892-1968) procurou perceber como temas pagãos da Antigüidade foram transformados em temas cristãos

⁷³ Cf. BAZIN, *História da história da arte – de Vasari a nossos dias*.

⁷⁴ O modelo filológico consiste em classificar as obras de arte a partir da observação direta de seus elementos internos, com a preocupação de atestar autoria e datação. Giovanni Morelli (1816-1891) destacou-se por buscar na obra “detalhes insignificantes”, como orelha, nariz e unhas, para verificar as peculiaridades do artista. Cf. VENTURI. *História da crítica de arte*, p. 179-196; GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais*. p. 143-179.

⁷⁵ GOMBRICH. *The sense of order*, p. 181

⁷⁶ Em “O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli – uma investigação sobre as representações da Antigüidade no primeiro Renascimento italiano”, texto concluído em 1893, Warburg compara as representações visuais utilizadas pelo artista à literatura poética – buscava, assim, identificar o sentido do processo de “empatia” estética com a Antigüidade que rodeava os artistas renascentistas. Cf. WARBURG. *El renacimiento del paganismo*.

durante a Idade Média, às vezes pela referência compositiva apenas, às vezes pela continuidade de motivos.⁷⁷ Tratou a obra como *sintoma* de algo, que se expressa em uma variedade inumerável de outros sintomas, isolando o determinismo na análise da relação entre a sociedade e a produção artística. Excluiu também a supervalorização da capacidade do artista no processo de criação estética, abrindo espaço para a análise do entorno cultural que propicia a criação artística. A produção artística fazia parte de esquemas inconscientes que sugeriam uma unidade às formas de pensamento de uma época. Seu conceito de *habitus* foi tratado como o processo de interiorização de valores, idéias e formas simbólicas pertinentes a uma sociedade. Não eram exteriores aos grupos e agentes sociais - possibilitavam tanto homologias, quanto distanciamentos, resultantes das diferentes capacidades de percepção e apreciação da realidade. O objetivo de Panofsky era perceber como as obras de arte, criadas a partir de empréstimos de outras eras e sociedades, eram transformadas na criação de novas alegorias a partir de um elo comum que engendrava tanto o pensamento quanto os esquemas artísticos.⁷⁸

E.H. Gombrich (1909-2001) vê o hábito como uma moldura de referência na qual se pode instalar a variedade da experiência humana, sendo resultante de “nossa resistência a mudar e de nossa força de continuidade”.⁷⁹ A força do hábito manifesta-se na necessidade da permanência que tem dominado a decoração ao longo da história, presente na repetição de padrões decorativos, que são lentamente transformados pelas mudanças nos estilos de representação, pelos hibridismos e pelas transformações nas técnicas. Para o autor, a “força da inércia” permite a sobrevivência, na contemporaneidade, de certos elementos decorativos criados como objetos de significação mágica em determinado momento histórico. A força do hábito, nos estudos de percepção aplicados pelo autor, manifesta-se pela grande naturalidade que temos com o que é habitual: “assim que uma seqüência familiar de impressões é ativada, nós tomamos o restante como lido”.⁸⁰

Percebe-se a recorrência permanente de certos elementos decorativos nas diversas sociedades. A folha de acanto é um motivo que se segue utilizando desde o

⁷⁷ Mas, no entender do autor, a reintegração de *tema* e *forma* clássicos foi privilégio da Renascença.

⁷⁸ Cf. PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*; CHARTIER. *História cultural*, p. 38-39.

⁷⁹ GOMBRICH. *The sense of order*, p. 171.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 171.

período clássico e, segundo Riegl, deriva da *palmette* grega transformada em folha e que posteriormente se transforma em rocalhas. Já para o historiador W.H. Goodyear, o acanto deriva do lótus egípcio. A voluta espalhou-se também na Ásia e no Oriente; na China, apareceu durante os primeiros séculos de nossa era, aproximando-se do idioma chinês, mas ainda reconhecível como voluta grega. Pode tomar a forma de acanto ou de linhas simples e, no Barroco, ganhar peso e volume.⁸¹

Os monstros, apresentados em formas híbridas de animais, demônios ou seres imaginários, estão permanentemente presentes na arte. No mundo antigo, como guardiões, aterrorizadores, vigias de templos, casas ou lugares sagrados. No bestiário medieval, aparecem como correlatos de figuras ou valores encontrados no texto bíblico. No período gótico, aparecem, de forma anedótica e realista, como móveis selvagens e grotescos cômicos e em confronto com criaturas estranhas. Deuses do tempo, do período clássico, são transformados em demônios do cosmos e incorporados à astrologia cristã.⁸² Na maioria dos casos, o grotesco consiste na composição de dois elementos: a parte cômica e a assustadora. Tal dualidade também se reflete no *status* desses motivos, oscilando entre a forma decorativa e a representação de “monstros reais”, que inspiram o demoníaco e o medo do desconhecido. Vistos como invenções criativas, provocam o divertimento. Na arte italiana a partir do século XVI, os grotescos aparecem revestidos por formas geométricas. Nos livros de compromissos das irmandades mineiras, aparecem com seres híbridos devorando o próprio corpo, animais de duas cabeças e elementos da natureza animados (lua, sol, serpente etc.).⁸³

O interesse pelos grotescos cresceu no século XVI, passando das margens para o centro da pintura e perdendo as características de agressividade. Por volta de 1600, o típico é a animação de seres, mas com uma dosagem cuidadosa, que torna as curvas e desenhos sutilmente aparentados a grotescos. A ambigüidade das formas faz com que o observador viaje nas imagens e na sua própria criatividade. Os tipos híbridos de monstros (grotescos) descartam qualquer senso de ordem e desvia nossa busca pelo significado. As surpresas se sucedem; segundo Gombrich, “não há nada para captar,

⁸¹Gombrich analisa como diversos autores interpretam as transformações dos elementos decorativos a partir de suas origens na Antigüidade. Sobre esse assunto, Cf. *The sense of order*, especialmente capítulo VII – The force of habit, p. 171-194.

⁸² Cf. WARBURG. *El renacimiento del paganismo*, p.445-516.

⁸³ Cf. Capítulo 3.

nada para fixar; a deformação é difícil de ser codificada para ser rememorada e para qualquer coisa que exija fluxo”.⁸⁴

Os monstros, grotescos e seres híbridos não possuem necessariamente valor simbólico. O mesmo se pode dizer sobre os elementos decorativos de uma forma geral. Muitas vezes, surgem na arte com função de representação simbólica de um motivo, crença ou pensamento, mas permanecem incorporados ao processo criativo mesmo com a perda do seu valor simbólico intrínseco. É possível, como exercício de abstração e tentativa de configuração de uma realidade dada, visualizar valores simbólicos nos elementos decorativos, nos seres animados e nos grotescos. Esse exercício implica diretamente o entendimento das crenças e vivências místicas e filosóficas da realidade dada. Mas em que medida esses elementos podem ser interpretados simbolicamente? Como podemos perceber se o artista os usou deliberadamente como linguagem simbólica? Para Panofsky, os valores simbólicos “muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que conscientemente tentou expressar”.⁸⁵

João Adolfo Hansen considera que a comunicação simbólica se estabelece permanentemente entre os partícipes de uma comunidade. No período colonial brasileiro, a parcela da população letrada é significativamente pequena, estando concentrada nos aparelhos administrativos, eclesiásticos e setores urbanos. Nesse contexto, destaca-se a presença do leitor implícito, aquele que está apto a receber o sentido da experiência representada como sujeito do processo comunicativo específico. Representações materiais e artísticas da sociedade colonial (portadas de igrejas, pinturas decorativas, ilustrações de livros) são, no entender do autor, narrativas plenamente inteligíveis aos olhos da população colonial analfabeta, capazes de reconhecer as significações e o valor das metáforas, estabelecendo a comunicação.⁸⁶

A arte decorativa está relacionada aos estilos de representação de uma época, bem como aos valores postulados pela sociedade. Embora se detecte continuidade de certos elementos decorativos, as ordenações, as composições e as significações são específicas de cada momento histórico e dos grupos sociais. Por outro lado, as formas que interagem diversos de motivos decorativos podem ser percebidas como

⁸⁴ GOMBRICH. *The sense of order*, p. 256.

⁸⁵ PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 37.

⁸⁶ HANSEN. *Leituras coloniais*, p. 170.

hibridismos ou assimilações, em vez de serem vistas puramente como transição ou transposição. A presença de elementos similares em várias partes do mundo, como demonstrou Riegl, pode apontar para a interdependência das civilizações e também alertar que os contatos nunca são de mão única.⁸⁷

O livro iluminado medieval

Os livros medievais agrupam-se em obras de caráter religioso e secular. Na prática, contudo, não pode ser estabelecida uma distinção rígida entre os dois grupos, pois “a vida estava tão saturada de religião que o povo corria constantemente o risco de perder de vista a distinção entre o espiritual e o temporal”.⁸⁸ Textos históricos encontravam-se mesclados a passagens religiosas, enquanto temas profanos adornavam obras de caráter sagrado.

As obras religiosas poderiam ser de caráter litúrgico ou para uso pessoal. Dentre todos, a Bíblia ocupava lugar de destaque. Para a prática clerical, citam-se os Sacramentários,⁸⁹ Missais⁹⁰ e os Breviários.⁹¹ Para os leigos, o Velho e o Novo Testamento e seus comentários, a Bíblia Moralizante,⁹² Livro de Horas,⁹³ os Saltérios⁹⁴ e os Martirológios⁹⁵ eram encomendados por aqueles que podiam arcar com os altíssimos custos de execução destas obras. Das obras não religiosas, destacam-se os trabalhos sobre astronomia, conhecimentos médicos e os bestiários. Livros de literatura e poesia também se encontram em exemplares iluminados.

Não é possível estabelecer uma única abordagem estilística que descreva o livro medieval. Do período carolíngio (século VIII), quando a arte de iluminar alcança impulso decisivo, ao final da Idade Média, são variadas as temáticas, a composição visual e os motivos decorativos apresentados. Contudo, nota-se a tendência, ao final do

⁸⁷ GOMBRICH. *The sense of order*, p. 190.

⁸⁸ HUIZINGA. *O declínio da Idade Média*, p. 145.

⁸⁹ Contém todas as rezas e textos que devem ser lidos pelo celebrante durante a missa.

⁹⁰ O missal contém o serviço completo da liturgia para todo o ano.

⁹¹ Relação de cantochões e hinóis.

⁹² Coleção de partes retiradas da Bíblia.

⁹³ Livro de orações, com calendário das festas cristãs, especialmente da Virgem Maria e de Jesus Cristo e das festas regionais.

⁹⁴ Coleção dos 150 salmos do Velho Testamento.

⁹⁵ Descrições sobre os mártires.

período medieval, a representar cenas da vida cotidiana e cortesã - nos livros encomendados por particulares, era comum a presença do retrato do cliente, sua família, propriedades e insígnias.

O planejamento dos programas visuais mostra a adjunção de interesses dos clientes, da formação do artista e das tendências estilísticas da época. Também eram fatores que influenciavam na elaboração da obra as suas especificidades, as possibilidades financeiras do empreendedor, a habilidade e capacidade do artista, a disponibilidade de materiais e a acessibilidade aos modelos de cópia. A tradição representava fator de grande importância nas sociedades medievais, dificultando inovações na representação de imagens plenamente aceitas e reconhecidas. O cliente poderia mostrar ao artista um outro manuscrito indicando suas preferências. Poderia também solicitar a cópia exata de um modelo.

Havia certos padrões preestabelecidos para a execução visual dos diversos tipos de obras – por exemplo, o Livro de Horas deveria ter necessariamente a imagem da Anunciação, enquanto no Gênesis não poderia faltar a representação dos seis dias da criação. Algumas vezes, o próprio artista deveria tomar as decisões a partir do conhecimento, ao menos superficial, do assunto tratado; por exemplo, textos de Santo Agostinho ou Aristóteles deveriam ser introduzidos por uma representação do autor escrevendo ou lecionando. O artista poderia ainda seguir um programa previamente registrado: pelo cliente ou intermediário na forma de contrato ou pelo próprio artista na forma de planejamento visual. Várias anotações são perceptíveis nas margens dos manuscritos, indicando o tema a ser pintado. Também havia maquetes ou croquis com o planejamento dos desenhos das miniaturas.

Na maioria dos manuscritos, primeiro 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. Inicialmente demarcava-se a folha em linhas horizontais, verticais e diagonais, delimitando-se o lugar da escrita e o da iluminura e das decorações. Após o texto ter sido escrito, o iluminador iniciava com um croqui os motivos das bordaduras e das imagens que se relacionam diretamente ao texto. Executava-se então o desenho em grafite ou ponta fina 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. Na fase da pintura, o livro normalmente não se encontrava ainda encadernado. Era comum, portanto, a utilização de uma tinta preparada em várias folhas seqüenciais e a colaboração de diversos artistas que trabalhavam em folhas separadas. Para tanto, o planejamento visual deveria estar bem construído.

Na divisão do trabalho, a aplicação da tinta aguada ou do contorno das figuras na finalização, atividade considerada mecânica, poderia ser feita pelos aprendizes. Um método de mecanizar o 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. Reservavam-se previamente espaços para os desenhos de figuras mais elaboradas e de grotescos, 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.⁹⁶

O trabalho medieval

Até o século XII, a pintura e a caligrafia ainda eram executadas pelo mesmo artista/artesão, prática que perdurou desde o período clássico, quando o *escriba* tanto redigia quanto adornava textos e livros – usava-se o mesmo instrumental para a escrita e para a pintura. No final da Idade Média, devido à especialização do trabalho do iluminista e às inúmeras transformações sociais e comerciais ocorridas no período, torna-se menos comum a união dessas atividades.

Nos monastérios, era corrente a prática de copiar e ilustrar obras como atividade de meditação, embora esta não fosse uma atividade relacionada nas regras de São Benedito.⁹⁷ O monge artesão deveria possuir seu próprio instrumental de trabalho e

⁹⁶ Sobre o livro medieval iluminado, 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*.

⁹⁷ As regras de São Benedito foram compostas na Itália por volta do ano 530. Tornaram-se o parâmetro para o tipo de vida monástico e foram adotadas em quase todo o mundo ocidental durante o período medieval.

realizar suas atividades preferencialmente de forma anônima. A partir do século XII, surgem casos de profissionais que trabalham sob remuneração (em dinheiro ou espécie) e há inúmeros exemplos de permutas entre o trabalho de monges, clero regular e trabalhadores liberais. Freiras e monjas também executavam a ilustração de livros.⁹⁸ O crescimento da economia monetária e a prosperidade dos mosteiros podem ter sido fatores para a expansão dos profissionais avulsos (externos aos mosteiros) que trabalhavam ao lado dos monges. Já no final daquele século os artistas liberais tornam-se proprietários de ateliês e de propriedades, passando por isso a figurar mais freqüentemente nas listas governamentais relativas ao pagamento de taxas. Esses profissionais possuíam grande mobilidade e facilmente incorporavam novos estilos de lugares distantes. Mas os monges e clérigos não interromperam o trabalho de copiar e ilustrar, mesmo com o avanço do trabalho misto e a profissionalização dos artistas ocorrida no final da Idade Média.

Durante o reinado de Carlos V, Paris e Flandres passam a ser os maiores centros de produção de iluminuras, como é lembrado nos versos de Dante.⁹⁹ O trabalho passa a ser organizado de forma comercial, com grande número de aprendizes sendo incorporados à produção de livros iluminados. Com o aumento da demanda decorrente da expansão das universidades, novas diretrizes são estabelecidas para a organização e o controle do trabalho de reprodução de textos. As universidades impunham exigências quanto à qualidade das obras copiadas, já que eram comuns falhas, omissões e transformações do texto ocorridas durante o processo de cópia.¹⁰⁰ As universidades tinham um limitado número de *librarii* (os intermediários entre os copistas e o cliente), que recebiam autorização para a venda de edições.

Em centros universitários, como Paris, Bolonha e Oxford, havia um grande número de estrangeiros, muitos deles profissionais envolvidos com a produção e a comercialização de livros. Nos séculos XIII e XIV, vários desses profissionais – homens

⁹⁸ Cf. ALEXANDER. *Medieval Illuminators and their methods of work*.

⁹⁹ No Purgatório, Dante encontra Oderico de Gúbio, famoso miniaturista, cônego de Siena, e estabelece um diálogo a respeito da vaidade do artista, que deseja a eternidade entre os vivos através de seu trabalho. O artista se penitencia: de que valeu meu esforço, se hoje sou superado por outros? Cf. DANTE ALIGHIERI. *Divina comédia*. Purgatório, XI.

¹⁰⁰ Há casos nos quais passagens redigidas em grego no texto original eram completamente omitidas por copistas que desconheciam a língua. Aldo Manúncio, um dos grandes tipógrafos e impressores do século XV, reconhecia essas falhas nas cópias e partia em busca de exemplares fidedignos para serem editadas em sua tipografia.

e também mulheres – eram pessoas de posses, com imóveis, comércio e ateliês próprios. Muitas vezes, o ilustrador também era comerciante de livros e desenvolvia outras atividades artísticas, como a pintura de esculturas, de escudos e bandeiras e a criação de trajes para cerimônias, mesmo sendo de personalidade reconhecida.¹⁰¹ Em Paris e em Bolonha, registrou-se forte presença de ingleses e irlandeses exercendo tais atividades. Essa “mundialização” se reflete nas artes decorativas, nas quais os estilos regionais passam a se mesclar intensamente.¹⁰²

Nesse período tornou-se comum a prática de pintar iluminuras em folhas individuais, que, posteriormente, poderiam ser incluídas em algum manuscrito, especialmente Livros de Horas. Isto se deve tanto às práticas comerciais, visando à redução do custo através da produção em série de iluminuras, quanto aos artifícios para burlar as taxas. Outra hipótese é que seria uma medida de economia de trabalho, ao empenhar-se maior esforço na preparação das superfícies para a pintura, deixando para a escrita folhas mais toscas.¹⁰³

O livro medieval iluminado – materiais

Os instrumentos utilizados para o desenho, como recomenda Cenino Cennini¹⁰⁴ no final do século XIV, são o buril de ponta fina - feito de metal ou osso - e o grafite, geralmente usado para os croquis. Os traços a grafite eram posteriormente finalizados com tinta, a partir de uma infinidade de técnicas: tintas coloridas, combinações de desenho e pintura, tonalidades aguadas, pintadas com pena ou pincel, combinações de miniaturas completamente pintadas e desenhos na mesma página ou na mesma miniatura.

No relato encontrado na obra *De arte iluminandi*,¹⁰⁵ de autor anônimo do século XIV, são relacionadas as principais cores utilizadas para a execução da iluminura medieval: preto, vermelho, branco, amarelo, azul, violáceo, rosáceo e verde. Os pigmentos naturais são o azul de ultramar e o azul da Alemanha; o preto é proveniente

¹⁰¹ HUIZINGA. *O declínio da Idade Média*, p. 224.

¹⁰² ALEXANDER. *Medieval illuminators and their methods of work*, p. 23-26.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰⁴ CENNINI. *Le livre de l'art ou traité de la peinture par Cennino Cennini*.

¹⁰⁵ Citado por ECO. *História da Beleza*, p. 108-109.

de terra preta ou de pedra natural; o vermelho, de terra vermelha, chamada *macra*. O verde consiste em terra ou verde-azul, e o amarelo, em terra amarela, ouro fino ou açafreão. Os artificiais são o preto de carvão, de fumo de vela de cera ou de óleo e sépia recolhida em uma bacia ou tigela vitrificada.¹⁰⁶ O vermelho, como o cinábrio, é obtido com enxofre ou prata viva ou com o *mínio*, feito com chumbo; o branco se extrai do chumbo ou de ossos calcinados de animais.

Para fixar o ouro ou a prata¹⁰⁷ sobre o pergaminho, prepara-se o mordente *como fazem os pintores de telas*: usa-se o gesso muito fino cozido e uma quarta-parte de ótimo bolo armênio; após triturar o pó, mistura-se água e deixa-se secar sobre pedra; separa-se somente a parte a ser usada e tritura-se com água, cola de carniça ou de pergaminho e mel, que serve para suavizar. A folha metálica é então sobreposta sobre a área preparada, sendo brunida após a secagem incompleta.

Empregava-se o *minium* normalmente para iniciais menores e em formas mais simples e planas, principalmente nos primeiros manuscritos. O melhor azul e o mais caro e raro era o azul de ultramar, feito a partir do *lapis lazuli* encontrado no Afeganistão, reservado para partes significantes da imagem, como o tradicional manto azul da Virgem. A sua aplicação, bem como a de metais como o ouro e a prata, denunciavam grande luxo. A utilização desses materiais usualmente era descrita no contrato. O emprego de cores intensas no vestuário e nas obras artísticas exprime riqueza e poder na Idade Média, devido à grande dificuldade de produção das cores vibrantes.¹⁰⁸

O livro iluminado moderno

Na maioria das sociedades setecentistas, era comum a prática de adornar textos com caligrafia elaborada, grafismos feitos a pena e pinturas requintadas. Existem duas categorias de caligrafia: a cotidiana - dos escrivães, textos domésticos, estudantes e professores - e a elaborada, aquela cuja forma, a apresentação e a composição da

¹⁰⁶ O pigmento sépia é feito a partir da secreção de um molusco.

¹⁰⁷ O uso da prata na iluminação de livros na era medieval é bastante raro. Cf. DIRINGER. *The illuminated book: its history and production*, p. 21.

¹⁰⁸ ECO. *História da beleza*, p. 106.

escrita, mesclada a desenhos desenvolvidos a pena ou a pincel, tornam-se elemento de comunicação tanto quanto o texto escrito.

A presença da imprensa não anulou a prática de produção de textos manuscritos, até porque cumprem funções diferentes; pelo contrário, de certa forma contribuiu para o avanço e a propagação da arte da caligrafia através da publicação de manuais impressos em tipografia e em calcografia (que pretendem reproduzir no impresso as peculiaridades da escrita manuscrita). Obras como a de George Bickman - *The Universal Penman*, editada em 1741 na Inglaterra - fizeram grande sucesso entre o público, ganhando diversas edições. O mesmo autor já havia publicado anteriormente outros títulos, mas este, de caráter universal, como o próprio nome indica, ganhou a simpatia do público. Até os dias atuais a obra tem o mérito do ensino da caligrafia, não só por seus aspectos históricos, mas também pelo diálogo que promove com as artes contemporâneas.

Os estatutos das irmandades mineiras no século XVIII mantêm a prática da decoração de textos manuscritos. Outros tipos de documento também apresentam ordem estética bem construída e adornada por elementos decorativos aplicados a pena ou a pincel, como os mapas, gráficos, diplomas, certidões e certas reproduções de obras impressas. A ilustração de manuscritos não é, portanto, exclusividade dos livros de compromisso. Destaca-se, nesse caso, a utilização de elementos decorativos triviais associados a elementos de caráter simbólico - relativos ao culto cristão - em documento de caráter eminentemente jurídico. Tal dualidade pode ser vista como reflexo da própria função dessas associações na sociedade mineira no século XVIII.¹⁰⁹

Os aspectos artísticos de tais documentos foram analisados sob o ponto de vista da prática da escrita e da pintura sobre papel. O objetivo foi detectar como os dispositivos materiais são indicativos das possibilidades construtivas do objeto artístico em um determinado período, como se apresentam as permanências e as transformações da tradição da iluminação de manuscritos e quais são os recursos disponíveis que artistas dispõem para enfrentar as questões técnicas e materiais. A obra de Manoel de Andrade de Figueiredo¹¹⁰ foi comprovadamente utilizada por diversos

¹⁰⁹ Cf. Capítulo 1.

¹¹⁰ FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*.

artistas mineiros¹¹¹, sendo, portanto, a referência principal para a determinação dos materiais e técnicas utilizados no período.

Materiais e instrumentos utilizados na execução dos Livros de Compromisso

A escolha apropriada dos materiais e instrumentos de trabalho é fundamental para a qualidade final do texto escrito, aspecto ressaltado desde as primeiras linhas na obra de Manoel Figueiredo. Papéis, tintas, penas e outros utensílios da escrita são detalhadamente descritos e enumerados para que o aprendiz possa tomar as decisões acertadas em cada etapa de seu trabalho.

Dentre os diversos suportes da escrita no século XVIII, empregam-se o papel – o mais comum - e o pergaminho em casos de documentos mais importantes. O pergaminho consiste na pele de bezerro reprensada ou pele de carneiro. Deve ser branco, liso, sem resíduos de cal (usado no preparo do material) e sem manchas - provocadas em geral pela gordura - que impeçam a boa fixação da tinta no suporte. As técnicas de preparo do pergaminho são artesanais e os materiais utilizados são os de uso cotidiano para as mais diversas funções.¹¹²

O papel usado durante todo o século XVIII e até meados do século XIX, para textos manuscritos ou impressos, era feito de restos de tecido, principalmente o linho e o algodão. Produziu-se o papel por processo artesanal até 1799, quando foi inventada a primeira máquina na França, permitindo a formação das folhas através de um cilindro, com dimensões de até cinco metros de comprimento. O processo artesanal de fabrico do papel envolvia o trabalho sincronizado de três homens. O primeiro trabalhava na tina retirando a polpa através de moldes. Depois de formada a folha, o molde era passado para o segundo homem, que transferia a folha para um feltro, sendo então prensada junto com outras folhas, quando era retirado o excesso de água pelo terceiro homem. O processo final consistia em retirar as folhas, prensá-las novamente juntas e então colocá-las para secar em pequenos grupos. A qualidade do papel dependia não só da habilidade dos papeleiros, mas também dos materiais utilizados,

¹¹¹ Cf. Capítulo 3.

¹¹² Para se retirar as manchas de gordura no pergaminho, por exemplo, faz-se uso de um dente de alho, esfregando-o sobre a área afetada.

como a água, a cola e as próprias fibras.¹¹³ Bons trabalhadores conseguiam produzir de 700 a 800 folhas por dia. No Brasil, a primeira fábrica surge no Rio de Janeiro em 1809.¹¹⁴

Manoel de Figueiredo ensina detalhadamente a seus leitores como escolher um bom papel: não deve permitir que a tinta se espalhe nem que penetre completamente a folha, passando para o outro lado; não deve ser áspero nem ter fibras grossas ou, em suas palavras, possuir “cabelinhos” que se soltam durante a escritura, prendendo-se na ponta das penas; não deve ter “olhos”, que são microscópicas perfurações na folha, que fazem com que a tinta passe para o verso. Enfim, segundo as instruções de Manoel de Figueiredo, o papel deve ser claro, liso e sem “barbotes”. A qualidade geral se conhece colocando-o contra a luz, para ver se há equilíbrio na distribuição das fibras. Estará bem colado se, quando aplicada a tinta, a letra não ficar mais grossa do que quando se imprimiu com a pena e, se tocado com a saliva, a umidade não passar para o outro lado da folha, podendo-se perceber os “olhos”, se os tiver, com o mesmo procedimento.¹¹⁵ Observe-se que os mecanismos de reconhecimento do material passam essencialmente pelo uso dos sentidos.

Para a escrita, empregava-se a tinta denominada ferrogálica, desde o período medieval até o século XIX. Uma ampla variedade de fórmulas para a tinta ferrogálica foi propagada ao longo dos séculos. As receitas eram adaptadas por artistas e escrivães para suas próprias necessidades e conforme os materiais disponíveis em cada região. É extremamente simples a confecção da tinta, e fácil encontrar os ingredientes. A tinta ferrogálica consiste em quatro produtos básicos: extratos de ácido tânico, vitríolo (sulfato ferroso), goma arábica e água – portanto, é criada a partir de uma reação química entre o ácido tânico e o sulfato ferroso em meio aquoso. Os principais componentes do tanino são os ácidos gálicos, que, junto com o sulfato ferroso, produzem um pigmento preto após exposição ao oxigênio. Forma-se uma pequena quantidade de pigmentos a partir dessa primeira exposição ao oxigênio na água, mas muito mais é produzido depois que se aplica a tinta ao papel e se a expõe ao ar durante vários dias. A tinta propriamente dita forma-se após a adição de um

¹¹³ Sobre a história do fabrico do papel, Cf. HUNTER. *Papermaking: the history and technique of an ancient craft*.

¹¹⁴ Cf. MOTA. *O Papel: problemas de conservação e restauração*.

¹¹⁵ FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 28.

aglutinante, que tem a função de lhe dar corpo e permitir a aplicação com a pena da escrita, fixando-se ao suporte.

Obtém-se o ácido tânico através de galhas, raízes, folhas e frutos de diferentes plantas. Concentrações diferentes da substância são encontradas nos diversos tipos de árvores, sendo as melhores galhas aquelas deterioradas pela ação de parasitas. Há vários métodos de extração do ácido gálico das árvores. Receitas para o fabrico instantâneo da tinta simplesmente utilizam galhas em processo acentuado de apodrecimento: o pó é recolhido e misturado à água ou outro líquido. Outras receitas sugerem que as galhas sejam fervidas durante várias horas para a retirada do tanino. O processo mais demorado envolve a fermentação através da ação de microorganismos, sendo este o processo que fornece as tintas mais pretas e ricas.

O sulfato ferroso foi designado por diversos nomes, como vitríolo e caparrosa verde. Na definição de Bluteau,¹¹⁶ a caparrosa consiste em um tipo de sal mineral, obtido de uma água verde destilada das minas e que tem em si alguma virtude metálica. Acha-se nas minas de cobre e, por isso, recebe a designação de caparrosa, termo originário de *Capri Rosa*. A caparrosa verde é também conhecida como vitríolo romano, e a caparrosa azul, como vitríolo do Chipre. Usa-se para fazer tinta de escrever. Nos primeiros tempos, o sulfato ferroso (*green copperas*) e o sulfato de cobre (*blue copperas*) eram usados sem distinção, principalmente porque esses minerais eram coletados juntos na mesma mina.

Produzia-se a maior parte das tintas com água, mas também se usava o vinho branco. A pureza da água é fator determinante na qualidade da tinta; portanto, recomendava-se coletar água de chuva, fonte de água mais pura do que a encontrada em cisternas, rios ou lagos, que poderia estar contaminada por metais, cálcio, sais e impurezas biológicas. Usavam-se o vinho branco, cerveja e vinagre na composição da tinta, porque eram considerados líquidos livres de impurezas, além de prevenirem a proliferação de microorganismos.

O quarto componente da tinta ferrogálica é a goma arábica, uma solução de coloração dourada extraída da seiva de Acácias nativas do norte da África. Era fornecida em forma de líquido, pó ou lascas secas. A função da goma arábica é manter o pigmento em suspensão no líquido; sem ela, o pigmento tende a se depositar no

¹¹⁶ BLUTEAU. *Vocabulário portuguez & latino*, v. 2, p. 119.

fundo do pote. Torna a tinta mais grossa, facilitando sua aplicação com o pincel ou a pena. A goma arábica também permite que a tinta permaneça alguns instantes sobre a superfície do papel antes de ser absorvida e penetrar em suas fibras. Esse processo influencia a aparência e a durabilidade da tinta, tornando a linha mais precisa e clara.

Alguns pigmentos, como o índigo e o pau-brasil, poderiam ser adicionados à tinta ferrogálica, pois a tinta não se apresenta completamente preta quando aplicada ao papel logo após sua preparação. A tinta ferrogálica é comumente identificada como de coloração marrom, mas originalmente possui a cor negra.

Manoel de Figueiredo apresenta sua fórmula para a elaboração da tinta ferrogálica:¹¹⁷

A tinta se faz por dois modos, uma de água, e outra de vinho: a forma delas é a seguinte. Em uma canada de água de chuva, ou cisterna, se lançarão quatro onças de galhas finas das mais pequenas, pesadas, crespas, e denegridas, feitas em três, ou quatro pedaços cada uma, quatro onças de caparrosa da mais verde feita pó, e se lhe ajuntarem uma casca de romã vermelha feita em bocadinhos, ajudará a fazer bom preto, uma onça de goma arábica, outra de açúcar cândi, ou do branco, a que chamam batido. Tudo estará de infusão em vasilha vidrada, que não tenha fervido, por tempo de doze dias, em os quais será mexida de manhã, e tarde com pau de figueira, e no fim deles se tirará a tinta coada por pano ralo, e nas fezes que ficarem, se lançará meia canada de água, por outros tantos dias, que mexida na forma sobredita, se tirará outra tinta tão boa como a primeira. Recolhida a tinta em vidro se lhe deitará, ou quatro oitavas de pedra ume virgem em pó.

A tinta de vinho branco se faz do mesmo modo; a goma e o açúcar devem ser dissolvidos em água antes de serem adicionados à infusão. O autor destaca que tal tinta tem a vantagem sobre a feita com água porque impede a formação de “bolor” no tinteiro. E adverte:¹¹⁸

E não façam os curiosos pouco caso destes ingredientes; porque o açúcar não só faz unir a tinta ao papel, mas também impede a que não caia da pena, e a pedra ume é precisa porque impede o passar a tinta.

Na experiência do autor, desta maneira se produz a melhor tinta, tanto dentre as fórmulas que se acham impressas, quanto a de particulares. A mesma receita pode ser

¹¹⁷ FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 29

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

feita em duas horas, com o cozimento da infusão e adicionando uma parte de vinho branco. Mas, segundo o autor, perde a qualidade da fluidez sobre o papel por ser muito grossa, tendo que ser adelgada com água de pedra ume. Para aplicação imediata, faz-se a tinta misturando-se todos os ingredientes com água ou vinho, mas não se obtém qualidade e permanência.

Para cada tipo de letra, prepara-se a tinta com consistências diferentes. Para a letra romana, a tinta deve ser mais grossa, e para isso devem se ajuntar “pós de sapatos”,¹¹⁹ que são amassados com algumas gotas de mel, produzindo-se pastilhas que devem ser desfeitas em água no momento do uso. A tinta ferrogálica foi largamente preferida por sua durabilidade e cor firme. Mas na época de Manoel de Figueiredo já se conhecia sobre sua instabilidade química, que leva ao esmaecimento da cor ao longo do tempo. Em suas palavras, a tinta “da galha por tempos se faz parda, e pela maior parte amarela; causa da caparrosa”.¹²⁰

Usava-se também a tinta da china, ou nanquim. Outra tinta é produzida com o “pó de sapato” misturado ao anil da Índia (índigo) bem moído, misturado ao vinho, adelgado com a água misturada com goma arábica e açúcar em partes iguais, produzindo uma tinta de excelente qualidade para a escrita. Estas apresentam maior estabilidade química.

Para a pintura dos motivos decorativos nos Livros de Compromisso, utilizam-se tintas, materiais e técnicas semelhantes às da pintura sobre tela ou sobre madeira, vigentes no século XVIII. Usavam-se tintas diferentes para a escrita e para a pintura. Para a primeira, além da tinta ferrogálica, usavam-se tintas vermelha e preta (provavelmente nanquim), especialmente preparadas para a aplicação com a pena. Para a segunda utilizava-se tinta têmpera, solúvel em água, que tem como aglutinante a gema ou a clara do ovo e, em certos casos, a aquarela, cujo aglutinante é somente a goma arábica.¹²¹

¹¹⁹ Esse nome deriva da função do pigmento, feito a partir de carvão vegetal, utilizado para a tintura de sapatos.

¹²⁰ FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 30

¹²¹ Cf. CARMO. *Restauração do Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação ...*, p. 86.

Segundo recentes análises laboratoriais para a identificação de pigmentos utilizados na pintura de esculturas mineiras,¹²² nota-se que são mais comuns o branco de chumbo (carbonato básico de chumbo) ou alvaiade, o vermelhão (vermelho puro, brilhante e muito opaco, formado pelo sulfeto de mercúrio), a *cochonilla* americana, que fornecia o carmim, e o verde-gris (resinato de cobre).¹²³ O azul obtém-se do pigmento artificial *azul da prússia*, de tonalidade escura e grande poder de cobertura, do *índigo* e também do *azul de ultramar*, pigmento extremamente caro, obtido da pedra semipreciosa *lapis lazuli*, que varia em graus de impurezas desde as “cinzas de ultramar” até o mais puro pigmento.¹²⁴

Os pigmentos mundiais utilizados até o século XVIII são basicamente os mesmos que se usavam desde a Antigüidade, com poucas variações. Entre 1200 e 1350, a gama cromática europeia foi ampliada principalmente por três fatores: a descoberta do amarelo de chumbo; o processo de aperfeiçoamento da produção do vermelhão (garança) através de técnica chinesa inserida na Europa pelos árabes; e a melhoria da purificação do *lapis lazuli* na produção do azul de ultramar, também promovida pelos árabes. Outra mudança pôde ser percebida já no século XVIII com a descoberta do azul da Prússia, em 1704.¹²⁵

Em seu tratado *Arte da Pintura: symetria, e perspectiva*,¹²⁶ o português Filipe Nunes registra as tintas que se usam para iluminar pergaminhos, papéis e sedas: alvaiade (*aluyde*), carmim (que se faz com o pau-brasil), *cochonilla* (também produz o carmim), vermelhão (*azougue*) - que também serve para escrever -, verde-terra, verde-montanha (verde-gris), verde-bexiga (vegetal, preparado com as sementes de aspargos), *azul de cabeça* (?), anil (índigo), cinza azuis (azul de ultramar com impurezas), ocre claro, ocre escuro, *laccra* (produzem as tonalidades escuras), *catassol* (ocre escuro produzido do lírio), brasil (vermelho extraído do pau-brasil), massicote (ou *jenolim*,

¹²² COELHO. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*.

¹²³ O verde-gris foi uma importante descoberta da Antigüidade clássica, pois os pigmentos naturais de coloração verde são escassos. O verde-gris é obtido da corrosão controlada de placas de cobre. Cf. HAYES. *Guia completa de pintura y dibujo: tecnicas y materiales*, p. 23.

¹²⁴ MORESI. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde, p. 120.

¹²⁵ HAYES. *Guia completa de pintura y dibujo: tecnicas y materiales*, p. 23.

¹²⁶ NUNES. *Arte da pintura: symmetria, e perspectiva*.

monóxido de chumbo, com a coloração ocre), zarcão (também obtido do *minium*), ferrugem e o *maquim* (cor negra).¹²⁷

Nos livros de compromisso estudados, utilizam-se principalmente as cores carmim, verde, azul, vermelhão, amarelo, ocre e o preto diluído. Raramente aparecem os tons violáceos. Quanto maior a quantidade de cores utilizada, mais a pintura se enriquecia. Há uma limitação no espectro de cores aplicadas nas obras, dando-se preferência a determinadas tonalidades. Tal fato deriva tanto de uma opção estética, quanto da oferta de pigmentos no mercado, pois a palheta do artista é limitada em parte pela escolha dos tons, em parte pela disponibilidade dos materiais.

Como vimos, há uma grande variedade de pigmentos artificiais usados no preparo das tintas, e vários deles circulam internacionalmente. Uma questão que deve ser mais bem explorada é a do comércio internacional dos pigmentos. Sabemos que Ataíde mandava buscar vários pigmentos, além do ouro em pó e em folhas, no Rio de Janeiro.¹²⁸ Mas há outros pigmentos, naturais, que podem ser preparados localmente, a partir das matérias primas disponíveis. Já vimos que Manoel de Andrade de Figueiredo ensina como produzir a tinta para a escrita com produtos facilmente extraídos da natureza.

Filipe Nunes descreve como o mesmo material, preparado de forma diferente ou com a adição de outros ingredientes, poderia produzir cores diversas. Para se fazer a cor de roseta, por exemplo, usava-se o pau-brasil raspado, com vinho branco, pedra-ume moída, cal virgem e goma arábica. Para produzir a cor *brasil*, de tonalidade vermelho-alaranjada, aproximada da cor de brasa, usava-se a mesma planta, porém aquelas que apresentassem sabor adocicado, cortadas em rachas pequenas. A água da infusão fervida era então misturada à goma arábica, ao vinho destilado (*agoardente*), pedra-ume e, ao final, a uma pequena pimenta amassada. O lírio também produz duas cores diversas: o *catassol* (ocre escuro) e o verde lírio.¹²⁹

A iluminação de manuscritos implica o uso dos metais brilhantes, fornecendo uma aparência reluzente, envolvente e sedutora. O emprego de ouro ou prata na pintura dos livros de compromisso de irmandades mineiras durante o século XVIII

¹²⁷ RODRIGUES. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*.

¹²⁸ Cf. CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 175, 184, 186 e 203.

¹²⁹ Na Alemanha, usa-se a íris para produzir tonalidade semelhante em iluminuras.

dependia do valor disponível para ser investido pelos clientes na contratação do serviço. A aplicação das folhas metálicas consiste em processo extremamente delicado e depende da experiência do artesão no manejo dos materiais.

Na escultura policromada, há diversas técnicas para a aplicação da folha metálica, as quais, junto com a variedade dos tons de ouro, geravam efeitos diversificados. A técnica de aplicação pode ser aquosa ou oleosa. O douramento aquoso, ou à têmpera, permite o brunimento da folha metálica, pode ser aplicado em diversos suportes (madeira, estuque, caixa de papel-cartão), fornece uma aparência de extrema delicadeza, mas não pode ser exposto ao ambiente, pois é muito frágil e se deteriora facilmente. Na madeira, é necessário o uso do bolo armênio, cuja cor (do amarelo claro ao vermelho terroso) interfere na aparência final. O bolo armênio, material argiloso, pastoso e muito fino, serve como uma base para a folha de ouro que será brunida, formando uma superfície lisa. Ataíde preparava o bolo armênio com cola de pelica. Na Europa, usava-se tanto a clara de ovo quanto a cola de pergaminho, algumas gotas de azeite e a sangüínea.

O douramento a óleo necessita da aplicação de um mordente e provoca efeito fosco, pois não permite o brunimento do ouro. Configura uma técnica de aplicação mais rápida. O mordente fornece uma superfície mais rugosa, deixando as texturas do papel aparentes. Geralmente essa substância tem como base pigmentos de tintas misturados a certa quantidade de óleo, aquecido e depois filtrado. Quando o mordente está quase seco, aplica-se o ouro com algodão ou com pincel leve. A folha de ouro, neste caso, deve ser finíssima - ela é preparada batendo-se a fita de ouro até que ela se torne muito delgada.¹³⁰

As folhas de ouro provinham principalmente de Portugal e do Rio de Janeiro, a partir do final do século XVIII. Na escultura, a prata foi muito utilizada na segunda metade do século XVIII. A prata chegava ao Brasil através das moedas peruanas, e seu valor era mais elevado do que o do ouro.¹³¹

Novamente usamos o manual de Filipe Nunes¹³² para descrever as técnicas de aplicação e os materiais utilizados para a aplicação de ouro em papel, seda e pergaminho. A primeira usa a clara de ovo bem podre, misturando-a com três partes de

¹³⁰ MEDEIROS. *Tecnologia de acabamento de douramento ...*, p.37-40.

¹³¹ COELHO. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*, p. 240.

¹³² NUNES. *Arte da pintura: symmetria, e perspectiva*, p. 124-126.

gesso ou giz mate, um pouco de bolo armênio (o suficiente para dar uma leve tonalidade), um pouco de açúcar cândi, uma gota de mel e uma pequena cera de orelha (*sic*). A substância não deve ficar rala nem grossa e deve ser aplicada com pincel sobre a área a ser dourada. Próximo à secagem completa, deita-se a folha de ouro, que deve ser brunida logo depois. Na segunda técnica, para a aplicação sobre a seda, aplica-se uma tinta a têmpera na área a ser dourada; depois de seca, aplica-se o mordente e a folha de ouro. Filipe Nunes alerta para aplicar o mordente somente sobre a tinta a têmpera, pois, de outro modo, logo ele repassará para o outro lado. Os mordentes utilizados em geral são à base de óleo, o que provoca a rápida migração da substância pela estrutura do suporte – papel, pergaminho ou seda –, causando manchas indesejáveis. A terceira técnica utiliza o leite de figueira misturado ao açafreão, aplicando-se a folha de ouro depois que a substância estiver seca; deve-se limpar os resíduos com algodão. O último modo, o mais citado em outros manuais, é com o emprego de três partes de gesso mate e uma do bolo armênio, misturado à goma arábica. Depois que a substância estiver encorpada, aplicar com pincel sobre o suporte; depois de seco, assentar o ouro e brunir.

Para aplicar a folha de ouro sobre as cores, prepara-se uma têmpera com clara de ovo com pigmento verde-montanha (verde de cobre) ou azul índigo, podendo-se misturar com *ialde* (amarelo), *cochonilla* ou alvaiade. Após aplicar a tinta na área desejada, deve-se aplicar outra demão de clara de ovo. Estando seca, coloca-se a folha de ouro, pressionado com ferro quente. A folha se fixará nos locais onde houve aplicação de calor e pressão. Para dourar os dorsos dos livros, deve-se prensá-lo bem, alisar a superfície com uma faca, brunir e aplicar uma demão de clara de ovo. Com a clara um pouco úmida, espalha-se na superfície uma parte de bolo armênio moído com o dedo. Após a secagem, aplica-se outra demão de clara de ovo, e, antes da secagem completa, coloca-se a folha de ouro, brunindo-a a seguir. Os motivos decorativos podem se aplicados com ferro quente, como descrito acima.

Outros instrumentos e ferramentas imprescindíveis à qualidade final do trabalho manuscrito são os tinteiros, os poedouros e as penas, os quais o escrivão deve saber exatamente como escolher, fabricar e utilizar. Os melhores tinteiros são os de chumbo, que mantêm as condições originais da tinta; os de vidro tornam a tinta delgada, tornando-a tão fina que cai da pena ao escrever. Os poedouros são os tecidos nos

quais se embebem a tinta para ser coletada pela pena. Devem ser de seda crua fina, pois os de seda cozida logo apodrecem.

As penas devem ser cuidadosamente preparadas. Segundo Manoel de Figueiredo, devem ser coletadas da asa direita do animal, para melhor se acomodarem aos dedos.¹³³ Para cada tipo de letra usada, há uma ponta de pena específica: da apara comprida e com bicos largos à apara curta. Para a letra cursiva liberal, utiliza-se a apara comprida, com bicos de igual grossura, largos, para “se escrever desafogado” (inclinado); esse tipo de letra deve ter corpo para ter mais graça. A apara curta serve para se escrever a prumo e evitar borrões, tendo os bicos desiguais nas grossuras ou nos comprimentos. Para a letra bastarda, recorre-se também à apara curta, mas com bicos diferentes – a parte esquerda mais larga, segundo o corpo que se quer dar à letra. Para a letra redonda ou românica, pequena, a apara deve estar em comprimentos iguais. Para penadas de cifras ou letras desenhadas ao modo de buril, a apara deve ser curta, os bicos devem ser pontudos e iguais no comprimento. Há também a pena de ferro ou metal, usada para letras góticas ou antigas, principalmente na escrita sobre pergaminho (FIG. 5).

¹³³ FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 31-32.

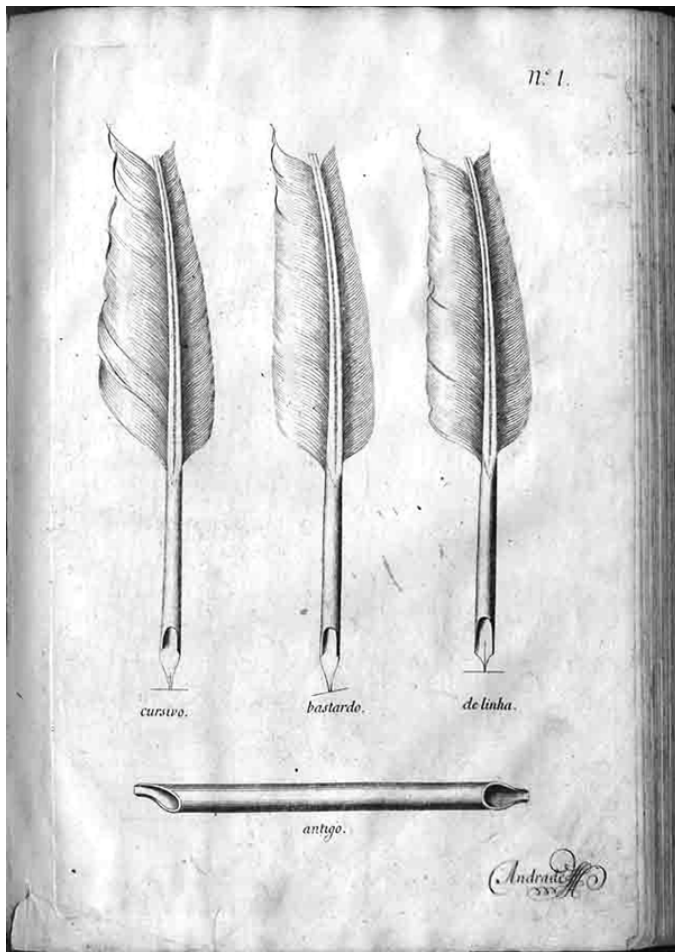


FIGURA 5 – Penas para escrita e desenho –
Fonte: FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, gravura nº1.

Planejamento visual dos livros de compromisso

Provavelmente a decoração a ser executada no livro de compromisso passaria pela aprovação de um esquema executivo prévio, bem como a especificação sobre o uso de folhas metálicas e de determinados pigmentos mais raros, como o azul ultramar, da mesma forma como acontecia com os contratos de execução de pintura em forros, escultura e talha.¹³⁴ As exigências do contratante poderiam ser um dos meios de propagação de um estilo comum entre as irmandades, que exigiriam a reprodução de

¹³⁴ Cf. contratos estabelecidos entre Ataíde e a ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto para pintura de seis altares – CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 187; ARAÚJO. *Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista*.

modelos e padrões a partir de outros trabalhos já executados, a exemplo do que ocorria no período medieval.

Desenho e texto não se sobrepõem um ao outro, a não ser nos registros das modificações posteriores do estatuto. Provavelmente ou havia uma versão inicial, que serviria como estudo e dimensionamento do espaço da escrita, ou o texto era inscrito antes da pintura, deixando-se os espaços vazios destinados a ela. As letras são desenhadas caligraficamente; cada espaçamento é calculado, íntegro e homogêneo. A distância entre as linhas determina a altura homogênea das letras.

Na visão de Manoel de Figueiredo, a letra consiste em um corpo com proporção, perfeito, igual nas alturas e nas distâncias. O fundamento principal de todas as letras consiste somente em uma linha reta e outra curva, podendo ser inclinada para a esquerda ou mais vertical, com curvas mais ovais ou em meio círculo. As capitulares e maiúsculas seguem regras de proporção e espessura. Para o *curioso* (escrivão), é difícil observar na prática essas regras, pela agilidade necessária ao seu ofício, acabando por criar vícios da caligrafia, quase impossíveis de ser corrigidos, segundo o autor. Então, na arte da caligrafia, são necessários calígrafos educados para tal finalidade. O aprendizado dos diversos tipos de letras depende do esforço inicial e da eficácia da metodologia de ensino.

O papel é sutilmente marcado com pautas, regras, falsas regras e margens (FIG. 6). Utiliza-se o compasso, linhas e agulhas finas para fazer o enquadramento que determina a mancha da escrita (mancha tipográfica); muitas vezes é preenchido posteriormente por linhas simples, duplas ou decoradas. Marcadas as regras, risca-se a pauta sobre o papel ou pergaminho com lápis ou instrumento pontiagudo. Para garantir que o encontro entre as linhas fique junto ao risco da borda, utilizam-se incisões minúsculas no papel, feitas com uma agulha e dois pesos. Depois de marcadas as pautas, os furos são disfarçados através do desgaste superficial do papel com o auxílio da pedra, em movimentos circulares suaves.¹³⁵ Esse procedimento serve para os *curiosos* incluírem em um livro “impresso” (ou seja, já manuscrito) alguma folha ou observação extra, com a mesma letra e espaçamento entre linhas. A recomendação de Manoel de Figueiredo pode ser observada em vários livros de compromisso no qual foi

¹³⁵ FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, p. 35.

necessária a inserção de modificações no estatuto. Em geral, as intervenções tendem a respeitar a forma, a altura e a tipologia da letra original.

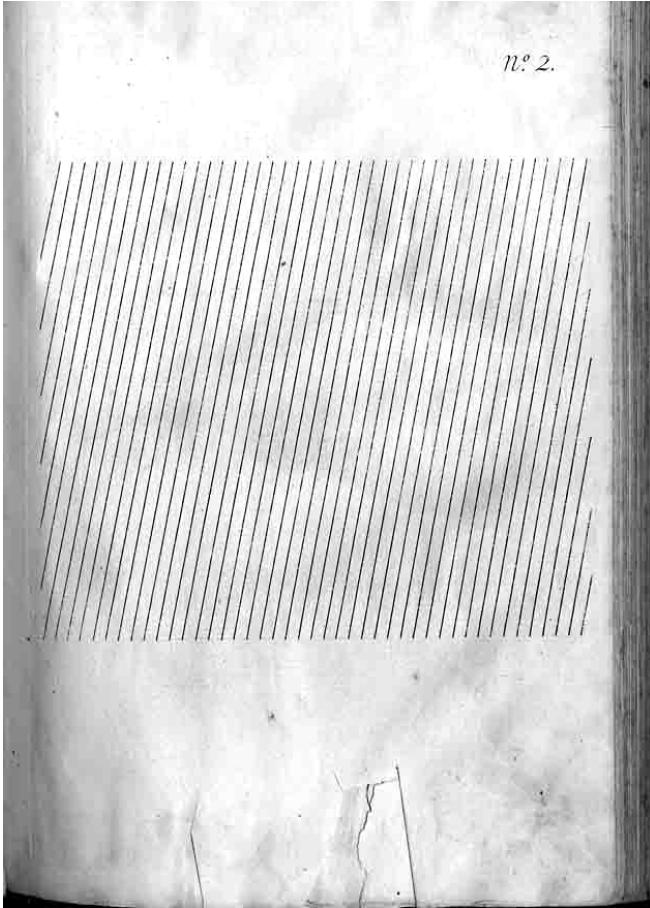


FIGURA 6 – Exercício para marcar pautas.

Fonte: FIGUEIREDO. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, gravura nº 2.

Se o artista prevê a repetição da mancha tipográfica, com a ocupação espacial regular de capitulares e texto, as folhas serão previamente marcadas com moldes. As margens feitas com chumbo ou lápis não são as ideais, pois não se consegue remover totalmente os seus resíduos após a escrita, deixando um “defeito” no documento. Melhor é usar o compasso que tenha as pontas finas mas que não corte o papel, uma régua de madeira - que não tenha veios, com largura de três a quatro dedos, grossa, com quinas vivas e com comprimento de dois palmos -, dois pesos de chumbo ou ferro e uma agulha fina encravada em madeira, “a modo de sovela”.

Tais procedimentos têm por objetivo principal a regularidade do conjunto escrito, criando tanto a fluidez da leitura, quanto o prazer visual diante da página. E,

curioso, segundo o comentário de Manoel de Figueiredo, para que a letra manuscrita faça se parecer impressa.¹³⁶

No Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar de Ouro Preto (1738)¹³⁷, bem como em outros estudados, é possível perceber a maior parte destas recomendações, visualizando-se a possível ordem na elaboração do documento: primeiro faz-se a marcação das margens e linhas mestras; após essa fase, são inseridos os números dos capítulos e a primeira linha do texto; o texto então é escrito; colocam-se as vinhetas nos espaços residuais da folha. A ilustração da capitular pode ser em qualquer momento, já que seu espaço já está previamente delimitado.

O trabalho

A pintura em livros e manuscritos e a pintura em outros suportes estão conectadas; no período medieval, alguns artistas destacaram-se na arte da iluminura, mas vários realizavam outras atividades artísticas. Contudo, a iluminação em manuscritos não é a pintura sobre tela executada em escala menor.¹³⁸ A função, o uso e a apropriação dos suportes são essencialmente diferentes. Enquanto uma pintura sobre tela ou sobre madeira executada nos forros e paredes das igrejas e capelas está em exposição permanente e apta a uma percepção integral de sua totalidade, os manuscritos são dados ao manejo de poucas pessoas, não ficam expostos à contemplação e são percebidos por partes, a cada conjunto de folhas manuseadas. Desta forma, a visão integral do objeto é construída de forma fragmentada; por isso, cada folha deve manter uma integridade, ao mesmo tempo em que estabelece uma conexão com o conjunto. As telas e pinturas em madeira são vistas à distância, enquanto as pinturas de livros são observadas de forma próxima em seus detalhes: as edições medievais destinavam-se tanto à leitura pública – obras sobre legislação, de ciências e literatura ou religiosas dos mosteiros - quanto à leitura privada, repetida mês a mês durante a vida inteira.

Apesar das especificidades de cada técnica ou suporte, durante o setecentos nas Minas era comum que os artistas fossem capazes de realizar inúmeras e diversas

¹³⁶ FIGUEIREDO, M. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar* p. 36.

¹³⁷ Cf. Capítulo 3.

¹³⁸ DIRINGER. *The illuminated book: its history and production*, p. 25.

atividades artísticas: o escultor/entalhador poderia produzir imagens para os altares ou oratórios, os entalhadores produziam retábulos e executavam a armação de andores para procissão; os pintores poderiam executar pinturas em forros de igrejas e capelas, policromar e dourar talhas e esculturas sacras, pintar alfaias, estandartes ou documentos; além de executar as obras, também reformavam e restauravam¹³⁹.

A designação “pintor” podia abranger desde o simples artífice que encarnava e estofava imagens, pintava bandeiras ou outros objetos, até os *peritos na arte da pintura*, especializados em policromar os forros das naves e capelas-mores das igrejas ou capelas.¹⁴⁰ Como as técnicas de pintura e de aplicação das folhas metálicas sobre papel seguem as mesmas orientações da policromia de esculturas sacras, é provável que os artistas que executavam a iluminação de livros manuscritos fossem os mesmos ligados à pintura dos demais suportes, como a madeira e a tela. Em geral, o pintor também executava os trabalhos de policromia e douração nas esculturas.

Seria também o pintor mestre na arte da caligrafia, no manejo da pena para a execução dos motivos caligráficos? Segundo Beatriz Coelho, a atividade de pintura aproximava-se da escrita, considerada arte nobre.¹⁴¹

O ilustrador era pintor por excelência e podia não ser habilitado na arte da caligrafia e talvez nem tivesse o domínio das letras. Já a decoração caligráfica consistia em atividade especializada do calígrafo/escrivão. Um indício claro de que a escrita e a pintura eram executadas por diferentes profissionais é a questão da regularidade visual das páginas de rosto dos livros de compromisso. A simetria alcançada na decoração da página nem sempre era seguida e respeitada pelo calígrafo quando o espaço do texto estava delimitado pela pintura. Palavras eram partidas sem manter sua integridade, e os tamanhos das letras eram reduzidos à medida que o espaço para a escrita se tornava mais curto. Nesses casos, como resultado cria-se uma dissonância visual entre a pintura e a escrita. Isso pode ser observado no Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (1750).¹⁴²

¹³⁹ ARAÚJO. *Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista*, p. 88-89.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 124.

¹⁴¹ COELHO. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*, p. 233.

¹⁴² Cf. FIGURA 36, Capítulo 3.

Poderiam existir casos em que o pintor também redigisse o texto, como sugere a análise dos compromissos da Irmandade do Rosário dos Pretos do Arraial de Morro Vermelho (1790), da Irmandade do Rosário dos Pretos da Freguesia de Santo Antônio do Rio Acima (1784) e da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Sabará (1748).¹⁴³ Nesses casos, os artistas dominam o trabalho com a pena, desenvolvem letras caligrafadas em ótimo estilo e assinam o livro com sua própria caligrafia. No Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar de Ouro Preto (1738), as vinhetas são tanto caligráficas quanto pinturas a têmpera. Quando caligráficas, mantêm identidade visual com a escrita da primeira linha e a descrição do capítulo. São indícios de que o mesmo artista pode ter tanto realizado os desenhos, quanto caligrafado o texto.¹⁴⁴ Além disso, Manoel de Figueiredo ensina em seu manual vários modelos para desenhar capitulares, feitos seja a pincel, seja a pena, e um pintor poderia dominar essas técnicas. O mesmo não pode ser dito do calígrafo, em geral, pois a arte da pintura e o domínio dos materiais e técnicas exigem habilidade específica. De qualquer forma, sendo trabalho diferente de dois profissionais, a afinidade entre eles deveria ser fundamental para a unidade do sentido visual.

Outra característica do trabalho artístico nas Minas setecentistas consiste na circulação regional dos artistas – esta é uma atividade que exigia grande mobilidade. A pesquisadora Jeaneth Xavier Araújo destaca que, no Censo de 1746, aparecem poucos artistas na localidade de Ouro Preto (somente dois entalhadores, um escultor, dezoito ourives e dois pintores), fato interpretado como a possibilidade de declaração de outra profissão ou por estarem executando suas atividades em outras regiões. A variação ocupacional dos habitantes de Minas era comum, e o mesmo acontecia entre os artífices, que atendiam às demandas de trabalho e às próprias necessidades imediatas. As disputas judiciais entre os artistas eram comuns, mas se referenciavam a questões particulares de domínio da clientela e da atividade.¹⁴⁵

¹⁴³ Cf. Capítulo 3.

¹⁴⁴ Adalgisa Arantes Campos supõe que Ataíde tenha ilustrado e caligrafado o Livro de Compromisso da Irmandade Nossa Senhora da Lapa de Antônio Pereira. Cf. *Manoel da Costa Ataíde e a ilustração de livros confrariais*, trabalho apresentado no XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte em 2005. No prelo.

¹⁴⁵ ARAÚJO. *Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista*, p. 95 e 137.

Francisco de Sales, que assina dois compromissos de irmandades da Comarca de Sabará,¹⁴⁶ em 1747 trabalhou na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas e, entre 1796 e 1819, prestou exame para carpinteiro em Sabará.¹⁴⁷ Outros dois casos de trânsito regional puderam ser detectados a partir do estabelecimento de autorias comuns; em um deles o artista circulou entre São Caetano do Ribeirão Abaixo (Comarca de Vila Rica, em 1722) e Caeté (1738 e 1745); no outro, entre Congonhas do Sabará (1725) e Ouro Preto (1735).¹⁴⁸

Assim, podemos perceber que um mesmo artista prestava serviços a diversos contratantes em localidades diferentes e que exercia atividades múltiplas. Não podemos afirmar, contudo, se executava as obras em seu ateliê de origem ou na localidade do cliente; neste caso, pode até mesmo ter realizado outras obras paralelas. Outro fato relevante foi a encomenda a artista no Rio de Janeiro da decoração do Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, posteriormente tomado como modelo por Francisco de Sales.

Também se deve destacar que partes de um mesmo compromisso poderiam ser encomendadas a mais de um artista, como o ocorrido com o estatuto da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, de 1745, cuja página de rosto e o miolo do livro foram realizados por artistas diferentes. Ou como no Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos de Morro Vermelho (1790), no qual o desenho do frontispício provavelmente foi executado por outro artista que não Francisco de Sales.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Cf. Capítulo 3 - Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos de Rio Acima (1784) e Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos de Morro Vermelho (1790).

¹⁴⁷ MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, v. 2. p. 190-191.

¹⁴⁸ Cf. Capítulo 3.

¹⁴⁹ Cf. Capítulo 3. Ainda pode ser citado o caso do Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Paroquial de Santo Antônio da Vila de São José, de 1722 (APM - AVC 04 doc.1), não analisado nesta dissertação por não se situar no recorte geográfico estabelecido. Em análise organoléptica do suporte e da policromia, pôde-se concluir que a página de rosto e a página de abertura são unidas ao miolo do livro por cola, e não costura; o tipo de papel é significativamente diferente nessas duas folhas e a pintura não apresenta unidade estilística com o restante do livro. Esses indícios levam a crer que as duas folhas iniciais, principais no contexto do Livro, foram encomendadas a um artista e a decoração do texto que contém os capítulos do estatuto, a outro. Existem ainda muitos casos semelhantes, que poderão ser analisados em estudo específico.

Nas oficinas de artífices, geralmente trabalhavam o mestre e seus agregados, quer escravos, quer oficiais livres. A prática da divisão do trabalho já era comum nas oficinas européias medievais, onde o mestre executava as principais partes do trabalho, criava moldes para seus assistentes e responsabilizava-se pela finalização da obra. Provavelmente, aprendia-se o ofício com a prática; os aprendizes faziam os trabalhos introdutórios e a preparação dos materiais.

Mas, para aqueles que aprendiam a arte da escrita caligráfica e da iluminação de manuscritos com professores ou por intermédio de manuais práticos, a aprendizagem poderia se realizar de forma mais metódica. A construção de hábitos corretos no manejo dos instrumentos e materiais como fator de sucesso no trabalho é constantemente reforçada por Manoel de Figueiredo. O mestre deve instruir seus discípulos desde os primeiros dias de aprendizagem, já que aqueles que se acostumaram às posturas irregulares terão muita dificuldade em reestruturá-las.

Os conhecimentos adquiridos na escolha dos materiais e na feitura dos instrumentos são em grande parte fruto da tradição, do aperfeiçoamento prático produzido pelos próprios artesãos e da transmissão oral do conhecimento na relação mestre/aprendiz. Manoel de Figueiredo apresenta um manual prático, uma compilação das técnicas da caligrafia que contribuiu para o aperfeiçoamento do trabalho de artífices, calígrafos e escrivães, oferecendo, ainda, oportunidades para a diversificação do campo de trabalho dos artistas.

Capítulo 3

Livros de Compromisso: Análise Formal e estilística

A página bem-feita é hoje o que era então: uma janela para a história, para a linguagem e para a mente; um mapa daquilo que é dito e um retrato da voz que fala silenciosamente.¹⁵⁰

Robert Bringhurst

O modo de fazer é, em última instância, um documento da forma de sentir o mundo e representá-lo em formas figurativas, geométricas, abstratas; é olhar com lupa, aproximar-se do artista através dos materiais por ele utilizados, das técnicas de pintura, dos movimentos de suas pinceladas. Revelar esses processos e desvendar a materialidade pela análise formal contribui para o entendimento de sua significação.

A análise estilística permite descobrir as opções tomadas pelo artista dentre as inúmeras possíveis. Por que são feitas determinadas escolhas? Seria devido às habilidades técnicas, à disponibilidade dos materiais ou à demanda do cliente? Quais fontes inspiraram os artistas na execução dos livros? A análise estilística permite desenredar os caminhos tomados pelo artista para a concepção de um planejamento visual. Observando-se certos detalhes - como a altura das capitulares, a distinção da primeira linha, a inserção da descrição dos capítulos na página –, percebe-se a regularidade e a irregularidade na inserção dos elementos, o uso variado ou alternado de motivos, o movimento e a monotonia da composição visual.

Permite ainda estabelecer grupos estilísticos para favorecer o olhar sobre o conjunto, comparando expressões individuais que possibilitam o estabelecimento de autorias, a comparação de estilos, a identificação das preferências instituídas. Os grupos estilísticos formaram-se a partir da análise da forma de organização visual da obra como um todo (inserção da decoração, uso de margens, disposição do texto e de

¹⁵⁰ BRINGHURST. *Elementos do estilo tipográfico*. Versão 3.0. p. 135.

motivos decorativos), das características dos elementos empregados, da escolha dos tipos de capitulares e da técnica individual do artista. Foram determinados quatro grupos estilísticos nas onze obras pesquisadas.

Primeiro grupo

O **primeiro grupo** consiste nas seguintes obras:

- Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar da Matriz de Vila Rica do Ouro Preto, de 1734;
- Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, de 1738.

São obras produzidas para duas diferentes irmandades, que se situam na mesma Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em período próximo, porém por artistas diferentes.

Esses dois livros caracterizam-se por uma estética que prioriza margens laterais amplas; uso de bordadura larga, decorada ou simples; presença de espaços brancos na folha; uso da capitular em forma quadrada, delimitada ou não por bordas, com a parte superior alinhada ao texto; referências múltiplas na elaboração das capitulares, sem o uso de um único modelo, apresentando variedade na construção individual; uso de vinhetas espaçosas, fornecendo grande variação de temas.

I – Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar (da Matriz) – Ouro Preto, 1734 a 1737

Este livro é uma reforma do compromisso original, revisada, pois a primeira se perdeu em um incêndio; segundo relato no Termo de Abertura, já era intenção dos irmãos a execução de um novo livro de compromisso para a irmandade, visando à reforma das falhas existentes e atualização dos termos conforme as novas

circunstâncias sociais.¹⁵¹ Seu frontispício foi perdido, sendo comprovada sua existência através das marcas deixadas pela migração da tinta na página anterior.

A página de rosto (FIG. 7) apresenta o texto centralizado, com a utilização de letras romanas maiúsculas e itálicas, variando entre a tinta vermelha em letras finas e letras encorpadas com preenchimento em folha de prata. Uma vinheta finaliza o texto: um buquê formado por uma rosa e um cravo amarrados por um laço.

As páginas são delimitadas por bordaduras decoradas com motivos variados como plumas, folhagens, formas geométricas (*guilhochê*) e mármore fingido; os elementos são dispostos simétrica e repetidamente nas bordas paralelas. O artista usa sombreamento na bordadura, conferindo intenção de volume, tornando-a quase uma moldura. Distancia-se das bordas do papel, garantindo um amplo espaço visual livre.

Os limites da bordadura delimitam a área do texto, escrito em letras cursivas, de tamanho regular e com hastes longas e fluidas, mantendo espaçamento amplo entre as linhas. As hastes das letras que formam a primeira linha de cada capítulo terminam em desenhos caligráficos. As folhas são ocupadas frente e verso, e a composição das páginas apresenta-se harmoniosa e leve. A descrição dos capítulos é feita em letra romana maiúscula, preenchida por folha metálica, sempre disposta de forma centralizada na página. Como não inicia necessariamente cada capítulo em uma página nova, não há regularidade na disposição do subtítulo (FIG. 8).

¹⁵¹ A prática da reforma de compromissos era comum entre as irmandades, visando à adaptação de seus termos ao contexto social, em constante transformação, como as ocorridas com o empobrecimento da população devido à decadência da extração de ouro na Capitania. Muitas vezes, as complementações ao texto se sobrepõem às pinturas.

As capitulares mantêm o mesmo formato e dimensão ao longo da obra. Possuem forma quadrada sem bordas definidas, compostas por letra maiúscula do tipo romano circundada por formas decorativas pintadas, como folhas de acanto, plumas, flores, folhas, vasos com flores e pássaros, inseridas ora de forma simétrica, ora de forma livre. Não há repetição das composições da letra, sugerindo que o artista não segue um modelo pré-definido; pelo contrário, procura criar uma diferenciação entre cada letra, inserindo os elementos de forma harmoniosa (FIG. 9).

As vinhetas ocupam o espaço livre entre o final do texto e a bordadura, sendo usadas somente onde há a coincidência entre o término do capítulo e o final da página. O artista utiliza composições de uma ou mais flores, insetos, pássaros sobre ramos de flores e frutos, como o caju e o abacaxi. Não há repetição nem dos elementos ornamentais, nem da forma de inserção na página (FIG. 10).

O artista possui um repertório amplo de motivos, sempre inserindo flores, folhas, frutos e animais de forma livre, a partir de referências diversas. Utiliza discretamente decoração que pode possuir conotação simbólica intencional, como os vasos com flores, a águia bicéfala e a fênix (FIG. 11). Sua pintura é linear, sendo as bordas delimitadas por traços mais escuros e preenchidas com pinceladas. Utiliza palheta variada, composta pelas tonalidades verde, carmim, azul, amarelo, ocre para o uso do pincel e vermelho, preto, verde e carmim para o uso da pena. Aplica folhas metálicas em detalhes. Geralmente utiliza combinações de três a quatro cores em cada página, com cores vibrantes sem perder a suavidade, conferindo leveza à composição.



FIGURA 9 – Uso de composições simétricas e assimétricas nas capitulares.



FIGURA 10 – Vinhetas.



FIGURA 11 - Uso de elementos decorativos com possíveis significações simbólicas.

II – Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, 1738

Segundo inscrição no Termo de Abertura, a irmandade foi a primeira a se instalar na freguesia de Vila Rica do Ouro Preto, em 1712; devido a grandes mudanças sociais ocorridas no período, apresentava uma série de aditamentos e correções. Por tal motivo, apresentam a reforma do compromisso novamente à aprovação, em 1738.

A página de rosto é formada por bordadura decorada simetricamente com motivos geométricos (*guilhocês*) e florais (folhas de acanto), com inserção do texto de forma centralizada. O artista transita entre o uso de letras romanas maiúsculas e minúsculas, escritas em vermelho e preenchidas por folha de ouro, e letras cursivas maiúsculas com hastes alongadas, em tinta ferrogálica, demonstrando claramente a confluência das tipologias da imprensa e da escrita caligráfica.

O frontispício apresenta-se em forma de escudo ladeado nos quatro cantos por decoração com motivos florais. No centro do escudo, uma cartela tem em seu interior um ostensório completamente dourado, tendo sua haste formada por um querubim e cálices de flores. Representa o Santíssimo Sacramento, que, estando sobre nuvens, comunica-se com o céu e a eternidade. Volutas, conchas e folhagens entremeadas por fita dourada contornam a cartela. A pintura foi assinada por Figueyra em letra desenhada caligraficamente. Provavelmente o artista executou tanto o frontispício quanto o restante do livro, hipótese comprovada pelas opções de preenchimento dos espaços vazios com pontilhismos (FIG. 12).



FIGURA 12 – Frontispício e página de rosto do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento (da Matriz do Pilar) do Ouro Preto, 1738.



FIGURA 13 - Estrutura das páginas - capítulos 6 e 32 do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento (da Matriz do Pilar) de Ouro Preto, 1738.

A obra possui estrutura compositiva bem delineada (FIG. 13), com o uso de margens duplas, em linhas duplicadas, sem decoração (exceto na folha de rosto). As capitulares e as margens são marcadas com linhas mestras, delimitadas a partir da incisão no papel com instrumento pontiagudo. As capitulares seguem uma regularidade na sua localização na página, ocupando as sete primeiras linhas do texto (exceto no capítulo 1, quando ocupa 6 linhas). As vinhetas são aplicadas após a inscrição do texto e variam de tamanho conforme o espaço a ela destinado. Alguns textos colocados posteriormente se sobrepõem ao desenho.

A partir das marcas impressas no papel, é possível imaginar a ordem de execução da obra: primeiro são colocadas as margens e as linhas mestras delimitando o espaço da pintura e da escrita; após essa fase, os números dos capítulos e a primeira linha são inscritos; o restante do texto é então escrito com caligrafia diferenciada; por último, insere-se a vinheta desenhada ou pintada. A capitular pode ser inserida a qualquer momento, pois suas linhas já estão previamente definidas.

A descrição dos capítulos surge na área central da folha, tomando boa distância da margem superior. A letra é a cursiva minúscula, vermelha, com inserção de desenhos caligráficos mais detalhados nos dois primeiros capítulos. A primeira linha é escrita em vermelho, tomando o dobro do tamanho das linhas subseqüentes. O espaçamento entrelinhas apresenta-se estreito, e o texto conforma uma massa compacta, ocupando todo o espaço entre as margens laterais. Cada capítulo preenche uma folha.

O artista possui em sua palheta para pintura a pincel as seguintes cores: carmim, azul, amarelo, verde, vermelho, cinza, marrom, preto, violeta; para a inscrição a pena, vermelho, preto e ferrogálica. Utiliza profusamente as folhas metálicas, tanto o ouro quanto a prata, nas capitulares. Executa uma pintura linear, deixando as bordas dos elementos bem delimitadas; provavelmente utiliza a pena para o desenho das formas, as quais são posteriormente pintadas a pincel. Abusa do recurso do pontilhismo para o preenchimento de fundos. A pintura em geral é rica em detalhes muito pequenos, delicados e precisos.

As capitulares seguem a estrutura da letra capitular da clicheria, geralmente utilizada em obras impressas:¹⁵² moldura quadrada, com letra romana ao centro ocupando quase todo o espaço interno, ladeada por decoração zoomorfa ou fitomorfa, com preferência para as plumas e folhas de acanto. Utiliza também as rocalhas os elementos historiados e geométricos. Encontra-se também tal tipo de capitular ao longo do texto na obra de Manoel de Figueiredo (FIG. 14). A moldura é trabalhada com sombras para conferir a aparência de moldura com volume arredondado.



a) b) c)
FIGURA 14 – a) capitular do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento (da Matriz do Pilar) de Ouro Preto, 1738; b) capitular do *Livro de Ouro, ou Introdução à Vida Devota*, 1729, p. ii; c) capitular de clicheria, da obra *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, gravura nº33.

Embora nesse compromisso as capitulares sigam uma mesma estrutura, com repetição das formas, há variação da decoração interna, tornando cada capitular única, apresentando a pintura a mão livre, sem o uso de moldes (FIG.15); em certos casos, adiciona-se ao quadrado outro elemento geométrico, como o octógono e o losango (FIG. 16); alguns ornamentos fazem referência à estética dos livros manuscritos medievais (FIG. 17). Visualmente as capitulares possuem aspecto denso, decorrente da opção de preenchimento completo da parte interna, seja com pontilhismos, seja com linhas retas e curvas ou com pintura.

¹⁵² Clichês são feitos em placa de metal gravada em relevo, destinada à impressão de imagens em prensa tipográfica, especialmente para capitulares, vinhetas e emblemas dos tipógrafos; substituiu os ornamentos pintados do livro manuscrito.



FIGURA 15 – Capitulares O, H e P do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento (da Matriz do Pilar) de Ouro Preto, 1738.



FIGURA 16 – Elementos geométricos na composição das capitulares.



FIGURA 17 – Referência da tradição medieval de ornamentação nas capitulares.

As vinhetas são tanto caligráficas quanto pinturas a pena e a pincel. Quando caligráficas, mantêm identidade com a estética da primeira linha e descrição do capítulo (FIG. 18). Quando pinturas, são flores: rosas, margaridas, cravos e muitas outras. As flores não se repetem, mas há uma tendência à manutenção de uma estrutura comum a partir da segunda metade do livro, desenhadas com movimento ascendente e torção para a direita, apresentando dois grupos de folhagens, um de cada lado da haste da flor (FIG. 19).



FIGURA 18 – Vinheta caligráfica e letra da primeira linha, capítulo 1º.



FIGURA 19 – Vinhetas (repetição da estrutura da flor).

Segundo grupo

O **segundo grupo** compõe-se das seguintes obras:

- Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, de 1725;
- Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Vila Rica), de 1735;
- Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, executado em 1750.

O grupo caracteriza-se pela quantidade exacerbada de ornamentos nas páginas, pelo uso de capitulares ao estilo de Manoel de Andrade de Figueiredo e pela regularidade compositiva.

I - Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725¹⁵³

A página de rosto apresenta o título do compromisso em letras romanas maiúsculas, a pena, com tinta ferrogálica e vermelha alternadamente a cada linha. O texto é inserido na página de forma centralizada, contornado por moldura oval. A moldura é plena de ornamentos florais nas tonalidades rosa, vermelho, branco, amarelo, azul e verde. O uso de tonalidades claras confere à pintura mais leveza, um contraponto ao peso visual devido à quantidade exacerbada de elementos pictóricos inseridos e ao preenchimento dos espaços vazios entre a moldura e a margem por tinta ferrogálica (FIG. 20).

As páginas são delimitadas por bordaduras que se aproximam das extremidades externas do papel, deixando pequeno espaço branco. São decoradas internamente, à pena, com motivos geométricos e florais em diversas tonalidades. Cada capítulo é iniciado com uma capitular ilustrada, alinhada na borda inferior à terceira linha do texto; a borda superior aproxima-se da denominação do capítulo. A apresentação dos capítulos é feita em letras maiúsculas romanas, com a palavra abreviada, em grandes

¹⁵³ O frontispício dessa obra será analisado no apêndice ao final deste capítulo.

dimensões, inserindo-se na área central da folha. A primeira linha do capítulo distingue-se das demais, sendo escrita com tinta vermelha, em letras romanas minúsculas, em dimensões maiores do que as letras cursivas do restante do texto, escrito com tinta ferrogálica. As folhas são preenchidas frente e verso, conformando um aspecto visual denso (FIG. 21).

Na composição das capitulares a pincel, a palheta do pintor é composta pelas tonalidades azul, verde, vermelhão, ocre claro e escuro, cinza e marrom. Utiliza a tinta ferrogálica também para a pintura e o carmim em áreas reduzidas. Cria variadas combinações de cores ao longo da obra, em grupos de quatro tonalidades. Tal recurso promove a distinção entre as capitulares, que seguem fielmente a mesma estrutura ao longo do trabalho. Os sombreamentos procuram conferir volume aos elementos e são feitos com tonalidade mais escura dos pigmentos.

A pintura apresenta-se linear e provavelmente o artista primeiro desenhava os contornos das formas em tonalidades mais escuras para depois preencher o interior com as cores escolhidas. A pintura a pincel, nesse caso, resulta em traços de linhas mais grossas. O domínio das sobreposições das voltas e contravoltas ainda não é perfeito. O artista seguia um modelo construtivo e em geral sabia exatamente qual elemento inserir primeiro, mas deixa ainda aparente uma certa inexperiência no manejo dos elementos decorativos (FIG. 22).

O artista utiliza motivos fitomorfos e zoomorfos. Compõe a estrutura da letra geralmente com caules flexíveis de plantas, cujos cortes nas extremidades possibilitam uma pequena vista de sua parte interna. Tal caule se estende por filetes ramificados, os quais se tornam folhagens em forma de plumas. O peso visual da letra se fixa nas formas de cálice ou botão de flor, unidas pelas extremidades inferiores por um conjunto de forma circular.



FIGURA 20 – Página de rosto do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725.



FIGURA 21 – organização visual das páginas.



FIGURA 22 – Capitular Q, capítulo 14º – observar sobreposição de traços.

Os elementos zoomorfos são representados por pássaros apoiados nas folhagens. Utiliza, na maioria dos casos, composição com duas aves voltadas uma para a outra, sempre a partir do mesmo desenho: um espécime com bicos finos e outro com bicos largos, assemelhando-se aos da família dos Psitacídeos, do grupo das maritacas, papagaios e araras (FIG. 23). Os pássaros são apresentados com cores e combinações de tonalidades diferentes ao longo do trabalho.

O artista repete literalmente as estruturas e formas das letras capitulares apresentadas em *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, de Manoel de Andrade de Figueiredo. A estrutura de execução traduz as formas da obra impressa, com ramos que se contorcem em torno do caule e peso visual nos botões de flores em forma de cálice. Algumas formas são simplificadas, como os detalhes dos ramos, o jogo de sombreamentos e a inserção de elementos esféricos¹⁵⁴ em locais diferentes dos apresentados no modelo. Outra diferença estilística são as formas mais arredondadas para os ornamentos zoomorfos. O traço fino de Manoel de Figueiredo é transformado em traços mais grossos e descontínuos. O motivo para tal fato pode ser tanto a

¹⁵⁴ Designados a partir de agora como pérolas.

inexperiência do artista, quanto a própria diferença dos instrumentos utilizados no desenho: em um, o buril; em outro, o pincel (FIG. 24).

Pela manutenção dos formatos e dimensões das capitulares, provavelmente utilizou-se um molde a carvão ou grafite, facilitando a repetição dos elementos essenciais da composição. Os detalhes são desenvolvidos livremente, gerando uma série de variações. O artista permitiu-se provocar pequenas modificações na estrutura da letra, para adaptá-la ao *lay-out* da página. As modificações implantadas são próprias do repertório pictórico do artista.



FIGURA 23 – Elementos zoomorfos e fitomorfos – letra E do capítulo 10º e letra N do capítulo 5º, letra S do capítulo 25º e letra T do capítulo 12º.



a) b)
FIGURA 24 – Comparação de traços; a) Letra P do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725; b) modelo apresentado por Manoel de Andrade de Figueiredo.

As letras capitulares executadas a pena com tinta ferrogálica são encontradas no início da obra, no Termo de Abertura e na Provisão de Ereção da Irmandade e, ao final, na Provisão de Confirmação. As letras D e P seguem o mesmo estilo de caligrafia, com estrutura mais leve. A letra N segue o modelo apresentado por Manoel de Figueiredo, com estrutura mais densa, mesclando linhas grossas no centro e finas nos detalhes (FIG. 25).

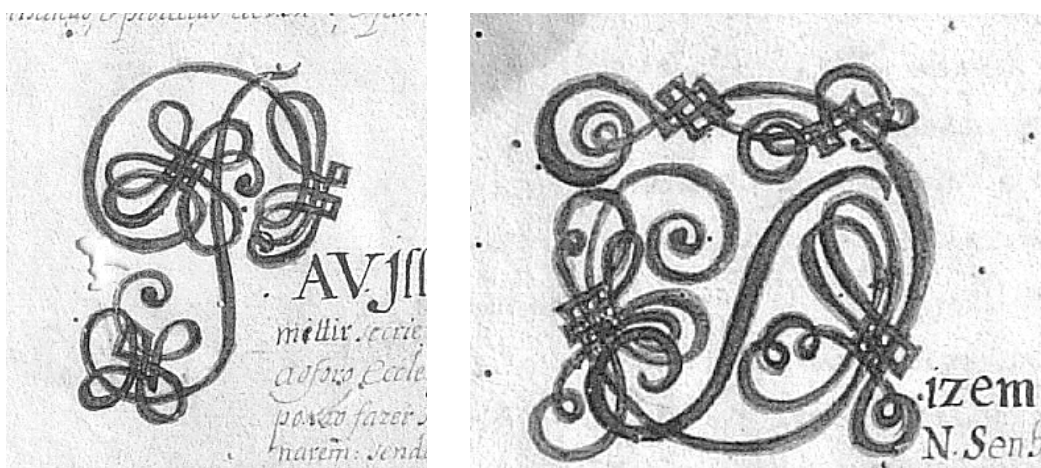




FIGURA 25 – Letras executadas a pena no Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725. A letra N é comparada ao modelo de Manoel de Figueiredo, encontrado na gravura nº38.

As vinhetas são inseridas somente ao final de algumas folhas. São desenhos caligráficos com movimentos circulares e/ou linhas retas, compondo elementos geométricos abstratos ou formas zoomorfas e antropomorfas, como serpente, peixe, pássaros e querubim. São feitas à pena, com tintas variadas, em desenhos caligráficos, à exceção de um único elemento, o qual combina pena e pincel. Neste exemplo, há a junção entre desenho caligráfico e pintura, com a inserção de um motivo zoomorfo nas extremidades das linhas (FIG. 26).

São executadas após a escrita do texto, nos espaços em branco ao fim da página; por esse motivo, adaptam-se ao espaço disponível e são ora detalhadas e grandes, ora pequenas linhas com voltas e movimentos circulares. Embora procurem seguir a tonalidade dominante da página, aparecem claramente como ornamentos adicionados posteriormente, em espaço residual, sem interlocução com o programa compositivo geral.



FIGURA 26 – Vinhetas do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Congonhas de Sabará.

II – Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar [Vila Rica], 1735.

A obra consiste em uma das mais longas entre as estudadas, sendo composta por 53 capítulos. O frontispício foi perdido, sendo identificado apenas pela migração da tinta para a folha anterior, a qual deixou vestígios da pintura aplicada.

Na folha de rosto, o texto é escrito em letras romanas maiúsculas em diferentes tamanhos, apresentando uma linha em letra minúscula. Ocupa a área central da folha, ladeado por moldura oval formada por três linhas de cores diferentes. As letras são escritas em vermelho, com o uso de folha de ouro nas letras em maiores dimensões. Apresenta, na área central superior, uma vinheta em forma de cruz e, na inferior, uma pequena vinheta de motivo floral.

O espaço entre a moldura oval e as margens é preenchido por decoração com plumas, conchas e pérolas em vermelho e folha de prata, sobre fundo amarelo. As margens são preenchidas por formas geométricas e fitomorfas e mármore fingido dispostos de forma simétrica, nas tonalidades azul, vermelho, carmim e amarelo, com pequenos detalhes em folha metálica. A composição apresenta-se densa, porém suave, com espaços de descanso visual, conferido pelo fundo amarelo (FIG. 27).

As páginas desse Compromisso mantêm a mesma estrutura do começo ao fim. A descrição do capítulo forma-se por letras romanas maiúsculas, com a palavra abreviada, seguida da numeração. As letras são preenchidas ora com folha de prata, ora com pigmento ouro. As bordas são decoradas com elementos geométricos e florais, em combinação de cores suaves e detalhes em pigmento ouro aplicado a pincel, de forma simétrica entre os lados opostos.

O texto se inicia geralmente próximo à metade da folha e ocupa toda a área entre as margens verticais, com espaçamento largo entre linhas. A primeira linha é composta em letras cursivas vermelhas com hastes alongadas e trabalhadas caligraficamente. Toda a composição, bem como a escolha das cores, o uso de folhas metálicas e o traço fino da pintura, conferem grande leveza visual à página (FIG. 28).

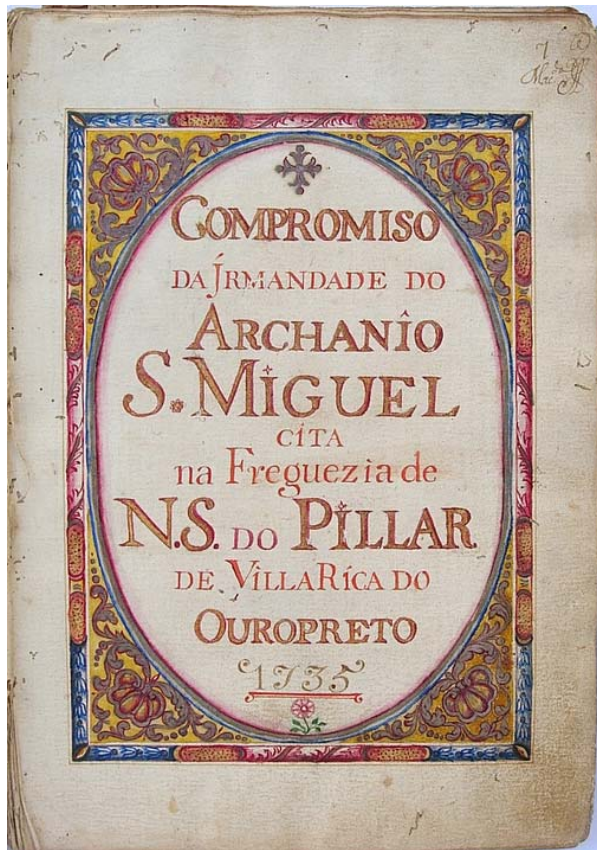


FIGURA 27 – Página de rosto do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), 1735.



FIGURA 28 – Estrutura das páginas do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), 1735.

As letras capitulares ocupam o espaço de sete ou oitos linhas junto ao corpo do texto, dependendo do espaçamento entrelinhas de cada página, estando alinhadas à primeira pauta do texto. Seguem literalmente o modelo apresentado na obra de Manoel de Andrade de Figueiredo (FIG. 29), mantendo as mesmas dimensões em todas as folhas. Os filetes e os cálices de flores, entremeados por hastes florais e plumas em curvas e contracurvas, formam a base da letra. As hastes são finalizadas em flores ou pérolas. O artista insere figuras zoomorfas, como os pássaros, geralmente apresentados em duas ou três cores, com detalhes sutis e delicados em prata (provavelmente na forma de pigmento em pó aplicado a pincel). A pintura apresenta-se linear, com delimitação clara das linhas externas dos elementos decorativos, muitas vezes em cores contrastantes às utilizadas no preenchimento das formas. Realiza plenamente a intenção de movimento através das finas pinceladas em formas curvilíneas nos limites e nas sombras dos ornamentos.

O artista utiliza em sua palheta as cores azul, verde, carmim, rosa, marrom, lilás, vermelhão e amarelo. Dá preferência aos tons claros e suaves, com predominância dos rosáceos. Mesmo nas tonalidades escuras, consegue conferir suavidade à composição. Utiliza amplamente as folhas e pigmentos metálicos, com grande habilidade e delicadeza (FIG. 30).



FIGURA 29 – Capitulares M do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), 1735, correspondente aos capítulos 31, 36, 38 e 51 e o modelo de Manoel de Andrade de Figueiredo, retirado da gravura 41.



FIGURA 30 - Detalhe do uso da prata em pequenas e grandes áreas, referentes às letras iniciais dos capítulos 10 e 17. A prata e o ouro aplicados em folhas apresentam menos oxidação e escurecimento em relação à aplicação com pincel, devido à presença do bolo armênio, necessário à aplicação da folha metálica, o qual forma a película protetora.

As dimensões das vinhetas variam de acordo com o espaço disponível após a escritura do texto. O artista prefere os motivos fitomorfos (FIG. 31) e cria uma intensa variedade de tipos de flores, com combinações de cores diversas e composição variada, com preferência para as formas torcidas. As flores são ricas em detalhes precisos e delicados. Percebe-se claramente, dentre a variedade de flores produzidas, que as vinhetas são o espaço por excelência da criação livre do artista, desprendido da forma pré-definida pelo planejamento visual. Dentro de um espaço disponível na página, cria à mão livre flores, ramos e buquês imaginários ou reais.

As vinhetas zoomorfas (FIG. 32) apresentam vários pássaros da família dos Psitacídeos, um dos *Accipitridae* (aves de rapina) e um cujo destaque essencial é a beleza: os *Phasianidae* ou faisões. Os pássaros geralmente encontram-se em galhos com frutos, como uvas, abacaxi e outros. Apresenta ainda borboletas das mais variadas formas e cores, em formas e cores divertidas. Nos motivos zoomorfos, abusa dos detalhes feitos em pigmentos metálicos.

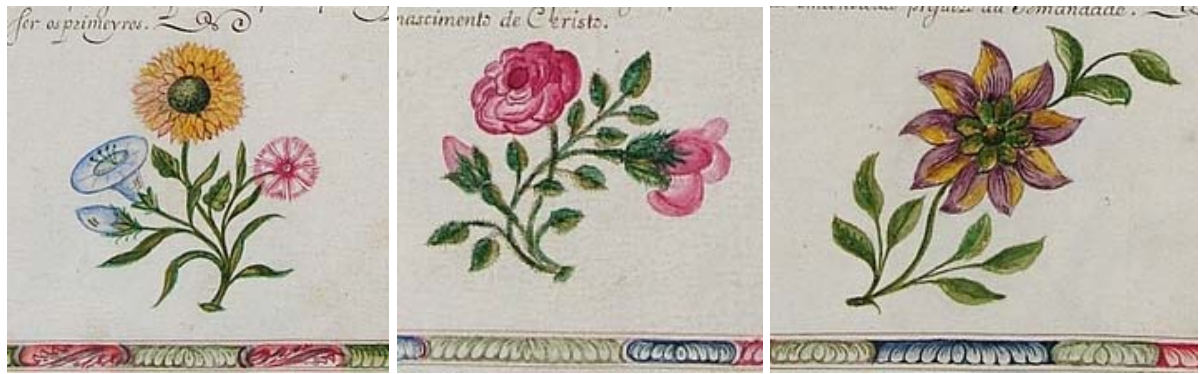


FIGURA 31 – Vinhetas fitomorfas.



FIGURA 32 – Vinhetas zoomorfas.

III – Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos na sua capela filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica [executado em 1750].

A irmandade foi fundada em 1715, mas esse compromisso foi composto somente em 1750. Autor desconhecido.

Na estrutura do planejamento visual, o artista insere apenas um capítulo em cada página, utilizando os dois versos da folha para a escritura do estatuto. A descrição do capítulo, feita em letra cursiva e com hastes alongadas, localiza-se sempre na área central superior da folha. A parte inferior da capitular equipara-se à primeira linha do texto, composta em letras vermelhas, escrita cursiva, com complementos de desenhos caligráficos nas hastes das letras. As margens são duplas, sem decoração. O texto se insere na página, mantendo distância mínima das margens (exceto na página de rosto e frontispício), com espaçamento estreito entre as linhas, conferindo peso visual ao desenho da página. As letras do texto são cursivas, apresentando hastes decoradas e maiúsculas rebuscadas (FIG. 33).

O artista usa em sua paleta diversos pigmentos, que compõem as cores carmim, azul, vermelhão, verdes, ocre, marrom, lilás, branco, cinza. O branco e o lilás não são tonalidades encontradas com frequência nas pinturas dos compromissos estudados. Faz uso das cores intensas e escuras e utiliza o branco para iluminar detalhes ou partes da composição. Em um mesmo elemento, utiliza diferentes cores para conferir volume ou sombra. A pintura é linear, feita somente a pincel com contornos definidos em tonalidades mais escuras, com a presença de elementos pictóricos em detalhes.

Aplica o ouro em folha em pequenos detalhes, para iluminar a pintura em locais pontuais. Possui traço delicado, rico de detalhes e sombreamentos - muitas vezes uma composição de diversas cores -, especialmente nas figuras antropomórfas (FIG. 34).



FIGURA 33 – Termo de Abertura e capítulos 9º e 10º do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica [1750] – organização visual das páginas.



FIGURA 34 – Detalhes das letras A (Termo de Abertura) e letra O (capítulo 10º)

As pinturas de três grandes jarros de flores que ocupam toda a página, sendo dois localizados entre a página de rosto e um ao final do compromisso, constituem elementos decorativos encontrados somente nessa obra. Nesse caso, o planejamento

da pintura prevê idêntica ocupação espacial, um mesmo modelo de jarra que contém um arranjo de flores alongado verticalmente, amarrado por um laço vermelho (FIG. 33).

O frontispício apresenta a figura de Nossa Senhora do Rosário segurando em seus braços o Menino Jesus envolto em um traje branco. Ela veste manto azul e túnica branca com decoração floral verde delicadamente trabalhada e apresenta a criança aos anjos. Nossa Senhora e o Menino Jesus portam juntos o rosário. Dois anjos, localizados na parte superior, seguram a coroa com rosas e estão prestes a colocá-la sobre sua cabeça (FIG. 35)

O frontispício é delimitado por bordas decoradas com folha de ouro e pigmento vermelho e sua estrutura combina forma retangular e oval. Um medalhão formado por nuvens, anjos e querubins circunda a figura central. A pintura do frontispício organiza-se de forma que o foco da atenção do espectador se dirija diretamente à imagem de Nossa Senhora do Rosário. Raios dourados convergem para a figura central e garantem a sensação de profundidade. A presença de nuvens circundando Nossa Senhora indica o céu como local da cena. O artista utiliza o ouro em abundância, reforçando a dramaticidade da cena.

Destaca-se, na área mediana da composição, a presença de dois anjos com feições de pessoas adultas. Seria a representação de pessoas específicas?

Margens duplas, preenchidas por formas gráficas feitas a pena, delimitam a página de rosto desse Livro de Compromisso. O texto é centralizado na página, ladeado por ornamentos que sugerem a forma de uma cartela ou escudo, composto de letras romanas maiúsculas decoradas inteiramente com folhas metálicas. Motivos diversos formam a cartela: plumas, folhas de acanto, conchas, escudos, rocalhas, folhas lanceoladas, volutas, elementos em C, todos pintadas com azul e iluminados com grandes detalhes em folha de ouro.

A forma como o texto se insere na página, permitindo a presença de palavras partidas, colocadas em alguns casos de forma imprevista, além da diminuição do tamanho da fonte ao final do texto, indicam claramente que não houve um planejamento prévio da inserção do texto na folha, possivelmente escrito somente após a pintura do escudo (FIG. 36).



FIGURA 35 – Frontispício do Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos na sua capela filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica.



FIGURA 36 – Página de rosto.

Nas capitulares, o traço marcante consiste na intensa variedade na composição das letras sem repetições dos motivos. Os tamanhos e a localização variam sutilmente ao longo do livro. Não foram detectadas marcações no desenho das capitulares, indicando que o artista não seguia uma regra fixa nem para delimitar o espaço da composição, nem tampouco para compor cada letra. As formas contorcidas das capitulares conferem grande movimento, fazendo com que a pintura se desloque visualmente em direção ao texto de forma contundente.

Os motivos utilizados pelo artista são: caules de plantas, cálices de flores, rocalhas, volutas, guirlandas (com flores e frutos), flores em geral (cravos, rosas), plumas, folhas de acanto, formas antropomorfas, zoomorfas (serpentes e pássaros), mitológicas (sílides), elementos em C e pérolas. Tal repertório decorativo retrata hábito comum da ornamentação de diversos livros de compromisso, mas a quantidade e a variedade usadas em uma mesma obra destacam esse artista dentre os estudados. O uso de volutas e rocalhas, ornamentos encontrados nas obras mais recentes, conjugado ao uso dos cálices de flores e caules de plantas como suporte da letra, formas características dos livros mais antigos, demonstra como o artista consegue transitar entre elementos decorativos e temas próprios a diversos períodos (FIG. 37).

Outras características específicas do artista são o uso de uma tonalidade de azul não encontrada em nenhuma outra obra estudada e a preferência pelos tons escuros, possivelmente pelo uso da tinta pouco diluída, com o apoio eventual do branco para clarear detalhes.

Todas as vinhetas encontradas no Compromisso são flores de diversas espécies – lírios, rosas, margaridas, girassóis, cravos, entre outras. Não há uma única flor idêntica à outra, e todas são riquíssimas nos detalhes das folhas, miolo e pétalas. Localizam-se no centro inferior da página e suas dimensões variam conforme o tamanho do texto. O artista sempre utiliza várias tonalidades da mesma cor, compondo um volume pictoricamente expressivo. As vinhetas possuem formas contorcidas, conferindo grande movimento ao desenho (FIG. 38).



FIGURA 37 – Capitulares: letra H (capítulo 14º), com volutas; letra T (capítulo 1º), com elementos estruturais comuns a diversos compromissos; letra A do capítulo 6º; letra S do capítulo 4º, com motivos zoomorfos.



FIGURA 38 – Vinhetas.

Terceiro grupo

O **terceiro grupo** é composto das seguintes obras:

- Compromisso da Irmandade São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, de 1722;
- Compromisso da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, de 1738.

Pode-se adicionar uma terceira obra ao grupo, pelas características apresentadas no frontispício e na página de rosto, embora o miolo do livro possua particularidades estilísticas divergentes: Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, de 1745.

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. As referências aos modelos apresentados por Manoel de Figueiredo são indiretas, e faltam as vinhetas nos finais dos capítulos. A predominância do vermelho combinado ao ouro em abundância, os desenhos elaborados a pena predominantemente e o uso de gravuras colorizadas no frontispício marcam as especificidades dessas obras. Tais características indicam que os Livros foram executadas por calígrafos profissionais com habilidade no desenho a pena e na aplicação da folha metálica.

I – Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo (Comarca de Vila Rica), de 1722

Na estrutura do livro, cada capítulo ocupa uma folha, delimitada por margens duplas sem decoração, próximas às bordas do papel. Letras romanas maiúsculas abreviadas, localizadas na área central superior, bem próxima à borda constroem a descrição do capítulo. O texto, composto de letras romanas minúsculas, com entrelinhas largas, ocupa toda a área entre as margens. A primeira linha é escrita em

letras romanas maiúsculas, com tinta vermelha e uso de folhas de ouro, em altura cinco vezes superior à do restante do texto (FIG. 39).

Nota-se na área do texto a marcação de linhas feitas a partir de pressão suave sobre o papel com instrumento pontiagudo, para compor as regras das letras. Nas capitulares, não existe tal marcação delimitando a altura das letras (FIG. 40).



FIGURA 39 – Capítulo 3º e detalhe da capitular do – Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo.



FIGURA 40 – Detalhe das regras para letras aplicadas no papel.

O frontispício é construído com o recurso da aplicação de uma gravura impressa, ladeada por decoração fitomorfa, realizada à pena, com tinta vermelha e aplicação de folha de ouro em amplas áreas. O fundo é complementado com pigmentação em azul. A imagem da gravura foi colorida com vermelho, verde, azul e amarelo e aplicada no centro da folha. As bordas do recorte foram delimitadas por linha vermelha e folha de ouro.

A gravura apresenta São Miguel empunhando, na mão esquerda, um escudo com o símbolo de Jesus e, na mão direita, uma espada flamejante. Com feições plácidas, luta contra o demônio, quase derrotado. A representação encontra-se no interior de um escudo ladeado por quatro pássaros (FIG. 41).

A página de rosto é construída com letras romanas maiúsculas em vermelho e folha de ouro, com inserção centralizada do texto. As duas últimas linhas são escritas em tinta ferrogálica, sendo a penúltima em letra minúscula. Apresenta três capitulares adornadas, que provavelmente foram desenhadas antes da escrita do texto, pois as palavras não se encaixam perfeitamente aos espaços remanescentes (FIG. 42).

Todas as capitulares são feitas em linhas vermelhas, preenchidas por folha de ouro em grandes áreas. Em geral, alinham-se, na borda inferior, à primeira linha do texto. A construção das letras constitui uma mescla entre desenho caligráfico e desenho figurativo, nos quais são representados flores, pássaros, rocalhas, grotescos e outros ornamentos com possíveis significações simbólicas, como o sol. As linhas curvas são privilegiadas na construção das letras, e o artista geralmente termina o desenho em volutas densas (FIG. 43).

O artista desenhava cada letra individualmente primeiro com grafite, passando então a complementá-la com as tintas e folhas metálicas (FIG. 44). São variadas as referências para a construção das letras pela diversidade das formas utilizadas.



FIGURA 41 – Frontispício do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, 1722, e detalhe da gravura.



FIGURA 42 – Página de rosto e detalhe da capitular.



FIGURA 43 – Capitulares – letra A dos capítulos 7º e 9º; letra E do Termo de Abertura; letra H dos capítulos 6º e 16º; letra O do capítulo 15º.



FIGURA 44 – Detalhe do desenho a grafite sob a imagem definitiva

II – Compromisso da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Vila Nova da Rainha do Caeté, de 1738

O frontispício (FIG. 45) conforma-se a partir de uma gravura aderida ao centro da folha, ladeada por decoração com motivos fitomorfos. O artista insere alguns poucos tipos de flores, dando preferência aos cravos e botões. São envoltas por elementos em curvas, como plumas e hastes vegetais. O desenho é realizado com pena em linhas vermelhas e azuis. O uso abundante de folha de ouro ilumina a composição, emoldurada por bordas com decoração simples à pena.

A gravura apresenta uma imagem escultórica de Nossa Senhora em pé sobre uma peanha de dois patamares, onde um *putto* segura a meia lua invertida. Veste manto largo e segura o Menino Jesus próximo ao peito. Coroada, é adorada por dois anjinhos. Por trás de Nossa Senhora, há um amplo resplendor com estrelas nas pontas. A imagem sugere um altar, pela presença das cortinas e de dois castiçais com velas. A imagem é colorizada com as tonalidades azul, amarelo e vermelho e tem as bordas decoradas com linhas vermelhas.

As folhas são delimitadas por margens simples, mantendo boa distância das bordas do papel, garantindo certa leveza visual. As descrições dos capítulos são feitas em letras romanas maiúsculas abreviadas, dispostas na parte central próximo à borda superior. As capitulares se alinham pela borda inferior à primeira linha, escrita em letras góticas (ou antigas), em tinta vermelha, preenchidas por folha de ouro. Mistura, portanto, as formas angulosas da letra gótica às curvilíneas das capitulares, provocando contraposição de formas antagônicas.

O texto, escrito em letras grifas, ocupa todo o espaço entre as bordas e mantém espaçamento amplo entre as linhas (FIG. 46). As capitulares são inseridas antes da escritura do texto, o qual se adapta aos detalhes do desenho. Há somente um caso no qual o desenho se sobrepõe ao texto. O calígrafo marca as regras das letras com grafite, sendo perceptíveis somente na primeira linha (FIG. 47).

Não há vinhetas, e a página de rosto perdeu-se.



FIGURA 45 – Frontispício do Compromisso da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Vila Nova da Rainha do Caeté, de 1738 e detalhe da gravura.

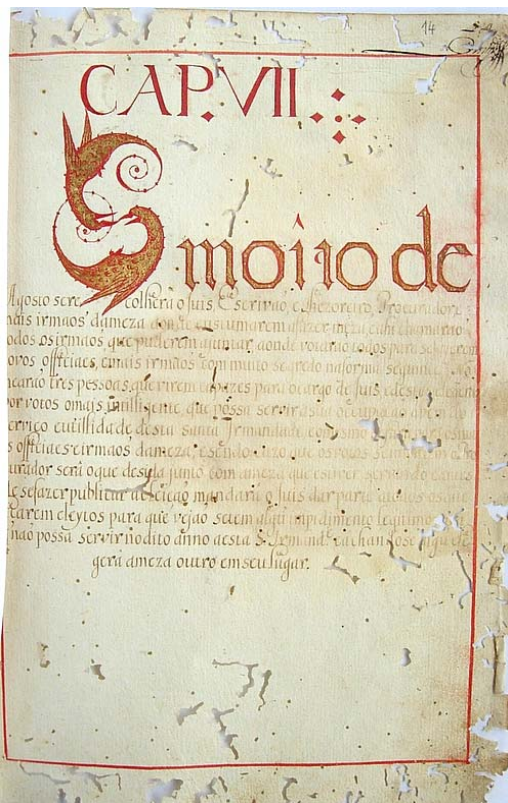


FIGURA 46 – Capítulo 7º do compromisso da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Vila Nova da Rainha do Caeté, 1738.



FIGURA 47 – Detalhe da inserção da capitular e do texto; observar o uso de regras a grafite; na última imagem, o desenho sobrepõe-se ao texto.



FIGURA 48 – Capitulares: A do Termo de Abertura; H do capítulo 1º; T do capítulo 2º; O, do capítulo 11º; S do capítulo 12º e N do capítulo 8º.

As capitulares são desenhadas a pena, com tinta vermelha e azul e folhas de ouro em abundância. Mesclam o desenho caligráfico e o figurativo, com o uso de motivos fitomorfos, zoomorfos e elementos com possíveis significações simbólicas, como a águia bicéfala, o sol e a lua (FIG. 48).

São ricas em minúsculos detalhes, como as formas circulares em dimensões decrescentes, curvas e contracurvas, rocalhas, coroas. O artista abusa da forte combinação entre o vermelho e o dourado e das linhas marcantes nas capitulares.

III – Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, de 1745

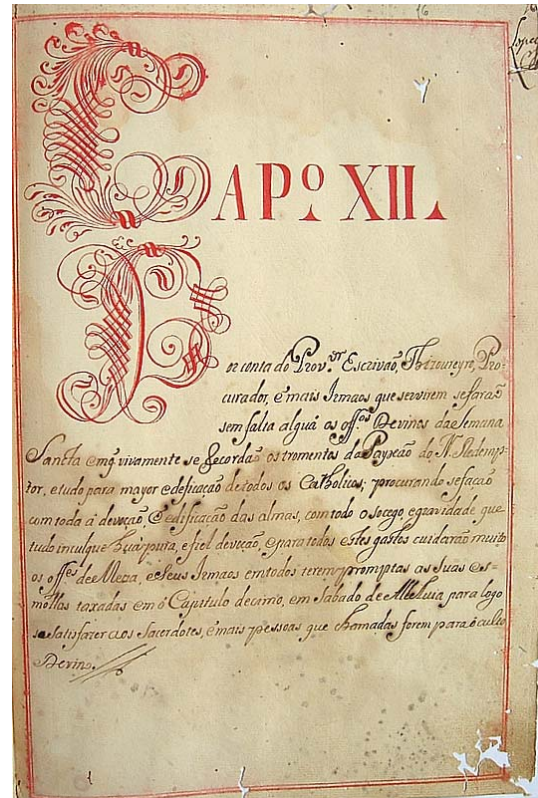
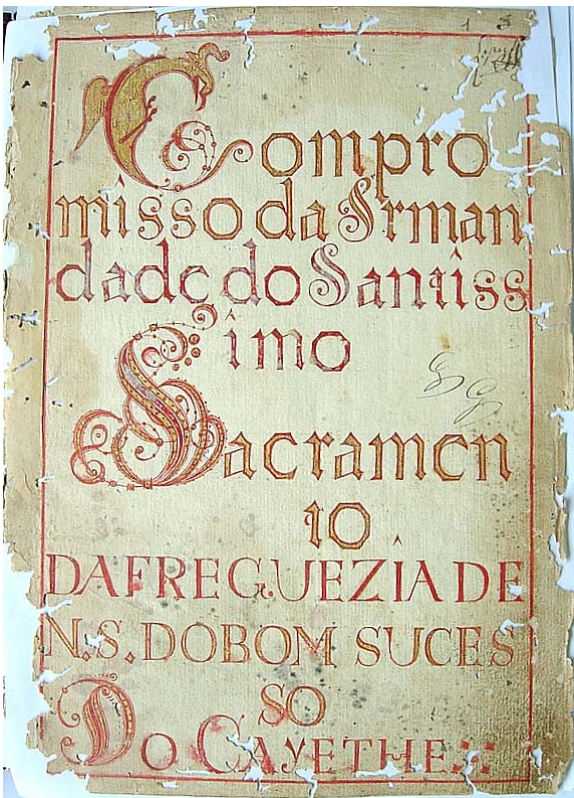
Exceto pela predominância da tonalidade vermelha, a página de rosto e o frontispício não dialogam com o restante da obra e parece terem sido feitos por pessoas diferentes. No miolo do livro, as capitulares são feitas a pena somente, em um só estilo de capitular caligráfica com regularidade excessiva; na página de rosto, as capitulares são a mescla entre o caligráfico e o figurativo, com o uso abundante de ouro e variedade nos tipos de letras. O frontispício apresenta características semelhantes à da página de rosto, como os pássaros e a aplicação intensa das folhas de ouro (FIG. 49 e 50a).

O frontispício compõe-se de desenho a pena, com pequenos detalhes em aguada, nas tonalidades vermelho, azul e verde, com aplicação de folha de ouro em grandes áreas. Ao centro da composição, encontra-se o ostensório, representando o Santíssimo Sacramento, ladeado por motivos fitomorfos conformando um movimento circular partindo da base do ostensório, abrindo-se em forma de coração e finalizando em curvas que penetram a coroa sobre ostensório. Acima da coroa, encontra-se um querubim. Da base do ostensório, pássaros estilizados e flores formam movimentos circulares. A composição apresenta-se extremamente simétrica, mantendo a regularidade dos ornamentos em cada lado. Os motivos fitomorfos utilizados são os cravos, as folhas de acanto e as ramagens (FIG. 49).

Na página de rosto, as palavras são inseridas sem planejamento prévio, ocupando os espaços residuais das capitulares adornadas. O texto é escrito em letras góticas e romanas preenchidas por folhas de ouro. Há três capitulares adornadas com elementos caligráficos e zoomorfos. O texto, centralizado, ocupa, em quase todas as linhas, o espaço entre as margens (FIG. 50a).



FIGURA 49 – Frontispício do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, de 1745, e detalhe.



a) b)
FIGURA 50 – a) página de rosto; b) capítulo 12º.

No corpo do livro, cada capítulo ocupa uma folha. A descrição do capítulo inicia-se na margem esquerda da página, alongando-se quase até a borda direita. Forma-se a letra C com um desenho caligráfico, e o restante da palavra, abreviada, é apresentada em letras romanas maiúsculas. As capitulares C seguem a mesma ordem, com pequenas variações nos detalhes em cada página. À vista geral, todas seguem o mesmo ritmo, a mesma volumetria, criando um conjunto harmônico e coeso. Os volumes são regulares, apresentando duas massas a cada lado da letra.

O texto inicia-se próximo à metade da folha, e a capitular dispõe-se junto à segunda ou terceira linha do texto, demonstrando a inexistência de um planejamento rígido na inserção dos elementos do texto. A área escrita ocupa todo o espaço entre as bordas, conferindo um peso visual ao *lay-out*. Os textos em geral são pequenos, deixando espaço livre na área inferior da folha, que não ocupada por vinhetas. O texto apresenta-se em letra cursiva e não exprime grande beleza; além disso, não há distinção entre a primeira linha e as demais. A composição geral da obra é simples e regular (FIG. 50 b).

Quanto às capitulares, o calígrafo usa somente as de tipo caligráficas, partindo do movimento da pena em um bailar sobre a folha, em curvas, contracurvas e linhas deslizantes criando a forma. Ao primeiro olhar, parece um traço contínuo, mas o artista às vezes pára, cria um novo ponto de partida e dá continuidade ao movimento às mãos. As formas são então arrematadas por fitas ou laços, unindo as linhas como em um buquê de flores. São mãos treinadas, que sabem exatamente o caminho a seguir.

Nota-se, sob a inscrição à pena, leves marcas de grafite, indicando que o artista ou o calígrafo fez um estudo inicial ou uma cópia de moldes, pois, no conjunto do livro, as letras apresentam regularidade excessiva, variando apenas nos detalhes laterais. As formas aproximam-se, em estrutura e em volumetria, de um dos estilos apresentado por Manoel de Figueiredo (FIG 51). Nota-se, também, ao longo da obra, a redução na quantidade de linhas acessórias e de detalhes, promovendo-se a simplificação da letra (FIG. 52).

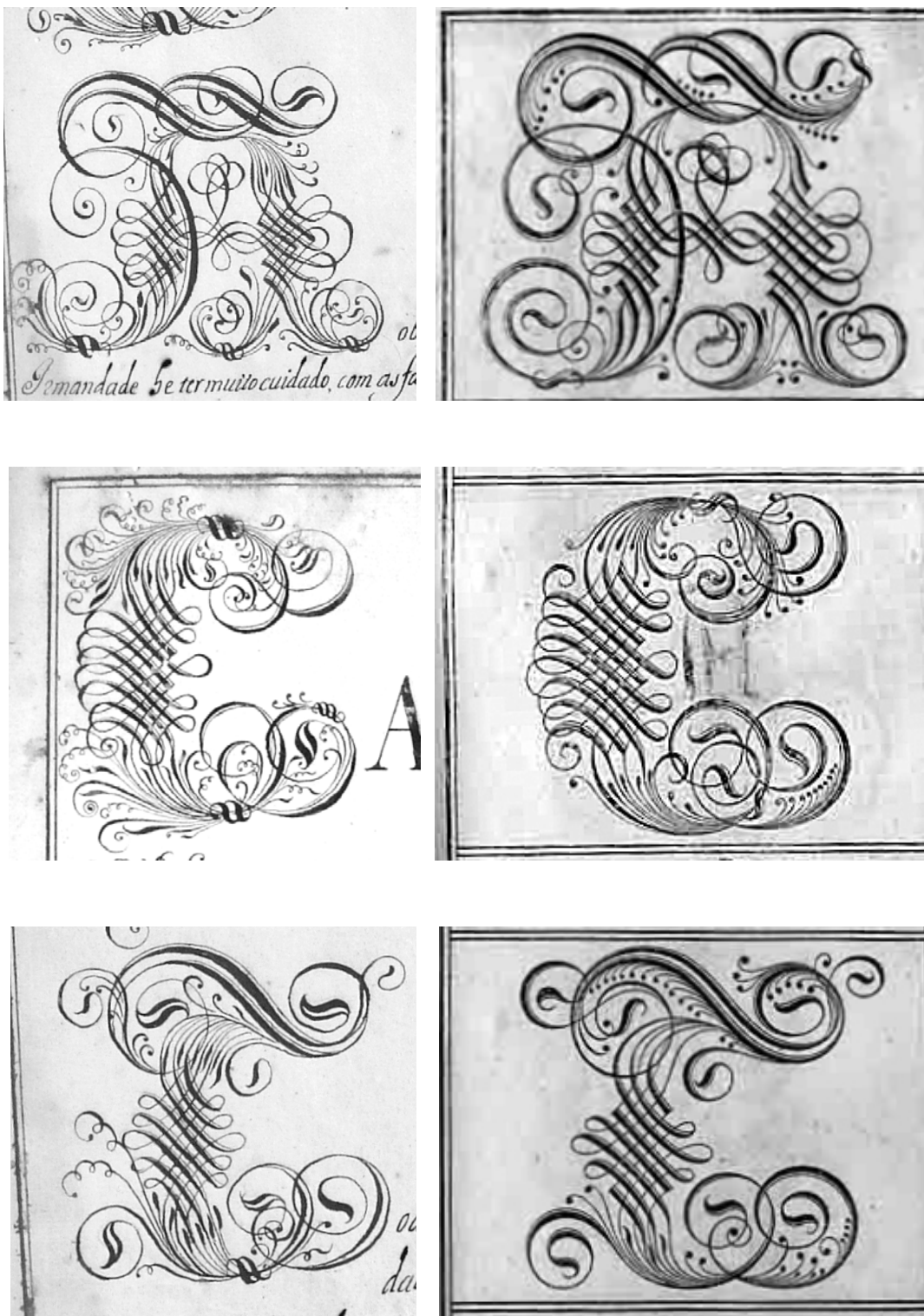


FIGURA 51 – Comparação entre as letras A, C e T do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté e do manual *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, gravuras nº 37 e 39.

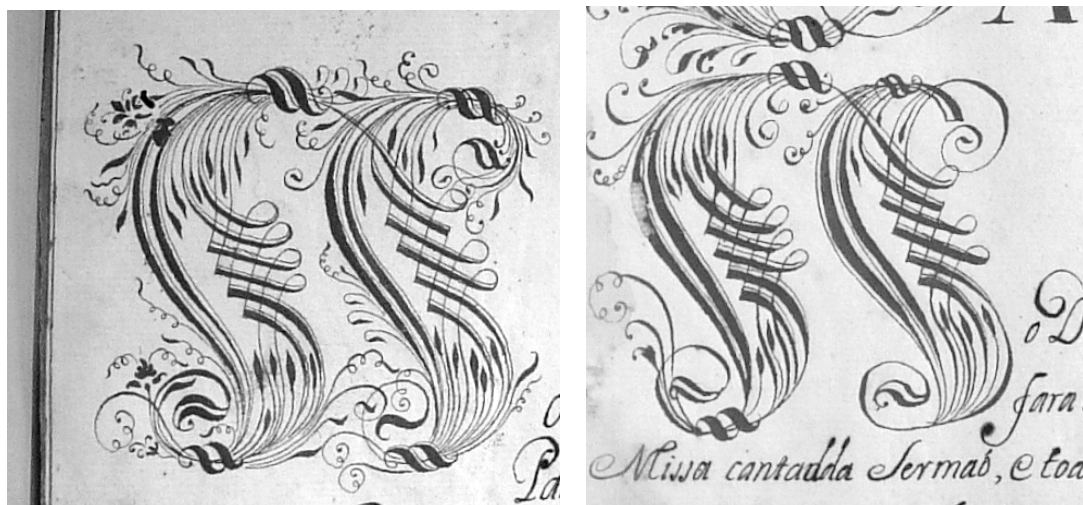


FIGURA 52 – Letras N do Termo de Abertura e do capítulo 17º; são evidentes as simplificações: a primeira letra possui detalhes como flores com pétalas e laço desenhado com dois traços da pena; na última, há menos linhas laterais curvas e os traços acessórios são quase suprimidos.

Quarto grupo

O **quarto grupo** estilístico é composto das seguintes obras:

- Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Villa Real do Sabará, de 1748;
- Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos do Arraial de Santa Rita da freguesia de Santo Antônio do Rio Acima na Comarca de Sabará, de 1784;
- 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, de 1790.

O grupo possui como características a predominância do estilo caligráfico na decoração das letras, realizadas a pena com tinta preta (provavelmente nanquim) e vermelha, a leveza visual promovida pelos espaços em branco e a grande variedade de estilos e o uso de referências diversas. Duas dessas obras foram executadas pelo mesmo artista, Francisco de Sales, em Sabará, e uma, por Jerônimo de Matos, no Rio de Janeiro, a qual serviu de inspiração para o artista mineiro.

I – Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Villa Real do Sabará, de 1748

Jerônimo de Matos executou o compromisso no Rio de Janeiro, conforme assinatura, em caligrafia própria, encontrada na página de rosto. Não possui frontispício.

A obra é inteiramente executada a pena, com nanquim, exceto nos preenchimentos de detalhes dos motivos decorativos, nos quais há presença de aguada de nanquim aplicada a pincel.

Bordas decoradas por linhas finalizando em volutas abertas delimitam a página de rosto. Nas quatro quinas da cercadura, existem mascarões com traços orientais. Três estão de olhos fechados, e o que se encontra na borda inferior esquerda está de olhos abertos. O texto é construído com letras romanas maiúsculas e minúsculas, em formatos variados. A primeira palavra encontra-se partida, indicando a imprevisão da escrita. A inserção do texto mantém áreas expressivas em branco proporcionando uma mancha tipográfica leve (FIG. 53).

Na estrutura visual, as folhas são delimitadas por margens compostas por linhas triplas, sem decoração, afastadas das bordas do papel. O texto, escrito em letras grifas miúdas, mantém distância das margens, conferindo leveza ao conjunto da folha. A descrição do capítulo é inscrita em letras cursivas, centralizadas na página. As capitulares ajustam-se, pela borda inferior, à segunda linha, projetando-se para o alto, valorizando assim os espaços vazios das páginas. A primeira linha possui texto escrito em letras maiores, com decoração caligráfica nas hastes de algumas letras, com motivos antropomorfos ou abstratos (FIG. 54).

O artista utiliza verso e anverso da folha para a inscrição das informações, inserindo um ou dois capítulos na mesma página, de acordo com o tamanho do texto. As páginas contrapostas dialogam visualmente entre si, pois o artista cria equivalência entre os elementos decorativos aplicados. Todas as páginas são finalizadas com uma vinheta acompanhando, em geral, o estilo da capitular, seja caligráfica, seja figurativa.

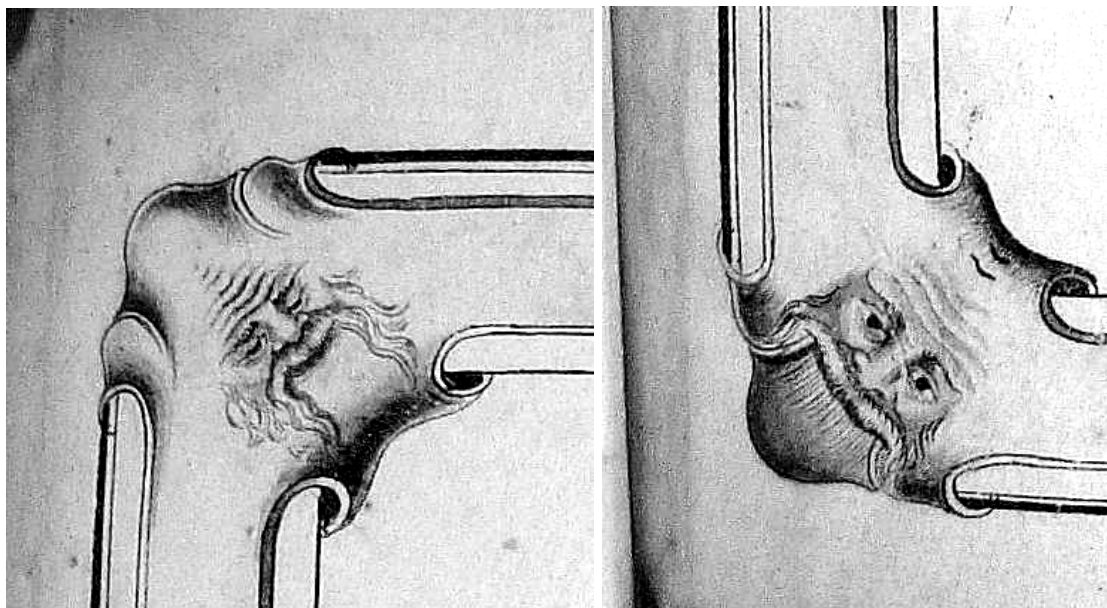


FIGURA 53 – Página de rosto do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Real do Sabará, de 1748, e detalhes dos mascarões.



FIGURA 54 – Organização das páginas: capítulos 1º e 2º .

As capitulares variam em estilo, tendo como referência diversos modelos. O artista utiliza capitulares com letra romana maiúscula inseridas em molduras quadradas decoradas, com desenhos de flores, pássaros, arabescos e folhas de acanto ou com plumas e rocalhas, ao estilo da clichéria tipográfica; preenche o fundo com pontilhismo ou com minúsculos tracejados a pena. Utiliza também capitulares florais, com hastes, cálices de flores e pendões que se entrecruzam, aproximando-se ao estilo de Manoel de Figueiredo. Em poucas capitulares utiliza motivo zoomorfo, com preferência para a serpente e pássaros (FIG. 55).

As vinhetas são elaboradas com flores bem detalhadas ou em desenhos caligráficos abstratos. Encontram-se sempre centralizadas na página, ocupando o espaço residual do texto (FIG. 56).

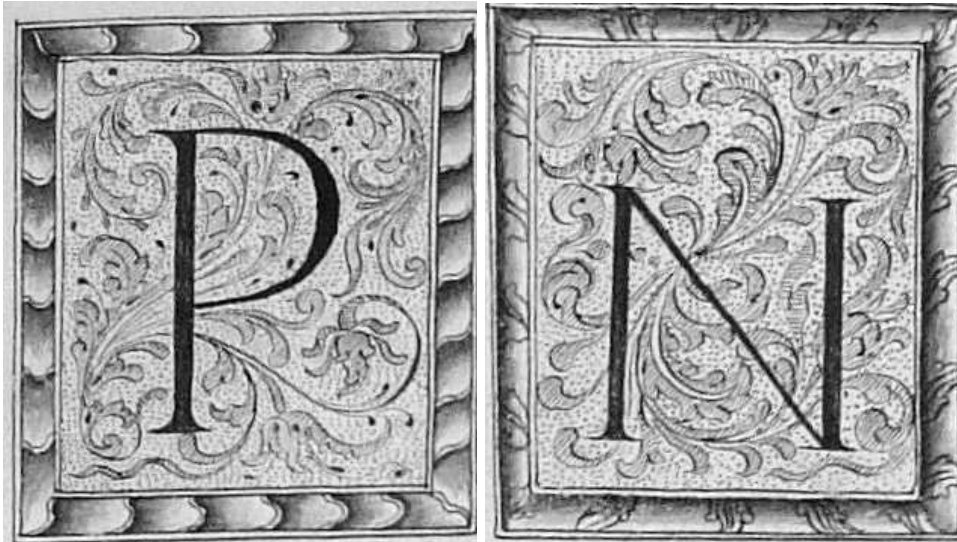


FIGURA 55 – Capitulares: P do capítulo 1º, N do capítulo 2º e T do capítulo 14º.

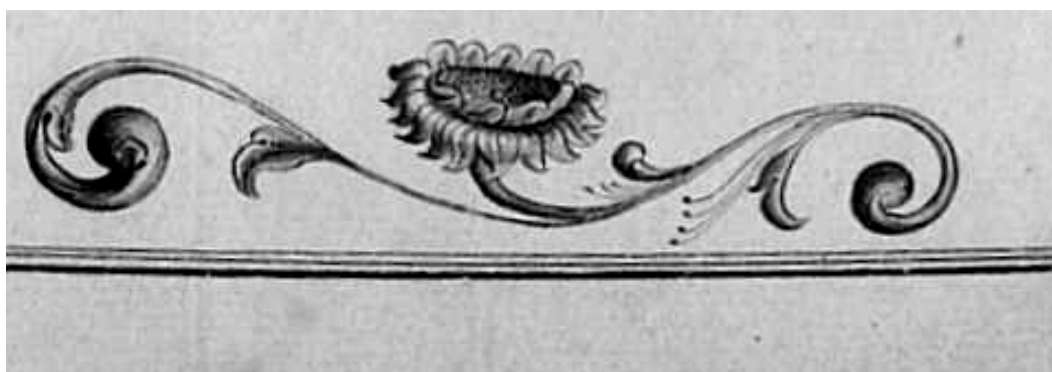
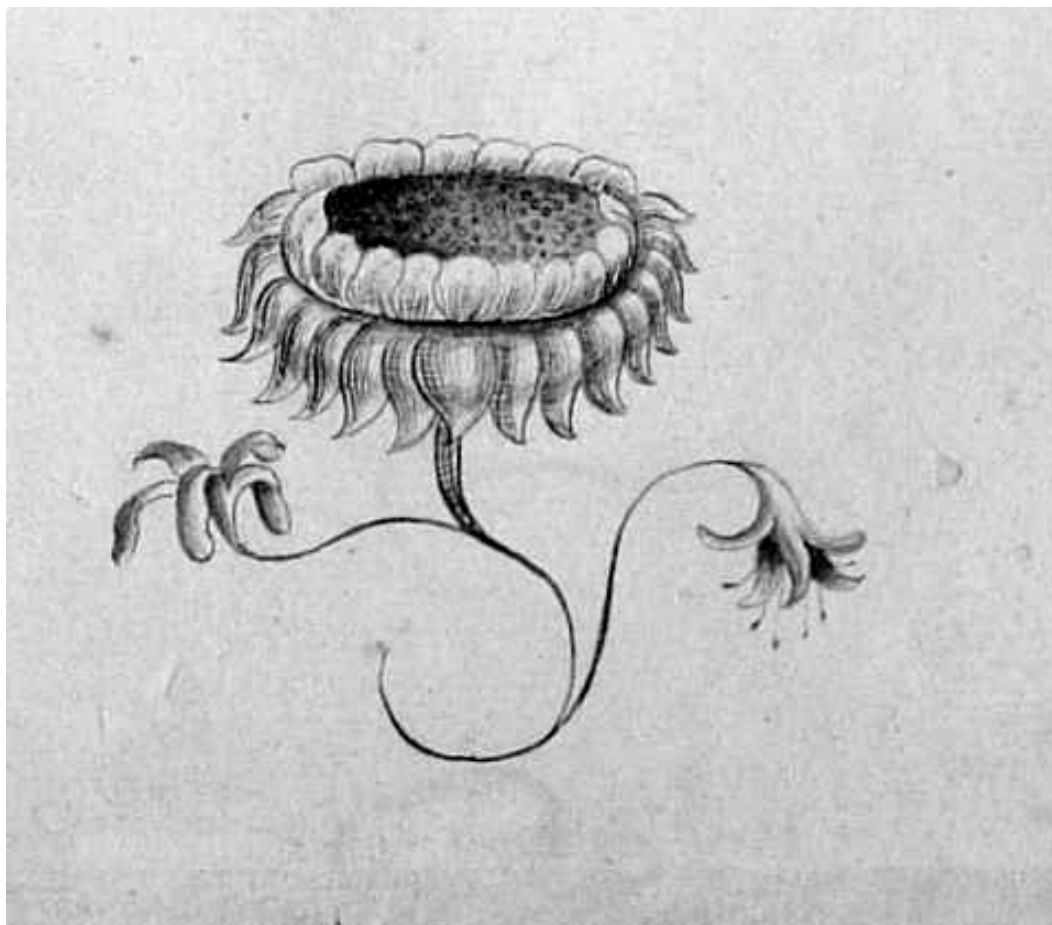


FIGURA 56 – Vinhetas florais.

II – Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos do Arraial de Santa Rita da freguesia de Santo Antônio do Rio Acima, na Comarca de Sabará, de 1784

O compromisso possui apenas 14 capítulos. Encontra-se restaurado e com a capa original (possivelmente) em veludo vermelho. Apresenta, predominantemente, tinta nanquim, com o uso de tinta vermelha aplicada a pena ou a pincel em capitulares e vinhetas. O papel é de boa qualidade, encorpado e claro.

Na página de rosto, encontra-se a assinatura do artista e o local de execução: “Francisco de Sales o fez em Sabará”.

O frontispício forma-se a partir de uma pintura a pincel representando Nossa Senhora do Rosário ao centro, com o Menino Jesus ao colo. Nossa Senhora oferece o rosário a São Pedro Mártir, o qual segura uma palma e se posiciona à sua direita. O Menino Jesus volta-se para Santa Catarina de Sena. As duas figuras laterais encontram-se ajoelhadas. Nossa Senhora 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 (FIG. 57).

Na primeira representação conhecida, de 1774, Nossa Senhora do Rosário encontra-se envolta em um manto fechado, como uma cortina, por São Domingos e São Pedro Mártir, e dois anjos carregam uma tripla coroa de rosas. Em outro tipo de representação, a Virgem situa-se em uma mandala formada por um terço, composto de grandes rosas ornadas. No Brasil, algumas cenas apresentam Nossa Senhora entregando o rosário a São Domingos, e Jesus, a Santa Catarina; em outras o Menino Jesus entrega o rosário a São Domingos e a Virgem a Santa Catarina de Sena.¹⁵⁵ Na cena representada no frontispício desse livro de compromisso, aparecem motivos dos três tipos de representação: a mandala formada pelo terço, a presença dos santos dominicanos e o Menino Jesus em seu colo em uma apresentação na qual a ordem comum da cena é transgredida. São Pedro Mártir entra na posição de São Domingos,

¹⁵⁵ LIMA JÚNIOR. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*, p. 333-335.

Santa Catarina já segura o terço em suas mãos e a mandala assume a forma oval do terço que envolve e interliga os personagens da cena.

A pintura denuncia falhas técnicas. As tintas utilizadas são de baixa qualidade, apresentando-se foscas, sem intensidade, ora ralas, ora densas demais. O artista não possui bom domínio dos instrumentos e materiais utilizados. Não é possível determinar se a pintura foi executada por Francisco de Sales, embora algumas características técnicas da pintura possam ser encontradas nos motivos decorativos no interior do livro.

A página de rosto apresenta texto centralizado em letras romanas maiúsculas e minúsculas, normais e itálicas, variando no formato. As palavras são bem inseridas, mantendo sua integridade em cada linha. Não há data. As quinas das bordas possuem mascarões em estilo oriental, como o encontrado no Compromisso de Nossa Senhora do Amparo de Sabará (1748).

No planejamento visual da obra, o artista insere cada capítulo em uma folha. As páginas são delimitadas por bordas em linhas triplas simples, sem decoração, mantendo boa distância da borda do papel. O artista insere decoração nas quinas das bordas em desenhos caligráficos ou figurativos, com flores, pássaros, serpentes e rocalhas (FIG. 58).

A descrição do capítulo encontra-se na parte superior central da folha, mas não segue regularidade quanto ao tipo da letra, a qual varia entre a romana maiúscula e a cursiva minúscula, escrita em tinta vermelha. O artista ensaia, em alguns capítulos, a decoração da capitular C com pintura a pena, mas não atinge bons resultados.

O texto é escrito em letra cursiva itálica em formato grande e mantém distância da borda superior, criando assim espaços visuais entre as margens do papel. A primeira linha do texto está em destaque, escrita em formato três vezes superior ao do restante do texto. Não há regularidade na inserção da capitular, alinhando a borda inferior tanto à primeira linha, quando à terceira. O artista realiza croqui a grafite dos ornamentos antes de aplicar a tinta. Todas as folhas são finalizadas com vinhetas.

Percebe-se um planejamento visual flexível quanto à inserção das capitulares e dos motivos, mantendo regularidade apenas na conformação da massa do texto. Os elementos decorativos nem sempre seguem simetria, provocando movimentação

visual. O conjunto da folha apresenta-se visualmente leve pela presença dos espaços em branco da página e aos desenhos de linhas.



FIGURA 57 - Frontispício do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Vila Real do Sabará, 1748.



FIGURA 58 – Planejamento visual - capítulo 6º.

As capitulares são variadas em estilo (FIG. 59). O artista utiliza letras iniciais em tipos romanos maiúsculos inseridas em moldura quadrada com decoração floral e geométrica, bem como capitulares historiadas, ao estilo tipográfico; faz uso de formas figurativas e de motivos florais e zoomorfos, apresentando pássaros e serpentes; desenha capitulares caligráficas em grande estilo, com rocalhas e linhas trançadas. Varia entre o uso da pena e do pincel, demonstrando maior habilidade no manejo do nanquim com pena.

As vinhetas são múltiplas. Flores caligráficas ou à pena, motivos zoomorfos como a serpente e o dragão, anjos, rocalhas (FIG. 60).

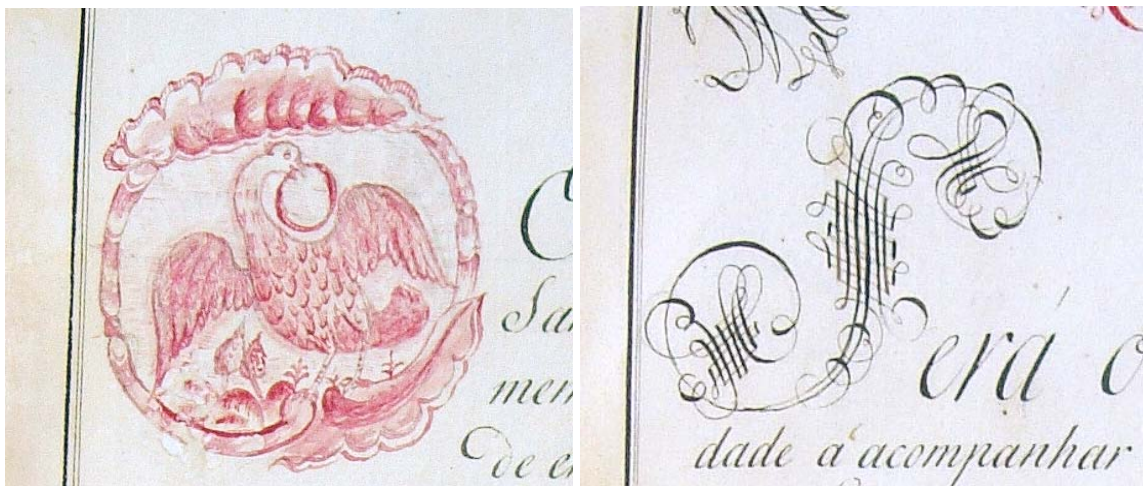


FIGURA 59 – Capitulares figurativas e caligráficas.



FIGURA 60 - Vinhetas caligráficas e figurativas.

III – 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, de 1790

Na página de rosto, o artista imprime sua assinatura: “Francisco de Sales o fez em Sabará”. O texto encontra-se centralizado, feito em letras romanas maiúsculas, com o uso de itálico em algumas linhas. Nas extremidades das margens, aparece uma figura repetida, quatro vezes, remetendo ao imaginário grotesco – uma face que pode ser vista em duas posições, em duas expressões antagônicas. A vinheta representa o emblema do Reino de Portugal, ladeado por rocalhas e por ramos de flores, os quais formam uma guirlanda (FIG. 61).



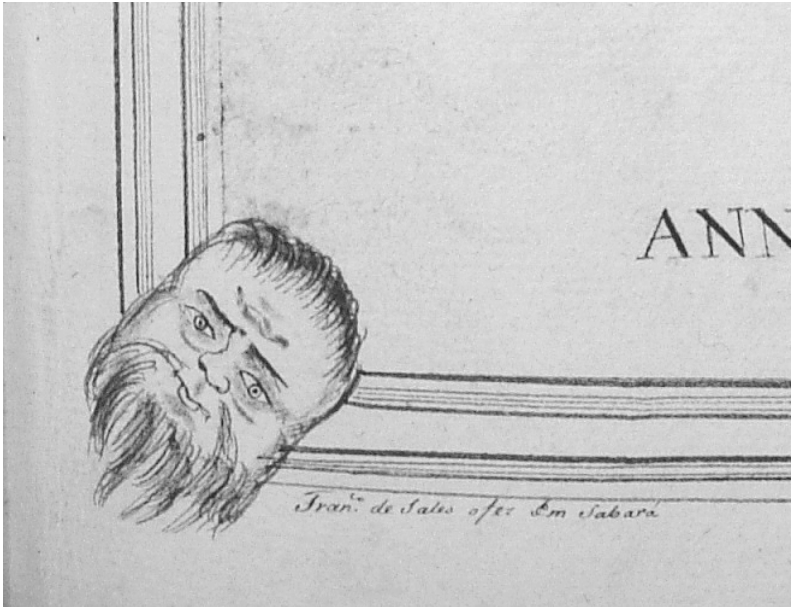


FIGURA 61 – Página de rosto do Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial do Morro Vermelho da Freguesia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté, Comarca de Sabará, de 1790, e detalhe da assinatura e do mascarão.

O frontispício apresenta um desenho a nanquim de um anjo tocando uma corneta e portando uma flâmula cujas pontas são amarradas em nós. A flâmula tem uma inscrição centralizada, formada em letras romanas maiúsculas: “CÕPROMISSO DA IRMANDADE DA VIRGEM MARIA SENHORA DO ROZARIO”. O anjo possui os movimentos leves e delicados, seu manto é esvoaçante, e, sob seus pés, surgem pequenas nuvens. Do céu, olha para a terra e anuncia com música o documento da irmandade (FIG. 62).

Analisando-se detalhes do desenho do frontispício e daqueles encontrados no interior do livro, notam-se, em diferenças sutis, indícios de que artistas distintos realizaram a obra. Foram observados os detalhes das mãos (no frontispício aparecem mais alongadas e bem delineadas do que a do anjo encontrado na vinheta do último capítulo do Compromisso), a técnica de sombreado (em pontilhismo no frontispício) e o formato das asas (FIG. 63). Este não representa um caso isolado no qual artistas diferentes executam partes de uma mesma obra.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Cf. Capítulo 2.

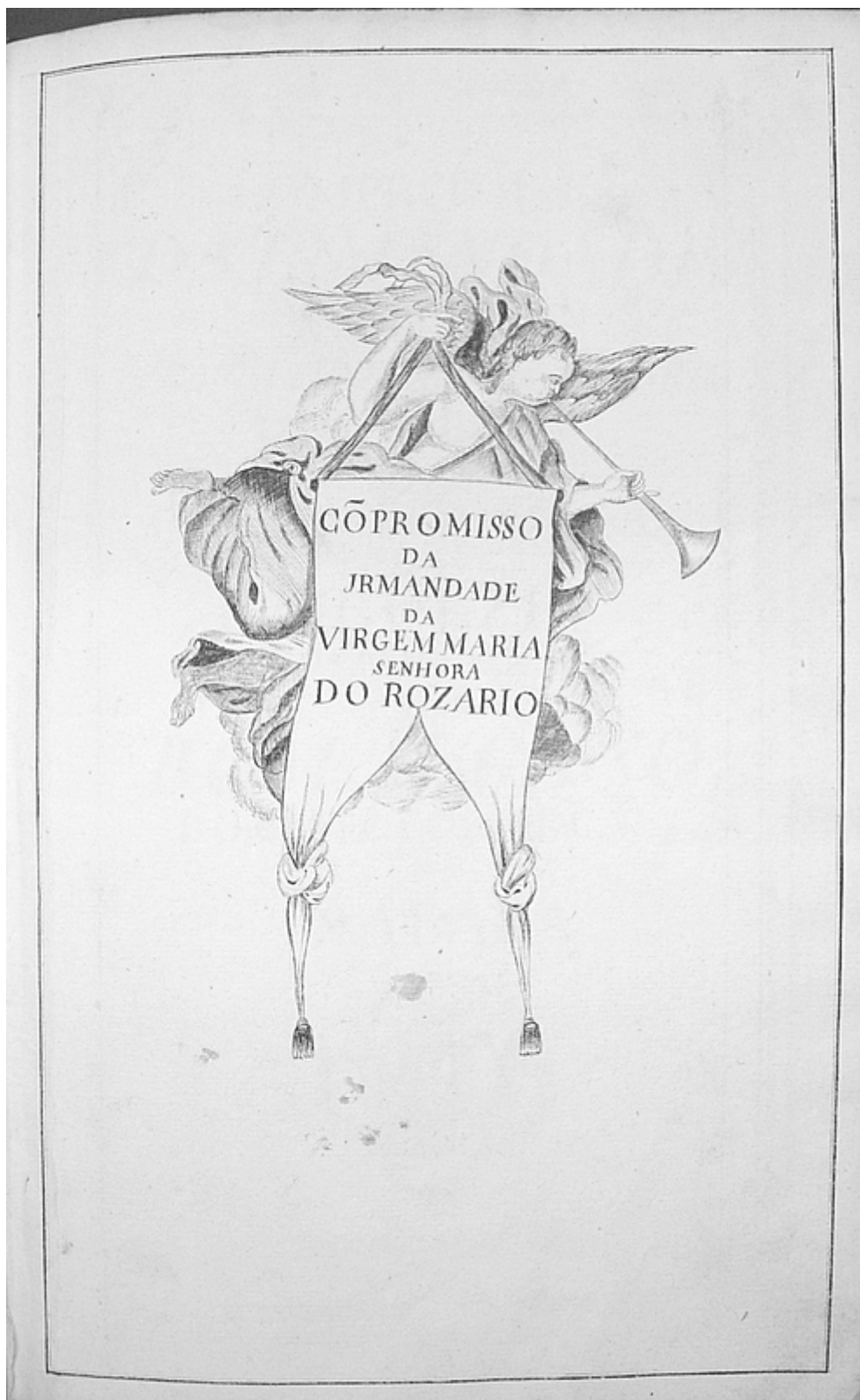


FIGURA 62 – Frontispício do Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial do Morro Vermelho da Freguesia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté.



FIGURA 63 – Comparação de detalhes entre a imagem do capítulo 19º e a imagem do frontispício.

O artista não se prende a um único modelo; nas capitulares, utiliza tanto linhas caligráficas, quanto decoração com motivos fito, zoo e antropomorfos. Varia entre a profusão de linhas curvas e as retas. Devido à grande variedade e liberdade de traço, possivelmente não utiliza moldes na execução da obra. Percebe-se a maestria no uso da pena e a liberdade de execução decorrente da segurança e domínio das técnicas e materiais. Seu estilo consiste em linhas leves e letras alongadas ocupando espaço na folha suavemente. Insere elementos com possíveis significações simbólicas na decoração.

Estrutura a página com o uso de cercadura dupla, composta de uma linha mais fina e outra mais grossa, construída a partir de marcações e com o uso de linhas mestras. A cercadura forma um retângulo vertical com cortes diagonais arredondados nas extremidades, feitos a mão livre. As linhas ora são preenchidas, ora não.

A descrição dos capítulos encontra-se ao alto, no centro da folha; a partir do capítulo 4º passa a abreviar a palavra, escrita com letras cursivas. No texto, letras cursivas mantêm regularidade na forma e na altura. Faz distinção da primeira linha, cujas letras possuem três vezes o tamanho das subseqüentes. Após análise com lupa, nota-se a presença de regras e margens as quais definem o espaço e as dimensões das letras. A forma como o texto é colocado gera espaços livres na folha, conferindo grande leveza ao design da folha. Cada capítulo ocupa uma página (FIG. 64).



FIGURA 64 – Capítulo 2º do Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial de Morro Vermelho, 1790.

Nas capitulares, o artista somente trabalha à pena, com tinta preta, provavelmente o nanquim. Utiliza padrões diversos na elaboração de cada letra, compondo-a através dos ornamentos, ou circundando a letra romana maiúscula com um desenho (FIG. 65). O artista utiliza um exemplar de capitular historiada, com apresentação de uma paisagem rural (FIG. 66).

Somente em um caso há repetição de motivo decorativo para a formação de uma letra, mas com variações claramente perceptíveis na forma dos motivos e na sua inserção na letra. Nota-se a proximidade de estilo de letra capitular apresentado por Manoel de Figueiredo, mas o artista não repete literalmente o modelo, garantindo seu estilo com o alongamento das formas (FIG. 67). Ainda utiliza ornamentos encontrados fartamente nos livros de compromisso mais antigos, como o cálice da flor, as pérolas e o caule aberto na extremidade. Mas insere e utiliza plenamente as rocalhas e conchas, seja nos elementos ou em pequenos detalhes, com a técnica caligráfica ou desenhos. Também utiliza formas geométricas como quadriculados, mas adora as curvas, e suas folhas geralmente terminam em torções (FIG. 68-71).

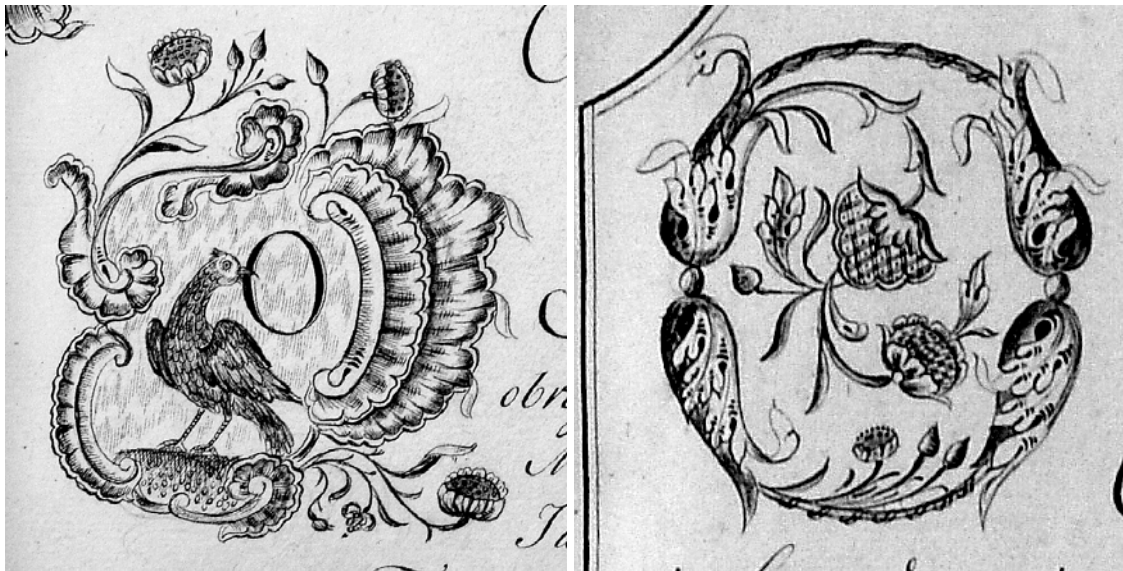


FIGURA 65 – Capitulares - letra O dos capítulos 4º e 5º.



FIGURA 66 – Letra Q do Termo de Abertura – capitular historiada.

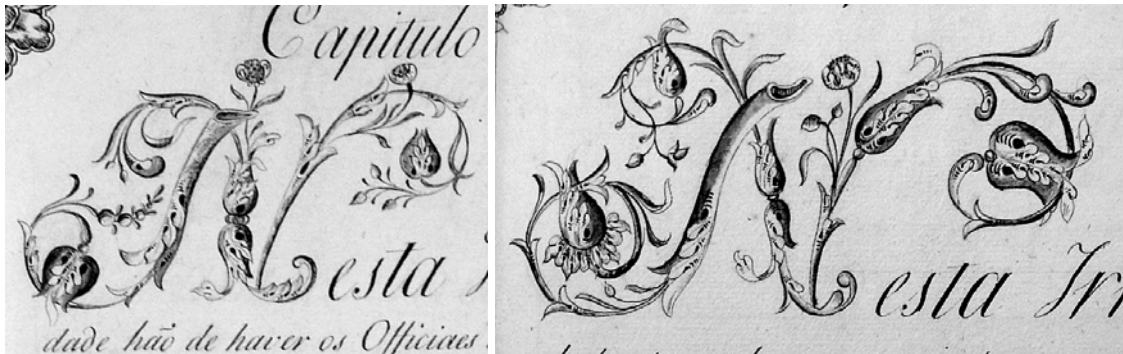


FIGURA 67 – Capitulares N dos capítulos 2º e 13º, em que a mesma estrutura de composição é seguida, porém com variações sensíveis nos detalhes decorativos e o modelo apresentado por Manoel de Figueiredo, página 134.

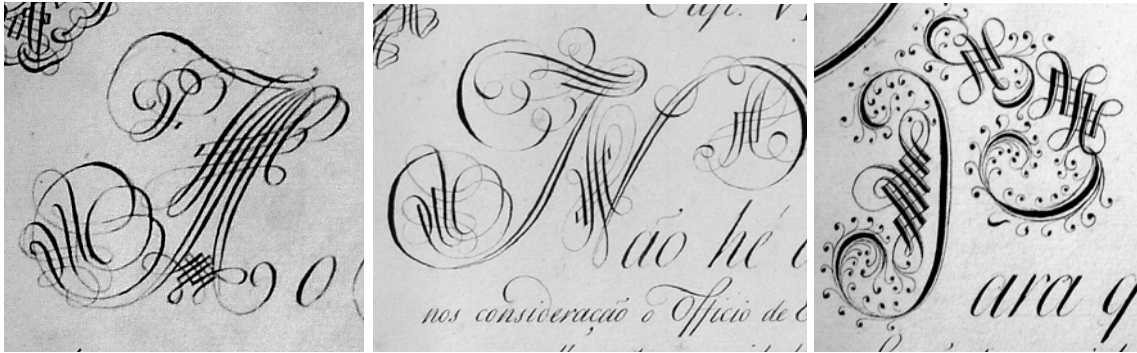


FIGURA 68 - Capitulares caligráficas.



FIGURA 69 - Capitulares com ornamentos tradicionais transformados em formas alongadas, com o uso de rocalhas.

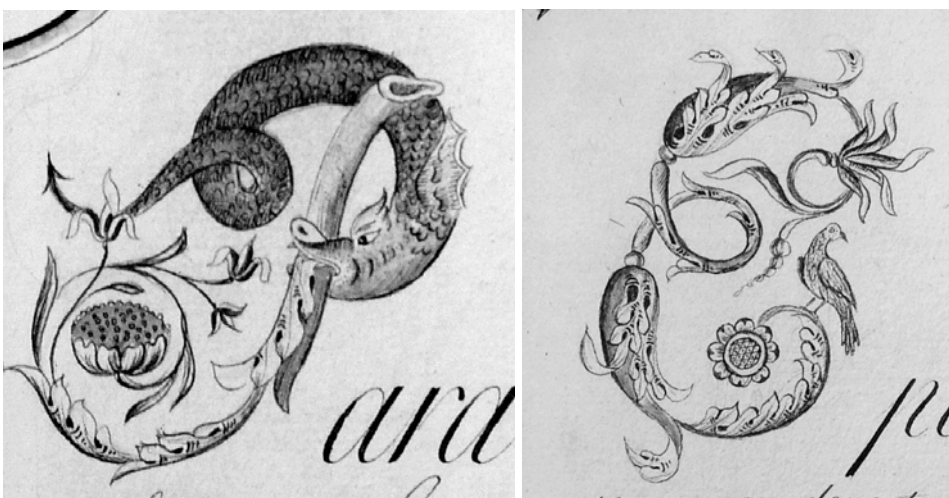


FIGURA 70 – Capitulares com o uso de elementos zoomorfos.

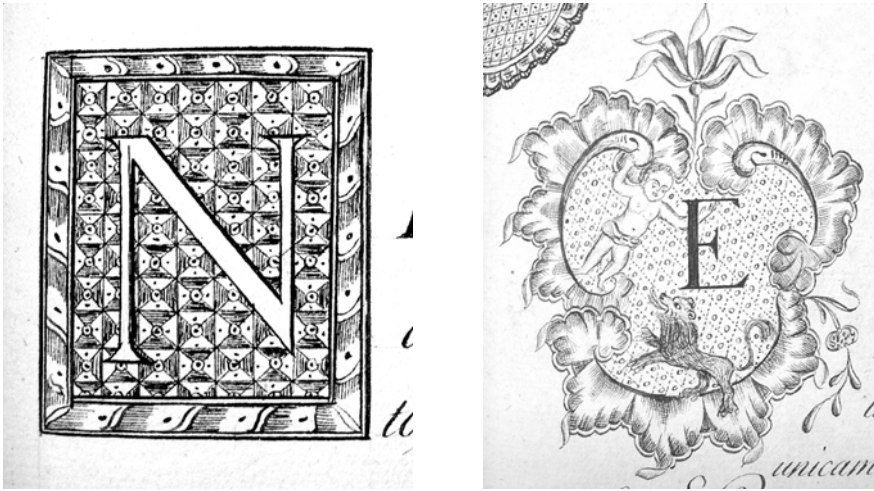


FIGURA 71– Capitulares – formas geométricas e antropomorfas.

O artista, como em toda a obra, trabalha com variados elementos decorativos nas vinhetas. Transita entre os motivos caligráficos em linhas curvas e retas, e os motivos fitomorfos com desenhos de flores preenchidas por linhas geométricas, cálices, guirlandas e ramos. Insere motivos zoomorfos e apresenta grotescos. Trabalha com motivos antropomorfos, demonstrando gosto pelos *putti* brincalhões e pelos anjos (FIG. 72). Finaliza a obra com uma vinheta, apresentando um anjo apoiado sobre nuvens, portando um medalhão com a figura de São Domingos (FIG.63). Em algumas vinhetas, faz uso de aguada preta nos sombreamentos.

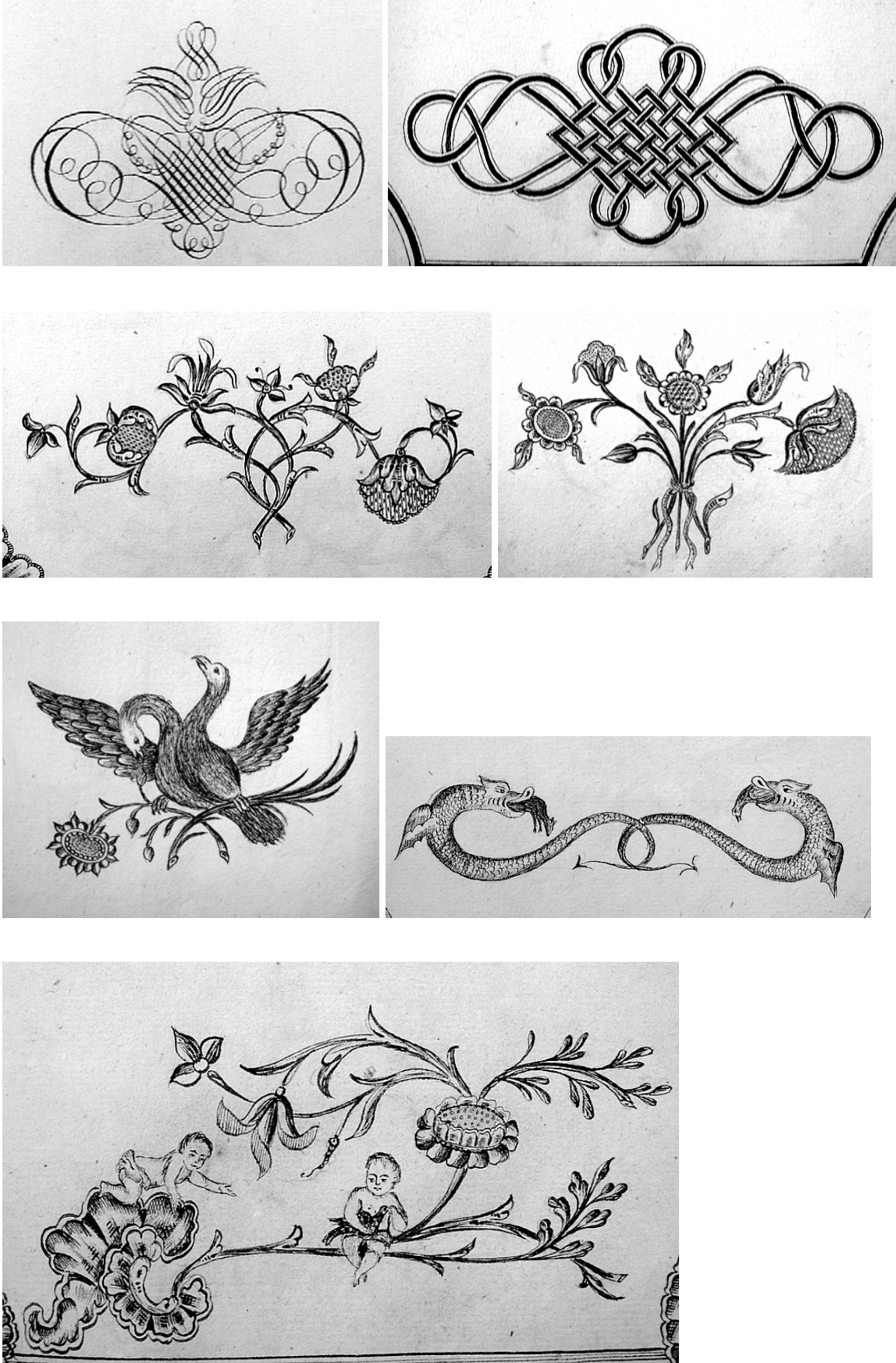


FIGURA 72 – Vinhetas com motivos caligráficos, fitomorfos, zoomorfos e antropomorfos.

O artista insere, na maioria das páginas, desenhos nas extremidades das margens delimitando o texto, com o uso exaustivo de rocalhas em diversos formatos e ornamentações, bem como desenhos caligráficos e grotescos (FIG. 75).

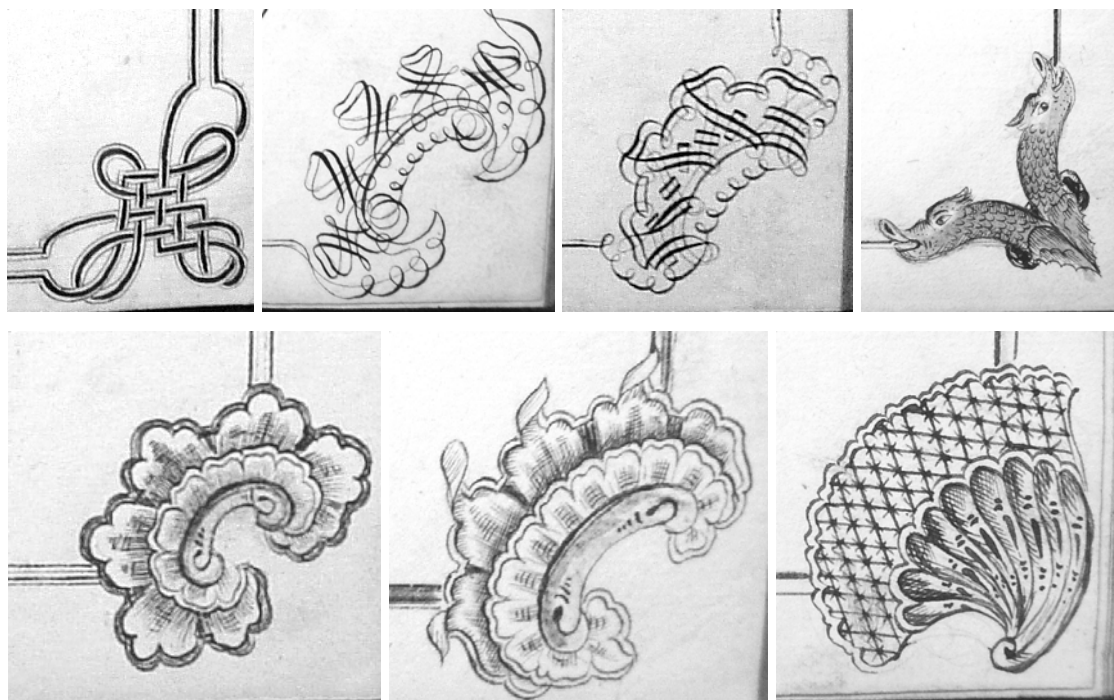


FIGURA 73 – Bordas da moldura, com motivos caligráficos, grotescos e rocalhas.

Nota-se claramente que Francisco de Sales inspirou-se no estilo de Jerônimo de Matos para a composição de suas obras, principalmente a de 1784. A página de rosto do livro da Irmandade do Rosário da Freguesia de Santo Antônio do Rio Acima (1784) segue o mesmo planejamento visual do Compromisso de 1748 e os mascarões representados nas quinas assemelham-se aos encontrados na obra de Jerônimo de Matos.

Entre o livro executado em 1784 e a obra de 1790, percebem-se grandes similaridades. O gosto pelas rocalhas, o uso de capitulares historiadas e com decoração geométrica e a variação intensa no uso e inserção dos ornamentos são as características mais marcantes desse artista. Demonstra um excelente domínio da pena. No livro de 1784, Francisco de Sales ensaia o uso do pincel na construção dos elementos decorativos mas nota-se ao longo da obra que não se adapta aos

instrumentos e materiais. Na obra posterior - o compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, de Morro Vermelho (1790) - desenvolve o estilo pessoal, com o uso exclusivo da pena e do nanquim, atingindo a excelência no manejo dos materiais.

O diálogo entre as obras de Francisco de Sales e de Jerônimo de Matos é marcante. Torna-se fato significativo que a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Sabará tenha encomendado a decoração de seu Compromisso a Jerônimo de Matos no Rio de Janeiro, demonstrando certo poder aquisitivo da Irmandade na encomenda de seus estatutos fora da Província de Minas Gerais. Além disso, a obra traz para as Minas outro modelo de decoração de manuscritos, seguido posteriormente por Francisco de Sales.

Autorias estabelecidas

A partir do estabelecimento dos grupos estilísticos, foi possível a identificação de características específicas de determinados artistas, especialmente quanto ao planejamento visual da obra, uso dos elementos decorativos e manejo das técnicas. Além dos livros assinados – dois de Francisco de Sales, um de Jerônimo de Matos e um de Figueyra -, foram identificados dois artistas, ainda anônimos, os quais produziram obras em períodos e localidades distintas, podendo ser detectadas, em um dos artistas, a transformação e o apuro da técnica de execução das pinturas.

A primeira autoria estabelecida refere-se aos livros de compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, realizado em 1725, e da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, realizado em 1735.

Para o reconhecimento dessa autoria, foram analisados e comparados os detalhes e as opções estéticas tomadas pelo artista, como relacionados a seguir:

- o emprego do recurso da transposição, através de moldes, das letras capitulares apresentadas no livro Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar, de Manoel de Andrade de Figueiredo;
- a opção pelos mesmos recursos de simplificação dos detalhes pictóricos do desenho da letra capitular, com a aplicação de ornamento idêntico nos elementos fitomorfos (FIG. 74);

- o mesmo tipo de pincelada no cálice da flor, nas curvas dos filamentos e nas extremidades arredondadas das plumas (FIG. 75);
- a maneira de representar os motivos zoomorfos, pássaros em especial, principalmente a curvatura da asa, o tipo de plumagem e a forma da cabeça, dos olhos e dos pés, além do gosto pelos pássaros da família dos Psitacídeos (maritacas, papagaios e araras) (FIG. 76 e 77).

Nos dez anos que separam a execução dos dois livros, o artista desenvolve seu traço, tornando-o mais rebuscado, delicado e firme. Aperfeiçoa as formas de aplicação das folhas e pigmentos metálicos, usando-o em abundância no livro da Irmandade de São Miguel (1735).

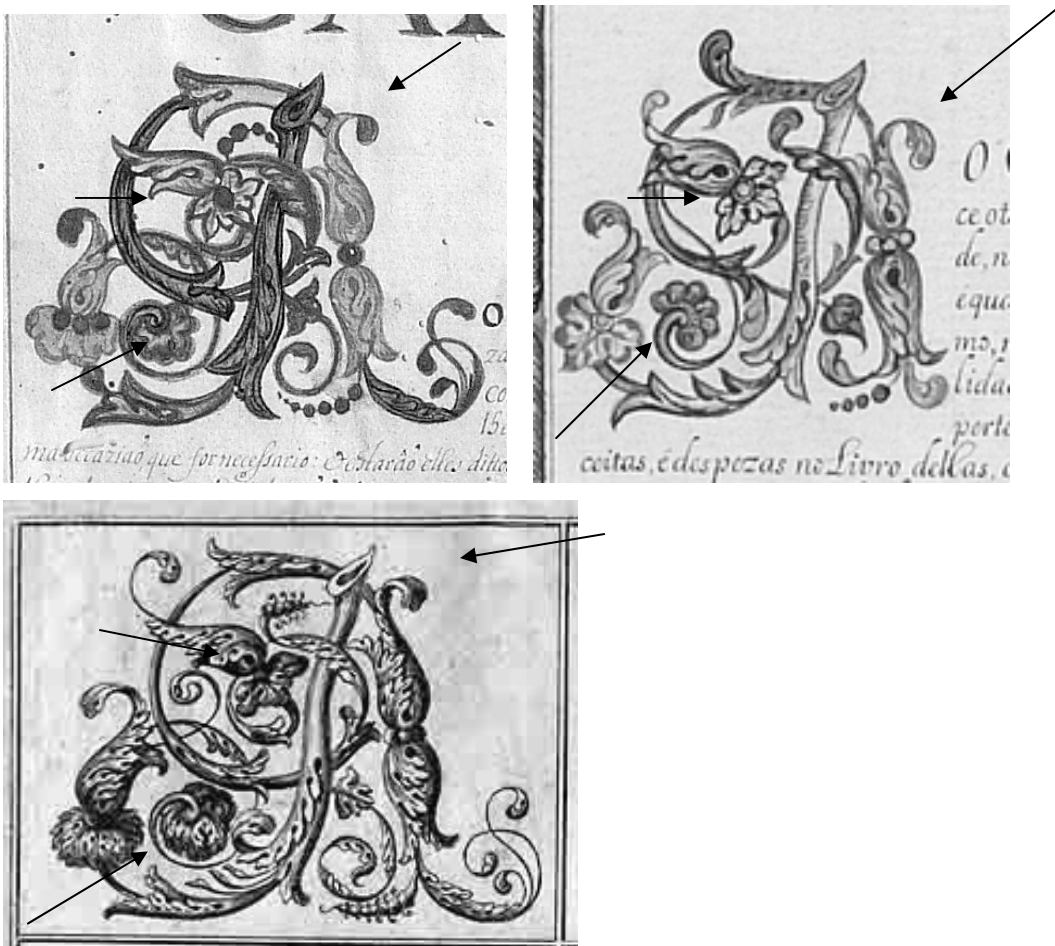


FIGURA 74 – Recursos de simplificação dos elementos - Capitulares A dos compromissos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, capítulo 8º, e da Irmandade de São Miguel, capítulo 5º, e a apresentada em *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, gravura nº 40 .



FIGURA 75 – Cálices e filamentos; capitulares A dos compromissos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, capítulo 6º, e da Irmandade de São Miguel, capítulo 4º.



FIGURA 76 – Pássaros nas capitulares E dos compromissos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, capítulo 11º, e da Irmandade de São Miguel, capítulo 2º.



FIGURA 77 – Pássaros da família dos Psitacídeos; capitular E do livro da Irmandade do Santíssimo Sacramento, capítulo 10º; letra P do Termo de Fechamento e vinheta do capítulo 27º do Compromisso da Irmandade de São Miguel.

A segunda autoria identificada refere-se aos livros de compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo (Comarca de Vila Rica), de 1722, e da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Vila Nova da Rainha do Caeté, elaborado em 1738, além da página de rosto e frontispício do compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, de 1745.

Os aspectos analisados foram:

- as opções estéticas empregadas nos frontispícios dos livros, com o uso da gravura ladeada por motivos decorativos pintados e inscritos, no caso dos compromissos da Irmandade de São Miguel e Almas, 1722 (FIG. 41), e da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1738 (FIG. 45);
- o uso abundante das folhas metálicas nos ornamentos;
- os detalhes dos traços em certos elementos decorativos, como o cravo, os pássaros e as curvas e contracurvas (FIG. 78 e 79);
- a letra capitular caligráfica com os mesmos detalhes (FIG. 80 a 82);
- a forma de construção da página de rosto dos compromissos da Irmandade de São Miguel e Almas, 1722, e da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1745 (FIG. 83).
- o tipo de letra gótica (antiga) utilizado nos compromissos da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1738, e na página de rosto da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, 1745 (FIG. 84).



FIGURA 78 – Comparação de detalhes dos frontispícios dos compromissos da Irmandade de São Miguel e Almas, 1722, da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1738 e da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, 1745.



FIGURA 79 – Detalhes dos pássaros – bicos e plumagem - capítulo 5º do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, 1722, capítulo 7º do Compromisso da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1738, e página de rosto do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1745.



FIGURA 80 - Detalhes das letras – composição em vermelho e dourado e aplicação de coroas como detalhes - capítulo 10º do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, 1722, e capítulo 3º do Compromisso da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1738.



FIGURA 81 - Detalhes das letras - quadriculado circundado por elementos em curvas - capítulo 11º do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, 1722, e capítulo 4º do Compromisso da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1738.



FIGURA 82 - Detalhes das letras – formato dos olhos, nariz, sobrancelhas e raios do sol - compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, 1722, capítulo 15º e compromisso da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1738, capítulo 6º.

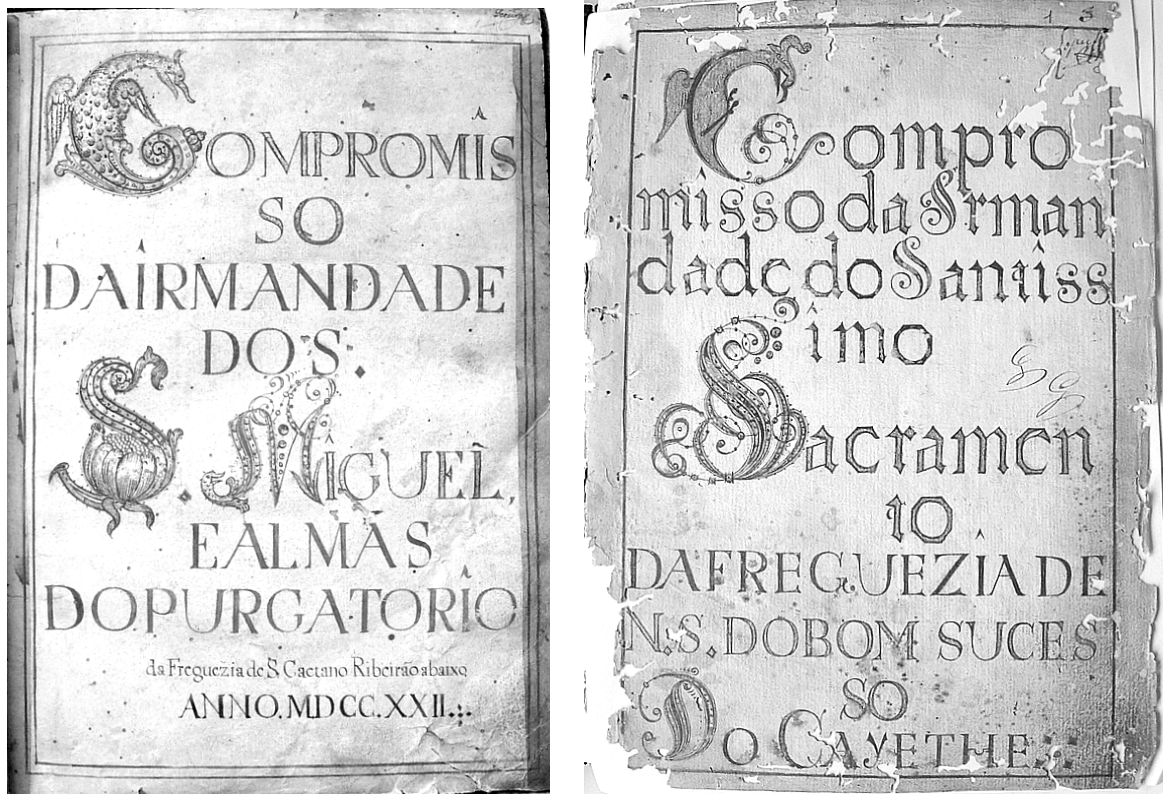


FIGURA 83 – Páginas de rosto dos Livros de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, 1722, e da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1745.



FIGURA 84 – Comparação entre as letras góticas utilizadas no Compromisso da Irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1738, e na página de rosto do Estatuto da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, 1745.

Apêndice

Ensaio das possibilidades da análise iconográfica: o frontispício do Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725.

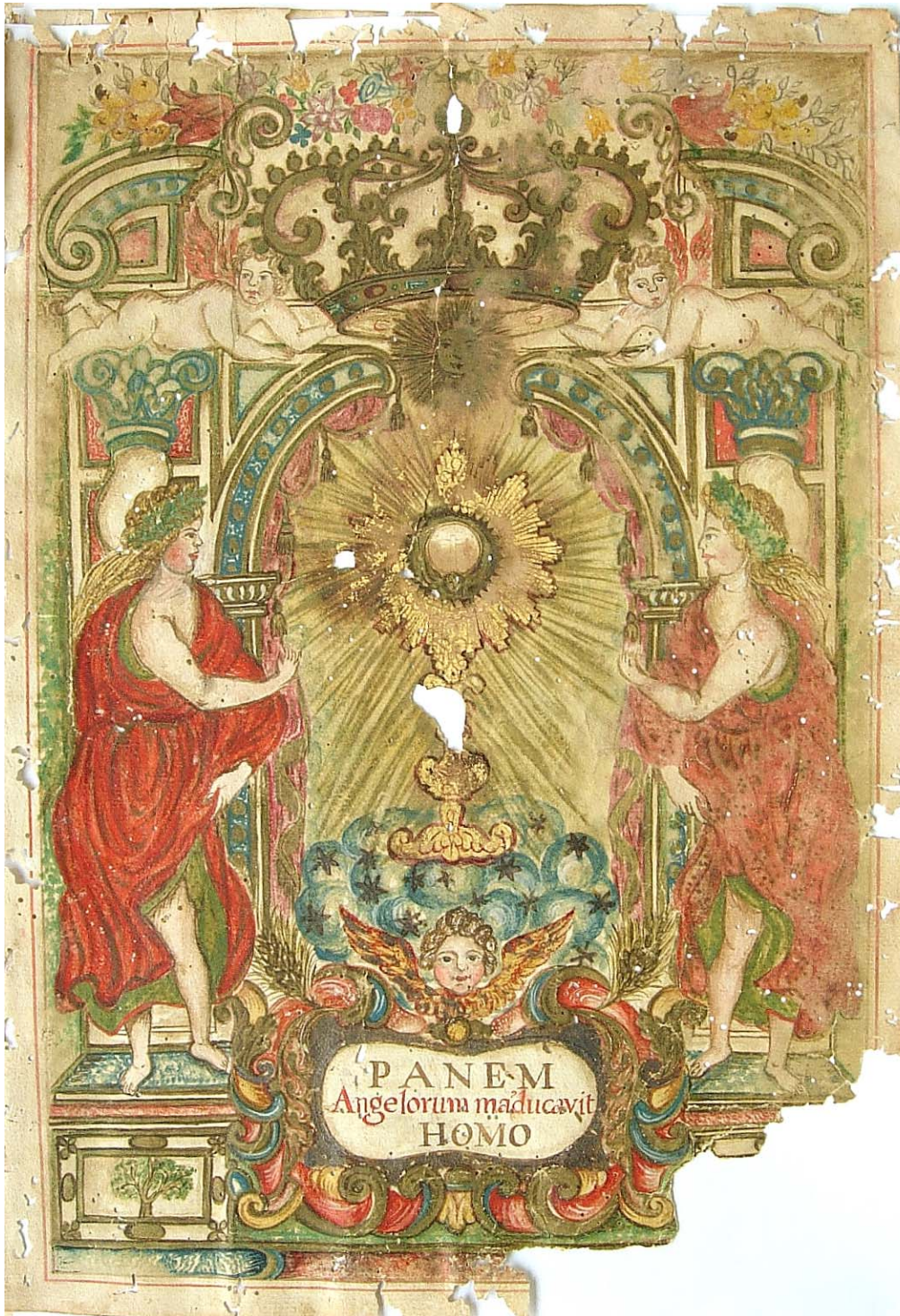


FIGURA 85 – Frontispício do compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725.

A partir da análise iconográfica, podemos identificar como o aparato estético utilizado na elaboração dos livros de compromisso das irmandades mineiras no século XVIII integrava uma lógica que unia a arte às demandas religiosas e aos anseios espirituais da população.

As representações são construídas por signos perfeitamente inteligíveis aos sujeitos do processo comunicativo, capazes de reconhecer as significações e o valor das metáforas utilizadas.¹⁵⁷ Embora a utilização de certos ornamentos com possíveis valores simbólicos não seja feita intencionalmente, a memória de sua significação está presente no ato criativo. Na pintura do tema de devoção da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas, encontrado no frontispício de seu compromisso (FIG. 85), encontramos diversos elementos decorativos de rico valor simbólico.

A composição pictórica encontra-se construída como um retábulo sustentado por duas colunas torsas, terminado em frontão interrompido e decorado ao fundo com policromia marmorizada. No camarim terminando em arco, aparece o Santíssimo Sacramento, raionado e reluzentemente dourado. Apóia-se sobre nuvens azuis, as quais abrigam em sua base um querubim. Sobre o ostensório, encontra-se um sol encimado por uma coroa, suportada por dois anjos. Nas partes laterais, duas personagens,¹⁵⁸ com trajes vermelhos e coroa de louros, direcionam-se para o Santíssimo Sacramento. Na parte inferior frontal, encontra-se uma tarja com inscrição¹⁵⁹ ladeada por elementos decorativos em C, surgindo do conjunto dois ramos de trigo. À esquerda, na base do nicho, aparece de um lado a imagem de uma árvore (no lado oposto há perda de suporte e da imagem). A policromia indica a predominância do vermelho, do azul e dos tons dourados (constituídos aqui pelo uso do ouro, ocre e verde). Também no restante do livro predomina o matiz vermelho, cor utilizada pela irmandade do Santíssimo Sacramento.

Note-se que as irmandades do Santíssimo Sacramento compartilham o espaço de culto no altar-mor nas igrejas paroquiais com a irmandade padroeira. Em geral,

¹⁵⁷ HANSEN. *Leituras coloniais*, p. 177

¹⁵⁸ Seriam seres humanos ou anjos?

¹⁵⁹ “Panem angelorum manducavit Homo”, citação encontrada no Salmo 78, versículo 25, que significa “o homem comeu o pão dos anjos”.

também são responsáveis pela gerência da *fábrica*, organização instituída para coordenar as inúmeras atividades das igrejas matrizes.

Todas as figuras da construção visual levam o olhar para a parte central, onde se encontra o Santíssimo Sacramento. Também se localiza na parte central a maioria dos elementos simbólicos da imagem.

Para poder compreender melhor a significação desta imagem, há de se destacar o papel da Eucaristia dentre os sacramentos instituídos pela Igreja Católica Romana, considerada o principal deles, a origem de todas as graças, porque, segundo os cristãos, encerra em si mesma a presença de Jesus Cristo, fonte e autor de todo dom celestial. Simbolicamente a Eucaristia integra tripla dimensão temporal: passado, quando rememora a vida de Cristo; presente, por ser alimento da alma; futuro, pois prefigura a vida eterna. É também chamada de comunhão, pois através dela o cristão se une à carne e à divindade de Cristo, tornando todos os fiéis parte de um único corpo. A Eucaristia representa o alimento espiritual para o peregrino em busca da felicidade eterna. Segundo Santo Agostinho, o sacramento consta de dois elementos: a aparência visível da espécie e a carne e o sangue invisível de Nosso Senhor Jesus Cristo.¹⁶⁰ A relação entre o mundo temporal e o espiritual perpassa qualquer dos sete sacramentos, que são o “sinal visível, ou exterior da graça que invisivelmente dá Deus à alma, para santificar”.¹⁶¹

No culto ao Santíssimo Sacramento, existem diversos elementos que permitem identificar o imaginário do homem cristão durante o século XVIII quanto à vinculação entre o visível e o invisível e quanto ao problema do destino individual e pessoal em relação à salvação e à vida eterna. São elementos cujo significado remete à imortalidade, e podem ser pontuados na construção simbólica do frontispício do compromisso aqui abordado. A coroa, inscrita na parte superior da composição, sugere a idéia de elevação, poder e iluminação; para o cristão, consiste em uma recompensa por uma vida regrada pelo Evangelho, levando ao caminho da salvação eterna. A coroa de louros que adorna a cabeça das figuras humanas também sugere a permanência da

¹⁶⁰ Para uma descrição detalhada sobre este e os demais sacramentos, Cf. MARTIN HERNANDEZ. *Catecismo romano*, 1956.

¹⁶¹ BLUTEAU. *Vocabulário portuguez & latino*, p. 422.

vida.¹⁶² O trigo remete à invocação de Cristo morto e ressuscitado; configura uma das matérias da Eucaristia: o pão é o corpo e a vida de Cristo. Por fim, a árvore encontrada na base do retábulo pode simbolizar as relações entre a terra e o céu, a perpétua regeneração; sua verticalidade remete ao caminho ascensional ao longo do visível ao invisível. Segundo a crença cristã, a Árvore da Vida está no paraíso e é vigiada por querubins - somente pelo caminho da salvação o homem pode chegar ao paraíso e comer os frutos da árvore da vida, tornando-se novamente imortal.¹⁶³ O problema da eternidade também está presente no momento da morte, quando o cristão opera uma série de gestos piedosos com o intuito de os somar aos fatos de sua vida no momento do julgamento particular. Nas irmandades, há uma preocupação com a encomenda de missas e sufrágios pelo bem das almas dos irmãos defuntos. Grande parte dos indivíduos que constituem testamento reserva parte de seus bens para a encomenda de tais missas. Percebe-se, no setecentos mineiro, uma primazia da missa como valor em si, dispensando inclusive a participação diária na Eucaristia com a finalidade de salvação da alma.¹⁶⁴

A preocupação com o destino humano permeia a vida dos homens movidos pela religiosidade cristã no século XVIII. Esses sentimentos são traduzidos nas imagens produzidas pelos artistas, os quais tentam aproximar coisas do mundo invisível ao cotidiano, refletindo e representando a sensibilidade coletiva, trabalhando a partir de um repertório iconográfico pautado na tradição e tendo a imagem pictórica como um veículo para se chegar a Deus.¹⁶⁵

¹⁶² As plantas que permanecem verdes no inverno estão ligadas à idéia de imortalidade. Durante o Império Romano, a coroa de louros indicava tanto a glória militar, quanto a espiritual.

¹⁶³ Gênesis 3,24.

¹⁶⁴ Cf. CAMPOS. *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*.

¹⁶⁵ Cf. CHECA. *Pintura y escultura del Renacimiento en España*.

Conclusões

Avaliar os livros de compromissos das irmandades mineiras do século XVIII como objetos nos quais se evidencia a arte da caligrafia e da iluminura implica necessariamente incluí-los em seu contexto histórico. A tradição da arte de iluminar e decorar manuscritos inicia-se no período clássico e desenvolve-se plenamente durante o período medieval. Após o surgimento da tipografia, o livro manuscrito perde espaço como veículo de transmissão do conhecimento. Na Europa, permanece como prática voltada principalmente para a elaboração de obras sagradas. Na América Portuguesa, com a proibição da imprensa, o manuscrito ainda mantém significativa importância. Dessa forma, os livros de compromisso, dada sua natureza artística, devem ser analisados no contexto da Era Moderna, com todas as implicações produzidas pela circulação de impressos.

Destacamos, em primeiro lugar, o diálogo estabelecido entre a ordem estética dos manuscritos e os manuais de caligrafia, títulos que apresentam métodos para o ensino da leitura e da escrita a um contingente crescente de leitores. A difusão da arte da caligrafia nos séculos posteriores à tipografia se faz, contraditoriamente, através de obras impressas. Esse fato, aliado às modificações estéticas promovidas pelos tipógrafos, aproxima a forma de organização do livro manuscrito das edições tipográficas. As referências são a perfeição das letras e a organização da estrutura visual do texto, marcas delegadas pela tipografia aos hábitos de leitura e de escrita. Elementos decorativos de impressos, especialmente as capitulares da clicheria, são incorporados ao repertório dos artistas. A obra de Manoel de Andrade de Figueiredo foi exaustivamente explorada nesta pesquisa. Resta ainda descobrir outros títulos, portugueses, espanhóis, ingleses, fontes para os artistas mineiros na elaboração de manuscritos adornados, especialmente porque o emprego de modelos contribuía para a reprodução de padrões estilísticos entre as irmandades.

O diálogo entre o livro manuscrito moderno e o livro iluminado medieval é percebido principalmente através das técnicas e materiais, como continuidade de práticas desenvolvidas pelos iluminadores medievais e transmitidas pela tradição oral e pelos manuais impressos. Mas as diferenças são marcantes. No século XVIII, a

organização visual das páginas aproxima-se da tipologia do impresso na escolha dos padrões de capitulares e na composição das páginas. No caso medieval, a ilustração ocupa um lugar de maior destaque, com a presença de representações de página inteira de cenas da vida cotidiana, passagens bíblicas, brasões de família e imagens de personagens importantes para o universo específico do cliente.

O perfil social dos artistas apresenta-se diferenciado. Na Europa medieval, religiosos executavam o trabalho de cópias e ilustrações de livros nos mosteiros; progressivamente a atividade passa a ser leiga. Já na América Portuguesa, inicialmente as obras artísticas provinham da Europa e, no século XVII, realizadas em oficinas conventuais do litoral. No século XVIII em Minas Gerais, com a proibição da atuação das ordens religiosas, a atividade artística concentrava-se nas mãos de leigos.¹⁶⁶ Deve-se ainda considerar a interação com as culturas africanas na América Portuguesa. O exercício da atividade por mulatos e negros alforriados e também por escravos, nas oficinas dos mestres, confere novos traços característicos à arte. Inicialmente os escravos eram destinados às atividades mais pesadas, que exigissem força física. Contudo, já no final do século XVIII, vários negros desenvolviam trabalhos autônomos ou ganhavam habilidade para a execução de partes mais finas do objeto. Francisco Vieira Servas deixou como herança a seu escravo suas ferramentas de trabalho, garantindo que pudesse dar continuidade às atividades aprendidas em sua oficina.¹⁶⁷

Por outro lado, a técnica de iluminar livros provoca algo de contraditório com a estética do barroco, aproximando-se da prática medieval. Iluminar significa inserir decoração plena de luz, gerada pela combinação de cores puras, como o vermelho, o azul, o verde, o ouro e a prata, sem esfumatura. Não se percebe, nas imagens produzidas nos compromissos, o jogo de claro-escuro nem as diagonais que caracterizam a densidade da estética barroca. Por outro lado, percebe-se, em certos casos, o emprego excessivo de elementos decorativos e a escolha variada de letras, provocando a sensação de movimentação e instabilidade na ordem geral das obras. Além disso, o repertório do barroco está presente: conchas, rocalhas, mascarões, volutas, anjos e querubins; o panejamento das imagens pintadas faz referência às imagens esculpidas; os motivos decorativos, como o mármore fingido e os guilhocês

¹⁶⁶ CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 37.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 45 e 51.

estabelecem conexões com a talha das igrejas. Seria interessante identificar e estabelecer essas múltiplas conexões entre os diversos suportes da arte nas Minas durante o século XVIII. A partir destes diálogos, poderíamos fazer avaliações sobre as modificações internas do estilo e como elas se apresentam em suportes diferentes. Pela própria dinâmica e extensão do trabalho artístico, as pinturas em manuscritos podem mostrar com anterioridade as transformações da arte.

Através da identificação de autoria de alguns dos livros analisados, tiraram-se importantes conclusões. Apresentamos casos de artistas itinerantes, demonstrando que, em anos diferentes, um mesmo artista transitou entre Vila Rica e Caeté, e outro, entre Congonhas de Sabará e Vila Rica, atendendo a diferentes irmandades. Além desses dois casos, Francisco de Sales ilustrou compromissos para irmandades de Morro Vermelho (Freguesia de Bom Sucesso do Caeté) e de Santa Rita (Freguesia de Santo Antonio do Rio Acima) e executou obras em Catas Altas e Sabará.¹⁶⁸

Confirmamos que a encomenda de decoração do estatuto poderia ser distribuída a artistas diferentes. O compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, de 1745, teve o frontispício e a página de rosto executados por artistas diferentes. Apontamos, como segundo caso, o Livro de Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial do Morro Vermelho, feito por Francisco de Sales, tendo seu frontispício possivelmente executado por outro artista. Outros casos como estes poderão ser identificados futuramente e indicar a possibilidade do viés econômico na análise do fato, vinculando-o ao empobrecimento das agremiações que passam a contratar artistas mais conceituados apenas para a execução das partes mais nobres da obra.

Apresentamos um novo caso sobre a flexibilidade na prática das atividades artísticas em Minas, característica geral da organização do trabalho: o artista Francisco de Sales estava apto a executar diferentes atividades. A ausência de autorias explícitas dificultou a ampliação desta observação para outras ocorrências. Seria necessária a análise dos contratos ou das relações de pagamentos feitos pelas irmandades para identificar os artistas e buscar maiores informações sobre suas atividades.

Partindo da identificação das autorias, poderá ser analisada futuramente a maneira como um mesmo artista trabalha os diversos suportes. Destaca-se a

¹⁶⁸ MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, v.2 p. 190-191.

importância de compreender melhor como os artistas manejam as especificidades de suportes com dimensões e funções tão diferentes quanto a tela, a madeira e o papel. Os materiais e as técnicas da elaboração de iluminuras aproximam-se da prática nos outros suportes, mas a pintura em manuscritos não é pintura sobre tela realizada em escala menor. Exige habilidades específicas, como foi apontado na análise sobre o desenvolvimento técnico do artista que executou os estatutos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Congonhas do Sabará em 1725 e da Irmandade de São Miguel e Almas do Pilar de Ouro Preto dez anos mais tarde. Também destacamos como Francisco de Sales ensaiou, sem maiores habilidades, o uso do pincel na ilustração do Compromisso do Rosário dos Pretos de Santa Rita, tendo abdicado dessa técnica no livro posterior, de 1790. Apesar das competências específicas, a prática de atividades múltiplas, tão comum entre os artistas em Minas no século XVIII, levou à não distinção da atividade de iluminadores e miniaturistas entre as demais práticas artísticas.

As conclusões sobre a relação entre as atividades do pintor e do calígrafo nos livros de compromisso foram tomadas com base na análise estilística e material e ainda são apenas hipóteses a serem comprovadas com a identificação dos profissionais. Sobre as competências necessárias à execução dos manuscritos iluminados, entre as habilidades do calígrafo/escrivão e a do pintor, notou-se a falta de rigidez na separação das funções; tanto um quanto o outro, ou ambos, poderiam trabalhar em um mesmo estatuto. Algumas obras apresentam características formais ligadas à arte da caligrafia; outras, à arte da pintura e da caligrafia. Sendo alfabetizado, o pintor experiente poderia desenvolver a técnica da caligrafia, embora Manoel de Figueiredo defenda que o aprendizado deva ser metódico para atingir bons resultados. O mesmo não pode ser dito do calígrafo, pois a pintura exige habilidades específicas no manejo dos instrumentos e materiais, especialmente as folhas metálicas.

A relação entre a pintura e o texto escrito nem sempre é equivalente; nesses casos, deve indicar o trabalho de duas pessoas diferentes. Nas obras em que existe um planejamento prévio, os espaços da pintura estão bem delimitados e são, em geral, respeitados. Mas notamos um diálogo confuso entre as duas atividades nos casos em que a inserção da escrita se realiza em espaços circunscritos previamente pela pintura – especialmente nas páginas de rosto. Surgiam palavras partidas de forma inusitada e

letras reduzidas progressiva ou abruptamente para adequar-se ao espaço pré-delimitado. Em um caso, a simetria buscada pelo artista em pintura muito bem produzida não foi observada pelo calígrafo durante a escritura das palavras (FIG. 36).

Como opção metodológica, os elementos decorativos usados nos compromissos foram tomados nesta pesquisa em suas funções decorativas apenas. Há uma série de ornamentos que possuem funções simbólicas intrínsecas, especialmente aqueles encontrados nos frontispícios, espaço privilegiado para a vinculação imagem-pensamento. A análise iconográfica do frontispício do Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará configura um ensaio dessa possibilidade.

A análise material e estilística revelou, ainda, um aspecto sutil da vinculação do objeto à instituição: a forma como se constituem os compromissos, interagindo imagens sagradas a um texto regulador, reflete o duplo caráter dessas agremiações na sociedade mineira, relacionando o temporal ao espiritual nas ações cotidianas.

O valor simbólico do livro vem sendo construído desde o século III d.C., quando o cristianismo passa a agregar a Palavra de Deus ao texto escrito e o faz circular através do *codex*. Nas diversas épocas, do sentido religioso ao *status* da posse, são variadas as significações atribuídas ao objeto. Não seriam diferentes os livros de compromisso das irmandades durante o século XVIII. Distinguindo-se dos demais documentos pela decoração requintada, pela encadernação luxuosa ou pela qualidade dos materiais, assumia um valor honorífico para a agremiação, valor dirigido para as origens da organização.

Referências

Fontes Manuscritas

Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

1. Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar (da Matriz de Vila Rica do Ouro Preto)

1734 a 1737

Volume: 0056

2. Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento (da Matriz do Pilar) de Ouro Preto

1738-1784

volume 201

3. Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos na sua capela filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, anos de 1715 (executado em 1750)

Volume: 3044

4. Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Vila Rica

1735-1767

volume 11

Museu Casa do Pilar – Ouro Preto, MG

5. Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo.

1722

Arquivo Público Mineiro – Belo Horizonte, MG

6. Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará

1725

AVC05 doc.1

7. Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté

1738

AVC03

8. Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté

1745

AVC08

Museu Borba Gato – Sabará, MG

9. Livro de Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos, erecta no Arraial de Santa Rita da Freguesia de Santo Antonio do Rio Acima, na Comarca de Sabará, 1784.

10. Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Villa Real do Sabará, 1748.

Biblioteca Guita e José Mindlin – São Paulo, SP

11. Livro de Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rozario dos Pretos do Arrayal do Morro Vermelho da Freguezia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté Comarca de Sabará, 1790.

Fontes Impressas

Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Belo Horizonte, MG

BETANCURT, Antonio de, P. *Sermoens: offerecidos ao Serenissimo Senhor Infante D. Antonio/ obra posthuma do P. Antonio de Betancurt*. Lisboa Occidental: Na Officina Sylviana da Academia Real, 1739.

CICATELLI, Sanzio. *Vida do glorioso São Camillo de Lellis: Fundador dos Clerigos Regulares*. MiniStros dos Enfermos/Escrita na lingua italiana pelo Padre Sancho Cicatelli, traduzida na portugueza por hum devoto do mesmo Santo. Lisboa: Na Officina de Francisco da Silva, 1747.

CONSTITUIÇÔENS *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--?].

CRUZ, Manoel da, Frei. *Collecçam regular da explicaçam dos preceitos, e cousas mais essenciaes da Regra dos Frades Menores de Nosso Padre S. Francisco*. Lisboa: Na Officina dos Herdeiros des Antonio Pedrozo Galvão, 1747.

DOMINGOS DO ROSÁRIO, Frei. *Theatro ecclesiastico*. Em que se acham muitos documentos de canto chaõ para qualquer pessoa dedicada ao Culto Divino nos Officios do Coro, e altar.../ Fr. Domingos do Rosario. Lisboa: Na Officina Joaquianna da Musica de D. Bernando Fernandez Gayo, 1743.

FRANCISCO, de Sales, Santo. *Livro de ouro ou introdução à vida devota; novamente accrescenta do com a declaraçam mystica do cantico dos canticos, directorio de religiosas, e catecismo das tentações*. Lisboa: Na Officina de Antonio Simoens Ferreira, 1729.

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: Na Officina de Miguel Rodrigues, 1746.

IMITATION de Jesus Christ. Tradução de A. de Lammennais. Paris: Gruel Engelmann, [18--].

Les EVANGILES des dimanches et fêtes de l'année suivis de prières a la Sainte Vierge et aux Saints. Paris: L. Curmer, 1864. 3 vol.

LIVRE d'heures de la reine Anne de Bretagne. Paris: L. Curmer, 1841. 2 v.

MISSALE Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum Pii V. Pont. Max. Jussu editum, et Clementis VIII primum, nunc denuo Urbani Papae Octavi auctoritate recognitum. Antuerpiae: Typographia Plantiniana, 1716.

STOFLER, Johannes. *Coelestium rerum disciplinae*, atque totius sphaericae peritissimi, Johannis Stoefflerini Justingensis, uiri Germani, uariorum Astrolabiorum compositionem. Monguntie: Officina Nostra, 1535, [8], 78 folhas. Ilustrado. Typographia Plantiniana, 1716.

Museu Mineiro, Belo Horizonte, MG

VASCONCELOS, Diogo Pereira Ribeiro de. Ião Illmo. E Exmo. Snor. Pedro Maria Xavier de Athaide e Mello governador e capitão general da capitania da Minas Geraes no seu natalício. [canto poetico em XX oitavas]. [Ouro Preto, impressão calcográfica pelo p. Jose Joaquim Viegas de Menezes, 1807].

Biblioteca UFMG

CENNINI, Cenino. *Le livre de l'art ou traité de la peinture par Cennino Cennini*. Traduit par Victor Mottez. Paris: L. Rouart et J. Watelin, s.d.

NUNES, Philippe. *Arte da pintura: symmetria, e perspectiva*. Lisboa, 1615. Estudo introdutório de Leontina Ventura. Edição fac-simile. Porto: Paisagem, 1982.

Fontes Impressas Digitalizadas

BLUTEAU, D. Raphael. *Vocabulário portuguez & latino*. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1720. CD-ROM.

FIGUEIREDO, Manoel de Andrade. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*. Offerecida á Augusta Magestade do Senhor Dom João V. Rey de Portugal. Primeira Parte. Lisboa Occidental, na Officina de Bernardo da Costa de Carvalho, Impressor do Serenissimo Senhor Infante (1722). [on line]. Lisboa, jan. 2005. Disponível em <http://purl.pt/107/index-HTML/M_index.htm>.

RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875. Disponível em <<http://purl.pt/977>>

Livros de Referência

AUSEJO, Serafin R. P. *Diccionario de la Bíblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1964.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

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.

FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

MARTIN HERNANDEZ, Pedro. *Catecismo romano*. Madrid: Editorial Católica, 1956.

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.

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.

REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 2 v.

ROWER, Basílio, O.F.M. *Dicionário litúrgico*. Petrópolis: Vozes, 1947.

VILLARD DE HONNECOURT. *Estudos de iconografia medieval: o caderno de Villard de Honnecourt arquiteto do século XIII*. Edição, tradução e comentários de Eduardo Carreira. Brasília: Universidade de Brasília, 1997. 184 p. il.

Bibliografia Geral

- ABREU, Márcia (Org.) *Leitura, História e História da Leitura*. São Paulo: Fapesp, 1999.
- AGUIAR, Marcos M. de. *Negras Minas Gerais: uma história da diáspora africana no Brasil Colonial*. 1999. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- _____. 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.
- ALEXANDER, Jonathan J. G. *Medieval illuminators and their methods of work*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- ALMADA, Márcia. 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., Belo Horizonte. *Anais ...* Belo Horizonte: C/Arte, 2005. CD-ROM.
- AQUINO, Thomas, Saint. *The summa theologica*. v. 2 Third part. Chicago, London, Toronto, Encyclopedia Britannica, INC, 1952.
- ARAÚJO, Jeaneth Xavier. *Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista*. 2003. 154 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- AUGÉ, Matias. *Liturgia: história, celebração, teologia, espiritualidade*. São Paulo, Editora Ave-Maria, 1998.
- 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, Cristina Corrêa de Araujo. *A palavra no espelho: o discurso parenético e o discurso visual no barroco mineiro*. 2001. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- _____. 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.

- BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELO, André. *História e livro e leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- BOHRER, Alex. Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, p. 297-310, 2001-2004.
- BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *O Barroco Mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico. Versão 3.0*. São Paulo: Cosac&Naif, 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*. 1994. Tese (Doutorado em História Social) - FFLCH, Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. *Introdução ao barroco mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
- _____. *A vivência da morte na capitania das minas*. 1986. 209 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Fafich, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1986.
- _____(Org). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
- _____. O Triunfo Eucarístico: hierarquias e universalidade. *Barroco*, Ouro Preto, n. 15, p. 461-467, 1990/92.
- _____. 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, Belo Horizonte, *Anais ...*. Manuscrito. 9 p.
- CAPRETTINI, Gian Paolo. Imagem. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Difel, 1990.
- CARDOSO, C.; VAINFAS, R. *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. 2005. 86 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

CARRATO, J. Ferreira. *Igrejas, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 2001.

CHARTIER, R. *História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. *Formas e sentido*. Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2003.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

_____. O mundo como representação. *Instituto de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

_____. *As utilizações do objeto impresso*. Miraflores: Difel, 1998.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. UnB, 1994.

CHECA, Fernando. La imagen religiosa de la contrarreforma, 1560-1600. In: *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1999. cap. 9, p. 287-348.

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 impressão: da imprensa em Portugal às cruzadas d'alem-mar*. Lisboa: Ulisseia, 1948.

DAHL, Steven. *Historia del libro*. Madrid: Alianza Universidad, 1994.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. mídia, cultura, revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. História da leitura. In: BURKE, P. *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 199-236.

DIAS, Fernando Correia. Para uma sociologia do Barroco Mineiro. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 1, p. 63-74, 1969.

- DIRINGER, David. *The illuminated book: its history and production*. London: Faber and Faber, 1967.
- DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade, 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1993.
- 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.
- FAZENDA, Vieira. As bandeiras dos ofícios. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, t. 85/86, v. 139 e 140, 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 R. *O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- _____. *Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- FLOR, Fernando R. *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal, Departamento de Cultura, 1974.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GASKELI, Ivan. História das imagens. In: BURKE, P. *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 237-271.
- GINZBURG, Carlo *O queijo e os vermes: cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Mitos emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- _____. *Indagações sobre Piero*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- GOMBRICH, E. H. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.

_____. *The sense of order: a study in the psychology of decorative art.* London: Phaidon Press, 1984.

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.

HALLOWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história.* São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

HANSEN, João Adolfo. Leituras coloniais. In: ABREU, M. (Org.) *Leitura, história e história da leitura.* São Paulo: Fapesp, 1999.

_____. *Teatro da memória: monumento barroco e retórica.* *Revista do IFAC.* Ouro Preto, n. 2, p. 40-54, dez 1995.

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. 221 p. il.

HISTÓRIA da tipografia no Brasil. São Paulo: Museu de Arte, 1979.

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, L. *A nova história cultural.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUNTER, D. *Papermaking: the history and technique of an ancient craft.* New York: Dover, 1978.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. In: LEVY, H.; JARDIM, L. *Pintura e escultura: textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* São Paulo: FAUUSP/IPHAN, 1978.p. 99-183.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais.* Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1956.

LINS, Vanessa F.C 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.

- MACHADO, Lourival G. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- MALE, Emile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- MALE, Emile. *L'art religieux de la fin du XVIe siecle, du XVIIe siecle et du XVIIIe siecle, Italie, France, Espagne, Flandres*. 2e ed. Paris: [s.n.], 1951.
- MALERBA, Jurandir. Para uma teoria simbólica: conexões entre Elias e Bourdieu. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Orgs). *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 ...* n.8, p. 85-108.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARAVALL, J. Antonio. *A cultura do Barroco*. São Paulo, Edusp, 1997.
- MARTINS, Heitor. Tipografia barroca portuguesa: vinhetas em obras de ficção. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 2, p. 157-166, 1970.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- McMURTRIE, Douglas C. *O livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 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*. 1999. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.
- MENEZES, Ivo Porto de. João Gomes Baptista. *Barroco*, Belo Horizonte, n.5, p. 99-128, 1973.
- MENEZES, J. Furtado de. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto - notas de Ivo Porto de Menezes*. Belo Horizonte: Iepha, 1975.
- MOTA, Edson; SALGADO, Maria L.G. *O Papel: problemas de conservação e restauração*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1971.
- 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.

- OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- _____. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1987.
- PAIVA, E. F.; ANASTASIA, C. M. J. (Org.). *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume: PPGH/UFMG, 2002.
- _____. *Escravidão e universo cultural na colônia; Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- _____. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. *O universo cultural e o barroco em Minas Gerais (Brasil) através dos testamentos setecentistas*. Braga: Instituto Português do Patrimônio Arquitectónico, 1996.
- 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.
- 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.
- PIERCE, Ch. Sanders. Ícone, índice e símbolo. In: _____. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 63-76.
- 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.
- 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.
- RAMOS, Adriano. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do ouro*. Belo Horizonte: Instituto Flávio Gutierrez, 2002.
- REIS, José Carlos. *Nouvelle histoire e tempo histórico: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. São Paulo: Ática, 1994.

- _____. *História e teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1983.
- 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.
- TAVEIRA, Celso. Imagem/linguagem. *Barroco*, Ouro Preto, n. 15, p. 381-387, 1990/92.
- THOMPSON, Daniel V. *The materials and techniques of medieval painting*. New York: Dover, 1956.
- TURGEON, LAURIER. From acculturation to cultural transfer. In: TUGEON, L. et al. *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe XVIe-XXe siècle*. Paris: L'Harmattan, 1996. p. 31-54.
- 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.
- VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- VILLALTA, Luiz Carlos 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.
- _____. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: SOUZA, L. M. (Org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 331-386.
- _____. 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.
- 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.
- WEISBACH, Werner. *El barroco: arte de la contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

WOLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Fontes Eletrônicas

The ink corrosion website. Desenvolvido por Elmer Eusman, Library of Congress. Apresenta informações sobre a tinta ferrogálica. Disponível em: <<http://www.knaw.nl/ecpa/ink/.html>>. Acesso em: 20 jan. 2006.

ORLANDINI, Valeria. *El deterioro de las tintas en obras de arte y documentos antiguos*. Apresenta informações sobre a degradação do papel causada pela tinta ferrogálica. Disponível em: <<http://www2.uca.edu.ar/esp/sec-biblioteca/esp/Act.Extension/Bibliotecologia/novedades-ponencia.php>>. Acesso em: 13 fev.2006.

ARCHIBALD, Sybil; GORST, Karen. *Unlocking the Secrets of Medieval Painters and Illuminators*. Apresenta informações sobre tintas e pigmentos usados nos livros medievais. Disponível em: <<http://www.lapisandgold.com>>. Acesso em: 13 fev. 2006.