



• ARTE DE ESCRIBIR

*Exemplares de diversas sortes de letras
de Manuel Barata
1590/1592*

DOCTORANDA
Ana Lúcia Pinto Duque

DIRECTOR
Dr. Joaquim Antero Magalhães Ferreira
Faculdade de Belas-Artes
Universidade do Porto

CO-DIRECTOR
Dr. Emilio Espí Cerdà
Facultat de Belles Arts
Universitat Politècnica de València

PROGRAMA DE DOCTORAT
El Dibujo y sus Técnicas de Expresión
Universitat Politècnica de València
2012



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

*À minha Mãe, que tantas perguntas
fez sobre esta tese, ex corde.*



Sempre senti grande curiosidade pelos textos de agradecimentos, espaços obrigatórios que constam na maioria das teses e que normalmente revelam pequenos detalhes interessantes sobre os seus autores. Como tal, cumpro esta tarefa com agrado e necessária solenidade, com a certeza de que os meus agradecimentos são genuínos.

Em primeiro lugar agradeço ao director da tese, prof. doutor Joaquim Antero Magalhães Ferreira, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, a forma como orientou esta investigação, a utilidade das suas recomendações, a disponibilidade e transparência que revelou na transmissão dos seus conhecimentos. Agradeço também o acesso sem restrições que me proporcionou à sua vasta e estimada biblioteca. Em segundo lugar e com apreço, ao prof. catedrático Enric Tormo i Ballester, da Universitat de Barcelona, pela orientação científica, pelas belíssimas aulas e pelo seu especial e refinado humor. Ao co-director doutor Emilio Espí Cerdá da Universidade Politècnica de València, pela solicitude e correcções. Uma nota especial de louvor e grande apreço ao prof. catedrático Carlos Plasencia, da Universidade Politècnica de València, que, com método, empenho e dedicação, tornou possível a realização deste Curso em Portugal.

À prof.^a catedrática Maria José Azevedo Santos da Universidade de Coimbra e à dr.^a Ana Maria Bandeira, do Arquivo da mesma Universidade, pela colaboração inestimável na pesquisa naquele Arquivo e ainda à dr.^a Margarida Silva pela competência e prontidão nas transcrições paleográficas. À dr.^a Carla Santo, do ANTT, pela incomensurável paciência e cooperação com que sempre me recebeu na Sala de Referência.

Ao prof. doutor Vítor Serrão, da Faculdade de Letras de Lisboa, pela motivação e partilha de conhecimentos. Ao meu amigo doutor Eduardo Pires de Oliveira, pelo apoio e partilha de informação. À doutora Consuelo W. Dutschke, curadora da Rare Book & Manuscript Library da Columbia University (EUA) pela generosidade e cooperação na pesquisa.

Ao prof. doutor Vítor Aguiar e Silva, pela consulta sobre Luís de Camões. À dr.^a Maria de Fátima Resende Gomes da Biblioteca da Ajuda pelo acesso às imagens; à doutora Rita Marquilhas da Faculdade de Letras de Lisboa, pela partilha de informação. À dr.^a Fátima Andrade Figueroa pela generosa cooperação e trabalho de tradução em espanhol.

Ao dr. Vítor Sousa, pelas incontáveis e energizantes horas de monólogos e diálogos, cuja tónica sempre foi a necessidade do entendimento do passado para a construção de novos caminhos. A ele devo muita serenidade e confiança.

Às minhas amigas de todos os tempos, Dulce, Elisa, Fátima, Isabel, Raquel e Sara que mostraram, mais do que nunca, paciência e amizade infinita em momentos menos fáceis. A elas devo um brinde à Amizade.

Ao designer gráfico Diogo Lopes, pela competência, empenho e enorme sentido de responsabilidade que revelou ao longo da paginação deste trabalho. Ao Elias Marques, amigo de décadas, que colaborou comigo na direcção gráfica do presente trabalho. Ao António Luís pela cooperação na impressão e ao Adelino Costa, mestre encadernador da velha guarda, pelo profissionalismo nos acabamentos.

Por fim, à memória de meu Pai, à minha Mãe, tia Ana e às minhas irmãs a quem devo amor sincero.

SIGLAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa	ANTT
Arquivo da Universidade de Coimbra	AUC
Biblioteca da Ajuda, Lisboa	BA
Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra	BJUC
Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto	BFLUP
Biblioteca Nacional, Lisboa	BNL
Biblioteca Pública de Braga	BPB
Biblioteca Pública de Évora	BPE
Biblioteca Pública Municipal do Porto	BPMP
Biblioteca do Seminário Maior, Coimbra	BSC
British Library, Londres	BL
Colecção Antero Ferreira, Porto	CAF
Fundação Casa de Bragança Biblioteca D. Manuel II, Vila Viçosa	FCB



Nos ubicamos en el campo de la escritura y de la cultura visual, y acerca de los estudios, en esta área, Diogo Ramada Curto¹ menciona la necesidad de englobar el caso portugués en un marco de la Península Ibérica y en el espacio europeo. En el punto de vista del autor, la Antropología y las ciencias del texto, han dado origen a nuevas perspectivas en lo relativo al estudio de la cultura de la escritura y todavía a otros puntos de análisis. Los estudios en lo que concierne la cultura visual han contribuido así mismo para la renovación del campo de la Historia del Arte, ya que han sido ampliados los campos de observación que estudian la producción, publicación y utilización de imágenes.

Pese al desarrollo de tales estudios, nos deparamos con una realidad distinta en lo que concierne al Libro Antiguo y a la iconografía bibliográfica antigua. En el año de 1971, José V. Pina Martins,² en un artículo para el *Diário de Notícias*, hacía referencia a la escasez de los estudios sobre esta temática en Portugal.

Son muchas las Historias de la Escritura, cómo comenta Ana Martínez Pereira. Nuestra investigación se ubica en un campo de estudios en el que nos importa el análisis y evolución histórica de los signos de representación del lenguaje de la escritura en cuanto registro caligráfico. Sin embargo, el estudio de la caligrafía no se puede limitar al estudio morfológico de las letras a lo largo de las épocas. Ella *vive* sobre todo en las hojas del Libro y, en las fronteras de la Historia del Libro, Artur Anselmo refiere que estas son muy ambiciosas, de tal modo que, a cada paso, el investigador siente la necesidad de acudir a la interdisciplinariedad de las variadas Ciencias Sociales y Humanas. Se ha hecho necesario establecer en esta investigación, una conexión entre variadas áreas cómo la Historia, Paleografía, Historia del Libro Antiguo, Historia de la Alfabetización y Enseñanza, con la seguridad que es de la relación entre los soportes teóricos que cada una de ellas nos ha dado, que se ha hecho posible la elaboración de un cuerpo consistente de información.

El interés y el gusto por la Caligrafía nos llevó a aceptar, en el año de 2005, la propuesta del prof. doutor Joaquim Antero Magalhães Ferreira, que visaba el estudio de un manual impreso de caligrafía portuguesa, datado del siglo XVI: «*Exemplares || de diversas sortes de letras || tirados da Polygrafia de Manuel Barata...*», espécimen singular en el panorama gráfico portugués. A lo largo de todo el siglo en cuestión, se registra hasta el presente la existencia de este manual impreso de caligrafía de Manuel Barata editado por dos veces —1590 e 1592— y un tratado manuscrito de Giraldo Fernandez de Prado datado de 1560, una obra magnífica localizada por el prof. doutor Vítor Serrão en los EUA en 2004, cuatro siglos después de su creación.

1. Diogo Ramada Curto, *Cultura Escrita: séculos XV a XVIII*. Imprensa de Ciências Sociais, 2007, p. 9.

2. «A Gravura artística em Portugal» in *Diário de Notícias*, 14 de Outubro de 1971.

En presencia de un manual caligráfico único en Portugal, hasta al momento, se imponen variadas cuestiones para las cuales intentaremos encontrar respuesta. Será plausible que sólo una obra caligráfica haya sido impresa, a lo largo de todo un siglo, en un territorio en franca expansión económica, social y cultural? Quien, y en qué circunstancias ha imprimido la obra? Cuales han sido sus propósitos? Cuales han sido las principales influencias en la tradición caligráfica portuguesa? Que modelos caligráficos estaban en vigor en Portugal en el siglo XVI? Cuales los modelos preconizados por Barata? Cuantos ejemplares han sobrevivido a las vicisitudes del tiempo? Donde se encuentran? Quién era Manuel Barata? *Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manvel Baratta || escriptor portugues, acrescentados pelo mesmo || avtor; pêra comvum proveito de todos. || Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c. || Condestable dos Reynos de Portugal. || Acostados a elles hum tratado de Arimetica, & outro de Orthographia Portuguesa || Impressos em Lisboa, por Antonio Alvarez : A custa de João de Ocanha liureyro de || Sua Excellencia, onde se vendem. || Com licença do Sancto Officio: Anno de 1590*», es el título de la obra caligráfica impresa que pretendemos analizar. La obra en cuestión ha sido editada en fechas póstumas a la muerte de Manuel Barata, siendo esta un producto de la compilación que João de Ocanha, un editor/librero de la Casa de Bragança, se propuso a realizar. Las dos ediciones de 1590 e 1592 tienen *acostados* dos tratados: uno de ortografía de la autoría de Pêro Magalhães de Gândavo e impresión de Belchior Rodrigues, y todavía un otro de aritmética sin autor referenciado, habiendo su edición de 1592 sido impresa por Alexandre Siqueira. En lo que concierne estas dos obras excluimos, naturalmente, el estudio de los contenidos, y solamente abordaremos la relación posible entre lo gramático, lo calígrafo y lo librero. La impresión de 1590 y 1592, con las firmas de António Álvares y Alexandre de Siqueira, respectivamente, ha seguido los trámites oficiales y legales del mercado libresco, habiendo la obra sido sujeta a la revisión por parte del Tribunal del Santo Oficio, con la atribución de la respectiva licencia de impresión para las dos fechas.

En presencia de una pieza grafica con características tan singulares, buscamos encontrar relaciones que expliquen, o justifiquen, el estado de la cultura caligráfica portuguesa a la época de *Quinhentos*, de modo a entender el porqué de la existencia de únicamente una obra impresa a lo largo de todo un siglo; además, apuramos, o no, la posibilidad de que hayan referencias a la existencia de otras obras similares. Consideramos que no debemos circunscribir las razones del surgimiento de esta obra, solo caracterizando la década en que ha sido impresa: por lo tanto, nos hemos propuesto definir para este estudio objetivos generales que destacan de forma abarcadora la averiguación

del estado de la cultura escrita portuguesa hasta la época en cuestión, y el modo como era llevado a la práctica la enseñanza de la escrita. Contando con la preciosa contribución de los estudios paleográficos, analizaremos el recorrido de las tipologías gráficas que vigoraron en Portugal hasta la época en cuestión, incidiendo sobre la producción de lo *scriptorium* del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, siendo este un caso de relieve, dada la implementación de un taller tipográfico en esta institución, coexistiendo en simultáneo, de este modo, la escrita manual e la escrita mecánica. Cuanto a la investigación sobre los métodos del aprendizaje de la grafía, que corresponden al período de laicización posterior de la escrita, entramos inevitablemente en el campo de trabajo de la Historia de la Alfabetización en Portugal, siendo que nos interesa, sobre todo, encontrar en los estudios realizados para esta época, posibles referencias a métodos y prácticas caligráficas.

Los objetivos específicos de la presente investigación inciden sobre la obra caligráfica y la obra impresa, integrándonos en el ámbito de las disciplinas del Dibujo y del Diseño y en la Historia del Libro en Portugal. En lo que concierne la investigación biográfica de Manuel Barata, es debido clarificar que, no siendo inicialmente un propósito específico de investigación, este ha sido un asunto que ha acompañado a lo largo del tiempo toda la restante investigación, y del cual nunca nos ha sido posible apartar. Una vez que alcanzamos datos inéditos en esta área, la información y respectiva documentación será presentada en un capítulo propio. Pasamos a enumerar los objetivos específicos de esta investigación cuanto a la obra caligráfica de Manuel Barata:

- enumerar los estilos presentados y eventuales opciones gráficas;
- caracterizar las tipologías concebidas por el autor al nivel formal y estético;
- identificar las variaciones de los modelos dibujados por Manuel Barata, relativamente a los suyos pares españoles e italianos;
- comparar las tipologías presentadas según las dos ediciones.

En lo que respecta a la obra impresa, pretendemos:

- Averiguar de la intervención e intención del editor/librero João de Ocanha, el responsable principal por la existencia de los *Exemplares*;
- Estimar la obra de los impresores de la edición de 1590 y 1592 y las posibles relaciones con Manuel Barata y João de Ocanha;
- Conjeturar sobre las razones que llevaron al librero a compilar las tres obras;
- Localizar y cuantificar el número de ejemplares existentes hasta la fecha;
- Identificar las técnicas aplicadas en la reproducción mecánica de los traslados caligráficos;
- Identificar el origen de los papeles a través de filigranas;

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

3. Henrique de Campos Ferreira Lima. *Subsídios para um dicionário bio-bibliográfico dos Calígrafos Portugueses* in separata dos *Anais das Bibliotecas e Arquivos*. Vol. III, 11 série] Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1923.

4. Ana Martínez Pereira, «El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI» in *Península - Revista de Estudos Ibéricos*, n.º I. Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

5. Jorge Manuel dos Reis Tavares Duarte, *Três movimentos da letra: o desenho da escrita em Portugal*. Tese de doutoramento, (Design de Comunicação), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2009. Manuel Barata: pp. 86-110.

6. Maria José Azevedo Santos *Da visigótica à carolina - A Escrita em Portugal de 882 a 1172*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1994; *Assina quem sabe e lê quem pode*. Imprensa da Universidade de Coimbra. 2004; *Ler e compreender a escrita na Idade Média*. Lisboa Edições Colibri: 2000; «Modos de escrever no século XIII em Portugal – o caso do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra», in *Biblioteca Portucalensis*, 11 Série, n.ºs 15-16. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2003, pp. 99-114; «As condições técnicas e materiais da cópia de manuscritos na Idade Média» in *Santa Cruz de Coimbra, A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média*. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2001, pp. 29-41; «Algumas considerações sobre a difusão da escrita no tempo das Descobertas» in *Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques*, vol. IV, 2006, pp. 25-30.

7. Armando Petrucci, *Public lettering: script, power, and culture*. Trad. Linda Lappin. Chicago: The University of Chicago Press, 1993; *Breve storia della scrittura latina*. Bagato Libri, 1989; *Writers and readers in medieval taly, Studies in the history of written culture*. Yale University Press, 1995; «Scrivere nel Cinquecento: la norma e l'uso fra Italia e Spagna» in *El libro antiguo español*, 2.º Coloquio Internacional (Madrid). Coord. Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, 1992, pp. 355-66.

- Detectar marcas de posesión y otros apuntes:
- Comparar la secuencia de foliación, teniendo en cuenta los ejemplares existentes y las fechas de edición.

Sobre los conocimientos alcanzados hasta la fecha sobre los *Exemplares*, destacamos el trabajo de Henrique Campos de Ferreira Lima³, Ana Martínez Pereira⁴ y Jorge dos Reis⁵, señalándose que estos han sido los trabajos más desarrollados sobre la obra y sobre el autor, particularmente el artículo de Ana Martínez Pereira. En los años 30 del siglo xx, Henrique C. F. Lima, a propósito de la edición de 1590 de la BNP, ha avanzado con la primera descripción de todas las planchas de Manuel Barata, enumerándolas y designándolas cuanto a los estilos caligráficos; Ana Martínez Pereira en 2004 publica un artículo bastante completo sobre la obra y sobre el autor, a pesar de que su principal intención fuera la de incluir los *Exemplares* en el ámbito de los manuales pedagógicos del siglo XVI. Por fin Jorge dos Reis, que en 2009 defiende su tesis sobre los aspectos morfológicos de la caligrafía de Barata. Es de notar que ninguno de los tres autores citados han revelado tener conocimiento personal de los ejemplares de la edición de 1592, aunque los referencien; tampoco han comparado el número de folios o eventuales diferencias entre especímenes y ediciones. Relativamente a la biografía de Manuel Barata, los autores encima nombrados no han efectuado cualesquier avances, referenciando solamente las informaciones prestadas por los diversos autores, hasta la fecha de sus estudios.

Para la fundamentación teórica de la presente investigación, hemos recorrido a la revisión bibliográfica de referencia y especializada, sosteniendo así nuestra argumentación tanto en lo que concierne a los temas relativos a los objetivos generales como en los principales temas relativos a la caligrafía y manuales caligráficos, a través de la consulta de autores que consideramos fundamentales: Maria José Azevedo Santos,⁶ Armando Petrucci,⁷ Stanley Morison,⁸ A. Osley,⁹ Edward Johnston,¹⁰ Ana Martínez Pereira.¹¹ Para poder validar nuestra posición relativamente a los contenidos formales de los *Exemplares* y comparación de las láminas caligráficas, importa implementar una metodología que contemple, en primer lugar, el análisis y reproducción de todos los ejemplares inventariados hasta entonces, siendo necesario el desplazamiento y visualización *in loco* a las Bibliotecas donde la obra está depositada. Para poder comparar las tipologías caligráficas y especímenes conforme las ediciones, utilizamos los medios digitales en el análisis pormenorizado de cada una de las planchas de Manuel Barata, concretamente la aplicación informática Adobe Photoshop CS4, para proceder a la sobre posición por *layers*, para de esta forma verificar la constancia de los contenidos de cada uno de los folios impresos.

Cuanto a la biografía de Manuel Barata, nuestra investigación ha sido llevada a cabo, sobre todo, en dos Archivos, en el de la Universidad de Coimbra y en el de la Torre do Tombo, habiendo sido necesario el recurso a profesionales en el área de la transcripción paleográfica, dadas las características de la escrita documental para la época.

En el primer capítulo, importa definir y estabilizar determinados conceptos —cultura escrita, alfabeto, escrita y caligrafía— que consideramos fundamentales no solo para el desarrollo del tema aquí presentado, así como para su misma fundamentación y ubicación. No siendo nuestra intención disertar sobre la Historia de la Escrita occidental, consideramos sin embargo, necesario elaborar un análisis y perspectiva histórica de los orígenes de los registros gráficos, de modo a establecer una línea general de evolución de la letra hasta el alfabeto latino, la vuelta a las formas clásicas, las letras humanistas, a la caligrafía. En este capítulo abordaremos las cuestiones que se levantan en lo que se refiere a las fronteras entre escrita y caligrafía, los aspectos semánticos: la caligrafía como *letra-desenho*, el *limbo* entre la forma y la función, la narrativa morfológica; importa entender hasta que punto e de qué forma el signo se ha distanciado de su referencial, adquiriendo autonomía en relación a la función. Referenciamos las transformaciones verificadas en la escrita occidental, en particular el caso de Italia durante el siglo XVI, que pueden haber resultado de una alteración de los conceptos de función y significado.

En el segundo capítulo, y porque no es posible aislar el fenómeno de la difusión de los manuales caligráficos en el tiempo y en el espacio, nos proponemos a establecer una línea de trabajo que incluí una perspectiva histórica de las orígenes y evolución de los registros gráficos, incidiendo el caso concreto sobre el territorio portugués: nos interesa analizar el recorrido y caracterización de los centros de difusión y producción de la escritura. En este recorrido, observamos la evolución y las características de las tipologías gráficas que vigoraron en el período final de la Edad Media, el retorno a las morfologías humanistas hasta la obra caligráfica de Manuel Barata.

Abordar la historia de la escrita caligráfica y de sus centros de producción en territorio portugués anteriormente al siglo XVI, significa abordar las tipologías gráficas utilizadas en los *scriptoria* de los principales agentes de difusión, las ordenes monacales de la Edad Media. Al cambio de los medios de reproducción de escrita, corresponde un otro fenómeno importante en la Historia del Libro: el pasaje del manuscrito al impreso, la posibilidad de reproducción del libro y de su difusión en un circuito alargado de procura y oferta, alargándose a otros públicos lectores. Entre los centros de difusión y producción de escrita, en particular los monasterios de Lorvão, Santa Cruz de

8. Stanley Morison, *Early italian writing-books Renaissance to Baroque*. Ed. «Hoc Volo». David R. Godine. Boston: 1990; *Fra Luca de Pacioli of Borgo S. Sepolcro*. New York: The Grolier Club, 1933. [aliás, fac-símile de Pacioli's Classic Roman Alphabet, New York: Dover Publications, 1994]; *Selected essays on The history of letter-forms in manuscript and print*. 1ª ed. 1981. Ed. David McKitterick. 2 vols. Cambridge University Press, 2009; *Politics and script*. Oxford University Press. New York: 1972; *A Tally of Types*. [1.ª edição privada em 1953] Londres: Cambridge University Press, 1973;

9. A. S. Osley, *Scribes and Sources: Handbook of the chancery hand in the sixteenth century: texts from the writing-masters*. David R. Godine: Boston, 1980.

10. Edward Johnston, *Writing & Illuminating, And Lettering*. Edição simultânea de A&C Black, Londres e Taplinger, New York, 1983.

11. Ana Martínez Pereira, «La imagen gráfica de la primera enseñanza en el siglo XVI» in *Revista Complutense de Educación*, 1990, vol. X, n.º 2, pp. 73-100; «La buena letra de la Compañía. Lecciones de escritura de Pedro Flórez, Santiago Gómez y Lorenzo Ortiz (entre otros)» in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII: Espiritualidade e cultura*: Actas do Colóquio Internacional, vol. I. Edições CIUHE, 2004, pp. 13-30; *Manuais de Escrita de los Siglos de Oro. Repertório crítico e analítico de obras manuscritas e impressas*. Editora Regional de Extremadura. Mérida: 2006; «Un calígrafo español en la corte de D. João V: Marcos de las Roelas y Paz» in *Península - Revista de Estudos Ibéricos, Entre Portugal e Espanha, relações culturais (séculos XV-XVIII)*. Instituto de Estudos Ibéricos.

Coimbra y Alcobaça, procedemos al análisis de las tipologías gráficas existentes e identificadas en el Monasterio de Santa Cruz. Cuanto a las tipologías utilizadas en los *sriptoria*, es sabido que en la Península Ibérica durante la Edad Media, vigoraron modelos gráficos con características propias —las *escritas peninsulares*— fenómeno ese que también se ha verificado en otras regiones de Europa, con la designación de *escritas nacionais*, siendo estas el producto de factores cuya dimensión política y cultural habrá sido determinante para su evolución y difusión. La escrita peninsular de los siglos VIII y XIII, se caracteriza por el uso corriente de la *visigótica* o *visigótica-moçárabe*, en España y Portugal. Importa averiguar las variaciones que esta escrita ha ganado en Portugal. En el análisis de la tradición caligráfica portuguesa, incluyendo as tipologías *carolina* y *gótica*, buscamos las raíces para posibles influencias existentes en los modelos de Manuel Barata, particularmente para la plancha donde es presentada una propuesta para una *letra portuguesa*.

Consideramos importante contextualizar la época que corresponde al pasaje de la *letra-de-mão* à *letra-de-fôrma*, siendo la primera expresión referente al texto manuscrito —letra de pena o de mano— y la segunda, al texto impreso mediante caracteres tipográficos. Entre los centros de difusión de la escritura y de producción de libros en territorio portugués, concretamente los monasterios de Lorvão, Santa Cruz de Coimbra y Alcobaça, procedemos al análisis de las tipologías gráficas existentes e identificadas en el monasterio de Santa Cruz. Caso bastante interesante en Portugal, analizamos la producción caligráfica en este centro monástico, pues aquí fue dónde se comprobó la aceptación e implementación de las técnicas tipográficas de producción libresca, verificándose, a partir de la tercera década del siglo XVI, la instalación de la prensa mecánica en aquel monasterio, dando origen a la coexistencia de modelos de escritura manual y caracteres tipográficos. Dentro de la temática que abarca las técnicas, materiales y herramientas utilizados en los *scriptoria* en la producción de códices y escritura, excluimos el tema del arte de los manuscritos iluminados, por considerar que este sobrepasa los límites definidos para el presente trabajo, pues se ubica en un contexto de elaboración esencialmente artística, siendo un subtema en la historia del arte y en la historia de la escritura.

Sobre la evolución de la representación formal del alfabeto latino, es necesario tener en cuenta que la escrita manual es producto de un largo recorrido evolutivo que, a partir del siglo XVI, culminó en un proceso de uniformización con el descubrimiento de la técnica tipográfica. Para la mayor parte de los reinos europeos, a partir del siglo XII/XIV, este ha sido un momento crucial en la historia de la grafía,

correspondiendo también a la laicización de la escrita. Sin embargo el modelo carolingio es recuperado en el Renacimiento; con el descubrimiento de la imprenta surge la necesidad de escribir con rapidez y de un modo uniformizado, según modelos caligráficos que, a pesar de presentar la influencia de los modelos vigentes más determinantes, obedecían a otros parámetros de construcción y de estética. Se cambian los agentes, los modos, los medios de la escrita y de producción del libro.

Durante los siglos xiv y xv se preparaban nuevas tendencias gráficas que resultarían en alteraciones profundas en las tipologías gráficas por toda Europa, y que influenciarían a la imprenta hasta la actualidad. Averiguamos de qué forma se ha producido la introducción de la letra humanística en la cancelaría romana siendo que habrá influenciado los modelos caligráficos europeos. El movimiento de nuevas formas de escrita que se propagó por toda Europa, ha sido protagonizado por eminentes figuras, como Petrarca que habrá servido de modelo para Coluccio Salutati, que a su vez habrá inspirado Niccolò de' Niccoli y al no menos famoso Poggio Bracciolini, siendo estos agentes determinantes en la difusión del modelo gráfico que vendría a alterar el camino de la escrita occidental. Analizaremos de qué forma la humanística surgió en Portugal, analizando los estudios de José Marques¹² sobre las primeras manifestaciones de esta tipología en territorio portugués, y de la interesante figura y escrita de Francesco Cavalcanti.

En el tercer capítulo, trabajamos las cuestiones pedagógicas referentes al período en estudio y que naturalmente se conectan a los niveles de alfabetización de la población portuguesa, educación, tratados pedagógicos, maestros de las primeras letras, y aún a los herramientas y métodos para la enseñanza de la caligrafía. A la obra caligráfica impresa de Manuel Barata han sido añadidos dos tratados diferentes, uno de ortografía e uno de aritmética, remitiendo de esta forma la obra para el gran tema de los manuales pedagógicos del siglo xvi, clasificación ya antes señalada por la autora Ana Martínez Pereira. Analizaremos las cuestiones que consideramos cruciales para la reconstrucción de un posible escenario de la instrucción de la población portuguesa en el siglo xvi, comparando los índices de alfabetización con relación a otros países de la región europea —población alfabetizada y maestros de primeras letras— bien cómo la caracterización de las prácticas y respectivos instrumentos pedagógicos. En la tradición española, según Ana M. Pereira, las obras de ortografía están conectadas a los manuales caligráficos, editados muchas veces en conjunto, una vez que la adquisición de las dos competencias, contribuían para la formación del llamado buen escribano. La historia de la alfabetización es también la historia de las letras y de su dibujo; es la historia de la

12. José Marques «Práticas paleográficas em Portugal no século xv» in *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, 1 série, vol. 1, Porto, 2002, p. 76.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

13. F. Adolfo Coelho. «Para a história da instrução popular» in *Revista da Educação e Ensino*, vol. X. Lisboa, 1895.

14. António Nóvoa. *Le temps des professeurs: analyse socio-historique de la profession enseignante au Portugal (xvi-xx^e siècle)*. 2 vols. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

15. Áurea Adão. *Estado Absoluto e ensino das primeiras letras, as escolas régias (1772-1794)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997; «Aprender a ler e escrever no Portugal de Seiscentos» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970*. Actas do 1^o Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. Vol. II, pp. 13-24;

16. Fernando Castelo-Branco. *Breve História da Oligotipografia*. Biblioteca Breve, vol. 47; Instituto de Cultura Portuguesa. Bertrand, 1980; «Cartilhas Quinhentistas para ensinar a ler» in *Boletim bibliográfico e informativo*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1971; «Portugal Quinhentista visto através das cartilhas de ensinar a ler». In *Anais da Academia Portuguesa de História Portuguesa*, 11 série. Vol XXI, pp. 291-315, 1972.

17. Henriques Carneiro, *Evolução e Controlo do Ensino em Portugal – Da Fundação da Nacionalidade ao 1^o Ministério da Instrução Pública*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2003.

18. Justino M. Pereira, *Ler e escrever no mundo do Antigo Regime - um contributo para a história da alfabetização e da escolarização em Portugal*. Instituto de Educação da Universidade do Minho: Braga, 1994; «Linhas de investigação em História da alfabetização em Portugal – Um domínio do conhecimento em renovação» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil, 1500-1970*. Actas do 1^o Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. s.p.c.e. Fundação C. Gulbenkian. 1998. Vol. I, pp. 23-46.

19. Rita Marquilhas, *A faculdade das letras. Leitura e escrita em Portugal (séc. xvii)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000.

20. Rogério Fernandes, «A História da Educação no Brasil e em Portugal» in *Caminhos Cruzados, Revista Brasileira de Educação*, n.º 7, 1998, pp. 5-18; «Ensino elementar e suas técnicas no Portugal de Quinhentos» in *A abertura do mundo: estudos de história dos descobrimentos europeus*. Vol. I. Org. Francisco Contente Domingues, Luís Filipe Barreto. Lisboa: Presença. 1986-1987, pp. 53-67; *Os Caminhos do Abc, sociedade portuguesa e ensino das primeiras letras*. Porto Editora, 1994.

21. Vítor Serrão. «Maniera, Mural Painting and Calligraphy: Giraldo Fernandez de Prado (c. 1530-1592)» in *Out of the Stream: New perspectives in the study of medieval and early modern mural painting*. Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 115-41; *O fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa: Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. FCB, 2008.

escrita y de la lectura, la historia de la integración social, por la vía de la cultura escrita, a la cual están ligados los agentes, las instituciones, los materiales pedagógicos, en fin, la política y las doctrinas religiosas. En esta área del conocimiento, para este período histórico portugués, buscamos información en los estudios de los autores, Adolfo Coelho,¹³ António Nóvoa,¹⁴ Áurea Adão,¹⁵ Fernando Castelo-Branco,¹⁶ Henriques Carneiro,¹⁷ Justino Magalhães Pereira,¹⁸ Rita Marquilhas,¹⁹ Rogério Fernandes²⁰ y Rómulo de Carvalho.

Buscamos dar respuesta a las siguientes cuestiones: quién aprendía a escribir? donde se aprendía a escribir? Quién enseñaba? Qué técnicas, instrumentos o modelos eran utilizados en la enseñanza de la caligrafía?

Intitulamos el cuarto capítulo utilizando la palabra *émigré*, considerando que, tal como en el viaje que las matrices hicieron en los finales del siglo de XIV y que cambiaría en muchos aspectos el curso de la cultura occidental, las letras de mano de los calígrafos italianos viajaron a través de las *letras de fôrma* impresas en libros dedicados a este tema, acabando por desencadenar un fenómeno que se ha difundido a lo largo de todo el siglo XVI por toda Europa. De esa difusión, que solo la imprenta pudo proporcionar, se apuntan los modos como las distintas culturas interpretaron, activa o pasivamente, los modelos caligráficos provenientes de Italia.

Teniendo en cuenta la importancia de los modelos de escrita presentados y las fechas de las ediciones de los manuales a lo largo del siglo XV en Italia, optamos por abordar los maestros Arrighi, Giovan Battista Palatino y Giovan Francesco Cresci, como representantes máximos de la caligrafía italiana, correspondiendo cada uno de los autores, al inicio, mitad y finales de siglo, respectivamente.

Siglo en que la letra cancillerescas ha sido protagonista, se evalúa de qué forma ha ocurrido su asimilación y apropiación. Ponderamos el caso concreto de la Península Ibérica, contemplando el estudio de la obra de Yciar y Francisco Lucas. Por fin, aunque no por último, ya en el panorama portugués, nos volcamos en la obra de Giraldo Fernandes de Prado, un calígrafo portugués contemporáneo de Barata, con un manuscrito caligráfico realizado una década anterior a la de Barata. Lo *Tratado de Caligrafia*, datado de 1561, ha sido localizado en Columbia University en Nueva York por Vítor Serrão,²¹ en 2005, habiendo sido, hasta la fecha, tema de estudio por parte de este autor.

Las materias desarrolladas en el capítulo cinco, están relacionadas con otra vertiente de la presente investigación, siendo esta la contextualización de la obra en cuanto objeto impreso, integrándose en la temática del Libro Antiguo. Desde que una obra nace en la imprenta siendo reproducida mediante procesos mecánicos y difundida a través de los circuitos del mercado librero, su vida comienza, recorre

un camino editorial específico en un determinado tiempo y espacio que es necesario investigar. Siendo una obra póstuma, las planchas presentadas resultan de la compilación del librero João de Ocanha, y de la impresión de dos talleres tipográficos: importa averiguar sobre las obras y conexiones entre los dos impresores de 1590 y 1592, António Álvares y Alexandre Siqueira, respectivamente. Acerca de la supuesta obra de 1572, *Arte de Escrever*, providenciaremos la revisión bibliográfica, aunque se verifique que las fuentes reproducen casi integralmente las informaciones de Manuel de Faria e Sousa²², Diogo Barbosa de Machado²³, y Inocêncio F. Silva²⁴. En este capítulo analizaremos todavía el título de los *Exemplares*, el prólogo de João de Ocanha y su dedicatoria al Duque de Bragança, así como a cuestiones que rodean el polémico soneto que Luis de Camões habrá dedicado a Manuel Barata. Por fin haremos una breve incursión por los tratados acoplados a los *Exemplares*.

El capítulo sexto, aparte de prever una introducción a la morfología de la *chancleresca* y a su versión *formatta*. Está dedicado a la descripción, comparación y análisis de cada una de las planchas caligráficas existentes, conforme los ejemplares y teniendo en cuenta los siguientes parámetros: fecha de edición, secuencia de foliación, número de páginas, características caligráficas y tipográficas. En este análisis incluimos los folios impresos con caracteres tipográficos, la licencia de impresión por la Inquisición, la portada dos *Exemplares*.

En el séptimo capítulo, (número curiosamente tan simbólico) delineamos una posible biografía de Manuel Barata, el más grande de nuestros *desvios* y nuestra mayor *tentação*. Presentaremos documentación con datos inéditos sobre su trayecto personal y profesional. El capítulo octavo ha sido reservado para las conclusiones de la investigación realizada y bibliografía correspondiente.

22. Manuel Faria y Sousa, *Rimas varias / de Luis de Camoens príncipe de los poetas heroycos, e lyricos de España: ofrecidas al muy ilustre Señor D. Juan da Sylva Marquez de Gouvea, Presidente del Dezembargo del Paço, y Mayordomo Mayor de la Casa Real, &c.*; por Manuel de Faria, y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo: tomo 1 e 11: que contienem la primera, segunda, y tercera centuria de los sonetos. Lisboa: Theotonio Damaso de Mello, 1685-89.

23. Diogo Barbosa de Machado, *Bibliotheca Lusitana historica, critica e cronologica na qual se comprehende a noticia dos Autores Portuguezes, e das Obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente*. Lisboa Occidental: António Isidoro da Fonseca, 1741-59. 4 vols. <https://bdigital.sib.uc.pt>.

24. Inocêncio Francisco da Silva. *Diccionario Bibliographico Portuguez, Estudos de Inocencio Francisco da Silva Applicavéis a Portugal e ao Brasil*. 23 vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923.

Situamo-nos no campo da cultura escrita e da cultura visual e, sobre os estudos nesta área, Diogo Ramada Curto¹ menciona a necessidade de integrar o caso português no contexto da Península Ibérica e no espaço europeu. Na visão do autor, a Antropologia e as ciências do texto deram origem a novas perspectivas em relação ao estudo da cultura escrita e ainda a outras perspectivas de análise. Os estudos sobre cultura visual contribuíram também para a renovação do campo da História da Arte, pois foram alargados os campos de observação que analisam a produção, veiculação e utilização de imagens. Apesar do desenvolvimento destes estudos, deparamo-nos com uma realidade diferente no que respeita ao Livro Antigo e à iconografia bibliográfica antiga. Em 1971, José V. Pina Martins,² num artigo para o *Diário de Notícias*, referia a escassez dos estudos sobre esta temática em Portugal.

São muitas as Histórias da Escrita, conforme comenta Ana Martínez Pereira. A nossa investigação insere-se num campo de estudos onde nos importa a análise e evolução histórica dos signos de representação da linguagem escrita, enquanto registo caligráfico. Contudo, o estudo da caligrafia não se pode restringir ao estudo morfológico das letras ao longo das épocas: ela *vive* sobretudo nas folhas do Livro e, sobre as fronteiras da História do Livro, Artur Anselmo menciona que estas são muito ambiciosas, de tal maneira que, a cada passo, o investigador sente a necessidade de recorrer à interdisciplinaridade das várias Ciências Sociais e Humanas. Foi necessário estabelecer nesta pesquisa uma ligação entre várias áreas, como a História, Paleografia, História do Livro Antigo, História da Alfabetização e Ensino, na certeza que é da relação entre os suportes teóricos que cada uma delas nos forneceu que se tornou possível a elaboração de um corpo consistente de informação.

O interesse e o gosto pela Caligrafia levou-nos a aceitar, no ano de 2005, a proposta sugerida pelo prof. doutor Joaquim Antero Magalhães Ferreira, que visava o estudo de um manual impresso de caligrafia portuguesa, datado do século XVI: «*Exemplares || de diversas sortes de letras || tirados da Polygrafia de Manvel Barata...*», espécime único no panorama gráfico nacional, pois ao longo de todo o século em questão, até ao presente momento, se regista-se a existência deste singular manual editado por duas vezes, 1590 e 1592.

Perante uma obra caligráfica única em Portugal, até esta data, impõem-se várias questões para as quais procuraremos encontrar resposta: será plausível que apenas uma obra caligráfica tenha sido impressa, ao longo de todo um século, num território em franca expansão económica, social e cultural? Quem, e em que circunstâncias imprimiu a obra? Quais foram as suas intenções? Quais foram as principais influências na tradição caligráfica portuguesa? Que modelos caligráficos vigoravam em Portugal em Quinhentos? Quais os modelos

1. Diogo Ramada Curto, *Cultura Escrita: séculos XV a XVIII*. Imprensa de Ciências Sociais. 2007, p. 9.

2. «A Gravura artística em Portugal» in *Diário de Notícias*, 14 de Outubro de 1971.

preconizados por Manuel Barata? Quantos exemplares sobreviveram às vicissitudes do tempo? Onde se encontram? Quem era Manuel Barata?

«*Exemplares* || *de diversas sortes de letras*, || *tiradas da polygraphia de Manvel Baratta* || *escriptor portogues, acrescentados pelo mesmo* || *avtor, pêra comvum proveito de todos*. || *Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c.* || *Condestable dos Reynos de Portugal*. || *Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa*. || *Impressos em Lisboa, por Antonio Alvarez : A custa de João de Ocanha liureyro de* || *Sua Excellencia, onde se vendem*. || *Com licença do Sancto Officio : Anno de 1590*», é o título da obra caligráfica impressa que pretendemos analisar. A obra em questão foi editada em datas póstumas à morte de Manuel Barata, sendo esta um produto da compilação que João de Ocanha, um editor/livreiro da Casa de Bragança, se propôs a realizar. As duas edições de 1590 e 1592 têm acostados dois tratados: um de ortografia da autoria de Pêro Magalhães de Gândavo e impressão de Belchior Rodrigues, e ainda um outro de aritmética sem autor referenciado, tendo a sua edição de 1592 sido impressa por Alexandre Siqueira. Sobre estas duas obras excluímos, naturalmente, o estudo dos seus conteúdos, e apenas abordaremos o eventual relacionamento entre o gramático, o calígrafo e o livreiro. A impressão de 1590 e 1592, com as assinaturas de António Álvares e Alexandre de Siqueira, respectivamente, seguiu os trâmites oficiais e legais do mercado livresco, tendo a obra sido sujeita à revisão por parte do Tribunal do Santo Ofício, com atribuição da respectiva licença de impressão para as duas datas.

Perante uma peça gráfica com características tão singulares, procuramos encontrar relações que expliquem, ou justifiquem, o estado da cultura caligráfica nacional na época de Quinhentos, de modo a entendermos a existência de apenas uma obra impressa ao longo de um século inteiro; para além disso, descartaremos, ou não, a possibilidade de haver referências à existência de outras obras idênticas. Consideramos que não devemos circunscrever as razões do aparecimento desta obra, apenas caracterizando a década em foi impressa: assim sendo, propusemo-nos a definir para esta pesquisa objectivos gerais que destacam de forma abrangente a averiguação do estado da cultura escrita nacional até à época em questão, e o modo como era levado à prática o ensino da escrita. Contando com o precioso contributo dos estudos paleográficos, analisaremos o percurso das tipologias gráficas que vigoraram em Portugal até à época em questão, incidindo sobre a produção do *scriptorium* do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, sendo este um caso relevante, dada a implementação de uma oficina tipográfica naquela instituição, coexistindo simultaneamente, desta forma, a escrita manual e a escrita mecânica. Quanto à pesquisa sobre os métodos do ensino da grafia, correspondentes ao

posterior período de laicização da escrita, entramos inevitavelmente no campo de trabalho da História da Alfabetização em Portugal, interessando-nos, sobretudo, encontrar nos estudos realizados para esta época, possíveis referências a métodos e práticas caligráficas.

Os objectivos específicos da presente investigação incidem sobre a obra caligráfica e a obra impressa, integrando-nos no âmbito das disciplinas do Desenho e do Design e na História do Livro em Portugal. Sobre a pesquisa biográfica de Manuel Barata, convém esclarecer que, não sendo inicialmente um propósito específico de investigação, este foi um tema que acompanhou ao longo do tempo toda a restante pesquisa, e do qual nunca nos conseguimos desviar. Uma vez que alcançamos dados inéditos nesta área, a informação e respectiva documentação será apresentada num capítulo próprio. Passamos a enumerar os objectivos específicos desta investigação quanto à obra caligráfica de Manuel Barata:

- enumerar os estilos apresentados e eventuais opções gráficas;
- caracterizar as tipologias concebidas pelo autor ao nível formal e estético;
- identificar as variações dos modelos desenhados por Manuel Barata, relativamente aos seus congéneres espanhóis e italianos;
- comparar as tipologias apresentadas segundo as duas edições.

No que respeita à obra impressa, pretendemos:

- Averiguar a intervenção e intenção do editor/livreiro João de Ocanha, o principal responsável pela existência dos Exemplares.
- Aferir a obra dos impressores da edição de 1590 e 1592 e as eventuais relações com Manuel Barata e João de Ocanha.
- conjecturar sobre as razões que levaram o livreiro a compilar as três obras;
- Localizar e quantificar o número de exemplares existentes até esta data.
- Identificar as técnicas aplicadas na reprodução mecânica dos traslados caligráficos;
- Identificar a origem dos papéis através de filigranas;
- Detectar marcas de posse e outras anotações;
- Comparar a sequência de foliação, tendo em conta os exemplares existentes e as datas de edição.

Sobre os conhecimentos alcançados até esta data sobre os *Exemplares*, destacamos o trabalho de Henrique Campos de Ferreira Lima,³ Ana Martínez Pereira⁴ e Jorge dos Reis,⁵ assinalando-se que estes foram os trabalhos mais desenvolvidos sobre a obra e sobre o autor, particularmente o artigo de Ana Martínez Pereira. Nos anos 30 do século XX, Henrique C. F. Lima, a propósito da edição de 1590 da BNP, avançou com a primeira descrição de todas as pranchas de Manuel Barata,

3. Henrique de Campos Ferreira Lima. *Subsídios para um dicionário bio-bibliográfico dos Calígrafos Portugueses* in separata dos *Anais das Bibliotecas e Arquivos*. Vol. III, 11 série. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1923.

4. Ana Martínez Pereira, «El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI» in *Península - Revista de Estudos Ibéricos*, n.º I. Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

5. Jorge Manuel dos Reis Tavares Duarte, *Três movimentos da letra: o desenho da escrita em Portugal*. Tese de doutoramento, (Design de Comunicação), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2009. Manuel Barata: pp. 86-110.

enumerando-as e designando-as quanto aos estilos caligráficos; Ana Martínez Pereira em 2004 publica um artigo bastante completo sobre a obra e sobre o autor, embora a sua principal intenção fosse a de incluir os *Exemplares* no âmbito dos manuais pedagógicos do século XVI. Por fim Jorge dos Reis, que, em 2009 disserta sobre os aspectos morfológicos da caligrafia de Barata. Assinale-se que nenhum dos três autores citados revelou ter conhecimento pessoal dos exemplares da edição de 1592, embora o referenciem; tão pouco compararam o número de fólios ou eventuais diferenças entre espécimes e edições. Relativamente à biografia de Manuel Barata, os autores acima citados não efectuaram quaisquer avanços, referenciando apenas as informações fornecidas pelos diversos autores, até à data dos seus estudos.

Para a fundamentação teórica da presente investigação, recorreremos à revisão bibliográfica de referência e especializada, sustentando desta forma a nossa argumentação tanto no que concerne aos temas relativos aos objectivos gerais como nos principais temas relativos à caligrafia e manuais caligráficos, através da consulta de autores que consideramos fundamentais: Maria José Azevedo Santos,⁶ Armando Petrucci,⁷ Stanley Morison,⁸ A. Osley,⁹ Edward Johnston,¹⁰ Ana Martínez Pereira.¹¹ Para podermos validar a nossa posição relativamente aos conteúdos formais dos *Exemplares* e comparação das lâminas caligráficas, importa implementar uma metodologia que contemple, em primeiro lugar, a análise e reprodução de todos os exemplares inventariados até então, sendo necessário a deslocação e visualização *in loco* às Bibliotecas onde a obra está depositada. Para podermos comparar as tipologias caligráficas e espécimes consoante as edições, utilizamos os meios digitais na análise pormenorizada de cada uma das pranchas de Manuel Barata, nomeadamente a aplicação informática Adobe Photoshop CS4, para procedermos à sobreposição por *layers*, para desta forma verificar a constância dos conteúdos de cada uma das folhas impressas.

Quanto à biografia de Manuel Barata, a nossa pesquisa foi realizada sobretudo em dois Arquivos, no da Universidade de Coimbra e no da Torre do Tombo, tendo sido necessário o recurso a profissionais na área da transcrição paleográfica, dadas as características da escrita documental para aquela época.

No primeiro capítulo, importa definir e estabilizar determinados conceitos —cultura escrita, alfabeto, escrita e caligrafia— que consideramos fundamentais não só para o desenvolvimento do tema aqui apresentado, bem como para a sua própria fundamentação e enquadramento. Embora não seja nossa intenção dissertar sobre a História da Escrita ocidental, consideramos necessário elaborar uma análise e perspectiva histórica das origens dos registos gráficos, de modo a

6. Maria José Azevedo Santos *Da visigótica à carolina - A Escrita em Portugal de 882 a 1172*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1994; *Assina quem sabe e lê quem pode*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004; *Ler e compreender a escrita na Idade Média*. Lisboa Edições Colibri: 2000; «Modos de escrever no século XII em Portugal – o caso do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra», in *Biblioteca Portucalensis*, 11 Série, n.º 15-16. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2003, pp. 99-114; «As condições técnicas e materiais da cópia de manuscritos na Idade Média» in *Santa Cruz de Coimbra, A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média*. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2001, pp. 29-41; «Algumas considerações sobre a difusão da escrita no tempo das Descobertas» in *Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques*, vol. IV, 2006, pp. 25-30.

7. Armando Petrucci, *Public lettering: script, power, and culture*. Trad. Linda Lappin. Chicago: The University of Chicago Press, 1993; *Breve storia della scrittura latina*. Bagato Libri, 1989; *Writers and readers in medieval Italy, Studies in the history of written culture*. Yale University Press, 1995; «Scrivere nel Cinquecento: la norma e l'uso fra Italia e Spagna» in *El libro antiguo español*, 2.º Coloquio Internacional (Madrid). Coord. Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, 1992, pp. 355-66.

estabelecer uma linha geral de evolução da letra até ao alfabeto latino, o retorno às formas clássicas, as letras humanistas, à caligrafia. Neste capítulo abordaremos as questões que se colocam relativamente às fronteiras entre escrita e caligrafia, os aspectos semânticos: a caligrafia como *letra-desenho*, o *limbo* entre a forma e a função, a narrativa morfológica; interessa perceber até que ponto e de que forma o signo se distanciou do seu referencial, adquirindo autonomia em relação à função. Referenciamos as transformações verificadas na escrita ocidental, em particular o caso da Itália durante o século XVI, que podem ter derivado de uma alteração dos conceitos de função e significado.

No segundo capítulo, e porque não se pode isolar o fenómeno da difusão dos manuais caligráficos no tempo e no espaço, propomos a estabelecer uma linha de trabalho que inclui uma perspectiva histórica da evolução dos registos gráficos nos *scriptoria*, incidindo o caso concreto sobre o território nacional. Abordar a história da escrita caligráfica e dos seus centros de produção em território português anteriormente ao século XVI, significa abordar as tipologias gráficas praticadas nos *scriptoria* dos principais agentes de difusão, as ordens monacais da Idade Média. À alteração dos meios de reprodução de escrita, corresponde um outro fenómeno marcante na História do Livro: a passagem do manuscrito ao impresso, a possibilidade de reprodução do livro e da sua difusão num circuito alargado de procura e oferta, alargando-se a outros públicos leitores. Entre os centros de difusão e produção de escrita, nomeadamente os mosteiros de Lorvão, Santa Cruz de Coimbra e Alcobaça, procedemos à análise das tipologias gráficas existentes e identificadas no Mosteiro de Santa Cruz. Quanto às tipologias praticadas nos *scriptoria*, sabemos que na Península Ibérica durante a Idade Média, vigoraram modelos gráficos com características próprias —as *escritas peninsulares* fenómeno esse que também aconteceu noutras regiões da Europa, com a designação de *escritas nacionais*, sendo estas o produto de factores cuja dimensão política e cultural terá sido determinante para a sua evolução e difusão. A escrita peninsular dos séculos VIII e XIII, é caracterizada pelo uso corrente da *visigótica* ou *visigótica-moçárabe*, em Espanha e Portugal. Importa averiguar as variações que esta escrita adquiriu no nosso país. Na análise da tradição caligráfica portuguesa, incluindo as tipologias *carolina* e *gótica*, procuramos as raízes para possíveis influências existentes nos modelos de Manuel Barata, particularmente para a prancha onde é apresentada uma proposta para uma *letra portuguesa*.

Consideramos importante contextualizar a época correspondente à passagem da *letra-de-mão* à *letra-de-fôrma*, sendo a primeira expressão referente ao texto manuscrito —letra de pena ou de mão— e a segunda, ao texto impresso através de caracteres tipográficos.

8. Stanley Morison, *Early italian writing-books Renaissance to Baroque*. Ed. «Hoc Volo». David R. Godine. Boston: 1990; *Fra Luca de Pacioli of Borgo S. Sepolcro*. New York: The Grolier Club, 1933. [aliás, fac-símile de Pacioli's Classic Roman Alphabet, New York: Dover Publications, 1994]; *Selected essays on The history of letter-forms in manuscript and print*. 1.^a ed. 1981. Ed. David McKitterick. 2 vols. Cambridge University Press, 2009; *Politics and script*. Oxford University Press. New York: 1972; *A Tally of Types*. [1.^a edição privada em 1953] Londres: Cambridge University Press, 1973;

9. A. S. Osley, *Scribes and Sources: Handbook of the chancery hand in the sixteenth century: texts from the writing-masters*. David R. Godine: Boston, 1980.

10. Edward Johnston, *Writing & Illuminating, And Lettering*. Edição simultânea de A&C Black, Londres e Taplinger, New York, 1983.

11. Ana Martínez Pereira, «La imagen gráfica de la primera enseñanza en el siglo XVI» in *Revista Complutense de Educación*, 1990, vol. X, n.º 2, pp. 73-100; «La buena letra de la Compañía. Lecciones de escritura de Pedro Flórez, Santiago Gómez y Lorenzo Ortiz (entre otros)» in *A Compañía de Jesús na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII: Espiritualidade e cultura*: Actas do Colóquio Internacional, vol. I. Edições CIUHE, 2004. pp. 13-30; *Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertório crítico y analítico de obras manuscritas e impressas*. Editora Regional de Extremadura. Mérida: 2006; «Un calígrafo español en la corte de D. João V: Marcos de las Roelas y Paz» in *Península - Revista de Estudos Ibéricos, Entre Portugal e Espanha, relações culturais (séculos XV-XVII)*. Instituto de Estudos Ibéricos.

Procederemos à análise das tipologias gráficas existentes e identificadas no mosteiro de Santa Cruz, sendo este um centro monástico com grande projecção intelectual, sendo que nele se verificou a aceitação e implementação das técnicas tipográficas de produção livresca, verificando-se, a partir da terceira década de Quinhentos, a instalação da prensa mecânica naquele mosteiro, dando origem à coexistência de modelos de escrita manual e caracteres tipográficos. Dentro da temática que abrange as técnicas, materiais e instrumentos utilizados nos *scriptoria* na produção de códices e escrita, excluimos o tema da arte da iluminura, por considerarmos que este ultrapassa os limites definidos para o presente trabalho.

Sobre a evolução da representação formal do alfabeto latino, é necessário perceber que a escrita manual é produto de um longo percurso evolutivo que, a partir do século XVI, culminou num processo de uniformização com a invenção da imprensa. Para a maior parte dos reinos europeus, a partir do século XII/XIV, este foi um momento crucial na história da grafia, correspondendo ainda à laicização da escrita. Já no Renascimento, o modelo carolíngio é recuperado; com a invenção da imprensa surge a necessidade de escrever com rapidez e de forma uniformizada, segundo modelos caligráficos que, apesar de apresentarem a influência dos modelos vigentes mais determinantes, obedeciam a outros parâmetros de construção e de estética. Mudam-se os agentes, os modos, os meios de escrita e de produção do livro.

Durante os séculos XIV e XV preparavam-se novas tendências gráficas que viriam a provocar alterações profundas nas tipologias gráficas por toda a Europa, e que influenciariam a imprensa até à actualidade. Averiguamos de que forma se operacionalizou a introdução da letra humanística na chancelaria romana na medida em que terá influenciado os modelos caligráficos europeus. O movimento de novas formas de escrita que se alastrou por toda a Europa, foi protagonizado por eminentes figuras, nomeadamente Petrarca que terá servido de modelo para Coluccio Salutati, que por sua vez terá inspirado Niccolò de' Niccoli e o não menos famoso Poggio Bracciolini, sendo estes agentes determinantes na difusão do modelo gráfico que viria a alterar o percurso da escrita ocidental. Analisaremos de que forma a humanística entrou em Portugal, analisando os estudos de José Marques¹² acerca das primeiras manifestações desta tipologia em território nacional, e da interessante figura e escrita de Francesco Cavalcanti.

No terceiro capítulo, abordaremos as questões pedagógicas referentes ao período em estudo e que necessariamente se ligam aos níveis de alfabetização da população portuguesa, instrução, tratados pedagógicos, mestres de primeiras letras, e ainda aos instrumentos e métodos para o ensino da caligrafia. À obra caligráfica impressa de

12. José Marques «Práticas paleográficas em Portugal no século XV» in *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, 1 série, vol. I, Porto, 2002, p. 76.

Manuel Barata foram agregados dois tratados, um de Ortografia e um de Aritmética, analisando-se as questões que consideramos fulcrais para a reconstrução de um possível cenário da instrução da população portuguesa no século XVI. Na tradição espanhola, segundo Ana M. Pereira, as obras de ortografia estão ligadas aos manuais caligráficos, editados muitas vezes em conjunto, uma vez que a aquisição das duas competências, contribuíam para a formação do denominado bom escrivão. A história da alfabetização é também a história das letras e do seu desenho; é a história da escrita e da leitura, a história da integração social, por via da cultura escrita, à qual estão ligados os agentes, as instituições, os materiais pedagógicos, enfim, a política e as doutrinas religiosas. Nesta área do conhecimento, para este período histórico português, procuramos informação nos estudos dos autores, Adolfo Coelho¹³, António Nóvoa¹⁴, Áurea Adão¹⁵, Fernando Castelo-Branco¹⁶, Henriques Carneiro¹⁷, Justino Magalhães Pereira¹⁸, Rita Marquilhas¹⁹, Rogério Fernandes²⁰ e Rómulo de Carvalho.

Tentamos responder às seguintes questões: quem aprendia a escrever? Onde se aprendia a escrever? Quem ensinava? Que técnicas, instrumentos ou modelos eram utilizados no ensino da caligrafia?

Intitulamos o quarto capítulo utilizando a palavra *émigré*, considerando que, tal como a viagem que as matrizes fizeram nos finais da centúria de Quatrocentos e que alteraria em muitos aspectos o curso da cultura ocidental, as letras de mão dos calígrafos italianos viajaram através das *letras de fôrma* impressas em livros dedicados a este tema, acabando por desencadear um fenómeno que se difundiu ao longo de todo o século XVI por toda a Europa. Dessa difusão, que só a imprensa pôde proporcionar, assinalam-se os modos como as diferentes culturas interpretaram, activa ou passivamente, os modelos caligráficos provenientes de Itália.

Tendo em conta a importância dos modelos de escrita apresentados e as datas das edições dos manuais ao longo da centúria de Quinhentos em Itália, optamos por abordar os mestres Arrighi, Giovan Battista Palatino e Giovan Francesco Cresci, como representantes máximos da caligrafia italiana, correspondendo cada um dos autores, ao início, meados e finais de século, respectivamente.

Século em que a letra chanceleresca foi protagonista, avalia-se de que forma ocorreu a sua assimilação e apropriação. Ponderamos o caso concreto da Península Ibérica, contemplando o estudo da obra de Yciar e Francisco Lucas. Por fim, mas não em último, e já no panorama português, debruçamo-nos sobre a obra de Giraldo Fernandes de Prado, um calígrafo português contemporâneo de Barata, com um manuscrito caligráfico realizado uma década anterior à de Barata. O *Tratado de Caligrafia*, datado de 1561, foi localizado na Columbia

13. F. Adolfo Coelho. «Para a história da instrução popular» in *Revista da Educação e Ensino*, vol. X. Lisboa, 1895.

14. António Nóvoa. *Le temps des professeurs: analyse socio-historique de la profession enseignante au Portugal (XVI-XX^e siècle)*. 2 vols. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

15. Áurea Adão. *Estado Absoluto e ensino das primeiras letras, as escolas régias (1772-1794)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997; «Aprender a ler e escrever no Portugal de Seiscentos» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970*. Actas do 1^o Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. Vol. II, pp. 13-24;

16. Fernando Castelo-Branco, *Breve História da Oligopografia*. Biblioteca Breve, vol. 47; Instituto de Cultura Portuguesa. Bertrand, 1980; «Cartilhas Quinhentistas para ensinar a ler» in *Boletim bibliográfico e informativo*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1971; «Portugal Quinhentista visto através das cartilhas de ensinar a ler». In *Anais da Academia Portuguesa de História Portuguesa*, II série. Vol. XXI, pp. 291-315, 1972.

17. Henriques Carneiro, *Evolução e Controlo do Ensino em Portugal – Da Fundação da Nacionalidade ao 1^o Ministério da Instrução Pública*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2003.

18. Justino M. Pereira, *Ler e escrever no mundo do Antigo Regime - um contributo para a história da alfabetização e da escolarização em Portugal*. Instituto de Educação da Universidade do Minho: Braga, 1994; «Linhas de investigação em História da alfabetização em Portugal – Um domínio do conhecimento em renovação» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil, 1500-1970*. Actas do 1^o Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. s.p.c.e. Fundação C. Gulbenkian. 1998. Vol. I, pp. 23-46.

19. Rita Marquilhas, *A faculdade das letras. Leitura e escrita em Portugal (séc. XVII)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000.

20. Rogério Fernandes, «A História da Educação no Brasil e em Portugal» in *Caminhos Cruzados, Revista Brasileira de Educação*, n.º 7, 1998, pp. 5-18; «Ensino elementar e suas técnicas no Portugal de Quinhentos» in *A abertura do mundo: estudos de história dos descobrimentos europeus*. Vol. I. Org. Francisco Contento Domingues, Luís Filipe Barreto. Lisboa: Presença. 1986-1987, pp. 53-67; *Os Caminhos do Abc, sociedade portuguesa e ensino das primeiras letras*. Porto Editora, 1994.

University em Nova York por Vítor Serrão,²¹ em 2005, tendo sido, até esta data, tema de pesquisa por parte deste autor.

As matérias desenvolvidas no quinto capítulo, relacionam-se com outra vertente da presente investigação, sendo esta a contextualização da obra enquanto objecto impresso, integrando-se na temática do Livro Antigo. A partir do momento em que uma obra nasce nos prelos sendo reproduzida através de processos mecânicos e difundida através dos circuitos do mercado livreiro, a sua vida inicia-se, tem um percurso editorial específico num determinado tempo e espaço e que é preciso escamotear. Sendo uma obra póstuma, as pranchas apresentadas resultam da compilação do livreiro João de Ocanha, e da impressão de duas oficinas tipográficas: interessa averiguar acerca das obras e ligações entre os dois impressores de 1590 e 1592, António Álvares e Alexandre Siqueira, respectivamente. Acerca da suposta obra de 1572, *Arte de Escrever*, providenciaremos a revisão bibliográfica, muito embora se verifique que as fontes reproduzem quase integralmente as informações de Manuel de Faria e Sousa²², Diogo Barbosa de Machado,²³ e Inocêncio F. Silva²⁴. Neste capítulo analisaremos ainda o título dos *Exemplares*, o prólogo de João de Ocanha e sua dedicatória ao Duque de Bragança, bem como a questões que rodeiam o polémico soneto que Luis de Camões terá dedicado a Manuel Barata. Por fim faremos uma breve incursão pelos tratados acostados aos *Exemplares*.

O sexto capítulo, para além de prever uma introdução à morfologia da *chanceleresca* e à sua versão *formatta*, foi dedicado à descrição, comparação e análise de cada uma pranchas caligráficas existentes, consoante os exemplares e tendo em conta os seguintes parâmetros: data de edição, sequência de foliação, número de páginas, características caligráficas e tipográficas. Nesta análise incluímos as folhas impressas com caracteres tipográficos, a licença de impressão pela Inquisição, a folha de rosto dos *Exemplares*.

No sétimo capítulo, (número curiosamente tão simbólico) delineamos uma possível biografia de Manuel Barata, o maior dos nossos *desvios* e a nossa maior *tentação*. Apresentaremos documentação com dados inéditos sobre o seu percurso pessoal e profissional. O oitavo capítulo foi reservado para as conclusões da investigação que realizamos e respectiva bibliografia.

21. Vítor Serrão. «Maniera, Mural Painting and Calligraphy: Giraldo Fernandez de Prado (c. 1530-1592)» in *Out of the Stream: New perspectives in the study of medieval and early modern mural painting*. Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 115-41; *O fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa: Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. FCB, 2008.

22. Manuel Faria y Sousa, *Rimas varias / de Luis de Camoens príncipe de los poetas beroycos, e lyricos de España: ofrecidas al muy ilustre Señor D. Juan da Sylva Marquez de Gouvea, Presidente del Dezembargo del Paço. y Mayordomo Mayor de la Casa Real, &c.; por Manuel de Faria, y Sousa, Cavallero de la Orden de Cbristo: tomo 1 e 11: que contienen la primera, segunda, y tercera centuria de los sonetos*. Lisboa: Theotonio Damaso de Mello, 1685-89.

23. Diogo Barbosa de Machado, *Bibliotheca Lusitana historica, critica e cronologica na qual se comprehende a noticia dos Autores Portuguezes, e das Obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente*. Lisboa Occidental: António Isidoro da Fonseca, 1741-59. 4 vols. <https://bdigital.sib.uc.pt>.

24. Innocencio Francisco da Silva. *Dicionário Bibliographico Português, Estudos de Innocencio Francisco da Silva Applicáveis a Portugal e ao Brasil*. 23 vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923.

 *Índice*



CAPÍTULO I

39 LA ESCRITURA COMO DISEÑO

A ESCRITA COMO DESENHO

- 41 A. La escritura de mano en la contemporaneidade
A escrita à mão na contemporaneidade
- 44 I. Cultura de la escritura
Cultura escrita
- 45 II. Escritura e poder
Escrita e poder
- 47 III. La sacralización de la letra
A sacralização da letra
- 49 IV. Escritura, magia y talismanes gráficos
Escrita, magia e talismãs gráficos
- 52 B. Orígenes y registros gráficos
Origens e registos gráficos
- 56 I. Evolución y sistematización de los registros
Evolução e sistematização dos registos
- 60 II. Escritura ideográfica
Escrita ideográfica
- 61 III. Alfabeto
Alfabeto
- 61 IV. El sistema latino
O sistema latino
- 64 C. Clasificación de las escrituras según la Paleografía
Classificação das escritas segundo a Paleografia
- 68 I. Criterios histórico – geográficos / cronológicos
Crítérios histórico – geográficos / cronológicos
- 71 II. Los grafemas
Os grafemas
- 74 D. La caligrafía, la *letra-dibujo*
A Caligrafia, a letra-desenho
- 75 I. Elementos constitutivos
Elementos constitutivos
- 75 II. La morfología esencial
A morfologia essencial

- 76 III. El ángulo de escritura
O ângulo de escrita
- 76 IV. El ductus y el cursus
O ductus e o cursus
- 77 V. El módulo
O módulo
- 78 VI. El estilo
O estilo
- 79 VII. Dimensión artística y técnica
Dimensão artística e técnica
- 80 VIII. Tipografía y caligrafía
Tipografia e caligrafia
- 81 IX. Invisibilidad y virtuosismo
Invisibilidade e virtuosismo



CAPÍTULO II

85 DE 'LA LETRA-DE-MANO' A LA 'LETRA-DE-FÔRMA'
DA LETRA-DE-MÃO À LETRA-DE-FÔRMA


- 90 A. Los centros de difusión de escritura en la Edad Media en Portugal
Os centros de difusão de escrita na Idade Média em Portugal
- 91 I. La escritura de los monasterios
A escrita dos mosteiros
- 95 II. Los scriptoria
Os scriptoria
- 97 III. Los agentes de la escritura
Os agentes da escrita
- 103 IV. Herramientas de la escritura
Instrumentos de escrita
- 111 V. Las tintas
As tintas
- 114 VI. Los pergaminos y papeles
Os pergaminhos e papéis
- 117 B. Unidad gráfica latina
Unidade gráfica latina
- 118 I. La escritura peninsular visigótica
A escrita peninsular visigótica
- 126 II. Tipologías gráficas del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra
Tipologias gráficas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

- 132 III. El modelo carolingio
O modelo carolíngio
- 134 IV. Las letras góticas
As letras góticas
- 138 v. La humanística y la escritura de Francesco Cavalcanti
A humanística e a escrita de Francesco Cavalcanti
- 140 c. La *fére humanística* de Petrarca. Coluccio Salutati, Niccolò Nicoli e Poggio Bracciolini
A fere humanística de Petrarca. Coluccio Salutati, Niccolò Nicoli e Poggio Bracciolini
- 146 I. La littera antiqua
A littera antiqua
- 151 D. La escritura de Francesco Cavalcanti
A escrita de Francesco Cavalcanti
- 155 I. La *escrita manuelina*, 1490-1530
A escrita manuelina, 1490-1530
- 156 II. La prensa en Santa Cruz
A imprensa em Santa Cruz
- 159 c. La *ars artificialiter scribendi*
A ars artificialiter scribendi
- 162 I. Transición de la caligrafía para los caracteres tipográficos
Transição da caligrafia para os caracteres tipográficos
- 165 II. El pasaje de los manuscritos para los impresos
A passagem dos manuscritos para os impressos
- 167 III. La industria papelera en Portugal
A indústria papeleira em Portugal



CAPÍTULO III

- 173 FIRMA QUIEN SABE Y LEE QUIÉN PUEDE
MANUALES DE ENSEÑANZA DEL SIGLO XVI
ASSINA QUEM SABE E LÊ QUEM PODE
MANUAIS DE ENSINO DO SÉCULO XVI
- 180 A. La cuestión de la alfabetización
A questão da alfabetização
- 186 B. Instrucción en Portugal en el Antigo Regime
Instrução em Portugal no Antigo Regime

- 188 C. Escritos impresos del siglo XVII
Escritos impressos do século XVII
- 190 I. La escritura entre las poblaciones el siglo XVI
A escrita entre as populações no século XVI
- 192 D. Enseñanza elemental en el Portugal quinhentista
Ensino elementar no Portugal quinhentista
- 196 E. Escuelas monacais y catedralicias
Escolas monacais e catedralicias
- 198 F. Escuelas públicas
Escolas públicas
- 200 G. Las Universidades
As Universidades
- 201 H. Tratados portugueses de gramática, ortografía y aritmética
Tratados portugueses de gramática, ortografia e aritmética
- 213 I. Centros y agentes de difusión de la escritura el siglo XVI
Centros e agentes de difusão da escrita no século XVI
- 218 J. Maestros de las primeras letras
Mestres das primeiras letras
- 223 L. La enseñanza de la escritura-caligrafía
O Ensino da escrita-caligrafia
-  CAPÍTULO IV
235 ‘ÉMIGRÉ’
LOS MODELOS CALIGRÁFICOS ITALIANOS DEL SIGLO XVI. INFLUENCIA Y APROPIACIÓN
ÉMIGRÉ
OS MODELOS CALIGRÁFICOS ITALIANOS NO SÉCULO XVI. INFLUÊNCIA E APROPRIAÇÃO
- 240 A. Los manuales de caligrafía italiana de Quinhentos - Arrighi, Palatino y Cresci
Os manuais de caligrafia italiana de Quinhentos - Arrighi, Palatino e Cresci

- 246 B. Arrighi, Il Vicentino
- 252 C. Giovambattista Palatino
- 257 D. Giovanni Francesco Cresci
- 266 E. Las influencias de los modelos italianos en la Península Ibérica - Yciar y Lucas
As influências dos modelos italianos na Península Ibérica - Yciar e Lucas
- 268 F. Juan de Yciar
- 275 G. Francisco Lucas
- 276 H. Caligrafía Portuguesa del siglo XVI
Caligrafia portuguesa do século XVI
- 279 I. El tratado de caligrafía de Giraldo Fernandes de Prado
O tratado de caligrafia de Giraldo Fernandes de Prado



CAPÍTULO V

291 'EXEMPLARES DE DIVERSAS SORTES DE LETRA'
EXEMPLARES DE DIVERSAS SORTES DE LETRA

- 292 A. La obra impresa
A obra impressa
- 294 B. La obra caligráfica
A obra caligráfica
- 296 C. Notas biográficas sobre Manuel Barata
Notas biográficas sobre Manuel Barata
- 297 D. La época — el dominio filipino
A época — o domínio filipino
- 300 E. Bibliografía sobre los Exemplares
Bibliografia sobre os Exemplares
- 309 F. 'Arte de Escrever', 1572
Arte de Escrever, 1572

- 312 G. 'Exemplares de Diversas Sortes de Letras' la biografía de la obra
Exemplares de Diversas Sortes de Letras: a biografia da obra
- 312 I. Edición de 1590
Edição de 1590
- 313 II. Edición de 1592
Edição de 1592
- 314 I. Libreros y privilegios en Quinhentos
Livreiros e privilégios em Quinhentos
- 322 J. El librero João de Ocanha
O livreiro João de Ocanha
- 327 L. Técnicas de reproducción caligráfica - gravura en madera y en metal
Técnicas de reprodução caligráfica — gravura em madeira e em metal
- 329 M. Grabadores del siglo XVI
Gravadores no século XVI
- 330 N. Los impresores de los Exemplares: António Álvares (1590) e Alexandre de Siqueira (1592)
Os impressores dos Exemplares: António Álvares (1590) e Alexandre de Siqueira (1592)
- 346 I. La licencia de impresión y el revedor frei Bertolomeu Ferreira
A licença de impressão e o revedor frei Bertolomeu Ferreira
- 349 II. Título de los Exemplares
Título dos Exemplares
- 350 III. El prólogo de João de Ocanha
O prólogo de João de Ocanha
- 351 IV. La dedicatória al Duque de Bragança
A dedicatória ao Duque de Bragança
- 352 O. El soneto de Camões — la cuestión de la autoría
O soneto de Camões — a questão da autoria
- 355 P. Los tratados acoplados
Os tratados acostados
- 356 I. Pêro Magalhães de Gândavo y el tratado de ortografía
Pêro Magalhães de Gândavo e o tratado de ortografia



CAPÍTULO VI

361 LA 'CHANCELARESCA' ITALIANA
A CHANCELARESCA ITALIANA

- 363 A. Pormenores morfológicos
Pormenores morfológicos
- 364 I. Ascendentes y descendientes
Ascendentes e descendentes
- 361 II. La 'cancelleresca formatta'
A cancelleresca formatta
- 361 B. Ejemplar BNP, [Res. 297]
Exemplar BNP, [Res. 297]
- 368 I. Fol. A
- 370 II. Fol. B
- 372 III. Fol. C
- 374 IV. Estampas caligráficas
- 374 V. Fol. 1
- 376 VI. Fol. 2
- 378 VII. Fol. 3
- 380 VIII. Fol. 4
- 382 IX. Fol. 5
- 384 X. Fol. 6
- 386 XI. Fol. 7
- 388 XII. Fol. 8
- 390 XIII. Fol. 9
- 392 XIV. Fol. 10
- 394 XV. Fol. 11
- 396 XVI. Fol. 12
- 398 XVII. Fol. 13
- 400 XVIII. Fol. 14
- 402 XIX. Fol. 15
- 404 XX. Fol. 16
- 406 XXI. Fol. 17
- 408 XXII. Fol. 18
- 410 XXIII. Fol. 19
- 412 XXIV. Fol. 20
- 414 XXV. Fol. 21
- 416 XXVI. Fol. 22
- 418 XXVII. Fol. 23
- 420 XXVIII. Conclusiones
Conclusões

- 420 C. Ejemplar en microfilme da BNP
Exemplar em microfilme da BNP
- 422 I. Fol. 1
422 II. Fol. 2
423 III. Fol. 3
- 423 D. Ejemplar Biblioteca da Ajuda (Lisboa)
Exemplar Biblioteca da Ajuda (Lisboa)
- 425 I. Portada y licencia
Folha de rosto e licença
- 426 II. Estampas sin cercadura
Estampas sem orlas
- 43I III. Conclusiones
Conclusões
- 43I E. Ejemplar Biblioteca de Évora
Exemplar Biblioteca de Évora
- 432 I. Originales
Originais
- 434 II. Copias manuscritas
Cópias manuscritas
- 442 III. El tratado de aritmética
O tratado de aritmética
- 444 IV. Conclusiones
Conclusões
- 444 F. Ejemplar British Library
Exemplar British Library
- 446 G. Ejemplar Biblioteca Pública de Braga
Exemplar Biblioteca Pública de Braga
- 469 I. Conclusiones
Conclusões
- 469 H. Ejemplar Biblioteca D. Manuel I
Exemplar Biblioteca D. Manuel II
- 469 I. Las filigranas
As filigranas



CAPÍTULO VII

477 NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE MANUEL BARATA
NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE MANUEL BARATA

479	A.	Arquivo de Coimbra <i>Arquivo de Coimbra</i>
479	I.	Documento 1
480	II.	Documento 2
481	III.	Documento 3
482	IV.	Documentos do Colégio das Artes
494	V.	Sebastião Stochamer
	VI.	
497	B.	Arquivo Nacional de la Torre do Tombo <i>Arquivo Nacional da Torre do Tombo</i>
497	I.	Sumarios <i>Sumários</i>
498	II.	Documento A
499	III.	Documento B
500	IV.	Documento E
500	V.	Documento F
502	VI.	Doação da Capela de Santa Maria Madalena
503	VII.	Chancelarias Régias
503	VIII.	Chancelaria de D. Manuel I
504	IX.	Mesa de Consciência e Ordens
504	X.	Chancelaria de D. Afonso VI, Registo Geral de Mercês
505	XI.	Registo Geral de Mercês D. Pedro II
505	XII.	Registo Geral de Mercês
506	XIII.	Tribunal do Santo Ofício
506	XIV.	Registos Paroquiais/Mistos de Lisboa
508	XV.	Conclusion <i>Conclusão</i>
511		Conclusiones
529		<i>Conclusões</i>
547		Abstract
553		Bibliografia <i>Bibliografia</i>

A ESCRITA COMO DESENHO

Neste capítulo inicial interessa-nos a definição e a estabilização de determinados conceitos - cultura escrita, alfabeto, escrita e caligrafia - que consideramos fundamentais não só para o desenvolvimento do tema aqui apresentado, bem como para a sua própria fundamentação e enquadramento.

A obra *Exemplares de Diversas Sortes de Letras...*(1590/1592), do calígrafo Manuel Barata foi produzida e impressa numa época em que se assistiu ao aparecimento e à difusão de tratados e manuais caligráficos na Europa do século XVI. Terá sido este, porventura, o movimento correspondente ao culminar de um longo e pródigo percurso na história da escrita manual, cuja excelência de mestres e obras, só obteve novo impulso no século XVIII.

Para realizar o enquadramento desta obra impressa numa época tão significativa na história da caligrafia Ocidental, tornou-se necessário rastrear e analisar vários factores, que se inserem em contextos sociais, culturais, religiosos, económicos e políticos bastante peculiares e que contribuíram de forma decisiva para a definição e caracterização, tanto dos indivíduos como das suas obras. Ana Martínez Pereira menciona que são muitas as Histórias da Escrita¹, pois que todas interagem entre si, determinando, condicionando e influenciando o percurso de cada uma.

Apesar de não termos como objectivo o estudo da História da Escrita Ocidental, consideramos necessário elaborar uma análise e perspectiva

1. Ana Martínez Pereira, *Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertório crítico y analítico de obras manuscritas e impressas*, 2006, p. 28.

histórica das origens dos registos gráficos, de modo a estabelecer uma linha geral de evolução da letra até ao alfabeto latino, analisando as formas escritas na Idade Média no território português e finalmente o retorno às formas clássicas, as letras humanistas, à caligrafia.

Petrucci² menciona a necessidade da criação de estudos que contribuam para uma «história da semântica do signo gráfico», cuja temática abordaria a análise de diferentes sentidos que coexistem alternadamente mediante as mesmas escritas, e os processos através dos quais tais significados são formados, apresentados e recebidos. Também Rosario Assunto³ afirma que terá de existir uma análise aplicada à expressão gráfica, a partir de uma perspectiva da semântica, envolvendo todos os tipos de escrita e produção gráfica.

2. Armando Petrucci, *Writers and Readers in Medieval Italy, Studies in the History of Written Culture* 1995, p. 20.

3. Petrucci assinala o artigo de Rosario Assunto «*Scrittura como figura, figura como segno*», in *Rassegna della istruzione artistica* 2, [1967], como sendo de valor inestimável para a história da escrita, e que a existir esta prospecção analítica do signo gráfico, teria de compreender indubitavelmente todos os tipos de escrita e produção gráfica, incluindo ainda a natureza de alguns tipos de escrita não contemplados pela Paleografia Greco-Latina, tal como os hieróglifos egípcios ou a escrita chinesa e árabe.

Fig. 1 - Claude Mediavilla, 1993.

Fig. 2 - Brody Neuschwander, *Library of Babel. Detail* 2, 2000.



Fig. 1

Neste capítulo abordaremos as questões que se colocam relativamente às fronteiras entre escrita e caligrafia, os aspectos semânticos: a caligrafia como *letra-desenho*, o *limbo* entre a forma e a função, narrativa morfológica, interessa perceber de que forma o signo se distanciou do seu referencial, adquirindo autonomia em relação à função.

Referenciamos as transformações verificadas na escrita ocidental, em particular o caso da Itália durante o século XVI, que podem ter derivado de uma alteração dos *conceitos de função e significado*.

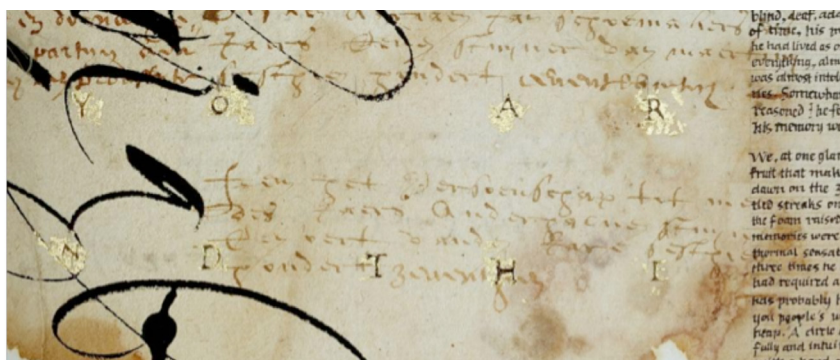


Fig. 2

Acerca das ciências que analisam o fenómeno gráfico, Roland Barthes assinala a falta de estudos sobre a escrita moderna, e refere o aparecimento de uma neografia: «*Os nossos eruditos só estudaram bem as escritas antigas: a ciência da escrita só recebeu uma denominação: a Paleografia, descrição subtil, minuciosa dos hieróglifos, das letras gregas e latinas (...)*» e ainda, «*A Paleografia cessa no século XVI, e no entanto, como não imaginar que toda uma sociologia histórica, toda uma imagem de relações que o homem clássico manteve com o seu corpo, com as suas leis e com as suas origens, não sairia dessa 'neografia' inexistente?*»⁴

Osley⁵, afirma que a escrita manual é um assunto muitas vezes negligenciado, mal ensinado e mal praticado. Alguns consideram-na obsoleta, tendo sido substituída ao longo do século XX, inicialmente pela máquina de escrever e posteriormente pelo teclado do computador ou pelos painéis tácteis dos telemóveis e *tablets*.

Barthes menciona uma espécie de sensação de embaraço por termos abandonado a escrita à mão pois que esta é um valor acrescido à comunicação: «*[...] envergonhamo-nos de não escrevermos mais à mão: a escrita manuscrita continua a ser miticamente depositária dos valores humanos, afectivos; acrescenta desejo à comunicação, porque ela é o próprio corpo.*»⁶



Fig. 3

4. Roland Barthes, *O Prazer do Texto Precedido de Variações sobre a Escrita*, 2009, p. 43.

5. A. S. Osley, *Scribes and Source: Handbook of the chancery hand in the sixteenth century: texts from the writing-masters*, 1980, p. 12.

6. Roland Barthes, 2009, p. 73.

Fig. 3. Brody Neuschwander, *Sence of Failure*, 2008.

Uma pequena reflexão e um olhar atento aos locais onde habitamos e trabalhamos, mostra-nos que a tão proclamada morte iminente da escrita à mão talvez seja prematura. No final da primeira década do século XXI, tanto nos meios rurais como nas urbes mais povoadas,

ainda descortinamos exemplos de escrita à mão, em ementas e preçários manuscritos ou em cavaletes de lousa escritos a giz, realizada muitas vezes com pequenos laivos de cuidado no desenho da forma das letras. Fenómeno paralelo, cuja significação abrange várias áreas das sociedades contemporâneas, são os *graffitis escrevinhados* nos edifícios e equipamentos das grandes cidades, como forma de expressão individual.

Apesar de toda a diversidade de formas de escrita informatizada, escrita digital, através dos quais comunicamos com os outros pessoal e profissionalmente, ainda se mantêm formas tradicionais de registos à mão. Na verdade, as formas de assinar digitalmente ainda não são permitidas em cheques bancários, contratos de compra e venda e outros actos legais, documentos esses que continuarão a ser impressos e assinados presencialmente, para que possam ser legitimados. Nas últimas décadas do século xx, recuperaram-se os *moleskin*, símbolos de intelectualidade e cultura, pequenos cadernos negros de vários formatos, usados como diários pessoais para anotações escritas ou desenhos. De algum modo, continuamos a associar a escrita manual como algo de absolutamente individual, privado e intransmissível. Muito embora a dimensão digital da escrita seja cada vez mais uma realidade incontornável, os escritores, poetas, arquitectos, designers, não deixarão de apontar à mão ou esquisar o registo de ideias. Nas décadas de 80 e 90 do século xx, a caligrafia conheceu uma espécie de *renascença*, particularmente nos Estados Unidos da América, curiosamente, o país onde a pressão dos novos meios tecnológicos se sente com grande intensidade. Mediavilla⁷ comenta que nestes anos era possível comprar um *nécessaire* de caligrafia em qualquer grande superfície dos EUA. Em França, já nos anos 60 do século xx, o movimento impulsionado por Maximilien Vox e Gérard Blanchard, o *l'École de Lure*, contribuiu de forma notável para a renovação desta tradição. Em 1967, foi criado o *Scriptorium* em Toulouse, do qual Claude Mediavilla fez parte. Na Grã-Bretanha, cita-se o prestigiado trabalho de Edward Johnston; em Viena, a escola representada por Rudolph von Larisch, e Rudolph Koch na Alemanha.

7. Claude Mediavilla.
*Calligraphie. Du signe
calligraphié à la peinture
abstraite*, 1993, p. 13.

Fig. 4 - Brody
Neuenschwander,
Instalação *Memling*,
Saint Jans Hospital
Museum, Bruges
2007/2008.

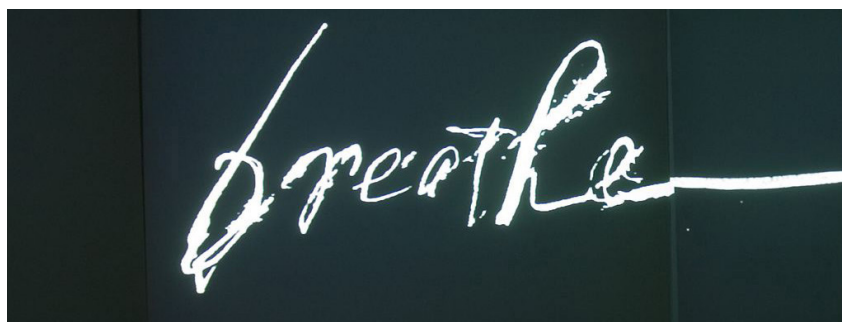


Fig. 4

Na actualidade, Roland Barthes⁸ designa o texto digital de vídeo-escrita e comenta que: «Percorrer o texto hoje, sob o reino diáfano da ‘vídeo-escrita’, suscita uma certa emoção, e mede-se tanto melhor a distância que se abriu durante estes vinte e cinco anos entre a era do computador e os milénios que o precederam.». Barthes associa a própria evolução antropológica da competência manual, à evolução da escrita. Como tal, justifica-se que exista uma nova relação que envolve o escrevente, o próprio acto de escrita e o meio, isto é, a ausência de uma acção corporal específica, do gesto da competência física que possibilita o acto da escrita. Diz Zumthor que *scribere exige un effort musculaire considerable: des doigts, du poignet, de la vue, du dos; le corps entier participe, la langue même, car tout, semble-t-il, se prononce.*⁹



Fig. 5

Assim, a mão é um interlocutor mecânico que já não necessita de traçar letras com melhor ou menor qualidade, apenas exerce a força física necessária na ponta dos dedos para digitar teclas. O corpo, na sua dimensão mente e acção, estabelece uma relação nova com o suporte, exacerbando o sentido da visão. O envio de um email é silêncio e simplicidade, diz Barthes, «[...] hoje a mão traduz ou executa o que está no vídeo: há somente visão e envio mudo.»¹⁰ e ainda «escrever é enviar»¹¹. As formas de escrita contemporânea estão privadas de arte enquanto forma, e não necessitam da destreza e da competência manual.

Roland Barthes refere a descoberta do corpo na Renascença, [*a escrita devolvida ao corpo*], assistindo-se a formas de escrita mais livres do que a dos séculos seguintes, durante os quais se verificou uma institucionalização da escrita.¹²

8. Roland Barthes, 2009, p. 28.

9. Paul Zumthor, *La Lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, 1987, op. cit., p. 112.

10. *Ibidem*, p. 28.

11. *Ibidem*, p. 28.

12. *Ibidem*, p. 80.

Fig. 5 - Brody Neuenschwander, Instalação *Memling* Saint Jans Hospital Museum, Bruges, 2007/2008

Barthes admite uma visão da escrita como prática, e ao fazê-lo devolve-lhe não só o seu estatuto de «arte» e «corpo», como ainda a explicação para o fim de uma época.

A *vídeo-escrita* não só alterou a relação do corpo com o acto de escrever, como transformou radicalmente uma das limitações que definiu a escrita durante séculos, isto é, a irreversibilidade dos registos, a dificuldade em alterar, transformar o que havia sido escrito. A escrita pode ser *ensaiada* no suporte, modificada, enfim, o erro pode ser corrigido, sem qualquer prejuízo. «Hoje, escrever é reversível, apagável no instante, interactivo [...]»¹³

Para as civilizações ao longo de milhares de anos, a escrita significava o registos da memória colectiva ou individual. Hoje, apesar de continuar a ser registo de memória, os novos meios abriram outras possibilidades. A possibilidade da correcção do erro tornou-se infinito. No processo manual de esculpir letras em pedra, o erro alterava a matéria, tal como nos papiros e pergaminhos, palimpsestos raspados. Na actualidade, o suporte electrónico abre possibilidades infinitas, sem alteração dos próprios meios e instrumentos, tornando viável a alteração da letra e dos grafismos visuais. A escrita é inteiramente *apagável* sem prejuízo nenhum para o suporte: o escrevente não sofre a pressão do erro e a sua possibilidade não é valorizada.

Existe na cultura actual uma suposta ausência do papel, dos escritórios e dos arquivos sem papéis, em que os documentos circulam em formato digital. A informatização significou uma procura pela imitação dos meios providenciados tradicionalmente pela cultura escrita, tal como aconteceu no século xv com o advento dos caracteres móveis. Charles Radding refere que os processos de imitação são bem conscientes, tal como aconteceu no século xv, bem patente no nome atribuído a um software de *desktop Publishing*, «Aldus Manutius»¹⁴, o famoso impressor do século xvi.

Ainda no campo da cultura escrita, Barthes assinala duas Renascenças, situando a primeira no século xii com a difusão da escrita gótica na Europa, e a segunda na passagem do manuscrito ao livro, admitindo que a crise de valores humanistas é inegável, pois procura-se e «desenvolve-se uma nova escrita, a das imagens e dos sons.»¹⁵

13. *Ibidem*, p. 28.

14. Armando Petrucci, 1995, p. 1X..

15. Roland Barthes, 2009, op. cit., p. 43.

16. Petrucci, 1995. Introdução de Charles M. Radding da obra «*Writers and readers in Medieval Europe*».

I. CULTURA ESCRITA

Num sentido mais lato, Armando Petrucci¹⁶ entende que sob esta designação compreendem-se todas as actividades humanas nas quais a escrita é usada: documentos, livros, moedas, selos, epigrafias, tábuas de cera, representações artísticas, livros e *graffiti*.

Interessa-nos em particular o património bibliográfico e, quanto a este tema, Diogo Ramada Curto¹⁷ afirma-se convencido que a história da cultura escrita terá de saber incorporar as potencialidades do legado de experiências de diferentes tradições nacionais de pesquisa bibliográfica, nomeadamente a investigação sobre manuscritos e objectos impressos. Segundo este autor, a tradição historiográfica portuguesa não deverá ser vista como um *parente pobre*, dependente e subordinado.

No que respeita ao desenvolvimento das formas das letras ao longo do tempo, Petrucci defende que a cultura escrita é na sua essência «*conservadora*», pois revelou ser resistente às mudanças e que só em épocas com características históricas bastante específicas, se criaram novas formas, para além do momento que ele designa de *renascimento gráfico* com o aparecimento da letra *carolina*, promovida por Petrarca e seus sucessores que reavivaram modelos clássicos que tinham caído em desuso.¹⁸

Para além do significado¹⁹ estético, existe um outro aspecto a ter em conta na história da escrita que é a sua dimensão mágico/evocatória. Nos casos em que esta assume formas muito simples e intuitivas, o significado é expresso de forma quase óbvia através do grafismo - os ideogramas -, que reproduzem aspectos do mundo exterior.

Quanto à escrita alfabética, apesar de não conter em si símbolos evocativos ou mágicos, pode ser conotada com magia, ideais religiosos, presentes nos símbolos gráficos. Fenómenos destes podem ocorrer em sociedades ditas iletradas pertencentes a culturas primitivas. Petrucci faz alusão a Lucien Lévy-Bruhl, quando este relata na sua obra *Primitive Mentality* [1966], a reacção das pessoas provenientes destas culturas iletradas perante o fenómeno das palavras escritas: «...*How can these printed characters reveal so much to the one who deciphers them? [...] Since reading is a purely magical process which consists in seeing and hearing, it ought not to be learnt, but should be acquired, and not in a series of labourious efforts, but all at once*»²⁰.

II. ESCRITA E PODER

A escrita foi mantida durante muito tempo como um atributo das classes socialmente elevadas, saber escrever tornou-se num meio de selecção dentro das comunidades, sendo efectivamente um instrumento de poder, a partir do momento em que todas as actividades de transmissão de reflexão e informação passaram pela cópia manuscrita. A escrita, sendo uma ferramenta utilizada pela maioria dos povos em diferentes épocas, ambientes e circunstâncias, sempre teve subjacente um enorme e variado campo de intenções e propósitos. «*Na história do homem, ela é um monumentum que testemunha*»²¹.

A ESCRITA COMO
DESENHO

17. Diogo Ramada Curto, *Cultura Escrita: séculos XV a XVIII*. Imprensa de Ciências Sociais, 2007, p. 19.

18. Sobre a procura e revivalismo das formas das letras clássicas abordaremos o assunto de forma mais exaustiva no capítulo referente aos tratados caligráficos.

19. *Ibidem*, p. 21.

20. *Ibidem*, nota 4, p. 21.

21. *Ibidem*, op. cit., p. 26.

Acerca das atribuições funcionais da escrita, Roland Barthes e E. Martin, mencionam que uma delas é «a de reforçar as instâncias coercitivas do poder intelectual e económico». ²² Maria Augusta Babo diz que, neste sentido, a «escrita é a metáfora da lei» ²³.

Particularmente visível na China antiga, a escrita era qualificada através do poder, funcionando como um meio de dominação política expressa pelo mandarinato, classe de mandarins cujos funcionários eram calígrafos. Apesar disso, no século IV e III A.C., coexistia uma escrita de rascunho, traçada fora dos cânones da escrita do Estado e que embora não fosse oficial, existia e se disseminava.



Fig. 6

No mundo ocidental a escrita ao serviço do poder político e religioso era vista como um serviço elaborado por outrem «Para os romanos escrever era uma ocupação servil: o homem livre não escrevia, ditava a um escravo ou, pelo menos [sabemo-lo pelo exemplo de Cícero] entregava-lhe um rascunho feito à pressa para copiar. [...]». ²⁴ Por razões de carácter legal, uma vez que se tratava de legitimar a carta ditada através da assinatura, o romano acrescentava pela sua própria mão «Vale Ama nos» ²⁵.

Em França no século XVII, um dos cuidados do Estado foi substituir a escrita pessoal, com características de irregularidade, por outra com normas rígidas, dita oficial, promovida por decreto em Parlamento, 1633, a concessão às *mãos prendadas*. ²⁶

Roland Barthes associa a escrita aos *enredos sociais*, apoiada numa ideologia burguesa, dando como exemplo a França dos séculos XVII e XVIII em que o conhecimento e prática da denominada *boa escrita* pertencia a uma corporação de mestres da escrita, a *Academia de Escrita*, ao serviço de um Estado Monárquico. Segundo a perspectiva de Barthes, a escrita teve tendência a democratizar-se, apesar de ser socialmente selectiva, não usufruindo agora da «dignidade estética» que as sociedades antigas lhe atribuíam.

22. Maria Augusta Babo
nota 72, p. 72.

23. *Ibidem*, p. 72.

24. *Ibidem*, op. cit.,
p. 26.

25. *Ibidem*, p. 72-3.

26. *Ibidem*, p. 74.

Fig. 6 - Disco de
Pérgamo, século III.

Reportando-se à época moderna, Barthes assinala uma dualidade e uma vontade utópica [o *contra-tempo*] em voltar aos modelos preconizados pela *Academia de Escrita*, ao seu «saber viver» apesar das injustiças hierárquicas das sociedades que a sustentavam e promoviam, dizendo: «Assim, é desta Academia de Escrita, mergulhada na alienação corporativa, e contudo, detentora de um ‘pensamento’ escritural, que efectivamente nos falta.»²⁷

No século XVI, as relações entre o poder e a palavra escrita, na sua dimensão impressa, tornam-se num dado adquirido, tendo a Igreja e os Estados, estabelecido medidas de controle tanto na produção dos impressos como dos seus próprios conteúdos, instituindo órgãos de censura, que atarvés da atribuição officiosa de privilégios, supervisionavam e controlavam as obras impressas.

III. A SACRALIZAÇÃO DA LETRA

Segundo Petrucci, a primeira definição encontra-se no *Instituta Grammatica* atribuída a Marcus Valerius Probus, um gramático romano, que estudou em particular os clássicos: «littera est elementum vocis articulate»²⁸ — a letra é um elemento do discurso articulado. De acordo com a dimensão verbal, fonética, atribuída aos elementos gráficos, o autor afirma que cada letra para além do nome e, do do fonema correspondente, tem uma aparência e um poder, sendo que a aparência resulta da sua escrita ou marca. O poder da letra reside no efeito que provoca, isto é, o seu som²⁹.

Quanto à segunda definição foi encontrada no trabalho de Virgilius Maro Grammaticus [Virgílio, o Gramático]: «A letra parece-me idêntica à condição humana: tal como o homem consiste em forma, respiração e algum fogo celestial, assim é o corpo da letra - figura, arte e poder -, pois apenas o ser humano usa combinações e artes e, por ter uma alma para os sentidos, aspira às mais altas contemplanções.»³⁰

Para Priscianus, [Priscianus Caesariensi], o valor gráfico da letra distinguia-se do seu valor fonético, individualizado pela sua expressão autónoma. O autor diz³¹ que a letra é um signo de um elemento ou a imagem de um certo discurso letrado que é reconhecido pela qualidade e quantidade das formas das linhas.

Priscianus nesta época, coloca uma questão pertinente privilegiando o aspecto formal, isto é, atribui à letra escrita uma função primordial, a da legibilidade³²: - é suposto que a letra seja legível pois ela oferece o caminho para a leitura.³³

Petrucci faz referência aos registos do Papa Gregorius³⁴, para uma análise da cultura escrita em Itália do século VI e VII, que são o exemplo

A ESCRITA COMO
DESENHO

27. Roland Barthes, *O Prazer do Texto Precedido de Variações sobre a Escrita*. 2009, p. 43-4.

28. Petrucci 1995, p. 31.

29. No original: «*Accidit unicuique litterae nomen, figura, potestas. Nomen litterae est quo appellatur... figura litterae est qua notatur, et qua scribitur. Potestas litterae est, qua valet, hoc est qua sonat*», p.31.

30. «*Litera mihi videtur humanae condicionis esse similis: sicut enim homo plasto et affla et quodam caelesti igne consistit, ita et litterae suo corpore hoc est figura, arte, ac ditione, velut, quisdam compaginibus arctubusque suffuncta est anima habens in sensu, spiridionem in superiore contemplatione*»

31. «*Litera igitur est nota elementi et velut imago quaedam vocis litterae, quaedam vocis literatae, quae cognoscitur ex qualitate et quantitate figurae linearum*», p. 32.

32. Petrucci referencia a correspondência desta questão da legibilidade a Petrarca.

33. *Ibidem*, p. 32. No original «*legitera*».

34. *Ibidem*, p. 36. No original «*Gregory the Great*».

de um território então desagregado, sem unidade cultural ou político, no início da Idade Média.

Gregorius I, defensor e promotor da concepção alegórica da escrita e do livro, foi considerado como um dos maiores exegetas bíblicos. Para ele, a escrita é comparada ao céu: «... o que é que não está marcado em nome do céu senão a sagrada Escritura? De que forma seríamos iluminados pelo sol da sabedoria, pela lua do conhecimento e pelas estrelas dos exemplos e virtudes, senão pelos pais ancestrais?».³⁵

35. *Ibidem*, nota 72, p. 36.

36. Instrumento de escrita: fragmento de cana com as extremidades cortadas em bico usada para escrever no papiro e no pergaminho, antes da vulgarização da pena das aves. Veja-se capítulo referente aos instrumentos de escrita.



Fig. 7

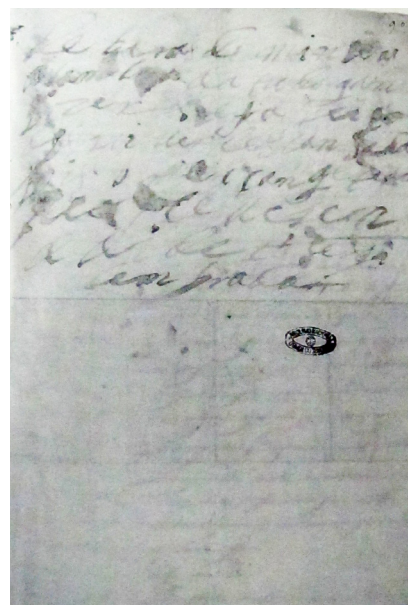


Fig. 8

37. «*Si magni cuiusdam viri susceptis epistolis legeremus verba, sed quo calamo fuissent scripta, quaereremus, ridiculum profecto esset, epistolarum auctorem scire sensumque cognoscere, sed quali calamo earum verba impressa fuerint indagare.*» p. 38.

Fig. 7 - Carta de Tocar, Inquisição de Lisboa, ANTT, 1664, in Rita Marquilha, *A Faculdade das Letras. Leituras e escrita em Portugal (séc. XVII)*, 2000.

Fig. 8 - Talismã Escrito, Inquisição de Lisboa, ANTT, 1689, *ibidem*.

Para Gregorius I, o acto de escrita das Escrituras era apenas uma acção física, pois a inspiração era inteiramente divina. «*Se lermos as palavras e letras de um grande homem escritas por um cálamo*³⁶, seria de facto ridículo se procurássemos, mais do que conhecer o autor e o sentido das palavras, investigar qual o instrumento usado para marcar as suas palavras.»³⁷ Ainda sobre a simbologia do cálam, Gregorius disserta no seu *Homilies on Ezequiel*, acerca da diferença entre aprender através da escrita e da leitura, e a audição; «*ut per calamum scriptores, per iuncum vero debeant auditores intelligi*» [assim os escritores devem ser entendidos pelos cálamos e, os ouvintes pela pressa]. Em outras cartas, Gregorius contrapõe a escrita às *imagens explicitas* —as pinturas— como sendo lições para aqueles que não podiam ler os livros: «*para tal as pinturas são usadas nas igrejas, para que os que são ignorantes das letras possam ao menos ver nas paredes o que não podem ler nos códices, [...] onde esses ignorantes das letras possam ter conhecimento da história [...]*».



Fig. 9

De uma maneira geral, para aqueles que escrevem e lêem, a escrita comporta o sentido dos sons que visualmente representa, tendo ainda o significado verbal da forma gráfica da linguagem. Contudo, para além de conterem uma forma e um aspecto visual, os signos gráficos e as suas sistematizações, assumem outros significados em diferentes épocas e culturas, como sejam os mágicos e evocativos, tema trabalhado por alguns autores. Johanna Drucker³⁸ assinala que ao longo de três mil anos de escrita, e da obscuridade que envolve a sua história, muito se especulou sobre as origens e o valor simbólico das letras. O alfabeto, para além de consistir num meio eficaz na representação de muitos sistemas linguísticos, também serviu como um conjunto de símbolos, cujas características visuais distintas, provocaram uma imensidão de projecções imaginativas. Estas interpretações simbólicas das letras podem providenciar um registo histórico e cultural rico que se interliga com os domínios da filosofia e religião, misticismo e magia. Johanna Drucker refere-se ainda a uma *matriz simbólica* que o alfabeto constitui, cujas letras como símbolos de linguagem visual, têm no seu código conceitos fundamentais cosmológicos, místicos e com poderes para a realização de rituais.

Na origem mítica da escrita, segundo Roland Barthes, existem os *inventores*, tal como Thot, deus egípcio, Cadmo, o fundador de Tebas que teria trazido 16 letras do alfabeto grego para o fenício, Palmedes e Simonide de Cós que terão adicionado 4 letras.³⁹

38. Johanna Drucker. *The Alphabetic Labyrinth, the letters in History and imagination*, 1999.

39. Roland. Barthes, 2009, p. 59.

Fig. 9 - Inscrições em cerâmica pré-histórica, Egíptio e Creta.

Da relação entre a astronomia e a escrita, Roland Barthes menciona que «*Parece que existiu uma ligação privilegiada entre a astronomia e a escrita [...]; e entre nós, o sistema de signos do Zodíaco é como um sumário das possibilidades estruturais da escrita, misturando as formas figurativas e as formas geométricas. O céu escreve-se; ou ainda: passando por cima da linguagem, a escrita é a linguagem pura dos céus.*»⁴⁰

40. *Ibidem*, p. 27.

41. Rita Marquilha, *A Faculdade das Letras. Leitura e escrita em Portugal (séc. XVII)*. 2000, p. 60.

42. Rita Marquilha, op. cit. p. 60, *apud* Francisco Bethencourt, *O Imaginário da Magia. Feiticeiras, Saludadores e Nigromantes no século XVI*. Lisboa. Universidade Aberta, 1987, p.44

43. *Ibidem*, p. 67: «ladainha de nomes (sagrados) em pequena bolsa em material têxtil ou membranáceo presa ao pescoço por um cordão, onde se colocavam objectos, escritos ou não, que se cria serem protectores ou benfazejos». Nota 186: «Esta nomina trazia o conde Dom Nuno Alvares Pereyra, e dizia com estes nomes do Senhor com os quais vencia todas as batalhas em que entrava.» ANTT, Inquisição de Lisboa, livr. 244, *Cadernos do Promotor*, fl. 313. Bluteau dá conta desta primeira acepção nos seguintes termos: *Nômina. Chama-se assim dos nomes dos Santos ou dos seus retratos, que se costumam trazer em bolsinhas cerradas, em que outros trazem o Evangelho de S. João e outras piás orações.*»

44. *Ibidem*, p. 68.

Fig. 10 - Escrita pré-suméria.

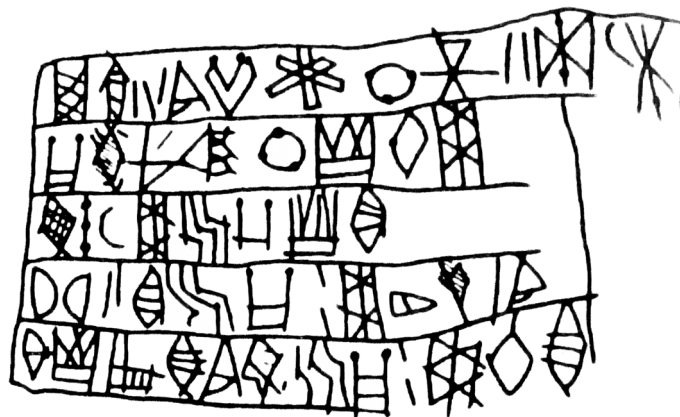


Fig. 10

Para reforçar a capacidade evocatória dos signos, materializava-se o poder dos signos em formas escritas. Rita Marquilha refere que as práticas de magia do século XVII são herança da Idade Média e, entre elas se enumera, a conjuração da matéria escrita, o *conjuro*⁴¹, a potencialidade da palavra escrita convertida em «amuleto».

Segundo Francisco Bethencourt⁴² a intensificação do recurso aos agentes mágicos no século XVI, poderá ter como causa provável, os movimentos migratórios da população para as urbes e a consequente desagregação das células familiares. Muitos homens não terão deixado rasto do seu paradeiro, e terá havido necessidade de recorrer ao sobrenatural como forma de os descobrir, o que terá originado uma maior produção de escritos supersticiosos.

No século XVIII ainda existiam textos que funcionavam como amuletos ou talismãs, as fórmulas mágicas operacionais eram acompanhadas de uma literatura de informação, constituindo assim dois textos em paralelo. Marquilha referencia as *nômina*⁴³, e as *carta de tocar*⁴⁴, documentos bastante frequentes nas fontes inquisitoriais, sendo textos manuscritos que circulavam em folhas dobradas.

Podendo comparar-se aos livros de horas, continham por vezes a figuração dos instrumentos da paixão. Destinavam-se a actuar através do contacto e eram principalmente usadas nos problemas de amores não correspondidos, *bem-querença* ou *escritinho*.

Também as religiões hebraica, islâmica e cristã, têm exemplos de veneração através do texto escrito. Da lei de Moisés no primeiro mandamento do Antigo Testamento, mandava que este se escrevesse nas casas e umbrais das portas, pois resultaria como força protectora contra o mal. Na religião islâmica, os versículos escritos do Corão, são apagados, lavados e devidamente conservados na mesquita. Também é comum o uso de transcrições desses textos, dobrados e guardados em bolsas, junto a partes do corpo consideradas vulneráveis, tal como o pescoço, as articulações e os pulsos.

No cristianismo, para além de um espólio fenomenal de livros litúrgicos, cujas cópias e difusão foram o motivo de produção de manuscritos e impressos magníficos, segundo S. Jerónimo e Tomás de Aquino, utilizavam-se trechos evangélicos presos ao pescoço com função de protecção.⁴⁵

A linha que separa a utilização e as práticas ortodoxas e heterodoxas destes textos era ténue, e disso constam as provas dos processos arquivados pela Inquisição, principal órgão de actuação e de instauração de processos relativos à penalização de crimes de feitiçaria.

Para além das questões sociológicas que definem as práticas religiosas das mágicas, interessa-nos os textos escritos cuja orientação era mágica. Rita Marquilhas assinala que a partir da análise das provas anexadas aos processos inquisitoriais, se denota que os escritos eram utilizados pela sua capacidade de representação, detentores de uma carga energética que actuaria segundo uma função mimética.⁴⁶ Essas representações são textos escritos que contêm fórmulas mágicas, de origem litúrgica, ou mesmo orações proibidas pela Igreja que podiam ser verbalizadas, mas que, quando eram escritas o seu poder se tornava contínuo, permanecendo através do tempo. Diz Paul Saenger⁴⁷ que os próprios livros de horas, os livros de pequeno formato, produzidos em França, Itália e Holanda, eram também objectos de protecção personalizada. Marquilhas refere que: «*Estes livros, apesar de produzidos em grande escala, são muito mais personalizados do que os de épocas anteriores. Podem integrar brancos para que o proprietário neles inscreva os seus pedidos ou ambições. E o próprio livro, [...] torna-se um talismã que, acompanhando sempre o proprietário, protege das desgraças pela simples posse do seu texto.*»⁴⁷

Interessante é a associação da palavra *abracadabra*, com práticas de feitiçaria, que foi proibida pela Igreja no século XVII, e que constitui um exemplo de crença no grafismo mágico, e que Rita Marquilhas comenta: «*O cura de Santiago de Escoural termo da vila de Montemor O Novo, em 1682, foi acusado de fazer escritinhos fechados com a massa das hóstias, a obreia, destinados a tirar as sezões ao primeiro ou, infalivelmente ao décimo primeiro dia após terem sido 'lançados', ao pescoço dos doentes.*»⁴⁸ A atribuição de magia às próprias letras, o caso da palavra *abracadabra*, também

45. *Ibidem*, p. 62.

46. *Ibidem*, p. 65, nota 181, Frazer, 1987. A magia baseia-se num princípio de pensamento em que o semelhante provoca o semelhante, ou que o efeito se assemelha à sua causa, em que as coisas que tenham estado em contacto continuam a influenciar-se mutuamente à distância.

47. *Ibidem*, p. 67.

48. *Ibidem*, op. cit., pp. 67-8.

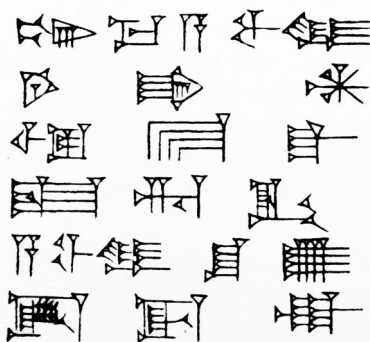
se encontrava expressa de outras formas, «*tal como escrever letras nos dedos e na palma da mão, dormindo com ela virada para onde estivesse uma mulher desejada, ou a da 'grafofagia', em que a ingestão de um salmo, escrito com tinta numa tigela, raspado e diluído em água, servia na terapia das bichas se o líquido fosse devidamente benzido e conjurado com uma oração a S. António.*»⁴⁹

❧ B. ORIGENS E REGISTOS GRÁFICOS

Existe uma dimensão inerente à escrita, que é o seu modo de inscrição, enquanto processo de desenho. A escrita tem uma dimensão concreta, materializada, definida através de traços, explícita nos registos de uma qualquer superfície.

Esta capacidade de registo, competência estritamente relacionada com uma destreza manual, está na fundação da prática gráfica, operação evidente na caligrafia e que se relaciona com um estilo que acaba por ser o resultado da acção entre o escrevente e o instrumento de escrita, patente na marca ou incisão. Maria Augusta Babo⁵⁰ menciona esta dimensão da marca que se pode encontrar na origem do termo hebraico para livro, *sefer*, palavra equivalente a *incisão*. Em latim, *scribere*, significa registo, marca. A autora refere ainda que, a leitura poderá ter precedido a escrita, na medida em que os primeiros homens poderão ter começado pela decifração visual das marcas ou dos vestígios dos animais, bem como dos próprios fenómenos observados na natureza.

進健康國



49. *Ibidem*, op. cit.,
p. 73.

50. *Ibidem*, op. cit., p.
74, nota 214.

Fig. 11 - Caracteres
chineses e escrita
suméria.

Fig. 12 - Escrita
cuneiforme.

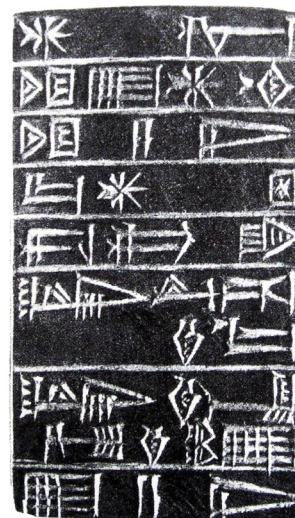


Fig. 11

Fig. 12

Segundo Maria Augusta Babo, os gregos consideravam a *tecknè* e a *poiesis* (matéria de reflexão para Platão e Aristóteles), como parte do acto criador, atendendo a que era através delas que se imitava a natureza e se realizava tudo aquilo que esta estivesse impossibilitada de fazer. No tempo de Homero, a técnica era sinónimo de poesia, e à medida que o sentido do termo se foi autonomizando, passou a significar *fabricação material*, o *saber-fazer*. Quanto à poesia, cabia-lhe a criação intelectual, a dimensão do pensamento e suas produções.⁵¹

A ESCRITA COMO
DESENHO

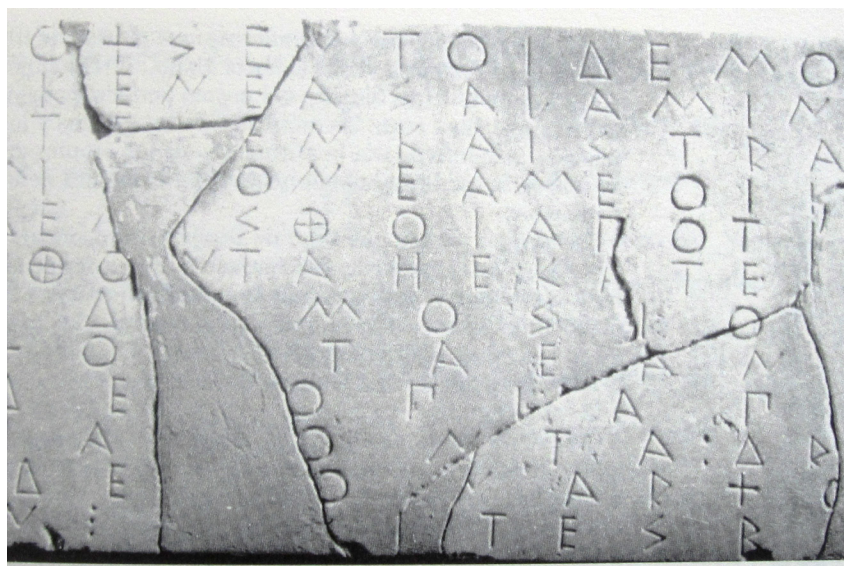


Fig. 13

A escrita implica a noção do passado, pois quando se materializa e se fixa na matéria, constitui a memória do passado, para que o presente prevaleça indefinidamente. Tal como a autora refere, a escrita é ainda a fixação de um som, ao representar um signo, cujo significante é um fonema. Sendo esta a representação de um som, ela deriva numa técnica, ferramenta da linguagem, que é a concretização do pensamento, através de um código. Traços que organizados num código, são a representação de um sistema que tem duas funções básicas: «a tipização - abstractização da coisa que, na representação, deixa de ser coisa para passar a ser modelo - e a iteração - possibilidade de repetição infinita e repetida do traço, dos caracteres [...]»⁵²

As sociedades que primeiro desenvolveram a escrita (Suméria, Egipto), quiseram fixar as tradições orais, fixar a regulamentação das normas cívicas, religiosas, leis. Representação do real, a escrita também serve o sistema linguístico. Segundo Leroi-Gourhan⁵⁴ é uma «aptidão para fixar o pensamento por meio de símbolos materiais».

51. Maria Augusta Babo, *A Escrita do Livro*, 1993, p. 71.

52. *Ibidem*, p. 27

53. Babo, p. 78-79

54. Leroi-Gourhan. *O gesto e a palavra técnica - técnica e linguagem*, Lisboa s. d. Edições 70, p. 73.

Fig. 13 - Escrita grega.

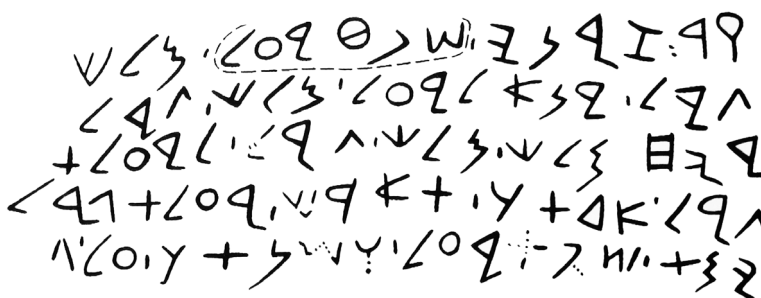


Fig. 14

Roland Barthes⁵⁵ declara ainda que «a escrita é, em suma, à sua maneira, um satori: o satori [a iluminação Zen] é um sismo mais ou menos forte [de modo algum solene] que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: opera um vazio da palavra. E é também um vazio da palavra que constitui a escrita; é deste vazio que partem os traços em que o Zen, na isenção de qualquer sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os ramos de flores, os rostos, a violência.»

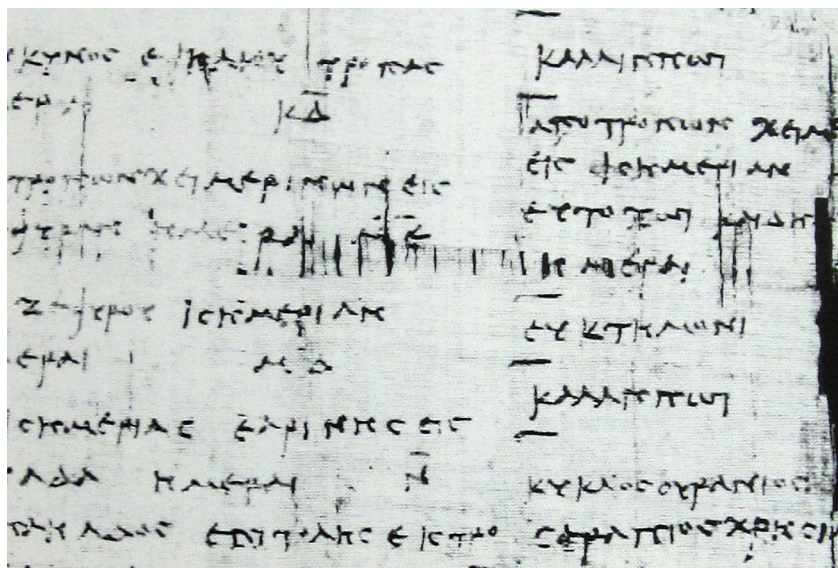


Fig. 15

55. *L'Empire des signes* (1970)

56. Autor do prefácio de: Roland Barthes, *O Prazer do Texto Precedido de Variações sobre a Escrita*. 2009.

57. *Ibidem*, p. 13.

Fig. 14 - Escrita fenícia 1500 A.C.

Fig. 15 - Escrita grega em papiro.

Carlo Ossola⁵⁶ assinala a escrita como uma prática repetida, cópia de cópia, cuja operacionalização obedece a determinadas convenções, «monumental exercício de repetição, vaivém comparável aos sulcos traçados pelo arado [...] igualmente um protocolo de actos repetidos, convenções do género secundadas e contornadas; práticas que requerem um rascunho, 'uma cópia limpa' e, depois, novas cópias; obsessão dos copistas Bouvard e Pécuchet, que estudam tanto para evitá-la - esta prática.»⁵⁷ Roland Barthes separa a

escrita da palavra e da voz, sendo que a escrita é o *fazer da mão*, exercício, ofício, vontade de gravar no suporte.

A ESCRITA COMO
DESENHO

Num ensaio do seu *L'Ancienne Rhétorique*, Barthes fala em Quintiliano: «Quintiliano nota que a mão é lenta, o 'pensamento' e a escrita têm duas velocidades diferentes [...]; ora, a lentidão da mão é benéfica: não é necessário ditar, a escrita deve permanecer ligada, não à voz mas à mão, ao músculo: instalar-se na lentidão da mão [...]»⁵⁸ O acto de escrever prepara-se, elabora-se. «Os calígrafos chineses praticam uma ascese quase religiosa: o monge budista, para escrever isola-se no alto de um abrigo de montanha. Nas abadias cristãs da Etiópia, raros eram aqueles que escreviam: mas só o faziam depois de um dia de repouso, ocupando-se com exercícios preparatórios. Fascínio do prazer que é atribuído ao exercício manual do grafismo.»⁵⁹

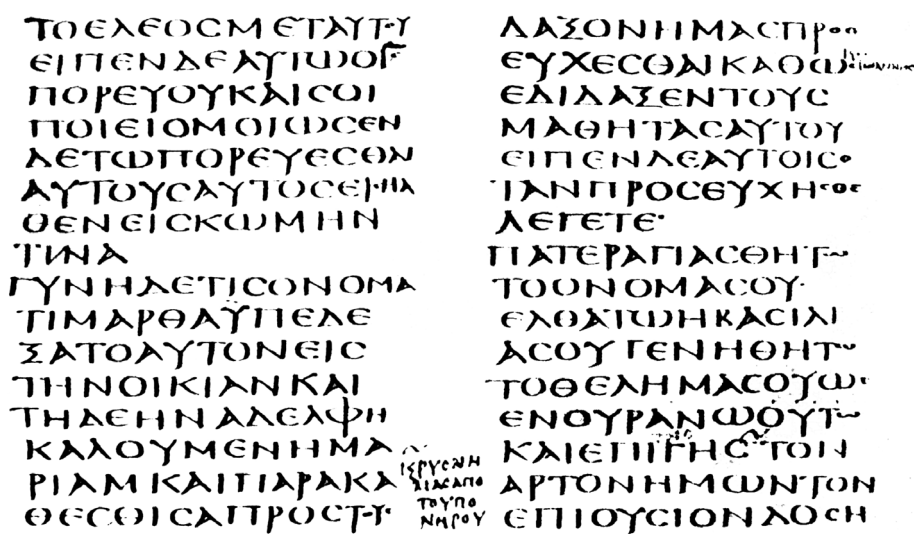


Fig. 16

A história da escrita compreende a história das formas, dos estilos, mas também a dos instrumentos. A evolução do traço relaciona-se com a transformação dos instrumentos utilizados para registo. Barthes diz que o Ocidente produziu essencialmente instrumentos raspadores: punções, canas fendidas e aparos no século XII, estiletes de ferro ou marfim, penas de ganso ou cisne, cortados a direito, e as plumas de metal do século XIX. O acto da escrita para o escriba do Ocidente compreendia um ritual eventualmente carregado de solenidade: a preparação para a escrita consistia no afiar da pena e no abrir das caixas de escrita. Verificou-se na evolução da escrita como técnica, segundo Maria Augusta Babo, a necessidade de economia de tempo e de espaço, que teve como imperativo a rapidez e a cursividade.

58. *Ibidem*, p. 16

59. Barthes, 2009, op. cit., p. 95.

Fig. 16 - Escrita uncial de 600 d. c.

I. EVOLUÇÃO E SISTEMATIZAÇÃO DOS REGISTOS

A pintura pré-histórica e a escultura que nos chegaram do Paleolítico superior são experiências de expressão e comunicação. O denominador comum para a maioria das formas de registo gráfico, vernaculares ou eruditas é a vontade de *comunicar*. A maioria dos esquemas, antigos ou modernos, são isolados, arbitrários e dispersos, pois limitam-se a fixar a língua e as ideias sem se relacionarem com a escrita sistemática e consciente, que se encontra pela primeira vez no quarto milénio a.C.



Fig. 17

Analisando as escritas de algumas civilizações, nomeadamente a suméria, a egípcia e o sistema de símbolos orientais, percebemos que o acto de escrita era sustentado por um conjunto de razões sociais e religiosas, contendo em si mesmo a ritualidade, e como menciona C. Ossola, trata-se de compreender um ritual complexo de *secessão zelosa*.

O surgimento de escritas sistematizadas —entre elas a cuneiforme, como uma das primeiras— representou um grande avanço na História da Humanidade. Implementada pelos sumérios, a escrita cuneiforme foi adoptada pelos acadianos, babilónios, elamitas, hititas e assírios e readaptada para escrever os seus próprios idiomas; foi usada na Mesopotâmia durante aproximadamente três mil anos, apesar da natureza silábica não ser intuitiva aos idiomas semíticos.

A sua invenção ficou a dever-se às questões relacionadas com as necessidades de administração dos palácios e dos templos (impostos, registos do gado existente, medidas de cereal).

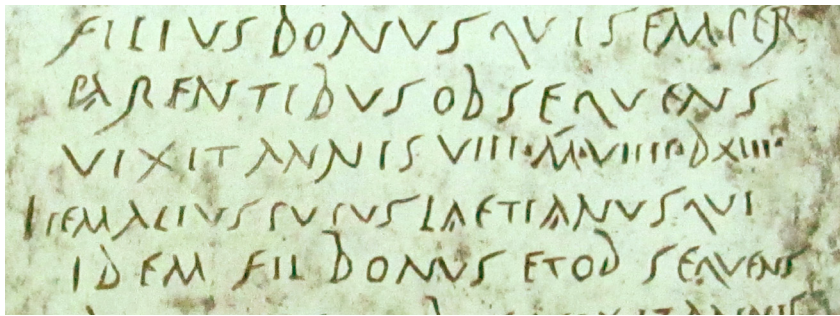
A escrita cuneiforme, chinesa, ou hieroglífica, sofreu ao longo do tempo uma estabilização⁶⁰ o que implicou um grau de consciência elevado no que respeita à linguagem.

Diringer admite que a luta pela sobrevivência⁶¹ terá sido o factor catalisador do desenvolvimento da escrita e que o caminho de evolução será no sentido da simplicidade e da utilidade, isto é, prevalecerão as escritas mais úteis e adaptáveis, que vão ao encontro das necessidades do homem. A caligrafia chinesa é, no entanto, um exemplo em que o sentido de utilidade não foi o factor que determinou o seu desenvolvimento, pois esta não evoluiu no sentido da simplicidade e utilidade, contendo ainda hoje algumas dezenas de milhares de símbolos, sendo que, cerca de 3000 a 5000 são actualmente utilizados apenas pela população mais erudita.

60. David Diringer, 1985.

61. *Ibidem*.

Fig. 17 - Pormenor da inscrição da base da coluna de Trajano, 106-113 a.C.



A ESCRITA COMO
DESENHO

Fig. 18

Para além das formas de uso *vulgar* da escrita, a difusão de textos bíblicos,⁶² a veneração e os rituais religiosos podem também ter contribuído para a sobrevivência de algumas escritas (rabino, samaritano e copta). Também a conversão religiosa desempenhou um papel decisivo na utilização de determinadas escritas: a sua utilização era de carácter obrigatório em muitas regiões.

Diringer divide o estudo da escrita, enquanto registo, em categorias sendo a pictografia ou escrita figurativa, o estágio mais rudimentar da escrita, representando a sequência de planos ou de ideias de uma simples narrativa. A acção é descrita por séries de quadros ou esboços mais ou menos representativos, constituindo cada um deles um *pictograma*. Nos nossos dias, tal como na sua origem, os pictogramas podem significar as coisas que representam, e podem ainda sugerir os conceitos que lhes são subjacentes.



62. Johanna Drucker,
1999.

Fig. 18 - Cursiva romana antiga, Epitáfio de Papius Torquatianus, século III, (Mediavilla, 1997).

Fig. 19 - Página do *Codex Vaticanus*, Biblioteca Vat., séc. IV.

Fig. 19

As «escritas-desenho»⁶³ podem exprimir-se oralmente em qualquer língua sem que o seu conteúdo seja alterado, pois não representam sons específicos; os objectos ou coisas representadas têm um *nome* oral. Na pré-história, muitos povos de várias regiões (Egipto, Mesopotâmia, Fenícia, Creta, Espanha, sul de França, China, América, África) utilizaram vários tipos de pictografia. Esta continuou a ser usada nos tempos modernos pelos habitantes da África Central e Sueste, e Ásia.

Por volta de 3500 a.c. aparece a escrita *cuneiforme*, designação dada a certos tipos de escrita feitos com auxílio de objectos em formato de cunha⁶⁴ sendo extensamente usada na região da Mesopotâmia durante aproximadamente três mil anos.

Os primeiros pictogramas eram gravados em placas de argila, em sequências verticais de escrita, e com um estilete feito de cana que gravava traços verticais, horizontais e oblíquos.

O processo de execução foi-se tornando cada vez mais célere e prático: a inscrição era realizada em sequências horizontais e os pictogramas mudavam de posição através de rotações; um novo estilete em cunha inclinada passou a ser usado para empurrar o barro, enquanto produzia sinais em forma de cunha. Ajustando a posição da placa ao estilete, o escritor poderia utilizar uma única ferramenta para inscrever uma grande variedade de signos.

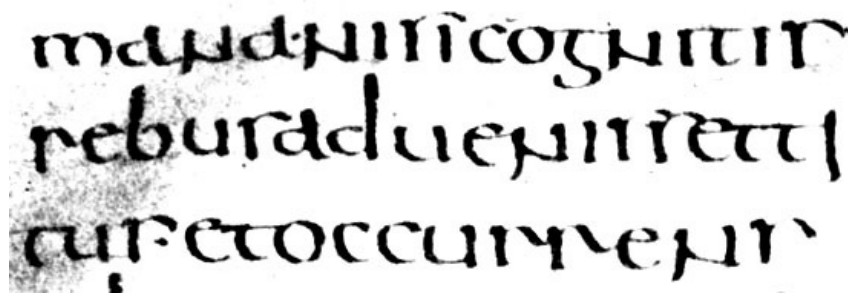


Fig. 20

63. David Diringer.
1985.

64. Antonio Castillo
Gómez, 2001.

65. Maria Augusta
Babo, 1993, p. 76.

66. Roland Barthes. *O
Prazer do Texto Precedido
de Variações sobre a
Escrita*. 2009, p. 53.

Fig. 20 - Semi-uncial
romana, *De bello
Judaico*, Biblioteca
Ambrosiana, Milão,
séc. V-VI.

Ao longo da história da escrita produziram-se alterações tanto nos suportes como nos instrumentos utilizados para registo, registando-se evolução nas formas gráficas, devido à intensificação do uso.⁶⁵ Barthes aponta a origem mítica do grafismo, entendendo estes registos não como uma imitação do real, mas sim uma abstracção.⁶⁶

Tornam-se evidentes as relações existentes entre o fenómeno da escrita e a forma como se produziram os diversos sistemas que permitiram às diferentes culturas, não só assegurar e regulamentar os seus mecanismos de funcionamento, como ainda viabilizar a transmissão dos seus próprios conhecimentos e memórias, enfim todas as questões que permitiram a veiculação e implementação das leis,

religião, transacções comerciais, cultura literária, e todas as actividades que dependem de registos permanentes e transmissíveis e que só a escrita pode assegurar. «[...] a escrita é a contrapartida gráfica do discurso, a «fixação» da linguagem falada numa forma permanente ou semipermanente, ou, como disse um estudioso francês, 'une representation visuelle et durable du langage, qui le rend transportable et conservable.' Por meio dela a linguagem pode transcender as condições ordinárias de tempo e lugar.»⁶⁷

A ESCRITA COMO
DESENHO

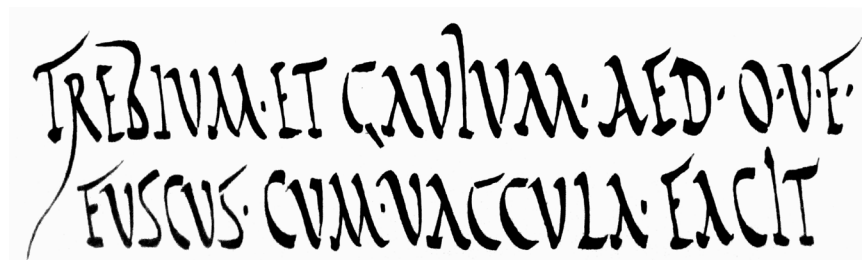


Fig. 21

As escritas pictográficas e ideográficas são sistemas onde existe uma estreita relação do significado com o significante e referente, enquanto que as escritas fonéticas e alfabéticas, e. g., a escrita acácia que tem origem na suméria, estabelecem uma separação com o real e operam através de símbolos convencionados, representações de sons, autonomizando-se da realidade em si mesma ou das coisas, resultando numa escrita sintética ou analítica.⁶⁸

Roland Barthes propõe três classificações para a escrita, tendo em conta a sua articulação com a linguagem:⁶⁹

- *escrita sintética* ou a *escrita da frase* — o signo grafado é a unidade de um discurso, como por exemplo o pictograma;
- *escrita analítica* ou a *escrita das palavras*, os morfemas representados nos ideogramas sumérios, egípcios e chineses;
- *escrita alfabética* ou a *escrita dos sons*, em que cada som tem um signo correspondente; encontra-se nos silabários, alfabetos consonânticos e vocálicos, tal como no alfabeto fenício e em todos os que derivaram deste.

67. David Diringer. *A Escrita*. Editorial Verbo. 12.º vol. da Coleção, 1985.

68. Babo menciona Kristeva, nota 83, p. 77.

69. Barthes, p. 42-3.

Fig. 21 - Inscrição de unciais em Pompeia. (Mediavilla, 1997)



Fig. 22



Fig. 23

Fig. 22 - Escrita rústica do *Codex Palatinus*, século v, (Mediavilla, 1997).

Fig. 23 - Derivação de uma semi-uncial, alfabeto reconstituído a partir da inscrição de Flavius Pudens Pomponianus, dedicado a Vocontius, primeira metade do século III, (Mediavilla, 1997).

II. ESCRITA IDEOGRÁFICA

Os ideogramas significaram uma evolução da escrita figurativa, revelando a capacidade de representar abstrações, bem como associações múltiplas. Comparativamente, na escrita pictográfica os símbolos são objectivos enquanto que na escrita ideográfica foram adicionados outros significados cuja interpretação é mais alargada e consequentemente, mais subjectiva.

Quanto ao fenómeno de elaboração de *sistemas simbólicos individuais*, Diringer assinala os *ideogramas*. Considerada uma escrita *pura* do ponto de vista ideográfico, ocorreu em diferentes regiões e épocas: entre os indígenas da América do Norte e Central, em África, Polinésia, e Austrália e nos *Yukaghirs* da Sibéria.

Quando a escrita ideográfica passa a ser fonética, resultante da transformação da representação de objectos e conceitos em abstrações, os sinais passam a ter um valor previamente estabelecido e convencionado. A esta passagem está associada a simplificação de uma determinada técnica que tem em vista a facilidade e celeridade da reprodução e repetição. Maria Augusta Babo menciona esta «economia da produção e da decifração»⁷⁰, como uma resposta dos sistemas de escrita às exigências do desenvolvimento das civilizações.

Quanto às denominadas escritas analíticas de *transição*, caracterizam-se pela coexistência de elementos ideográficos e fonéticos. Segundo Diringer, as escritas Mesopotâmicas, Egípcias, Cretenses, e Hititas são erradamente classificadas de ideográficas. Desta forma, foram classificadas como escritas de transição por se situarem entre a escrita puramente ideográfica e a escrita fonética. Nas escritas fonéticas, os sistemas registam a *grafia* da fala, isto é, existe uma correspondência entre um som ou sons, consoante a língua. Estabelece-se uma relação directa entre a linguagem escrita e a fala; lê-se e entende-se, através do conhecimento da outra. Os símbolos que constituem a escrita fonética podem adquirir qualquer forma, pois não se verifica a necessidade de ligar a forma e o som que representam.

Quanto às formas silábicas, ou *silabários*, baseiam-se na pequena unidade da sílaba, a palavra falada é subdividida em sons. O seu grau de complexidade pode aumentar quando as palavras contêm uma ou duas consoantes.

Por fim a escrita alfabética, que Diringer assinala como sendo uma subdivisão da escrita fonética do ponto de vista técnico. As letras representam sons isolados, para além de ideias ou símbolos. O alfabeto é considerado um sistema flexível com variações que oscilam entre os 20 e os 26 signos. O seu aparecimento terá ocorrido no Próximo Oriente, e tornou-se numa base universal de escritas utilizadas

70. Babo, p. 94.

por várias civilizações. Na opinião de Diringer «nenhum outro sistema de escrita teve uma história tão extensa, intrincada e interessante».⁷¹

A ESCRITA COMO
DESENHO

III. ALFABETO

«O alfabeto foi usufruto de artistas calígrafos, tipógrafos e místicos.»⁷²

O desenvolvimento da escrita alfabética significou evolução, progresso intelectual. Cronologicamente foi a última forma de escrita a aparecer, representando um sistema bastante evoluído com grande capacidade de adaptação. Possivelmente, teve a sua origem num lugar específico do Próximo Oriente, na Palestina ou na Síria.

Deste ponto na História da Humanidade, evoluiu até se tornar a base comum de outras escritas, tal como a grega, latina, semita, indiana, eslovaca, sendo ainda a base das escritas ocidentais modernas.

Johanna Drucker é de opinião que o princípio fonético constitui a principal característica do alfabeto, apesar de terem sido inventadas outras formas de marcas e signos escritos. Na opinião da autora, nenhum outro sistema de escrita teve a capacidade de representar os sons da linguagem oral com meios tão eficientes e adaptáveis.⁷³

Drucker menciona que para ligar a história dos valores simbólicos relacionados com a forma visual das letras, será necessário analisar duas histórias em paralelo: a das atitudes quanto à função da linguagem e a história conceptual do símbolo.

As letras do alfabeto como formas escritas, foram usadas durante séculos na produção e impressão de documentos. Foram inventadas muitas versões ao nível formal, sendo utilizadas como ferramentas para executar elementos pictóricos.

Os caracteres chineses, a segunda maior forma de escrita, foi adaptada por muitas línguas e culturas. O japonês, por exemplo, adoptou uma série de caracteres chineses conhecidos como *Kanji* que indicava conceitos e nomes próprios; a *Hiragana* para indicar sons, e a *Katakana*, uma forma impressa, era utilizada para transliterações.

IV. O SISTEMA LATINO

A forma como se deu o aparecimento do alfabeto latino ou romano, não é um tema consensual entre os especialistas. Não é nosso propósito descrever o longo e moroso processo de evolução do alfabeto, sistema de *símbolos-escrita*, ao longo dos séculos. Património cultural e social, foi herança de civilizações, cuja evolução determinou as características

71. David.Diringer, 1994.

72. Assinalamos o trabalho da autora Johanna Drucker, cuja objectivo não se resumiu à análise dos aspectos formais das letras, no que respeita aos elementos de carácter decorativo. A autora foca a interpretação do alfabeto, como sendo uma matriz simbólica, cujas letras contêm códigos nas suas formas visuais, referentes à história e às suas origens ou sobre uma verdade fundamental, cosmológica, mística, revestida de rituais poderosos. A autora defende que através da História, as letras causaram muitas especulações acerca do valor escondido que as formas poderiam conter. Nas práticas rituais e oraculares, as doutrinas místicas e cabalísticas as crenças gnósticas e humanistas, as letras eram consideradas como elementos importantes do Cosmos, do conhecimento divino e humano; sendo que os atributos formais, foram mais além da função ortográfica.

73. Johanna Drucker, 1999.

formais e a estabilização dos signos até ao alfabeto romano. Desde a importação do alfabeto fenício e grego até ao romano, o alfabeto já estava suficientemente definido para que a sua difusão se verificasse.

Quanto ao estudo do alfabeto e inscrições de origem latina, baseamos na análise do autor Avelino de Jesus Costa⁷⁴ que considera as origens, a forma e evolução do primitivo alfabeto latino, um assunto controverso. Apesar de existirem linhas de opiniões divergentes sobre a sua origem, aceitou-se que este provém dos alfabetos greco-arcaicos da Itália meridional, especialmente do *calcídico*, de Cálcis, capital da Eubeia, pois muitos caracteres do alfabeto calcídico tinham grandes semelhanças com os caracteres latinos.

Segundo Avelino Costa, a origem etrusca do alfabeto latino foi posta em causa, pois o primeiro não tinha as consoantes *b* e *d* nem a vogal *o* do latino; por outro lado, este último não apresentava os sinais *sámeç*, *zade* e *sigma* e δ que se encontram no etrusco clássico, utilizado entre os séculos v a III a. C.

Para o autor acima citado, a opinião mais corrente é que o alfabeto latino derivou directamente do etrusco, que se dividiu em arcaico clássico pois as semelhanças entre os dois alfabetos são notórias quando se comparam as inscrições mais antigas.

As inscrições etruscas mais antigas são as de Marsiliana [século VII-V a.c.], a do vaso *Chigi*, encontrado na região de Veias [600 a.c.] a do vaso *Galassi*, oriundo de Caere [600 a.c.] e a de Colle, perto de Sena [500 a.c.].

As inscrições mais antigas do alfabeto latino são as da *pedra de Rómulo*, inscrição traçada da direita para a esquerda e vice-versa; a da *fibula de ouro de Praeneste*, descoberta num antigo túmulo e atribuída ao séc. VI a. C.; a do *vaso de Dueno*, datada do século IV a.c. Esta e a de Praeneste são inscrições gravadas da direita para a esquerda.

Na sequência do estudo destas inscrições, verificou-se que todas as letras usadas nas inscrições acima citadas são em forma de maiúscula, denominada *capital*. Na opinião de Avelino de Jesus Costa, todas as escritas latinas pertencentes ao período romano, medieval e moderno, derivam desta capital antiquíssima ou arcaica.

Este autor cita Schiaparelli quando apresenta a seguinte análise: juntamente a esta *capital arcaica*, bem traçada, com proporções justas entre a largura e a sua altura, encontravam-se outras com um traçado diferente, inclinado, anguloso, apressado, enfim, *cursivo*. Estabeleceu-se, assim, a distinção entre as maiúsculas de formas *erectas* ou *assentada*⁷⁵ e as *maiúsculas cursivas*.

Avelino Jesus da Costa menciona que é nestes dois modos de traçar as letras que se pode encontrar a origem dos dois tipos de escrita: a chamada *erecta*, *assentada*, *redonda*, *libraria* ou *caligráfica*, que indicavam um traçado pausado, desenhado com as letras separadas entre si: a

74. Avelino de Jesus Costa, 1956.

75. *Ibidem*.

letra cursiva, denominada de *epistolar* ou *comum* que era de traçado mais rápido, denotava pouco cuidado caligráfico; os *nexos* ligavam as letras, e as formas alteravam-se com o aumento da cursividade.

A ESCRITA COMO
DESENHO

Verificam-se caracteres intermédios destas duas formas, sendo denominados de letra *semi-cursiva*. Segundo este autor o alfabeto latino arcaico suprimiu as letras que não tinham correspondência fonética latina, ficando reduzido a vinte e uma letras.

Através da influência inglesa e germânica, no séc. XI, o *w* foi adicionado.

O *alfabeto arcaico* (século VI-VII a. c.) era formado por vinte e uma letras capitais, cujo traçado era desigual e anguloso; as proporções eram desiguais e a cursividade tornava-as mais ou menos inclinadas. Nesta altura o número de letras já era de vinte e três letras, com a introdução do *y*. e *z*.

O *alfabeto monumental* foi sucessivamente aperfeiçoado atingindo o auge no tempo dos imperadores César e Augusto. Era constituído por dois tipos de letra; a *capital quadrada* (séc. II-IV d. c) e *capital actuária*.

A *capital quadrada*: as hastes transversais eram proporcionalmente iguais em medida às hastes verticais, formando ângulos rectos, com as hastes transversais; as letras eram de igual tamanho, à excepção do *F*, *I* e *L*, que eram sensivelmente maiores. Com esta configuração podiam inscrever-se dentro de um quadrado; daí o nome *quadrada*.

Esta escrita, elegante e bem desenhada, foi utilizada principalmente nas inscrições solenes e gravadas em pedra.

Na *capital actuária*, as hastes transversais eram oblíquas e reduzidas; o traçado era mais espontâneo e era aplicada em inscrições murais (pintadas) e nos documentos gravados em bronze; foi-lhe atribuído o nome de *capital rústica*. De assinalar que muitas destas inscrições apresentavam uma mistura de caracteres pertencentes a cada uma das classificações.

A *capital cursiva* (séc. II-VI d. c.), é proveniente da capital arcaica e reflectiu a evolução dos elementos cursivos.

Este tipo de escrita usava-se nos documentos da vida corrente, consequentemente os traçados eram rápidos e mais espontâneos: a letra apresentava traços desiguais, e muitos *nexos*.

Os instrumentos utilizados,⁷⁶ o *cálamo*, a *pena*, o *estilete* e a matéria subjectiva,⁷⁷ (papiro, tábuas enceradas, cerâmica, lâminas em metal) eram talvez as principais condicionantes para a qualidade do traçado, bem como a perícia do escriba.

O alfabeto maiúsculo e minúsculo não se distinguiu pelo tamanho das letras —as minúsculas podiam ser maiores que as maiúsculas— mas sim pela uniformidade da altura das letras.

76. Maria José Azevedo Santos, 1996.

77. *Ibidem*.

Avelino Jesus da Costa estabelece as seguintes definições: a maiúscula como sendo a escrita cujas letras são todas da mesma altura, inscritas entre duas linhas paralelas; a minúscula é composta por letras de tamanhos diferentes, inscritas entre quatro linhas paralelas: as duas do centro para o corpo das letras e as outras duas para as hastes ascendentes e descendentes.

No alfabeto minúsculo existem duas formas de letras: a *capital* e a *uncial*. A *capital* tomou este nome por ser usada nos títulos dos livros e nos capítulos, a denominada *capita*. A *escrita uncial* [séc. IV-IX d. c.], que derivou da *semi-uncial arcaica* sendo o seu traçado caligráfico e arredondado. A *escrita gótica* (séc. XIII-XVI), com tipos maiúsculos e minúsculos, as formas são angulosas e facetadas, por influência do estilo gótico dominante. Siglas, abreviaturas, acentuação e numerais: a sigla indicava a primeira ou primeiras letras: escreviam-se as palavras em abreviatura representando as mais usuais, ou ainda prenomes.

Os sinais abreviativos podiam ser o traço horizontal sobreposto ou o traço oblíquo na *letra actuária*. Este traço também se usava oblíquo para cortar uma letra e as letras sobrepostas para indicar abreviaturas.

Quanto à separação das palavras, *nexos* e *letras incrustradas* e *inclusas*, as letras dispunham-se a igual distância, mesmo pertencendo a palavras diferentes.

Um *ponto* de forma redonda quadrada ou triangular indicava a separação das letras, que veio a tomar uma forma alongada, como um traço na oblíqua ou pequena flecha, a denominada *forma de folha de palma e de ramos*. Por vezes eram usados como ornamentação, colocados entre cada letra da mesma palavra. As letras podiam ainda ser ligadas ou desenhadas dentro de outras por questões decorativas, ou de economia de espaço.

C. CLASSIFICAÇÃO DAS ESCRITAS SEGUNDO A PALEOGRAFIA



Fig. 24 - Plumas, *Grand Encyclopédie*, 1747-66, (Mediavilla, 1997).

Fig. 25 - *L'Art d'écrire*, Paillason, *Grande Encyclopédie* (Mediavilla, 1997).

Fig. 24

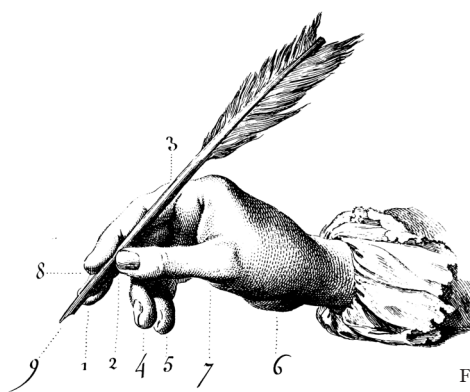


Fig. 25

Claude Mediavilla afirma que sem o contributo das fontes paleográficas para o estudo da caligrafia, não há verdade histórica nem se pode perceber a dimensão artística.⁷⁸

Dado o âmbito de estudo do presente trabalho e a nossa própria formação académica na área do design, valemo-nos dos estudos da Paleografia como forma de trilhar um caminho cientificamente seguro para a análise e classificação morfológica da letra. Nesta ciência fundamental para o entendimento dos vários mecanismos que operaram no crescimento e evolução das sociedades através do grande fenómeno que é a escrita, encontrámos um campo riquíssimo e apaixonante de investigação científica, reflexo puro da complexidade de todas as questões que envolvem a escrita, os indivíduos e as sociedades.

Propomo-nos a analisar apenas uma parcela de tão vasta informação, isto é, a forma como a Paleografia caracteriza, distingue e classifica o desenho e os traços da escrita manual, mediante determinados períodos na História do Ocidente. A Paleografia tem como objecto de estudo toda a classe de *monumentos escritos*, interessando-nos em particular a caracterização morfológica dos elementos gráficos, enfim a morfologia das letras. Os estudos paleográficos utilizam as *palavras escritas* para descreverem a tipologia gráfica de uma determinada letra, que perfazem códigos referentes ao domínio específico da cultura visual, quando descrevem a direcção, espessura, qualidade, e movimento dos traçados.

Interessa-nos sobretudo o estudo da escrita na sua forma mais construída, arquitectada e artificial, a *caligráfica*, no sentido em que a espontaneidade do registo ou o traço arbitrário não constituem o seu código. Muito embora não contemple o estudo da dimensão estética da letra, tendo em conta toda a subjectividade inerente a este tema, é frequente subentender de forma mais ou menos clara consoante os estudos, determinados adjectivos que qualificam a letra segundo parâmetros de beleza.



Fig. 26

78. Claude Mediavilla. *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*, 1993, p. 15.

Fig. 26 - *La position du corps siècle XVIII*, *Grande Encyclopédie* (Mediavilla, 1997).

Segundo Maria José Azevedo Santos⁷⁹ a caracterização de uma letra não é a descrição da sua arquitectura. A Paleografia não avalia a beleza de uma escrita, pois são considerados conceitos muito relativos. Segundo Heinrich Fichtenau, cada tipo de escrita é uma caligrafia potencial, uma escrita *bela*. Jean Mallon afirma que a escrita não é um jogo de construção.⁸⁰ Definido este campo de actuação da Paleografia no que respeita à análise da morfologia da letra, procuraremos as propostas para uma classificação das diferentes grafias, referentes à escrita à mão.

Num sentido mais lato, Armando Petrucci⁸¹ entende que a Paleografia, para além de ser uma técnica de análise da escrita produzida manualmente, também pode ser inserida no vasto tema sobre «cultura escrita» anteriormente abordado.

Muñoz y Rivero⁸² afirma que o estudo da Paleografia visava dois objectivos: a lei e a interpretação das escritas antigas e ainda o conhecimento dos elementos que sendo específicos e relativos a cada período histórico, permitem julgar a autenticidade ou falsidade de um documento.

79. Maria José Azevedo Santos, *Da Visigótica à Carolina – a Escrita em Portugal de 882 a 1172*, 1988, p. 88.

80. Maria José Azevedo dos Santos, *Da Visigótica à Carolina - A Escrita em Portugal de 882 a 1172*, 1994, p. 86, nota 1.

81. Petrucci, 1995. Introdução de Charles M. Radding de «*Writers and readers in Medieval Europe*».

82. Muñoz y Rivero, *Manual de Paleografía Diplomática Española de los siglos XII al XVII*, 1972, p. 7.

83. Francisco M. Gimeno Blay, «*La Paleografía en España*», in *Un Secolo di Paleografía Diplomatica (1887-1986)*, Roma, 1988, p. 193.

Fig. 27 - *Calligraphotechnia or The Art of faire Writing*, Richard Gething, 1619, (Lewis F. Day, s.d.).



Fig. 27

Além da separação que estabeleceu entre a escrita dos documentos e a escrita dos códices, Muñoz y Rivero dividiu a própria Paleografia em áreas afins, a *bibliográfica*, *numismática* e *epigráfica*, tendo em conta o objecto de estudo. De acordo com esta divisão, Gimeno Blay⁸³, caracterizou os vários tipos de paleografia relativamente às suas fontes, isto é, a paleografia *diplomática* ou *documental*, que visa a análise dos documentos e a *libraria* cujo objecto de estudo se centra nos livros, ou códices.

Jean Mallon, designando a morfologia da letra como o aspecto exterior que o escrevente confere à letra⁸⁴, foi um dos primeiros autores a estabelecer os elementos de uma escrita e, o estudo da sua evolução morfológica, define-o como um dos elementos a analisar em qualquer trabalho que vise a classificação de uma escrita ou a definição de um estilo. O autor elenca os elementos que devem presidir à análise de uma escrita, como sendo, a forma, *ductus*, ângulo de escrita, módulo, peso, matéria subjectiva e caracteres internos.⁸⁵

Gilissen destacou um outro elemento, o ângulo de inclinação das hastes em relação à linha, que não só é mensurável como permite analisar a regularidade da escrita individual dos escreventes.

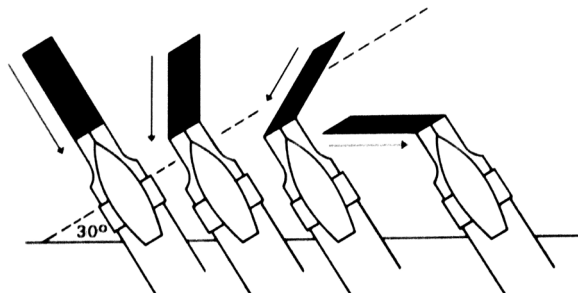


Fig. 28

«Léon Gillissen, em 1973, precisou esta definição e falou em ângulos de escrita, pois podem-se calcular vários, consoante os elementos que seleccionamos. O paleógrafo belga considera que o único ângulo mensurável não é o formado pela pena e direcção da linha, mas o que os traços cheios formam com a regragem.»⁸⁶

A Paleografia estabelece assim os fundamentos para uma classificação e designação da morfologia das letras, embora a atribuição da terminologia nem sempre seja consensual entre os autores, dada a complexidade do tema. Os contributos de alguns autores para a fixação de terminologia comum na classificação dos modelos de escrita, nomeadamente, Jean Mallon, Armando Petrucci, Françoise Gasparri e Léon Gilissen, foram buscar vocabulário a outras áreas do conhecimento, inclusive aos manuais de caligrafia da Idade Moderna.⁸⁷

84. No original, «l'aspect extérieur des lettres que le scribe a eu à exécuter» in Léon Gilissen, *L'Expertise des Écritures Médiévales*, Gand, 1973, p. 42.

85. Jean Mallon, *Paléographie Romaine*, Madrid, 1952, p. 21.

86. *Ibidem*, p. 83, nota 3.

87. Maria Teresa Pereira Coelho, 2006, p. 3.

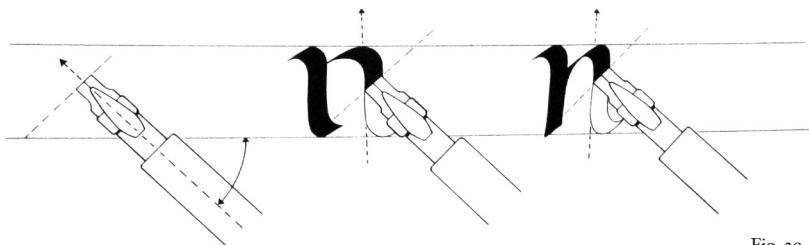


Fig. 29

Fig. 28 - Espessura e direcção do traço com ângulo de escrita (Mediavilla, 1997).

Fig. 29 - Ângulo de escrita e eixo longitudinal do instrumento indicando a relação entre o ângulo e a inclinação da letra (Mediavilla, 1997).

A fixação de uma terminologia aplicada aos diversos modelos de grafias tornou-se uma ferramenta de trabalho importante, pois tem como objectivo o entendimento das origens, percurso, evolução ou mesmo regressão das várias morfologias de acordo com uma linha temporal. Gasparri⁸⁸, acerca da fixação dos vocábulos referentes aos elementos constitutivos de cada grafema refere que será perigoso reter um vocábulo e, fixá-lo definitivamente sobre uma realidade, sem ter em conta o movimento da pluma e do *ductus*, ou a forma exterior do signo gráfico, sem ter em consideração o processo de formação das letras, a a evolução e alteração das formas.

🌀 I. CRITÉRIOS HISTÓRICO – GEOGRÁFICOS / CRONOLÓGICOS

As alterações verificadas nos instrumentos e suportes de escrita poderão ter influenciado as formas de grafias, vistas num conjunto da evolução do domínio técnico e formal, intelectual e cultural das sociedades.

O espaço geográfico, as características específicas de uma população num determinado tempo e espaço são condicionantes principais na formulação de uma escrita.

Entre os autores consultados, Millares Carlo⁸⁹, Cencetti⁹⁰, Bernard Bischoff, Prou, é comum a classificação e respectiva caracterização das escritas denominadas de *normal* ou *usual*⁹¹ e as *livrescas*, sendo que cada uma delas tem um propósito diferente, resultando em grafias distintas. A *cursividade*, atributo do movimento do traçado da letra é um dos denominadores comuns na variação da morfologia das escritas, mesmo a livresca, que vai integrando deformações gráficas de expressão comum, através da repetição e do uso constante. Das formas gráficas mais livres e cursivas vão surgindo alterações que constituirão outros cânones de escrita.

Petrucchi⁹² por seu lado, entendeu por *escrita usual* a que era usada de forma comum, no quotidiano. A escrita *normale* representa o modelo ideal de cada época.

88. Françoise Gasparri, «Por une Terminologie des écritures Latines: Doctrines et Méthodes», in *Codices Manuscripti*, 1976, p. 7.

89. *Ibidem* p. 15.

90. *Ibidem*, p 15.

91. Teresa Pereira Coelho menciona que o conceito de «escrita usual», originou divisão de opinião entre os investigadores, tendo Cencetti introduzido a expressão de «escrita normal» como sendo o modelo gráfico de uma época.

92. Armando Petrucci, *Breve Storia della Scrittura Latina*, Roma, 1989, p. 24.

Fig. 30 - *Ductus*, (Mediavilla, 1997).

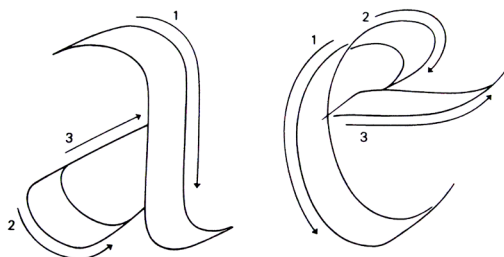


Fig. 30

Bernhard Bischoff⁹³ propõe a designação para duas técnicas de escrita, tendo em conta a rapidez do traçado: a *caligráfica*, traçada com uma pena larga, é desenhada segundo uma sequência de construção, cuja estrutura faz parte de um modelo existente, apresentando variantes consoante as tendências pessoais do escrevente e da época. Na tipologia *cursiva*, o traço corresponde a movimentos mais rápidos em que não há distinção entre a espessura das linhas, sendo uma escrita com bastante ligações (ligaturas, *legamenti*) entre as letras, em que as formas resultantes são simples e os aspectos decorativos são suprimidos.

Pretendemos, no que concerne aos estudos e análise paleográficos, mencionar ainda as diferentes dimensões da escrita, isto é, a definição da sua tipologia de acordo com o fim e o objecto de escrita. Assinala-se assim, a escrita *usual* e escrita *livresca*.



Fig. 31

Bischoff⁹⁴ estabelece uma distinção entre a escrita *usual*, praticada informalmente e a *livresca*, com evidentes diferenças na execução e qualidade do traçado, embora as características de registo da *livresca* incorporem alterações com origens no uso, fenómeno resultante da adaptação da escrita cursiva à exigente escrita livresca. Segundo os parâmetros do denominado «estilo construído», as normas caligráficas, a irregularidade das formas deve ser depurada de maneira a obter letras individuais com variações de espessura no traçado. Cita-se o exemplo do traçado da letra *g*, que no género cursivo da época pré-carolina, na livresca, é desenhado *caligraficamente* com quatro traços.⁹⁵

Gasparri⁹⁶ também designa de *usual*, a escrita funcional centrada no conteúdo e sua divulgação, isto é, aquela que tem como único objectivo a função comunicativa e a preservação da memória colectiva

93. Bernhard Bischoff, *Paléographie – de l'Antiquité Romaine et du Moyen Âge Occidental*, 1985, p. 58.

94. Bernhard Bischoff, *Paléographie – de l'Antiquité Romaine et du Moyen Âge Occidental*, Paris, 1985, p. 60.

95. M. Teresa Pereira Coelho, 2007, p. 16.

96. Françoise Gasparri, «Les Écritures Usuelles et leur signification historique: L'exemple de la Chancellerie Royale Française au XII siècle», in *Actas del VIII Coloquio del Comité Internacional de Paleografía Latina*, Madrid/Toledo, 1990, pp. 71- 5.

Fig. 31 - *Ductus*, (Mediavilla, 1997).

ou individual, sendo por isso desprovida de qualquer atributo de natureza estética. Estas escritas são, por isso, opostas às denominadas escritas caligráficas. Entre as várias escolas, destaca-se a escola italiana na qual Paoli⁹⁷, divide a escrita em três períodos distintos:

Período 1. (do século V a. C. ao século XIII) todas as escritas que seguem a tradição romana:

- A *capital, uncial, cursiva, semi-uncial*;
- As escritas consideradas nacionais mediante o território onde vigoraram, nomeadamente a *lombarda*, a *visigótica*, a *merovíngia*, a *irlandesa* e a *anglo-saxónica*;
- A minúscula redonda carolina.

Período 2. (do século XII ao XV):

- escrita *gótica*;
- escrita *humanística*.

Período 3. (séculos XVI ao XVIII):

- escrita *itálica*;
- escrita *bastarda*;
- escrita *bulática*.

Giulio Battelli⁹⁸ apresentou a proposta para que a mesma divisão se baseasse nos centros produtores de cultura. Este tipo de classificação também foi utilizado por Katterbach⁹⁹, que caracterizou esses centros como *centro de cultura romana*; *centro de cultura romano-germânico*, *centro de cultura insular*, *reforma carolina*, estabelecendo uma separação entre a *gótica* e a *humanística*¹⁰⁰ e que deram origem aos vários tipos de escrita, apresentando a seguinte ordem cronológica:

1º Período - escrita nascida no centro de cultura romana (do séc. I ao VIII), subdividida em *capital librária*, rústica e elegante, *capital cursiva*, *uncial*, *semi-uncial* e *minúscula cursiva*.¹⁰¹

2º Período - escrita vigente nas abadias (sécs. VII – XII) e universidades (sécs. XIII – XIV), isto é, os principais centros de produção de cultura na época medieval. Nas abadias de França e Alemanha elencou as escritas *merovíngia* e *pré-carolina*, a *pré-carolina* da Itália Setentrional, *beneventana*, *visigótica*, *insular* (irlandesa e anglo-saxónica) e *minúscula carolina*. Quanto aos centros universitários, considerou apenas a escrita gótica;

3º Período – destaca-se a tipologia *humanística*, nascida na denominada Idade Moderna, escrita que nos interessa particularmente cuja caracterização desenvolveremos mais adiante.

A designação e fixação de determinada terminologia nos estudos paleográficos, nomeadamente, os termos *caligráfico* e *cursivo*, referem-se à própria execução do traçado, isto é, a escrita considerada *caligráfica* define um registo que tem subjacente um estilo que determina toda a sequência e construção da letra, e que tem implícito

97. Giulio Battelli, *Lezioni di Paleografia*, 3ª ed., Città del Vaticano, 1986, p. 46.

98. *Ibidem*, p. 47-8.

99. Pertencente à escola da Cidade do Vaticano.

100. M. Teresa Pereira Coelho, 2007, p. 12.

101. *Ibidem*, p. 12.

um sentido estético de qualidade e perfeição do traço e, ainda, da letra individualmente. Quanto à escrita *cursiva* e ao seu traçado, poderá ser caracterizada pela rapidez de movimento que se evidencia na omissão de traços ou aumento de ligação entre as letras, o que condicionará o aspecto final da escrita.

A ESCRITA COMO
DESENHO

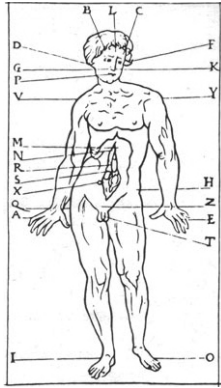


Fig. 32

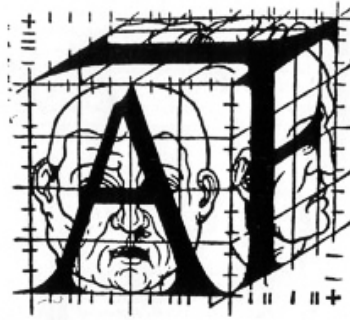


Fig. 33

Prou,¹⁰² pertencente à escola francesa, apresentou uma divisão da escrita baseada na sua morfologia, a saber:

- Maiúscula, *capital, cursiva antiga e uncial*;
- Minúscula, subdividida em *cursiva, nova minúscula, escritas nacionais, a lombarda e visigótica*;
- Assentada *primitiva* ou *semi-uncial, irlandesa* ou *anglo-saxónica e carolina*.

102. António Cruz, *Paleografia Portuguesa*, 1987, p. 54.



Fig. 34

103. Vicente Alonso Cortés, *La Escritura y lo escrito – Paleografía y Diplomática de España y América en los siglos XVI y XVII*, 1986, pp. 15-16.

104. Armando Petrucci, «La Scrittura descrita», in *Scrittura e Civiltà*, n.º 15, 1991, p. 23-24.

As escritas ditas *caligráficas*, apresentam, tendencialmente, uma maior preocupação em conservar os suportes, sendo por isso mais fácil reconstituir a sua história.

Os tratadistas do século XVI, e segundo Alonso Cortés,¹⁰³ dividiram as letras em três grandes grupos segundo a espessura do traço: *traço fino, grosso e intermédio*. Tendo em conta a forma, as grafias dividem-se ainda nas categorias de minúscula e maiúscula, subdividindo-se em pequenas, altas e baixas. As *pequenas*, segundo Petrucci¹⁰⁴, fazem

Fig. 32 - *Champ Fleury*, Geofroy Tory. 1.ª ed., Paris, 1529. (Fairbank, 1952).

Fig. 33 - *Champ Fleury*, Geofroy Tory. 1.ª ed., Paris, 1529. (Fairbank, 1952).

Fig. 34 - *Champ Fleury*, Geofroy Tory. 1.ª edição em Paris, 1529. (Fairbank, 1952).

parte do sistema quadrilinear¹⁰⁵ (ex: *a c e i m n o r s t u x*) o corpo está entre duas linhas e não se destaca; as altas, contêm hastes ascendentes que se elevam para além do corpo e acrescentam uma outra linha; as baixas são as letras cujas haste se prolonga no sentido inferior, (ex: *g j p q y z*).

II. OS GRAFEMAS

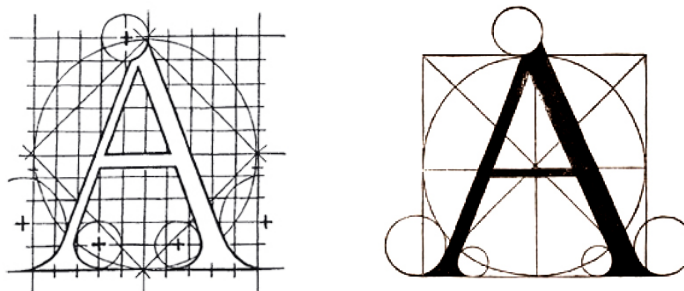


Fig. 35

Nos grafemas e as suas unidades mínimas —os traços— a terminologia utilizada, relaciona-se com a anatomia humana: *corpo*, *cauda*, *barriga*, *pé*, sendo estes termos utilizados em todas as línguas europeias. As origens desta terminologia provém dos manuais de caligrafia difundidos no século XVI, obedecendo à forma como os mestres calígrafos descreviam os traços e a maneira de os realizar.

A letra é constituída por traços e de acordo com a terminologia paleográfica apresentamos a seguinte nomenclatura¹⁰⁶:

1. A *figura*, forma, morfologia do grafema tem como elementos constitutivos o *corpo*, a *haste* e a *cauda*. O *corpo* é a parte da letra situada entre duas linhas horizontais e paralelas. A *haste* é o traço ascendente vertical, cuja inclinação pode variar entre linhas mais rectas ou inclinadas. Por último a *cauda*, traço vertical descendente que pode oscilar entre o recto e o ondulado, situando-se em duas linhas inferiores ao corpo da letra.

2. O *ductus*,¹⁰⁷ o modo de execução, a feitura que compreende a ordem e sentido de execução de cada um dos traços.

3. O *traço*, unidade mínima do grafema, é caracterizado através da sua *orientação* e *espessura*. A orientação é constituída pelos rectos (vertical, horizontal e oblíqua) e pelos *curvos* (fechados ou abertos) e ainda pelos *mistos*. A espessura são os *finos* e os *cheios*.

4. Os *ângulos* dizem respeito à inclinação da *escrita* e das *hastes*. O ângulo da escrita deriva da posição do instrumento em relação à linha ou *regra*. O ângulo das hastes é a inclinação destas relativamente à linha.

105. *Ibidem*, p. 26.

106. A autora M. Teresa Pereira Coelho, 2006, p. 28, referencia para esta classificação os autores: Maria José Azevedo Santos, *Da Visigótica à Carolina-A Escrita em Portugal de 882 a 1172*, 1988, p. 89; Mallon; Petrucci e León Gilissen, *L'Expertise des Écritures Médiévales*, Gand, 1973, pp. 15-19.

107. Petrucci designa o número de traços e a sua ordem ou sequência, por «trateggio». Nota 62, M. Teresa Pereira Coelho, 2006, p. 28.

Fig. 35 - *Champ Fleury*, Geofroy Tory. 1.^a edição em Paris, 1529 (Fairbank, 1952).

5. O *tamanho*, dimensão da altura e da largura é caracterizado pelo *módulo* que é a dimensão média das formas em altura e largura. O módulo pode ser classificado como grande, médio e pequeno e pela *relação modular*, relação entre a altura e a largura das letras.

6. O *peso* define a relação entre os traços finos e cheios e subdivide-se em *escrita pesada* e *escrita leve*. A *escrita pesada* acontece quando há um grande contraste entre cheios e finos, e a *escrita leve* é aquela em que os traços apresentam uma espessura uniforme.

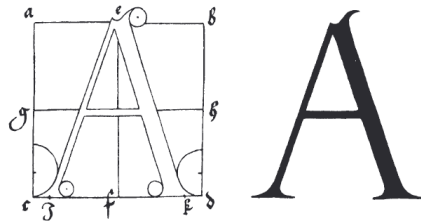


Fig. 36

A classificação das escritas e o seu agrupamento em *famílias* ou tipos é fundamental e obrigatório em qualquer estudo paleográfico, sendo a nosso ver essencial na compreensão da evolução da escrita e das formas caligráficas.

No decorrer da evolução da forma dos signos de escrita, os historiadores e especialistas identificaram certas épocas históricas em que a escrita assume aspectos característicos, que permitem distinguir grafias definidas às quais se atribui um nome particular, procedendo-se deste modo a uma classificação.

Em 1681, Jean Mabillon publicou o *De re diplomatica libri sex*, o qual apresentava a investigação dos diferentes tipos de escrita medieval e manuscritos, tendo sido nomeado em 1701, membro fundador da *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, por Luis XIV em França.

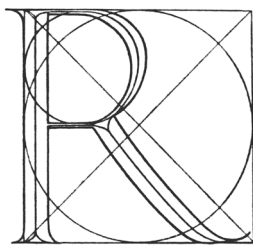


Fig. 37

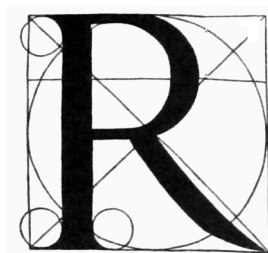


Fig. 38

Fig. 36 - Albrecht Durer, 1528 (Fairbank, 1952).

Fig. 37 - R de Felice Feliciano, Vaticano, Roma 1460 (Mediavilla, 1993)

Fig. 38 - R de Luca Pacioli, *De Divina Proportione*, Veneza, 1509 (Mediavilla, 1993)

A obra de Jean Mabillon é obrigatória no estudo da paleografia e da diplomática, e na qual foi apresentada a primeira tentativa de classificação dos vários tipos de desenho de letra de acordo com as formas que apresentam. Analisando os trabalhos realizados acerca destas

matérias, verifica-se uma diversidade de termos ligados às classificações, sendo necessária a procura por uma uniformidade de terminologia. A aplicação de critérios visa a identificação dos diferentes modelos de grafias, fundamentando-se em aspectos de carácter histórico e geográfico, bem como na análise dos diferentes tipos de documentos.¹⁰⁸

Jean Mabillon caracterizou as escritas góticas, nomeadamente a *langobardica*, a *saxónica* e a *franco-gálica*, como sendo escritas de origem francesa, registando um percurso de evolução paralelo à escrita romana.

Em relação às tipologias identificadas no território nacional, anteriores à Renascimento, apresentaremos no capítulo referente à tradição caligráfica portuguesa na Idade Média, a escrita produzida no Mosteiros de Santa Cruz. Os critérios usados na tipologia dos documentos, baseiam-se na distinção de expressões que variam entre *escrita livresca*, ou *librária*, *escrita documental*, *escrita gótica de privilégios*, *escrita de alvarás*.¹⁰⁹

De especial interesse é a *gótica libraria*, estilo caligrafado existente nos manuscritos, que apresenta grande angulosidade e acentuado contraste entre traços finos e grossos, e ainda a gótica cursiva, variante da primeira e que contém ligações e variedade de formas que pode abranger a *minúscula diplomática*.

D. A CALIGRAFIA, A LETRA-DESENHO

«l'écriture fixée en canons est morte»¹¹⁰

108. *Ibidem*, p. 3.

109. M. Teresa Pereira Coelho, 2006, p. 17.

110. M. Teresa Pereira Coelho *apud* Pavel Spunar, «L'Esthétique et L'Écriture», in *Actas del VII Coloquio del Comité Internacional de Paleografía Latina*, Madrid/Toledo, 1990, pp. 221-24.

111. Babo, 1993, *op.cit.*, p. 94.

112. *Ibidem*, p. 81.

113. In Claude Mediavilla, *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*, 1993, p. 9.

Maria Augusta Babo refere que «saber ler é deixar de ver a letra», «a função representativa da letra exige o seu apagamento»¹¹¹, em que a própria ordem do sistema alfabético lhe impõe um silêncio, podendo aplicar-se este silêncio aos caracteres tipográficos, designados por Lyotard como o «Suporte de uma significação convencional».

A legibilidade de uma letra exige a sua transparência, e tende a deixar de o ser, quando o «espaço gráfico se transmuta em espaço plástico», não permitindo assim a descodificação imediata da representação dos traços. factores de legibilidade assim o impõem. *Graphein*¹¹² designa o acto de escrever e de pintar. A etimologia da palavra caligrafia, deriva do termos gregos *beleza* e *escrita*, o que poderá corresponder em francês à expressão «belle écriture», a *escrita bela*.

Diz Gérard Xuriguera¹¹³ que mais do que um exercício de virtuosismo votado a uma leitura superficial, mais do que uma escrita, a caligrafia é uma arte ancestral, praticada no Ocidente e no Extremo Oriente. É uma expressão autónoma, e a sua prática deve ser levada

a efeito por indivíduos providos de elevado espírito. É portanto uma arte de exigência e sacrifício, uma procura da verdade mais metafísica do que estética. Ideográfica, hieroglífica, fonética ou alfabética, ela não é apenas funcional, nem tão pouco tributária do domínio literário.

Sobre as tipologias denominadas *não-caligráficas*, determinados autores exemplificam a escrita utilizada para efeitos legais, o registo da lei.

Segundo Fairbank,¹¹⁴ a caligrafia é a escrita à mão, considerada arte, com enorme proximidade com a pintura, sendo a escrita chinesa um exemplo disso. O calígrafo ao guiar a sua pena para dar legibilidade às palavras, produz simultaneamente desenho e padrões, mas deve ver-se no seu trabalho, unidade, qualidade formal e gráfica.

Eric Gill¹¹⁵ afirma na sua autobiografia que não podemos desenhar um A e olhar para ele e dizer que este nos dá uma ideia concreta do que é um A visto através do nevoeiro de Outono.

A ESCRITA COMO
DESENHO

I. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

A morfologia, o ângulo de escrita o *ductus* e o *cursus* permitem evidenciar e definir tanto a escrita como a caligrafia.

Mediavilla¹¹⁶ referencia Jean Mallon que conforme já mencionamos acerca da classificação das letras a partir da Paleografia, elaborou uma reflexão rigorosa sobre a matéria. Apoiando-se no contributo deste autor, Mediavilla faz a inventariação dos elementos que constituem a escrita:

- a morfologia ou forma;
- o ângulo de escrita;
- o *ductus* e o *cursus*;
- o módulo e o peso da escrita;
- o estilo.

II. A MORFOLOGIA ESSENCIAL

A morfologia corresponde, conforme já referenciamos, ao aspecto exterior dos signos alfabéticos. É, portanto, o elemento a partir do qual todos os outros derivam, sendo denominada de *morfologia essencial*¹¹⁷ por Mediavilla. A cada período na História da Escrita latina correspondem morfologias ditas essenciais, invariáveis e decifráveis.

Apesar disso, durante o percurso evolutivo, alguns dos signos alteraram de sentido, que se pode exemplificar com o c cedilhado que indicava o ditongo *ae*. Durante a Renascença a cedilha sofreu uma mutação e deslocou-se para a base da letra *c*, assumindo o som de *ss*. Estas alterações de significação foram raras, e um dos factores que

114. Alfred Fairbank. *A Book of Scripts*, 1952, p. 28.

115. Tradução da autora, no original, Fairbank, p. 28: «You don't draw an A and then stand back and say: there, that gives you a good idea of an A as seen through an autumn mist».

116. Claude Mediavilla, *Calligraphie. Du signe calligraphique à la peinture abstraite*, 1993.

117. *Ibidem*, p. 19.

mais contribui para a variabilidade relativa da morfologia das letras foi a própria *mão* do escriba. Apesar de manterem as linhas das famílias [e.g. o redondo, o anguloso, etc.], através de uma aprendizagem dos modelos era inevitável uma interpretação pessoal por parte do escriba, atribuindo-lhes diferenciações, não nos elementos gerais mas nos particulares.

Também é através da identificação da morfologia que se pode datar um documento pois os escribas representavam na escrita que produziam, os cânones de escrita em vigor na época.

III. O ÂNGULO DE ESCRITA

Diz respeito à posição do instrumento utilizado na escrita, relativamente à regragem, a linha de apoio da base da letra. Mediavilla afirma que o ângulo do instrumento nem sempre coincide com a forma delineada nos traços finos, e.g., o caso a utilização de uma pena cujo bico não é cortado a direito, mas biselado à direita.

Verificam-se duas situações distintas: o eixo definido pelo instrumento de escrita e a direcção materializada no delineamento dos traços mais finos. Qualquer que seja o ângulo considerado, o ângulo formado pelo instrumento, ou melhor, aquele respeitante aos traços mais finos, faz com que o controle deste elemento permita uma distribuição exacta dos traços grossos. Na cópia dos manuscritos, quando o ângulo de escrita não é respeitado, altera o aspecto geral da escrita. Assim, o ângulo de escrita deve ser considerado como um elemento de estabilização da escrita, para a obtenção de resultados idênticos, tendo em conta a própria posição do escriba e do seu suporte de escrita.

IV. O DUCTUS E O CURSUS

Uma variante importante na análise da escrita é o *ductus*,¹¹⁸ que Petrucci define como sendo o modo de execução da letra consoante a sua rapidez, fazendo a distinção entre o *corsivo* e o *posato*, movimentos que originam registos gráficos diferentes. No *corsivo* existem muitas ligações entre as letras com inclinação para a direita. Gilissen considera que a análise do *ductus* de uma escrita é um elemento primordial pois através dele se pode rastrear a genética de uma escrita.¹¹⁹

Rasto do instrumento ao deslizar num suporte, a velocidade, o caminho, o traçado, as linhas que definem a existência de um alfabeto.

No domínio caligráfico, o *cursum* corresponde ao caminho que os pontos da pena formam sobre a pauta e que dão corpo à letra desenhada.

¹¹⁸. Jean Mallon define o *ductus* como o sentido, a ordem da execução dos traços da letra.

¹¹⁹. M. Teresa Pereira Coelho, 2006, p. 25.

Assim, o caminho que a caligrafia designa para o desenho da letra, seguirá uma ordem pré-definida, que indicará um percurso.

Atributo formal do traçado, o *ductus* é uma adjectivação do *cursus*, que oscila mediante as diferentes formalizações, resultando em diferentes discursos gráficos. Embora os conteúdos semânticos se mantenham, existe a possibilidade de variações que originam conceptualizações diversas quanto aos níveis de leitura.

A caligrafia define a organização de todos e cada um dos traços que compõem as letras do alfabeto, sendo uma situação análoga à dos caracteres tipográficos, onde também existe uma determinação do denominado *constructor*, elemento organizador cuja base da construção da letra, é um quadrado que tem como módulo operativo a altura máxima de duas letras maiúsculas, o *M* e o *H* e as duas letras minúsculas *i* e *l*. A operacionalidade entre a relação destas duas normas, determina a forma como as restantes letras se pautam.

Segundo Mediavilla o termo *ductus* provém do latim *digitus*, que significa dedo. O *ductus* pode ser definido, conforme já referimos, como a sucessão e a ordem dos traços que formam a letra. De facto, o estudo do *ductus* não se limita a elencar a ordem dos registos sem os relacionar com o instrumento de escrita, pois os traços horizontais não podem ser traçados da direita para a esquerda, nem no sentido vertical de baixo para cima. É um dos elementos mais importantes na análise histórica da escrita, e é indispensável no ensino da caligrafia. Mediavilla diz que é no *ductus* que reside a própria *alma* da letra e o elemento menos personalizado da escrita, logo o menos susceptível de sofrer alterações. O desrespeito pelo *ductus* leva a uma escrita de formas pouco exactas.

No alfabeto latino as letras são traçadas em tempos diferentes, pois no final de cada secção de escrita a pena é levantada e levada para outra parte da folha para dar início a outra parte de texto. Mediavilla cita ainda o caso da letra rústica que apesar de apresentar formas diferentes obedece ao mesmo *ductus*.

A análise e estudo do *ductus* não permite a identificação da mão que o traçou.

V. O MÓDULO

É referente à dimensão total da letra, estabelecendo por definição relações modulares entre a altura e a largura das letras. Littré define no seu dicionário o termo módulo como sendo aquilo que pode estabelecer uma medida, sendo o adjectivo modular relativo à arquitectura que deriva do emprego das ordens utilizadas na Antiguidade Grega e Romana.

Quanto à caligrafia, de acordo com Jean Mallon será o módulo é definido como a dimensão das formas, a largura e a altura. No caso da altura, como as letras não têm um tamanho uniforme, o corpo mede-se não pela totalidade dos traços ascendentes e descendentes, mas pela medida do corpo da letra situado entre as linhas principais.

VI. O ESTILO

Apesar dos inúmeros sentidos que o termo pode adquirir, pois inclui elementos qualitativos e que são difíceis de quantificar, Mediavilla afirma que este elemento não pode ser confundido com nenhum dos outros atrás referidos, embora possa ser o resultado final de todos eles, bem como contém a expressão individual do escriba.

Os estilos caligráficos reportam-se normalmente a uma determinada escola, ou a uma época e, ainda ao carácter específico de uma obra. Podem também referir a expressão própria de um artista em particular. As formas alfabéticas não alteram o estilo de um calígrafo, embora o oposto aconteça.

Fairbank elaborou uma análise de três factores que considera de grande importância na execução caligráfica: *unidade*, *afinidade*, e a *consistência da espessura e variação do traço*. A *unidade* é considerada a virtude essencial, pois inclui uma ligação correcta entre as formas das letras, harmonia, estilo e consistência rítmica no que diz respeito às espessuras do traço. Esta unidade será rapidamente apreendida e podemos aperceber dela, quando vemos em primeiro plano a mancha gráfica da coluna de texto e depois as palavras. Também o espaço entre letras, palavras e linhas, é de grande importância para a unidade na caligrafia.

No que concerne à *afinidade*, as letras do alfabeto têm de ter legibilidade individualmente, mas têm também de constituir afinidade entre umas e outras, numa dialéctica de diferença e semelhança.

As características que tornam o desenho das letras de um alfabeto numa família de letras, devem-se ainda à expressão do próprio calígrafo, pois a mão poderá ter a tendência de limitar os vários movimentos, o que torna a escrita num acto automático, progredindo segundo um curso determinado. Fairbank considera que as letras *a*, *c*, *e*, e o *d*, cujo movimento é contrário ao do ponteiro do relógio, têm similitudes no gesto de escrita. Charles Snell considera que as letras *i*, *o*, *u*, *h*, e *y* são as que lideram a escrita redonda, a *round-hand*, e relacionando todas as restantes letras do alfabeto com estas. Thomas Weston no seu livro de 1726, mostrou um alfabeto de minúsculas em que cada letra era baseada na forma do *o*. Quanto à consistência do traço, a incidência de alternância e gradações de espessuras condicionam a harmonia.

A inscrição deve ter em conta todos estes aspectos, entendida com um todo, deve ainda ter uma boa construção, isto é, a forma da própria letra.

Segundo Edward Johnston, são as características do instrumento caligráfico, especificamente os vários tipos de aparo, que conferem à escrita um valor construtivo e educativo.¹²⁰

A ajuda da geometria no desenho das letras pode dar algumas pistas, mas não poderá ser uma condicionante no traçado, como por exemplo as letras de *Champ Fleury* de Geofroy Tory, em que as letras se relacionam com a geometria e com as proporções humanas. Contrariamente ao impressor que espera que o seu livro tenha um elevado padrão de legibilidade, isto é, que haja poucos obstáculos visuais que prejudiquem a leitura, a peça caligráfica, entendida como objecto de arte, falha se não evocar de imediato um sentido de estética, de beleza.

Quanto ao arranjo das letras, o *lettering*, Fairbank refere que este proporciona uma oportunidade para dispor competente e proporcionalmente os elementos, num espaço definido. Nos livros antigos as margens exteriores seriam maiores que as interiores, assim com o espaço do pé de página inferior também era maior que o superior. O contraste pode ser atribuído por uma escrita alternadamente fina e grossa, grande e pequena.

As profusas e ostensivas decorações dos folios dos *copy-books*, foram descritas pelos mestres como os «striking» e «comand of hand»,¹²¹ isto é, o desejo de mostrar talento formal, o que terá contribuído para que a escrita caligráfica fosse subsidiária do ornamento.

VII. DIMENSÃO ARTÍSTICA E TÉCNICA

Não podemos abordar a temática da caligrafia, sem a enquadrarmos na dimensão plástica da escrita; nela se cruzam tendências, registos de gestos e grafias, onde o movimento de apuro e preocupação e mesmo o descuido pela forma, foram uma constante ao longo da história da escrita. A caligrafia estabeleceu relações de interdisciplinaridade e transversalidade com a vertente técnica e artística, sendo uma base estruturante na organização das sociedades, bem como na vida profissional e pessoal dos indivíduos, e na sua interacção com os outros. Relações com o texto escrito, a capacidade de escrever e ler, e ainda com o advento da imprensa. Relações com a arte, e portanto relações com outros meios de expressão, no universo da comunicação e estética, estabelecido relações com diferentes funcionalidades consoante as culturas. É, portanto uma dimensão vasta de conhecimento, dada a sua transversalidade. Massironi¹²² aponta o nascimento oficial da

A ESCRITA COMO
DESENHO

120. Fairbank, p. 30. «It is the broad nib that gives the pen its constructive and educational value. It is essential the letter-making tool. ... It may therefore be relied on largely to determine questions of form in letters... In fact a broad-nibbed pen actually controls the hand of the writer and will create alphabets out of their skeletons, giving harmony and proportion and character to the different letters».

121. Fairbank, p. 33. Os excessos de ornamentação em algumas obras, eram uma tentativa de criar uma impressão vivida no observador. Alguns autores posteriores ao século XVI, ostentavam as suas capacidades, utilizando motivos considerados de mau-gosto, tais como, macacos, monstros, corujas e etc.

122. Manfredo Massironi, «The Pleasure of Showing & Looking at Words», in *Belle Lettere*, ed. Carlo Buffa, 1997, p. 25.

caligrafia na Renascença, e que o termo «escrita» sempre foi sinónimo deste último, desde os 4.500 anos que vão entre o aparecimento da escrita e o surgimento da caligrafia moderna.

A posição de Mediavilla face à caligrafia, é a de pôr em relevo a sua dimensão plástica, a sua ligação com o mundo da arte, afirmando que são raras as disciplinas nas quais o problema da sua definição seja tão pouco claro.

Tal como Mediavilla, não deixamos de ter em conta aquela perspectiva esotérica, arte praticada por uma casta de especialistas ou de iniciados, detentores dos seus segredos, porventura aquela visão que temos dos monges copistas da Idade Média. Contudo, interessa-nos a sua dimensão enquanto técnica, na qual os signos são ordenados e formados, segundo parâmetros que contemplam o conhecimento das regras de construção, expressão e a harmonia.

Para uma definição de caligrafia Emilius Avery Lowe menciona que «*La calligraphie: ses formes sont définies; elle est consciente des moyens par lesquels elle obtient ses résultats: elle est harmonie.*»¹²³ Embora seja uma técnica, as bases que a constituem não serão suficientes pois tal como refere Paul Standard¹²⁴, a geometria pode produzir letras legíveis, mas só a arte lhe confere beleza. A arte inicia-se quando se completam os parâmetros da geometria. O escriba terá de ter em conta várias noções particulares e universais: a harmonia das proporções, o equilíbrio das formas, o ritmo dos contrastes e ainda a espontaneidade e expressividade. Os signos caligráficos pretendem transmitir um sentido, quando eles próprios *são* o sentido.

VIII. TIPOGRAFIA E CALIGRAFIA

Diz Edward Johnston¹²⁵ que, embora a caligrafia seja um meio para muitos fins, um bom manuscrito tem uma beleza própria, e se se pudesse comparar as artes da escrita e da impressão, afirmaria que um manuscrito podia ultrapassar o mais belo livro impresso.

A caligrafia floresceu na mesma época da difusão da imprensa, que numa primeira análise, poderia ter significado a sua decadência e morte. À partida, a área de acção dos calígrafos estaria reduzida senão mesmo ameaçada, pois os caracteres móveis de impressão não dependiam da habilidade do tipógrafo e podiam ser utilizados repetidamente sem que a sua forma se alterasse.

Contudo, tendo em conta o espólio existente de manuais de caligrafia com origens no século XVI por toda a Europa Ocidental,

123. In Claude Mediavilla, 1993, p. 18.

124. *Ibidem*, p. 18.

125. Edward Johnston. *Writing & Illuminating, And Lettering*. Edição simultânea de A&C Black, Londres e Taplinger, New York, 1983, p. 18.

aconteceu algo oposto daquilo que era expectável: quando os impressores alemães se deslocaram para Itália, os calígrafos europeus, os italianos em particular, providenciaram caracteres elegantes e bem proporcionados. O advento da imprensa não só encorajou, como promoveu a produção e popularidade dos manuais de caligrafia.

A ESCRITA COMO
DESENHO

Para os humanistas, a escrita significava uma ferramenta cuja beleza, proporção e formas se baseava nas proporções, ou na relação secreta entre a geometria e a aritmética que se destinava revelar a perfeição e harmonia que governava o Universo.

IX. INVISIBILIDADE E VIRTUOSISMO

Na opinião de Massironi, os calígrafos da Renascença abriram duas frentes de pesquisa quanto ao estudo e prática das formas visuais da escrita: estabeleceram as bases e os critérios para o desenho dos caracteres de imprensa - critérios esses ainda hoje observados pelos designers gráficos e *typeface* designers - reorganizaram e aperfeiçoaram a chanceleresca cursiva, nas formas elaboradas e rebuscadas da caligrafia barroca. Quanto a Massironi, a oposição destas duas tendências caracterizam a componente visual da escrita, quanto à função necessária para a legibilidade do texto.

A primeira tendência dedica-se totalmente à legibilidade do texto e à eliminação do denominado «ruído visual», escrita homogénea, pública, e que aspira à *invisibilidade* e, que não se destina *per se* a cativar a atenção do leitor, com a total consciência que quanto menos as letras «forem vistas», mais o conteúdo será entendido, cumprindo a função óbvia da escrita. Massironi, reforça a ideia de que é este tipo de escrita uniforme, repetitiva e «invisível» que vigora nos jornais, nos livros, mas não nos títulos.

A segunda tendência é variável, inovadora, ostensiva e pretende chegar à atenção do leitor através das formas das letras, deixando para segundo plano os conteúdos. Esta tendência mergulha muitas vezes na ambiguidade, nas letras ostensivamente visíveis, mas não necessariamente legíveis.

Existe assim, uma espécie de fluxo entre ilegibilidade da letra e o seu sentido, o que, na opinião de Massironi, está bem patente nos grafismos publicitários tal como na caligrafia moderna, área em que a invenção visual e a meditação são cultivadas e que confirma a ideia de que a caligrafia ainda pode actuar tanto no campo da arte como da comunicação.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592



Fig. 39

Reiteramos a opinião de Massironi quando este afirma que a caligrafia é a área da escrita que cultivou a pesquisa e a ambição estética, tendo sido separada por muito tempo das denominadas belas-artes, ao ser vista como uma arte menor.¹²⁶ Só em 1900, com os movimentos artísticos de *avant-garde* se voltou à pesquisa destes campos da escrita e artísticos, tendo a caligrafia voltado a usufruir de protagonismo na área visual.

A caligrafia dos mestres do século XVI, é um exercício de um estilo construído, expresso em signos emancipados do seu referencial inicial, arte aplicada a uma técnica, em que cada letra assume uma presença objectiva, enquanto desenho. Deste modo, a caligrafia não se submete apenas ao sentido e transcrição de um som. Druet refere-se à escrita da Renascença como sendo uma *écriture folle*, definido o «carácter fantasista» e ilegível das letras¹²⁷.

Para proceder ao estudo da caligrafia e das suas tipologias, para além da forma e do desenho concreto das letras, é preciso relacioná-la interdisciplinarmente, de tal forma se interliga com outras áreas, como sejam elas a história da educação, da edição e da tipografia, do desenho e da arte.

Claude Mediavilla¹²⁸ assinala que depois dos trabalhos de Roland Barthes, a escrita suscitou múltiplas análises, embora seja o seu poder semântico, mais do que o gráfico, que tenha sido explicitado. Em termos de conclusão, as diferenças entre escrita com caligrafia residem no facto de que a primeira só tem sentido através da leitura alfabética ou da legibilidade, enquanto a segunda se satisfaz plenamente com o *silêncio*, em que as questões de ordem formal e artísticas se sobrepõem às meramente utilitárias.

126. *Ibidem*, p. 31.

127. *Ibidem*, p. 94.

128. Claude Mediavilla, op. cit., p. 17.

Fig. 39 - Gravura em madeira, Giovanni Francesco Cresci, *Esemplare di piu sorte di lettere*, 1560, (Mediavilla, 1993).

Wang Hsi Chih, considerado um dos calígrafos míticos, entre os maiores mestres chineses, afirmava que a escrita necessitava de sentido e que a caligrafia se exprime sobretudo através da forma e do gesto, elevando a alma e o espírito.¹²⁹ Massironi¹³⁰ defende que apesar do nascimento da escrita ter precedido o aparecimento da caligrafia ocidental, a questão do fenómeno gráfico deve ser entendido como uma questão académica, pois a caligrafia terá mantido algo desde a origem da escrita, que esta parece ter perdido.

«Escrita Completa», nas palavras de Gelb¹³¹ é um meio de expressão linguística que utiliza signos visuais convencionados, sendo o fim de uma longa jornada na evolução das formas das letras e que alcançou um estado completo. Na escrita e em todos os seus signos, reside a percepção visual, assinalando-se que a caligrafia reclama um espaço maior devido aos seus componentes visuais, relativamente aos conteúdos verbais. Massironi menciona que a caligrafia é uma componente da escrita que, tal como na expressão plástica, se autonomizou da palavra, subvertendo a leitura das letras, tornando-a mais difícil.

O desenho formal dos signos é o centro dos códigos de todas as escritas, é a base para uma relação complexa entre escrita e caligrafia e, apesar de na sua fundação coexistirem origens comuns, as finalidades divergiram, bem patente nos pictogramas e ideogramas, nas escritas orientais da Suméria, do Egipto e da China.

Segundo a perspectiva de Manfredo Massironi, a evolução das letras desenvolveu-se por dois caminhos: um é o da escrita dita «formal», executada com cuidado e apuro, usada em monumentos públicos e documentos oficiais, e a escrita «cursiva» que acontece no âmbito privado, seguindo um ritmo pessoal, com maior número de caracteres esquemáticos e abreviaturas. Na escrita formal, os aspectos estéticos são tidos em conta, sendo estes também conservadores, pois preservam a memória das figuras dos caracteres que os originaram. As escritas cursivas utilizam formas lineares nas quais já não se reconhecem os componentes pictóricos de origem.¹³²

Na caligrafia ocidental, na Renascença, o talhe geometrizado da escrita romana formal, a invenção e evolução do virtuosismo da escrita manual cursiva, caracterizam o período Barroco.

129. *Ibidem*, p. 17.

130. Manfredo Massironi, 1997, p. 30.

131. Gelb I.J., *A Study of Writing*, 1963, tr. it.: *Teoria generale e storia della scrittura*, Egea, Milano 1993.

132. Manfredo Massironi, 1997, p. 31.

DA LETRA-DE-MÃO À LETRA-DE-FÔRMA

Dedicamos este capítulo à passagem da *letra-de-mão* à *letra-de-fôrma*, sendo a primeira expressão referente ao texto manuscrito —letra de pena ou de mão— e a segunda ao texto impresso. Analisamos o processo que envolveu a alteração dos meios e agentes na produção artificial da escrita, através da utilização de uma nova tecnologia, compreendendo o advento dos caracteres móveis e da imprensa em Portugal, no período histórico compreendido entre o final da Idade Média e o Renascimento. À alteração dos meios de reprodução de escrita, corresponde um outro fenómeno marcante na História do Livro: a passagem do manuscrito ao impresso, a possibilidade de reprodução dos livros e da sua difusão num circuito alargado de procura e oferta, com outros públicos leitores. Entre os centros de difusão da escrita, nomeadamente os mosteiros de Lorvão, Santa Cruz de Coimbra e Alcobaça, núcleos de produção de livros em território português, procedemos à análise das tipologias gráficas existentes e identificadas no Mosteiro de Santa Cruz, consultando autores como, Agostinho Frias, António Cruz, Armando Alberto Martins, José Francisco Meirinhos e Maria José Azevedo Santos. Da caligrafia e códices, produtos dos *scriptoria*, excluímos na presente investigação, a arte da iluminura em Portugal, cujos exemplares de grande beleza, em obras do mosteiro de Lorvão foram tema de estudo de Maria Adelaide Miranda.¹ A iluminura relaciona-se com o desenho das letra capitulares, mas

1. Ver Maria Adelaide Miranda. «A Iluminura de Santa Cruz de Coimbra no contexto da iluminura medieval europeia», in *Bibliotheca Portucalensis*, 11 série, n.º 15-6. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2003, pp. 69-95; Maria Adelaide Miranda. *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça: subsídios para o estudo da iluminura em Portugal*. Lisboa: 1996. [Dissertação de Doutoramento em História da Arte Medieval apresentada à Universidade Nova de Lisboa]; Maria Adelaide Miranda. *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo António*. Edições INAPA, Lisboa: 1996.

num contexto de elaboração artística, ultrapassando os limites definidos para a presente investigação e que, constitui em si mesmo um subtema autónomo na história da arte e na história da escrita.

Os *scriptoria* monacais produziram obras de carácter litúrgico e outras que tinham como objectivo a organização da própria vida no interior dos mosteiros. Detentores da ferramenta essencial da escrita, os *scriptoria* também serviram a burocracia do reino, contribuindo para a preservação da memória da administração pública e privada e ainda para a criação de infra-estruturas destinadas ao ensino.² A criação das denominadas «escolas monacais» teve como objectivo inicial a formação dos próprios monges, embora tenham sido alargadas posteriormente à comunidade laica, eventualmente no intuito de propagação e conversão da fé católica.³ Apesar da existência das escolas monacais, não se implementaram em território nacional, centros escolares urbanos para estudos mais aprofundados, registando-se a necessidade do recurso à formação externa, à criação e concessão de bolsas de estudo no exterior para os membros do clero. Exemplo disso, é a criação de bolsas de estudos em 1192, por iniciativa de Sancho I, para os clérigos regrantes de Santa Cruz de Coimbra. Esta situação seria similar por toda a Península Ibérica, o que poderá ter estado na origem de um renascimento cultural pouco expressivo, comparativamente à Europa Central.⁴ No extremo ocidental do continente, à excepção das ordens religiosas que estabeleciam relações com Roma e com os restantes mosteiros no estrangeiro, as populações portuguesas durante a Idade Média mantiveram-se isoladas da cultura e da literacia, relativamente ao resto do território europeu. A análise da história política de Portugal indica que as invasões de outros povos originaram guerras frequentes pela conquista do território nacional e que, a necessidade primordial pela subsistência e sobrevivência não terá proporcionado a estabilidade necessária para a criação de infra-estruturas que visassem a alfabetização das populações. Os efeitos da repercussão política e cultural dos povos invasores no território português no início da nacionalidade, são comparáveis, segundo José Matoso, à formação de um *puzzle*, cujas peças se foram associando e «encaixando» entre si, de diferentes modos.⁵ A estratégia política consistia em manter a dominação, estabelecendo pactos conforme os poderes regionais e locais, sempre numa perspectiva de exploração territorial.

José Meirinhos, pondera a existência de três formas de orientação cultural, nomeadamente, a recepção da cultura franca, a «indiferença» perante a cultura árabe e a substituição da cultura moçárabe. A reconquista terá durado século e meio, mas não se materializaram esforços na preservação da cultura árabe, contacto esse que, nas palavras de Meirinhos terá sido privilegiado e prolongado.⁶

2. José Meirinhos, «A Filosofia no século XII (2) Em Portugal: os Mosteiros e a Cultura que vem da Europa» in separata de *Mirandum*, 10, 2000. Editora Mandruvá. São Paulo: 2000, pp. 39-58. Versão do artigo referido em formato digital proveniente do Repositório Virtual da BFLUP, pp. 1-2.

3. Acerca das escolas episcopais e o papel que desempenharam na questão do ensino da escrita em Portugal, consulte-se capítulo III.

4. Opinião sustentada por Santiago-Otero *La cultura en la Edad Media Hispana (1100-1470)*, Lisboa, Ed. Colibri, 1996, p. 79 e Meirinhos, op. cit., p. 2.

5. José Matoso, «A Fundação da Nacionalidade» in *História de Portugal*, José Matoso [et al]; org. José Tengarrinha. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000, pp. 7-17, pp. 7-8.

6. Meirinhos, op. cit., p. 2.

Quanto aos centros de produção, analisamos em que condições e quem produzia escrita: os *scriptoria*, copistas, instrumentos, matérias e suportes de escrita. Das escritas identificadas em documentação nacional, analisamos as tipologias *visigótica*, *gótica* e *carolina* e ainda o aparecimento da *humanística*.

Seleccionamos o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra não só por ser um centro culturalmente importante⁷ na produção de manuscritos, mas também por ter protagonizado um momento importante na passagem da letra manuscrita à letra artificial, a par da produção de manuscritos. Ao incluir a mecanização da própria escrita dentro do próprio convento e a consequente produção de livros impressos, a ordem admitiu certamente as vantagens de uma nova tecnologia ao serviço da produção de livros. Assinalamos que o impressor francês Germão Galharde foi chamado em 1530 ao mosteiro crúzio, por D. Dionísio de Moraes⁸, para ali prestar formação aos monges sobre a técnica de impressão, de modo a que se iniciasse a actividade tipográfica nas oficinas provisionadas por D. João III.⁹

Acerca do papel desempenhado pelos mosteiros no movimento de difusão de escrita que partiu dos *scriptoria* para a sociedade laica em Portugal, denota-se uma ambivalência quanto ao papel desempenhado pelos centros de difusão de cultura monacais: se por um lado se reconhece e se deve aos mosteiros a importância da preservação da cultura clássica escrita, por outro lado também se lhes atribui a elitição da cultura literária, aspecto importante a ter em conta quando nos deparamos com estudos que revelam níveis de alfabetização praticamente inexistentes em toda a população portuguesa, números esses que se mantiveram em percentagens muito baixas até ao século XX. Se por um lado a cultura escrita foi promovida e preservada nos mosteiros, esta permaneceu encerrada durante séculos, no circuito interno e privilegiado das bibliotecas e *scriptoria* monacais. A cultura, a escrita, os livros, enfim, o conhecimento, foi pertença praticamente exclusiva dos mosteiros, para formação e usufruto do própria classe religiosa.

Assim, cremos que a saída da escrita dos *scriptoria*, a laicização da escrita em território português, geograficamente pequeno, terá derivado num processo lento e tardio, comparativamente ao resto da Europa. Fosse por razões de instabilidade política, territorial ou fosse por influência cultural dos povos invasores ou ainda pela acção da Igreja Católica, a vigência das grafias ditas *peninsulares* foi longa em território nacional. A escrita manteve-se enclausurada, de certa forma, protegida, nos *scriptoria*.

Por tipologia visigótica designa-se o «*tipo de escrita latina usado nos territórios que outrora fizeram parte do antigo reino visigodo... desde a Septimânia até ao sul da Península, entre os séculos VIII e XIII*».¹⁰ Quando a letra carolina

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

7. Maria José A. Santos, 2003, p. 107, nota 19. Sobre este assunto a autora cita a importância das obras de António Cruz, *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa na idade média: observações sobre o scriptorium e os estudos claustrais*. Porto: Marânus, 1964.

8. Venâncio Deslandes. *Historia da Typographia Portuguesa nos séculos XVI e XVII*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1888, p. 14.

9. Artur Anselmo, *Estudos da História do Livro*, 1995, p. 43. Como primeiro ensaio de impressão, foi utilizado o índice dos assuntos da obra *Espelho da Consciência*.

10. Maria José Azevedo Santos, «Modos de escrever no século XII em Portugal – o caso do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra», in *Bibliotheca Portucalensis*, 11 série n.º 15-16. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2003, pp. 99-114, p. 100, nota 3, remete para: Ascanri M. Mundó, «Notas para la historia de la escritura visigótica en su período primitivo», in *Bivium*, homenaje a D. Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, 1983, pp. 175-6.

imposta por Carlos Magno como forma de uniformizar a escrita no território do seu império, deu entrada em território nacional, este modelo era praticamente moribundo na restante Europa e, tal como Maria José Azevedo Santos¹¹ refere, trazia consigo mais de 300 anos de história. Portugal não acompanhou os modelos europeus e uma das razões que os autores apontam como explicação possível, relaciona-se com a permanência em território nacional (pelo menos até ao início do século XIII) dos sarracenos, o que terá determinado a conservação e a prática dos padrões mais antigos da escrita visigótica.

Outros centros de produção de cultura escrita terão exercido um papel fundamental na difusão da escrita e produção de livros: os historiadores dividiram em dois grandes períodos o percurso do livro manuscrito na Europa Ocidental sendo estes o *período monástico* e o *período laico*¹². Muito embora os mosteiros centralizassem por toda a Europa a cultura escrita e a produção livresca, no período após a queda do Império Romano até ao século XII (finais do século XI), a situação alterou-se devido à fundação das universidades. É reconhecida a importância destes pólos de cultura, cuja criação em Portugal data do século XII. Para além da formação e produção intelectual, com elas nasceram as oficinas e os profissionais de escrita, ateliês e escreventes que se ocuparam da cópia de manuscritos, da reprodução manual de obras necessárias ao estudo universitário.

Compreender a evolução da representação formal do alfabeto latino, é perceber que a escrita manual é o produto de um longo percurso evolutivo que, a partir do século XVI, culminou num processo de uniformização com a invenção da imprensa. Para a maior parte dos reinos europeus, a partir do século XII/XIV, este foi um momento crucial na história da grafia, para além da saída da escrita do interior dos mosteiros: «se nos mosteiros se escrevia para salvar a alma, com a secularização da escrita e da cultura, passou-se a escrever para ganhar dinheiro».

Só no Renascimento se recupera o modelo carolíngio e, com a invenção da imprensa surge a necessidade de escrever com rapidez e de forma uniformizada, segundo modelos caligráficos de letras que apesar de apresentarem a influência dos modelos vigentes mais determinantes, obedeciam a outros parâmetros de construção e de estética.

Com o advento da imprensa, especificamente com a invenção e utilização das matrizes, e dos caracteres móveis, ocorreu uma profunda mudança nos modos de escrita dos livros, pois os próprios modelos para imitação se alteraram. O *modelo*, conceito analítico que Petrucci introduz nos seus processos de investigação da cultura escrita em Itália, pode ser entendido como um «protótipo físico» usado para imitação, tal como a *uncial* romana que se tornou num modelo para os escribas por toda a Europa.¹³

11. Maria José Azevedo Santos, 2003, p. 106.

12. Marcel Thomas, Introdução de Lucien Febvre, Henry-Jean Martin, *O aparecimento do livro*, 2000, p. 11.

13. Charles M. Radding in Armando Petrucci, *Writers and Readers in Medieval Italy, Studies in the History of Written Culture*. Yale University Press, 1995, p. IX.

Os modelos gráficos pré-definidos utilizados nos *scriptoria* passam do plano bidimensional do pergaminho ou papel, para a materialização tridimensional da letra em matrizes de metal ou madeira, existindo a possibilidade da sua reprodução quase infinita, com pouco esforço físico e em pouco espaço de tempo. Mudam-se os agentes, os modos, os meios de escrita e produção do livro.

Conforme refere Artur Anselmo, a matriz metálica significou um «salto fantástico» na história da escrita¹⁴ semelhante à da substituição do papiro —*volumen*— pelo livro plano, o códice em pergaminho. A partir das matrizes, xilográficas ou calcográficas, a escrita passou a ser reproduzida *mecanicamente*, tendo por base uma tecnologia que permitia a multiplicação. A partir da imprensa, os modelos da *letra-de-fôrma* são imitações da *letra-de-mão*. Conforme referimos anteriormente, ainda que possa parecer paradoxal, a mecanização do texto escrito representou um dos momentos mais altos na história da Caligrafia, verificando-se um aumento na procura de manuais de ensino de caligrafia e de mestres, por todo o território Europeu.

Quanto às tipologias utilizadas pela imprensa, assiste-se à continuidade da utilização dos modelos góticos. Na opinião de Artur Anselmo, os caracteres móveis de imprensa imitaram as letras mais conhecidas, sendo as tipologias mais utilizadas, «*a gótica e a humanística redonda, às quais se juntará a itálica aldina*».¹⁵ A humanística redonda cuja origem é italiana, género de escrita associado ao Humanismo, viria a ser a tipologia utilizada na imprensa. Os mestres calígrafos da centúria de Quinhentos, terão sido os agentes mediadores na passagem da cultura escrita manual para a artificial. Distanciados dos monges copistas dos *scriptoria*, inseriram-se num contexto cultural de laicização, de difusão e expansão do ensino da escrita como técnica e arte, competência cada vez mais reconhecida e altamente valorizada, tanto no plano social como cultural.

Do livro integralmente produzido nos *scriptoria* até ao livro impresso, decorreram profundas alterações que abrangeram tanto o modo de execução como a sua difusão e comercialização. O manuscrito circunscrevia-se a uma área de difusão muito restrita e, apesar da nova dinâmica de mercado que a imprensa proporcionava, o seu estatuto nunca terá sido posto em causa, como obra única e rara, equiparável à produção artística. A imprensa operou uma viragem quanto ao circuito de posse, de comercialização e compra, pois passou a produzir a livros a uma escala alargada, abrangendo novos públicos leitores. Excluindo a questão relativa à competência da escrita que muito poucos possuíam, democratizara-se o acesso à cultura através do livro impresso, pelo menos para aqueles que os podiam comprar e que sabiam ler.

14. Artur Anselmo, op. cit., p. 13.

15. *Ibidem*, p. 13.

 A. OS CENTROS DE DIFUSÃO DE ESCRITA NA IDADE MÉDIA
EM PORTUGAL

Abordar a história da escrita caligráfica e dos seus centros de produção em território português anteriormente ao século XVI, significa abordar as tipologias gráficas praticadas nos *scriptoria* dos principais agentes de difusão, as ordens monacais da Idade Média. Tema de grande interesse assinalado por Artur Anselmo, mas que ultrapassa o âmbito desta investigação, é a projecção de outros agentes, nomeadamente os centros de manuscritos hebraicos de Lisboa, que produziram espécimes notáveis na segunda metade do século XV.¹⁶

Na lógica de expansão e propagação da fé católica por parte da Cúria Romana, as ordens monacais (com ligações próximas com o poder político), um pouco por toda a Europa, exerceram um papel decisivo na evolução da cultura escrita nacional. A estas coube a preservação da cultura literária clássica e a detenção dos conhecimentos necessários tanto na cópia como no fabrico dos manuscritos. Na Idade Média, os livros eram o único meio para o conhecimento, veículo principal no acesso à ciência, justificando-se assim a importância atribuída às livrarias e bibliotecas. Em território português as mais importantes situavam-se nos mosteiros de Lorvão, Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça.

Tendo presente a interdisciplinaridade com as áreas da História e Paleografia, procedemos à análise das tipologias gráficas praticadas no *scriptorium* de um dos principais centros de escrita em território nacional. Interessam-nos em particular as tipologias manuscritas identificadas e descritas nos estudos dos especialistas da área da Paleografia, presentes em documentos provenientes do *scriptorium* do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Reconhece-se a importância desta ordem não só na promoção da cultura escrita nacional, como ainda nas ligações que estabeleceu com outros mosteiros fora do território nacional, promovendo uma abertura à cultura europeia. Sousa Viterbo¹⁷ referencia o Mosteiro de Alcobaça como sendo um dos mais profícuos centros de produção de escrita em território nacional, ponderando ainda a possibilidade de ali terem existido códices provenientes do estrangeiro.

Procuramos na Codicologia, (área que consideramos fundamental, na qualidade de designers) a compreensão da própria instituição denominada *livro*, que, como suporte material, não só é veículo do pensamento como é a materialização do conhecimento de várias técnicas, desde a escrita a todas as outras que envolvem a produção e *corporização* de um códice.

16. Artur Anselmo,
*Estudos de história
do livro*, Guimarães
Editores, 1995, p. 12.

17. Sousa Viterbo.
*Calígrafos e Iluminadores
Portugueses. Ensaio
Histórico-Bibliográfico*.
Imprensa da
Universidade de
Coimbra, 1916, p. 6.

A invasão por parte dos povos bárbaros, terá sido a razão e a origem da difusão da *nouvelle écriture romaine commune*,¹⁸ tendo esta revelado variações consoante as regiões e os povos onde foi utilizada. A denominada *unidade gráfica latina*, preservada nos *scriptoria* dos mosteiros, ao serviço da política, da cultura e da religião, quando deixou de vigorar, já se distanciava muito dos padrões estéticos em vigência.

Conforme já referimos, Petrucci defende que a cultura escrita no que concerne à morfologia das letras, é na sua essência *conservadora*, e que só em épocas históricas muito específicas surgiram novas formas, coincidindo com a secularização da cultura. Destaca-se o momento que Petrucci designa por *renascimento gráfico*, com o aparecimento da letra *carolina*, promovida por Petrarca e seus sucessores, que reavivaram modelos clássicos que tinham caído em desuso, inseridos no movimento emergente do Humanismo.¹⁹

Os mosteiros coexistiram em território nacional com uma sociedade onde a comunicação entre indivíduos recorria, na organização do quotidiano, fundamentalmente à oralidade, à voz²⁰, tanto nos meios rurais como nos urbanos. Desta forma, a escrita estava difundida a organismos restritos, como a administração pública e privada, cuja documentação escrita era realizada essencialmente pelo clero e pelas congregações Católicas.

I. A ESCRITA DOS MOSTEIROS

«*A caligrafia na Idade Média pode ser também poesia*»²¹

Petrucci²² menciona que a actividade gráfica medieval foi regida pelos métodos fundamentais da imitação e do ensino, que teve em vista a preservação de todo um património escrito antigo. Na Europa Ocidental dos séculos VI e VII, verificou-se uma alteração significativa, tanto nos livros como na escrita: os antigos *codex*, para além da escrita sóbria que apresentavam, contrastavam na modéstia do seu aspecto exterior, com os volumosos e ostensivos livros medievais, cuja letra, a *uncial*, era muito desenhada.²³ As diferenças entre o *codex* e o livro medieval tanto ao nível da escrita como da forma, poderão registar a passagem do livro como instrumento de leitura e fonte de cultura e conhecimento, para o livro entendido como um objecto de culto e veneração. Pode assinalar-se então uma nova relação entre o registo escrito e o livro, na qual os elementos gráficos do livro se interligam de maneira diferente. A uncial prevaleceu sobre as outras escritas, particularmente em Itália, segundo estudos da CLA, (*Centro Linguistico d'Ateneo*) a sua utilização foi avaliada numa percentagem de 73%.²⁴

18. *Ibidem*, p. 101, nota 5. A autora remete para Jean Mallon, *Paléographie romaine*, Madrid, 1952, pp. 123-152.

19. Sobre a procura e revivalismo das formas das letras clássicas abordaremos o assunto de forma mais exaustiva no capítulo referente aos tratados caligráficos.

20. Maria José Azevedo Santos, op. cit., p. 100.

21. Maria Leonor Carvalhão Buescu. *Babel ou a Ruptura do Símbolo – A Gramática e os Gramáticos Portugueses do século XVI*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 1983.

22. Petrucci, 1995, op. cit., p. 59.

23. Sobre a *uncial*, Petrucci assinala que esta é mais desenho do que letra.

24. *Ibidem*, op. cit., p. 60.

Petrucci afirma que neste período se verificou uma utilização experimental explosiva e livre da letra minúscula, em tentativas gráficas e ensaios elaborados a partir dos modelos antigos. Não havendo um modelo de escrita antes do século IX e X, os códices variavam conforme a região e respectiva cultura.

Para uma definição entre estes «locais» de escrita e os *scriptoria*, Petrucci faz alusão à distinção feita por Giorgio Cencetti,²⁵ que nos pode elucidar acerca do funcionamento dos *scriptoria* propriamente ditos: a produção dos livros nestes locais era feita segundo um determinado padrão gráfico, sendo todo o processo supervisionado por uma só pessoa. Nos denominados centros ou locais de escrita,²⁶ os escribas eram livres de escrever conforme entendessem, sem normas ou instruções quanto ao estilo caligráfico. Incluem-se ainda, no panorama europeu, os livros produzidos para uso individual ou dentro de um grupo restrito.

Petrucci coloca ainda a hipótese de que na maioria dos *scriptoria*, em Itália e França, nenhum tipo de escrita específica era ensinada, ponderando a possibilidade de que os monges aprendessem através da imitação de outros modelos e práticas de ensino.

Bischoff refere um segundo nível de instrução no *scriptorium* baseado numa série de testes e exercícios caligráficos, imitando os modelos do mestre de caligrafia. Os documentos elaborados segundo este método, foram denominados de *escritas de ensino*. Contrastando com estes géneros, referem-se os modelos com uma origem diferente, denominados de *escritas de imitação* onde se regista a existência da uncial ou semi-uncial.

Os modelos de aprendizagem de escrita em uncial ou semi-uncial difundiram-se durante o século VI, com a dispersão dos escribas e o fim das oficinas que produziam códices no estilo antigo. Este processo de imitação foi desenvolvido através de exercícios repetidos várias vezes, em alguns casos com a supervisão de um mestre.

Entre os séculos VI e VIII, Roma não só distribuía os manuscritos antigos pela Europa Ocidental, como produzia novos códices com a uncial monumental numa caligrafia de grande nível, enriquecida com ornamentos característicos. Petrucci indica três obras para comparação: a *Regulae Pastoralis*, o *Homiliarium*, escrito pelo padre Agimundo no início do séc. VIII e o *Evangelarium*, oferecido pelo diácono Giovenianus no início do século IX. Estes códices romanos, prevaleceram desde a época de Gregório o Grande, até à época carolíngia em que o estilo das letras se caracteriza pela união dos traços horizontais de algumas letras com outros elementos menores, bem como pela escrita em uncial de origem italiana que permitiu aferir um número de manuscritos com características gráficas análogas, supostamente produzidos em vários centros de Roma e nas localidades próximas.

25. Petrucci, op. cit., p. 60, *apud*, Giorgio Cencetti «Scriptoria e scritture nel monachesimo beneditino», in *Il monachesimo nell'alto medievo e la formazione della civiltà occidentale* (Spoleto, 1957), pp. 187-219, esp. 196-97.

26. No original da tradução inglesa de Charles Radding: «writing place», provavelmente seriam apenas locais, no sentido literal, sítios onde se reuniam os escribas sem qualquer tipo de organização que a palavra «centro» pressupõe.

A maior parte destes manuscritos luxuosos, contêm textos litúrgicos, escritos papais e literatura local. A Cúria Romana, para além das regras oficiais da religião católica que difundia, detinha em seu poder versões autênticas de determinadas categorias de textos, incluindo os próprias escritos dos papas, os Concílios.

A uncial romana, muito desenhada, ornamentada e de grande dimensão, era sobejamente imitada e copiada. A uncial inglesa, na opinião de Petrucci, derivava dos modelos italianos, sendo exemplo disso a *Bíblia Amiantina*.

A utilização da cópia como processo de escrita, expandiu-se tendo em conta determinados factores, tal como os modelos que eram tidos como exemplares e que deram origem aos centros de distribuição, aos escribas que foram capazes de adoptar uma técnica gráfica de imitação de grande qualidade. Cada escriba, para além da sua própria mão, devia saber escrever pelo menos em mais dois estilos.

Na segunda metade do século VIII, verifica-se a dissolução de uma hierarquia ordenada de escritas, assistindo-se ao surgimento de um número diversificado de estilos de escrita, divergentes conforme as regiões. Petrucci assinala ainda que o método de imitação herdado de anteriores práticas medievais e a preservação do património de modelos destinados para o ensino, terão desenrolado um papel fundamental tanto no nascimento da carolíngia capitular, tanto uncial como semi-uncial, como nos numerosos tipos de grafia da minúscula que Cencetti²⁷ agrupou como a *classe carolíngia*.

O método de imitação terá sido levado ao mais alto nível nos centros de escrita carolíngia, em particular no de Tours e nas escolas de corte.

A minúscula escolástica da antiga tradição medieval de ensino, estará na origem dos fundamentos gráficos como ponto de partida para muitos dos géneros dentro da classe da minúscula carolíngia.

Maria José A. Santos enuncia uma trilogia para o acto de escrever: a matéria subjectiva, a matéria instrumental e a matéria aparente,²⁸ reportando o seu estudo às condições de elaboração de códices, livros, e não à documentação avulsa, referindo a autora que aos séculos VIII ao XIII corresponde a *Era de ouro* dos mosteiros por toda a Europa, bem como da produção em locais próprios, de livros litúrgicos, teológicos entre outros.

No âmbito de estudo consignado ao acto da escrita, Maria José Azevedo Santos refere a importância da análise dos seguintes factores:

- influência das condições materiais;
- a tradição gráfica do escrevente;
- condições psicológicas do escrevente, determinantes na qualidade do registo gráfico;
- a influência dos modelos.

27. Petrucci, op. cit., nota 18, p. 75, apud G. Cencetti, «Postila nuova a un problema paleografico vecchio: L'origine della minuscola 'carolina'» in *Nova Historia* 3, 1955, p. 1-24.

28. Maria José Azevedo Santos, «As condições técnicas e materiais da cópia de manuscritos na Idade Média» in *Santa Cruz de Coimbra, A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média*. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2001, pp. 29-41, p. 30.



Fig. 1

Comprender a história da escrita dos mosteiros é perceber que a cultura escrita foi pertença quase exclusiva de uma classe socialmente privilegiada, que manteve dentro das suas bibliotecas e dos seus *scriptoria* o conhecimento integral do domínio e da compreensão da escrita, bem como das técnicas de cópia e produção dos livros. Dento deste contexto, as escritas produzidas nestes centros seriam condicionadas por diversos factores, desde a própria estrutura da congregação, aos meios materiais que dispunham e à própria formação dos monges. Incluímos na lista de factores condicionantes nas formas de escrita, um aspecto que consideramos relevante, que foi a abertura a outras tendências culturais exteriores à ordem e o intercâmbio de modelos e manuscritos.

Na Península Ibérica durante a Idade Média vigoraram tipologias gráficas com características próprias —as *escritas peninsulares*— o que também aconteceu noutras regiões da Europa, com a difusão das denominadas *escritas nacionais*, sendo estas o produto de factores cuja dimensão política e cultural terão influenciado os modelos de escrita.

Após a queda do Império Romano do Ocidente, nos 250 anos que se seguiram, os visigodos desempenharam um papel importante na Europa, particularmente na Península Ibérica, onde substituíram o domínio romano da Hispânia, [de 418 até 711], até à invasão muçulmana, em que Al-Andaluz destrona os visigodos. Os visigodos foram o único povo a fundar cidades na Europa ocidental após a queda do Império Romano e antes dos carolíngios. Contudo, considera-se que um dos maiores legados dos visigodos foi o Direito visigótico, com o *Liber iudiciorum*, código legal que formou a base da legislação usada na generalidade da Península Ibérica cristã até ao século xv, já no final da Idade Média.

A escrita peninsular dos séculos viii e xiii, é caracterizada pelo uso corrente da *visigótica* ou *visigótica-moçárabe*, em Espanha e Portugal. No século xiii, seria denominada de *toletana* por D. Lucas de Tuy e

Fig. 1. Planos de encadernação em códice do século xiii (Santa Cruz 35, fig. 5). In *Santa Cruz de Coimbra, A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média*. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2001.

D. Rodrigo de Toledo, referência à cidade de Toledo, grande centro de produção de escrita e centro de cultura moçárabe. Assinala-se ainda a designação do termo *moçarava*, existente numa nota de um manuscrito do Escorial de 1047.²⁹

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

II. OS SCRIPTORIA

«Pois que os dias dos homens são breves e um breve sopro consome o seu fôlego, se os seus feitos não forem fixados por escrito, facilmente se desvanecem da memória, e o esquecimento impede-os, tantas vezes, de chegarem ao conhecimento dos vindouros...»³⁰

Segundo Maria José Azevedo Santos, a localização e a própria arquitetura dos *scriptoria*, não é suficientemente explícita ou mesmo existente na documentação encontrada. Em primeiro lugar, nem todos os mosteiros possuíam *scriptorium*, facto este que dependia de factores económicos e culturais. Muitos destes centros monásticos agrupavam camponeses e artesãos.³¹ O lugar designado, num sentido mais alargado, o *scriptorium*, era o local onde o *scriptor* levaria à prática a sua tarefa. Acrescente-se ainda que, as imagens mais comuns, representadas pela iconografia, de que os *scriptoria* seriam salas e escritórios comuns de trabalho onde trabalhavam vários copistas, corresponderá apenas a alguns casos em concreto. Na Ordem Religiosa da Cartuxa, onde os monges professavam o silêncio perpétuo, as salas colectivas de trabalho não existiam. Cada monge reservava-se à sua cela individual, tendo em seu poder o material indispensável ao acto da escrita.³² A Ordem de Cister, separava os monges copistas dos restantes. Outros *scriptoria* ocupavam um local determinado dentro do mosteiro, geralmente dentro dos claustros, como em alguns mosteiros ingleses.³³

Em Portugal do século XVI, Maria José Azevedo Santos indica um alvará de D. Manuel, onde foram descritas as salas que eram destinadas aos copistas, que se ocupavam dos *«traslados»* —as cópias— dos diplomas de Santa Cruz de Coimbra. A dependência devia ser dentro do Mosteiro, *«com mesas, panos verdes e aquecimento no inverno.»*³⁴

Existem documentos que provam a existência de *scriptorium* na Sé de Coimbra, *«onde copiavam e redigiam livros»*. A sé de Braga possuía *scriptorium* desde o século XII, e o da Catedral de Coimbra, possuía rendimentos próprios que eram destinados à escrita de livros.³⁵ Também os Monges em Tarouca possuíam *scriptorium*, sendo que existe uma Bíblia copiada para a Sé de Lamego, o que constitui prova, segundo A. Almeida Fernandes. Os trabalhos de António Cruz sobre o mosteiro

29. Maria José A. Santos, 2003, pp. 100-1.

30. Anotação em arenga grafada por um escriba do Mosteiro de Alcobaça, em Saúl António Gomes, *In limine conscriptionis: Documentos, chancelaria e cultura no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (séculos XII a XI)*. Dissertação de doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. I, Coimbra, p. 137.

31. Maria José A. Santos, 1994, op. cit., p. 5, nota 1. 000000

32. Maria José Azevedo Santos, *Da Visigótica à Carolina — A Escrita em Portugal de 882 a 1172*. Fundação Calouste Gulbenkian Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1994, nota 2, p. 5. 000000
33. *Ibidem*, p. 6.

34. *Ibidem*, p. 8.

35. Maria José A. Santos, 1994, op. cit., p. 9, nota 2.

de Santa Cruz de Coimbra, comprovam uma prolífera actividade, tal como os mosteiros de Lorvão e Alcobaça que também tiveram *scriptorium*. Segundo Maria José Azevedo Santos, a localização e a própria arquitectura dos *scriptoria*, não é suficientemente explícita na documentação existente. Nem todos os mosteiros possuíram *scriptorium*, facto este que dependia de factores económicos e culturais.

O lugar designado para o *scriptorium*, era o local onde o *scriptor* levaria à prática a sua tarefa. A organização do *scriptorium* contemplava duas figuras, o *Armarius* (o bibliotecário) e o *Sacrista*, (este substituíva o bibliotecário na sua ausência) que seria o eclesiástico que tinha como função a guarda e a conservação dos livros.

Interessantíssima é a figura que Agostinho Frias³⁶ retrata: o sacristão que tinha um lugar de relevo, pois lhe competiam várias funções que, para além da guarda da igreja, devia providenciar os cuidados a ter com os livros, encaderná-los, guardá-los e ter a guarda da chave, e colocar títulos nas obras.³⁷ Devia ainda distribuí-los pelos irmãos, em horário apropriado. Contratava os copistas, procedia às encomendas e respectivas vendas, reunia os proveitos para a realização de novos manuscritos.

O material que dispunham para escrever era a *scriptorium* (a escrivaninha), o *atril*, (pequena estante onde eram colocados os livros abertos) e uma cadeira ou escano. Ao *scriptor* medieval bastava um banco, o atril, penas, tinta, faca ou canivete e pergaminho para exercer a sua actividade em qualquer lugar.

36. Agostinho Frias, «O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra – génese e consolidação do projecto canonical» in *Santa Cruz de Coimbra, A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média*, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2001, pp. 15-28, p. 23.

37. Ms. Santa Cruz 74, f. 138.

38. Pilar Ostros; Maria Luísa Pardo; Elena E. Rodrigues. *Vocabulário de Codicologia*. Madrid: Arco Libros, 1997, p. 80.

Fig. 2 - Escriba.



Fig. 2

Quanto ao mobiliário descrito no Vocabulário de Codicologia³⁸ são utilizados os seguintes termos:

- *facistol*, «atril muito inclinado fixado no extremo de um pau vertical»;
- *pupitre*, «superfície inclinada destinada a receber um livro para a leitura ou escrita»;
- *banca*, «mesa de trabalho horizontal».

Num inventário da Sé de Viseu³⁹, está referenciada a curiosa expressão «*huum esscritório quebrado*».

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

III. OS AGENTES DA ESCRITA

*«é uma obra gloriosa escrever livros de ciência sagrada. Nem o próprio scriptor, sentirá a falta de uma recompensa digna. Porque cuidar das videiras é agradável mas escrever obras traz mais felicidade. Aquele alimenta o corpo. Este o próprio espírito.»*⁴⁰

Sabe-se muito pouco sobre os escribas que copiavam livros na antiguidade. O copista, ou escriba, incluía-se originariamente em dois níveis, o religioso e o administrativo (os profissionais das chancelarias reais, judiciais ou fiscais). Conforme já referimos, apesar da escrita ser uma ferramenta aliada ao poder, era tida como uma tarefa menor, praticada tanto por escravos como por homens livres. Marcus Tullius Cicero teria os seus próprios escribas, os *librarios tuos*,⁴¹ que tinham a seu cargo a cópia de folhas de papiro de grande formato, as *macrocolla*. Qualquer indivíduo que quisesse uma cópia de um texto, pedia emprestado o original para que os seus escribas o copiassem, prática essa que continuou a vigorar durante séculos.⁴²

Petrucci⁴³ divide o universo de todos aqueles que sabiam escrever na Idade Média, em quatro categorias, partindo do princípio que o escriba recebia uma educação apropriada.

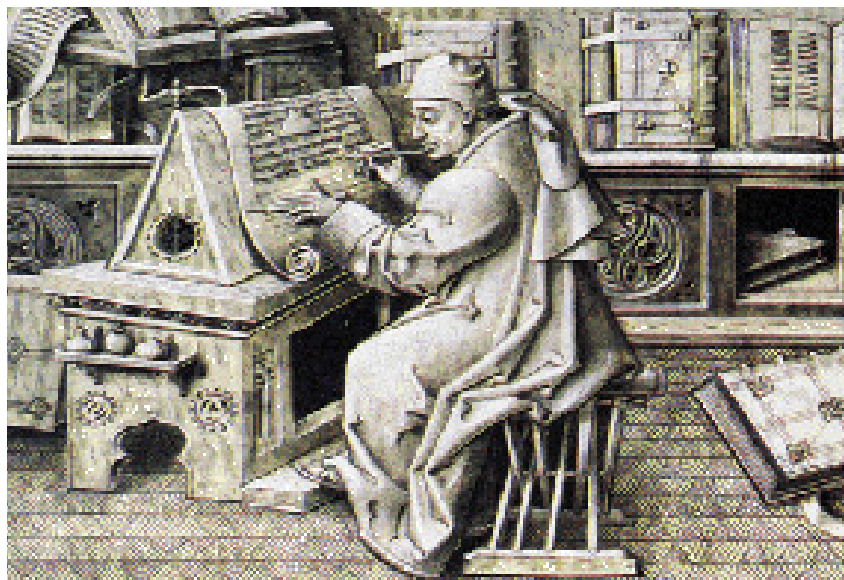


Fig. 3

39. Ana Paula Figueiredo Santos e Anísio M. de Sousa Saraiva, «O património da Sé de Viseu segundo o inventário de 1331» in *Revista Portuguesa de História*, t. XXXII, Coimbra, 1997-98, p. 123.

40. Tradução do Doutor José Antunes. Émile Lesne, *Historie de la propriété ecclésiastique en France*, t. IV: *Les livres, Scriptoria et bibliothèques du commencement du VII. e à la fin du XI. siècle*, ed. anastática. Nova Iorque, 1964, p. 349.

41. Cicero, *Letters to Atticus*, trad. D. R. Shackleton Bailey, Vol. V, Cambridge University Press, 1966, p. 77.

42. Malcolm Beckwith Parkes. *Their Hands Before Our Eyes: A Closer Look at Scribes*. England: Ashgate Publishing, 2008.

43. Armando Petrucci, *Writers and Readers in Medieval Italy, Studies in the History of Written Culture*, 1995, p. 96.

Fig. 3 - Escriba.

1. A maioria era composta por copistas, aqueles que eram especificamente educados para copiar textos e por manufacturar livros, seguindo os modelos de escritos canónicos, tipificados e formais.

2. Jovens estudantes, aprendizes que não estavam especificamente treinados ao nível da grafia, mas que, apesar disso, através do exercício da cópia combinando com a instrução, tentaram exercer a escrita em documentos canónicos, de acordo com as normas correctas dos modelos.

3. Indivíduos que escreviam, clérigos e laicos, com um nível de literacia moderado ou médio, utilizando uma cursiva no uso diário, talvez o único modelo que conheciam.

4. Homens instruídos, professores, prelados que escreviam secções de livros ou anotações e que raramente escreviam livros inteiros. A qualidade gráfica da escrita pessoal era deficitária.

O período que diz respeito aos escribas na passagem do século IX e início do século X, oferece uma imagem bem diferente, pois eram mais articulados. O número de copistas seria maior, cerca de 212, contando-se entre estes, padres, diáconos e afins:

- *scriba* (4);
- *librarius*;
- *grafius*;
- *magister*;
- *didascalus*.

No século IX, contam-se apenas 109 copistas, todos do sexo masculino. A posição social predominante era a eclesiástica:

- *scriba*;
- *notaries* (2);
- *magister scholae*;
- *discipulus* (1);
- *laicus*, copistas que se descrevem como tal.

Não mencionando números de copistas em território português, Petrucci enumera e elabora a seguinte distribuição geográfica:

- 24 em Espanha;
- 22 na Alemanha;
- 17 em França;
- 8 em Itália;
- 2 em Inglaterra;
- 2 na Suíça.

O que é que se pode depreender da educação gráfica dos escribas? A cópia era fundamentalmente um acto repetitivo em que a letra era norma fixa na fidelidade ao texto original, à pontuação, às regras das linhas ou ao estilo no desenho da letra. No período da renascença gráfica carolíngia, os escribas adquiriram um melhor nível gramatical e ortográfico, uma técnica gráfica mais apurada e, na opinião de

Petrucci, uma maior consciência do seu próprio desempenho. Quanto ao período que antecedeu esta renascença, a educação gráfica dos escribas dependia do grau de organização nas comunidades e do esforço do *magistri* local. Poderão ainda ter existido autodidactas e outros que poderão ter facilitado o trabalho da importação dos modelos. O mestre, escrevia apenas umas linhas modelo ou traçava algum motivo gráfico particularmente importante, o famoso «*wolf's teeth*».⁴⁴

Muitas vezes a desordem na produção de livros instalava-se, não existindo modelos de imitação. Também a perfuração e a agregação dos fólhos, era deixada por vezes à consideração dos escribas mais jovens, que apesar de letrados não eram aptos ao nível gráfico. Também existiam instruções precisas, prevendo a organização da produção de livros que continham textos litúrgicos, que deviam ser copiados e corrigidos por homens adultos, e não pelos jovens aprendizes.

Conforme Petrucci assinala, a época da renascença carolíngia representa a era da difusão e projecção das escolas, que se foi tornando cada vez mais notória. Deste modo, promovia-se a literacia e a educação cultural ao clero, factor essencial na produção e utilização de livros.

Algumas das letras de Alcuíno iluminavam a articulação do programa pedagógico carolíngio; a carta 119 enviada a Enbaldus, arcebispo de York no ano de 796, elencava três níveis de ensino:

1. aqueles que liam livros;
2. aqueles que cantavam;
3. aqueles que estavam designados para o estudo da escrita.

Alcuíno, porventura o principal mentor desta classificação, mencionava a sua preocupação pela aculturação gráfica, ortográfica e literária dos escribas.

No seu tratado *De Orthografia* dedicado à prática correcta da escrita, bem como a famosa carta a Carlos Magno *Rusticitas Scriptorium* acerca dos seus escribas de Tours, são mencionadas as regras de trabalho para restaurar a sabedoria (*sapientia e eruditio*) como uma causa directa para o correcto uso da pontuação.⁴⁵ Segundo Petrucci, Alcuíno seria mais um intelectual do que um mestre da escrita, e que não terá desistido da sua minúscula anglo-saxónica.

A época da letra carolíngia, representou a aplicação de técnicas refinadas de escrita e modelos gráficos complexos, tendo em conta que foram restaurados os antigos exemplos Bizantinos, da escrita a ouro e prata em fundos roxos e multicoloridos, tendo ocorrido a reactivação de uma hierarquia precisa de tipos gráficos modelados depois dos usados durante os séculos V e VI, e ainda a reinvenção das escritas antigas, tal como as *capitais unciais*, as *capitais rústicas* e a *semi-uncial*.

Numa perspectiva mais abrangente, tudo isto pressupunha a formação especializada de escribas-calígrafos, cujo papel seria o de criar

44. Armando Petrucci, op. cit., p. 98.

45. *Ibidem*, op. cit., p. 99.

novos modelos, técnicos capazes de escrever em vários tipos de escrita, inseridos num grupo supervisionado por um mestre. Na época da profissionalização dos *scriptoria*, cuja formação se realizava através de processos mais técnicos, o papel específico desempenhado pelo escriba, era o de organizar o trabalho. Isto significava que se separava a prática de escrita e o seu ensino elementar, o seu registo na documentação, como ainda a escrita aplicada na produção de livros.

Sobre os indivíduos⁴⁶ que em território português produziram escrita, sobre a sua formação, e a todas as questões que se prendem com o tempo gasto na cópia dos manuscritos, muita da informação ter-se-á perdido no tempo. O anonimato do *scriptor* é uma constante verificada nos manuscritos; dos cerca de cem manuscritos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, apenas doze contêm a identificação.⁴⁷ Até ao final do século XIV, os copistas seriam clérigos, membros do clero regular ou secular.

Referenciando a época dos magníficos exemplares carolíngios, Paul Durrieu faz referência a vários nomes de calígrafos: por volta de 781, Godelscale autor do *Evangélaire de Charlemagne*, Dagulf que executou o *Psautier* que Carlos Magno ofereceu ao Papa Adriano I. No século IX, a protagonizar a escola caligráfica de Tours, Adalbald e Amalric⁴⁸; Amand, Sigwald e Arénaire, os três autores de uma Bíblia oferta de Charles le Chauve ao conde Vivien; Liuthard, que assinou sozinho o *Psautier de Charles le Chauve*.⁴⁹ Por fim, Ingobert, cujo nome aparece numa famosa Bíblia latina, pertencente à Basílica de Saint-Paul-hors-les-Murs em Roma, apelidada também como a *Bíblia de Saint Calliste*, obra essa que na opinião dos eruditos é inigualável em beleza e elegância, e ímpar no âmbito de produções idênticas, tanto pela beleza dos caracteres como pela riqueza do conjunto. Léopold Delisle classifica esta obra como sendo uma referência na pintura e na caligrafia francesa do tempo de Charles le Chauve.⁵⁰

46. Maria José Azevedo Santos, 2001, op. cit., p. 33. Não existem registos de mulheres copistas.

47. *Ibidem*, p. 33.

48. Jules Desnoyers. «Note sur un monogramme d'un prêtre artiste, du IX^e siècle» In: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 30^e année, n.º 3, 1886, pp. 376-81, p. 377.

49. Paul Durrieu, «Ingobert, un grand calligraphe du IX^e siècle» in *Mélanges offerts a M. Émile Chatelain*. Paris: Ed. Georges Digard, 1910, pp. 1-12, p. 1, nota 1. Acerca de Tours ver L. Delisle. «Mémoires sur l'École caligraphique de Tours», Paris, 1885, in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. xxxi, pp. 41-2.

50. *Ibidem*, Durrieu, 1885, op. cit., p. 2, nota 2.

Fig. 4 - Assinatura de Adabaldus, in Jules Desnoyers, op. cit., p. 376.

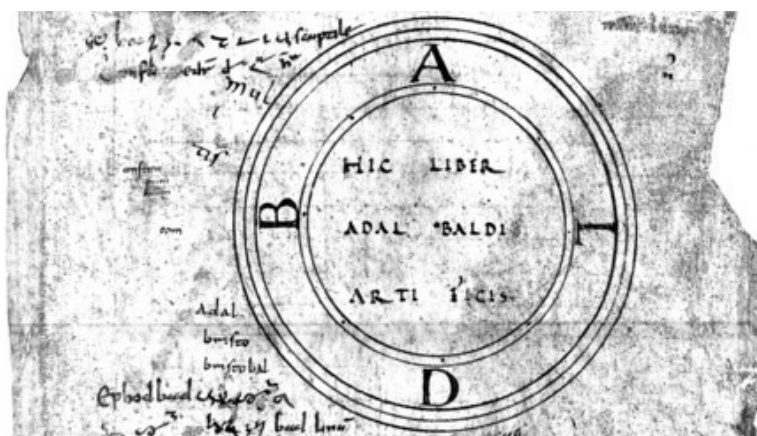


Fig. 4

Para além da cópia de manuscritos, os copistas também redigiam documentos administrativos.⁵¹ A sua formação ocorria dentro dos próprios mosteiros ou catedrais e posteriormente nas universidades. A formação podia durar dois anos⁵², mas a prática, o treino da escrita, ditaria a aptidão para a execução das letras. Do trabalho da cópia dos textos, sabe-se pelo colofão⁵³ (ou *colofon*), que era um trabalho moroso e muito cansativo, não podendo contudo determinar-se ao certo, quantas horas eram gastas nessa actividade⁵⁴, não existindo referências que provem que os monges copistas fossem pagos pelo seu trabalho.

A preparação para a escrita propriamente dita, exigia determinadas operações: o *scriptor* tinha de proceder à «empaginação, o picotamento, a justificação.»⁵⁵ O códice podia ser executado a várias mãos, isto é, escrito por vários copistas e depois de terminada a árdua tarefa da cópia, procedia-se ao trabalho da iluminura que também era, regra geral, anónimo, podendo o copista ser iluminador ou vice-versa, apesar de muitos autores defenderem que os iluminadores podiam ser externos ao *scriptorium*.

A encadernação era a última tarefa na execução do códice: os denominados *bifolios* eram entregues ao encadernador, cabendo-lhe a reunião, uniformização e a agregação dos cadernos. Por fim, eram colocadas na parte anterior e posterior do volume, duas tábuas de madeira ou de cartão, sendo estas posteriormente revestidas e decoradas com vários materiais, que podiam ser em pele, veludo ou mesmo metais preciosos.⁵⁶

Outra questão que consideramos importante analisar, relaciona-se com a posição da mão do escriba⁵⁷ e que tem sido entre os especialistas, um assunto polémico.⁵⁸ Alguns autores, cujo estudo se baseia na iconografia, defendem que a mão não se apoiava na folha de pergaminho. Outros, tal como Jacques Boussard, a partir de iconografias do séc. XVII, descrevem o escriba numa posição igual à dos nossos dias, afirmando que as imagens representam uma tradição caligráfica que se mantivera sem mudanças.

Maria José A. Santos, baseando-se na análise de gravuras existentes, defende que o escriba, ainda que grafasse em superfícies inclinadas, não teria que ter a mão sempre levantada, fazendo referência ao trabalho de Albert D' Haennens, que admite que o escriba medieval praticava a escrita com a mão desapojada. Dependendo da posição do escrevente, cada escrita teria uma morfologia própria. Cita-se o exemplo da visigótica, cuja variação cursiva poderá ter sido escrita numa posição diferente da posterior letra gótica.

A conservação da tradição caligráfica foi particularmente resistente em Inglaterra. Lucien Febvre cita o caso excepcional do monge Lydgate de Bury, que em 1446, copiou até à data da sua morte, textos em língua inglesa para venda a leigos.⁵⁹

51. Cfr., António Joaquim Ribeiro Guerra, *Os escribas dos documentos particulares do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, 1155-1200*, Lisboa, 1988 (dissertação do Mestrado).

52. *Ibidem*, p. 33.

53. Do grego *kolophon*: anotações finais do manuscrito ou livro impresso, término, contendo informações sobre a data de produção do livro, autores e outros.

54. Aires A. Nascimento, «O Scriptorium medieval, Instituição matriz do livro ocidental», in *A Iluminura em Portugal: identidade e influências*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999, pp. 53-109, pp. 49-50.

55. Maria José A. Santos, 2001, op. cit., p. 36.

56. Maria José A. Santos, 2001, op. cit., pp. 40-41.

57. Maria José A. Santos, 1994, op. cit., p. 35, nota 3.

58. Bernhard Bischoff, *Paléographie de l'Antiquité Romaine et du Moyen Âge Occidental*, Paris, 1985, p.26, nota 68.

59. Lucien Febvre; Henry-Jean Martin, *O aparecimento do livro*. Trad. de Henrique Tavares Castro, revisão científica de Artur Anselmo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, nota 8, p. 16; R. R. Root, «Publication before printing», in *Publications of the Modern Language Association*, 1913, XXVIII, p. 417.

A partir do século XIII, o círculo dos agentes de escrita alargou-se para além dos *scriptoria* monacais, muito embora os mosteiros na Europa durante o século XVI, continuassem a tradição da cópia de missais, antifonários e breviários, apesar da imprensa e da reprodução artificial da escrita estar completamente difundida. No entanto, a partir do século XIII deixaram de ser os únicos produtores de escrita e livros. As universidades e as classes eruditas onde se incluíam docentes e estudantes, tornaram-se os pólos da vida intelectual, dando origem a um promissor mercado livresco com indivíduos e artistas especializados na escrita e produção de livros, organizados em *oficinas de cópia*, que na Europa se instalavam perto das universidades. Em Portugal, até esta data, não existem provas ou estudos acerca do aparecimento destas oficinas.

Numa perspectiva elementar, poderá traçar-se um movimento gerador de um novo mercado: segundo o ensino medieval, os professores das universidades precisavam de ferramentas de trabalho, textos de obras de referência, fundando-se as bibliotecas. A criação das oficinas derivou da necessidade de se obterem cópias das obras consideradas mais importantes, de forma célere e com custos baixos. Apesar do ensino na Idade Média se basear essencialmente na oralidade, as obras de base não eram dispensadas: os estudantes podiam copiá-las pessoalmente, ou se tivessem posses, recorriam aos *copistas profissionais*,⁶⁰ que na Europa se multiplicavam perto dos centros universitários. Segundo Febvre, existiam em França desde os finais do século XII e em Inglaterra desde o início do século XIV, oficinas de copistas que produziam textos vernaculares que trabalhavam por conta de livreiros e que, apesar de estarem obrigados judicialmente às universidades, mantinham uma actividade comercial paralela. Também existiam oficinas privadas de copistas, providenciadas pela nobreza endinheirada, como por exemplo o Duque de Berry (1340-1416), conhecido bibliófilo que encomendava obras sumptuosas a artistas que viviam sob a sua protecção.

60. Lucien Febvre,
Henry-Jean Martin,
2000, p. 17.

Fig. 5 - *Livros acorrentados*, Áustria e Alemanha, séculos XIV-XV.

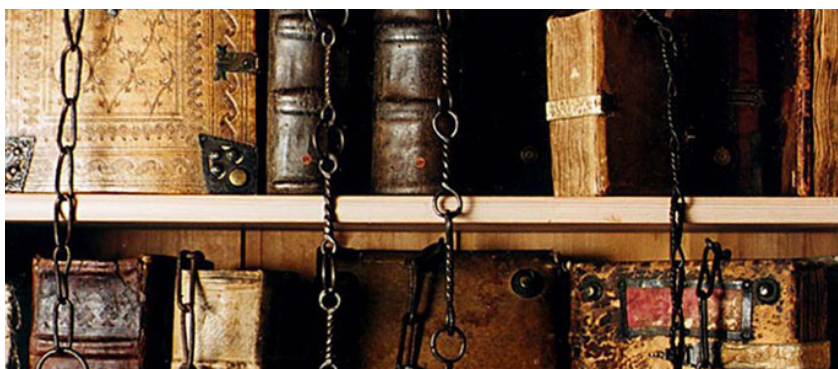


Fig. 5

Surgia desta forma, uma classe de profissionais do livro, cujos agentes eram clérigos escreventes que se dedicavam à cópia, leigos que se tornavam livreiros, denominados de *partidários*⁶¹ que faziam parte e dependiam judicialmente das instituições universitárias, através do privilégio *commitimus* que remontava ao século XIII.

Copistas, livreiros, *estacionários*⁶² eram sujeitos à fiscalização exercida sobre as universidades, não podendo, teoricamente, exercer a sua arte para proveito pessoal, uma vez que estavam ao serviço público. Segundo Lucien Febvre, os estacionários e a produção da *pecia*⁶³ tinham reservadas outras responsabilidades, nomeadamente a implementação de um sistema bastante engenhoso: as universidades afim de controlarem a circulação e a integridade dos conteúdos dos textos originais das obras consideradas indispensáveis, implementaram o pagamento de uma taxa por cópia. Assim se pretendia prevenir as deturpações da obra original, pois havendo um único modelo, não havia o perigo de ocorrerem os erros eventuais na cópia de cópia. Uma vez que o modelo era um único exemplar, não era entregue por inteiro para cópia, apresentava-se em cadernos separados e numa caligrafia de grande dimensão havendo a possibilidade de serem copiados por vários escreventes. Estes cadernos denominados de *pecia* ou peças, tinham um preço tabelado pela universidades, e caso fossem detectados erros ou anomalias eram retirados de circulação.⁶⁴

IV. INSTRUMENTOS DE ESCRITA

A partir da consulta de autores acerca desta matéria, depreende-se que é sobretudo na matéria instrumental que se encontra a base das transformações e tendências gráficas, ou seja, o instrumento utilizado no registo gráfico, elemento decisivo na evolução e transformação das escritas no Ocidente.⁶⁵



Fig. 6

61. Febvre, op. cit., p. 17.

62. Termo em uso nas universidades italianas, que remonta à antiguidade romana.

63. Sobre este tema veja-se J. Destrez. *La «Pecia» dans les manuscrits universitaires du XIIIe et du XIVe siècle*, Paris, 1935.

64. Lucien Febvre; Henry-Jean Martin. *O aparecimento do livro*. Trad. de Henrique Tavares Castro, revisão científica de Artur Anselmo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 19.

65. Maria José A. Santos, p. 116.

Fig. 6 - Penas.

Bernard Bischoff referencia o equipamento que o escriba medieval dispunha para a sua função, que basicamente consistia em: giz, pedrapomes, dois *cornua* (ou tinteiros), um para tinta vermelha e outro para a preta, uma faca afiada, duas lâminas para apagar, as *novaculas sive rasoria duo*, o *punctorium*, um furador de chumbo e uma régua.⁶⁶ O autor referencia ainda um outro objecto importante, os óculos, cuja invenção data de 1285, e que seriam naturalmente fundamentais tanto para a leitura como para a prática da escrita.



Fig. 7

66. Bernard Bischoff, *Latin Paleography: antiquity and the Middle Ages*. Trad. de Dáibhí Ó Cróinín e David Ganz. England: Cambridge University Press, 1990, pp. 18-9.

67. Edward Johnston, *Writing & Illuminating, And Lettering*. Edição simultânea de A&C Black, London e Taplinger, New York, 1983.

68. Malcolm Beckwith Parkes, *Their Hands Before Our Eyes: A Closer Look at Scribes*. England: Ashgate Publishing, 2008, p. 60.

Fig. 7 - Penas, *O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.

O instrumento de escrita era o *cálamo* e ou a *pena*, que se tornavam mais eficientes quando colocados quase horizontalmente, num ângulo de 45° com a superfície de escrita, para que se pudesse controlar melhor o fluxo de tinta.⁶⁷ A ponta destes instrumentos podia ser cortada de maneira a que pudesse produzir diferentes traços, isto é, uma ponta larga dava origem a traços com grande distinção entre finos e grossos entre si, e uma ponta mais estreita em ponta fina que proporcionava menos distinção na espessura do traçado da letra, e que seria escolhido pelos escribas para uma escrita rápida e de menor dimensão. A densidade do traço dependia da espessura do ponta. Os escribas usariam o tamanho do bico para determinar a altura mínima entre as linhas de escrita. O módulo da escrita determinava a distância entre a base mínima de uma linha e a base da que está a seguir. Embora muitos preparassem a escrita a partir de linhas da regragem, alguns utilizariam a linha acima da sua escrita como guia principal no controle dos traços ascendentes, e o alinhamento das letras seguindo a regra da altura mínima.

A escolha do escriba por um ângulo constante da pena, pela largura da ponta e módulo, contribuía de forma significativa na globalidade do jogo entre o claro-escuro (*chiaro-oscuro*), resultando num efeito criado pelo padrão do traçado sobre a superfície de escrita.⁶⁸

O cálamo,⁶⁹ instrumento de origem vegetal, conforme os estudos indicam, foi utilizado no traçado da visigótica cursiva, séculos VIII-XI. O uso do cálamo associado ao papiro, remonta a épocas remotas no Oriente. O *Cyperus papyrus* provinha de uma planta existente nas margens do rio Nilo, que serviu de matéria-prima para a produção de papiro. As canas preparadas na cidade de Memphis, forneciam a todo o Oriente os cálamos que depois de tratados e secos, se tornavam muito resistentes e brilhantes.



Fig. 8

Dos séculos XI e XII, existe um texto de um calígrafo árabe, Ibn-El-Bawad, que dá indicações para a preparação do cálamo: as canas deviam ser direitas e sólidas para que produzissem uma escrita perfeita. Deviam ter uma grossura média, e o golpe devia ser dado exactamente ao centro para que fosse simétrico.⁷⁵ Olga Dobiache⁷⁶ admite que o cálamo terá sido usado até ao século XI, pois só este instrumento dá origem a um desenho uniforme no traçado, sem alternâncias de espessuras, e que só no final desse século é que a pena terá sido utilizada em pleno, sendo esta substituição da matéria instrumental, decisiva na passagem do traçado da letra carolina para a gótica.

Quanto à grafia, o cálamo não proporcionava variação na espessura do traço, e quando a mão traça com maior rapidez, o desenho da letra é mais encadeado e cursivo. Em Portugal, Maria José A. Santos, adianta que não se sabe exactamente datar o período em que se deixou de utilizar o cálamo. A iconografia existente dos séculos IX e XI, induz em erro, na distinção entre cálamos e penas, pois estas podiam ter as barbas aparadas.⁷² Bernard Bischoff adianta que o cálamo terá sido utilizado por todo o Mediterrâneo desde a Alta Idade Média, enquanto a pena foi o instrumento mais utilizado pelos anglo-saxões na escrita do latim e do inglês antigo, havendo ainda uma referência a este instrumento, em Verona, desde o ano 800 d. C.⁷³

69. *Calamos* em grego e *calamus* em latim.

70. Maria José A. Santos, 1994, op. cit., p. 37, nota 5.

71. Maria José A. Santos, 1994, p. 117.

72. *Ibidem*, op. cit., p. 38.

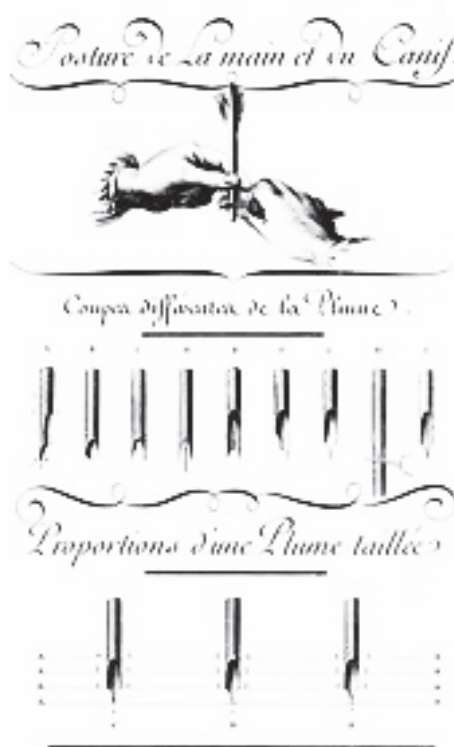
73. Bernard Bischoff, 1990, op. cit., p. 18, notas 67 e 68.

Fig. 8 - Cálamos.

A evolução da escrita visigótica na Europa Ocidental, para as formas denominadas de *carolimo-góticas*, (e depois para a gótica) poderá indicar que o uso do cálamo tenha sido substituído pela pena, durante a Idade Média até ao século XIX. Maria José Azevedo Santos, cita ainda o caso dos monges da Cartuxa, que trabalhavam individualmente nas suas celas, tendo cada um os seus próprios instrumentos de escrita: penas, tinteiros, pequenas tábuas enceradas e estiletos. As tabuinhas enceradas, as *tabulae*, continuaram a ser utilizadas durante a Idade Média, como *caderno de lembranças*.

Quanto à pena de ave como instrumento de escrita, Maria José A. Santos menciona Isidoro de Sevilha, que, no século VII estabelecia uma analogia entre o bico fendido da pena de ave com o Antigo e Novo Testamento, assemelhando-se as duas partes seccionadas com o sangue da Paixão e a expressão da Palavra.

Admite-se que a utilização da pena tenha tido difusão durante o século XI, embora não tivesse cessado o uso do cálamo, que conforme vimos em páginas anteriores, foi o objecto de escrita de origem vegetal mais usado na Antiguidade. As penas podiam ser de pavão, ganso, galo, corvo,⁷⁴ que após terem sido recolhidas e secas, eram talhadas.



74. Maria José A. Santos, 1994, op. cit., p. 33, nota 1.

Fig.9 - Talhe da pluma. *Encyclopédie de Diderot et de d'Alembert.*

Fig. 9

O processo de secagem era longo, podendo durar entre seis a doze meses; o processo artificial de secagem era feito num forno, sendo necessário em seguida, tornar a molhá-las, tornar a secá-las e depois enterrá-las em areia quente.⁷⁵ Só depois de seca e endurecida, era então possível talhá-la, golpeando o bico a meio.

Fedor Bach, numa publicação de 1877,⁷⁶ enumera nove procedimentos para tornar uma pena num instrumento de escrita:

1. o corte deve passar pelo meio da pena;
2. o aparo deve ter metade do comprimento;
3. deve ser tão largo de uma parte como da outra;
4. os cortes devem ser iguais;
5. não deve fazer-se a incisão a direito mas obliquamente;
6. o corte deve ser a meio de todo o aparo;
7. não deve ser aparada a direito mas obliquamente;
8. a incisão deve ser feita principalmente no dorso;
9. o aparo deve condizer com a linba da pena.⁷⁷

O escriba adequava o corte da pena consoante os estilos que pretendia traçar. As penas eram preparadas pelos clérigos nos mosteiros, tal como as tintas e pergaminhos. No século xv a pena custava pouco mais do que um real, sendo compradas às dúzias e quarteirões, sendo o mais barato entre todos os materiais que envolviam a escrita, não tendo contudo um período de vida muito longo.

O estilete —*graphium*— em ferro, cobre, prata e ouro, era um instrumento comprido e estreito, pontiagudo na extremidade que servia para escrever. Na outra ponta era achatado, servindo para apagar e anular os caracteres gravados na cera.⁷⁸

Quanto ao *scriptorium* e prancheta, propriamente ditos, eram constituídos pelo *postem* e o *regulandum* que eram os suportes onde o escriba colocava a folha de pergaminho. Maurice Laporte⁷⁹ dá uma definição de *scriptorium*, como o móvel onde se escrevia, *uma estante de coro*, ou ainda o *estajo* onde constavam os materiais citados.



Fig. 10

75. *Ibidem*, p. 33, nota 2.

76. *Zeitschrift für Deutsche Philologie*.

77. Maria José Azevedo Santos, op. cit., p. 33, nota 3.

78. Maria José Azevedo Santos, 1994, op. cit., p. 39, nota 2, p. 40, nota 1.

79. Maria José Azevedo Santos, 1994, op. cit., p. 42.

Fig. 10 - Compasso e dedal, *O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.

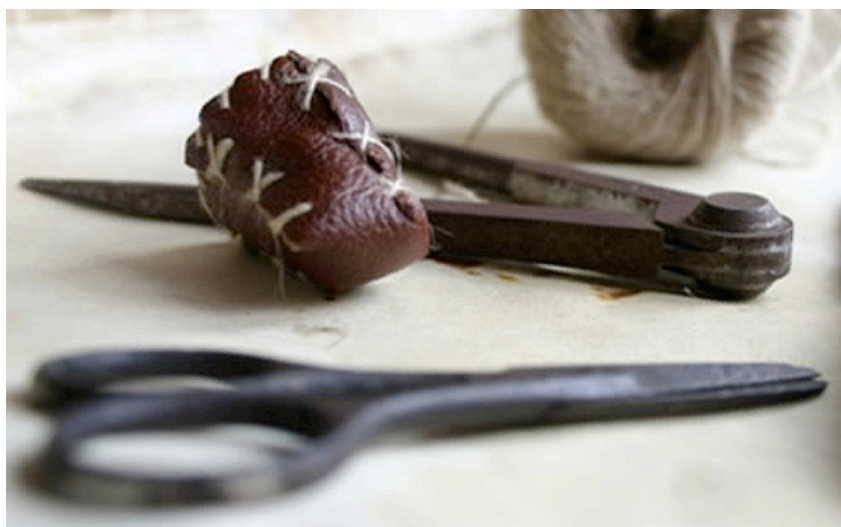


Fig. 11

A tesoura, o compasso, a lima e a faca, eram também materiais muito usados pelos escribas. O *cutellus* servia para fixar o pergaminho na mesa, sendo cravada no pergaminho com a mão esquerda.⁸⁰



Fig. 12

80. *Ibidem*, op. cit., p. 43.

81. Bernard Bischoff, op. cit, p. 19, nota 72.

Fig. 11 - Compasso e dedal, *O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.

Fig. 12 - Pergaminho e faca, *O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.

O *scalpellum*, ou canivete, era um instrumento muito antigo, descrito como sendo uma *pequena faca de cabo curto, lâmina pouco larga e curta*, tendo servido para muitos fins, tal como para o corte do pergaminho, o talhar das penas de ave, e inclusive para a correcção, o raspar de textos no pergaminho.

Entre os apetrechos necessários para a escrita incluía-se o *punctorium*,⁸¹ que Bernard Bischoff define como sendo um instrumento em forma de compasso que servia para marcar pontos de referência equidistantes nas margens das folhas, afim de traçar a *regragem* com a régua. A sovela, ou furador de chumbo, instrumento necessário para a encadernação, servia para fazer os furos na borda dos *folia*, pelos quais passavam as tiras de couro, que formavam os códices quando cosidos uns aos outros.



Fig. 13



Fig. 14

82. Maria José A. Santos, 1994, op. cit., pp. 41-2, nota 1.

83. Spire Blondel, *Les Outils de l'Écrivain*, Paris: Henri Laurens Éditeur, 1890, p. 53.

Fig. 13. Pergaminho e régua, *O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.

Fig. 14 - Pergaminho, régua e sovela, *O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.

Na pautagem, o *plumbum*, que à tradução, corresponde a uma mina de chumbo, equivalia a um fio de chumbo que, pelo seu peso, mantinha direita a página do códice a copiar. Também podia ser uma «haste» de chumbo simples, talhada em ponta, que entre os séculos XII-XIV, era utilizada para regrar as folhas de pergaminho. Na Antiguidade utilizavam o chumbo e a prata para regrarem.⁸² O *plumbum*, consistia num pedaço de chumbo possivelmente redondo e fino, [mas não em forma de cilindro longo] que permitia traçar sem dificuldade, com a ajuda da *regula*. Os monges também utilizavam um estilete em ferro, a denominada ponta seca para a regragem das folhas. A partir do século XI, foi usado uma «vara» de chumbo e com ponta talhada.⁸³

Algumas folhas apresentam a pautagem traçada a ponta seca, no verso. Manuel Díaz y Díaz⁸⁴ refere que a pautagem do fólio era necessária para determinar o formato do livro e da mancha de texto. Assim, as caixas de escrita são normalmente retangulares, cujos extremos são delimitados por pequenos pontos feitos com a ponta do compasso, sendo as linhas horizontais que guiavam a escrita, elaboradas de igual modo.

Quanto ao picotamento, Maria José A. Santos refere que este «surge nas margens de goteira, cabeceira, pé e lombada tanto para o texto como, por vezes, só para as colunas.» Os instrumentos mais comuns para o *picotamento* eram a sovela, o compasso e a faca.⁸⁵

A pautagem, ainda visível em algumas das imagens que apresentamos das folhas dos manuscritos de Santa Cruz de Coimbra, era feita com a *plumbagina*, e com ponta seca.

Segundo Maria José A. Santos, os nossos escribas não atribuíam grande importância à regragem, ou pautagem, sendo que uma pequena quantidade de documentação apresenta linhas com *plumbum*, cuja falta da pautagem originava fólhos visualmente desorganizados.

Nos países onde existia ferro natural e depósitos de carbureto foi o material usado na regragem foi denominado de grafite ou *plumbagina*. As propriedades desta substância permitiam que não fosse feita qualquer incisão sobre o pergaminho, deixando um rasto cinzento e brilhante.

Spire Blondel refere que a notícia mais antiga sobre lápis de grafite encontra-se num livro de C. Gessner em 1565, intitulado *De Rerum Fossilium figuris*. O autor referencia a existência de um lápis com um punho em madeira para escrever e que alguns denominam de *stimmi anglicanum*.

Em 1596, um médico italiano nascido na Toscana, André Césalpin, no seu tratado *De Metallicis* faz uma descrição mais completa do metal que ele designou por *Molyboides*. Em 1599, Imperato dá o nome de *grafio piombino*. O uso do lápis viu o seu renascer no século XVI, sendo utilizado principalmente por arquitectos.⁸⁶

Quanto aos tinteiros, do latim *atramentarium*, eram os recipientes onde a tinta era guardada e conservada, e foram alvo das mais variadas abordagens estéticas ao longo do tempo, assumindo vários materiais consoante as épocas: terra cozida, madeira, cobre, estanho, chumbo, prata, marfim, osso e vidro. De entre as várias formas, Maria José A. Santos, afirma que a forma mais frequente era a *corniforme*, ou *cornua*, feitas a partir do chifre animal. Os *cornua* estavam suspensos nas mesas e nos cavaletes. Existiriam também os tinteiros de chumbo em forma de pequenos vasos.⁸⁷

84. *Ibidem*, p. 36,
nota 27.

85. *Ibidem*, p. 36.

86. *Ibidem*, op. cit., pp.
60-1.

87. *Ibidem*, p. 60.



Fig. 15



Fig. 16

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

v. AS TINTAS

«elle est complète au bou de deux jours e le 'mésage' est alors valable pour plusieurs siècles.»⁸⁸

Os estudos sobre as tintas são complexos e defrontam-se também com a escassez de documentação. Até ao século XIII, pouco ou nada se sabe acerca das tintas utilizadas no Ocidente europeu.

A origem da palavra vem do latim, do verbo *tingere* e *tinctoria*, embora existissem no grego e no latim outras designações. No final do Império Romano, usava-se os termos *encaustum* ou *encautum*, por referência à aplicação a quente. Acerca do longo percurso da história da escrita, Maria José A. Santos afirma que foi grande a diversidade de produtos usados, de forma que *se escreveu com e em tudo*. A autora acrescenta que algumas civilizações, nomeadamente a chinesa, terão acrescentado fragrâncias às tintas, tal como a cânfora, o almíscar e o cravo da Índia.

Os componentes para a produção de tinta, mantiveram-se de forma inalterada, desde a Idade Média até à contemporaneidade, registando-se a referência em documentação desde o século III A.C. até à Idade Média, de elementos na composição da tinta, a *noz de galha* e o *sal metálico* e a *goma arábica*.⁸⁹ Estes são os componentes mais conhecidos nas receitas em Portugal, Espanha e Itália do século V ao século XVIII. Segundo Monique Bat-Yehouda,⁹⁰ Philon de Bizâncio, foi o autor da receita mais antiga e nela constam estes elementos, dando origem à denominação de *metalo-gálicas*.

88. Marcel Colombain, pp. 54-75.

89. Maria José A. Santos, pp. 44, 45, 47, 48.

90. *Ibidem*, op. cit., p. 48, nota 5.

Figs.15/16 - *Cornua, O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.



Fig. 17

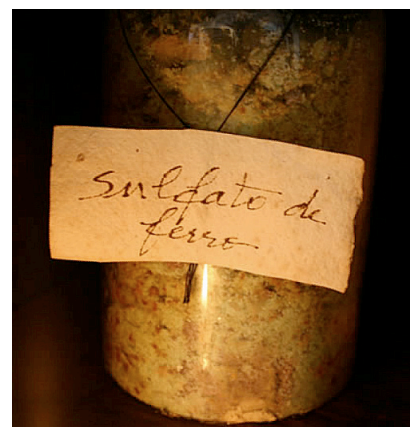


Fig. 18

Monique Bat-Yehouda, classifica as tintas segundo quatro tipos:

- 1- carbono;
- 2- metalo-gálicas;
- 3- mistas;
- 4- incompletas.

As primeiras terão sido usadas na Idade Média e em iluminuras; as *metalo-gálicas* dominaram a Idade Média por toda a Europa Ocidental. A noz-de-galha, do latim *gallea*, é uma excrescência, idêntica a um tumor nos vegetais, provocada pela picada de insectos, originando a galha do carvalho, da qual se extrai o ácido tânico aplicado em tinturaria. As nozes que ainda continham o insecto, eram as mais procuradas, pois continham mais ácido tânico. Provenientes dos mais variados sítios do mundo, a mais famosa era de uma cidade na Síria, Alepo, ponto de passagem na trajectória das caravanas que ligavam o comércio da Ásia à Europa. Trazida para o Ocidente pelos mercadores, esta noz era muito procurada pois era pesada, negra, com elevado nível de ácido tânico.

A escolha dos componentes era muito importante:⁹¹ Alchérius (século XIV) recomendava que a escolha das galhas devia ser selectiva: «*devem ser crespas e da goma arábica que devia ser brilhante e que se partisse facilmente; o vitriolo o melhor é o azul; da água deve ser da chuva ou de cisterna; do recipiente, novo de metal ou barro envernizado*». A preparação da tinta incluía a conjugação de vários elementos mediante determinadas porções, entre eles: a água doce, água da chuva ou *água terçada com vinagre* e vinho branco. Este último elemento, incolor e mais volátil do que a água, é constante em quase todas as receitas, sendo utilizado como diluente. As nozes eram mergulhadas durante vários dias num dos líquidos, juntamente com o sal metálico, que provinha de Itália, Espanha, Egipto, Chipre e Pérsia. O elemento ligante era a goma-arábica,

91. *Ibidem*, op. cit., p. 57, nota 1.

Fig. 17 - Sulfato de ferro, almofariz, goma arábica. *O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.

Fig. 18 - Sulfato de ferro. *O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.

existente em determinadas árvores do Oriente e África. Esta combinação de produtos era preparada ao sol, ou elaborada com fogo.⁹²

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA



Fig. 19

No século XVI, um litro de tinta custava cerca de 67 reais, o pergaminho 70 reais e a pena de ave, apenas um real. Maria José A. Santos refere ainda, que para além das essências aromáticas, as tintas podiam conter vidro, ou *açúcar candil*, um tipo de açúcar refinado que conferia mais brilho à tinta.⁹³

O processo de filtragem da tinta era muito importante, pois o preparado inicial continha muitos resíduos que não se dissolviam e que tinham de ser *coados*, através de um pano fino ou linho. O tempo da preparação da tinta podia variar entre uma semana, duas ou mesmo um só dia, dependendo da quantidade dos elementos adicionados. Algumas destas tintas tornavam-se mais consistentes, sendo necessário aquecê-las antes de escrever. Depois de escrito o texto, era necessário secar a tinta, usando-se pó de madeira, limalha de cobre e areia fina. Estas areias e pós, eram guardados em *poeiros*, *caixinhas com tampa esburacada para polvilhar*, assim anotadas em inventários.⁹⁴

Inicialmente a produção da tinta estava a cargo dos clérigos, mas com o decorrer do tempo terá acabado por se generalizar, embora não haja registo em documentos que provem a existência de uma profissão específica para esta actividade.

92. Monique Bat-Yehouda, op. cit., p. 184.

93. Maria José A. Santos, 1994, op. cit., p. 54.

94. Maria José A. Santos, 1994, op. cit., p. 18, nota 3.

Fig. 19 - Tinta. *O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.

VI. PERGAMINHOS E PAPÉIS

O suporte da escrita, a «*coisa sobre a qual se escreve*»⁹⁵, é designado pelos especialistas como «matéria subjectiva», partindo do princípio que o suporte pode determinar a tipologia e a morfologia da escrita pois opõe resistências diferentes ao instrumento de registo. As denominadas matérias subjectivas foram muito variadas ao longo do tempo: pedra, ardósia, ouro, marfim, vidro, bronze, madeira, papiro, pergaminho, tecido e papel. Quanto ao pergaminho e papel, talvez não se venha a saber qual dos dois foi mais utilizado, embora existam dados que indiquem que o pergaminho era usado predominantemente nas chancelarias régias, enquanto o papel era utilizado pelas chancelarias menores da administração pública ou privada.

Desta maneira, a natureza dos documentos e os centros de produção de escrita determinavam a escolha dos materiais: para os livros de chancelaria régia, livros de notas de tabeliães, livros litúrgicos e cartas régias ou episcopais, de carácter mais ou menos solene, era utilizado o pergaminho. Em contrapartida, o *pergaminho de pano*, designação dada ao papel, devido à matéria-prima utilizada no seu fabrico, era utilizado nos escritos sobretudo de natureza contabilística, tal como recibos, livros de receita e despesa, róis de pessoas ou impostos, tombos de propriedades, entre outros. A adopção do papel na Europa, como suporte de escrita, foi o veículo para uma inovação substancial pois alterou as condições materiais para o exercício da escrita e possibilitou uma maior articulação do processamento da redacção dos textos, respondendo ainda a uma necessidade de registos escritos, cada vez mais articulada e emergente.⁹⁶

Os suportes materiais de escrita foram vários, havendo civilizações que recorreram à forma de registo em gravação ou incisão, tanto em barro como em tábuas de madeira revestidas com cera, as *tabula*, ou ainda em pedra e metal. Contudo, Maria Augusta Babo⁹⁷ refere que a natureza vegetal dos suportes prevaleceu. No latim a palavra *liber*, tal como em grego *biblos*, significam casca ou película. As palavras em alemão e inglês, *buch* e *book*, têm o mesmo significado de faia. O termo em latim *codex* (ou bloco de madeira), e *tabula* para os blocos de madeira com cera, aponta para uma mesma origem vegetal.

Só na Idade Média esta relação mudou pois havia sido descoberto um outro suporte de origem animal, o pergaminho: no latim tardio a palavra *pergaminu* relaciona-se com o topónimo *Pérgamo*.

Na definição de Bluteau, «*He a pelle, ou membrana mais chegada à pelle do carneyro, cabra ou bezerro adelgaçada, & bem preparada, para se poder escrever nella cousas de importancia, como Padroens, Breve, Indulgencias, Dlipomas Pontificios, &c. He opinião commua, que se chama Pergaminho, de*

95. Roland Barthes, *O Prazer do Texto Precedido de Variações sobre a Escrita*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 93.

96. Armando Petrucci, p. 156.

97. Maria Augusta Babo, op. cit., 75.

Pergamo, antiga Cidade da Asia, aonde foi inventado, antes que houvesse papel no mundo, & por isso lhe chama S. Jeronymo Pergaminum ou Pergameneum.»⁹⁸

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA



Fig. 20

Sendo um suporte de escrita de origem animal, (carneiro, vitela, bezerro e outros) tinha de ser submetido a todo um processo de limpeza e preparação para que nele se pudesse escrever. A pele é formada por duas camadas, a epiderme, que é uma camada muito fina onde se encontram os pelos, e a derme, uma camada mais espessa, com gordura agregada. O processo que transformava a pele animal num suporte de escrita, começava pela depilação e depois pela separação da carne, seguindo-se a diminuição da espessura e finalmente o polimento. Retirada ao animal morto, a pele era lavada em água corrente fria, para se limparem sujidades e sangue. Depois da depilação era mergulhada em água e cal durante vários dias, para que a pele ficasse mais mole. Esta operação era realizada em fossas onde eram colocadas dúzias de peles de cada vez, sendo remexidas diariamente. A cal adicionada transformava as gorduras em sabão, permitindo a sua dissolução na água, branqueando o pergaminho. Depois de raspada e polida a pele era lentamente esticada, sem estar totalmente seca. Terminada esta fase, a pele era novamente passada por água e, por fim, era esticada em caixilhos próprios de madeira em forma circular ou rectangular. Assim esticada, a pele no seu reverso, o lado dos pelos, era desbastada com um *lumelarium* —uma faca côncava que era utilizada para raspar todas as impurezas da pele— sendo polida com pedra pomes e água no seu verso.

Quando o pergaminho se destinava à produção de códices, ambos os lados eram utilizados para escrever, polindo-se o reverso com a ajuda do pó de giz que tapava os poros dos pelos do animal ao deslizar pela superfície da pele, tornando-a mais homogénea e impermeável, permitindo assim uma boa fixação da tinta. No Ocidente, os fabricantes de pergaminho utilizavam técnicas de produção distintas das dos gregos, que incluíam no polimento final uma clara de ovo e óleo de linhaça, que conferia ao pergaminho um aspecto mais brilhante.

98. Raphael Bluteau. *Diccionario de Língua Portuguesa*, Tomo VI, Lisboa, 1712-28, p. 423.

Fig. 20 - Pergaminho, *O Scriptorium: espaço e elementos da escrita medieval*, exposição, Coimbra, 2006.

Maria José A. Santos menciona que, «*Os Antigos conheciam o poder da água de cal mas não a usaram na preparação de peles. Pensa-se, por isso, que foram os árabes no século VIII que trouxeram esta prática para a Europa.*»⁹⁹

Quanto à origem histórica deste material, a autora refere que as informações de Plínio não são de todo exactas. Plínio atribui o facto ao Rei Euménes II, de Pérgamo, século II a. C: «...*invenção do pergaminho, devido à necessidade de substituir o papiro, material de escrita dominante*», pois o rei Ptolomeu V do Egipto teria proibido o envio deste material para Pérgamo, cidade da Ásia Menor (na actualidade, Bergama, Turquia).

O termo «*pergamenum*» foi o primeiro a ser documentado num édito do imperador romano Diocleciano.¹⁰⁰ Para Portugal, Maria José Azevedo Santos, referencia o autor José Pedro Machado que assinalou o termo *purgamino* numa forma mais antiga, datado num documento do ano de 1086. Contudo, a autora refere que as alusões a peles de animais são muito anteriores àquela data. O valor comercial destas é indicado em documentos de doação, compra e venda, datados entre os anos de 946 e 1030, servindo como dotes para casamentos ou mesmo bem de troca.

Os *peliteiros* era a denominação para os homens que curtiavam e preparavam as peles, para vários fins (calçado, vestuário, e outros fins) tendo sido registada em muitos documentos antigos. Apesar disso, Maria José A. Santos refere que no século XII e XIII talvez apenas os *frates pergamentarii* (os monges pertencentes aos mosteiros) se ocupavam da tarefa de preparar pergaminhos. Já no século XV, Sousa Viterbo, faz referência ao termo *purgamilheiro*, cuja definição aponta para uma actividade de compor ou vender pergaminho. Ainda no século XV, segundo a definição de autor Paulo de Praga, o *pergaminheiro* era aquele que fabricava peles: «*um artífice que prepara os pergaminhos das peles de vitelos e outras reses ao qual compete também preparar o pergaminho fino chamado virgem, e folhas de pequenas peles, e capas e betume de todo o género tanto grosso como fino.*»¹⁰¹ A produção e uso do pergaminho teve um declínio nos séculos XVI e XVII, por altura do aparecimento da imprensa e do papel. António Ribeiro Guerra¹⁰² submeteu a análises laboratoriais documentos particulares dos séculos IX-XII, tendo concluído que a maioria dos pergaminhos provém de gado ovino, apesar de também serem utilizadas as peles de gado bovino e caprino. O mesmo autor referenciou que os pergaminhos analisados eram aparas, aproveitamento dos restos de peles que eram utilizadas na manufactura de manuscritos. Depreende-se portanto que se os centros produtores de cartas utilizavam os retalhos das peles para documentos avulsos, também produziram livros.¹⁰³ Para os manuscritos em pergaminho do Mosteiro de Santa Cruz, com cerca de 18000 fólios, foram necessárias cerca de 5000 peles de animais.¹⁰⁴

99. Maria José Azevedo Santos, 1994, op. cit., p. 18, nota 3.

100. *Ibidem*, op. cit., p. 13, nota 3.

101. *Ibidem*, op. cit., p. 15.

102. António Joaquim Ribeiro Guerra, *Os Diplomas privados em Portugal dos séculos IX a XII: gestos e atitudes de rotina dos seus autores materiais*. Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2003. Dissertação de Doutoramento na área de Paleografia e Diplomática apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

103. Maria José A. Santos, 2001, op. cit., p. 35.

104. *Ibidem*, p. 35.

Maria José A. Santos faz referência a indicadores indirectos acerca do aprovisionamento de pergaminho, papel e tinta, que a administração central do reino requeria em 1521, no final do reinado de D. Manuel I: num período de 25 dias, foram entregues à chancelaria régia para registos nos livros, mais de 5000 folhas de papel, 300 folhas de pergaminho e cerca de 25 litros de tinta de escrever. Paulo Drumond Braga a partir de um rol de documentos, identificou escritvães, recebedores, contadores, almoxarifes, secretários e outros homens que faziam da escrita não só o seu principal ofício, como providenciavam o regular funcionamento dos complexos serviços do reino. «*Na gestão do Reino e do Império, podemos escrevê-lo, o documento escrito à mão desempenharia o papel principal, mais eficaz, mais célere e decerto de maior confiança e crédito social do que qualquer outra forma de comunicação... logo as escritas de mão se encaminham para a explosão de morfologias múltiplas, inventivas, capazes de enriquecimento pela abertura ao húmus criador da personalidade, do individual, da diferença.*»¹⁰⁵

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

B. UNIDADE GRÁFICA LATINA

Maria José A. Santos refere-se ao conceito da unidade gráfica latina, como sendo a escrita que Jean Mallon¹⁰⁶ denominou de *nouvelle écriture romaine commune*. Segundo este autor, até à Idade Média, os tipos de letras tinham uma origem comum numa escrita, variando na execução conforme os instrumentos de registo e a própria cursividade. A escrita romana antiga apresenta-se sob duas formas: a *capital* e suas variações, e a *cursiva*, apelidada de *escrita comum*, utilizada nos actos comuns do quotidiano. Dominique Briquel¹⁰⁷ advoga que esta escrita da qual se conservam registos que são posteriores ao século I d. C., terá sofrido uma alteração profunda durante o século II d. C. A partir de documentos datados do século I d. C., verificou-se que a escrita romana a *écriture commune classique*, apresentava uma inclinação para a direita, portanto, um ângulo de escrita diferente do modelo anterior. Esta inclinação terá favorecido as ligaturas, que Jean Mallon explica de duas formas: devido a uma nova inclinação da folha para a direita, ou pela forma de posição dos dedos ao segurar a pluma, isto é, a utilização do polegar e o indicador, tal como seguramos um instrumento de escrita manual nos nossos dias.

A mudança de ângulo determinou alterações morfológicas importantes: alguns traços passaram a ser mais finos, os traços curtos e grossos tornaram-se mais longos e finos; os traços oblíquos, direitos e curvos, tornaram-se mais verticais e engrossaram, com traços horizontais mais finos. Esta escrita caracteriza-se pelo elevado número de

105. Maria José A. Santos, op. cit., p. 23.

106. Jean Mallon, *Paléographie romaine*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952; do mesmo autor o *De l'écriture: recueil d'études publiées de 1937 a 1981*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1986.

107. Dominique Briquel, *L'Écriture latine*, Université de Paris IV. www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/ecriture_latine-relue.pdf.

ligaturas, traçada a partir de um ângulo recto relativamente à linha directriz, o que proporcionou alterações significativas nas formas das letras. A orientação vertical dos traços cheios fez com que os traços curtos se inscrevessem entre duas linhas paralelas abstractas, que delimitavam o corpo da letra; os traços longos passavam para cima e para baixo dessas duas linhas paralelas, originando uma escrita executada segundo quatro linhas paralelas.

A transformação da capital em minúscula ocorreu entre os séculos II e III, sendo neste último século que se deu a afirmação deste novo tipo de escrita nas chancelarias reais, com alterações mediante as áreas geográficas. Dominique Briquelet¹⁰⁸ assinala as chancelarias reais dos reinos bárbaros do Ocidente, cuja escrita evidenciava um jogo complexo de ligaturas.

O alfabeto uncial está representado num número considerável de manuscritos, sendo a uncial a versão caligráfica da «*commune nouvelle*». A expressão *litterae unciales* é antiga, designando uma escrita de grande formato normalmente existente na escrita a ouro ou prata dos pergaminhos. Esta escrita foi adoptada de maneira geral a partir do século V, sobretudo em obras de autores cristãos, de grande porte. Poderá constatar-se que metade dos manuscritos anteriores ao século IX, e que subsistiram até hoje, estão escritos em uncial. Segundo Dominique Briquelet, esta escrita era aplicada sobretudo em livros de luxo. Na época em que se verificou a passagem da letra de duas para quatro linhas, esta tipologia manteve-se nos títulos e iniciais dos códices medievais.

108. *Ibidem*, op. cit.

109. Enric Tormo i Ballester, «La Gótica lo permanente» in *La Letra Gótica: tipo e identidad nacional*. Peter Bain; Paul Shaw, (coord.) València: Campgràfic Editors, 2001, pp. 12-21, p. 21.

110. Maria José Azevedo Santos, 2003, p. 112-113, nota 13. A «Septimânia e Catalunha que, por finais do século IX, já tinham abandonado a visigótica e introduzido a carolina. Ao contrário, Castela, León, Aragão e Portugal continuarão a usar, pelo menos, até finais do século XII, a escrita visigótica.»

I. A ESCRITA PENINSULAR VISIGÓTICA

«*El nacionalismo siempre es un sentimiento de resistencia*»¹⁰⁹

Durante a Idade Média, no território da Península Ibérica, vigorou uma tipologia gráfica com características próprias, fenómeno idêntico ao que se verificou noutras regiões da Europa, com o surgimento das denominadas *escritas nacionais* ou *escritas peninsulares*, entre as quais se enumera a merovíngia, a beneventana, a insular e visigótica, sendo estas tipologias determinadas por factores de influência local, cuja dimensão política, cultural e social terão com certeza influenciado os aspectos morfológicos. As escritas nacionais tenderam a desaparecer a partir da tomada dos territórios por parte do Império Carolíngio, ocupação que não ocorreu na Península Ibérica.¹¹⁰ A escrita peninsular de Espanha e Portugal dos séculos VIII e XIII, é caracterizada pelo uso da *visigótica* ou *visigótica-moçárabe*. O termo *visigótica* é a classificação presente no vocabulário paleográfico-diplomático europeu,

podendo ser definida como um «*tipo de escrita latina usado nos territórios que outrora fizeram parte do antigo reino visigodo... desde a Septimânia até ao sul da península, entre os séculos VII e XIII*».¹¹¹ Quanto às grafias desta época, em território português, Maria José A. Santos referencia mais duas tipologias para além da visigótica: a *carolina* e a *gótica*, tendo em conta duas categorias principais, a escrita diplomática ou documental e a librária, que conforme já referimos, têm objectivos e resultados finais distintos.

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

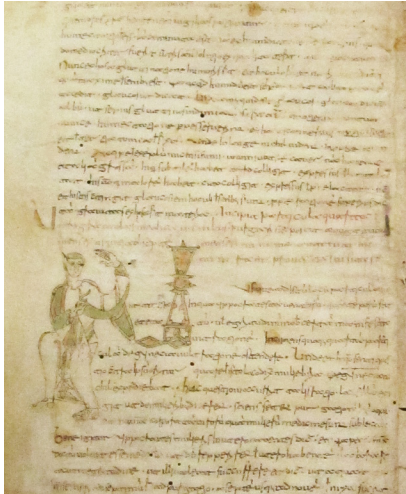


Fig. 21



Fig. 22

Embora a escrita estivesse presente nas instituições religiosas e nos sectores da administração pública e privada, a população do território português nos primórdios do século XII, seria analfabeta.¹¹² A escrita visigótica estava formada no princípio do século VII e atingiu estabilidade e consolidação com a unificação visigoda, também representada na epigrafia e numismática. Com a chegada dos árabes à Península, a escrita visigótica manteve-se, sendo posteriormente difundida pela população erudita moçárabe, a Norte de Portugal.

A relação entre a letra visigótica e os Visigodos, na opinião de Maria José A. Santos, remonta à Queda do Império Romano do Ocidente (476, d. c.) e à formação dos Reinos Germânicos, que acabaram por se fixar no território Europeu, por volta do século V. A mistura e choque entre duas culturas completamente distintas, a romana e a dos povos bárbaros (Suevos e Visigodos) terá originado uma sociedade pobre em escrita, longe da riqueza e antiguidade cultural romana e distante da *unidade gráfica latina*.

Entre os séculos XIV ao XVII, a visigótica existente na documentação portuguesa foi designada de diversas formas: *galega*, *goda*, *gotica*

111. Anscari M. Mundó, «Notas para la historia de la escritura visigótica en su periodo primitivo», in *Brevium, homenage a D. Manuel C. Diaz y Diaz*, 1983, pp. 175-6.

112. Maria José Azevedo Santos, «Modos de escrever no século XII em Portugal», in *Bibliotheca Portucalensis*, II Série n.ºs 15-16, 2003, p. 100.

Fig. 21 - Escrita Beneventana. Fragmento de guardas de um códice do século XVI. Santa Cruz 55, f. 11v. Ms. em pergaminho, sécs. XV-XVI, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

Fig. 22 - Escrita visigótica. Fragmento do *Lex Visigothorum* do século IX, guarda do códice Santa Cruz 52 (n.º Geral 97), Santa Cruz 52, f. 11r. in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

antiqua, gotica antiquissima, sendo termos que abrangiam tanto a escrita existente nos livros como aquela grafada em cartas avulsas.¹¹³

As origens e definições acerca do termo «visigótica» não são consensuais, sendo tema de estudo de variados autores. No que respeita à terminologia usada na classificação destas grafias, Maria José A. Santos refere que a pesquisa em inventários de livros é a fonte lexical mais importante para o conhecimento dos termos usados durante a Idade Média e Renascimento. A autora refere que, apesar de reconhecer o carácter útil das classificações e terminologias atribuídas às diferentes grafias ao longo da História, estas podem não corresponder com exactidão aos modelos em estudo.

No século xvii, Jean Mabillon¹¹⁴ enquadrou a tipologia visigótica na família das góticas, derivando esta da cultura dos visigodos, que a teria implantado na Península Ibérica. Bernard Bischoff, após a análise e constatação de uma escrita anterior embora com traços semelhantes à visigótica, em três manuscritos do mosteiro de Santa Catarina em Sinai do século vii, advoga que a escrita visigótica terá sido levada até Espanha, por povos do Norte de África.¹¹⁵

Luigi Schiaparelli reconhece a razoabilidade do termo, evitando confusões e restrições de significado, para designar um período e território de uma escrita que usada em Espanha, é considerada, segundo a Paleografia, como sendo uma escrita nacional.¹¹⁶ Em 1927, P. Lehman¹¹⁷ considerou que a escrita visigótica derivava da cursiva minúscula romana e de uma forma degenerada da semi-uncial.

As designações encontradas nos documentos para descrever as grafias são diversificadas tanto no que respeita no que respeita à dimensão como à execução das letras: *letra miúda, letra pequena, letra grossa ou letra e ponta grossas, boa letra, má letra, ou nobre letra*. As classificações com carácter mais generalista definem termos como, *letra redonda e letra curioza, letra gótica antiquíssima, letra gótica ou gotiga, letra galega, letra antiga, mui antiga ou antiquíssima, letra goda, letra mourisca* (árabe).¹¹⁸

Quanto à designação de *letra rabuda*, que Maria José A. Santos referencia num documento de 1438 do mosteiro de Santo Tirso, corresponde ao termo aplicado a uma letra cursiva com hastes bastante pronunciadas.¹¹⁹ Em Espanha foi apelidada de *toletana*,¹²⁰ terminologia alusiva à cidade castelhana, que na época, era um grande centro de cultura moçárabe e de difusão de livros em letra visigótica. O termo *toletana* mais antigo consta em duas obras do século xiii, surgindo o termo *omissa littera Toletana*¹²¹ referenciando a letra visigótica, que segundo Augustín Millares Carlo, não teria as mesmas origens da visigótica. Numa nota de um documento de 1047 pertencente ao Escorial, aparece ainda o termo *moçarava*.

113. Maria José Azevedo Santos, 2003, p. 101.

114. Maria José Azevedo Santos, 1994, p. 68.

115. *Ibidem*, nota 2, p. 77.

116. *Ibidem*, p. 67.

117. *Ibidem*, nota 4, p. 75.

118. Maria José Azevedo Santos, *Da visigótica à carolina*, 1994, p. 69.

119. *Ibidem*, p. 73.

120. Maria José Azevedo Santos, «Modos de escrever no século xii em Portugal – o caso do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra in *Bibliotheca Portucalensis* ii, 2003, p. 100.

121. *Ibidem*, op. cit. p. 70

Nas obras *Chronicum Mundi* e *De Rebus Hispaniae* o texto insere-se nas disposições do Concílio de Léon de 1090, de acordo com os registos da assembleia de eclesiásticos onde se deliberou a substituição do cânone, a denominada *toletana* —ou visigótica— pela carolina ou *gallica*. Também aparecem as denominações de letra *toledana* em oposição à letra *francisca*.¹²²

Em Portugal do século XIII, aparece o termo *gallega*, em inventários da Biblioteca da Sé de Coimbra.¹²³ Registam-se ainda em livros da Biblioteca da Sé de Braga (1612) várias designações, entre elas: letra *gotica mui antiga*, a *letra gotica antiquissima* ou *letra antiga*.¹²⁴

O período durante o qual a visigótica foi utilizada, foi muito extenso e quanto ao *ductus* e à execução; Maria José A. Santos opta pela classificação clássica, apesar de esta ser uma questão complexa e controversa.¹²⁵

- visigótica cursiva;
- visigótica redonda;
- visigótica de transição para a carolina.

A escrita visigótica nos séculos V, VI e VII, tinha assumido características originais nos territórios invadidos pelos Visigodos, dispondo de caracteres próprios,¹²⁶ embora a datação deste acontecimento seja impossível de ser definida. Com a invasão dos Árabes, povo que exerceu uma enorme influência, nas sociedades dos povos peninsulares ocupados, a escrita visigótica não desapareceu, tendo as classes sociais moçárabes de elevado estatuto continuado a praticá-la.

Na época das emigrações árabes para as terras a Norte, Galiza, Astúria e Cantábria, os árabes continuaram a usar a escrita visigótica, tendo eventualmente transmitido esta escrita aos povos dessas regiões. A escrita visigótica é constituída na sua totalidade por minúsculas em que cada qual se distingue: o corpo e a haste, ou o corpo e a cauda. «As letras maiúsculas são raramente usadas, e distinguem-se das letras minúsculas porque todos os seus traços, os essenciais como acidentais, se mantêm dentro da caixa da regra, ou seja, o espaço formado pelas já referidas linhas imaginárias, paralelas e horizontais».¹²⁷ A morfologia desta escrita caracteriza-se por hastes bastantes altas relativamente ao corpo da letra, que é de dimensões reduzidas, possuindo um conjunto de letras bem diferenciadas. As letras distintivas são: o *a* aberto, o *g* estreito de forma uncial, o *t* designado como «beta invertido», e o *et* que formam uma ligatura.

Segundo Maria José A. Santos, a escrita visigótica terá sido feita inicialmente com um *cálamo*, pois é composta por traços cuja espessura é muito homogénea, em que os traços verticais, horizontais, oblíquos, são finos ou grossos mas rigorosamente uniformes, não havendo alternância acentuada entre cheios e finos e nem fracturas nas letras. Assinale-se ainda que, nesta escrita existem letras separadas

122. *Ibidem*, pp. 70-1, nota 3.

123. *Ibidem*, p. 72, nota 2.

124. *Ibidem*, p. 72.

125. *Ibidem*, p. 80.

126. *Ibidem*, p. 79.

127. *Ibidem*, p. 88.

por pequenos espaços em branco, aparecendo muitas vezes ligadas; por vezes os traços ascendentes terminam em forma achatada (espátula) e com uma inclinação de 45º.

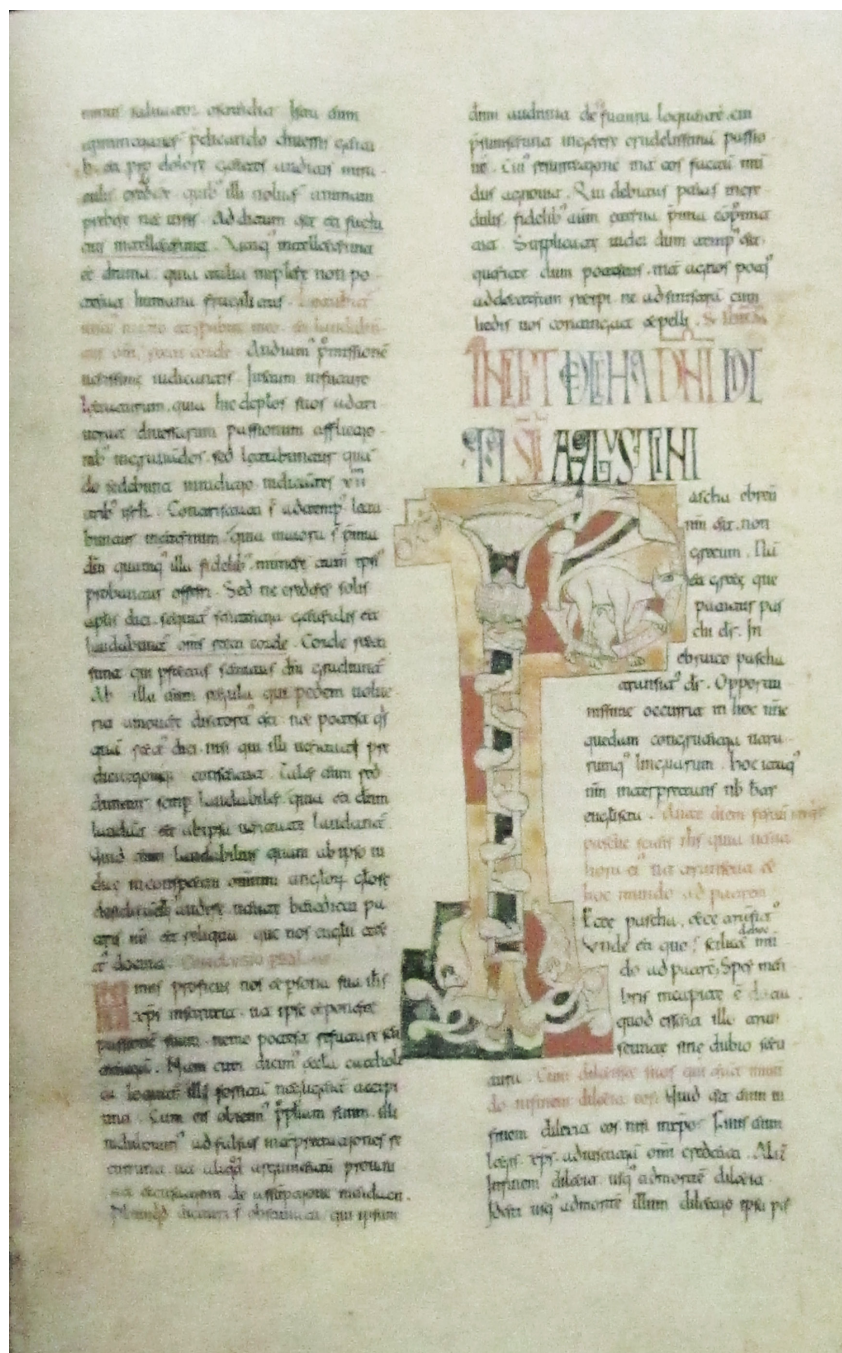


Fig. 23 - Escrita visigótica. Santa Cruz 4, f. 115r. Ms. em pergaminho, 1139, in Santa Cruz de Coimbra, 2001, op. cit.

Fig. 23

A escrita *visigótica cursiva*, vigorou em Portugal desde o século IX ao XII. Dentro das denominadas escritas diplomáticas, Maria José A. Santos apresenta o pergaminho da fundação da igreja de Lardosa, actual concelho de Penafiel¹²⁸ como o documento mais antigo desta escrita. Esta visigótica cursiva foi definida por Agustín Millares Carlo, como uma «escrita rústica, tosca e descuidada, fruto da escassa cultura de quem a praticava». ¹²⁹ A função desta grafia foi a de servir o registo de documentação administrativa, cartas de compra e venda, doações e outras, logo não aparece em assinaturas autógrafas.

Esta tipologia foi encontrada numa área geográfica compreendida entre Braga até Coimbra, sendo que o cartório do Mosteiro de S. Salvador de Moreira apresenta 63,3% da totalidade dos documentos produzidos. ¹²⁹

No século XI a visigótica cursiva coexiste com uma variação arredondada, a *visigótica redonda*, também designada por *minúscula* ou *caligráfica* em 1014, e com a de *transição* para a carolina em 1054.

A caracterização desta escrita não é um exercício simples, pois revela complexidade nos traços, uns fundamentais outros não, consequência evidente de um movimento rápido e livre. ¹³⁰ Acrescente-se ainda que a visigótica cursiva era uma escrita usual, um instrumento de comunicação e memorização, e não uma escrita que tivesse como objectivo uma dimensão estética. Os próprios documentos redigidos em visigótica são de natureza essencialmente administrativa, ou comercial.

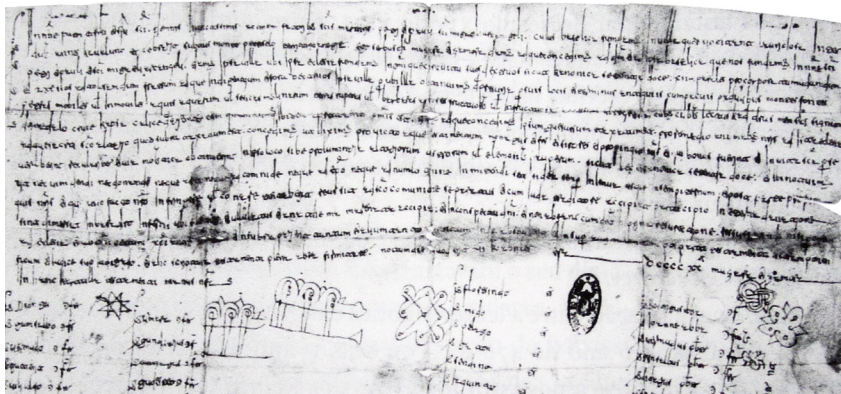


Fig. 24

Quanto à escrita *visigótica semi-cursiva*, é uma tipologia correspondente a uma fase de transição para a visigótica redonda. O número de cartas portuguesas avulsas, em visigótica semi-cursiva é escasso, tendo como referência aos mosteiros de S. Salvador de Moreira, Pendorada, Pedroso, S. Simão da Junqueira, onde esta escrita foi utilizada.

128. A autora referencia Augusto Millares Carlo, *Tratado de Paleografía Española*, colab. José Manuel Ruiz Ascensio, 3ª ed., Madrid, 1983, p. 37 e seguintes.

129. *Ibidem*, 2003, p. 103.

130. *Ibidem*, p. 81, nota 3.

Fig. 24 - Documento da fundação da igreja de Lardosa, 17 de Março de 882, T.T. Casa Forte.

O século XI será o período de transição para a redonda. A história da visigótica cursiva em Portugal, pode ser traçada através dos documentos existentes no Mosteiro de Moreira, sendo caracterizada como uma escrita grosseira e rude, apresentando uma mancha visual pouco esmerada. Com a invasão dos Árabes, povo que exerceu uma enorme influência nas sociedades dos povos peninsulares, a escrita visigótica não desapareceu, tendo as classes sociais moçárabes de elevado estatuto, continuado a praticá-la; na época das emigrações árabes para as terras a Norte, Galiza, Astúria e Cantábria, os árabes continuaram a usar a escrita visigótica, tendo possivelmente transmitido esta escrita aos povos dessas regiões.

As sociedades dos núcleos da Península, particularmente as das terras situadas a norte entre os rios Douro e Ebro, foram classificadas como de *grande rudeza*, portadora de numerosos vestígios de arcaísmo e *iletrada en su inmensa mayoría*. A cultura destas regiões estava nas mãos de reduzidos grupos de moçárabes e eclesiásticos da região da Astúria, que se distinguiam pelo conhecimento da escrita. Sendo os mosteiros e as igrejas os centros desta cultura, foi pertença de uma minoria essencialmente monástica-eclesiástica, pois os escribas que grafaram a visigótica, seriam membros do clero regular e secular. Numa sociedade que vivia os primórdios da organização das instituições políticas e administrativas, a escrita pertencia a uma cultura religiosa considerada rudimentar, que tinha na escrita *visigótica cursiva* um produto perfeito. Segundo os conceitos paleográficos, a fealdade ou a beleza não são atributos absolutos, dado que estes são condicionados pelas características de uma época, dependendo ainda daquele que escreve. Uma escrita, quanto mais se aproxima do ornamento mais se aproxima do inevitável juízo estético: «*Por oposição, uma escrita sem ornamentos, de medida e disposição irregulares facilmente é considerada feia, não caligráfica*». ¹³¹ Uma escrita é caracterizada como sendo *pesada*, quando se refere à característica do traço que alterna entre a espessura larga ou fina, grafado por um escriba que teve como meio um instrumento maleável. ¹³² Por oposição, a escrita é *leve* quando o instrumento utilizado é duro, traçando de forma uniforme. ¹³³ Acerca da natureza dos instrumentos que traçaram a visigótica cursiva e da falta de alternância nos traços finos e grossos, questiona-se se terá sido utilizada a pena ou o cálamo.

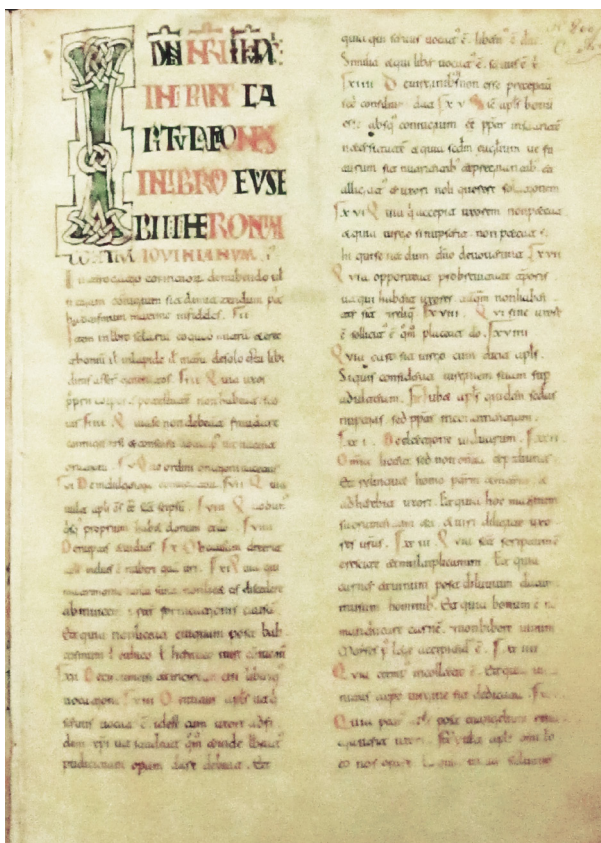
¹³¹. *Ibidem*, p. 84.

¹³². *Ibidem*, p. 87,
nota 2.

¹³³. *Ibidem*, p. 87,
nota 3.

¹³⁴. *Ibidem*, p. 81,
nota 3.

No século XI a visigótica cursiva coexiste com uma variação arredondada, a *visigótica redonda*, também designada por *minúscula* ou *caligráfica* em 1014, e com a de *transição* para a carolina em 1054. Luigi Schiaparelli defende que a *visigótica redonda* teve origem na *visigótica cursiva* e que ao longo da sua vigência terá sofrido influências da *uncial* e *semi-uncial*. ¹³⁴



DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

Fig. 25

Quanto à escrita librária existente nos códices, regista-se a *visigótica redonda* que apresenta no traçado características próprias de uma escrita caligráfica, tendo em conta a regularidade da grafia, qualidade de execução e harmonia de formas. Foi denominada por letra *redonda, sentada, minúscula*, e ainda *caligráfica*. Em termos estéticos, revela uma diferença na execução, no traçado.¹³⁵ Com formas arredondadas, a minúscula é caligráfica, tendo como principal característica o esmero, a qualidade do traçado na execução. A visigótica redonda apresenta vestígios da cursiva e influências da carolina-gótica.¹³⁶ O Mosteiro de S. Salvador de Moreira apresenta uma produção de 23,4% de cartas avulsas escritas com esta grafia, tal como o Mosteiro de Pendorada.

Os factores que levaram à evolução formal da visigótica poderão ter dependido do contexto social, e das condições materiais do próprio escriba. A visigótica cursiva, considerada rude e pouco esmerada, transformou-se em redonda, cuidada, ou por razões de ordem estéticas ou por se terem verificado alterações a nível das condições da escrita ou mesmo nos próprios instrumentos de escrita. A existência

135. *Ibidem*, p. 115.

136. *Ibidem*, p. 115.

Fig. 25 - Escrita visigótica de transição e carolina de transição. Santa Cruz 47, f. Ir. Ms. em pergaminho, séc. XII, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

da componente estética é bastante evidente, sendo talvez necessário questionar se o instrumento de registo terá sido o único factor na evolução formal. Olga Dobiache¹³⁷ admite que o cálamo terá sido usado no século XI, pois só este instrumento dá origem a um desenho uniforme no traçado, sem alternâncias de espessuras, e que só no final desse século é que a pena terá sido utilizada em pleno.

II. TIPOLOGIAS GRÁFICAS DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA

Coimbra, cidade com origem romana, foi o maior núcleo urbano do denominado Condado Portucalense¹³⁸ e, apesar de ter sofrido influência árabe, a generalidade da população manteve-se cristã, sendo que em 1130, Coimbra já não era um centro moçárabe.¹³⁹ O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi fundado a 28 de Junho de 1131, tendo a comunidade iniciado a sua vida em Fevereiro de 1132. Este mosteiro deve a sua concretização a D. Telo, arcediogo da Sé de Coimbra.¹⁴⁰ A construção realizou-se ao longo de vários anos e, em meados do século XII, com o apoio de doações de D. Afonso Henriques [e outras entidades que queriam ser sepultadas ali], concluíram-se as obras do refeitório, dormitório, sala do capítulo, enfermaria, hospital e restantes oficinas. Inicialmente com apenas doze cónegos, em meados do século XII já contavam com cinquenta membros, entre eles, os conversos e servidores, para além das «Donas», as cónegas que estavam em instalações anexadas ao Mosteiro.¹⁴¹

Os modelos de espiritualidade do projecto crúzio foram longamente procurados e amadurecidos, e foi na comunidade de cónegos regrantes de S. Rufo de Avinhão que se encontrou o modelo a implementar. A fundação desta comunidade partiu da iniciativa de quatro cónegos de Avinhão que, no ano de 1039, pediram à respectiva diocese que lhes fosse entregue a igreja em ruínas de S. Rufo e S. Justo. O primeiro documento crúzio onde aparecem referências a S. Rufo é na *Vida de D. Telo* [1135], após a fundação do mosteiro. A partir de 1080, inicia-se uma nova etapa na vida desta comunidade com introdução dos costumes de S. Paulo de Narbonne e da Regra de Santo Agostinho.¹⁴²

O núcleo da livreria de Santa Cruz é composto por obras como o *Capitulário*, o *Antifonário* e o *Costumeiro*, que, a par do Mosteiro de Alcobaça, constitui um dos principais fundos manuscritos portugueses. A fundação de um *scriptorium* no mosteiro tinha ainda como propósito, a resposta às necessidades da própria comunidade; realizavam-se leituras do *Costumeiro* duas vezes ao dia no claustro. O livro, instrumento vital para a vida canónica e comunitária, era um

137. *Ibidem*, p. 117.

138. Armando Alberto Martins, «A História medieval de Santa Cruz de Coimbra: um exemplo de oscilação entre a fuga e a atracção pela Europa» in *Bibliotheca Portucalensis*, 11 série n.º 15-16, 2003, p. 41. Palestra proferida na Biblioteca Pública Municipal do Porto, Outubro 2001, integrada no Ciclo de Santa Cruz de Coimbra: *A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média*.

139. *Ibidem*, p. 42, nota 9.

140. Agostinho Frias, «O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: génese e consolidação do projecto canonical» in *Santa Cruz de Coimbra, A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média*, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2001, p. 15.

141. *Ibidem*, op. cit., p. 19.

142. *Ibidem*, op. cit., p. 20.

meio fundamental na instrução e enriquecimento individual dos cônegos. No primeiro quartel do século XVI, inicia-se uma nova etapa no mosteiro, a partir das reformas implementadas por Frei Brás de Barros. Em 1556, a ordem passa a congregação, constituída por outros mosteiros. Assinala-se que nos reinados de D. Manuel e D. João II, se efectuaram obras de vulto nos edifícios conventuais, que perduraram até à actualidade. Vários artistas nacionais e estrangeiros foram chamados a dirigir as obras, ente eles, Diogo e João de Castilho, Nicolau de Chanterene, João de Ruão, Boytac, Hoadart, entre outros.

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

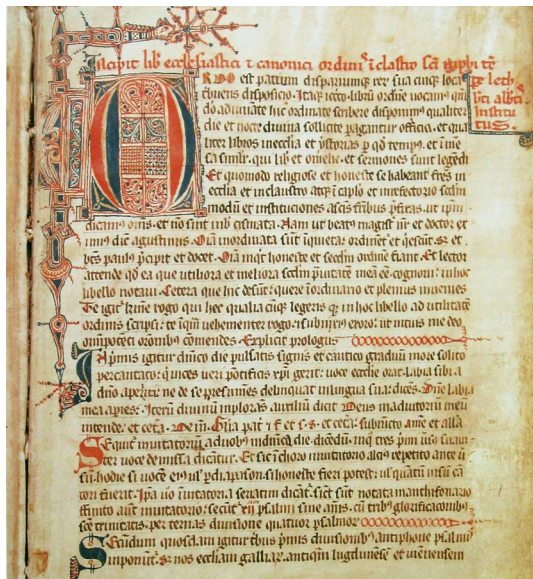


Fig. 26

Aquando da extinção das ordens religiosas, Alexandre Herculano providenciou a preservação e transporte do valioso espólio bibliográfico do mosteiro, para a Real Biblioteca Pública da Cidade do Porto, da qual foi bibliotecário. O espólio compreende 100 códices membranáceos e dezenas de cartáceos e ainda alguns exemplares impressos.¹⁴³ Para além de terem sido centros de produção de escrita, Alcobaça e Santa Cruz de Coimbra tiveram escolas que funcionaram nos mosteiros. O *trivium*, (gramática, retórica e dialéctica) representava a estrutura de disciplinas que eram ensinadas, registando-se o *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música) apenas no século XV.¹⁴⁴

Armando Martins refere que as fontes principais acerca da história do mosteiro regante de Santa Cruz residem nas hagiografias, a *Vida de D. Telo* e *S. Teotónio* e no *Livro dos Testamentos*, produzidas durante o século XII. Para além de D. Afonso Henriques, D. Telo reuniu um grupo de fundadores, entre os quais se destacaram João Peculiar,

143. *Ibidem*, op. cit., pp. 20-5.

144. Celeste Natário. «Portugal Medieval: entre a filosofia e a teologia, entre a ortodoxia e a heterodoxia» in *Ibérica, Revista interdisciplinar de estudos ibéricos e ibero-americanos*, ano III, n.º 13, 2010, pp. 35-43, p. 36.

Fig. 26 - Letra gótica. *Costumeiro*, Santa Cruz 53, f.1r. Ms em pergaminho, c. 1382. In *Santa Cruz de Coimbra*, op. cit., 2001.

145. Maria José Azevedo Santos, «Modos de escrever no século XII em Portugal – o caso do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra», in *Bibliotheca Portucalensis*, 11 Série, n.º 15-16. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2003, pp. 99-114, p. 99.

146. *Ibidem*, pp. 42-3.

147. Cfr., Mário Brandão, *Cartas de Frei Brás Braga para os priores de Santa Cruz de Coimbra*, Imprensa Académica, 1937.

148. Armando Martins, 2003, p. 60.

149. Agostinho Frias, «O Costumeiro e a regulação da vida interna do Mosteiro», in *Bibliotheca Portucalensis*, 2003, p. 28.

150. *Ibidem*, p. 28, nota 8r: Saul António Gomes, op. cit, p. 75.

151. Veja-se Robert Moore, *La Première révolution européenne xe-xiiiie siècle*, Paris, Seuil, 2001.

152. Maria José A. Santos, 2003, p. 106.

Fig. 27 - Letra gótica plena pelo *scriptor* Gonçalves Correia. *Ordinário*, Santa Cruz 82, f. 114v. Ms em pergaminho, início século XIV. In *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

mestre-escola da Sé com formação em França, futuro bispo do Porto e arcebispo de Braga¹⁴⁵, e D. Teotónio, prior da Sé de Viseu e discípulo de D. Telo, que viria a ser o primeiro prior do mosteiro crúzio e o primeiro santo de Portugal.¹⁴⁶ Já no final do período medieval, o Mosteiro de Santa Cruz, sob a tutela de Frei Brás Braga¹⁴⁷ (1527-54) vive um processo de reformas e de abertura relativamente à Europa, buscando neste período inspiração em Paris, nos Países Baixos e em Lovaina.¹⁴⁸

Agostinho Frias¹⁴⁹ assinala a importância da comunidade crúzia na criação de uma «consciência nacional», patente em obras como os *Annales Portucalenses Veteres* no século XII, o *Livro de Noa*, as *Crónicas Breves de Santa Cruz* (século XV). Saul António Gomes refere que «*desde as suas origens (...) que Santa Cruz de Coimbra, pela sua condição histórica de casa onde homens religiosos especializados na gestão do sagrado sempre procuraram dominar, como o maior desvelo, os quadros memoriais significativos para a sociedade global que os criou e beneficiou, constitui um espaço genético memorial dentro do fazer história medieval e moderna portuguesas*».¹⁵⁰ Mais importante ainda, veicularam os modelos culturais e religiosos provenientes do norte e de Roma, num movimento de ruptura com as tradições locais visigóticas.

Armando Martins assinala a *reforma gregoriana*¹⁵¹ como o movimento que mais alterações terá provocado no Ocidente medieval entre os séculos X-XIII. Os bispos eram gregorianos nos últimos anos do século XI, o que deu origem a outros rituais e consequentemente implicado a substituição dos livros eclesiásticos.

Os códices de Santa Cruz registam doze tipologias, da visigótica até à humanística, tendo a família das góticas, como grafia predominante.¹⁵²

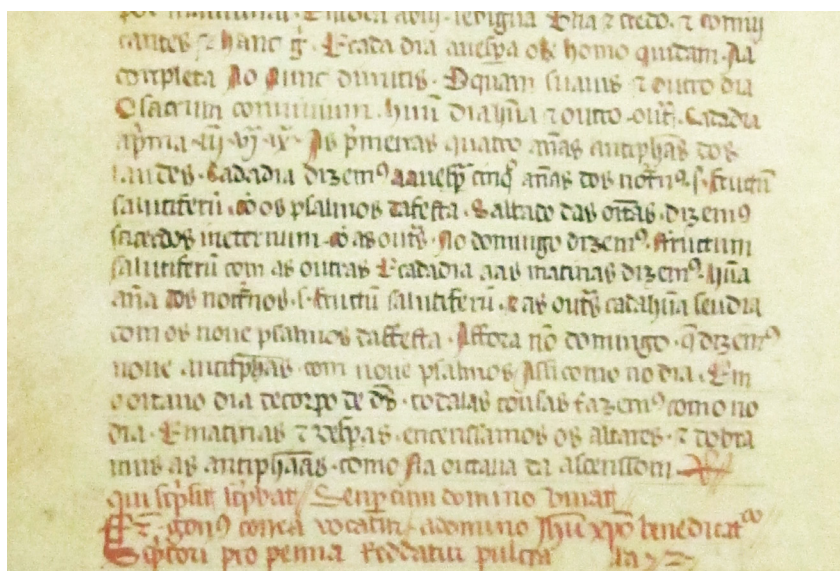


Fig. 27

Na época da fundação do mosteiro crúzio, os mosteiros ainda utilizavam a visigótica: «A percentagem do uso desta letra, ainda que na sua variedade de transição, atingia os 65,4%. Em processo de desaparecimento estava a visigótica redonda com 2,5% enquanto as formas carolino-góticas rondavam já os 30%.»¹⁵³ José Meirinhos referencia o manuscrito 30 de Santa Cruz de Coimbra, o *História eclesiástica* de Eusébio de Cesareia, cujo texto até à f. 41ra está escrito em visigótica de transição, embora a determinada altura se inicie uma escrita a outra mão, em gótica inicial.¹⁵⁴ A existência de livros moçárabes (textos em latim, escritos em visigótica) é entendida como a expressão da resistência de Santa Cruz à cultura franca e aos ritos gregorianos. Os textos árabes ou as suas traduções não sobreviveram ao tempo, apesar de haver referências destes em inventários e testamentos. Segundo José Meirinhos, Alcobaça e Santa Cruz protagonizaram nos finais do século XII, um papel de grande importância na cultura escrita nacional, pois ali se verificou uma *revitalização da vida intelectual e espiritual*, movimento comparativamente mais activo em relação aos mosteiros de tradição beneditina situados a Norte, que também tinham *scriptorium* e biblioteca.

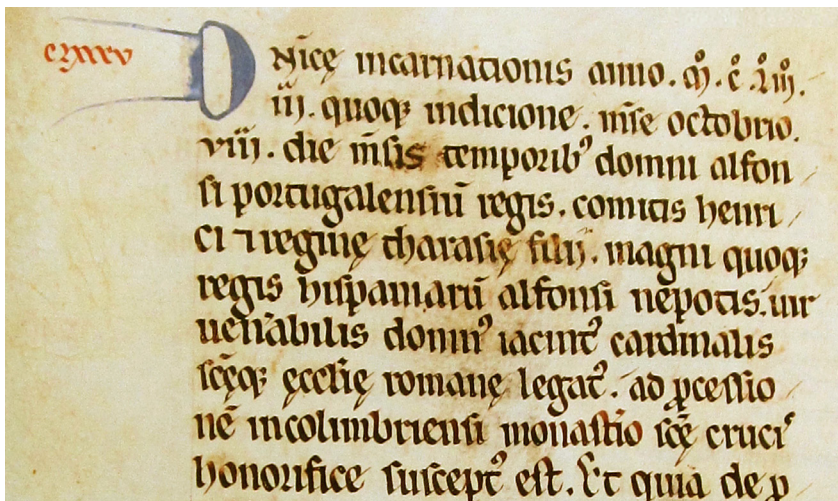


Fig. 28

O Mosteiro de Santa Cruz aderiu aos novos modelos de escrita provenientes da Europa, registando-se a entrada da letra carolina em 1108, a carolina-gótica em 1111 e a gótica em 1123, apesar dos últimos documentos em visigótica datarem dos anos 40 do século XII. Reiteramos as razões que Maria José A. Santos apresenta para explicar esta vigência tão prolongada, constatando-se o enraizamento profundo dos hábitos e práticas ancestrais, a transmissão de conhecimento do mestres para os discípulos que assegurou e deu continuidade aos modelos de aprendizagem.

153. José Meirinhos, «A Filosofia no Século XII (2) em Portugal: os Mosteiros e a Cultura que vem da Europa» in separata de *Mirandum*, 10, 2000. Editora Mandruvá. São Paulo: 2000, pp. 39-58. Versão do artigo referido em formato digital proveniente do Repositório Virtual da BFLUP, pp. 5-6.

154. Armando Petrucci, 1995, op. cit., p. 1X.

Fig. 28 - Gótica monástica. *Costumeiro*, Santa Cruz, 71, f. 49v. Ms pergaminho, 1154, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

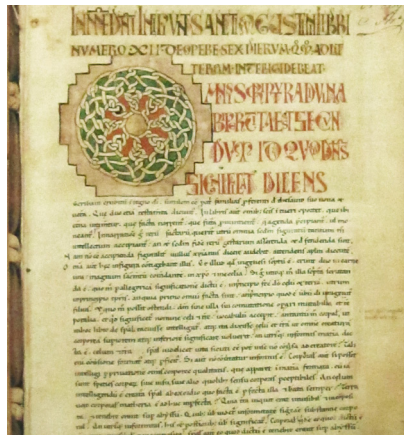


Fig. 29

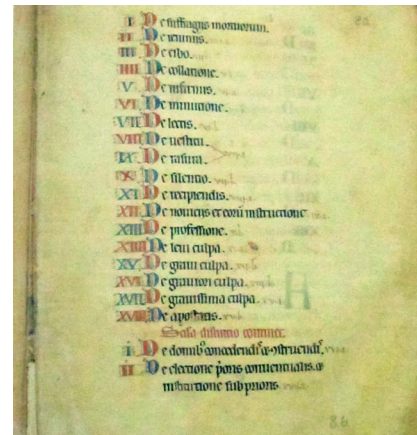


Fig. 30

Corroboramos esta análise com as palavras de Armando Petrucci que afirma que a cultura escrita é conservadora na sua essência, sendo resistente às mudanças.¹⁵⁵

Duas funções da escrita com finalidades e resultados distintos: a escrita dos códices era caligráfica, em módulo grande, inserida num contexto de organização e cuidado gráfico, desde a empaginação até à iluminura. Por outro lado, a escrita administrativa apresentava-se pouco cuidada e de módulo médio.¹⁵⁶

155. Maria José A. Santos, 2003, op. cit., p. 109, nota 23.

156. *Ibidem*, op.cit., p. 109.

Fig. 29 - Gótica francesa minúscula. Santa Cruz 58, f. 1r. Ms. em pergaminho, séc. XII, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

Fig. 30 - Gótica inicial. *Martirológico*, Santa Cruz 54, f. 82r. Ms. em pergaminho, séc. XIII, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

Fig. 31. Gótica chanceleresca. Gema da coroa dos claustrais e espelho dos preladados da ordem de Santo Agostinho, Santa Cruz 93, f. 24r. Ms em pergaminho, séc. XIV-XV, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

Fig. 32 - Gótica bastarda. Códice de origem italiana. Santa Cruz 88, f. 25r. Ms. em pergaminho, séc. XV, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

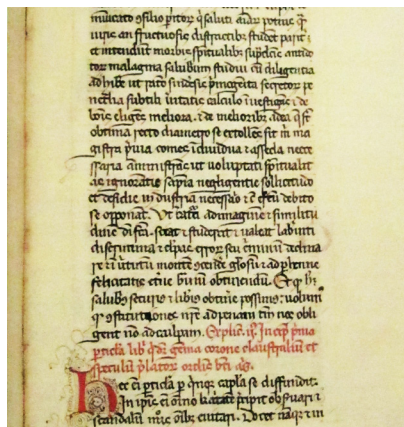


Fig. 31

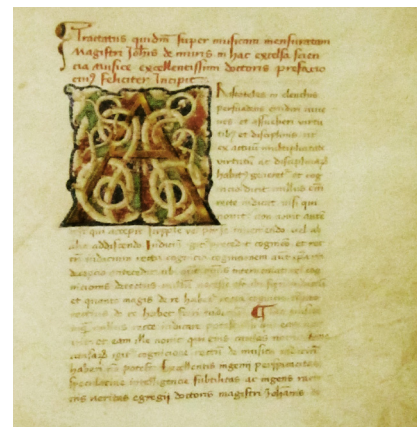


Fig. 32

Do período que medeia 1132 e 1200, regista-se em Santa Cruz a existência de cerca de trinta códices. A visigótica de transição encontra-se nos MS 4 e 47, nos restantes a tipologia predominante é a gótica na variação monástica e caligráfica. Foram identificados seis copistas que utilizaram a gótica no século XII: *Fernandus, Ferdinandus Garsia, Johannes Michaelis, Pelagius Garsia, Vilielmus Presbiter e Petrus Salomonis*.

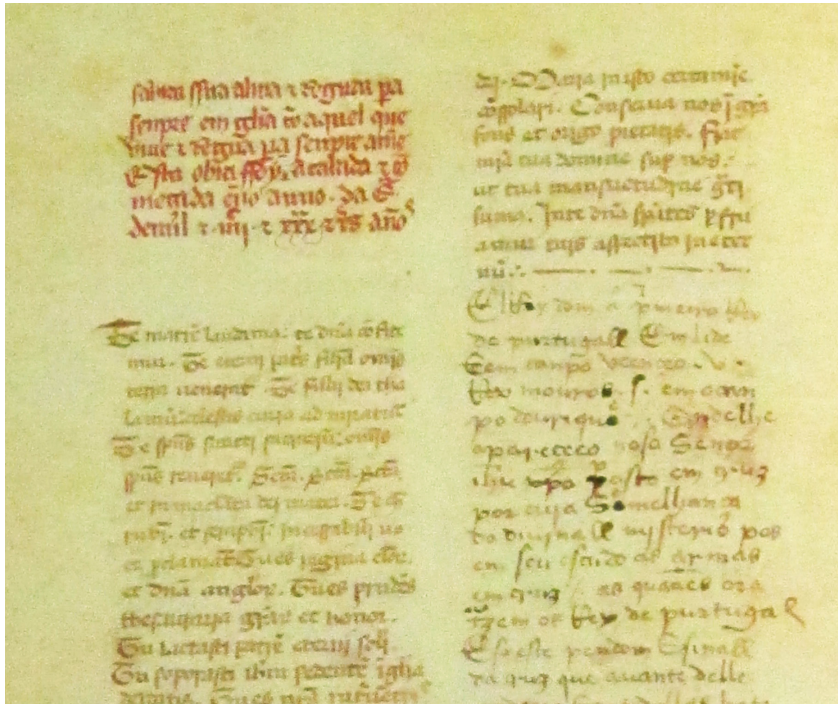


Fig. 33

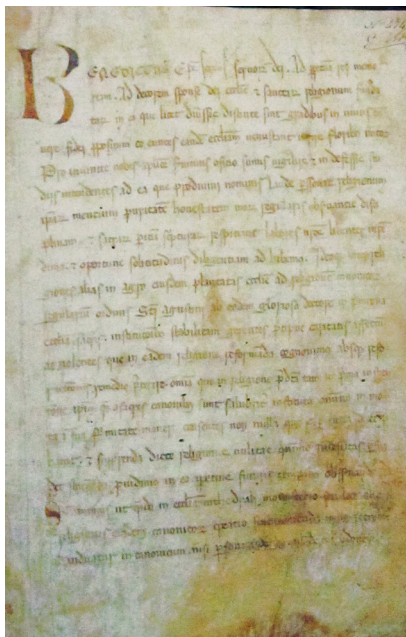


Fig. 34

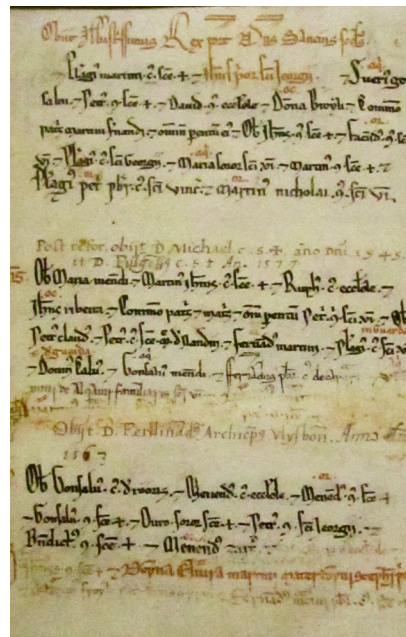


Fig. 35

Fig. 33 - Gótica e gótica cursiva nas inscrições marginais. Santa Cruz 52, f. 44vb. Ms. em pergaminho, séc. XIII, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

Fig. 34 - Gótica cursiva textual. Santa Cruz 37, f. Ir. Ms. em pergaminho, séc. XIV, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

Fig. 35 - Escrita gótica cursiva cuidada. Santa Cruz 84, f. Iv. Ms. em pergaminho, séc. XIII, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

A arte da caligrafia e a decoração de manuscritos brilhou na época dos Carolíngios, nos finais do século IX, na época de Charles II *le Chauve*¹⁵⁷ (823-77) neto de Carlos Magno. Nessa época produziram-se exemplares sumptuosos em diversos territórios submetidos à monarquia francesa. Entre os magníficos manuscritos da época Carolíngia, contam-se o famoso *Evangeliaire de Charlemagne* existente na Biblioteca Nacional de Paris e o *Psautier* oferecido por Carlos Magno ao Papa Adriano I.

Em território nacional, tendo em conta os trezentos anos de atraso relativamente ao restante continente europeu, Armando Martins atribuiu às reformas gregorianas a mudança de modelos de escrita, tendo-se verificado a substituição da visigótica pela minúscula carolina.¹⁵⁸ Maria José A. Santos¹⁵⁹ refere que esta última tipologia não se terá difundido em Portugal devido às novas regras monásticas e reforma gregoriana, mas sim devido ao uso de manuscritos provenientes do exterior. José Meirinhos¹⁶⁰ admite esta possibilidade pois terão chegado por essa altura novos livros litúrgicos, na senda das reformas gregorianas. Regista-se a presença da escrita carolina em Portugal desde 1050. A promoção de forma oficial desta tipologia como nova prática cultural, teve em conta a ruptura com a tradição moçárabe patente na visigótica.¹⁶¹

Em 1366, Petrarca, numa carta a Bocaccio, exaltou as virtudes da carolíngia minúscula antiga, que para ele representava o ideal da escrita.¹⁶²

A letra carolina foi *marca* do Império de Carlos Magno, império esse que compreendia o espaço geográfico da França, Alemanha, Itália e Áustria. A vigência desta escrita prolongou-se durante séculos, sendo as origens históricas da letra carolina um tema controverso na área da Paleografia, não havendo consenso acerca de uma datação que possa balizar aproximadamente o início da sua utilização, ou o seu término. Bernard Bischoff, designa o aparecimento da pré-gótica e gótica como sendo a *post-carolina*. Maria José A. Santos refere que a origem mais remota da carolina se encontra na anteriormente referida *nouvelle écriture romaine*, sendo quase impossível datar o começo da sua utilização, ou determinar uma área geográfica. Assim, vários ensaios explanam a hipótese na qual é atribuída a origem a alguns centros de difusão, nomeadamente à abadia de S. Martinho de Tours, na pessoa do monge beneditino Alcuíno, à abadia de Aix-La-Chapelle, e ainda à Cúria pontifícia romana. Um tipo de letra que perdura durante vários séculos num espaço geográfico tão alargado, dificilmente possuirá apenas uma única forma gráfica, variando segundo as regiões e os povos, mantendo, apesar disso, traços comuns que a unificam e que lhe conferem uma determinada aparência.

Será bastante provável que a carolina se tenha disseminado de forma profusa por vários locais, pela acção de Carlos Magno e de

157. Charles *le Chauve*, neto de Carlos Magno, foi rei de França entre 843 a 877 e Imperador do Ocidente entre 875 a 877, in Paul Durrieu, «Ingobert, un grand calligraphe du IX^e siècle» in *Mélanges offerts à M. Émile Chateletain*. Paris: Ed. Georges Digard, 1910, p.1.

158. *Ibidem*, 2003, p. 60.

159. Maria José Azevedo Santos, *Da visigótica à carolina*, 1994, p. 290.

160. José Francisco, Meirinhos «A filosofia no século XII: (2) Em Portugal: os mosteiros e a cultura que vem da Europa» in separata de *Mirandum*, 10, 2000. São Paulo: Editora Mandruvá. 2000, pp. 39-58. Versão do artigo referido em formato digital proveniente do Repositório Virtual da BFLUP, p. 5.

161. *Ibidem*, op. cit., p. 45.

162. Armando Petrucci, *Writers and Readers in Medieval Italy, Studies in the History of Written Culture*. Yale University Press, 1995, p. 144.

Alcuíno, personalidades que Schiaparelli reconhece como sendo impulsionadores, mas não criadores.¹⁶³ Em território nacional, a terminologia mais antiga que se conhece para designar a letra carolina, tal como o termo toletana para a visigótica, surge nas mesmas fontes, D. Lucas de Tuy e D. Rodrigo de Toledo, anteriormente referidos. O termo *gallicam*, que também designa a letra carolina, indica uma zona geográfica, a Gália, supostamente o local de origem desta escrita. Conforme já referimos, a carolina entrou em território nacional com trezentos anos de atraso, já com influências das formas góticas surgidas no espaço anglo-normando, em finais do século XI. O traçado da carolina seria feito com uma pena de bico com *chanfradura simétrica*, contrariamente ao bico da pena utilizado para a gótica, com corte assimétrico à esquerda. Assinale-se que o traçado da primeira escrita era redondo e cheio, e o da segunda mais quebrado e anguloso.¹⁶⁴

O termo *francisca*, é apontado pelo autor Giulio Batteli, termo esse utilizado em Itália no século XI, empregue por oposição à letra *longobarda*, ou *littera langobardisca*, hoje denominada de *beneventana*, utilizada na zona meridional de Itália e na Dalmácia, no período compreendido entre final do século VI até ao final do XIII.¹⁶⁵ No século XIII, aparece o termo *francisca* num catálogo da Biblioteca do mosteiro beneditino de Silos, situado em Burgos, Espanha. Para Portugal, Maria José A. Santos afirma que nos inventários pesquisados, não existem referências directas à letra carolina: aparecem expressões tais como, *booa letera* e *ponta grossa*, e que podem ser alusivos à letra francesa ou gótica dos manuscritos, realizadas possivelmente com pena de ave que a tornava mais grossa. Avelino de Jesus da Costa supõe que nos 98 manuscritos medievais existentes na Sé de Braga, talvez se encontrem exemplares de carolina, apesar da existência de referências à gótica *muy antiga* ou *antiquissima*. Monique-Cécile Garand designa todas as letras do século XIII, segundo o vocabulário antigo: *littera antiqua* para a carolina e posteriores e *littera moderna* para a gótica do século XII até ao XVI.¹⁶⁶

A letra carolina não terá sido o produto de um lugar ou de um centro em concreto, mas talvez tenha sido o instrumento utilizado na desejada coesão entre povos e regiões e o produto final de um vasto movimento cultural de índole geral. Na consolidação da nova ordem política seria necessária um tipo de escrita com carácter universal, elemento simultaneamente unificador e difusor da cultura cristã. A carolina minúscula, estandarte do império de Carlos Magno durante quatrocentos anos, foi recuperada no século XV pelos humanistas, na época do Renascimento italiano.

O império Magno programou ainda as reformas litúrgicas,¹⁶⁷ patentes nas cópias dos novos livros litúrgicos escritos em carolina minúscula,

163. *Ibidem*, p.150, n.5.

164. *Ibidem*, 2003, op. cit., p. 106.

165. Maria José Azevedo Santos. *Da Visigótica à Carolina - A Escrita em Portugal de 882 a 1172*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1994, p. 144.

166. *Ibidem*, p. 145, nota 2.

167. *Ibidem*, p. 157. Os rituais merovíngios seriam substituídos pela liturgia romana de tipo gregoriano, ver nota 2.

que se podia considerar um modelo caligráfico, pela qualidade de execução. A letra carolina era bastante legível, conseguida através de um traçado claro e distinto, sem ligaturas e com poucas abreviaturas. Para além desta escrita, durante a renascença carolíngia recuperaram-se textos da Antiguidade Clássica, registando-se uma prolífera produção de manuscritos, a cargo do clero, nos *scriptoria* dos mosteiros.¹⁶⁸ Recuperação da *antiqua minúscula*, utilizada nos códices dos séculos IV e V, o desenho destas letras não seria contínuo, a pluma seria levantada no traçado das letras e o ângulo de escrita situar-se-ia entre os 35° e 45°, incluindo vários movimentos. As formas das letras são redondas e abertas, de pequeno formato e bastante regulares na altura; os traços ascendentes e descendentes são pronunciados, o que originava um espaço entre linhas bastante largo. Ao longo do tempo, essa formas redondas tornar-se-iam angulosas e grossas, dando lugar ao aparecimento da gótica.

No século X, a letra carolina era menos regular e os ascendentes inclinaram-se para a direita; no século XI os ascendentes terminam em forma de *forca*. Ao longo do século XII, a carolina torna-se cada vez mais angular e o espaço entre as letras começa a diminuir, tornando-se menos legível que em épocas anteriores.

IV. AS LETRAS GÓTICAS

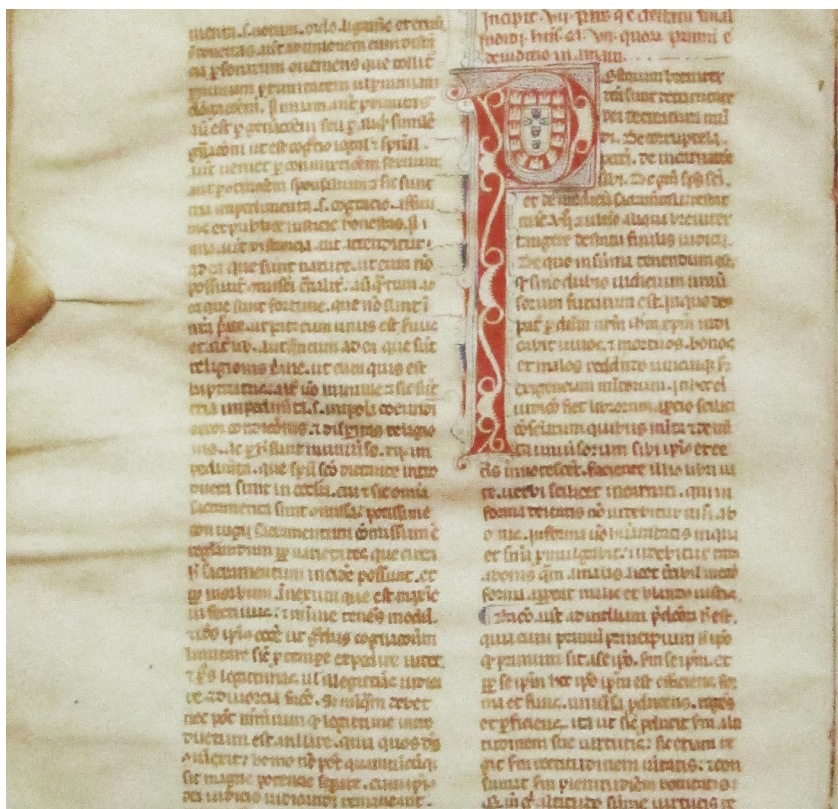
Nos finais do século XI e primórdios do XII, o Império Carolíngio extinguiu-se, verificando-se o aparecimento de um novo estilo de escrita: a gótica, que viria a ter um extenso período de vida. O século XII foi um século de mudanças económicas, comerciais e sociais; as cidades povoaram-se e surgiram as primeiras nações. Assistiu-se à criação das Universidades na Europa, o que proporcionou a laicização da escrita e a alfabetização.

168. Maria José A. Santos refere a existência de cerca de 666 exemplares no Mosteiro de Bobbio.

Fig. 36 - Gótica.
Ormesby Psalter,
Manuscript Douce
366, Oxford Bodleian
Library



Fig. 36



DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

Fig. 37

Enric Tormo i Ballester¹⁶⁹ considera a letra gótica com um paradigma funcional e formal da letra, que deve ser abordado quando se pretende compreender e contemplar modelos caligráficos e tipográficos. A sua dimensão histórica é incontornável, sendo tema de grande complexidade, tendo em conta a condicionante da mediterraneidade. Produto de uma tradição cultural e, apesar de estar na base da cultura escrita mediterrânica, ter-se-á distanciado dos seus parâmetros culturais originários. O autor catalão entende este modelo como uma proposta alfabética racional e substancialmente normativa, com um valor *totalizante* usufruto da oralidade. Segundo a perspectiva humanista, o termo *gótica* possuía uma conotação negativa, referente àquilo que é bárbaro e feio, que é estrangeiro e cujo conteúdo se não entende. Também não existirá, na opinião deste autor, uma relação directa entre a cultura alemã e alguns alfabetos. O Humanismo italiano aparece no momento em que as cidades se agregam distanciando-se das sociedades feudais. Enric Tormo i Ballester assinala esta época como sendo «*el momento en que aparece la primera sociedad a la que podemos denominar con toda exactitud 'sociedad gráfica'*»¹⁷⁰

169. Enric Tormo i Ballester. «La Gótica lo permanente» in *La Letra Gótica: tipo e identidad nacional*. Peter Bain; Paul Shaw, (coord.) València: Campgràfic Editors, 2001, pp. 12-21, p. 12.

170. *Ibidem*, op. cit., p. 13.

Fig. 37 - Gótica universitária. Santa Cruz 57, f. 101v. Ms. em pergaminho, sécs. xv-xvi, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

Ao aparecimento da gótica coincidem marcos históricos no mundo ocidental, sendo possível estabelecer uma relação da evolução desta tipologia com determinadas conjunturas políticas, culturais e sociais. Enric Tormo refere que a gótica é a primeira letra gerada com o objectivo de normalizar e contribuir para o estabelecimento de um estado, no qual a figura de Alcuíno terá sido fundamental. A Escola Palatina de Carlos Magno foi o núcleo gerador, ao definir programas de estudos de formação dos funcionários encarregues de organizar o Sacro Império Romano, estabelecendo um programa alfabético normativo para toda a administração do Império.

Nos primeiros anos da história da imprensa a tipologia gótica foi o suporte gráfico mais utilizado, vindo a ser substituída pelas letras romanas, inspiração clara a partir das inscrições no Fórum Romano de Roma.

O termo gótica foi utilizado erradamente para designar tipologias de escrita visigótica. Criado pelos humanistas em Itália, o termo referenciava particularmente uma escrita mas também outras áreas tais como as Artes, a Filosofia, o Direito.¹⁷¹ O termo não deriva directamente do povo Godo, mas sim da associação pejorativa que os humanistas faziam com os povos considerados bárbaros.

A letra gótica está na origem da humanística dos séculos XIV e XV, e foi denominada de *écriture de forme*¹⁷² ou *fractura* que contrariamente à rotunda, era quebrada nas suas formas, geometrizada.

A qualidade de execução da gótica foi analisada por G. I. Lieftinck¹⁷³ seguindo três classificações:

- *Scriptura formata* — escrita elegante;
- *Scriptura currens* — escrita cursiva;
- *Scriptura textualis* — escrita semi-cursiva.

Os estudos de Olga Dobiache sobre o aparecimento da letra gótica baseiam-se num factor sobre o qual muitos investigadores desta matéria são unânimes: relaciona-se o advento desta letra com as alterações verificadas nos instrumentos de registo, isto é, na maneira como este foi cortado ou talhado. Assim, a escrita carolina terá sido traçada com uma pena de bico simétrico, e a gótica com uma ponta seccionada em bisel, à esquerda, o que originou um registo mais «fracturado».

Conforme refere Maria José A. Santos, «a *fractura da mão não é só um capricho de uma mão que agarra uma pena de bico assimétrico à direita, (...) esta tendência penetrava pouco apouco, nesta época, nas mais diversas manifestações artísticas e harmonizava-se com as características da arte gótica: formas agudas, estreitas e delgadas.*»¹⁷⁴

O aparecimento da pena seccionada em bisel foi registado num manuscrito de 817-35, no sul de Itália. Apesar deste facto reconhecido, Jacques Boussard¹⁷⁵ afirmou que a existência de uma escrita muito

171. Maria José A. Santos, op. cit., 1994, p. 157.

172. *Ibidem*, p. 158.

173. *Ibidem*, p. 159.

174. *Ibidem*, p. 161.

175. *Ibidem*, p. 162.

quebrada e esta nova forma de cortar as penas, terá sido importada pelo Continente Europeu, aos territórios anglo-normandos.

Nos países anglo-saxões e germânicos é frequente encontrar outras terminologias, tais como *old english*, *fraktur* como sinónimos da gótica. As denominadas *blackletters* têm um sentido mais lato, pois designam a generalidade das letras negras. A gótica foi usada em toda a Europa até ao século xv, embora na Alemanha o seu uso tenha sido prolongado até ao século xvi, tendo a *fraktur* resistido até ao século xx.

Fala-se em *alfabeto dual* para a escrita gótica, pois teria entrado em vigor o uso predominante de maiúsculas e minúsculas, havendo até então alfabetos só em maiúsculas, confirmando-se a não distinção entre letras maiúsculas e minúsculas na época clássica. Mesmo durante a vigência da letra carolina, os textos não diferenciavam de forma consistente a combinação entre os dois tipos de escrita. No território português, (1612) é classificada no inventário da Sé de Braga, como letra gotica *muy antiga* ou *antiquissima*. Segundo Maria José A. Santos, uma vez mais, a atribuição da classificação de gótica a escritas eventualmente visigóticas ou até mesmo carolinas, veio confundir as investigações e respectivas designações na análise de documentos. Tal como nas designações para a letra carolina, existem outras denominações para a gótica, tal como *litterae longobardea* (letra longobarda).

José Marques¹⁷⁶ refere que no percurso da História e particularmente na história cultural, é difícil assinalar de forma exacta o início e o fim de um período. Entre os séculos xiii e xv, a escrita vigente em Portugal, tal como no restante continente europeu era a gótica, nas versões librária e cursiva.

Conforme já referimos, o traçado da gótica caracteriza-se pelo verticalismo das linhas que a compõem, presente em letras cujas formas eram tradicionalmente arredondadas, que é o caso do *o*, *a*, *d*, *c*, *e*. O módulo apresenta uma desproporção entre a altura e a largura, cuja articulação entre traços finos e grossos, é considerada perfeita.

A tipologia gótica cursiva, utilizada em maior percentagem comparativamente à librária (de utilização muito restrita, ajustada à solenidade dos temas dos códices litúrgicos, jurídicos, filosóficos e teológicos entre outros), estava difundida em Portugal ao longo do século xv. Ao nível do desenho apresenta grande angulosidade, arqueamento, inversão do ductus, ligações, articulação de sinais de abreviaturas e estilização de algumas letras.¹⁷⁷ O movimento cultural humanista que propunha uma renovação das formas de escrita, procurava substituir a gótica cursiva pela denominada escrita antiga, existente nos códices dos séculos ix-xi e que, afinal eram escritos em letra carolina, erradamente designada como sendo a letra antiga dos romanos.

176. José Marques
«Práticas paleográficas
em Portugal no século
xv» in *Revista da
Faculdade de Letras –
Ciências e Técnicas do
Património*, 1 série,
vol. 1, Porto: 2002,
p. 76.

177. *Ibidem*, op. cit.,
p. 76.

Λ. Ε. Τ. Α. : ipsum autem existitum diate duas esse quasi canaliculas quas
dicitur uel fistulas. easq: ab oris faucibus proficisci deorsum per earumq:
interitum delectu delabiq: in stomachum estulencia omnia & potulencia.
ex quoq: fieri in uentre uisum qui graece appellatur. Η ΚΑΤΩ ΚΟΙΛΙΑ.
Atq: ibi subigi degeriq: Ac demde aridiora ex his tractamenta in al.
uum. conuenire quod graece. ΚΟΛΟΝ. dicitur. humidiora perennes
u. u. i. a. m. per abierim autem fistulam quae graece nominatur. Η ΤΥΧ

Fig. 38

debant multiplices atq: omnigena monstra referentes. Quo
cunq: aduenisset: effuse pene populante obuiam: nau
ones adorabant: Ac certatum collatis donarijs temple
e struebant. Nec non ex solido Argentis atq: Auro
constituebant simulacra. Ad Helicopolim autem ca
est Solij (uis:as) cum uenisset: Helicopolitanis portas
clausurunt. Quod quidem portento necessitati fecit
experumidarum uirum. Et quod sanis persuauci.

Fig. 39

Fig. 38 - Exemplo da escrita cursiva de Niccolò de' Niccoli (1364-1437). Ms. Firenze, Bibl. Naz. Conv. Soppr. I. IV. 26, in Armando Petrucci, 1989, pp. 182-3.

Fig. 39 - Tipologia humanística cursiva de Sinibaldi. Ms 54-3, 1481, Bibl. Medicea Laurenziana di Firenze, in Armando Petrucci, 1989, p. 184.

Na base das origens das diferentes tipologias gráficas ao longo da história da escrita, encontram-se as circunstâncias e influências de determinados contextos culturais e ideológicos, reflectidos e materializados formalmente na escrita, representando ainda a sùmula das conotações e características específicas do movimento que as impulsionou. Os alfabetos romanos reapareceram na Europa na época do Humanismo e do Renascimento, efectivando uma ruptura ao nível cultural e político com o passado, registando-se a proposta de novos modelos formais. As tipologias gráficas emergentes no século xv, foram as escritas humanísticas, nas variações librárias e cursivas.

No seio das Universidades ocorriam movimentos de contestação contra o ensino da Escolástica, método posto em causa pelos seus conteúdos e práticas, como também se reclamava a regeneração das formas e modelos de escrita, o abandono da tipologia usada no meio académico, a «*litterae scholasticae*».¹⁷⁸

Ente as principais figuras do Humanismo destaca-se Francesco Petrarca (1304-74), e Giovanni Boccaccio (1313-75), Lovato Lovati, Landolfo Colonna. Nas suas viagens de estudos por mosteiros, copiaram e recuperaram textos clássicos escritos em carolina minúscula. Em 1336, Boccaccio e Petrarca recomendavam explicitamente a carolina ou a *antiqua* como sendo um modelo de letra sóbrio, claro e elegante, opondo-se aos excessos de ornamentação da letra gótica que seria mais um produto de pintores do que de escritores.¹⁷⁹

No panorama literário da Itália do século XIV, Petrucci assinala duas figuras de relevo: Francesco da Barberino (1264-1348) e Francesco Petrarca. Filho e neto de notários, Barberino foi contemporâneo de Dante e de Petrarca; foi juiz, doutor de leis e também notário, sendo o autor mais antigo de literatura medieval italiana, em latim e italiano. Barberino dava emprego a copistas, mas não deixava de ser bastante crítico em relação a estes, acusando-os de corromper a subtileza dos textos, pois tinham pouca capacidade intelectual. Talvez fosse esta a razão pela qual ele se interessava pelo processo da manufactura, o *layout* e a estrutura de livros complexos, tal como o seu *Documenti D'Amore*. Barberino fazia questão de intervir pessoalmente em todas as fases do processo.

Petrarca também foi filho e neto de notários. A sua sensibilidade apurada para o mundo dos livros, conjugada com uma elevada experiência e determinação para alterar as práticas gráficas, resultou num interminável desejo de alterar e reformular os seus próprios textos. Os seus esboços escritos numa rápida e fluida *mão*, continham várias correcções, onde se verificavam algumas técnicas de anotações cronológicas frequentes que datavam as fases de escrita que, para Petrucci, lembrava de imediato as páginas dos manuais de notariado ou *Bastardelli*. As suas colecções em fascículos lembravam os protocolos notariais cujos textos, escritos numa elegante minúscula chanceleresca, não se encontravam na sua forma definitiva.¹⁸⁰

As notas escritas em latim nas margens, também revelaram as várias fases de elaboração dos textos, correspondendo à prática notarial de colocar no protocolo anotações sumárias e marginais para a sua redacção final. Por último, a prática de traçar transversalmente as partes transcritas, de forma paralela, cruzada e até divergente, que corresponde ao sistema dos notários que assinalava e anulava os textos já copiados, após o término da acção jurídica. O célebre VAT. Lat. 3196, copiado por Giovanni Malpaghini, é um codex que Petrarca

178. *Ibidem*, op. cit., p. 77. Cfr., Albert Derolez, «The Script Reform of Petrarch: An Illusion?» in *Music and Medieval Manuscripts: paleography and performance*. Ed. John Haines and Randall Rosenfeld, Ashgate Publishing, 2004, pp. 3-19.

179. Armando Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*. Bagato Libri, 1989, p. 167.

180. Armando Petrucci, 1995, op. cit., p. 167.

181. Armando Petrucci, 1995,
op. cit., p. 168.

182. Armando Petrucci. *Public
lettering: script, power, and
culture*. Trad. de Linda Lapin,
University of Chicago. EUA,
1993, p. 29.

183. Veja-se os *Diálogos em
Roma*, (1548) introdução e
notas de José da Felicidade
e Alves, Livros Horizonte,
Lisboa, 1984. Francisco de
Holanda foi uma das figuras
mais relevantes na reflexão
estética no renascimento
português. Pintor e humanista,
nasceu em Lisboa em 1517,
filho de António de Holanda,
(cuja projecção no âmbito da
pintura e da iluminura se havia
já firmado entre nós), é na
escola de seu pai que adquire
os primeiros conhecimentos
da arte da pintura. Em 1537,
parte para Roma no âmbito
da política cultural de D. João
III, que promoveu a presença
de bolseiros portugueses
nos maiores centros da
cultura europeia da época.
Deslocou-se para Itália, já
com uma importante bagagem
cultural adquirida em Évora,
considerou-se discípulo de
Miguel Ângelo, relatando nos
Diálogos em Roma os aspectos
mais marcantes e fecundos
do seu convívio com o mestre
italiano.

184. José Marques, «Práticas
paleográficas em Portugal
no século xv» in *Revista da
Faculdade de Letras – Ciências e
Técnicas do Património*, 1 série,
vol. 1, Porto: 2002, pp. 73-96,
p. 77.

185. Armando Petrucci, 1989,
op. cit., p. 174.

186. s.a. «Humanistic script of
the Fifteenth and Sixteenth
Century». 1^a ed. 1960. Oxford:
Bodleian Library, 1976, pp. 3-4.

completou ele próprio a escrita, num paciente trabalho de cópia, adição, correcção e reorganização desde Outubro de 1368 até ao início de 1373, e provavelmente até à sua morte. Ernest Wilkins calculou que Petrarca terá trabalhado neste codex com a sua própria mão, ao longo de 27 períodos diferentes, nos seus últimos anos de vida. Segundo Petrucci, Petrarca corrigiu, modificou, adicionou, substituiu e deslocou textos com técnicas lentas mas atentas, mimetizando ao pormenor, as próprias práticas dos escribas.¹⁸¹

No panorama da cultura humanista, Petrucci¹⁸² menciona Michelangelo Buonarroti (1475-1564), filho de mercadores, que aprendeu em criança a *mercantesca*, a escrita comercial, tendo posteriormente aprendido a *chanceleresca*, já na época humanista. Petrucci afirma que, estando Michelangelo enraizado na cultura florentina por tradição, nunca terá praticado nem tão pouco tido o gosto pelo estilo da *antiqua* monumental. Já idoso, Michelangelo confessou que a escrita não era a sua arte, tendo apesar disso entendido a sua importância social. As cartas e os seus poemas foram escritos com esmero, no itálico comum na época. Segundo Petrucci, Michelangelo teria a consciência da escrita como ferramenta da expressão, do valor estético inerente aos signos e aos produtos gráficos, sendo testemunho disso os *Diálogos* de Francisco de Holanda.¹⁸³

As escritas nacionais, entre elas a visigótica, a lombarda e a beneventana, foram abandonadas dando origem a uma reforma caligráfica, representando uma nova *unidade gráfica*,¹⁸⁴ sob a forma da *humanística*, arredondada, com hastes perpendiculares, sem nexos e com distinção das letras e palavras entre si.

Na fase do denominado *primeiro Humanismo*,¹⁸⁵ destaca-se a figura de Poggio Bracciolini (1380-1459), como sendo um dos principais investigadores dos autores clássicos, e Niccolò de' Niccoli (1364-1437). Segundo Fairbank e R. W. Hunt,¹⁸⁶ o florentino Poggio Bracciolini terá sido o primeiro humanista a desenvolver a letra humanística, datando o seu livro mais antigo, do ano de 1402-3.

Entre os escribas florentinos mais famosos desta época, assinalam-se Gherardo del Ciriagio e Antonio Sinibaldi, copistas ao serviço de Filippo Maria Visconti, governador de Roma e fundador de uma das mais imponentes bibliotecas do Renascimento.

C. A FERRE HUMANÍSTICA DE PETRARCA. COLUCCIO SALUTATI, NICCOLÒ DE' NICCOLI E POGGIO BRACCIOLINI

Durante os séculos XIV e XV preparavam-se novas tendências gráficas que viriam a provocar alterações profundas nas tipologias gráficas por toda a Europa e que influenciariam a imprensa até à actualidade.

Assinale-se que a este período corresponde a introdução da letra humanística na chancelaria romana que influenciou os modelos caligráficos de países como Espanha, Portugal e França. A oficialização da humanista e o nascimento da chanceleresca cursiva deve-se de modo bastante singular, à influência laica da elite intelectual florentina, não por homens do estado ou da Igreja, que haviam optado pelo alfabeto latino como atitude filosófica e símbolo de intelectualidade. Os valores práticos e versáteis da combinação das capitais romanas clássicas e das minúsculas carolíngias, fora opção de um grupo de eruditos, cuja preocupação principal incidia no estudo da cultura clássica, da literatura e dos monumentos. Começou por ser expressão privada ou mesmo uma preferência; tipologia secular, institucionalizou-se na Cúria Romana, pois os seus criadores tiveram o apoio de eminentes figuras eclesiásticas, nomeadamente os Papas Eugenius IV e Nicolas V. Não foi, contudo, um movimento cristão, constando como única instância da sociedade que juntou laicos e religiosos. Os pioneiros desta escrita talvez tenham excluído qualquer condicionamento originado pelo passado de raiz cristã, pois foi a era pré-cristã que os inspirou. Contudo, o nascimento e desenvolvimento de uma escrita não se oficializava sem a protecção das autoridades eclesiásticas ou políticas. Em última análise, as alterações das formas escritas poderão significar expansão da autoridade. S. Morison¹⁸⁷ afirma que a razão principal para relacionar as alterações accidentais nas formas escritas, reside na insegurança da sua protecção.

Registou-se um movimento de novas formas de escrita que se alastrou por toda a Europa, (à excepção da Alemanha) com grandes figuras a protagonizar o movimento, nomeadamente Petrarca.¹⁸⁸ Afirma-se que a era do humanismo terá começado em Viena em 1348 quando Petrarca teve acesso às cartas de Cícero a Atticus e a um original da escrita de Horácio do século X. A vontade de simplificar a leitura e transcrições dos autores textos clássicos terá levado Petrarca a iniciar uma escrita denominada *ferè humanística*¹⁸⁹ designação proveniente dos estudos paleográficos, que apesar de não ser representativa da tipologia verdadeiramente humanista, apresenta diferenças consideráveis, relativamente aos padrões de escrita vigentes. Contudo, no século XIV, a transcrição do *De sui ipsius et multorum ignorantia* é um *specimen* representativo da escrita de Petrarca onde se assinala a intenção do autor em alterar os modelos de escrita vigentes, abandonando o traçado grosso e de curvas acentuadas e o espaço apertado do entrelinhas. A bastarda¹⁹⁰ vigente em Florença, apresentava versais ornamentadas com traços muito finos, minúsculas estreitas com perpendiculares muito elevadas e laçadas acentuadas, letras que Petrarca classificava de «*vaga ac luxurians*», representadas numa série de manuscritos da *Divina Comedia* de Dante, produzida na década de 1340-50.

187. S. Morison, op. cit., p. 306.

188. S. Morison, «Early Humanist Script and the First Roman Type» in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. [1ª ed. The Library, fourth ser. xxiv, 1943]. Ed. David McKitterick. 11 vols. Cambridge University Press, 2009. pp. 206-21, p. 206.

189. S. Morison, op. cit., p. 207, nota 5: o termo *ferè-humanística* foi apresentado por Ehrle & Liebaert, in *Specimina Codicum Latinorum Vaticanorum*, Bonnae, 1912, adoptado por S. Morison no *German Incunabula in the British Museum*, London, 1928. A obra de A. Hessel «Von der Schrift zum Druck» in *Zeitschrift des deutschen Vereines für Buchwesen und Schrifttum*, VI 92, 1923, propõe o termo equivalente *gotico-antiqua*, ambas as designações são admitidas pelo autor.

190. S. Morison, «On Script Types» in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. [1ª publi., *The fleuron* IV, 1925]. Ed. David McKitterick. 11 vols. Cambridge University Press. 2009, pp. 47-80, p. 47. Veja-se sobre este artigo de Morison, D. C. McMurtrie, *A note regarding script types*. N.Y., 1925, p. 48: o termo *bastarda*, *bastarde*, *bâtarde*, *bastard*, foi utilizado no século XV para designar as formas escritas cursivas de uma tipologia formal.

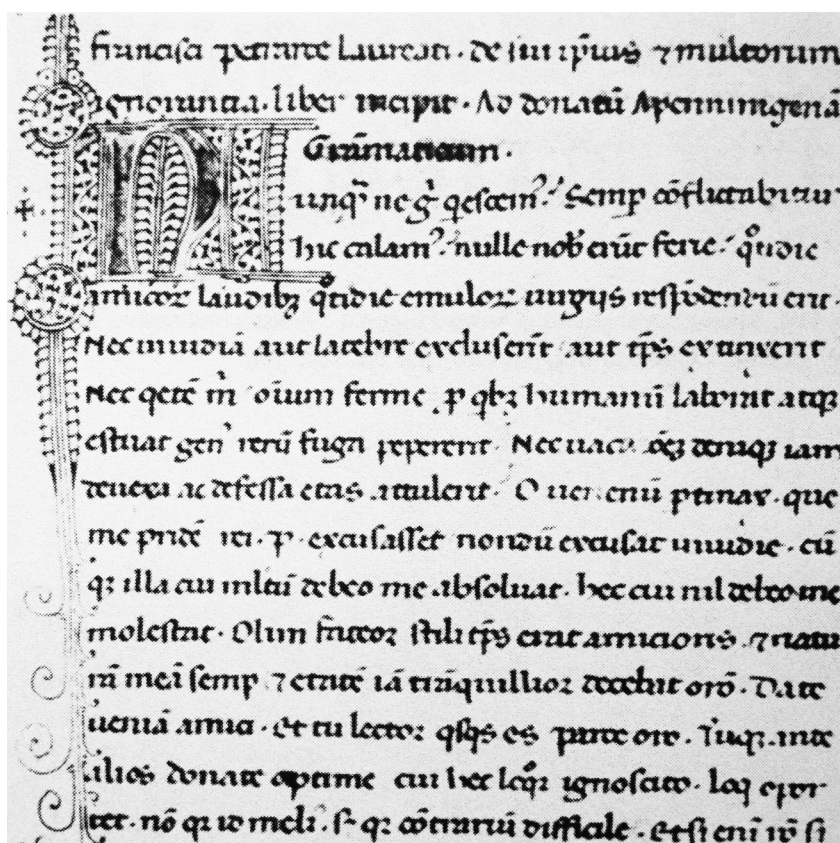


Fig. 40

Quanto à escrita humanística, Coluccio Salutati, Niccolò de' Niccoli e Poggio Bracciolini, foram os três humanistas que abriram o caminho que a geração seguinte de escribas iria oficializar.

A escrita de Petrarca (1304-1374) terá servido de modelo para Coluccio Salutati (1331-1406), que terá inspirado Niccolò Niccoli (1363-1437) e o não menos famoso Poggio Bracciolini (1380-1459) personalidades que exerceram um papel determinante na tipologia que viria a alterar o percurso da escrita ocidental. A eles se deve a *umanística*, a tipologia que viria a ser a base da tipologia gráfica ocidental nos séculos posteriores.¹⁹¹ No avançar do século XIV, Florença era um centro literário e intelectual, e terá sido ali criado o ambiente propício ao seu nascimento. Poggio era escrivão na Cúria de Bonifácio IX desde 1403 e terá sido ele a dar a forma profissional à *nova antiqua*, embora tivesse sido levada à prática por Niccoli.¹⁹²

Inicialmente a humanística não teve qualquer suporte institucional. Salutati, como homem de poder, não terá empreendido esforços no sentido de oficializar uma tipologia que supostamente apenas se destinava

191. Stanley Morison, *Politics and Scripts*. New York: Oxford University Press, 1972, p. 264.

192. S. Morison, *Politics and Scripts*. p. 266-7.

Fig. 40. Petrarca, *littera fere-humanistica*, in *De sui ipsius et multorum ignorantia*, 1370. Vatican Lat. 3350, Morison, plate 81.

à transcrição dos códices clássicos, especificamente da Literatura Clássica. É importante perceber porque é que esta escrita, presumivelmente destinada apenas à cópia de textos clássicos literários, se tornou aceite, quando e de que forma.

A Niccoli, académico dedicado ao estudo da gramática e literatura latina deve-se o importante contributo da recuperação da literatura clássica, mas Poggio terá sido o investigador (as suas viagens fora de Itália eram frequentes) e o designer, aquele que deu forma caligráfica à nova antiqua. Iniciou os estudos em Arezzo e continuou a formação profissional em Bolonha onde não terá permanecido por muito tempo. De Poggio¹⁹³ e do início da sua vida em Florença, sabe-se através da figura interessantíssima de Vespasiano da Bisticci¹⁹⁴ (1421-98) que terá sido escriba a soldo e também professor: «*Fu bellissimo isrittore di lettera antiqua, e nela sua gioventu iscrisse a prezzo: e con quello mezzo sovveniva a' suoi bisogni, di libri e d'altre cose*». Destacou-se como notário qualificado em várias escritas, perito em escrita legal, literária e diplomática. A letra de Poggio, a *lettera antiqua* atraiu a atenção através da cópia de uma carta a pedido de Salutati em 1402.¹⁹⁵

Depois de ter estado ao serviço do Cardeal de Bari, continuou a sua carreira profissional como escrivão da Chancelaria de Bonifácio IX, onde viria a ser *litterae apostolicarum scriptor*¹⁹⁶ em 1403, e onde levaria à prática a elegante gótica cursiva nos documentos papais denominados de *brevi*. Poggio teria vinte e dois anos quando transcreveu o *De Verecundia* para Salutati (completado entre 1402-3) o que, na opinião de Ullman, é a primeira demonstração datada da humanística.¹⁹⁷

A denominada gótica bastarda, tal como qualquer cursiva, era feita com facilidade e rapidez, contrariamente à humanística que requeria esforço e mais tempo, o que exigia ao escriba uma grande disciplina e capacidade. Poggio tornou-se um escriba excelente e único, cujo estatuto se confirmou, quando em 1417 foi chamado para secretário de Martin V. Poggio reunia na sua caligrafia tanto os cânones prescritos pela Cúria Romana, aprovados para fins diplomáticos, como os cânones literários da elite intelectual florentina.¹⁹⁸ A escrita de Poggio, tal como as de outros humanistas, era uma escrita livre mas controlada, apropriada aos trabalhos académicos, oposta à escrita de António Sinibaldi, que sendo mais refinada e decorada, se ajustava ao gosto dos patronos ricos. Quanto a Niccoli, depois da morte de Salutati em 1406, ocupara o lugar de secretário de Latim em Florença. Segundo Morison¹⁹⁹ é com ele que surge uma tipologia que correspondia aos requisitos de Petrarca, a letra apropriadamente *castigata et clara*, contrária à *vaga ac luxurians*. A intenção de Niccoli seria a de preservar o essencial da escrita antiga, incluindo a ligatura do *ct*. Ocorreu no entanto uma alteração no desenho das patilhas, formando

193. Sobre a vida de Poggio Bracciolini veja-se Ernst Walser, *Poggius Florentinus*, Leipzig, 1914; Ullman, p. 22.

194. Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo xv* [Milão, 1951] p. 158; Donald M. Anderson. *Calligraphy, the art of written forms*. [1ª ed. *The Art of Written Forms: The Theory and Practice of Calligraphy*, 1969]. Reimp. N.Y.: Dover Publications, 1992, p. 114.

195. B. L. Ullman, *The Origin and Development of Humanistic*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, p. 23.

196. S. Morison, op. cit., p. 206.

197. S. Morison, op. cit., 267.

198. S. Morison, op. cit., p. 268.

199. S. Morison, 1972, op. cit., p. 291.

o seu próprio cânone. Morison,²⁰⁰ define-o do seguinte modo: as ascendentes das letras começavam com uma curva ligeira, mas sem a patilha que era característica de Poggio. Apesar disso, as patilhas de Niccoli estavam presentes no registo de terminações inclinadas nas minúsculas e maiúsculas. No Pontificado de Paulo II (1464-71) e de Sixtus IV (1471-84) a chancelaria romana adoptava a humanística cursiva inclinada. No final do último quartel do século xv esta tipologia, em todas as suas variações de formalidade, estava estabelecida para textos em Latim, embora em vias de difusão vernacular. A escrita da chancelaria romana não só era utilizada pela nobreza, como passou a ser aplicada pelos mercadores na sua correspondência.²⁰¹

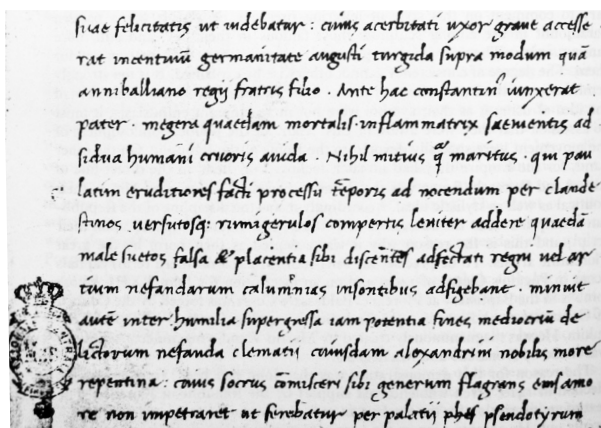


Fig. 41

200. S. Morison, op. cit.
p. 293.

201. *Ibidem*, op. cit.,
p. 209.

202. *Ibidem*, op. cit.,
p. 213.

203. *Ibidem*, op. cit.,
p. 211.

204. Cfr., Ernst Walser,
Poggio Florentinus,
Leipzig, 1914.

205. Cfr., E. A. Lowe
(1923). Review of W. M.
Lindsay «Paleographia
Latina», in *The Classical
Review*, n. 37, pp.
135-6. [http://journals.
cambridge.org](http://journals.cambridge.org).

Fig. 41. Niccolò
Niccoli, *Ammanius
Marcellinus, Rerum
Gesatum Libri xxxi*,
humanística cursiva,
semi formal, 1423.
Florença, Naz. Cent.,
Conv. Soppr. 1.v. 43,
Morison, op. cit., pl.
156a.

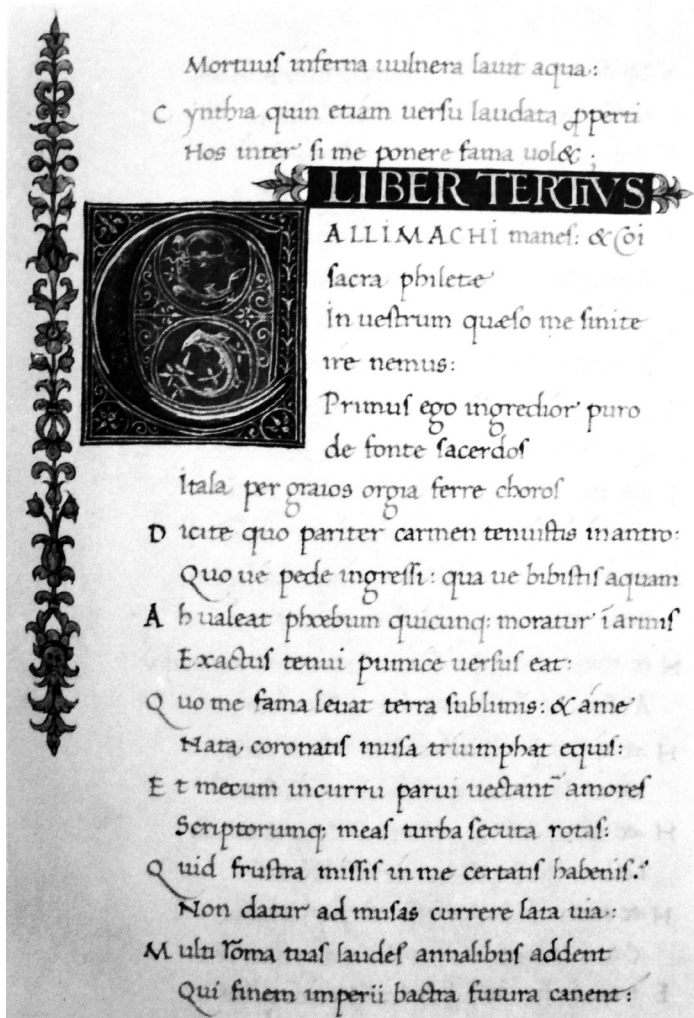
Vespasiano da Bisticci²⁰² descreve a competência de Niccoli como escriba: «o di lettera corsiva o formata, che dell'una lettera e dell'altra era bellissimo scrittore». Apesar da sua iniciativa de copiar as letras clássicas, Niccoli usava a sua própria versão com elementos da bastarda florentina na sua correspondência pessoal. Escrivão expedito, utilizava para as traduções uma versão da sua cursiva rápida a *lettera corrente*, mas para os livros utilizava três versões da *lettera antica*, *lettera formata*, *lettera corsiva*. As capitulares de Niccoli são construções rigorosas, cujas proporções derivam das tipologias dos manuscritos carolíngios de St. Gall.²⁰³

Poggio recebera formação para notário em Florença, e no final de 1400 teve contacto com Salutati. Mais tarde tornou-se o assistente nas pesquisas de Niccoli deslocando-se a livrarias por toda a Europa. Fez parte da corte de Gregório XII (1406-15) e embora não fosse um académico ao nível de Niccoli ou Salutati, Morison considera-o um dos melhores calígrafos do período em questão.²⁰⁴ A *antica formata* é a tipologia encontrada na escrita librária de Poggio²⁰⁵ considerada

como o exemplar mais formal e representativo da tipologia humanística livresca. A bastarda era usada tanto na epistolografia como nos textos vernaculares. Embora Poggio fosse um calígrafo profissional, não terá prestado serviços de escrita aos livreiros. Neste período destaca-se ainda Antonio di Mario seguidor da escrita de Poggio.

A *antica formal*, usada pelos principais calígrafos deste período, pode ser caracterizada por traços de ascendentes e descendentes longos e perpendiculares, regra geral com patilhas inclinadas no topo das ascendentes, o d com a haste perpendicular, o g com a cauda fechada; o h com barriga redonda, terminando numa linha curva que não ultrapassa a linha de base. As ligaturas *ct* e *ft*²⁰⁶ eram comuns na escrita de Poggio, Niccoli e di Mário.

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA



206. B. L. Ullman, op.
cit., 1960, p. 11.

Fig. 41 - António
Sinibaldi, c. 1480,
Propertius Elegeis: MS.
Canon. Class. Lat. 31
Bodleian Library
Oxford, 1976, pl. 5.

Fig. 41

diacris orator uestre quasi succrescit etiam . sed & ingenio peracri et
studio flagranti & doctrina eximia & memoria singulari . Cui q̄q̄
faueo . tam illum etiam sine prestare cupio . uobis ũ illum tanto mi
noris precurrere uix honestū est . Sed iam surgamus inqt nosq̄
curemus clari . & aliquando ab hac contentione disputationis ani
mos nostros curamq; laxemus .

M. TVLLI . CICERONIS . DE . ORATORE . LIBER . TERTIVS . ET
VLTIMVS . EXPLICIT . DEO . GRATIAS .

Fig. 42

I. A LITTERA ANTIQUA

O império Romano tinha em uso várias tipologias para livros, a capitular quadrata, a rústica, a uncial e semi-uncial e a cursiva de uso corrente. No final do Império, duas tendências opostas tornaram-se aparentes em muitos aspectos: a escrita semi-uncial e a uncial continuaram a ser utilizadas, embora outras variações se tivessem desenvolvido a partir da escrita cursiva. A partir da uncial uma tipologia foi desenvolvida em França no final do século VIII, na altura em que Carlos Magno formava o seu império e que viria a ser difundida por todas as nações por ordem do imperador. A letra carolíngia atingiu o seu auge no século IX, entrando em decadência a partir desse momento.

As transformações gráficas verificadas no decorrer do século XIII derivaram na tipologia gótica, cujas características já aqui referimos, a angulosidade, a compressão e a fusão, termo utilizado por Ullman²⁰⁷ significando sobreposição. As abreviaturas também caracterizam a gótica que, na sua forma mais cursiva, se designa por bastarda. A proliferação de abreviaturas atingiu o auge com as *pecia*,²⁰⁸ os textos comprados por estudantes menos abastados das recentes universidades que necessitavam de livros rapidamente copiados e baratos. O desenvolvimento da gótica deu-se sobretudo em França, Inglaterra e Alemanha. Embora estivesse difundida em Itália, a tipologia carolíngia, manteve-se ali relativamente pura. Na opinião de Ullman, a Universidade de Bologna terá sido o centro de maior influência na resistência à utilização da gótica. O interesse verificado naquela universidade pelos textos de Justiniano e outros autores, trouxe à luz do dia os seus grandes e elegantes códices. Nestes livros, existia uma escrita denominada de *rotunda*. As modificações realizadas a partir desta letra derivaram nas formas escritas praticadas em livros do norte de Itália durante o século XIV.

207. Cfr., Lucien Fébre e Henry Jean-Martin, p.60.

208. Ullman, op. cit. p. 59, nota 1. O autor assinala que anteriormente à declaração de Morison acerca da invenção de Niccólí, já havia sido referido por: George Voight, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums*, 3^a ed. I, Berlim, 1893, p. 398.

Fig. 42 - Poggio Bracciolini, 1423-31. Cícero, *De Oratore*. Escrita em minúscula com capitais *quadrata* sem serifa. Florença. Laur. 50, 31. Morison, op cit., pl. 155.

Os humanistas desse século optaram pelos códices manuscritos em letra larga e redonda, a *littera antiqua*, que era a carolíngia dos séculos IX-XII. Morison atribui a Niccolò Niccoli a invenção da tipologia humanística, embora este não fosse um escriba profissional.²⁰⁹ Para Ullman a letra de Niccoli é de certa forma misteriosa, pois não assinou qualquer dos manuscritos que copiou, sendo a sua autoria referenciada por Vespasiano da Bisticci,²¹⁰ e em cartas que escreveu. A escrita geralmente atribuída a Niccoli não é a humanística dita formal, tal como a grafia de Poggio; é uma humanística cursiva, com reminiscências da gótica. Ullman afirma que a tipologia de Niccoli levou às fontes itálicas, tal como a escrita de Poggio era o protótipo da romana.²¹¹ Na escrita humanista, o alfabeto era dissociado formalmente em dois blocos: texto em minúsculas e os títulos em maiúscula, o que não contribuía para o entendimento da mancha visual de letras como um todo.

Stanley Morison²¹² a partir de G. Manzoni, que estudou os manuais de escrita italianos impressos no século XVI, referencia um método racional de organização de *specimens*, tendo em conta os variados fins da actividade do escriba, isto é, a escrita artística, a legal, litúrgica e cerimonial, privada e comercial. A cursiva terá sido a tipologia mais usada no final da Idade Média, correspondendo à escrita das chancelarias. Esta escrita caracteriza-se pela sua verticalidade, ligaturas, variações de comprimento dos ascendentes e variações nos traçados dos enlacs.²¹³ Vigorou durante dois séculos, quando surgiu um outro registo ligeiramente inclinado, com menos ligaturas e sem laçadas, que se tornara a escrita aplicada na literatura latina, levada à prática por um grupo de intelectuais e artistas de Florença.²¹⁴ O desenvolvimento foi gradual pois não partiu de um acto oficial do estado, tal como acontecera com o modelo carolíngio. Morison afirma que esta nova escrita foi empreendida inicialmente como um *hobby* particular de um círculo intelectual, cujos escrutínios previam o conhecimento de fontes literárias prioritariamente de origem latina. A *littera di brevis* ou *littera cancellaresca* não foi inicialmente adoptada de forma oficial pela Chancelaria Papal até ao pontificado de Eugenius IV (1431-47).²¹⁵ O. Morison atribui a difusão até certo ponto, casual, desta nova escrita à generosidade de Coluccio ao emprestar os seus livros e cópias. Aliás, a biblioteca de Coluccio é entendida por Ullman como o primeiro modelo precursor daquilo que conhecemos como sendo uma biblioteca pública.²¹⁶ Grande parte da biblioteca de Coluccio viria a ser comprada por Niccoli para a livraria do Mosteiro de S. Maria degli Angeli, adquirida mais tarde por Cosimo de' Medici que doou os seus livros para uso público em 1441 ao Mosteiro de San Marco.²¹⁷ A figura de Cosimo de' Medici é relevante no panorama humanístico: para além de ser considerado um dos responsáveis pelo poder da família

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

209. Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo xv*, ed. P. D'Ancona e E. Aeschlimann, Milão, 1951, p. 435: «Le [copie] scrivera di sua mano o di lettera cursiva o formata, Che dell'una lettera e dell'altra era bellissimo scrittore; come si vede in Sancto Marco di più Che vi sono di sua mano, dell'una lettera e dell'altra.»

210. Ullman, op. cit. p. 60

211. S. Morison, op. cit., 1990, p. 32.

212. G. Manzoni, *Studi di bibliografia Analitica 1*, Bologna, 1882, p. 81.

213. Cfr., V. Frederici, *La scrittura delle Cancellerie Italiane dal Secolo xii al xvii*. Roma, 1934; S. Morison, *Politics and Scripts*, Oxford, 1972, pp. 228-229, p. 242.

214. Sobre a evolução da humanística veja-se: S. Morison. «Early Humanistic Script an the First Roman Type» in *The Library*, 4th series. vol. xxiv. n.º 1, 2, 1943. <http://library.oxfordjournals.org/conetnt/s4-xxiv/1-s/1>; B. L. Ullman, op. cit, 1960; J. Wardrop, *The Script of Humanism*, Oxford, 1963, p. 3; A.C. de La Mare, *The Handwriting of Italian Humanists*, Oxford: Oxford University Press, 1973.

215. Alfred Faribanks, *A Book of Scripts*. [1ª ed. 1949] 3ª ed. London: Penguin Books, 1952, p. 14.

216. Ullman, op. cit., p. 136.

217. Morison, 1990, p. 34.

Medici de Florença,²¹⁸ dispôs-se a contribuir para os trabalhos dos melhores calígrafos, através de Vespasiano da Bisticci, requisitando cópias dos textos latinos, clássicos e outros géneros. Cosimo terá gasto avultadas quantias em património livresco, sendo patrono das iniciativas gráficas dos humanistas reservando contudo interesse nas escritas tradicionais para obras bíblicas, legais e teológicas. Por detrás deste apoio, estaria a vontade de destacar Florença de Roma e mesmo de Paris, como centro intelectual da sociedade civilizada. Para além de Cosimo, referenciamos outros patronos do humanismo: a família Aragonese em Nápoles, os Esti, o Duque de Urbino, Mathias Corvinus, entre muitos outros.²¹⁹

O objectivo dos humanistas era o de descobrir textos clássicos, melhorar os conhecidos e difundir os conhecimentos adquiridos nestas pesquisas, tal como foi feito com os textos de Cícero, que para serem entendidos foram transcritos e reeditados. Para os mentores deste movimento, a lógica editorial devia sobretudo revelar cortesia aplicando uma escrita antiga nos textos latinos antigos. A esta escrita foi dado o nome de *littera antica*, cujo desenho simplificado contrastava com a *lettera moderna* de uso corrente, proveniente de uma linhagem de cinco ou seis gerações caligráficas. Durante o período carolíngio a boa escrita foi classificada segundo os parâmetros de letra formal ou informal. Quando os florentinos começaram a coligir textos, a eles estariam agregados vários tipos de escrita, com maior ou menor qualidade de registo gráfico. Dentro do espírito prático que os caracterizaria, anotaram um modelo de uma escrita cursiva vertical e regular nos códices de Cícero, *Marcianus* 257 (reescrito por Niccoli) e *Laurentianus* 45. Niccoli terá usado o itálico e o romano. A escrita de Poggio e Niccoli relaciona-se com as tipologias dos manuscritos do final do período carolíngio, que são na sua maioria provenientes de St. Gall. Por volta do século IX estava em vigor um tipo de escrita romana inclinada, numa versão *sloped*. Este tipo itálico em minúsculas, era vulgarmente utilizado pelos escribas no período final da época carolíngia. Durante o revivalismo clássico, sob o ponto de vista caligráfico, os humanistas florentinos contemplaram tanto o itálico como o romano, embora em Florença fosse mais inclinado, tal como o de St. Gall, cujos exemplos derivavam da tradição italiana caligráfica, traduzida numa escrita bastante vertical, tanto nas versões formais como informais, livresca e comercial. Morison adianta mesmo que, se Poggio e Nicoli tivessem recolhido manuscritos carolíngios de Tours, cuja grafia era acentuadamente vertical, a história do itálico teria sido muito diferente. Poggio nunca abandonou a gótica notarial cursiva, sendo a partir da escrita de Niccoli que a cursiva inclinada carolíngia, se difundiu na cópia para os caracteres de imprensa. O *Lucretius* que

218. Morison, *Politics and Scripts*, p. 306.

219. Morison, «Early humanistic scripts...», op. cit., p. 215.

escreveu entre 1425-33 é em itálico, tal como o que foi trabalhado por Ângelo Poliziano. Poderá dizer-se que o cânone das formas caligráficas humanísticas mais antigas incluía: patilhas nas minúsculas, ligatura do *c* e do *t*, o *d* direito e o *g* duplo, tendo evoluído seguindo o itálico e o romano.

A escolha destas duas formas para a mesma escrita, ambas apropriadas para os textos clássicos, dependiam das circunstâncias do escriba. Os primeiros humanistas tinham conhecimento dos precursores de St. Gall; o itálico, embora mais rápido na execução e mais económico no espaço que ocupava, não era tão majestoso. Os clientes de Vespasiano da Bisticci e outros eminentes livreiros, que serviram o movimento florentino com bons livros escritos em estilo *lettera antica*, não eram indiferentes aos custos. O itálico economizava o *velum* ou o papel e o tempo do escriba, sendo uma escrita rápida mas não aparentando pressa. Estes foram os factores que relacionaram esta tipologia com os «livros de segunda categoria», um destino provavelmente não visionado pelos fundadores do movimento: o uso na escrita diplomática. No século XVI, ocupou uma posição dominante na correspondência privada e escrita vernacular, tendo sido praticada na América duzentos anos mais tarde.

A humanística romana, que Morison designa por versão da *lettera antiqua*, foi adoptada por Martin V por volta de 1423, em substituição da gótica cursiva em uso na chancelaria romana desde 1390, no uso de documentos menos importantes. A humanística romana usada por Martin V não era a escrita humanística pura, pois as suas letras eram regularmente ligadas, com floreos no início dos parágrafos.

Poggio, que se tornara secretário da Chancelaria em 1423, substituiu a gótica cursiva pela nova romana. Em 1462, com a entrada de um novo secretário Jacopo Piccolomini-Ammanati (1422-79), o itálico supera o romano sendo conhecido pelo uso mais antigo do itálico em Chancelaria.

Em Ferrara, 1472, surgiu uma humanística vertical usada em documentação canónica, com o *ct* ligados. Antes do final do século, a forma humanística cursiva, o itálico, estava em prática nas chancelarias das cidades-estado de Itália, embora com algumas formas ditas bastardas, a gótica notarial, patente em documentos legais. J. Wardrop²²⁰ mostrou no estudo que fez da obra de Sallando, que apesar dos grandes escribas da época, António di Mário, Gherardo di Giovanni di Ciriagio e António Sinibaldi, usarem apenas as romanas mais verticais, eram produzidos manuscritos com textos em itálico e iluminados de Cícero e Virgílio, entre 1465 e 1500. A utilização do itálico perdurou depois da imprensa se ter espalhado por Itália.

O atraso do aparecimento do itálico na imprensa poderá causar algumas interrogações: esta tipologia fez a sua primeira aparição na

220. S. Morison, op. cit., p. 38, *apud* J. Wardrop, «Pierantonio Sallando» in *Signature*, new ser. II, 1946.

edição de Aldo Manuzio das letras de S. Catarina de Siena (Veneza, 1500)²²¹ e foi usado em pleno na obra editada pelo mesmo impressor de Virgílio em 1501. Durante os trinta e cinco anos, após a introdução da imprensa em Subiaco, não se registara extensão das fontes tipográficas. Entretanto, os progressos de Aldus foram notáveis, bem como os romanos de Sweynheim e Pannartz (Roma) e ainda os de Johann and Wendelin Speyer e Nicolas Jenson (Veneza), cujos tipos foram cortados por um dos gravadores mais talentosos da época, Francesco Griffio da Bologna, para o *De Atena* de Bembo. Griffio foi ainda o responsável pelo primeiro itálico em 1500 tal como pelo segundo, cortado para G. Soncino de Fano em 1503, e ainda para o Soncino hebraico de 1509.

Apesar da supremacia técnica de Griffio, os primeiros itálicos não sugeriam bons modelos. Os motivos para cortar um itálico não eram estéticos mas económicos, nomeadamente para satisfazer um mercado específico, pois o leitor dos textos clássicos estava habituado a um tipo de letra compacto.²²²

Quando a imprensa foi introduzida em Itália, produziam-se manuscritos luxuosos e muito iluminados. A primeira geração de impressores muitas vezes recorreu à iluminura como ornamentação sumptuosa dos livros. Segundo Morison, só depois do mercado estar saturado de edições luxuosas e caras, é que os impressores se viram forçados a baixar preços, retirando-se finalmente benefícios económicos da prensa móvel, que então se alargava a um público mais vasto. Já não deixavam margens para posteriores iluminuras. As novas tendências económicas fizeram o folio e até mesmo o *in-quarto* largo cair em desuso a favor de formatos menores. O mercado de livros baratos permaneceu intacto, muitas vezes escritos em itálico pelo próprio autor ou por um escriba profissional. Muito depois de 1465, a comissão de venda do livreiro de uma obra de Virgílio escrita num itálico pequeno, continuava a ser lucrativa.

Aldus conquistara um novo mercado com as famosas edições de bolso, os *in-octavo*, compostos em *cancellaresco itálico* de pequena dimensão, que baixara consideravelmente o preço de custo da obra em papel.

Do ponto de vista estético, o itálico em tamanho pequeno nem sempre era bem sucedido. Na opinião de Morison, Lautizio de Perugia em 1527, numa obra de Arrighi, conseguiu uma canceleresca notável, apesar de ser a uma escala mais larga que o original. A verdade é que os primeiros itálicos, góticos ou romanos, eram largos e não correspondiam ao tamanho da letra manuscrita. Só depois de 1514 foi possível encontrar gravadores de madeira e metal com competência para reproduzir a escrita à mão numa escala natural. Na impressão das suas obras os calígrafos ainda deixavam espaços em branco para serem posteriormente preenchidos por um escriba. Morison afirma que este

221. S. Morison, op. cit., p. 39, *apud* J. A. A. Renouard, *Annales de l'imprimerie des Aldes*, Paris 1834, pp. 23-4.

222. A. Firmin Didot, *Aldus Manuce et L'Hellenisme à Venise*, Paris, 1875, p. 123.

problema talvez explique o facto de que só passadas duas gerações, após a entrada da tipografia em Itália, é que apareceram manuais pedagógicos de escrita impressos. Tanto no âmbito privado como no legal, o tamanho da grafia à mão, era habitualmente bastante mais pequena, relativamente à escala das letras usadas na produção tipográfica de livros. Foi necessária praticamente uma geração, após a publicação dos primeiros manuais de escrita, antes de Robert Granjon ter executado, por volta de 1546, a sua obra com romanos e itálicos em corpo 6.²²³ Os poucos tipos existentes gravados para molde em corpo pequeno, eram cópias fiéis de gótica formal de dimensão muito reduzida, desenvolvidas para as bíblias e outras obras canónicas.

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

D. A ESCRITA DE FRANCESCO CAVALCANTI

Em território nacional a difusão da humanística terá sido efectuada pela própria Cúria Pontifícia através da emanação de bulas e pelos estudantes portugueses, que nos finais do século XIV frequentavam as universidades de Pádua, Bolonha, Perusa, Siena e Ferrara,²²⁴ tornando-se decisiva a influência da nova escrita em documentos produzidos nas chancelarias reais e nas chancelarias eclesiásticas.

Em Portugal, o Quatrocentos é a época da Expansão Ultramarina e dos Descobrimientos.²²⁵ Foi também nesta centúria que no reino português se entrecruzaram e conviveram as diversas tendências gráficas e se exercitaram as formas e práticas de escrita. José Marques esclarece que, embora a gótica cursiva continuasse a ser muito utilizada em Portugal, existem provas da entrada da humanística, principalmente nas chancelarias de D. João I e D. Duarte,²²⁶ em documentos redigidos por Rodrigo Anes e Álvaro Gonçalves.²²⁷

O autor acima citado²²⁸ adianta que as primeiras manifestações desta tipologia em território nacional, datam do último quartel do século XV, tendo sido introduzidas por Francesco Cavalcanti.²²⁹ Para se entender a presença deste humanista em Portugal, José Marques referencia em primeiro lugar a pluralidade das relações estabelecidas entre o nosso país e Itália, contemplando aspectos culturais, especificamente no que concerne à europeização do movimento humanista que vinha acontecendo desde o século XIV e se prolongou pelo século XVI. Apesar de ser uma região periférica da Europa, Portugal manteve relações económicas com Génova, Veneza e Florença, com a região peninsular ibérica mediterrânica, Sul de França, e com a Flandres. A norte da Europa registam-se as ligações com os países da Liga Hanseática, Ilhas Britânicas, Lille, Rouen, Nantes e La Rochelle. Para além das relações de carácter económico, era evidente a importância e a

223. S. Morison, *Early Italian Writing Books*, 1990, p. 42.

224. Cfr., José Marques 2002, p. 78; o autor cita como referência os numerosos testemunhos sobre estas universidades e alunos portugueses em *Monumenta Portugalie Vaticana*: publicação e introdução de António de Sousa e Costa, vols. 1-IV, Porto, Editorial Franciscana.

225. *Ibidem*, op. cit., p. 76.

226. O autor referencia o documento existente no A.D.B., Gaveta de Braga, n.º 23, fl. Ir., nota 17, p. 79.

227. *Ibidem*, op. cit., p. 79.

228. José Marques. «Écriture de Francesco Cavalcanti, une nouveauté au Portugal - 1482», in *Revista da Faculdade de Letras*, 11 série, vol. XII, Porto, 1995, pp. 151-82.

229. José Marques, 1995, op. cit., p. 152.

influência das ligações com a Cúria Romana, incluindo os intercâmbios académicos.

Sobre algumas personalidades relevantes do Humanismo no panorama nacional, José Marques assinala D. Diogo de Sousa e Sá de Miranda, que não só desenvolveram o estudo das línguas e literaturas clássicas, como também iniciaram novas correntes literárias no século XVI. O autor citado refere que, nas relações culturais entre Itália e Portugal se regista um número restrito de italianos oriundos do centro-Norte. No século XV algumas figuras foram expressamente convidadas pelos reis D. Afonso V e D. João II para exercerem funções específicas no plano da cultura nacional. Entre eles contam-se, Mateus de Pisano, frei Justo Baldino e Cataldo Parísio Sículo, que ocuparam um papel de relevo no reino português. Mateus Pisano foi chamado para ser mestre de latim do futuro D. Afonso V, a frei Baldino foi encomendada a escrita em latim das Crónicas da Expansão Portuguesa. A Cataldo Parísio Sículo, interessantíssima e curiosa figura deste humanista estudada por Américo da Costa Ramalho,²³⁰ coube a missão de educar e instruir no latim, D. Jorge, filho bastardo de D. João II.

Francesco Cavalcanti chegou à corte portuguesa no ano em que frei Justino Baldino foi prelado e administrador da Administração Eclesiástica de Valença do Minho. frei Justo Baldino foi doutor *in utroque iuris*,²³¹ proto-notário apostólico, e humanista erudito. Segundo informação de Damião de Góis, foi chamado pelo rei D. Afonso V, para traduzir para o latim o *Crónicas* dos Reis de Portugal, da autoria de Fernão Lopes.

Na actividade pastoral de frei Justo Baldino, prelado humanista, reside a ligação com Francesco Cavalcante, que para além de doutor em Direito Canónico, foi notário apostólico e escrivão²³². O autor regista três referências acerca de Cavalcante em documentação existente no Arquivo Distrital de Braga: «*decretorum doctor notarius appostolicus et prefati reverendi domini episcopi Septensis scriba*»;²³³ «*doctor canonum et notarius appostolicus ac prefati reverendi domini episcopi Septensis scriba*»;²³⁴ «*Rogatus de instrumento collacionis Franciscus Cavalcanti doctor notarius appostolicus et scriba noster*».²³⁵

Sobre as origens de Francesco Cavalcanti, José Marques supõe que pertencia à família florentina Cavalcanti, cuja ligação aos Medici terá proporcionado o acesso a cargos importantes. Acerca da vida de Cavalcanti, pouco se sabe: em Junho de 1482 estava ao serviço de frei Baldino em Évora,²³⁶ e de Julho até Setembro trabalhou em Valença do Minho. Foi ele que fez o registou no livro das Confirmações de Valença, e a cópia integral de um acto relativo à administração eclesiástica,²³⁷ para além de ter redigido a carta de nomeação e confirmação do padre Gomes Afonso como canónico com prebenda da Colegiada de Santo Estevão de Valença do Minho.²³⁸

230. Américo da Costa Ramalho, «Cataldo e D. João II» in *O Humanismo Português (1500-1600)* - Primeiro Simpósio Nacional, 1985. Braga: Oficinas Gráficas Barbosa & Xavier, 1988, pp. 11-29. Sobre o Humanismo em Portugal veja-se a obra Américo da Costa Ramalho, *Para a história do humanismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

231. José Marques, 2002, op. cit., p. 154.

232. *Ibidem*, p. 155. No original do texto de José Marques surge o termo francês greffier, que à tradução se entende como oficial de justiça, aquele que prepara, providencia a organização dos processos judiciais.

233. José Marques, op. cit., p. 155, in A.D.B., Registo Geral, n.º 313, fl. 188v.

234. *Ibidem*, p. 155, A.D.B., Registo Geral, n.º 313, fl. 188.

235. *Ibidem*, p. 155, A.D.B., Registo Geral, n.º 313, fl. 189v.

236. *Ibidem*, p. 156, A.D.B., Registo Geral, n.º 313, fl. 188.

237. *Ibidem*, p. 156, A.D.B., Registo Geral, n.º 313, fl. 192-194v.

238. *Ibidem*, p. 156, A.D.B., Registo Geral, n.º 313, fl. 191v.

entre a tradição gráfica de Niccolò Niccoli e de Antonio Sinibaldi. Uma das características principais desta escrita é a inclinação para a direita, para além da distinção e separação nítida entre cada letra e cada palavra, e o prolongamento nas letras maiúsculas M, L e R, e ainda o retorno às abreviaturas, (em número considerável) bem como a utilização de letras e sílabas sobrepostas. As diferenças desta grafia relativamente à escrita gótica são notórias; a humanística liga-se à inteligibilidade e correcção gramatical, facilita a clareza e consequente leitura das palavras.²⁴¹ A escrita de Cavalcanti foi comparada com a do copista João de S. Domingos²⁴² do *Livro de Confirmações* até 1488, portanto com intervalo de tempo correspondente a seis anos, não existindo qualquer comparação entre ambas.

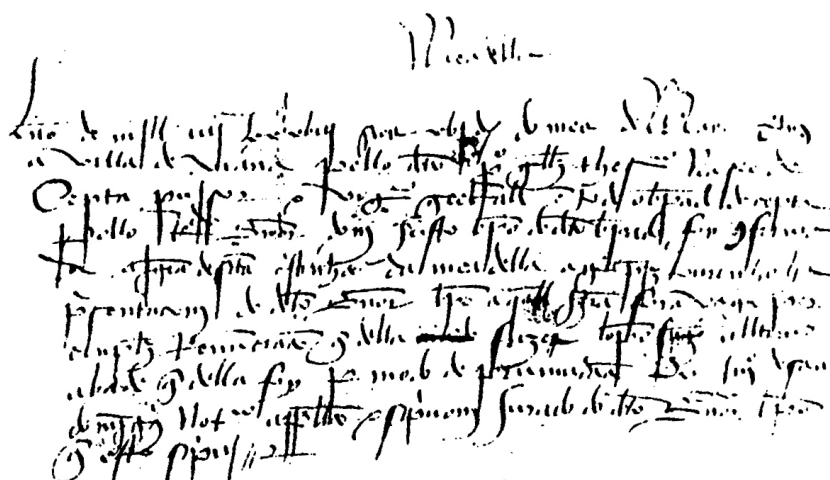


Fig. 47

241. José Marques, 2003, op. cit., p. 158, notas 25, 26 e 27.

242. *Ibidem*, op. cit., p. 160.

243. *Ibidem*, op. cit., p. 160, notas de rodapé 41, 42, 43, 44, 45, referentes aos documentos existentes no A.N.T.T.

244. A.N.T.T., *Leitura Nova*, Alem Douro. Liv. 3, fl 67. Ver José Marques, op. cit., p. 11

Fig. 47 - A.D.B. Registo Geral, n° 313, fl 172, in José Marques, fig. 9.

Entre a escrita produzida na chancelaria de frei Justo Baldino, e as da chancelaria real, existem grandes diferenças, concretamente com a escrita da chancelaria de Almeirim em 1482, a de Santarém entre 1487-96 e a de Lisboa entre 1504-5.²⁴³

Apesar dos contextos serem marcadamente diferentes, José Marques dá como exemplo de excepção de escrita de chancelaria, a carta de D. João II a Pedro de Médicis datada de 4 de Maio de 1494. Segundo este autor, a carta escrita em humanística cursiva poderá ter sido elaborada por Cataldo Parisio Sículo, mestre de D. Jorge, doze anos após as cartas de Francesco Cavalcanti.

Assim, nos finais do século xv, a *humanística librária* era a escrita comum praticada no *scriptorium* da chancelaria real, sendo exemplo disso a colecção *Leitura Nova*²⁴⁴ e os forais manuelinos.

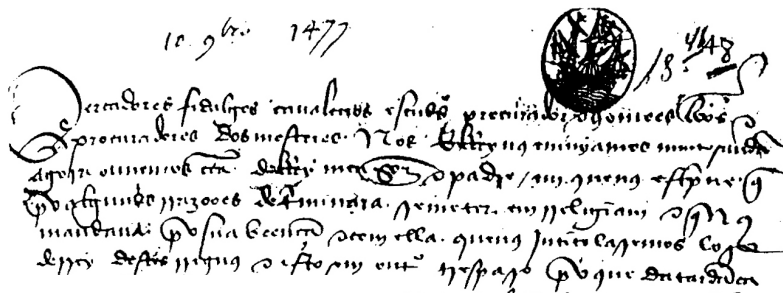


Fig. 48

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

I. A «ESCRITA MANUELINA», 1490-1530

No âmbito das tipologias de escrita nacionais, Maria Teresa P. Coelho²⁴⁵ apresentou recentemente um trabalho que incide sobre o estudo paleográfico da produção escrita de escrivães da corte régia portuguesa, entre os períodos de 1490 e 1530, levantando a possibilidade da existência de uma *escrita manuelina*. Anteriormente, Eduardo Borges Nunes²⁴⁶ propôs a denominação de *manuelina* para uma tipologia designada «letra nova», surgida no reinado de D. Manuel, tendo-a apresentado como «bem distinta da letra joanina», segundo os cânones gráficos da chancelaria régia desde D. João I, tendo uma versão *caligrafada* e outra *cursiva veloz*. Embora Eduardo Borges Nunes não a tenha caracterizado, formulou a hipótese de ter sido António Carneiro, o secretário régio, responsável pela sua introdução na Corte. O estudo da designada *letra nova* compreendeu a análise entre o período (cuja baliza cronológica corresponde aos anos imediatamente anteriores e posteriores ao início e término do reinado de D. Manuel) de 1490 e 1530, estabelecendo parâmetros comparativos com a tipologia preexistente. O corpo documental de investigação foi constituído por provisões régias, alvarás, cartas e mandados escritos por escrivães da câmara e da fazenda régia, tendo sido contemplados um total de 2772 documentos e 173 escrivães, dentre os quais se pode concluir que havia um grupo destes profissionais que produziu cerca de 50% do total da documentação.

Maria Teresa P. Coelho defende a existência de uma nova tipologia gráfica a partir de 1500 que, apesar de ser semelhante ao modelo praticado na corte castelhana, apresenta características específicas em duas versões, uma denominada de *caligrafada* e outra de *cursiva veloz*.

O escrivão Afonso Mexia terá sido o autor da versão caligrafada e António Carneiro o autor da versão em cursiva veloz, afirmando Eduardo Borges Macedo que este último escrivão terá sido o responsável pela difusão e expansão desta *escrita nova* em Portugal.²⁴⁷ Esta *escrita nova* foi analisada tendo em conta os elementos significativos das letras da família das góticas.

245. Maria Teresa Pereira Coelho, *Existiu uma escrita manuelina? Estudo paleográfico da produção gráfica de escrivães da corte régia portuguesa (1490-1530)*, Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

246. Eduardo Borges Nunes, *Album de Paleografia*, Lisboa, 1993, p. 23.

247. «Há ler e ler - António Camelo o fez», in *Brotéria*, vol. 137, n.º 1, Braga, 1993, p. 86.

Fig. 48 - A.C.M.L. *Livro dos Reis*, cód. 18, n.º 48 in José Marques, fig. 12.

Os cânones gráficos da *letra joanina*²⁴⁸ caracterizam uma escrita com contraste entre a dimensão das letras pequenas, e com prolongamento dos traços ascendentes e descendentes. M. Teresa Pereira Coelho explica que na *escrita manuelina*, paralelamente à escrita produzida pelos escrivães da corte de Castela (a partir de 1500) se verificam as seguintes variações: diminuição do prolongamento destes traços, arredondamento do letra, compressão horizontal da escrita, inclinação do traço aumento do espaço entre palavras e linhas.²⁴⁹ Refere ainda o *aparecimento de novas formas de algumas letras*,²⁵⁰ cuja descrição a autora não desenvolve. A *escrita manuelina* terá vigorado, segundo Borges Nunes, entre os finais do século XIV e a primeira metade do século XVI.

II. A IMPRENSA EM SANTA CRUZ

248. Cfr., Eduardo Borges Nunes, *Album de Paleografia*, 1969, p. 20. *Letra joanina* foi a designação que Eduardo Borges Nunes atribuiu a esta tipologia semelhante à denominada *lettre bâtarde*, a bastarda, com influências da cursiva francesa.

249. M. Teresa Pereira Coelho, 2006, p. 79.

250. M. Teresa Pereira Coelho, 2006, p. 79. Julgamos que estas novas formas de letras a que a autora se refere, seriam eventuais tentativas na procura de um estilo próprio por parte dos escrivães referidos.

251. José F. Meirinhos, «A Tipografia em Santa Cruz 1530-1563», in *Santa Cruz de Coimbra, A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média*, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2001, pp. 317-35, p. 319.

Fig. 49 - Coimbra 1531, BPMP, XI-2-64, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

Conforme já referimos, após as reformas iniciadas em Santa Cruz, correspondentes ao período do frade Jerónimo Brás de Barros, começara um novo período na vida do mosteiro crúzio, que indicava uma abertura e recepção às correntes culturais provenientes da Europa. Brás Barros juntamente com Diogo de Murça, haviam recebido formação em Paris e Lovaina, tendo sido incumbidos por D. João III para reorganizarem a questão dos estudos na ordem, sendo-lhes confiada a única universidade portuguesa que em 1537, passa para Coimbra. Em 1530 é instalada uma oficina tipográfica em Santa Cruz e até ao ano de 1563 seriam impressas cerca de 30 obras.²⁵¹



Fig. 49

D. Francisco de Mendanha, prior de S. Vicente de Lisboa, relata em 1541 a actividade dos prelos do mosteiro: «Sobre a outra quadra desta Claustra da Manga, contra o meio dia, estão as casas de estampar, onde os religiosos por sua recreação e exercício imprimem algumas boas e santas obras, para o que o dito senhor rei D. João, nosso senhor, lhes fez mercê de caracteres e matrizes de grego e latim, de seis ou sete sortes, a saber, de aldo, do grifo, e de outros meios mais esmerados que ao presente há em o mundo, tudo muito perfeito com as suas liminaturas, maiúsculas e abreviaturas, moldes e com tudo o mais que cumpre à perfeição deste subtilíssimo engenho. Em estas casas, sem nenhuma pessoa secular a ajudar os religiosos, a uns vereis como se exercitam no ofício de componedores, distribuidores, outros no de correctores, outros em batedores, outros em tiradores e todos em silêncio observantíssimos guardadores». ²⁵²

Da leitura deste interessantíssimo trecho se conclui que eram os próprios frades cónegos que trabalhavam nas oficinas, imprimindo sobretudo obras religiosas. De assinalar que a oficina estaria bem apetrechada com vários tipos de letras, incluindo caracteres importados, com referência aos aldinós e grifos, bem como a utilização de tarjas e gravuras talhadas em madeira e de entalhe inteiro para as portadas dos livros.

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA



Fig. 50

252. *Ibidem*. p. 319. O autor referencia a actualização da ortografia, Francisco Mendanha, *Descripçame debuxo do Moesteyro de Santa Cruz de Coimbra*, trad. de Frei Veríssimo, Cenóbio de Santa Cruz, Coimbra 1541, p. DII R-V.

Fig. 50 - *Regra e perfeição de conversação dos monges*, Lourenço Justiniano, Coimbra 1531, BPMP, XI-2-64. Página de rosto, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

A produção tipográfica do mosteiro incidiu sobretudo na impressão de obras necessárias para toda a congregação, obras de cariz espiritual e ainda as respeitantes à organização da própria ordem interna do mosteiro. Em menor número contam-se livros de literatura ou obras académicas.

Para prestar conhecimentos para o funcionamento da prensa tipográfica foi chamado a Santa Cruz, Germão Galharde, um impressor de origem francesa estabelecido em Lisboa desde 1519. A obra, *Repertório pera se acharem as matérias no liuro Spelho da consciencia*, foi a primeira a ser dada à estampa, em Agosto de 1530.²⁵³ António Anselmo²⁵⁴ refere que é provável que Germão Galharde tenha ido para Santa Cruz no ano de 1530 e permanecido até 1531, tal como testemunham seis obras onde aparece o seu nome, sob a chancela de impressão do mosteiro crúzio. As primeiras obras impressas foram realizadas pelos cônegos D. Estevão e D. Manuel, que em 1532 imprimiram o *Livro das Constituições*. A oficina manteve-se até 1577, até ser instalada no mosteiro de S. Vicente de Lisboa. António Anselmo refere ainda que as obras crúzias foram compostas em caracteres góticos, redondos e itálicos, impressos com perfeição. Segundo José Meirinhos, os primeiros anos de actividade tipográfica de Santa Cruz, foram profícuos tendo havido abertura para publicações de novos estilos literários. Foi neste mosteiro que se imprimiram textos do denominado *primeiro humanismo*, tal como o *Antimoria*, um *in 8º* composto em gótico pequeno, de Aires Barbosa, eminente personagem da cultura nacional ligado à literatura, mestre de artes formado em Itália. Referencia-se a preocupação por parte do frei Brás de Barros em estabelecer ligações com o exterior, promovendo mestres portugueses a ensinar no estrangeiro.

253. António Joaquim Anselmo, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, Lisboa: 1977, p. 168-9.

254. *Ibidem*, p. 120-1.

Fig. 51. *Antimoria*, Aires Barbosa, Coimbra 1536, BPMP, XI-3-45. Página de rosto, in *Santa Cruz de Coimbra*, 2001, op. cit.

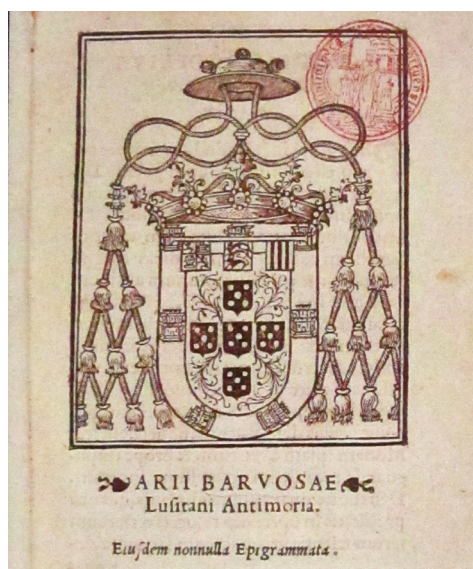


Fig. 51

Para além da instalação das oficinas em Santa Cruz, os livros de receitas e despesas do mosteiro revelam que também a biblioteca era aprovisionada com livros de diversas temáticas, entre os quais se enumeram os humanistas e latinistas, com autores de nomeada, tal como Erasmo, Nebrija e Cícero.

Em 1577, por ordem de D. Sebastião, a tipografia de Santa Cruz é transferida para o mosteiro de S. Vicente de Fora de Lisboa, onde foram dadas à estampa as folhas volantes que propagandeavam as cruzadas em território africano.²⁵⁵

❧ C. A ARS ARTIFICIALITER SCRIBENDI

Roger Chartier²⁵⁶ afirma que a era de Gutenberg define a cultura das sociedades ocidentais como sendo a *cultura do objecto impresso*, pois os seus produtos foram democratizados, para além da esfera monárquica ou religiosa, fazendo parte de uma dimensão social ampla. Assinala-se a entrada nas urbes, de um novo meio de comunicação que alterou as práticas de devoção, de lazer, de informação, de conhecimento, e que redefiniu as relações que os indivíduos mantinham com o sagrado, com os poderes e com a sua comunidade.



255. José Meirinhos, op. cit., p. 327.

256. Roger Chartier, *As utilizações do Objecto Impresso (Séculos XV-XIX)*. Trad. Ida Boavida, Difel, 1998.

Fig. 52

Fig. 52 - Prensa do século xv.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592



Fig. 53



Fig. 54

257. Ana Isabel Buescu,
*Memória e Poder: ensaios
de história cultural
(séculos XV-XVII)*. Lisboa:
Edições Cosmos, 2000,
p. 146, nota 13.

258. Fernand Braudel,
op. cit., pp. 349-51.

Fig. 53. Caixa de
matrizes, Museu
Plantin-Moretus.

Fig. 54. Oficina de
Fundição, século XVI.

Referenciam-se as profundas transformações que ocorreram em vários domínios da vida pública, íntima, espiritual e material com o advento da imprensa. A esta nova técnica de reprodução do livro, corresponde uma difusão maciça de objectos impressos, a uma escala de mercado inédita. «*A China conhece a imprensa desde o século IX, os caracteres móveis em cerâmica desde o século XI, vulgarizando-se os caracteres em madeira no século XIV, e aperfeiçoando-se o carácter metálico na primeira metade do século XV.*»²⁵⁷ Fernand Braudel coloca a questão se o verdadeiro problema é avaliar se a tipografia no Ocidente é ressurgência, imitação ou redescoberta. Em todo o caso, foi na Europa que a tipografia protagonizou uma revolução cultural.²⁵⁸



Fig. 55

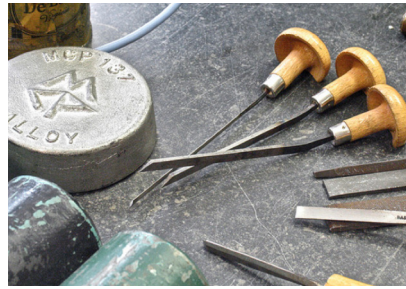


Fig. 56

Por meados do século xv em Portugal, a arte tipográfica iniciaria uma alteração fulcral quanto aos registos de memória e transmissão cultural, ao retirar do monopólio clerical uma parte da cultura escrita, através da reprodução dos objectos impressos, o que originou a longo prazo a existência de um novo público leitor, proporcionando de forma exponencial novas trocas culturais.

Na época medieval, predominando uma cultura principalmente «auditiva», os professores da Universidade são os *lente*, (literalmente *aquele que lê*). Segundo Ana Isabel Buescu, até ao século xiv, a leitura silenciosa e privada foi interdita nas aulas.²⁶⁰

Johannes Gutenberg (c. 1398-1468) em sociedade com Fust e Schöffer, na cidade alemã de Mainz, compôs a célebre Bíblia de 42 linhas em 1455. Conforme diz Buescu, a nova técnica de reprodução indica que terá nascido entre os ofícios ligados à ourivesaria e não à da xilogravura, teoria que vigorou durante muito tempo. Nesta fase inicial de implementação, os tipógrafos não inovam, dão continuidade aos cânones da escrita dos mosteiros procurando reproduzir caracteres idênticos. Tal é o exemplo da Bíblia de 42 linhas, cujos caracteres copiam os dos missais manuscritos da região renana.²⁶¹ Com uma população de cerca de 70 milhões de habitantes para a Europa antes de 1500, estimam-se números de impressos surpreendentes: «Chegaram até nós de 30 mil a 35 mil impressões diferentes, que correspondem a um número de 10 mil a 15 mil obras distintas e a um total de cerca de 20 milhões de exemplares impressos...» apesar dos números de alfabetizados ser ainda uma minoria.²⁶²

No século xvi, o número aumenta para 140 e 200 milhões de livros impressos para uma população de cerca de 100 milhões de habitantes. A imprensa difundiu-se pela Europa, começando na Alemanha em 1470, onde as cidades mais importantes possuíam oficinas tipográficas.

Em Itália a imprensa surge em 1463 e, nos finais do século xv, 73 cidades italianas tinham tipografias. Na década de setenta, a imprensa difundiu-se pela França, Holanda, Espanha, Hungria e Inglaterra e só a partir de 1480 chega a Portugal, bem como a outras zonas mais

259. Ana Isabel Buescu, «Cultura impressa e cultura escrita em Portugal na época moderna: uma sondagem» in *Penélope – Fazer e desfazer a História*. Revista on line promovida pelo ICS Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, n.º 21, 1999, pp. 11-32, p. 11.

260. *Ibidem*, op. cit, p. 13.

261. *Ibidem*, op. cit., p. 14-5.

262. Artur Anselmo. *Les Origines de l'imprimerie au Portugal*, Braga: Barbosa & Xavier, 1983, pp. 467-73.

Fig. 55 - Moldes, Adam Twardoch, Museu Plantin-Moretus.

Fig. 56 - Objectos para gravação, Adam Twardoch, Museu Plantin-Moretus.

periféricas, Áustria e Suécia. Na Rússia surge apenas na segunda metade do século XVI.

Seguindo a perspectiva de Febvre e Henri-Jean Martin, Ana Isabel Buescu associa o fenómeno da produção de livros e respectivo mercado livreiro, às grandes rotas comerciais marítimas e terrestres no território europeu, tal como a de Augsburg, Frankfurt, Rouen, Nantes, Antuérpia. Lyon, por exemplo, em 1500 registava cerca de 50 livreiros-editores.

Em Portugal, o número de incunábulo conhecidos é de trinta, treze em hebraico, oito em português e nove em latim. A questão dos incunábulo nacionais e as suas localizações não são consensuais, embora Ana I. Buescu mencione que João J. Alves Dias identificou o impresso português mais antigo como sendo de 1488, anterior ao *Tratado de Confissom* impresso em Chaves em 1489.²⁶³

Até 1535 a produção de impressos em Portugal é bastante baixa, «na ordem dos 0,6 títulos impressos por ano, verificando-se depois um crescimento apreciável até 1565, em que se registam 30 edições, seguido de uma desaceleração até 1580 e um novo crescimento que atinge o seu pico, até final do século, entre 1580 e 1590.»²⁶⁴

263. João José Alves Dias, *Sumário das Graças: o primeiro Impresso português conhecido*. Lisboa: Revista da Biblioteca Nacional, nº 1, 1997, pp. 197-205.

264. Ana Isabel Buescu, op. cit., 2000, remete para: Jorge Borges de Macedo. «Livros Impressos em Portugal no século XVI» in *Os Lusíadas e a História*, Lisboa, 1974, p. 41, quadro 2: «Produção média tipográfica conhecida do século XVI em quinquênios».

265. Jorge Borges de Macedo, 1979, quadro 5, p. 50; quadro 6, pp. 52-3; quadro 7, p. 57.

266. *Ibidem* p. 61, ver ainda Artur Anselmo, *História da Edição em Portugal*, vol. 1: Das Origens até 1536, Porto: 1991.

267. Ana Isabel Buescu, p. 41.

268. Babo, 1993, op. cit., p. 20.

As estatísticas para as obras mais procuradas em Portugal do século XVI, apontam para a preferência pelos temas teológicos e litúrgicos.²⁶⁵ No entanto, a tendência de títulos editados indicou um retrocesso na produção de livros religiosos no número total de impressos. Apesar deste facto, o manuscrito continuaria a dominar até à primeira metade do século XVI, sendo a imprensa uma técnica de reprodução ao serviço da Igreja, da monarquia e da universidade.²⁶⁶ Neste período, a circulação dos manuscritos mantinha um espaço de predominância face ao advento da imprensa, operando paralelamente e reproduzindo manualmente as próprias obras impressas. De assinalar que o prestígio das obras manuscritas não havia sido posto em causa; cite-se o livro iluminado por André Rodrigues de Évora, pela ocasião do nascimento do príncipe, o *Sentenças para a Enseñança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião* (1554).²⁶⁷

I. TRANSIÇÃO DA CALIGRAFIA PARA OS CARACTERES TIPOGRÁFICOS

A passagem da caligrafia para a letra impressa é caracterizada por uma alteração fundamental nos padrões de escrita. A letra impressa é regulada através da homogeneização dos caracteres. Diz Maria Augusta Babo que «Na Idade Média a caligrafia é uma arte em coabitação com uma ortografia oscilante».²⁶⁸

M. L. Buescu, acerca da passagem da letra manual para a «*letra de forma*» afirma que: «*Na passagem da escrita manuscrita para a escrita tipográfica, assistimos à passagem duma técnica dactilológica, - sistema representativo das letras do alfabeto das línguas orais e escritas, por meio das mãos - com tudo o que implica de 'pessoalidade' para uma técnica mecânica com tudo o que vai implicar de impessoalidade, regularidade e normalização.*»²⁶⁹



Fig. 57



Fig. 58

No entanto, pode considerar-se que existem soluções paralelas: as técnicas e acima de tudo, os estilos, transpõem-se e completam-se, produto final da tradição e da tecnologia.

O processo de escrita artificial, composta por caracteres móveis conjugados manualmente, durou até ao presente século na indústria tipográfica. O trabalho de corte ou gravação dos punções durava meses inteiros e exigia a especialização e a perícia de um ourives ou gravador de imagens, pois qualquer letra tinha que ter o mesmo corpo ou altura (ou proporção) de modo a poder ser disposto linearmente tal como a mais perfeita caligrafia num manuscrito. A letra de forma foi inicialmente desenhada e fundida de modo a imitar perfeitamente a letra de mão, para que, uma vez impressa, emprestasse a ilusão de que se tratava de um manuscrito.

Relacionando os caracteres tipográficos da época do aparecimento da prensa tipográfica com os caracteres manuscritos, Enric Tormo i Ballester²⁷⁰ explica a escolha da *gótica textur*, a célebre tipologia utilizada na Bíblia de 42 de Gutenberg, que desenhada ortogonalmente,

269. Maria Leonor Carvalhão Buescu, 1983, p. 74.

270. Enric Tormo i Ballester, 2001, op. cit., p. 15.

Fig. 57 - Caracteres de imprensa, Hans Jorgen Hansen, Museu Pantin-Moretus.

Fig. 58 - Caracteres de imprensa, Hans Jorgen Hansen, Museu Pantin-Moretus.

representa na opinião do autor citado, uma correspondência total com as proporções do quadratim tipográfico, nas proporções de 1/6, 1/5, 1/3, sendo a única letra modular obtida através de meios artificiais, sem que haja diferenças relativamente à letra manuscrita. A sua aplicação no meio artificial da imprensa não comprometia a harmonia necessária no exercício da composição em chumbo. Enric Tormo i Ballester afirma que a *gótica textur* foi o único alfabeto que permitiu a transição entre a caligrafia e os caracteres móveis, sem haver alterações ao nível da forma. No vocabulário tipográfico as letras caligráficas são denominadas *alfabetos litográficos*,²⁷¹ alusão à única técnica de reprodução industrial que permite a preservação dos traços caligráficos no âmbito editorial.

O autor referencia ainda que na Bíblia de 42 linhas se observam mais preceitos caligráficos do que tipográficos nas soluções gráficas: a diversidade dos modelos utilizados para a mesma letra e os elementos gráficos fora da coluna de texto. O corpo de letra utilizado foi o 18, que corresponderá a três linhas tipográficas, meia polegada, que é modular tanto na pauta alfabética como com o formato de papel.

Contam-se 299 matrizes utilizadas na impressão desta obra, com *a* e *e* distintos. Ao questionar este número, Enric Tormo equaciona a possibilidade de haver uma resposta se atendermos a critérios caligráficos e não aos tipográficos. A impossibilidade de falsificar letras manuscritas baseia-se no facto de que é bastante difícil desenhar letras integralmente iguais, valor esse que a tipografia não pode desfrutar. Schoffer terá procurado valorizar e personalizar um produto industrial, com determinadas características estéticas formais que são atributos caligráficos.

Nos primeiros séculos de existência da prensa tipográfica regista-se a intervenção directa dos calígrafos como projectistas de alfabetos e das paginações, aquilo que o autor citado designa por processo de mimesis formal, isto é, o processo de assimilação e interiorização das novas formas e tecnologias de reprodução da escrita.

Na Europa dos finais do século xv, o impacto da letra impressa foi enorme. Segundo Osley, a reforma promovida por Lutero não se teria espalhado tão rapidamente, bem como os próprios textos da Antiguidade Clássica, estudados por um grande número de pessoas. As controvérsias religiosas eram publicadas em folhas soltas de forma barata. No território da Europa, entre 1440 e 1500 foram publicados cerca de 40.000 livros, e em todo o século xvi, 500.000.²⁷² Estava em marcha uma profusa actividade política, eclesiástica, comercial e diplomática despoletada por novas ideias do estado moderno, o que proporcionou e fez evoluir não só o sentido de nacionalidade, mas também uma classe diplomática internacional. Como é sabido, também as rotas de comércio se alargaram a outros territórios, alterando-se o

271. *Ibidem*, op. cit.,
p. 16.

272. Osley, 1980, op.
cit., p. 35.

sentido de espaço físico dos povos da Europa, factores que contribuíram para movimentos como o Humanismo, a Reforma e a Renascença.

Os historiadores concordam que durante o século XVI a burocracia aumentou na Europa. Os novos escritórios tinham de ser geridos e nascia a necessidade de escreventes que falassem mais de uma língua, que fossem capazes de dominar a volumosa correspondência escrevendo rápida e claramente quando registavam aquilo que lhes era ditado, e que pudessem escrever com celeridade e eficácia. Ainda que não fossem nobres por nascença, estes homens tinham a possibilidade de ascender socialmente, tanto na Igreja como no Estado, podendo construir carreiras profissionais.

II. A PASSAGEM DOS MANUSCRITOS PARA OS IMPRESSOS

«Os sólidos fólhos são os homens de negócios com quem me reúno de manhã. Os quartos são uma companhia mais heterogénea e mais agradável, com quem me sento após o almoço; e passo as minhas noites com as ligeiras e frequentemente frívolas cavaqueiras dos pequenos oitavos e duodécimos.»²⁷³

As condições socioculturais da sociedade medieval terão delineado contornos perfeitamente distintos entre o livro medieval e o livro moderno. A forma, o peso do transporte do livro medieval leva à circulação e consulta restrita, confinada às bibliotecas conventuais e universidades. *«o livro é sedentário, transporta-se com dificuldade, cria o seu espaço próprio de leitura, mas também de fabricação.»²⁷⁴* Segundo Roger Chartier, depois da era do fólho medieval de grande dimensão copiado à mão, surge uma nova hierarquia de formatos: o *livro humanista* livro de estudo de formato médio e manuseável, e por último o *livro de bolso*, secular e religioso, variável nas temáticas e abrangente quanto aos diferentes públicos.²⁷⁵

Nas palavras de Artur Anselmo, a passagem do livro singular ao livro impresso em meados do século XV, terá originado uma *«revolução de proporções gigantescas, comparável, do ponto de vista económico e cultural, à que ocorrera, na Alta Idade Média, com a substituição do rolo de papiro (volume) pelo livro plano (códice) de pergaminho.»²⁷⁶*

Artur Anselmo refere que os manuscritos pré-tipográficos portugueses elaborados em papel, destinavam-se apenas à conservação de textos considerados de importância secundária, tal como os livros de horas, as cartas de brasão, as mercês e os cancioneiros. Para a divulgação pública das bíblias, textos litúrgicos e filosóficos, hagiografias, narrativas populares e crónicas, o papel também era utilizado.

273. Citação de Lord Chesterfiel in Roger Chartier, *As utilizações do Objecto Impresso (Séculos XV-XIX)*, 1998, nota 2, p. II.

274. Maria Augusta Babo, op. cit., p. 13-4.

275. Roger Chartier, op. cit., p. 10, nota 1.

276. Artur Anselmo. *Estudos de História do Livro*, 1994, p. II.

Apesar da invenção dos caracteres móveis, e de toda uma indústria emergente ligada à produção de livros, a procura e o estatuto conferido aos manuscritos não se perdeu, continuando a circular num espaço autónomo, apenas por solicitação de um público específico.²⁷⁷

A partir das técnicas de reprodução a partir de matrizes metálicas ou em madeira, a impressão era um negócio rentável para os tipógrafos que contavam ainda com o protectorado dos mecenas, da alta nobreza, dos bispos e cabidos, das ordens regulares e militares, e outros.

Anselmo advoga que a técnica tipográfica foi apenas um meio para atingir um fim, pois que o produto final, o livro, adquiriu uma dimensão bem mais vasta no panorama cultural, económico e social, peça fundamental para o entendimento da História das civilizações: «o conhecimento da técnica tipográfica não é senão um aspecto menor do estudo do livro, entendido este como símbolo material de uma cultura, veículo do saber, fermento de ideias e mercadoria... Não se pode falar da evolução do livro manuscrito ou do livro impresso sem se levar em conta o condicionalismo económico e social que impôs no mercado certos autores, certos títulos, certos temas e certos gostos; ...todo o livro, na legalidade ou na clandestinidade, é subsidiário de ideias em marcha, umas mergulhando teimosamente no passado, outras vivendo intensamente o presente, e outras à escuta de um futuro que raros adivinham; ...não há edição fora do quadro da Economia Política, o que exige atenção especial aos mecanismos de abastecimento de matérias-primas..., assim como aos circuitos de difusão dos produtos acabados; ...as análises de audiência dos livros exigem a pesquisa dos modos de leitura, desde as épocas remotas do texto oralizado até ao império medieval das Collationnes, às silvas e margaridas do Renascimento, aos libelos famosos da idade barroca.»

Neste final do primeiro decénio do século XXI ainda nos revemos nos aflitivos percalços que acontecem no acompanhamento das obras em produção: Artur Anselmo menciona algumas passagens de textos de livros dos séculos XVI, XVII e XVIII nas quais os autores referenciavam literalmente a preocupação pela integridade dos seus textos originais, não abandonando o processo de impressão dos seus livros, sob pena de verem o seu trabalho «arruinado». Em 1547, escrevia André de Resende a D. João de Castro: «Só meio dia que lá nom vou, arruinam tudo».²⁷⁸

Curiosa é a forma que os autores do século XVIII encontraram para não assumirem os erros de composição e impressão, as *protestações*. No final de cada livro, os autores apresentavam textos em formulário que eram justificações sumárias de eventuais erros perante a Inquisição. «Se no corpo deste volume tenbo escrito cousa que por qualquer leve princípio repugne ao que tem, crê e ensina a Santa Madre Igreja Católica, Sagrados Concílios e Constituições Apostólicas, o hei por não dito; pois em tudo e por tudo, como verdadeiro filho da Igreja, às suas decisões e disposições humilde e reverente me sujeito».²⁷⁹

277. *Ibidem*. 1994, p. 11.

278. Artur Anselmo, op. cit., p. 22.

279. Academia Singular e Universal, 1737, in Anselmo, op. cit., p. 23.

Maria Leonor Buescu menciona que o impressor detinha poder sobre a obra impressa, de tal forma que a ortografia dependia deste. «*O impressor é, portanto, aquele que detém a técnica e, com ela, o poder de ditar a lei ortográfica. E a ortografia submete-se, de algum modo, a uma tecnocracia dominadora e imparável.*» Sublinha que «*A anarquia ortográfica do escrivão, sujeito à sua imaginação e até a projectos e iniciativas individuais, (...) sucede a supremacia da vaga tipográfica avassaladora e tão capaz de recusar propostas como de impor costumes.*» Buescu referencia ainda uma carta ao Cardeal Ferrara, em que este observa que havia, «*lasciato la cura della ortografia allo stampatore*» e Valdés que criticando os impressores diz: «*Quanto a la ortografía no digo nada, porque la culpa se puede atribuir a los impresores y no al autor del libro.*»²⁸⁰

III. A INDÚSTRIA PAPELEIRA EM PORTUGAL

O objecto de estudo do presente trabalho é um objecto impresso. A temática relativa à origem do papel utilizado nas edições dos *Exemplares* de Manuel Barata, segundo as datas de 1590 e 1592, é do nosso interesse pois havia que identificar e conseqüentemente analisar a origem do papel utilizado na impressão. Abordaremos de forma mais exaustiva na segunda parte, as marcas de água, ou filigranas existentes nas duas edições, sendo estas elementos fundamentais na identificação da origem do papel o que nos possibilitou a clarificação da questão da origem do papel, tornando-se possível reconstituir mais um dado relativo ao percurso editorial dos *Exemplares*.

A ligação do desenvolvimento da indústria papeleira à imprensa foi inevitável, na medida em que o papel, apesar da sua fragilidade comparativamente ao pergaminho, permitia custos de produção mais baixos e reproduções potencialmente ilimitadas. «*Aloys Ruppel (...) calculou que para um dos exemplares da Bíblia de Gutenberg, cujas 340 folhas medem 42 por 62 centímetros cada uma, teria exigido 170 peles. Os poucos exemplares que foram tirados em pergaminho (talvez trinta) teriam consumido, pois, 5000 peles. Para a centena de exemplares tiradas em papel teriam sido precisas 15000 peles suplementares...*»²⁸¹

As questões que rodeiam o aparecimento dos primeiros livros impressos na Europa do século xv são numerosas, pois compreendeu um perímetro geográfico bastante alargado, desde Mainz, Estrasburgo, ao sul de França e Península Ibérica.

J. Asunción²⁸² afirma que a difusão lenta do papel na Europa se deveu não só ao preço elevado (durante muito tempo o seu preço equiparou-se ao do próprio pergaminho) como aos preconceitos da nobreza que o considerava impróprio, pois era fabricado por judeus e árabes. José Amado

280. Maria Leonor C. Buescu. *Babel ou a Ruptura do Símbolo – A Gramática e os Gramáticos Portugueses do século XVI*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 72, notas 3, 4 e 5.

281. Henry-Jean Martin, 2000, p. 15, nota 6, *apud* Aloys Ruppel, *Johannes Gutenberg, sein Leben und sein Werk*, Berlim: 1947, p. 141. Mais leve que o pergaminho, mas com uma superfície com mais textura, oferecia grande porosidade às tintas dos iluminadores.

282. In Josep Asunción, *El papel. Técnicas y métodos tradicionales de elaboración*, 2ª ed., col. «Artes y Oficios», Barcelona: Ed. Parragón, p. 16.

Mendes adianta que «a penetração do papel na Europa, de Sul para o Norte, fez-se por duas vias: Península Ibérica (desde o século x) e Itália (a partir do século xi)».²⁸³

Segundo Pierre-Marc Biasi²⁸⁴, na região de Andaluzia do século x, Córdoba, Sevilha e Cádiz, os artífices judeus estabeleceram importantes centros de produção de papel, posteriormente difundidos pelos mouros a Norte, em regiões de Castela, Toledo, e Valhadolid-Burgos. Em Itália, regista-se o uso do papel pela primeira vez em 1102 na Sicília. Depois de Génova e outras cidades, Itália produzia papel e exportava-o para a Europa. Josep Asunción referencia as datas da entrada do papel em vários países: Portugal nos finais dos século XIII, França em 1189, Alemanha em 1390, Grã-Bretanha em 1494.²⁸⁵ José Amado Mendes afirma que o papel já era conhecido em Portugal por volta de 1268, embora a produção só se tivesse iniciado em Leiria, no segundo quartel do século XIV. A produção de papel em Leiria data do ano de 1441, existindo no ano 1411 registos de solicitação para que se pudesse alterar moinhos de cereais em ruínas, para moinhos para produção de papel, por parte de Gonçalo Lourenço.²⁸⁶

283. José Amado Mendes. «O Papel e a Renova: tradição e inovação» in *O Papel ontem e hoje*. x Semana Cultural da Universidade de Coimbra, org. Arquivo da Univ. Universidade d. l. 2008. pp. 15-30, pp. 16-7.

284. Pierre-Marc de Biasi, *Le papier, Une aventure au quotidien*, Découvertes Gallimard Technique, 1999, pp. 38-9.

285. J. Asunción, op. cit., p. 16.

286. José Amado Mendes, op. cit., p. 17, nota 21.

287. João Pedro Ribeiro, *Dissertações cronológicas e críticas sobre a história e jurisprudência eclesiástica e civil de Portugal*. Lisboa. Academia Real das Ciências, 1860-89. Lisboa, Tomo IV.

Fig. 59. Produção artesanal de papel, gravura de 1698 in «Testa di bue e sirena, La memoria della carta e dele filigrane dal medioevo al seicento». *Catalogo della mostra organizzata da Landersarchive Baden-Wyrttemberg*, p. 18.

Fig. 60. Fabrico de papel. Ana Maria Leitão Bandeira. «Pergaminho e Papel em Portugal – tradição e conservação». Lisboa. CELPA. 1995, p. 26.



Fig. 59

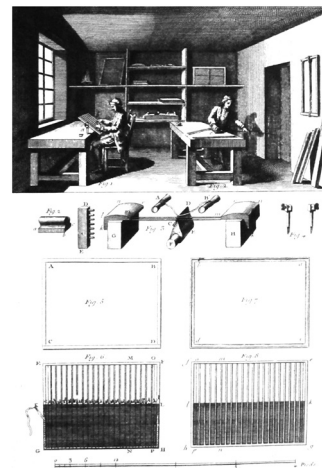


Fig. 60

Ao longo do tempo, a indústria papelreira foi alterando a matéria-prima na produção do papel, abrangendo produtos de variadas origens, desde fibras vegetais tal como o bambu, o linho, o cânhamo, o algodão e a madeira. Contudo, assinala-se a utilização do *trapo* no século VIII e a pasta de madeira, já no século XIX, que terão representado duas etapas significativas na história da produção do papel. José Amado Mendes assinala a Fábrica Real de Papel de Vizela, como pioneira em Portugal na utilização da pasta de madeira, tendo laborado durante alguns anos nos primórdios do século XIX, até às invasões francesas.²⁸⁷

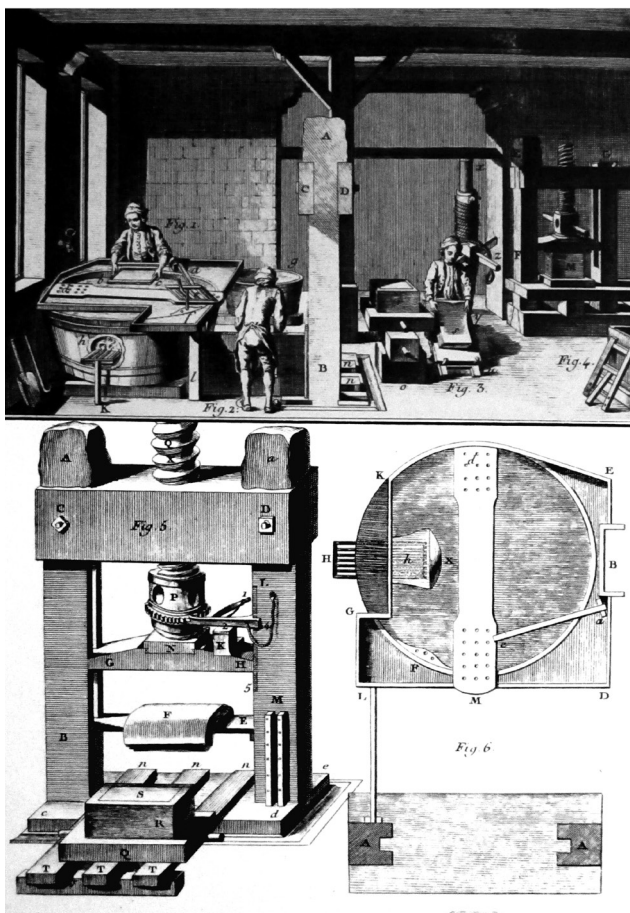


Fig. 61

A utilização do trapo como matéria-prima no fabrico do papel, data do século XIII, sendo o linho o material que oferecia mais benefícios no produto final, ao nível da consistência, do aspecto e durabilidade.²⁸⁸

No Tratado de João Brandão²⁸⁹ existem referências à origem e valor de compra de papel, «o papel que vem de França e de Veneza. Entra cada buum anno na mesma cidade [Lisboa], de França e de Veneza e doutros lugares donde custuma vir papel, que val vinte mil cruzados».

Raphael Bluteau indica os principais centros produtores na Europa, bem como as diferentes qualidades de papel, sendo evidente que o autor se refere a marcas de água também: «De varias partes nos vem papel, (...). De Veneza papel chamado de três chapeos ou de estandarte, ou de balestilha, cordeyro, & rozeta. Também de Veneza papel Imperial. Papel Lombardo, para empapelar. Papel de Génova fino. Papel real, papel bastardo. Papel de marca grãde. Papel maior. Papel para livros. Papel de estraça. Papel bayxo. Papel ordinário. Papel de Liorne. Papel de França de Tearte, & cruzeta, (...). Papel da Rochela, Bayona, & outras partes de França.»²⁹⁰

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

288. Ana Maria Leitão
Bandeira, op. cit., p. 42.

289. J. M. Esteves Pereira.
*A industria portuguesa: séc. XII
a XIX: elementos de logografia
industrial*. Lisboa: Empresa do
Occidente, 1900, pp. 24-5.

290. Cfr., Maria José Ferreira
dos Santos; Juan Mora
Castelló, «Os Ottone e o
fabrico de papel em Espanha e
Portugal—Séc. XVII-XVIII», in
24º Congresso IIPH/98, Porto;
Maria José F. Santos, «José
Maria Ottone e a Indústria
do Papel em Portugal no
século XVIII» in *O Papel ontem
e hoje. X Semana Cultural da
Universidade de Coimbra*, org.
Arquivo da Univ. Coimbra.
Coimbra: Universidade d. L.
2008, pp. 41-8.

Fig. 61. Fabrico de papel.
Ana Maria Leitão Bandeira.
«Pergaminho e Papel
em Portugal – tradição e
conservação». Lisboa. CELPA.
1995, p. 31.

Nos estudos de autores portugueses sobre as origens da utilização do papel em território nacional, regista-se um denominador comum na documentação analisada, que indicam que a região de Leiria, seria a área onde se instalaram os primeiros moinhos de papel.

Segundo António Baião²⁹¹, a referência mais antiga sobre produção de papel em Portugal está registada num documento de 1411, que atribui a Gonçalo Lourenço de Gomide, a permissão de fazer obras de *engenbos de papel*, o que seria provavelmente a transformação de algumas das tradicionais azenhas de água na margem do rio Liz, Leiria, em moinhos de papel.

Sousa Viterbo,²⁹² identificou uma carta de privilégios de D. Afonso V em 1441, a Fernão Rodrigues para que este procedesse ao transporte de trapos para moinhos de papel na zona de Leiria.

Ana M. L. Bandeira²⁹³ referencia João Pedro Ribeiro²⁹⁴ como sendo o autor da descoberta dos dois documentos em papel mais antigos existentes em território nacional, nomeadamente uma folha das *Inquirições* de D. Dinis, do ano de 1288, e uma provisão da rainha Dona Branca, datada do ano 1372 proveniente do Mosteiro de Pendorada, Marco de Canavezes. Relativamente aos primeiros centros produção de papel na Europa, destaca-se a Itália que iniciou a actividade em 1276 e a Alemanha em 1390.

A autora supracitada refere que para o século XVI em Portugal, a existência indústria papelreira é assinalada no ano de 1514, que Sousa Viterbo registou num documento no *Tombo de Bens do Convento da Batalha*, fl. 56, e onde se lê: «no olival do moinho de papel que traz Pêro Alvares» e ainda «no chão de moinhos de papel».³¹² Para além deste documento, Sousa Viterbo referenciou a localização dos moinhos de Fervença em Alcobça, de Manuel de Góis, irmão de Damião de Góis. Este registo, com data do ano de 1537, é considerado por J. M. Esteves Pereira³¹³ como sendo o documento que noticia a primeira fábrica de papel em Portugal. Ana Bandeira estabelece uma relação directa entre os irmãos Góis, o conhecido cronista e humanista que terá trazido da Flandres os conhecimentos sobre a indústria e dos quais Manuel Góis terá tirado partido. Sousa Viterbo indicou ainda o documento régio de D. Sebastião em 1565, autorizando Manuel Teixeira a estabelecer moinhos de papel em Alenquer.

O século XVIII foi um período de expansão da indústria papelreira em Portugal. Destaca-se a região da Lousã como centro produtor de papel, mantendo-se em actividade durante aproximadamente quatro séculos. Assinala-se a presença da comunidade de origem italiana ligada a esta indústria, que ali se fixou no início do século XVIII, entre os quais se nomeiam os Ottone²⁹⁷, Ratton, Thomati, Buzone, Varezi, Caneve. Evidencia-se ainda a família Arnaut, com tença real atribuída por D. João V a José Luís Arnaut em 1716. Ana Bandeira

291. António Baião, *Alguns descendentes de Albuquerque e o seu filho à luz de documentos inéditos: a questão da sepultura do Governador da Índia*, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1915.

292. Sousa Viterbo, «Artes Industriais e indústrias portuguesas: o vidro e o papel», in *O Instituto*, Coimbra, vol. V, 1950, pp. 49-50.

293. Ana Maria Leitão Bandeira, *Pergaminho e Papel em Portugal – tradição e conservação*. Lisboa: CELPA, 1995, p. 41-2.

294. João Pedro Ribeiro, *Dissertações cronológicas e críticas sobre a história e jurisprudência eclesiástica e civil de Portugal*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1860-89. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1860-89. Tomo IV.

295. Ana Maria Leitão Bandeira, op. cit., p. 42.

296. J. M. Esteves Pereira, *A indústria portuguesa: sécs. XII a XIX: elementos de logografia*. Lisboa, 1900.

297. Cfr., Maria José Ferreira dos Santos; Juan Mora Castelló, «Os Ottone e o fabrico de papel em Espanha e Portugal — Séc. XVII-XVIII» in 24.º Congresso IPH/98, Porto; Maria José F. Dos Santos, «José Maria Ottone e a Indústria do Papel em Portugal no século XVIII» in *O Papel ontem e hoje*. X Semana Cultural da Universidade de Coimbra, org. Arquivo da Univ. Coimbra. Coimbra, 2008, pp. 41-8.

referencia ainda a família Otone na figura de José Maria Otone que, em 1748, recebeu alvará régio para construção de uma fábrica de papel.²⁹⁸ A norte de Portugal no século XVIII assinala-se ainda a localidade de Vizela, região a 50 km da cidade do Porto, em que se distingue a família Álvares Ribeiro que estabeleceu actividade não só na indústria papelreira, como na actividade impressora e editorial no Porto. Joaquim Antero Magalhães Ferreira²⁹⁹ menciona um alvará³⁰⁰ de 1799 referente à Real Fábrica de Papel de S. Paio de Moreira de Cónegos, nesta região, cujas condições são semelhantes ao alvará atribuído à primeira fábrica de papel da Lousã de 1770. O autor supracitado refere ainda a ligação profissional e familiar dos Álvares Ribeiro com os genoveses Polleri, registada nos livros de contabilidade da primeira família.³⁰¹

DA LETRA-DE-MÃO À
LETRA-DE-FÔRMA

298. Sobre as famílias na indústria papelreira da Lousã cf, Ana Maria Bandeira Leitão, op. cit., pp. 43-48.

299. Joaquim Antero de Magalhães Ferreira, *Oficina Álvares Ribeiro - uma família de impressores, editores, livreiros e papelheiros, do Porto e de Vizela (Portugal)*, do século XVIII ao XX. Dissertação de Tese de Doutoramento pela Universitat de Barcelona, apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2003.

300. O autor supracitado indica a fonte em: «Alvará da fábrica de Papel de S. Paio, Vizela, 1789», ANTT, livro 23, Junta do Comércio, fls. 148r-150v.

301. *Ibidem*, «Breves apontamentos sobre a indústria papelreira em Vizela: as fábricas de papel dos Álvares Ribeiro (séculos XVIII-XX)» in *O Papel ontem e hoje*. X Semana Cultural da Universidade de Coimbra, org. Arquivo da Univ. Coimbra: 2008, pp. 49-56.

ASSINA QUEM SABE E LÊ QUEM PODE¹

MANUAIS DE ENSINO DO SÉCULO XVI

A obra caligráfica de Manuel Barata, compilada sob o título *Exemplares de diuersas sortes de letras tirados da Polygraphia de Manuel Barata*, faz parte da edição póstuma que o livreiro João de Ocanha publicou. As duas edições de 1590 e 1592 têm acostados dois tratados: um de ortografia da autoria de Pêro Magalhães de Gândavo e impressão de Belchior Rodrigues, e ainda um outro de aritmética sem autor referenciado. A edição de 1590 tem a assinatura de António Álvares e a de 1592 por Alexandre Siqueira. Perante estas características enunciadas (ainda não especificadas) e num primeiro nível de análise, pressupõe-se que a obra deverá ser abordada tendo em conta o âmbito dos manuais de ensino e pedagogia do século XVI em Portugal.² Segundo a tradição espanhola, as obras de ortografia estão ligadas aos manuais caligráficos, editados (intencionalmente ou não) em conjunto, uma vez que a aquisição das duas competências, tanto a da escrita como a do seu desenho, contribuía para a formação do denominado bom escrivão.³

Neste capítulo analisaremos as questões que consideramos fulcrais para a reconstrução de um possível cenário da instrução da população portuguesa para o século XVI, no qual a obra caligráfica impressa de Manuel Barata foi possivelmente exemplar único.

O calígrafo não teria em vista um manual de ensino das primeiras letras, mas talvez um tratado de caligrafia, seguindo um modelo semelhante aos

1. Título original de Maria José Azevedo Santos, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004.

2. Ana Martínez Pereira, «El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI» in *Península Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 1. Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto 2004, pp. 235-49.

3. Ana Martínez Pereira, *Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertório crítico y analítico de obras manuscritas e impresas*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2006, p. 49.

que se produziam em Espanha e Itália na época, claramente destinado a adultos e eventualmente a todos aqueles que pretendessem fazer da escrita uma mais valia pessoal. Independentemente da intenção do autor, que por agora deixamos de parte, as lâminas que o calígrafo Manuel Barata preparou para editar estão naturalmente ligadas às práticas do ensino da escrita. As pranchas (lâminas, ou traslados) seriam os modelos caligráficos que serviriam de exemplo para os vários tipos de letras disponíveis para os alunos. O aluno tinha como forma de aprendizagem a reprodução de diferentes modelos, embora Francisco Lucas⁴ afirmasse que a abundância e variedade de letras que se ensinava não era proveitosa, e que seria melhor que o aprendiz se inclinasse apenas para o conhecimento aprofundado do desenho apenas de uma letra. Estes modelos caligráficos, destinavam-se à mecanização do registo de um determinado signo, mediante um código formal pré-estabelecido de signos alfabéticos que foi variando consoante as épocas e tendências. Partindo do princípio que os termos que utilizaremos são anacrónicos, pois não contêm a dimensão que lhe atribuímos na actualidade, colocamos as seguintes questões: quem aprendia a escrever e a ler? Onde se aprendia a escrever? Quem ensinava? Que técnicas, instrumentos ou modelos eram utilizados no ensino da caligrafia? Estas perguntas circunscrevem a especificidade das matérias a abordar: níveis de alfabetização da população portuguesa, instrução, tratados pedagógicos, mestres de primeiras letras e ainda os instrumentos e métodos para o ensino da caligrafia. Analisam-se os temas que dizem respeito ao grande tema da alfabetização, da aquisição da competência da escrita e leitura entre a população, dos agentes, métodos e instrumentos utilizados na aprendizagem da escrita, enfim, do sistema de ensino elementar português e suas estruturas.

Tanto o registo escrito comum como a caligrafia partem da representação gráfica de um signo alfabético, embora a caligrafia compreenda um processo complexo de elaboração formal pois pressupõe técnicas e conhecimentos específicos que ultrapassam naturalmente os níveis elementares de aprendizagem. Ao longo deste trabalho temos vindo a utilizar a expressão *escrita caligráfica*, que para além de ser utilizada nos estudos de Paleografia, é, a nosso ver, a designação que melhor se adequa para definir a relação inseparável entre conhecimento e aptidão gráfica elementar e competência técnica e artística na representação dos símbolos alfabéticos. Embora a aprendizagem da caligrafia, a um nível elevado de complexidade, fosse reservada aos próprios mestres e a outros indivíduos que pretendiam evoluir profissional ou particularmente na arte da escrita, consideramos que devemos referenciar os processos de aprendizagem que se relacionam com

4. Rafael Malpartida Tirado, «Confluencia de modalidades dialogales en la 'Honra de Escribanos' de Pedro de Madariaga» in *Lectura y signo*, n.º 1, 2006, pp. 105-24, p. 118, *apud* Francisco Lucas, *Arte de escribir*, Alonso Gómez, 1577, s.n.

os níveis de instrução elementar, e que são indicadores do nível de produção escrita de uma determinada população.

Até ao momento, não foram encontrados registos que possam documentar efectivamente o nível de alfabetização da população do século XVI. Tendo em conta as pesquisas realizadas para os séculos posteriores, concluiu-se que a população portuguesa desta época seria na sua totalidade analfabeta, verificando-se um considerável número de iletrados entre a própria nobreza e o clero; relacionamos o fenómeno de iliteracia ao fenómeno da ausência de produção de cultura escrita. Em Itália a partir do século XIV, os registos revelam que uma percentagem de 45% a 60% de crianças entre os seis e os treze anos frequentavam as escolas nas cidades. Em Itália praticava-se a escrita já desde o final da Idade Média, facto que para Chartier⁵ representa uma «*raridade universal da capacidade de ler e escrever entre 1400 e 1500*» e que terá dinamizado todos os agentes envolvidos na produção de escrita, divulgação e aparecimento de objectos impresso dentro desta área. Num primeiro nível, a alfabetização foi proveito apenas das classes mais elevadas na esfera social, por razões que envolvem e relacionam directamente, a religião com o poder. A alfabetização na Itália do século XV e XVI, é caracterizada por Petrucci como um fenómeno que evoluiu nas cidades rapidamente, principalmente entre a classe média e média baixa.⁶ Relativamente a alguns países da Europa, apontam-se as dinâmicas implementadas pela Igreja Católica por reacção aos movimentos de Lutero e da reforma Protestante, como factor impulsionador na aceleração dos processos de alfabetização, facto que não se terá verificado em Portugal, pois não se registou adesão (pelo menos, significativa) por parte da população aos movimentos reformistas.

Acerca das tipologias em uso para ao século XV e da predominância da gótica na escrita de livros e da *minúscula humanística*, Maria José A. Santos menciona que sob o ponto de vista gráfico, esta foi uma época em que se registou a utilização de várias formas das denominadas «*escritas-padrão, canonizadas e que têm na gótica librária o seu emblema*» e que na época da Expansão Portuguesa «*se executam letras elegantes, semi-cursivas ou cursivas, góticas ou humanísticas*».⁷

Até esta data, a investigação na área das práticas e agentes de ensino para Portugal do século XVI e XVII, resume-se aos valiosos estudos dos autores,⁸ Adolfo Coelho, António Nóvoa, Áurea Adão, Fernando Castelo-Branco, Henriques Carneiro, Justino Magalhães Pereira, Rita Marquilha, Rogério Fernandes, Rómulo de Carvalho. A referência ao tipo de matéria documental recolhida pela maioria dos autores é bastante dispersa, tendo sido identificada em várias fontes: registos das Cortes de Leiria, Lisboa e Santarém, em alvarás régios e registos de câmaras, Inquisição e ainda em estudos sobre Olisipografia onde

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

5. Roger Chartier «As práticas da escrita», in *História da Vida Privada. Do Renascimento ao século das Luzes* sob a direcção de Philippe Ariès e Georges Duby. Tradução portuguesa. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 114. A prática da escrita podia estar circunscrita apenas à sua funcionalidade, separada da sua dimensão cultural. Os indivíduos que assinavam, podiam não saber escrever, sendo a sua assinatura o resultado final único de um possível processo de aprendizagem.

6. A. Petrucci, «Scrivere nel Cinquecento: la norma e l'uso fra Italia e Spagna» in *El libro antiguo español: actas del Segundo Coloquio Internacional* (Madrid), coord. por Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, 1992, pp. 355-66, p. 355.

7. Maria José Azevedo Santos, «Algumas considerações sobre a difusão da escrita no tempo das Descobertas» in *Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques: IV vol.*, 2006, pp. 25-30, p. 27.

8. As referências bibliográficas dos trabalhos destes autores serão citadas no desenvolvimento deste capítulo.

se encontram, pontualmente, pormenores sobre mestres e aprendizes nas descrições sobre a cidade de Lisboa.

Para compreendermos as razões que terão presidido à edição de uma obra com as características dos *Exemplares*, consideramos relevante relacionar a matéria em análise com os processos de alfabetização no século XVI em Portugal. A história da alfabetização é também a história das letras e do seu desenho; é a história da escrita e da leitura, a história da integração social, por via da cultura escrita, à qual se ligam os agentes, as instituições, os materiais pedagógicos, enfim, a política e as doutrinas religiosas.⁹ Justino Magalhães Pereira refere que na história da alfabetização existe uma linha de investigação estimulante que é a abordagem interdisciplinar, que aliás tem caracterizado o percurso de estudo que estabelecemos para a presente investigação. É, portanto, nesta perspectiva de interdisciplinaridade que nos situamos, interessando-nos objectivamente a dimensão do código escrito enquanto tecnologia gráfica, bem como os seus agentes, os processos, materiais e suportes. Após a análise dos estudos destes autores, pudemos constatar que o ensino elementar em Portugal no século XVI, comparativamente a outras nações da Europa, foi relegado para um plano sem prioridade, ainda que a Igreja Católica se tivesse empenhado na questão da instrução com carácter doutrinário tendo como principal objectivo a difusão da fé católica e a formação dos seus próprios membros.

Apesar de parecer paradoxal numa primeira análise, o século XVI é entendido pelos autores como um momento de viragem na história da nossa alfabetização. Enumeram-se alguns factores que terão contribuído para a promoção e *aumento* da alfabetização: a expansão marítima e a implantação colonial, a difusão da imprensa que remonta a 1487,¹⁰ a aplicação cada vez mais alargada da língua nacional, bem como o reconhecimento da infância como uma classe etária diferenciada, e ainda a percepção da instrução como via de promoção social.

A prolífera produção manuscrita ou impressa de manuais de ensino de escrita que se verificou em Espanha ou Itália na mesma centúria, não aconteceu em Portugal, talvez por consequência directa ou não, de uma população maioritariamente analfabeta, que apenas necessitaria de saber ler e escrever a um nível puramente instrumental, para fazer face às exigências do quotidiano. Perante um contexto social, cultural e económico que privilegiava sobretudo a capacidade de ler e a competência mínima de traçar a assinatura, a alfabetização era *parcializada*, isto é, o domínio da leitura era particularmente trabalhado e assegurado, sendo a capacidade de escrever uma mais-valia pessoal e eventualmente reservada àqueles que revelavam mais conhecimentos ou apetência pela área. Por isto se explica que o número de assinaturas

9. Justino Pereira Magalhães. «Linhas de Investigação em História da Alfabetização em Portugal – Um Domínio do Conhecimento em Renovação» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970. Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*. Org. Rogério Fernandes, Aurea Adão. S.P.C.E. Fundação Calouste Gulbenkian. 1998, vol. I. pp. 23-46, p. 23.

10. Artur Anselmo, *Origens da Imprensa em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981, p. 87.

existentes em registos e documentos não possam ser consideradas como um indicador inequívoco de instrução, pois a maioria dos assinantes seriam semi-alfabetizados.

Ainda que as obras portuguesas possam não ter resistido ao tempo por inúmeras razões, a exiguidade de objectos manuscritos ou impressos desta área poderá ter sido uma realidade, revelando possivelmente a falta de um público suficientemente interessado e que procurasse este género de obra. Para tal, confrontamos os números de impressos de hagiografias, novelas de cavalaria entre outros géneros com grande procura no mercado livresco.¹¹ Verificamos ainda que, na maioria dos países em que a arte da escrita teve um auge, na época durante a qual foram impressos belíssimos tratados de caligrafia (a famosa *Época de Ouro*), os níveis de instrução eram marcadamente superiores aos da população portuguesa para esta época.

Os locais onde se ensinava, as escolas, também nos interessam pois, segundo Diogo Barbosa de Machado¹² (1682-1772), Manuel Barata teve uma escola pública em Lisboa, onde terá ensinado a sua arte. Esta é uma das informações que, até ao momento, não teve qualquer comprovação documental, directa ou indirecta, conforme explicaremos no capítulo relativo aos dados biográficos do calígrafo. Registamos nas nossas leituras, por diversas vezes, a expressão *aula pública*, principalmente em estudos espanhóis, que seriam os locais onde os mestres ensinavam apenas a arte da escrita, não sendo referente a uma escola elementar pública. De entre todos os autores que referenciaram Barata como mestre de escrita, assinalamos neste capítulo Júlio Castilho¹³ que expõe a associação que José Gomes Góis fez após a análise de registos existentes na Torre do Tombo de moradias das fidalgas da Corte de Lisboa da segunda metade do século XVI. Nesta documentação foi detectada uma tipologia manuscrita que aparecia frequentemente nesses registos e que revelava um traçado idêntico. *A formosa cursiva italiana*, levou José Gomes Góis a depreender que talvez existisse uma «comunidade de estudos de caligrafia» na Corte, à qual estaria ligado o talentoso Manuel Barata, dito calígrafo de D. João III. Do trabalho que levamos a efeito na Torre do Tombo (ANTT), ainda não contemplamos a pesquisa dos fundos onde estão os registos das moradias da Corte de Lisboa, sendo esta mais uma linha de investigação para a reconstituição biográfica de Manuel Barata. Contudo, estamos cientes de que as prerrogativas da presente investigação não contemplam apenas os dados biográficos do calígrafo e por isso deixamos esta *ponta solta* para futuras pesquisas.

Sendo do nosso interesse a dimensão antropológica subjacente à realização da escrita e dos seus aspectos técnicos, analisaremos o estatuto, o papel e as funções do escrevente nos diferentes cenários sociais,

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

11. José Meirinhos, quadro de temas impressos em Quinhentos, op. cit., p. 71.

12. Diogo Barbosa de Machado, *Bibliotheca Lusitana historica, critica e cronologica na qual se comprehende a noticia dos Autores Portuguezes, e das Obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo prezente*. Lisboa Occidental: António Isidoro da Fonseca, 1752, vol. 3, pp. 190-1. <https://bdigital.sib.uc.pt/>.

13. Júlio de Castilho. *Lisboa Antiga, bairros orientais*. 2.ª ed., rev. Augusto Vieira da Silva. vol. XI. Câmara Municipal de Lisboa. 1934-38, pp. 280-1.

neste caso particular, o mestre de escrita, o calígrafo. Sobre Espanha, sabe-se que o ensino da caligrafia sempre terá constado das matérias fundamentais nas escolas. Os mestres eram sujeitos a um exame escrito de aptidão para o exercício da profissão, onde tinham de revelar competência no traçado de várias tipologias gráficas.¹⁴ Entre estes requisitos, exigia-se que fossem católicos e que apresentassem provas de bons costumes e pureza na linhagem de sangue.

As referências em documentação portuguesa acerca de mestres de primeiras letras, isto é, aqueles que se ocupariam do ensino tanto da leitura como da escrita, indicam que apesar das taxas negativas de alfabetização, vários mestres leccionavam um pouco por todo o país, pagos pelas Comarcas. Quanto à análise das denominadas cartilhas, e à forma como era praticado o ensino da escrita, dos modelos caligráficos e da sua aplicação, levou-nos a uma conclusão semelhante à pesquisa elaborada para outros temas abordados nesta pesquisa, e que se prende com a mesma limitação de fontes documentais portuguesas para o século XVI. Verifica-se, no entanto, uma extensa bibliografia e investigação na área da história do ensino português referente à época Pombalina, período relevante de reformas levadas à prática no sistema de ensino português.

Acerca dos eventuais métodos de ensino da escrita em Portugal, e dos instrumentos através dos quais os mestre-escola ensinavam o ABC na centúria de Quinhentos, compilamos alguma informação recolhida em textos que focam essencialmente os aspectos gramaticais e a aquisição das competências mínimas da leitura. Para além dos trabalhos já citados, referenciamos a obra de João de Barros, como legado de elevada importância no âmbito dos manuais de pedagogia da primeira metade de Quinhentos, e sobretudo porque é o reflexo de uma relevante tomada de consciência pela unidade linguística nacional. No âmbito de manuais pedagógicos nacionais que contemplem três matérias, até ao momento, não foi localizado qualquer exemplar de obra manuscrita ou impressa que contenha o ensino da caligrafia, da ortografia e da aritmética, para além dos *Exemplares*.

O autor do tratado de ortografia, Pêro Magalhães de Gândavo suscitou-nos bastante curiosidade, não só pela característica *popular* da sua obra de ortografia portuguesa, como pelo seu percurso profissional. Entre outros autores, citamos Maria Leonor C. Buescu que surpreendentemente menciona que Pêro Magalhães de Gândavo terá sido copista na Torre do Tombo, informação importante que poderá indicar outras linhas de investigação. Sobre este dado, ocorrem-nos duas explicações: exerceu essa ocupação por ser um conhecedor da ortografia no propósito de melhorar e corrigir textos originais, ou por possuir conhecimentos ao nível da arte da escrita, isto é, torna-se

14. Ana Martínez
Pereira, op. cit.,
2006, p. 83.

plausível que Gândavo tivesse conhecimentos técnicos de caligrafia, o que é mais um elo de ligação a Manuel Barata. Este dado causou grande surpresa pois será mais uma relação que se estabelece entre as duas obras editadas em conjunto, e que poderá levar inclusive a depreender que ambos podiam pertencer ao mesmo círculo de conhecimentos. De qualquer modo, quando as edições de Ocanha viram a luz do dia, tanto Manuel Barata como Gândavo já tinham falecido. Humanista distinto, Gândavo terá convivido com poetas e outras figuras relevantes do movimento intelectual da época. M. L. Buescu destaca, de entre as personalidades, o próprio João de Barros, André de Resende, Sá de Miranda e Luís de Camões. Não menos interessante é a coincidência da homenagem dos tercetos e soneto com que Luís de Camões brindou a *História de Santa Cruz*¹⁵ de Gândavo, impressa por António Gonçalves (Lisboa, 1576). Esta obra de Gândavo é considerada um dos primeiros registos históricos sobre o Brasil e terá sido uma das principais fontes para os historiadores posteriores. Atrevemo-nos a supor que Camões, de acordo com as fontes consultadas, homenageou igualmente os *Exemplares* de Manuel Barata tal como fez com Gândavo. Numa outra perspectiva, surge João de Ocanha, homem de negócios certamente perspicaz, que anteviu nos sonetos do já famoso Luís de Camões, uma mais valia para as vendas da obra que editara, forjando, ou não, o célebre e controverso soneto supostamente dedicado a Manuel Barata. Reservamos uma análise exaustiva desta questão alusiva aos sonetos/homenagem de Camões à obra de Gândavo e de Barata, na segunda parte da presente investigação.

Quanto aos instrumentos usados no ensino da escrita, verificamos através da consulta realizada que, aprender a traçar letras naquela época era para a população em geral, particularmente para os aprendizes das escolas públicas, um processo mimético, tendo como modelos para cópia documentos das mais variadas origens. Entre os denominados *traslados*, usados como modelos caligráficos, contam-se excertos de sentenças, actos públicos, crimes e contendas. Fora dos *scriptoria* conventuais, não existiriam modelos próprios para o ensino da escrita, protótipos físicos, ou método específico a aplicar. Equaciona-se que, a falta de modelos caligráficos talvez tenha condicionado a qualidade de escrita de várias gerações de aprendizes, que começaram a desenhar as primeiras letras tendo como modelo a grafia arbitrária de um escrivão judicial. Depreende-se que, perante as várias tipologias patentes nos registos efectuados por variados escrivães, grafadas com diferente cursividade, a escrita aprendida e praticada era deficitária, tanto do ponto de vista gráfico como ortográfico. De acordo com o que referimos nos capítulos anteriores, acerca da elitização da cultura escrita, frisamos que esta análise apenas é referente à população

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

15. *Historia da prouincia
sa[n]cta Cruz a qui'
vulgarme[n]te chamam
Brasil / feita por Pero
Magalhães de Gandauo,
dirigida ao muito Illsre
s[e]nor Dom Lionis
P[ereir]a governador que
foy de Malaca e das mais
partes do Sul na India.
- Impresso em Lisboa :
na officina de Antonio
Gonsaluez : vendense em
casa de Ioão lopez liureiro
na rua noua, 1576. - 48
f. il. ; 4º ; [http://purl.
pt/121.RES.365-p_BNL](http://purl.
pt/121.RES.365-p_BNL),
p. 2-4.*

portuguesa em geral, partindo do pressuposto que a nobreza e o clero tinham ao seu alcance outras ferramentas e outros métodos para aprender a escrever e a ler.

Na falta de documentação que exemplificasse instrumentos de ensino caligráficos existentes em território nacional, recorreremos à consulta de fontes coevas. No que respeita às cartilhas, consultamos as obras de Víctor Infantes,¹⁶ um estudo portentoso, *mostruário* de cartilhas espanholas dos séculos xv e xvi, e de Ana Martínez Pereira¹⁷, um trabalho notável sobre autores e manuais de caligrafia da centúria de Quinhentos em Espanha.

A. A QUESTÃO DA ALFABETIZAÇÃO

O período compreendido entre o final do Quatrocentos e a primeira metade de Quinhentos, registou um vasto movimento de aculturação, cuja importância foi determinante na história da cultura escrita europeia, tendo como principal motor a descoberta de novos mundos, as relações comerciais e culturais entre as nações, a comunicação escrita realizada numa dimensão intercontinental. Segundo Petrucci,¹⁸ para além da repercussão da difusão da imprensa, deu-se o fenómeno da alfabetização que terá alterado toda a dinâmica de produção de escrita e objectos impressos um pouco por toda a Europa. Em Portugal, segundo António Nóvoa,¹⁹ a difusão da imprensa e do livro, a expansão colonial e todas as transformações ocorridas a vários níveis da sociedade e economia portuguesas no século xvi, fazem parte de um grande «movimento histórico» que originou novas necessidades educativas, sendo o começo de uma longa mutação cultural.

Na análise do fenómeno da alfabetização, Ivan Illich²⁰ faz a distinção entre a alfabetização laica e a alfabetização clerical: «*ser alfabetizado correspondia em primeiro lugar a desempenhar um papel na hierarquia do Estado, ou na hierarquia religiosa*», sendo que a alfabetização ocorreu em dois estratos sociais bem distintos entre si, com objectivos diferenciados: de um lado a população e do outro os clérigos, ou os que se preparavam para o ser. Até meados da centúria de Quinhentos, o controlo do ensino pertenceu exclusivamente à Igreja, e quando os Jesuítas o assumiram, fizeram-no tendo em conta os princípios inabaláveis da exigência, da obediência e do rigor, tanto ao nível da formação dos alunos como do desempenho dos docentes.²¹

Maria José A. Santos considera que o conhecimento até agora obtido acerca da difusão da cultura escrita nacional para a época em estudo, é insuficiente, desconhecendo-se ainda o grau de alfabetização, o nível de competência de leitura e escrita dos vários estratos sociais nos

16. Víctor Infantes, *De las Primeras Letras. Cartillas españolas para enseñar a leer del siglo xv e xvi. Preliminar y edición facsimile de 34 obras*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

17. Ana Martínez Pereira, *Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertório crítico y analítico de obras manuscritas e impresas*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2006.

18. Armando Petrucci, «Scrivere nel Cinquecento: la norma e l'uso fra Italia e Spagna» in *El libro antiguo español: actas del Segundo Coloquio Internacional* (Madrid), coord. por Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, 1992, pp. 355-6.

19. A. Nóvoa, *Le temps des professeurs: analyse socio-historique de la profession enseignante au Portugal (xvii-xxe siècle)*. 2 vols. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987, p. 107.

20. Justino Magalhães Pereira, 1994, op. cit., p. 31.

21. A. Henriques Carneiro, *Evolução e Controlo do Ensino em Portugal – Da Fundação da Nacionalidade ao 1.º Ministério da Instrução Pública*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 21.

meios urbanos ou rurais, desde os simples artesãos até aos membros das cortes. No entanto, sabe-se que a escrita era um instrumento aliado ao poder espiritual e político. Através da escrita, daquilo que fica registado e é fixado, estabelecem-se normas, cuja aplicação muitas vezes terá ficado ao arbítrio de quem governava. «*A escrita comanda tudo e todos, mesmo aqueles que não a sabem fazer nem a podem ler: controla, fiscaliza, legitima, estabelece direitos e deveres, cria memória individual e colectiva, perpetua acontecimentos. Pelas suas múltiplas utilidades tornou-se indispensável para a vida em sociedade, ainda que, nos quase cinco mil anos que leva de existência, não tivesse conseguido até hoje atravessar vertical ou horizontalmente todos os géneros, idades e camadas sociais.*»²² A escrita foi um instrumento reservado a algumas classes, não estando ao alcance de toda a população.

Não menos polémica é a opinião de Daniel-Rops²³ que afirma que se assumiu que as populações na Idade Média eram profundamente ignorantes, e que, analisados os factos, era injurioso admitir que a Igreja tivesse interesse em manter essa ignorância para fazer prevalecer a sua autoridade e poder. Sara Nalle²⁴, num estudo publicado sobre literacia em Castela do século XVI, menciona que após a forte eclosão de escolas naquela região e verificando-se um contexto de crises no último decénio do século XVI, a autoridade governamental começou a questionar a utilidade do ensino, advertindo que a educação popular levava ao desprezo pelo trabalho físico. Como tal, em 1623 foi promulgada uma lei que ordenava que o Latim fosse apenas leccionado nas cidades, levando ao encerramento das escolas rurais.

Quantificar o nível de alfabetização das sociedades significou que os historiadores contabilizaram as assinaturas em documentos paroquiais e judiciais, embora tais registos não constituam prova do nível cultural de uma determinada sociedade.²⁵ Na Europa do século XVI até ao século XVIII, os documentos indicam uma evolução do número de assinaturas,²⁶ que Chartier denomina de «taxas de alfabetização», mas que, conforme o autor explica, não serão verdadeiros indicadores da competência da escrita e leitura.

A história do desenvolvimento da alfabetização nas sociedades Ocidentais revela um registo de desníveis e diferenças,²⁷ num ritmo de desenvolvimento descontínuo e não linear. Chartier adianta que seria inexacto afirmar que os níveis de alfabetização eram incipientes, ou que o clero monopolizava a cultura escrita: no contexto de uma análise feita à escala europeia, o autor cita o caso da Flandres e da Itália, territórios onde se verifica a existência de registos que indicam e comprovam competências nos domínios da escrita, leitura e aritmética, adquiridas por parte da população em escolas nas cidades onde se ensinava a matéria elementar a um elevado número de pessoas.

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

22. Maria José Azevedo Santos, 2004, p. 14.

23. Carneiro, 2003, op. cit., p. 27, nota 11, *apud* Daniel-Rops, *A igreja das Catedrais e das Cruzadas*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1961, p. 411.

24. Sara T. Nalle, «Literacy and Culture in Early Modern Castile», in *Past & Present*, Oxford Journals, n.º 125, 1989, pp. 65-96, p. 94: <http://www.jstor.org/stable/650861>.

25. Roger Chartier. «As práticas da escrita», in *História da Vida Privada. Do Renascimento ao século das Luzes* sob a direcção de Philippe Ariès e Georges Duby. Tradução portuguesa. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 114. A prática da escrita podia estar circunscrita apenas à sua funcionalidade, separada de da sua dimensão cultural. Os indivíduos que assinavam, podiam não saber escrever, sendo a sua assinatura o resultado final e único de um eventual processo de aprendizagem.

26. Chartier refere que, embora a prática da escrita estivesse disseminada por toda a Europa e em número crescente, verifica-se, contudo, que a maioria dos registos é feito por indivíduos do sexo masculino, numa diferença de 25 a 30%. A alfabetização do sexo feminino contemplava a aquisição da competência da leitura mas não a da escrita pois tal prática era «considerada inútil e perigosa para o seu sexo».

27. Segundo Chartier, esses desníveis exemplificam a diferença entre sexos, região geográfica, ocupação profissional e estatuto social.

Na Flandres, registam-se textos escritos nos frescos das igrejas, bem como uma elevada percentagem de assinaturas encontradas em recibos, serviços prestados, rendas e outros documentos. Os recenseamentos e listas de impostos, constituem indicadores de um elevado domínio da escrita e leitura, mesmo nos meios rurais.

Armando Petrucci, questiona ainda a classificação estabelecida para *literacia* e *oralidade*, termos que na sua opinião não fazem justiça ao leque da cultura escrita da Idade Média: talvez existisse uma camada de população que conseguisse ler mas que não estaria acostumada aos livros, com hábitos de leitura que seriam muito diferentes dos indivíduos que haviam recebido uma educação formal.²⁸

Justino de Magalhães Pereira refere que a historiografia da alfabetização para Portugal tem a marca indelével do analfabetismo, com taxas muito elevadas durante um largo período de tempo, o que, terá contribuído para aquilo que o autor denomina por *subdesenvolvimento no plano histórico*.²⁹ Se a alfabetização e o desenvolvimento histórico de uma nação estão inter-relacionados, e se um é consequência do outro, apesar disso são questões que não têm uma resposta linear e absoluta. Embora existam estudos que indiquem relações directas entre um elevado nível de alfabetização e desenvolvimento social e histórico correspondente, Justino de Magalhães Pereira referencia que a Suécia no século XVI implementou a alfabetização transversalmente a toda a população (estrato social e género), mas que, apesar disso, esta situação não proporcionou desenvolvimento industrial ou melhoria das condições económicas e sociais.³⁰ Referencia-se um estudo recente de C. E. Nuñez acerca da sociedade espanhola nos períodos entre 1860 e 1977, que aponta para um aumento da alfabetização na segunda metade do século XIX, concluindo que «o principal contributo da alfabetização para o crescimento económico é o de criar uma *pré-disposição para a mudança e para a mobilidade social em sentido genérico*».³¹

No início do século XIII, com a implantação das Ordens religiosas nos centros urbanos, ocorreu um factor decisivo nas práticas de implementação do ensino, das quais os monges crúzios, cistercienses, dominicanos e franciscanos, foram os principais agentes nesta acção. Segundo M. A. Ferreira Deusdado,³² os cónegos *mestre-escola* encarregavam-se de ensinar alunos que iriam professar mas também leccionavam as *letras humanas*. O livro *Leal Conselheiro* escrito por D. Duarte (1433-38) é, na opinião de Adolfo Coelho,³³ a mais antiga obra pedagógica portuguesa, cujos preceitos morais e sociais teriam sido valiosos para a sociedade portuguesa, caso tivessem sido levados à prática no âmbito da educação. Em 1426, o infante D. Pedro (irmão de D. Duarte), propunha a criação de colégios onde pudessem estudar e viver tanto os mais pobres como os mais ricos, à semelhança de

28. Petrucci, 1995, p. XI.

29. Justino P. Magalhães. «Linhas de Investigação em História da Alfabetização em Portugal – Um Domínio do Conhecimento em Renovação» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970. Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. vol. 1, pp. 23-46, p. 32.

30. Justino P. Magalhães. *Ler e Escrever* no mundo do Antigo Regime - um contributo para a história da alfabetização e da escolarização em Portugal. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho, 1994, p. 75.

31. C. E. Nuñez «Alfabetização e Crescimento Económico em Espanha, 1860-1977». Colóquio *Educação e Sociedade*. 1993, pp. 87-113.

32. Manuel A. Ferreira Deusdado, *Educadores portugueses. Seguido de esboço histórico da filosofia em Portugal no século XIX*. [1ª ed. 1909]. Porto: Lello & Irmão, 1995.

33. Joaquim M. de Araújo. «Instrução popular e alfabetização em Adolfo Coelho» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970. Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. S.P.C.E. Fundação Calouste Gulbenkian. 1998, vol. 11, pp. 391-8.

Oxford e Paris. Estaria porventura criada a gênese do Colégio das Artes de Coimbra.

Na época dos Descobrimentos, ainda que a escrita da língua portuguesa tivesse sido promovida e aplicada na documentação oficial, a população em geral não recebia instrução elementar, não havendo registos de qualquer estratégia política para alterar a situação. Rogério Fernandes³⁴ menciona que dadas as relações internacionais estabelecidas por Portugal desde o século XII, não se compreende a falta de escolas destinadas ao ensino dos mercadores, tal como acontecia noutros países na Europa. A expansão marítima, terá exigido grandes esforços da nação portuguesa, mobilizando e esgotando recursos materiais e humanos no alargamento do território e na abertura de rotas comerciais, desinvestindo-se na instrução da população. Contudo, como referimos anteriormente, a emergência de uma nova classe social, a burguesia mercantil, veio alterar o panorama da instrução, pois as actividades comerciais fizeram nascer uma razão objectiva para saber ler e escrever, passando a ser uma exigência e uma necessidade prioritária. Para além dos mercadores, também os que iam navegar tinham de ser instruídos, ainda que de maneira mais pragmática: o Infante D. Henrique fundou a Escola dos Descobrimentos, que alcançou mérito dada a importância atribuída às ciências da astrologia e geometria.³⁵

Paralelamente à época da Expansão Portuguesa, a imprensa no século XVI era então uma actividade comercial promissora, cujo público leitor se havia alargado; quanto a edições relativas ao ensino, verifica-se que só em 1516³⁶ foi publicado o primeiro livro escolar de autor nacional. Henriques Carneiro mencionando que o ensino das primeiras letras neste período começou a tornar-se algo expressivo e que em Lisboa havia um número aproximado de trinta *mestres que ensinavam moços a ler*.³⁷

Acerca da alfabetização das populações na Europa do século XVI, e a forma como se implementaram os diferentes sistemas de ensino, comparativamente aos métodos e modelos que vigoravam na mesma época em Portugal, interessa-nos analisar alguns aspectos: quais foram os modelos adoptados, como se procedia ao ensino da escrita, (desenvolvimento do ensino da *escrita caligráfica*) quais os instrumentos pedagógicos utilizados. Seleccionamos os países com ligações históricas mais próximas a Portugal. Assinala-se que, só dois a três séculos mais tarde, os países do centro e sul da Europa, apresentariam taxas equivalentes à Suécia e à Escócia, nações com taxas de alfabetização muito elevadas e onde se haviam implementado redes consistentes de ensino. Referencia-se o caso da Suécia que, seguindo a agenda política do Protestantismo, encontrou na célula familiar o principal agente impulsor, onde as crianças eram iniciadas na leitura

ASSINA QUEM SABE E

LÊ QUEM PODE.

MANUAIS DE ENSINO

DO SÉCULO XVI

34. Rogério Fernandes, *O Pensamento Pedagógico em Portugal*. Lisboa, Biblioteca Breve. Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 14.

35. Henriques Carneiro, 2003, op. cit. p. 49.

36. Rómulo de Carvalho, *História do Ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p. 153.

37. Henriques Carneiro, 2003, op. cit., p. 54.

de textos de carácter religioso. As taxas de alfabetização entre 1660 e 1720 são notáveis, estimando-se que, no espaço de 60 anos, a população alfabetizada tenha passado de 36% para 90%. O sistema implementou-se através de uma rede de escolas paroquiais, sendo obrigatória a prática da leitura, competência avaliada em exame final nas paróquias onde era leccionada; após a aprovação, os indivíduos podiam receber a comunhão ou celebrar casamento.³⁸ Na Alemanha do século XVI, não se registou relação directa entre o movimento protestantista e a alfabetização, pois à semelhança do paradigma católico, o modelo da reforma tinha como base uma elite clerical que difundia a mensagem religiosa. Em Inglaterra, onde o Protestantismo se havia difundido, as acções de filantropia e de solidariedade social criaram e sustentaram as escolas, a partir de organizações comunitárias e órgãos de poder local. Justino M. Pereira referencia Lawrence Stone que assinala o período de 1540-1640 como sendo correspondente a uma *revolução no ensino*, registando-se taxas de alfabetização bastante elevadas. Contudo, a Escócia no século XVII, ocupou «*a vanguarda alfabetizada da Grã-Bretanha*»,³⁹ onde o clero presbiterano aliado ao poder político, implementou uma vasta rede de escolas paroquiais. Apesar dos elevados números de alfabetização, o que, à partida, representaria um sistema de ensino aberto a todos, estes não correspondiam a toda a população em absoluto, pois estariam excluídas as mulheres e os indivíduos das classes rurais mais baixas. Em França, as taxas diferenciavam-se consoante a região geográfica, com números elevados registados a nordeste e com números opostos no sul e maciço central, registando-se um avanço significativo no século XIX. A alfabetização ocorreu primeiro nas cidades entre o sexo masculino, tendo atingido números elevados no século XVII, em particular na região norte. Segundo Justino M. Pereira, a escola na sociedade francesa do Antigo Regime, serviu não só para o desenvolvimento das populações como para a luta contra-reformista da Igreja Católica. Na Itália do século XIX, a implementação do código civil da legislação napoleónica, obrigava a que os nubentes e as testemunhas do casamento assinassem o acto. Os estudos elaborados tiveram como indicador de alfabetização a assinatura sendo que, na região de Nápoles se verificava a diferenciação na competência da leitura em detrimento à da escrita, tendo-se alongado até ao século XVIII. «*Os contratos com os mestres e os manuais escolares mostram que na sociedade napolitana do Antigo Regime, ler era bem mais importante que escrever*».⁴⁰ As alterações dos movimentos e fenómenos culturais, provenientes do aumento da produção e circulação dos livros, reflectiram-se ao nível da leitura individual. «*À frente da hierarquia social estavam os proprietários, incluindo os rurais, entre os quais o analfabetismo era uma excepção*», e ainda, «*Na base alargada da pirâmide,*

38. Justino Magalhães Pereira, 1994, op. cit., pp. 130-1.

39. *Ibidem*, op. cit., p. 132.

40. *Ibidem*, op. cit., p. 133-4, *apud* Marchesini, «Sposi e Scolari. Sottoscrizione Matrimoniali e Alfabetismo tra Sette e Ottocento» in *Quaderni Storici*, n.º 53/a. XVIII. 1983, pp. 601-23, p. 604.

situam-se os trabalhadores da terra, cujos estímulos à alfabetização eram muito reduzidos, admitindo-se situações de semi-alfabetismo e situações de retorno ao analfabetismo». ⁴¹ E também: «Per la stragrande maggioranza della popolazione leggere e scrivere non erano né strumenti di lavoro né ingredienti necessari per mantenere in vita le relazioni sociali. In altri termini non erano immediatamente utili». ⁴²

Em Espanha, nos finais do século XVI e inícios do XVII, no que respeita aos números registados para as cidades e para o género masculino, a situação era equivalente à francesa e à inglesa. Também nestas nações se regista, no século XVI, um elevado número de assinantes bem como um movimento de escolarização apoiado pelos órgãos do poder local e pela Igreja, que via na alfabetização um meio de veicular e difundir o Cristianismo. As cartilhas, os catecismos e as doutrinas, difundiram-se tal como aumentaram os contratos de mestres por parte das comunidades locais. ⁴³ Justino M. Pereira afirma que, paralelamente à «aprendizagem escolar, são de admitir outras formas e meios de aprendizagem no seio das famílias, nos locais de trabalho, nos grémios e associações.» ⁴⁴ Contudo, tal como em Itália, o movimento evolutivo respeitante à competência de leitura e de escrita não eram, nem paralelos, nem proporcionais. A aprendizagem estava centrada na leitura, sendo comum que muitos indivíduos, particularmente do sexo feminino, soubessem apenas ler. Segundo Viñao Frago, a aprendizagem da leitura e da escrita em Espanha fazia-se separadamente. «El método habitual para aprender a leer era el deletreo, es decir, el conocimiento del alfabeto y de cada letra en particular en ambas formas mayúsculas e minúscula, en uno y outro sentido salteadas. A continuación venía el silabeo. Una vez conocidas e identificadas letras y sílabas se intentaba pasar a la lectura de corrido, sin interrupciones» ⁴⁵ O autor citado ⁴⁶ adianta que, até ao século XIX, a aquisição das duas competências ocorria com um diferencial de dois ou três anos: os três primeiros eram ocupados na aprendizagem da leitura com a ajuda de alunos mais velhos; depois ensinava-se a escrita, cuja aprendizagem obrigava a outros custos, exigindo-se apetrechos e materiais específicos.

As variantes que contemplam a área rural/área urbana, o género feminino/masculino, funcionaram de igual modo às registadas em França: meios urbanos e população masculina mais alfabetizados, em oposição ao meio rural e às mulheres. Os estratos sociais onde se verificaram maior número de assinantes são os «clérigos, letrados e profissões liberais, funcionários, comerciantes com estabelecimento e nobres» ⁴⁷

O atraso verificado relativamente à Europa do norte e do centro, continuou até à terceira década do século XIX e só no século XX a Espanha conseguiu atingir valores equivalentes aos da Europa. «El mundo del analfabetismo era, por excelencia, el de los domésticos, labradores sin tierras, jornaleros, peones, pobres y grupos no integrados en la lengua y cultura dominante por razones étnicas o lingüísticas». ⁴⁸

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

41. *Ibidem*,
op. cit., p. 134.

42. *Ibidem*, op. cit.,
p. 134, *apud* G. Vigo,
«Quando il Popolo
Comincio a Leggere.
Per una Storia dell'
Alfabetismo in Itália»
in *Società e Storia*, n.º 22,
1983, pp. 803-28, p. 827.

43. Sobre este assunto
veja-se os estudos
recentes de Víctor
Infantes, 1998, op. cit.,
e Ana Martínez Pereira,
2004, op. cit.

44. Justino M. Pereira,
1994, op. cit., p. 134.

45. Justino M. Pereira,
op. cit., p. 101.

46. António Viñao
Frago, «La enseñanza
de la lectura y la
escritura: análisis socio-
histórico» in *Anales de
Documentación*, n.º 5,
Universidad de Murcia,
2002, pp. 345-59,
p. 349.

47. Justino M. Pereira,
op. cit., p. 135.

48. Viñao Frago,
«Alfabetización,
Lectura y escritura en
el Antiguo Régimen
(siglos XVI-XVIII)»
in *Leer y escribir en
España. Doscientos años
de alfabetización*. Dir.
de A. Escolano Benito,
Madrid/Salamanca:
Fundación German
Sánchez Ruipérez;
Madrid: Ediciones
Pirámide, 1992,
pp. 45-68, p. 40.

Ainda que o Renascimento no mundo ocidental se relacione com a difusão da imprensa e o aumento da alfabetização, só na época do Iluminismo se assistiu à universalização da alfabetização⁴⁹ veiculada através da implementação de um sistema de instrução primária.

B. INSTRUÇÃO EM PORTUGAL NO ANTIGO REGIME

A história das raízes das instituições e agentes de ensino em Portugal desde a sua fundação como reino, terá sido muito condicionada pela acção da Igreja, situação idêntica por toda a Europa. Henriques Carneiro assinala que, quando os Estados se interessavam pela instrução pública, apoiavam-se nas estruturas da Igreja, dando como exemplo Carlos Magno que no século VIII tentou comprometer as estruturas do Estado com a instrução de determinada classe social. Mosteiros, catedrais e clérigos, foram os principais centros e agentes de dinamização da instrução, ainda que o objectivo da Igreja não fosse unicamente o de alfabetizar e instruir a população, mas sim o de promover e cultivar a formação dos próprios eclesiásticos ou dos que estavam em vias de o ser. Apesar disso, a criação de infra-estruturas para o ensino, só terá sido possível devido às próprias estruturas da Igreja, isto é, o ensino acontecia nos mosteiros, sés, catedrais e paróquias.⁵⁰ Na época da formação de Portugal como reino (século XII), a questão da alfabetização das populações não era de toda uma preocupação prioritária. Na conquista pelo território e num reino em formação, a questão educativa era secundária, cabendo ao clero a sua implantação. António Ferrão⁵¹ relembra que a literacia, considerada importante na época da ocupação romana e inclusivamente durante o domínio dos árabes, entrara em decadência em plena Idade Média. Deste modo, o período histórico compreendido entre o primeiro e o quinto rei de Portugal, D. Afonso Henriques e D. Afonso III, representaram séculos de políticas de guerras e conquistas territoriais que ocupou a atenção dos monarcas e de toda a população em geral, para a questão territorial e para a criação e estabilização de uma Nação. Porventura descurou-se a instrução da população, facto este que terá sido penalizador, a longo prazo, na formação e evolução da sociedade e da cultura portuguesa.

Contrariamente às vicissitudes da instabilidade do poder político, a Igreja registou uma trajectória de estabilidade tanto na criação e organização das suas próprias estruturas, como no domínio do conhecimento, através da produção de escrita nos livros. Adicionalmente a estas razões, não se pode subestimar o poderoso ascendente espiritual que tinham sobre as populações.

49. Justino M. Pereira,
1994, p. 51.

50. Henriques
Carneiro. *Evolução e
Controlo do Ensino em
Portugal – Da Fundação
da Nacionalidade ao 1.º
Ministério da Instrução
Pública*. Lisboa:
Fundação Calouste
Gulbenkian.
2003, p. 11.

51. António Ferrão,
*O Marquês de Pombal e
as Reformas dos Estudos
Menores*. Lisboa:
Tipografia Mendonça,
1915, pp. 28-9.

A grande parte dos autores referencia a época dos Descobrimentos como sendo um momento de mudança no próprio aparelho do Estado devido à multiplicação de cargos públicos e consequentemente de documentação. Registou-se ainda uma evolução na alfabetização, na classe burguesa que disso necessitava para se movimentar convenientemente num mundo com novos desafios, oportunidades e outras exigências.

Muito embora esta seja uma época de difusão do livro impresso em Portugal e da mercantilização da economia, ainda assim, não se verificou a criação de uma rede escolar, o que na opinião de Áurea Adão⁵² tem uma explicação concreta: a Igreja Católica não sentiu em Portugal a necessidade de lutar contra as acções do Protestantismo, contrariamente ao que estava a suceder noutros países da Europa, isto se os conflitos entre religiões forem entendidos como factores de estímulo na procura pela oportunidade de alfabetização.⁵³ Se um dos primados da realidade alfabética é a sua relação com a religião, será possível constatar que as religiões que produziram escrita e livros, foram as que subsistiram e permaneceram através dos tempos.

Para além da escrita produzida nos mosteiros e pelo aparelho administrativo, no final da Idade Média deu-se o desenvolvimento de um movimento de tradução vernacular do texto sagrado. Os estudos que contemplam a passagem para a Contemporaneidade, indicam um défice substancial na cultura escrita em Portugal, relativamente a outros países do sul da Europa, que apresentam números superiores de analfabetismo, comparativamente aos países do norte da Europa. Para Henriques Carneiro, a instrução não era claramente entendida como um direito dos indivíduos, não tendo a educação em si mesma um valor intrínseco. O objectivo de receber instrução visava o interesse de algo ou alguém.

A questão que envolve a análise da alfabetização das populações não é um assunto consensual, pois está directamente relacionado com os processos de escolarização. Rita Marquilhas⁵⁴ questiona a avaliação da alfabetização em números, não sendo este um assunto de análise linear. No âmbito das práticas e conceitos de leitura e escrita referentes à sociedade portuguesa do Antigo Regime, a autora refere que as investigações apontam para que os níveis de alfabetização da população fossem muito baixos. As estatísticas realizadas em meados do século XIX, indicam que 80% da população era analfabeta.⁵⁵ A partir destes números torna-se simples ter uma ideia precisa acerca do panorama português no século XVI. Coloca-se a questão: como se pode aferir o número de alfabetizados no século XVI? Dadas as circunstâncias socioculturais específicas desta época, depreende-se que havia certamente um maior envolvimento na aprendizagem da escrita e da leitura, quanto mais não fosse por razões de ordem prática. Se

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

52. Áurea Adão. *Estado Absoluto e ensino das primeiras letras, as escolas régias (1772-1794)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 35.

53. Justino Pereira Magalhães, op. cit., 1998, p. 35.

54. Rita Marquilhas, *A Faculdade das Letras. Leitura e escrita em Portugal (séc. XVII)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000, p. 8.

55. *Ibidem*, nota 1, p. 9.

muitos sabiam ler e escrever efectivamente, frequentando escolas ou mestres, muito seriam aqueles que tentariam aprender em idade adulta as competências mínimas para que pudessem fazer frente às necessidades do dia-a-dia: transacções comerciais, questões judiciais e legais.

A presença da Companhia de Jesus em território nacional foi um marco na história da educação nacional. Em 1540 era aprovada pelo Papa Paulo III a Ordem dos Jesuítas, e pouco depois D. João III introduziu-a em Portugal, estabelecendo em Lisboa o colégio de Santo Antão e depois o de S. Roque. Após vinte e cinco anos, os jesuítas tinham colégios por todo o reino.⁵⁶ Em 1555 a carta de D. João III de 10 de Setembro, tirava o Colégio das Artes de Coimbra aos célebres humanistas portugueses e estrangeiros que lá ensinavam, para o entregar aos discípulos de Ignacio de Loyola. Outras medidas governativas posteriores e a própria actividade da companhia fizeram com que detivessem o monopólio quase completo do ensino público e privado, secundário e superior do nosso país.⁵⁷

No século XVIII, D. José I concedeu poderes a Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras e Marquês de Pombal, que ao regressar de dez anos de estadia em Londres e Viena, teve a percepção do atraso em que o país se encontrava relativamente à Europa que ele próprio conhecia. «*Enquanto uma nova luz se derramou na terra, Portugal só, ficou nas trevas da mais espessa ignorância [...] e as artes liberais penetraram por todas as nações do mundo, só o não puderam fazer em Portugal*».⁵⁸

56. Adolfo Coelho. «Para a história da instrução popular». In *Revista da Educação e Ensino*, vol. X. Lisboa: 1895, p. 195.

57. *Ibidem*, op. cit., nota 3, p. 195, *apud* Balthasar Telles, *Chronica da Companhia de Jesu da Provincia de Portugal*. Lisboa, 1647.

58. Áurea Adão. *Estado Absoluto e ensino das primeiras letras, as escolas régias (1772-1794)*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 1997, p. 41, nota 1.

59. Cfr. *O livro científico dos séculos XV e XVI: ciências físico-matemáticas na Biblioteca Nacional*. org. Biblioteca Nacional; coord. Científica Henrique de Sousa Leitão, coord. técnica Lígia de Azevedo Martins. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

60. Termo vulgarmente utilizado pelos profissionais da área de Design de Comunicação. Tradução portuguesa: panfleto, folheto; no Brasil denominado *lâmina*.

C. ESCRITOS IMPRESSOS DO SÉCULO XVI

Para além da escrita produzida pelos organismos do Estado e pela Inquisição, desenvolveram-se outros impressos, os de carácter vernacular (cuja procura viria a aumentar no século XVII) e ainda o livro científico⁵⁹ cujos conteúdos se relacionavam com alguns domínios da ciência, tal como a geografia, astrologia e física.

Não podemos deixar de assinalar aqui um género de peça gráfica muito peculiar que começou a ser produzido em grande quantidade nesta época: as folhas volantes, possivelmente o suporte antecessor directo do contemporâneo *flyer*,⁶⁰ sendo um interessantíssimo campo de trabalho no âmbito da História do Design de Comunicação. Os impressos vernaculares que continham as peças teatrais de Gil Vicente também circulavam em folhas volantes, o mesmo acontecendo com algumas notícias em particular, relatando viagens, naufrágios e outras catástrofes. Os folhetos e panfletos do século XVI não tinham qualquer tipo de periodicidade, e eram designadas por *Relações* ou

Notícias.⁶¹ Estas publicações atingiram o auge de difusão durante a ocupação espanhola, levando Filipe II a restringir as edições mediante uma carta régia de 1627, que obrigava a que estas tivessem licença de impressão.⁶² «Até meados do século (xvi), as impressões destinavam-se predominantemente a dois grupos de leitores: os de obras religiosas e obras de estudo. Entretanto, o tipo popular cresce. É outra camada de público a quem tal literatura se dirige. Surge, assim, outro tipo de leitor - o da literatura da folha volante ou do folheto. Ora este espécime, tem igualmente uma expressão física deveras característica. O papel deste género é escuro, quebradiço, ferroso e amarelado, prestes a romper-se. A gravura de madeira, que tinha grandeza na outra actividade impressória, toma um aspecto descuidado, tóscico, sendo apenas uma forma de chamar a atenção das camadas mais populares. Forma de atrair e nada mais.»⁶³ Paralelamente às folhas impressas também denominadas *relações*, circulavam folhas escritas manualmente. Uma das primeiras folhas volantes manuscrita está assinalada com a data de 19 de Outubro de 1588 e relata a destruição da Armada Invencível, cujo título é a *Noticia da infelicidade da Armada de Sua Majestade Que Escreveu o Mestre de Santa Catarina*⁶⁴. A cidade de Veneza, em Itália, era na época um grande centro de difusão de impressos volantes sobre vários assuntos: «aparecem com diversas designações: cartas, discursos, relações ou os *avvisi* e os *zeitungen* das casas bancárias italianas e alemãs com informações sobre a situação dos mercados».⁶⁵ Paralelamente a estas impressões mais vulgares, continuaram a ser produzidos livros de grande porte no século XVI, edições de luxo encomendadas por prelados ou por príncipes, cujas encadernações eram verdadeiramente opulentas. Apesar dos avanços da tipografia e do aumento de grandes obras impressas no século XVI, ainda não havia acesso às grandes obras clássicas ou porque não se haviam impresso, ou porque pertenciam a livrarias particulares.⁶⁶

No século XVII inicia-se uma nova tipologia de publicação, a revista e o jornal. Citam-se as características e o nome da primeira publicação portuguesa com características de um jornal: «*periodicidade, encadernamento temático e conteúdo específico, diverso do volume e profundidade do livro, por um lado, e da ligeireza do panfleto, por outro foi a Gazeta em Que Se Relatam as Novas Todas Que Houve nesta Corte e Que Vieram de Várias Partes no Mês de Novembro de 1641*».⁶⁷

Os movimentos do Renascimento e da Reforma, ligaram-se à difusão da imprensa, para esclarecer e informar, no intuito de mobilizar as populações e os diferentes grupos sociais. Após a acção de Lutero contra a Igreja Católica em 1517, na Alemanha produziam-se e vendiam-se pequenos folhetos a preços baixos. A Reforma originou uma área de mercado da imprensa, promovendo a produção de catecismos reformados, folhetos, provavelmente executados por impressores e vendedores ambulantes.

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

61. José Tengarrinha, *História da Imprensa periódica Portuguesa*. Portugália Editora. Lisboa. 1965, p. 29.

62. Justino de Magalhães Pereira, 1994, op. cit., p. 153.

63. *Ibidem*, p. 153 *apud* J. Peixoto. «História do Livro Impresso em Portugal». *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*. Anos X-XII, n.º 37-48, pp. 1-25, 1966, p. 11.

64. Documento original na BNL, Ms. cx 2, n.º 28.

65. José Tengarrinha. *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. 2ª edição revista e aumentada. Lisboa Editorial Caminho, 1989, p. 25.

66. Bluteau refere no seu Dicionário que estes eram muito raros, só apenas os que seriam ricos teriam acesso a eles.

67. Justino Magalhães Pereira, 1994, op. cit., p. 154, *apud* José Tengarrinha, «Impressão» in *Dicionário da História de Portugal*. org. J. Serrão, vol. 111. Porto: Livraria Figueirinhas, 1981, pp. 246-73, p. 246.

68. *Ibidem*, op. cit., pp. 146-7.

69. Veja-se sobre a relação entre leitura e a evolução gráfica, Roger Chartier, 1998, op. cit., cap. IV.

70. Áurea Adão, 1997, op. cit., p. 12.

71. Rita Marquilhas, op. cit., p. 34.

72. João Brandão (de Buarcos). *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, [organização e textos de José da Felicidade Alves], Lisboa: Livros Horizonte, 1990, p. 108-9. Ms original na BNL: RES. 1510 v; Microfilme F. 3672. As transcrições de J. Felicidade Alves não correspondem integralmente ao original, verificando-se a adaptação de palavras com carácter contemporâneo, de forma a tornar a leitura possível. Não queremos deixar de assinalar o nosso interesse especial por este manuscrito em semigótico do século XVI. A obra, ao longo de cinco séculos, foi abordada e citada, sob vários pontos de vista dada a riqueza e variedade das descrições. De acordo com J. Felicidade Alves, a primeira vez que a obra de João Brandão foi analisada, foi no século XVII, pelo Frei Nicolau de Oliveira e sobre o qual escreveu e editou em 1620, o *Livro das Grandezas de Lisboa*. No século XVIII, o Padre João Baptista citou-o na obra *Mappa de Portugal*, 1763, tomo III, p. 85; no século XIX foi consultado segundo uma perspectiva contabilística, por Rodrigo José de Lima Felner, arqueólogo e académico. Ainda no século XIX, o conservador da Biblioteca Nacional, José Ribeiro Gomes, seleccionou passagens do manuscrito, publicando-as no *Jornal do Commercio* que viriam a incorporar a colecção *Summario de Varia História de 1875*. Gomes de Brito publica em 1923, a denominada edição princeps, sob a direcção de Anselmo Braancamp de Freire com o título: *Tratado da majestade, grandeza e abastança da cidade de Lisboa, na 2ª metade do século XVI: estatística de Lisboa de 1552 / João Brandão (de Buarcos)*. Esta edição da Livraria Féria, contém a reprodução integral do manuscrito, com grafias e vocábulos do séc. XVI.

Neste período histórico ocorreu o denominado «*fenómeno de interpenetração cultural*» através da transacção de materiais de impressão, reflectindo a falta de um circuito de comercialização em território nacional; é bastante provável que os impressores tenham adquirido o que necessitavam fora do país, eventualmente em Espanha e Itália, explicando assim a existência de caracteres Aldinos nos prelos portugueses na segunda metade do século XVI. Pina Martins faz referência a este fenómeno, atribuindo-lhe a sugestiva designação de «*viagem das matrizes*», admitindo a possibilidade de estas terem sido utilizadas por vários impressores, em diferentes localidades e países.⁶⁸

I. A ESCRITA ENTRE AS POPULAÇÕES NO SÉCULO XVI

A maior parte da população estaria familiarizada com a escrita embora se praticasse apenas a chamada «*leitura auditiva*», isto é, havia uma correlação entre «*ler*» e «*ouvir ler*».⁶⁹ No século XVII ainda não existiam quaisquer registos na legislação pública que contemplasse a instrução, embora nas Cortes de Lisboa de 1641⁷⁰ haja registos que revelam a necessidade de se preparar os homens para a guerra e para o mar.

Os testemunhos relativos ao século XVI referem em Lisboa um local específico —o Pelourinho Velho— que, segundo a autora Alice Vieira,⁷¹ se estendia no século XIII através do coração da capital, pelo quarteirão entre as ruas dos Fanqueiros, Madalena, Comércio e Alfândega. João Brandão descreve de forma admirável a prolífera e rentável actividade dos *Escrivães do Pelourinho* cujo número rondava cerca de trezentos homens na totalidade: «*Outrossim há no Pelourinho Velho continuamente 10 homens, com suas mesas, a escrever cartas e petições às pessoas que disso têm necessidade. E nunca estão vagos. E entre eles há homem que ganha com que casa filhos e filhas, e compra propriedades. E que ganha cada um por dia duzentos rs. Que são cinco cruzados [por dia] e por ano mil e quinhentos cruzados....*»⁷²

E este era o local na cidade onde se concentravam os «*profissionais da escrita*», prestando serviço a todos os que necessitassem de uma carta em estilo «*chão ou pomposo*», cujo preço variava consoante o número de linhas e a qualidade da tinta. Jaime Cortesão menciona a obra de Damião de Góis, que numa descrição da Lisboa de Quinhentos refere os ditos *escrivães do Pelourinho Velho*, como sendo algo único na Europa da época. «*Era a Lisboa ardente e sequiosa de escassos chafarizes, à beira dos quais o povo e os escravos brigavam pela vez; dos açacais com seu asno e os quatro cântaros engradados, apregoando a água pelas calçadas íngremes; e das mocinhas negras, quase nuas, que a transportavam e serviam com as*

*airosas quartas. Era a Lisboa honrada e mosteiorosa dos mesteres esquecidos - atafoneiros (moleiro), regatões, ao sabor dos fregueses, cartas de amor, requerimentos, versos, discursos, epítáfios».*⁷³

Prova da popularidade dos ditos escrivães é a farsa de costumes escrita por Gil Vicente, o *Auto dos Escrivães do Pelourinho* (data provável de 1515-26), retrato das pessoas e das actividades do quotidiano de então, numa cidade onde o comércio fervilhava e onde a comunicação escrita começou a ser uma necessidade imperiosa. Os escrivães e as suas práticas eram personagens de relevo na vida da cidade e estariam, com certeza, sob o olhar atento daqueles que os descreveram. No século XVII, a escrita a soldo teve continuidade: Nicolau de Oliveira faz referência aos escrivães de cartas no *Pilourinho*, sendo estes doze ao todo;⁷⁴ notários, copistas ou escrivães forneciam um serviço de escrita profissionalizado.

Entre as classes sociais supostamente detentoras da competência da escrita, referenciam-se os juízes que, através da descrição dos documentos da época em questão, se depreende que possuíam um nível de instrução incipiente ou mesmo inexistente. Em 1433, os representantes dos concelhos queixavam-se nas Cortes de Leiria e Santarém sobre a iliteracia dos magistrados: «o ofício de *Julgar ser posto em pessoas que de todo são ignorantes que não sabem ler ou escrever nem conhecem letra*».⁷⁵ Contudo, a oficialização de actos comerciais e jurídicos foram de factos escritos em processos judiciais, contratos de compra e venda, escambos, hipotecas, registos de produção, gastos e proveitos, fosse pelos próprios interessados ou por alguém a seu mando. Exigia-se a qualidade de formação dos oficiais representantes da lei nos registos escritos, nas garantias da lei, propriedade, bens e justiça. Existem referências nas *Ordenações Filipinas* acerca da importância e responsabilidade do cargo de *Officio de Scrivão da Chancellaria do Reino*⁷⁶ e da *boa letra* que o escrivão teria de apresentar nos registos dos livros: «*E registral-as-ha de boa letra em livros*»⁷⁷. Para além da recomendação quanto à qualidade da grafia, havia um controlo que era necessário providenciar quanto ao ofício de tabelião: «*achando que algum por seu mal ler e escrever, ou outra inabilidade, não é suficiente para servir o tal Ofício, o suspenda dele*».⁷⁸ Depreende-se que na época de D. João V, a situação de iliteracia dos juízes, dos almotacés e dos procuradores, ainda não se modificara tendo em conta um registo na Chancelaria deste monarca, que obrigava a que aqueles soubessem ler e escrever.⁷⁹

Nas *Ordenações Manuelinas* existe uma secção que relata a incapacidade de ler e escrever por parte dos denominados Juízes da Terra, isto é, «*juízes leigo da Terra, e oppõem-se aos Juízes de Fóra, que foram postos nas Terras pelo Senhor Rei D. Manuel, em todas as terras do Reino, á custa del Rei [...] Já muito d'antes os Senhores Reis costumavão pôr juízes de Fóra da*

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

73. Jaime Cortesão, 1922, p. 10.

74. R. Marquilhas, op. cit., pp. 34-5.

75. In Rogério Fernandes. «Ensino elementar e suas técnicas no Portugal de Quinhentos», in *A abertura do mundo: estudos de história dos descobrimentos europeus*. vol. I, org. Francisco Contento Domingues, Luís Filipe Barreto. Lisboa: Presença, 1986-87, pp. 53-67, p. 55.

76. *Ordenações Filipinas*, Livro I, Título XIX, p. 53.

77. *Ordenações Filipinas*, Livro I, Tit. XIX: *Do Escrivão da Chancellaria do Reino* (Cont.) Sp 1 t. 1. l. g. 54. Esta compilação jurídica data do domínio castelhano no tempo de Filipe I, tendo sido revista em 1603, já com Filipe II.

78. Áurea Adão, 1997, op. cit., p. 11, nota 2: Tit. LVIII, §3.

79. *Ibidem*, op. cit., p. 11, nota 3: Chancelaria de D. João V, livro n.º 85, fl. 43. ANTT.

Terra onde os punhão, posto que não erão formados ou letrados.»⁸⁰ Embora os juizes não fossem todos letrados ou formados, recomendava-se que os oficiais escritvães mantivessem os livros organizados tendo as folhas devidamente assinadas pelo Oficial Superior: «o dará a contar, a assinar ao Juiz da Terra, e nom sabendo o tal Juiz ler, nem escrever, entam o levará, ou mandarà ao seu Superior que fora do Lugar estiver, que saiba ler, e escrever, nom sendo tal sobre que aja de carreguar algũa cousa no dito livro, como dito he.»⁸¹

Relativamente aos indivíduos que exerciam actividades de produção industrial e artesanal, Rogério Fernandes conclui que já se verificavam indicadores de alfabetização: o órgão representativo dos mesteiros, a Casa dos Vinte e Quatro, possuía um alvará de 1567 que determinava que os indivíduos eleitos para esta assembleia, deviam ser capazes de ler e escrever, embora já tivessem sido eleitas pessoas sem essa capacidade.⁸² Apesar disto, o autor refere que, a partir de documentos avulsos, se pôde verificar um nível considerável de alfabetizados entre os mestres dos ofícios mecânicos nos centros urbanos.

As primeiras referências ao ensino da leitura e da escrita, datam do início da época moderna e são contemporâneas da expansão marítima e colonial, que inaugura uma nova era na história social e económica de Portugal. António Nóvoa enumera quatro documentos que indicam a necessidade de instrução revelada pelas populações e ainda pelo poder régio: nas cortes de Leiria de 1434 decidira-se que quem não soubesse ler ou escrever não podia ser magistrado;⁸³ em 1434, na descrição de uma rua de Évora, regista-se a existência de um Esteves Anes que ensinava moços;⁸⁴ nas cortes de Évora, em 1456, os representantes pediram a autorização para que fossem atribuídos anualmente, 3,500 réis a um bacharel para ensinar as crianças a ler e a escrever;⁸⁵ no final do século xv, em 1481, D. João II recomenda a contratação de um mestre para ensinar a ler e escrever.⁸⁶

80. Rafael Bluteau, *Diccionario da Lingua Portuguesa*, Antonio de Moraes Silva, Tomo II L-Z. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, p. 202.

81. Justino M. Pereira, 1994, p. 161.

82. M. Gonçalves Cerejeira. *O Renascimento em Portugal*, vol. I, Coimbra Editora, 1974-75.

83. Nóvoa, 1987, op. cit., p. 99, *apud* J. Correia Ayres Campos, *Índice chronologico dos pergaminhos e foraes existentes no Arquivo da Câmara Municipal de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1863, p. 20.

84. *Ibidem* op. cit., p. 99 *apud* Gabriel Pereira, *Documentos Históricos da Cidade de Évora*, Tipografia da Casa Pia. Évora. 1885, pp. 120-1.

85. *Ibidem* op. cit., p. 99 *apud* Gabriel Pereira, 11 parte, 1887, pp. 78-9.

86. *Ibidem* op. cit., p. 99 *apud* Gabriel Pereira, 11 parte, 1887, p. 155.

87. Henriques Carneiro, op. cit., p. 47, *apud* Adolfo Coelho, *Para a história da instrução popular*, Lisboa, Instituto Gulbenkian de Ciência – Centro de investigação Pedagógica, 1973, p. 118.

88. João Brandão (de Buarcos). *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, [organização e e textos de José da Felicidade Alves], Lisboa: Livros Horizonte, 1990, item 590, p. 200.

D. ENSINO ELEMENTAR NO PORTUGAL QUINHENTISTA

Na análise referente ao panorama da instrução da população portuguesa desta época, Adolfo Coelho afirma o seguinte «...*procurava-se a instrução não para ficar no povo, mas para sair do povo...*»⁸⁷ frase que ilustra bem o principal objectivo dos indivíduos que procuraram a alfabetização como meio de subir na hierarquia social.

Na época dos Descobrimentos difundiu-se o ensino elementar, através das denominadas *escolas de ler e escrever*. João Brandão⁸⁸ referencia que, na segunda metade de Quinhentos, contavam-se em Lisboa 30 *escolas de ensinar meninos a ler*. A existência e o incremento das actividades

comerciais a nível nacional e internacional exigiam uma instrução mais apurada e prática, não só ao nível da leitura e da escrita, como também ao nível de operações de cálculo, o que terá contribuído para o aparecimento dos tratados de aritmética. O nível literário dos mercadores com negócios de grande escala, talvez excedesse o elementar, pois o comércio internacional exigia o domínio do latim; as práticas de negócios avultados impunham não só uma instrução elementar como exigiam competências a um nível superior. Tal como o autor refere, os conteúdos abordados nestes livros de aritmética ultrapassavam as operações básicas de cálculo: «*as matérias tratadas excediam as quatro operações, abordando as regras de juro e de companhia, cálculos de 'quebras', conversões de moedas e outros problemas nitidamente ligados ao comércio.*»⁸⁹ Perante uma conjuntura de mudança a vários níveis, ter-se-á verificado o desejo e a possibilidade de ascensão na esfera social, sendo a instrução um meio para atingir esse objectivo. Adolfo Coelho comenta: «*Causas diversas promoviam o desenvolvimento, ainda que muito modesto do ensino popular no século XVI, entre ellas mencionei o progresso do comércio e da indústria, que exigiam mais ou menos o conhecimento da leitura e da escrita; a divulgação da imprensa, introduzida em Portugal no terceiro quartel do século XV; as conquistas, navegação e colonização dahi resultante, que tornava necessária a troca frequente de cartas; a multiplicação dos pequenos cargos públicos, para os quaes eram exigidas pelo menos conhecimentos primários; emfim a tendência tão forte dos indivíduos das classes inferiores para sabirem ou fazerem sabir seus filhos de sua humilde condição, para o que era um meio a instrução, tendencia que pode chamar-se ascensional.*»⁹⁰

Quanto a esta vontade de ascensão social, Adolfo Coelho adianta que já nas Ordenações Afonsinas se estabelecia o enobrecimento através da sabedoria. A carreira eclesiástica era um meio de promoção social, facto satirizado por Gil Vicente, no *Romagem dos Agravados*.

Em Braga no início do século XVII, difundiram-se escolas elementares com número elevado de aprendizes; muitos dos colégios tinham muitos alunos e já se proclamava que havia excesso de gente letrada e de clérigos, resultando este facto prejudicial para as outras actividades necessárias, tal como a agricultura, os ofícios mecânicos e o «exercício de armas».⁹¹ O conhecido frei Bartolomeu dos Mártires, arcebispo de Braga entre 1558-82, estabeleceu para todo o clero que, para além dos proveitos provenientes da Igreja, teriam de aprender uma arte, um ofício que fosse para sobrevivência.⁹²

No século XVI, as transformações sociais económicas e culturais, permitiram um desenvolvimento relativo do ensino da escrita e da leitura, que continuava sob a tutela da Igreja. O Concílio de Trento

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

89. Rogério Fernandes. «Ensinio elementar e suas técnicas no Portugal de Quinhentos» in *A abertura do mundo: estudos de história dos descobrimentos europeus*. vol. 1, org. de Francisco Contento Domingues, Luís Filipe Barreto. Lisboa: Presença, 1986-87, p. 54; o autor remete para as obras de: Luís de Matos, *Para a História da ciência em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973, pp. 99-120; «Renascimento em Portugal» in *Dicionário de História de Portugal*, cit. 111.

90. F. A. Coelho. «Para a história da instrução popular» in *Revista da Educação e Ensino*, vol. X. Lisboa, 1895, p. 97.

91. Justino M. Pereira, 1994, op. cit., p. 195.

92. Frei Luís de Sousa, *Vida de Frei Bertolameu dos Mártires*. Introd. Aníbal Pinto de Castro, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

(1545-63), em consequência da Reforma Luterana, previa oficialmente a definição do dogma católico e a reforma do próprio clero, ao nível moral e disciplinar. Na v sessão de 1546, propunha-se que as Igrejas, embora não possuíssem as condições apropriadas para o ensino da Teologia, pelo menos deviam providenciar um mestre a eleger pelo Bispo, que ensinasse clérigos e *os mais estudantes pobres*.⁹³ Após uma análise no âmbito da história regional e local, Rogério Fernandes refere que no período em estudo, o acesso ao ensino elementar era um fenómeno predominantemente urbano, embora os focos não se situassem apenas no litoral.

Conforme já anteriormente referimos, alguns juizes e magistrados das localidades não sabiam ler nem escrever, mas faziam-se acompanhar por tabeliães que liam as instruções régias, mesmos as mais sigilosas. Estes profissionais da escrita, cujo ofício era tido como tarefa de grande responsabilidade, eram alvo de escrutínio das suas habilitações por parte do Chanceler e dos concelhos que os elegiam. Contudo, por volta de 1433, ainda se denunciava a má preparação dos tabeliães e de funcionários do fisco, derivando esta deficiência em consequências danosas. Oficiais e respectivo *ofício de pena*, estavam na origem de muitas contendas. Quanto ao clero, reconhecia-se que devia ser letrado, embora se constatasse que muitos dos seus membros e principais representantes eram praticamente analfabetos. A obra de Alexandre Herculano sobre a Inquisição contém relatos de factos que comprovam que entre os membros da Igreja nesta época, grassavam os maus costumes e a falta de cultura escrita. «*Na obra monumental que consagrou à Inquisição, aduz Alexandre Herculano, factos comprovativos não só da espantosa dissolução dos costumes do clero mas também da sua incultura.[...]*». Frei Valentim da Luz, para além de referir que entre a população tinha aumentado o gosto pela leitura na língua nacional e de carácter profano, afirma que: «*Em alguns confesores hay grande ignorancia, maxime em alguns curas de aldeas, que estou espantado como hum bispo acaba consigo de lhe encomendar taes officios.*»⁹⁴

Acerca da falta de instrução do clero, Rogério Fernandes escreve: «*Preocupações dessa ordem são explícitas numa provisão de D. Henrique, datada de 3 de Agosto de 1539 e relacionada com a criação de um colégio em Braga [...]. Em 1533, a necessidade de pessoas eclesiásticas que tivessem 'sciencia e saber para ensinar e doutrinar e curar seus filigueses [...]' volta a alegar-se para a instituição e dotação do Colégio de S. Paulo por D. Baltasar Limpo.[...]*»⁹⁵

A partir do século XVI em Portugal, desenvolveu-se um género de literatura, a «*literatura de cordel, abundante e escrita em vulgar*» o que pode ser um indicador de um aumento da capacidade de leitura, muito embora a iliteracia fosse uma característica comum a todas as classes sociais. Frei Luís de Sousa observou que esse facto tinha representado

93. Áurea Adão, 1997, op. cit, p. 14.

94. Rui A. Costa Oliveira, «Resquícios históricos da presença da Reforma no espaço lusófono, durante o século XVI» in *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Ano V, 2006, n. 9/10 pp. 75-102. Frei Valentim da Luz foi indiciado pela Inquisição tendo sido executado em 1562. «Nas actas inquisitoriais – trazidas à luz da imprensa, por diversos estudos dedicados a este tema – mencionam-se inúmeras detenções e execuções de aderentes às ideias luteranas, mas sempre mereceram especial destaque as que referem elementos do clero, como foi o caso da execução, em 1562, de Frei Valentim da Luz, eremita de Santo Agostinho, que não se coibia de espalhar e pregar «muitos dos erros da predita seita luterana e de outros hereges», p. 82.

95. Rogério Fernandes, op. cit., 1986-87, p. 53, *apud* J. S. da Silva Dias in *O erasmismo e a Inquisição em Portugal: o processo de Frei Valentim da Luz*. Universidade de Coimbra, 1975.

um *vicio e culpa* afirmando que a nobreza era adversa ao ensino das letras «*como se fora verdade que a pena embotasse uma lança*». ⁹⁶

A. H. de Oliveira Marques, através de um texto interessantíssimo que descobriu em Hanover, Alemanha, dá a conhecer um pouco da imagem que os estrangeiros tinham do nosso país. *Ritratto et Rivero del Regno di Portogallo* foi escrito por um italiano que visitou Portugal por volta de 1580: o autor, entre outras críticas, apresentou a sua visão sobre a iliteracia da nobreza em Portugal, classe social que na maioria não sabia ler nem escrever e que «*se soubesse não quereria saber, porque é tido por mais nobre aquele que menos sabe [...]*». ⁹⁷

Segundo Rogério Fernandes, no século XVI registou-se uma democratização do ensino, isto é, verificou-se a possibilidade de acesso à instrução por parte de todos os indivíduos, independentemente do seu estrato social ou mesmo idade. Também é notável a descrição da escola de latim em Braga, do famoso mestre de letras clássicas e professor flamengo, Clenardo, que veio para Portugal por intermédio do humanista André de Resende. Numa dimensão anacrónica e quase contemporânea, a escola era frequentada por pessoas de diferentes idades e de diferentes classes sociais, e que, segundo Rogério Fernandes, não excluía nem mulatos nem escravos. ⁹⁸

Nas famílias de um estrato social elevado, nomeadamente a nobreza, a *primeira criação dos meninos*, era feita fora do lar dos pais, quer dizer, as crianças eram entregues aos cuidados das amas. Depois deste período que ia até aos 3 ou 4 anos de idade, o ensino elementar prosseguia até à adolescência, em casa dos pais, onde residia um professor *letrado e de muito boa vida*, ⁹⁹ que ensinava a ler e a escrever e o latim. Este ensino elementar contemplava tanto rapazes como raparigas.

A prática do ensino elementar, as chamadas classes de leitura e escrita, também aconteciam nas grandes instituições, sob a tutela da Ordem dos Jesuítas, tal como o Colégio das Artes e a Universidade de Évora. ¹⁰⁰ Embora o uso da língua portuguesa fosse proibido nos colégios jesuítas, tal não implicou que as classes de ensino elementar, as ditas *classes de ensinar a ler e escrever* ou *primeiras letras* funcionassem paralelamente ao restante ensino. ¹⁰¹ Segundo Ferreira-Deusdado, ¹⁰² os mestres destas classes eram irmãos laicos ou mesmo mestres estranhos à Companhia de Jesus. Para além do Colégio das Artes de Coimbra, mencionado anteriormente, também a Universidade de Évora, criada pelos jesuítas, tinha uma escola de leitura e uma de escrita separadas da estrutura principal, cada uma dirigida por um irmão laico da Companhia, frequentadas por 200 rapazes. ¹⁰³ Em 1559, de acordo com os Estatutos da Universidade de Coimbra, existiam duas cadeiras de ler e escrever, tal como em Évora.

ASSINA QUEM SABE E

LÊ QUEM PODE.

MANUAIS DE ENSINO

DO SÉCULO XVI

96. *Ibidem*, p. 56.

97. Francis A. Dutra, «Empire in Transition: The Portuguese World in the Time of Camões» Reviewed work(s) by Alfred Hower; Richard A. Preto-Rodas in *The Hispanic American Historical Review*, vol. 67, n.º 2 (May, 1987), pp. 336-8. Duke University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2515032>. Veja-se A. H. Oliveira Marques, «Uma descrição de Portugal em 1578-80» in *Nova História*, vol. I, Editorial Estampa, pp. 83-143.

98. In Rogério Fernandes, 1986-87, *apud* M. Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal*, vol. I. Coimbra Editores, 1974-75.

99. Rogério Fernandes, 1986-87, p. 57. O autor cita o caso de Pêro de Alcáçova Carneiro, Conde de Idanha, que disse ter sido criado pela mulher de um pintor. Veja-se Ernesto de Campos Andrade. *Relações de Pêro de Alcáçova Carneiro, Conde de Idanha, do tempo em que ele e seu pai, António Carneiro, serviram de secretários (1515 a 1568)*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1937.

100. Rogério Fernandes, *op. cit.*, p. 57. Cfr., Serafim Leite. *Estatutos da Universidade de Coimbra (1559)*, Universidade de Coimbra, 1959.

101. António Nóvoa, *Le temps des professeurs: analyse socio-historique de la profession enseignante au Portugal (xvie-xxe siècle)*. Vol. I. Instituto Nacional de Investigação Científica. Lisboa: 1987, p. 113.

102. *Ibidem*, *op. cit.*, p. 114, nota 74.

103. Nóvoa, *op. cit.*, p. 114, *apud* Alberto Pimentel Filho, 1932, p. 383.

Em 787, Carlos Magno dirigiu um documento aos bispos aconselhando os bispados e mosteiros a praticarem, para além da vida regular e das actividades religiosas, o ensino da leitura e da escrita a todos aqueles que pudessem aprender.¹⁰⁴ Segundo o autor Francisco Gama Caeiro,¹⁰⁵ a reforma carolíngia terá tido inicialmente a ambição modesta de apenas instruir o clero. A epístola do ano de 787 dirigida aos bispados e mosteiros, pode ser considerada como o início de uma reorganização e difusão das escolas monacais e catedralícias.

As escolas seriam destinadas ao ensino primário e rudimentar, mas a Igreja não podia deixar de incrementar a instrução do seu clero. Artur Madeira Bárbara¹⁰⁶ menciona que no princípio da nacionalidade, os conventos eram os lugares onde se ensinavam as primeiras letras, sendo os mosteiros os centros culturais da época. Também se supõe a existência de escolas catedrais, junto às sés-catedrais, sob a alçada dos bispos. Não só tinham por função a instrução dos clérigos como contemplavam o ensino das disciplinas do *trivium* e do *quadravium* na dependência do mestre-escola.

Joel Serrão alega que «em casas anexas às residências dos bispos, junto às catedrais, viviam geralmente os candidatos ao sacerdócio, sob disciplina atinente à sua missão, e aí se adestravam nas ciências eclesiásticas ... No que respeita particularmente a Portugal, fazem supor a existência de tais escolas os homens ilustres nas ciências e nas letras... que nelas se teriam instruído».¹⁰⁷ A. de Oliveira Marques acrescenta que: «existiram escolas nas igrejas catedrais portuguesas, pelo menos desde o século XI. Embora o seu objectivo principal fosse a preparação de futuros clérigos, não se pode esquecer o papel que tiveram no enquadramento geral da educação pública. Além destas escolas catedrais, funcionavam ainda escolas conventuais em muitos mosteiros e conventos».¹⁰⁸ Rómulo de Carvalho adianta que «o ensino era ministrado nos mosteiros [escolas monásticas] ou em seminários [escolas episcopais ou escolas catedrais]. As escolas monásticas ficavam situadas no próprio mosteiro ou junto dele. As escolas episcopais funcionavam numa dependência da catedral. Eram estes os principais centros de ensino, sem esquecermos a existência das Colegiadas e, possivelmente, de escolas paroquiais.»¹⁰⁹

A maioria dos autores consultados confirma a predominância do ensino exercido em escolas fundadas nas estruturas eclesiásticas, sendo que as outras que nasciam fora destas instituições, necessitavam de autorização por parte dos prelados, segundo disposição efectuada no Concílio de Roma em 1074. Em Coimbra, Silvestre Ribeiro referencia os testemunhos que relatam que o bispo D. Paterno mandou instituir um cabido no ano de 1086, com uma escola anexa à Sé destinada à educação dos futuros sacerdotes; esta instituição, segundo

104. Henriques Carneiro. *Evolução e Controlo do Ensino em Portugal – Da Fundação da Nacionalidade ao 1.º Ministério da Instrução Pública*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 2003, p. 27, nota 9.

105. Francisco da Gama Caeiro, *Escolas Capitulares no primeiro século da Nacionalidade Portuguesa*, Lisboa: Arquivo Histórico da Cultura Portuguesa, vol. I. n.º 2, 1996, pp. 5-7.

106. Artur Madeira Bárbara, *Subsídios para o Estudo da Educação em Portugal – da reforma pombalina à 1ª República*. Lisboa: Assírio e Alvim, Textos de Ciências da Educação, 1979, pp. 13-4.

107. Joel Serrão, *Dicionário da História de Portugal*, vol. II, Porto: Livraria Figueirinhas, 1981, p. 419.

108. António H. de Oliveira Marques, *Breve História de Portugal*, 1.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1955, p. 94.

109. Rómulo de Carvalho, *História do Ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p. 15.

Silvestre Ribeiro, desenvolveu-se até 1130 e relacionou-se com o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.¹¹⁰

Existem ainda referências à escola catedral de Lisboa por volta de 1159; na doação aos templários da igreja de S. Tiago, regista-se a alusão a treze cónegos e a nomeação expressa de dois mestres. Segundo o autor Francisco da Gama Caeiro,¹¹¹ a escola anexa à Sé de Lisboa, no tempo do Bispo D. Álvaro [que antes de Bispo tinha sido mestre na Sé], dispunha de um grupo numeroso de professores escolhidos criteriosamente, no sentido de preparar os futuros clérigos para as novas paróquias de Lisboa.

Isaías da Rosa Pereira, refere ainda a existência de escolas nos principais centros urbanos de Braga, Lisboa e Coimbra, as denominadas escolas catedralícias, bem como as escolas paroquiais e as colegiadas, espalhadas por outras regiões em território nacional. Não seria incomum haver mais do que um mestre numa localidade: «*em algumas terras aparecem mestres que se instalam e estabelecem escolas de gramática e de aprender a ler*».¹¹²

Áurea Adão acrescenta que, desde muito cedo, tanto as câmaras como a nobreza e o povo, mostraram interesse na criação de escolas de ler e escrever, sendo essa vontade expressa pelos representantes das populações.¹¹³

Quanto aos métodos de ensino praticados nas escolas episcopais, Francisco da Gama Caeiro menciona que «*logo que os alunos conheciam as letras, começava a leitura e a cópia do saltério, daí retirando a tríplice vantagem de aprender a ler, a escrever e a conhecer o texto sagrado [...]. Os programas não podiam deixar de oferecer variantes apreciáveis, de caso para caso, dependendo do acerto, da iniciativa, da capacidade organizadora dos dirigentes da escola, da competência dos mestres e até da necessidade do ensino conforme a frequência maior ou menor dos alunos e a urgência que houvesse na sua formação. A dependência de um factor pessoal - como a competência e prestígio dos mestres - sujeitava as escolas a fundas oscilações [...]. Porém, o quadro teórico era comum a todos os meios escolares - o saltério e as orações figuravam logo no começo, seguindo-se depois o estudo da escritura Sagrada.*»¹¹⁴

Acerca das práticas e instrumentos de ensino em Espanha para finais do século xv e início do xvii, Ana Martínez Pereira¹¹⁵ faz uma análise dos métodos praticados pela Companhia de Jesus ao nível do ensino elementar, referenciando os calígrafos Pedro Flórez, Santiago Gómez e Lorenzo Ortiz. Assinalam-se as significativas raízes da tradição caligráfica espanhola, tanto ao nível da teorização dos métodos, como das próprias práticas, cuja orientação específica competia a um mestre de escrita. Quanto ao programa de ensino, Ana M. Pereira afirma que não há dúvidas sobre a importância dada aos estudos da gramática nas escolas fundamentais da Companhia. A autora afirma que os

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

110. J. Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos Científicos Literários e Artísticos de Portugal*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1871, p. 10.

111. Francisco da Gama Caeiro, 1996, op. cit., pp. 18-9.

112. Isaías da Rosa Pereira, 1991, op. cit., p. 62.

113. Áurea Adão. *Estado Absoluto e ensino das primeiras letras, as escolas régias (1772-1794)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 29.

114. Francisco da Gama Caeiro, op. cit., p. 43.

115. Ana Martínez Pereira, «La buena letra de la Compañía. Lecciones de escritura de Pedro Flórez, Santiago Gómez y Lorenzo Ortiz (entre otros)» in *A Compañía de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII: Espiritualidade e cultura*. Actas do Colóquio Internacional, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa; Universidade do Porto, Centro Inter-universitário de História da Espiritualidade, 2004, pp. 13-30.

dados sobre o número de colégios jesuítas com mestres de primeiras letras, sejam idênticos para Espanha e para Portugal, embora os autores portugueses consultados concluam que os Jesuítas em Portugal, se concentraram sobretudo no ensino universitário; no entanto, conforme já mencionamos, existiram espaços próprios destinados ao ensino das primeiras letras, tanto na Universidade de Coimbra como na de Évora.

Ana Martínez Pereira menciona que os jovens, no final dos seus estudos nos colégios da Companhia dedicavam o seu tempo ao ensino infantil, embora considere que o mais provável era que estivessem destinados a leccionar as bases elementares da gramática. A função de professor de primeiras letras costumava ser atribuída aos mestres coadjuvantes, aqueles que não possuíam o grau académico mais elevado na Companhia.

F. ESCOLAS PÚBLICAS

«Foi no reinado de D. Afonso V que se fundou, em 1456, a primeira escola subsidiada pela câmara municipal de Évora, cujo mestre era um bacharel que ensinava gramática aos filhos dos notáveis, e a quaisquer outros que quisessem aprender, pela módica quantia de três mil reais anuais.»¹¹⁶

A 6 de Março de 1506, D. Manuel I ordenava à Câmara de Lisboa que fossem «*vedadas as escolas dos moços que aprendem a ler e escrever*», na consequência de um surto de peste na cidade.¹¹⁷ Depreende-se do plural aplicado na palavra *escolas*, que o número destas na cidade era elevado. Conforme referimos anteriormente, a implementação de sistemas de ensino público não ocorreu de forma igual nos países da região europeia. Em Inglaterra, a fundação das escolas teve como principal apoio a contribuição filantrópica; na Escócia e algumas nações germânicas o ensino teve como base a criação de escolas públicas, sob a tutela religiosa e política; na Suécia o papel da estrutura familiar foi basilar.¹¹⁸

Petrucci adianta que as organizações escolares na Europa pré-carolíngia variavam de lugar para lugar, concluindo que os diferentes níveis de ensino estavam concentrados numa só instituição escolar. Em Itália, o primeiro nível de instrução teria lugar nas escolas eclesiásticas associadas aos mosteiros, catedrais, colegiadas e pequenas igrejas locais; estas escolas eram abertas tanto a alunos destinados à vida religiosa como a laicos.¹¹⁹ A distinção entre escolas eclesiásticas e laicas previa diferentes níveis de aprendizagem, sendo que, nas escolas eclesiásticas a educação primária era completa, incluindo a aquisição da competência da escrita como da leitura. A instrução também era ministrada em escolas ligadas aos *stationes* dos notários laicos, locais

116. Henriques Carneiro, 2003, op. cit., p. 51, *apud* Aires Serra, *A Instrução Primária em Portugal – breves apontamentos*. Coimbra Editora, 1944, p. 7.

117. Áurea Adão. *Estado Absoluto e ensino das primeiras letras, as escolas régias (1772-1794)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 31.

118. Justino M. Pereira, 1994, op. cit., p. 77.

119. Petrucci, 1995, op. cit., pp. 73-4.

apropriados para alunos que não pretendiam seguir a carreira eclesiástica.

Num panorama bem diferente do português, onde praticamente não existem referências sobre os métodos de ensino da caligrafia para a época em questão, Petrucci menciona que nestas escolas, tendo em conta as assinaturas analisadas, os alunos não praticavam as denominadas *novas cursivas*, embora aprendessem algumas *ligaturas*. Uma instrução gráfica mais elevada, podia acontecer através dos livros de chancelaria, apropriados a cada instituição, nos *scriptoria* e escolas de caligrafia. A *chanceleresca* podia ser ensinada em escolas de chancelarias reais, tanto em França como em Itália, ou eclesiásticas (a chancelaria papal, as episcopais, Ravenna e Lucca). Embora esta seja uma matéria ainda pouco conhecida, presume-se que era nestes locais que os escrevões de documentos públicos ou privados se preparavam para o ofício da escrita.

Áurea Adão afirma que em Portugal, a criação de escolas públicas de ler e escrever não aconteceu apenas na época da reforma Pombalina de 6 de Novembro de 1772: anteriormente a este período já existia uma rede de escolas públicas espalhadas pelo território nacional a cargo das câmaras e da Igreja e inclusive dos próprios pais dos aprendizes.¹²⁰

A Companhia de Jesus, até à época do Marquês de Pombal, deteve o monopólio do ensino, embora se ocupassem principalmente dos níveis médios e superiores, contemplando sobretudo o Latim e as Humanidades. O ensino elementar não fazia parte do programa jesuítico. Nas Constituições da Companhia de Jesus, capítulo XIII, o ensino elementar das populações era uma acção caritativa: «*Ensinar a ler e a escrever seria também obra de caridade, se a Companhia tivesse tanta gente que pudessem acudir a tudo. Mas, por falta de pessoal, ordinariamente não se ensinará.*»¹²¹ Tal como não atendiam ao ensino da população em geral, também não fomentavam o ensino de todos aqueles que eram admitidos na Companhia e que se ocupavam dos serviços domésticos. A Universidade de Évora previa nos seus estatutos, a existência de duas classes de meninos, uma para o ensino da leitura e outra para o da escrita, que começaram a funcionar fora do edifício em 1568, à porta dos pátios da Universidade, para que os meninos não se misturassem com os outros estudantes.¹²² Na época da expulsão dos jesuítas, existiam aulas de primeiras letras na Universidade de Évora, no Colégio de S. Francisco Xavier em Alfama, no Colégio das Artes em Coimbra, em Santarém na Residência de Pernes, e ainda nos colégios de Bragança, Braga, Porto, Gouveia, Setúbal e Portimão. Na época da expulsão da Companhia em 1767, foram elencadas 65 escolas jesuítas com mestres de primeiras letras, num total 115 escolas de ensino elementar.¹²³

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

120. Áurea Adão. *Estado Absoluto e ensino das primeiras letras, as escolas régias (1772-1794)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 11.

121. *Ibidem*, op. cit., pp. 19-20.

122. *Ibidem*, op. cit., p. 20, nota 37, *apud* A. A. Banha de Andrade, *A Reforma Pombalina dos estudos secundários no Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de S. Paulo/Saraiva S. A. Livresiros Editores, 1978, pp. 2-3.

123. Ana Martínez Pereira, «La buena Letra de la Compañía», 2004, *apud* José Martínez-Escalera, «Ordenes Religiosas docentes: Los colégios de jesuítas», in *Historia de la Educación en España y América. La Educación. La Educación en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)*, coord. Buenaventura Delgado Criado, Madrid, 1993, pp. 428-39.

Criado em França, D. Afonso III o *Bolonhês* (1210-1279, segundo filho de Afonso II), usufruiu de uma educação cujas influências culturais poderão estar na origem da sua actuação política e cultural. As suas iniciativas, enquanto monarca português, revelaram o seu interesse e preocupação pelo estado de miséria do povo e dos mais desfavorecidos, sendo exemplo disso a convocação das Cortes de Leiria em 1254, onde em assembleia do reino se encontravam representantes de todos os estratos sociais.

D. Dinis, filho de D. Afonso III, cuja educação fora assegurada por educadores de renome internacional, representa uma viragem na história da educação em Portugal, tendo sido este o primeiro monarca a manifestar interesse pela instrução. A criação do Estudo Geral em Lisboa cujos custos estava a cargo dos mosteiros e igrejas, é devida a D. Dinis que determina numa carta de privilégios: «*Houvemos por bem ordenar, na real cidade de Lisboa ... um Estudo Geral, que não só munimos ... de doutores em todas as artes, mas também roboramos com muitos privilégios ... e prometemos plena segurança a todos os que nele estudam ... e curaremos de os defender de injúrias e violências*». ¹²⁴

O Estudo Geral contemplava, segundo o autor M. A. Ferreira Deusdado, «*todos os graus de ensino - escolas menores ou de primeiras letras, escolas de humanidades [ensino secundário], e escolas universitárias ... [ensino superior]*». ¹²⁵ Pretendia-se a formação de uma classe culta e interveniente, mas que não deixava de ser uma elite do próprio Clero. Na opinião de Rómulo de Carvalho, apesar do Estudo Geral não contemplar a exclusão dos alunos laicos e de não seguir directrizes eclesiásticas, tudo indicava que os professores eram da Igreja, sendo os alunos, futuros eclesiásticos. ¹²⁶

Henriques Carneiro cita o Professor Ferrer Correia, referindo que: «*as universidades medievais teriam forçosamente de gozar de vasta autonomia. Assim aconteceu em Portugal, como o documenta a Magna Carta dos Privilégios outorgada por D. Dinis ao Estudo Geral ... Confere-se à escola o direito de elaborar os seus estatutos, que é no que consiste a verdadeira raiz do pensamento autónómico. A Universidade escolhe os seus mestres ...; a demais, não está sujeita ao foro comum, mas ao eclesiástico, e mais tarde a um foro especial, o foro académico ... Tais privilégios permitem afirmar que a Universidade Medieval Portuguesa ... usufruía efectivamente de um elevado grau de autonomia perante o poder real.*» ¹²⁷ Para além destas Universidades que funcionaram como pólos de atracção e de difusão de cultura, as determinações de D. Dinis para que a língua portuguesa vulgar fosse adoptada nos documentos da Chancelaria Real, terão contribuído para a evolução da oralidade para a escrita, isto é, iniciava-se a aplicação efectiva e

124. Silvestre Ribeiro, op. cit., pp. 5-6.

125. Manuel António Ferreira Deusdado, 1909, op. cit., p. 168.

126. Rómulo de Carvalho. *História do Ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 61.

127. Carneiro, 2003, op. cit., p. 43, nota 53.

concreta da língua portuguesa, o que terá contribuído para a sua unidade e coesão. Adolfo Coelho e Henriques Carneiro admitem que a falta de uma língua nacional suficientemente coesa, sob a forma oral e escrita, terá sido um dos factores decisivos que contribuiu para o desinteresse da população pela instrução.¹²⁸

Já no século XVI, assinalamos a importância do Colégio das Artes no panorama cultural português, tendo sido esta a Universidade que Manuel Barata frequentou, de acordo com a documentação que descobrimos e com a linha de investigação que estabelecemos para a sua biografia. Como tal, reservamos as informações acerca do Colégio das Artes para a segunda parte da presente investigação.

H. TRATADOS PORTUGUESES DE GRAMÁTICA, ORTOGRAFIA E ARITMÉTICA

A gramática grega foi o modelo de toda a estrutura gramatical, sendo posteriormente construída pelos Alexandrinos, Romanos e ainda pelos homens da Idade Média.¹²⁹ Maria Leonor Buescu refere que a gramática foi para os Romanos uma norma cujo estudo havia sido sistematizado pelos Alexandrinos. Esta função normativa, serviu para *bem escrever* e para *bem dizer*, qualidade da oratória tão importante para os Romanos, a «*ars bene [recte] dicendi*».¹³⁰ Os gramáticos romanos procuraram no legado grego e alexandrino, a organização e a sistematização da gramática, tendo por sua vez reduzido aos quadros sistemáticos. Maria Leonor Buescu refere que, durante a Idade Média a gramática foi apoiada pelos manuais de autores como Donato e Prisciano, seguidores de Quintiliano e possuidores de grande saber gramatical, que tinham por objectivo o domínio da escrita e da oratória, em suma, o domínio do latim a partir de modelos conceituados. O latim utilizado pela Igreja Católica tanto na liturgia como na pedagogia, (conforme referimos, no século XVI em Portugal eram coincidentes quanto à utilização, pois os textos litúrgicos serviam para o exercício da leitura), foi preservado pelos «*mosteiros francos e os centros culturais cristãos da Espanha, entre eles Braga e Palência, [...] tornaram-se a salvaguarda dessa herança cultural ameaçada pelo domínio bárbaro e mais tarde pelos Árabes*».¹³¹

A gramática na Idade Média era uma disciplina do *trivium*.¹³² Nesta época, a designação desta palavra é abrangente ao fenómeno linguístico, e, na opinião de Maria Leonor Buescu, é possível intitular com o termo gramática, os tratados de retórica, normas ortográficas, listagens lexicais e vocabulares. No século XVI, a gramática latina passa a incluir o vernacular, sendo o momento em que surgem as primeiras gramáticas das línguas vulgares do Ocidente.¹³³ No Renascimento,

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

128. *Ibidem*, p. 48.

129. Maria Leonor Buescu, *Gramáticos Portugueses do Século XVI*, vol. 18. Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa. 1978, p. 8.

130. *Ibidem*, 1983, op. cit., p. 11.

131. *Ibidem*, 1983, op. cit., p. 12.

132. Contendo três das denominadas *Sete Artes Liberais*, o *Trivium* constituía o conjunto das matérias iniciais abordadas no ensino universitário, nomeadamente a gramática, a lógica e a retórica.

133. Maria Leonor Buescu, 1983, op. cit., p. 14.

as línguas modernas, as denominadas *línguas sem passado*, terão atingido a plenitude, sendo que na sua formação tiveram influência as invasões germânicas e árabe.¹³⁴ O vernacular era reconhecido como *língua nacional*, registando-se a preocupação pelo ensino da gramática de cada país de origem. Para os gramáticos do Renascimento o vernáculo era uma alteração do latim.

A técnica da imprensa terá contribuído para regulamentar a ortografia, no sentido da aplicação de normas que até aí não existiam: em Roma, a primeira obra gramatical data de cerca de 1495, sendo importante referir que a difusão da imprensa em Itália, coincidiu com o aparecimento dos primeiros gramáticos italianos.

Ana Martínez Pereira adianta que em Espanha era comum a publicação conjunta (possivelmente casual) de tratados de ortografia, tratados de caligrafia, obras de aritmética e silabários.¹³⁵ Contudo, os autores que publicavam as obras em conjunto, deixavam bem claro as diferenças entre os termos de ortografia e caligrafia, ainda que a boa ortografia e a boa escrita fossem ambas necessárias para quem pretendesse ser bom escrivão, mesmo partindo do princípio partilhado por Madariaga, Francisco Lucas e Casanova, que afirmavam que era escrivão todo aquele que usasse uma pena e soubesse traçar a sua assinatura.¹³⁶ Segundo a autora, os autores gramáticos entendiam que a ortografia aglomerava duas áreas de conhecimento: a gramática e a pontuação e ainda a caligrafia, entendida como o traçado *correcto* das formas das letras.

Segundo os objectivos de uma educação com um fim eminentemente utilitário, o ensino da gramática terá sido transferido para outros níveis do percurso académico, pois implicava o conhecimento do Latim, matéria que a maioria dos mestres não dominaria.¹³⁷

Segundo a tradição medieval, os títulos das obras linguísticas portuguesas de Quinhentos induzem muitas vezes em erro. *Cartilhas* ou *Cartinbas*, *Gramáticas e Tratados de Ortographia*, embora sejam respeitantes ao domínio da Língua Portuguesa, nem todos continham, segundo Maria Leonor Buescu a mesma dimensão de conteúdos linguísticos. *Cartinbas* ou *cartilhas* eram livros usados no ensino das primeiras letras. Para António Nóvoa,¹³⁸ existe uma dúvida e hesitação, em si mesmas significativas, quanto à atribuição de uma terminologia para este género de obras, as «*cartilhas para aprender e ou para ensinar a ler*». Como materiais didácticos, as cartilhas não só contêm os conteúdos pedagógicos para os mestres, abecedários e silabários, como excertos religiosos utilizados no exercício da leitura, podendo também ser classificados como *catecismos*. Entre os trabalhos resultantes do Concílio de Trento, conta-se um documento dirigido aos párocos, o *Catecismo*, elaborado por Pio IV e publicado em 1566, com o intuito

134. Buescu, 1978, op. cit., p. 22.

135. Ana Martínez Pereira, op. cit., 2006, p. 65.

136. *Ibidem*, op. cit., p. 49, nota 76.

137. António Nóvoa. *Le temps des professeurs: analyse socio-historique de la profession enseignante au Portugal (XVII-XXe siècle)*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987, p. 99.

138. António Nóvoa, 1987, op. cit., p. 107.

de prescrever as regras da doutrina católica. Em Braga, foi publicado o *Catecismo ou doutrina christã & praticas spirituaes* por Frei Bartolomeu dos Mártires.¹³⁹ O clero vigiava tanto a produção das cartilhas como os seus utilizadores, sendo estas recomendados aos mestres e padres. Nóvoa adianta que para além da cartilha de 1534, impressa nas oficinas de Germão Galharde,¹⁴⁰ há registos de outras cartilhas do século xv. Referencia-se a cartilha apresentada por Isabel Cepeda com data do início do século xvi, ou mesmo dos finais do século xv, cuja impressão é atribuída a Bonhomini de Cremona.¹⁴¹ Tanto António Nóvoa como Fernando Castelo-Branco,¹⁴² admitem que estas cartilhas seriam um negócio rentável, tendo sido impressos milhares de exemplares.¹⁴³ Também a teoria formulada por Rui Grácio acerca do mercado editor destes impressos, vai de encontro às nossas suposições relativamente ao sucesso da edição de João de Ocanha dos *Exemplares*.¹⁴⁴ Conforme verificamos na análise desta época, e pelas razões anteriormente referidas, registava-se o crescimento de um mercado para estes manuais de aprender a ler e escrever: «as transformações económicas e sócio-culturais no período moderno [...] suscitaram procura crescente dos mestres de ler e, consequentemente, essa procura abrangeria as obras destinadas a servir o ensino da leitura».¹⁴⁵

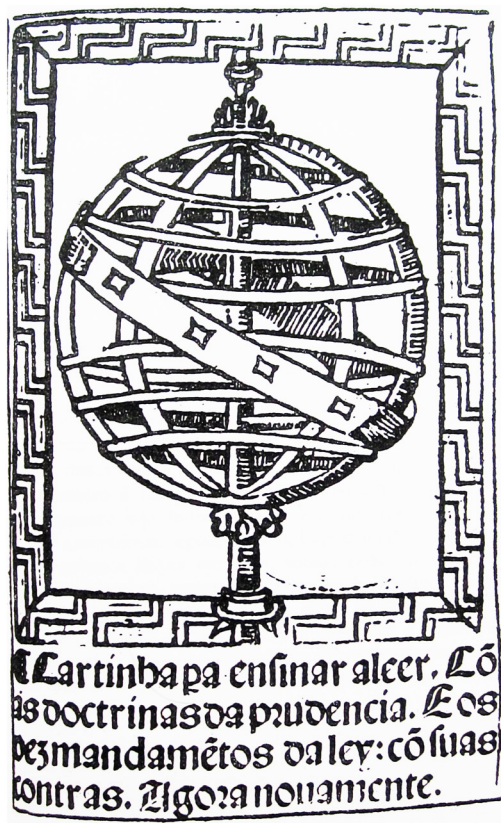


Fig. 1

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

139. Raul Rolo, *Frei Bartolomeu dos Mártires 1514-1590: catálogo bibliográfico*, Biblioteca Nacional, 1991, p. 32-3. Registam-se três datas de edição no final do século xvi do *Catecismo ou doutrina christã & praticas spirituaes/ordenado por Dom frei Bartholomeu dos Martyres*, a saber: em Braga e Coimbra por António de Maris, 1564 e 1574 respectivamente; Lisboa, por Marcos Borges a custa de Luis Martel, 1566; Manoel Lyra 1585; António Alvarez, 1594.

140. *Cartinha para ensinar a ler*, Lisboa: Germão Galharde, 1534, [ed. fac-símile, Biblioteca Nacional, 1981].

141. Isabel Vilares Cepeda, «Uma 'cartinha' em língua portuguesa desconhecida dos bibliógrafos» In *v Centenário do livro impresso em Portugal, 1487-1987*. Actas do Colóquio sobre o Livro Antigo, 1985. Lisboa: Biblioteca Nacional. 1992, pp. 80-3.

142. Fernando Castelo-Branco «Portugal Quinhentista visto através das Cartilhas de Ensinar a Ler» In *Anais da Academia Portuguesa de História Portuguesa*, II série. vol. XXI, 1972, pp. 291-315, p. 305.

143. Artur Anselmo, 1981, op. cit., pp. 75-83; Fernando Castelo-Branco, 1972, op. cit., pp. 305-6.

144. Fernando Castelo-Branco, 1972, op. cit., pp. 137-8.

145. In *Dicionário de História de Portugal*, dir. Joel Serrão, vol. II, p. 48.

Fig. 1 - Rosto da *Cartinha* de 1534, Fernando Castelo-Branco, op. cit., p. 110.

Fernando Castelo Branco¹⁴⁶ menciona que a referência mais antiga a este tipo de manual de ensino, é de 1512, sendo o *Cartilha para ensinar a ler, com as doutrinas da prudência e os dez mandamentos da lei com suas contras*, o livro português mais antigo, com data de 1534.

Em 1536 é publicada em Lisboa, a *Gramática da Língua Portuguesa* de Fernão de Oliveira,¹⁴⁷ obra que Maria Leonor Buescu classifica como sendo uma primeira anotação da língua portuguesa; em 1539-40 é publicada a *Cartinha* e a *Gramática* de João de Barros, considerada pela autora como uma gramática já com carácter pedagógico e normativo; por volta de 1540, surgem as *Cartinhas* de Frei João Soares; em 1574 o tratado de Ortografia de Pêro Magalhães Gândavo e em 1576 o de Duarte Nunes de Lião.¹⁴⁸

146. Fernando Castelo-Branco. *Breve História da Otipografia*. Biblioteca Breve, vol. 47. Instituto de Cultura Portuguesa. Bertrand: 1980, p. 109.

147. Fernão de Oliveira, *Grammatica da lingoagem portuguesa* [Fernão Doliveira]. Em Lisboa: e[m] casa d' Germão Galharde, 1536. BNP: <http://purl.pt/120>.

148. Maria L. C. Buescu, *Gramáticas Portugueses do Século XVI*. Biblioteca Breve, vol. 18. Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 6.

149. *Ibidem*, 1978, op. cit., p. 43.

150. Severim de Faria, *Vida de João de Barros*, Lisboa, 1778.

151. *Ibidem*, op. cit., p. VII.

152. Buescu, 1978, op. cit., p. 55-58.

Fig. 2 - Gramática de Fernão de Oliveira, Germão Galharde, 1536. BNP.



Fig. 2

A cartilha do século XVI com maior reconhecimento é a de João de Barros (c. 1496-1570), a *Gramática da língua portuguesa com os mandamentos da Santa Madre Igreja*, datada de 1539.¹⁴⁹ Severim de Faria,¹⁵⁰ biógrafo de João de Barros, adiantou que este terá sido filho ilegítimo de D. Lopo de Barros, frequentando desde cedo a corte tendo aí recebido a educação normalmente dada aos moços fidalgos, que tinham mestres com quem aprendiam as ciências, línguas, matemáticas, como também as danças, jogos de armas.¹⁵¹ João de Barros desempenhou cargos de elevada importância no reinado de D. João III: foi Governador da Fortaleza de S. Jorge da Mina em 1522 (apesar de não estar comprovado que tenha estado lá) e Tesoureiro da Casa da Índia, Mina e Ceuta entre 1525 e 1528. No desempenho dos cargos que ocupou, Buescu supõe que João de Barros terá tido acesso a documentação muito variada: diários de bordo, relatórios oficiais, relatos e depoimentos de mercadores, marinheiros e soldados, o que terá contribuído para os conteúdos de uma obra cuja dimensão cultural e pedagógica é inestimável.¹⁵² A obra de João de Barros, foi impressa depois da sua morte.



Fig. 3

Para Maria Leonor Buescu, João de Barros «representará o estatuto majestático duma aristocracia mental de que toda a sua obra - e também área linguística - é um expressivo depoimento: aristocratismo de certo modo evocativo da posição cultural do Cardeal Bembo, cujas doutrinas circulavam em Portugal nos meios que poderíamos classificar de elites culturais.»¹⁵³ Quatro obras referenciam o trabalho de João de Barros, que foram editadas num espaço de um mês (Dezembro de 1539 e Janeiro de 1540): a *Cartinha*, (o título induz em erro pois na folha de rosto aparece como *Gramatica*, mapa de orientação, que apresenta um alfabeto com letras góticas), a *Gramática*, com tabelas exemplificando todas as combinações de letras e de todas as sílabas das palavras da língua portuguesa; na sequência apareciam palavras ilustradas com desenhos, sendo que cada palavra começava com uma letra diferente do alfabeto. Por fim, os mandamentos de Deus e da igreja com algumas orações, o *Diálogo em louvor da nossa linguagem*, e o *Diálogo da Viçiosa Vergonha*. Dividida em duas partes, a primeira contém um abecedário desenhado com uma figura para cada letra inicial de uma palavra a que se segue a apresentação de sílabas por conjugação de 2 ou 3 letras; a segunda parte contém textos para leitura, todos eles de natureza religiosa.

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

153. Maria L. C. Buescu. *Babel ou a Ruptura do Símbolo - A Gramática e os Gramáticos Portugueses do século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 15.

Fig.3 - Gramática de João de Barros, Fernando Castello-Branco, p. 116.

A *Cartinha* era utilizada na primeira parte de iniciação à leitura e à escrita; a Gramática para uma segunda fase de aprendizagem; no *Diálogo em louvor da nossa linguagem* abordam-se questões sociais e culturais; no *Diálogo da Viçiosa Vergonha* o autor apresenta as problemáticas de ordem ética e religiosa, e propostas para a boa formação dos jovens.

Maria Leonor Buescu admite que as normas propostas na *Gramática* e que estão presentes no texto original do autor, não terão sido seguidas por parte do impressor, que, ao aplicar uma nova tecnologia na história da reprodução da escrita, repete os mesmos padrões dos seus antecessores, os escribas, notários e copistas, fazendo alterações no discurso de origem, devido aos condicionalismos da técnica tipográfica: «...serve-se dum sistema internacional o qual dá cobertura não a uma língua mas a uma civilização ou a uma cultura e, paradoxalmente articula o impressor com o seu predecessor: o copista, o escriba, o notário.»¹⁵⁴



Fig. 4

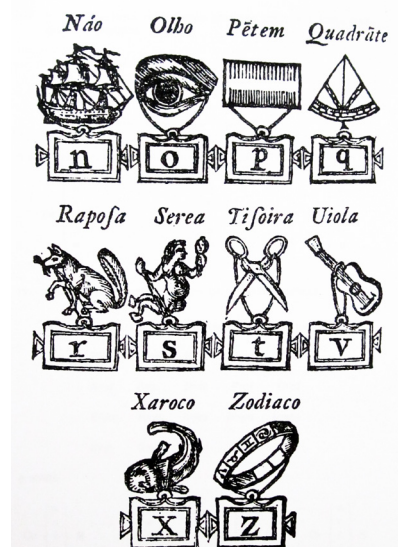


Fig. 5

154. Maria L. C. Buescu, 1983, op. cit., p. 74.

Fig. 4 - Árvore da gramática, João de Barros.

Fig. 5 - Abecedário de João de Barros.

Fig. 6 - Ilustração de alfabeto, *Cartinha* de João de Barros, 1540.

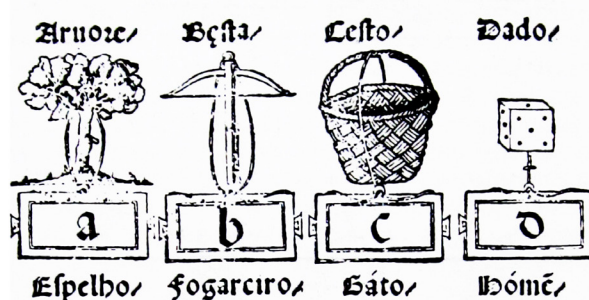


Fig. 6

Na *Cartinha*, João de Barros defende que a leitura e escrita devia ser ensinada em simultâneo com a doutrina católica: «*avendo de ser per ua cartinha que aí de lêtera redonda per que os mininos lèvemente saberám ler, e assi, os preçeitos da nóssa fé, que nela estão escritos convértem-ôs a éstas doutrinas moráes de bons costumes: Saibam quantos ésta cárta de venda... E depois d'êsto: Aos tantos dias de tal mês... E perguntado pelo costume disse: nichil, mas póde fazer milbór ua demanda que um solicitador délas, porque mama éstas doutrinas católicas no leite da primeira idade*». ¹⁵⁵ João de Barros defendia um ensino diferente do que se praticava na época, e quando criticava a incompetência de alguns mestres e a falta de supervisão dos mesmos, também punha em causa os métodos e instrumentos pedagógicos.

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

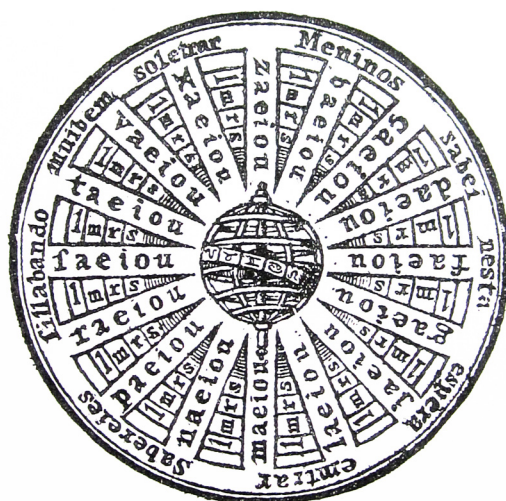


Fig. 7

Quanto ao ensino da aritmética, Rogério Fernandes defende que esta parte do currículo elementar terá sido negligenciada e que tudo indica que o ensino do cálculo no século XVI era dirigido preferencialmente às crianças da classe burguesa. ¹⁵⁶ Na opinião do autor, a maioria destes manuais de aritmética têm um carácter eminentemente prático e utilitário, sendo ainda plausível a ligação da aprendizagem desta matéria com a difusão das rotas comerciais nos Descobrimentos. Em 1504, D. Pedro de Meneses faz referência à aritmética e à geometria como sendo matérias fundamentais para os letrados e mercadores. ¹⁵⁷

Rogério Fernandes assinala que a competência dos mestres para o ensino da aritmética era posta em causa, de acordo com os textos de João de Barros: «*numerar por çifras era, dádo que também sejam algumas délas do nóssô abc, máis, pertence a arisméticos do que a gramáticos*». Este comentário, a nosso ver, refere-se também à separação que se devia fazer, tanto das matérias como dos respectivos mestres. Rogério Fernandes adianta

155. João de Barros. *Gramática, Diálogo em louvor da nossa linguagem e Diálogo da viciosa vergonha*. Edição fac-símile. Maria Leonor Carvalho Buescu. Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1971, pp. 406-7.

156. Rogério Fernandes, 1986-87, op. cit., p. 63.

157. A belíssima «oração da sapiência» de Pedro de Meneses. *Oração proferida no estudo Geral de Lisboa*. Trad. de Miguel Pinto de Meneses, introd. de A. Moreira de Sá. Lisboa: Instituto Alta Cultura, 1964, p. 81.

Fig. 7 - Círculo para aprender a silabar, *Cartinha* de João de Barros

ainda que, talvez o ensino do cálculo nesta época fosse insuficiente, e que o autodidactismo era promovido. No prólogo da obra de Ruy Mendes, este adverte que as matérias haviam sido bem divididas e ordenadas de modo a que fosse possível a sua aprendizagem por qualquer indivíduo sem necessidade de um mestre: «*sem nenhuma pessoa lho ensinar: porq o mesmo livro lho vai deccrando tã craramente q nõ terãa necessidade de mestre.*»

Assinalam-se duas cartilhas nacionais com uma característica de-
veras inovadora, verificando-se a inclusão de imagens nos métodos
de aprendizagem da leitura, constando estes alfabetos ilustrados nas
cartilhas de João de Barros e na de frei João Soares.¹⁵⁸ Tendo em conta
o nível de estudos portugueses sobre a imprensa e livros quinhentis-
tas, Fernando Castelo-Branco não confirma se foi João de Barros a
utilizar as ilustrações do alfabeto pela primeira vez em Portugal, pois
apenas se conhece uma parte das cartinhas impressas.

**CARTILHA,
PERA ENSINAR A LER**
com os dez Mandamētos de Deos, &
a Cõfissãõ gēral, & outras cousas muy-
to proueitosas, & necessarias. Ordens
da por Dom Ioão Suarez, Bispo
de Coimbra, &c.



Impressa com licença, por Antonio Alvarez.
¶ Taixada na Mesa Real, em dez reis.
Diogo de Sousa. Marcos Texeira.

158. Fernando
Castelo-Branco. *Breve
História da Oligotipografia.*
Biblioteca Breve, vol.
47. Instituto de Cultura
Portuguesa. 1980,
p. 115.

Fig. 8. Cartinha de
Frei João Soares, *Dez
Mandamentos da Lei
de Deus.* Biblioteca
Municipal de Évora.

Fig. 8

Em 1539, o livreiro Luís Rodrigues imprimia em Lisboa o *Grammatica Portuguesa com os Mandamentos da Santa Madre Igreja*, da autoria de João de Barros. Para Fernando Castelo-Branco, a finalidade desta cartilha está bem perspectivada na gravura presente no rosto da obra, representando o mestre a ensinar a ler os seus alunos, isto é, estava destinada fundamentalmente ao ensino da leitura.

Brito Aranha¹⁵⁹ referenciou um exemplar para esta data que terá pertencido à Cartuxa de Santa Maria Scala Coeli, perto de Évora, mas do qual não se sabe o paradeiro; em 1785 esta cartinha foi reimpressa pelos monges da Real Cartuxa de Nossa Senhora da Escada do Céu, também em Évora. Reconhecido o seu valor extraordinário, esta reedição teve como objectivo o de seguir integralmente os conteúdos do original. Existem três páginas com gravuras, o que vai de encontro à informação de Brito Aranha acerca da edição de 1539, que também continha muitas ilustrações. Na primeira parte da cartilha, na *Introdução pera aprender a ler*, existe um abecedário ilustrado em que cada letra tem um desenho representativo que corresponde à sua designação, o que proporcionava uma aprendizagem mais intuitiva.¹⁶⁰

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI



Fig. 9

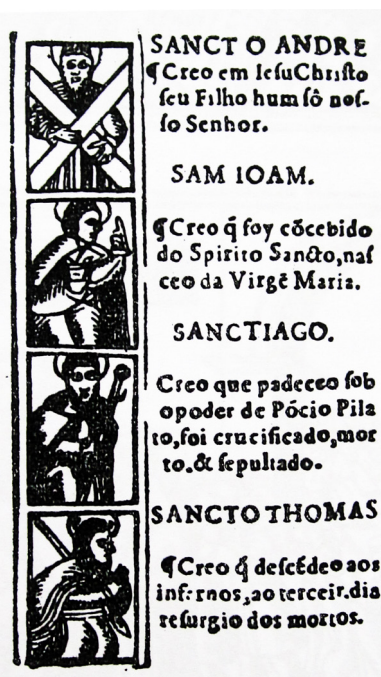


Fig. 10

Com uma personalidade peculiar e controversa, Frei João Soares formou-se em Direito Canónico em Salamanca, tendo ocupado um lugar de relevo na corte de D. João III, sendo seu confessor «pregador, esmoler, e mestre do príncipe D. João e talvez também do príncipe D. Filipe.»¹⁶¹ Os estudos acerca do seu percurso na Corte de D. João III, continuarão a interessar-nos em pesquisas futuras que poderão vir a contribuir para a biografia de Manuel Barata, uma vez que, segundo a maioria dos autores que referenciaram o calígrafo, este também terá sido mestre do príncipe D. João.

159. Brito Aranha, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, vol. x, Lisboa, 1883, p. 189.

160. Castelo-Branco, op. cit., p. 119.

161. Castelo-Branco, 1971, op. cit., p. 129, nota 20.

Fig. 9 - Abecedário ilustrado, Cartilha de Frei João Soares, 1596-97.

Fig. 10 - Página da cartilha de Frei João Soares de 1596-1597 com imagens dos apóstolos e artigos da Fé Católica.



Fig. 11

Os relatos sobre frei João Soares indicam uma personalidade exuberante e pouco ortodoxa para eclesiástico, tendo sido, apesar disso, Bispo de Coimbra, membro do Conselho Geral da Inquisição, presumindo-se que também tenha participado nos trabalhos do Concílio de Trento.¹⁶²

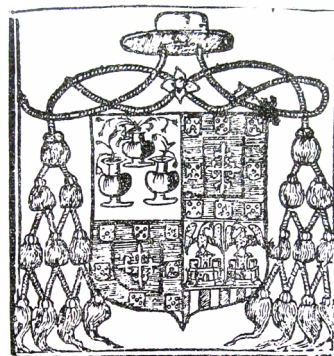
Eventualmente impressa em data posterior à cartinha de João de Barros, aparece a sua obra, editada por várias vezes.¹⁶³ Sob o ponto de vista pedagógico, Castelo-Branco referencia esta obra como um sendo um retrocesso comparativamente à de João de Barros, avançando inclusive com a suposição de que o ensino era uma área alheia aos interesses de frei João Soares.

162. *Ibidem*, op. cit., p. 129. Acerca de frei João Soares, Castelo-Branco acrescenta vários dados biográficos de grande interesse, descrevendo uma personalidade irreverente e rebelde, tendo sido inclusive *persona non grata* no Vaticano.

163. *Ibidem*, op. cit., p. 128.

Fig. 11 - *Dez mandamentos da Lei de Deus* de frei João Soares com notação musical.

Fig. 12 - *Cartinha* de frei João Soares, c. 1550.



Cartinha pera ensinar a leer. Cõ os dez mandamentos de Deos: e a confissão geral. E outras couças muyto proveitosas e necessarias: de nouo acrecêtas. Ordenada polo senho: dom Joam Soarez bispo de Coimbra.

Fig. 12

A sua obra começou por ser assinalada no século XVIII, existindo várias referências acerca das edições da cartinha.¹⁶⁴ em 1747, Barbosa de Machado referencia três edições, duas no século XVI e uma no século XVII;¹⁶⁵ Justino Magalhães Pereira indica cinco edições para o século XVI;¹⁶⁶ está ainda referenciada no *Diccionario Bibliographico Portuguez* e por António Joaquim Anselmo na *Bibliographia de obras impressas em Portugal, no séc. XVI*.¹⁶⁷ Registam-se as referências do autor António Joaquim Lopes da Silva Júnior¹⁶⁸ e ainda as da obra *Bibliographia Lusitana*¹⁶⁹ do M. P. Lacerda. Dos estudos acerca de cartinhas estrangeiras que continham métodos de algum modo inovadores na apresentação do alfabeto, assinala-se a obra de Jan Amos Komenský, *Comenius em latim, com a Orbis Sensualium Pictus*, «as lições de coisas» publicada em 1658.¹⁷⁰

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

164. *Ibidem*, 1971, op. cit., p. 132.

165. Barbosa de Machado, *Biblioteka Lusitana*, 2.^a ed., vol. II, p. 699.

166. Justino Magalhães Pereira, 1994, op. cit., p. 151.

167. António Joaquim Anselmo na *Bibliographia de obras impressas em Portugal no séc. XVI*, 1926, n.º 159, p. 17; n.º 269, p. 74; n.º 1212, p. 331.

168. Castelo-Branco, 1971, op. cit., p. 132, *apud* António Joaquim Lopes da Silva Júnior, *Os Reservados da Biblioteca Pública de Évora*, 1907, p. 97.

169. Obra manuscrita existente na BNL, Fundo Geral, n.º 7391, pp. 65 e 73.

170. Castelo-Branco, 1971, op. cit., p. 134.

171. *Ibidem*, op. cit., 1971, p. 109, *apud* *Cartas de Afonso de Albuquerque*, Lisboa, Ed. da Academia das Ciências de Lisboa, vol. I, pp. 44-5.

Fig.13 - Coménio, Alfabeto ilustrado *Orbis Sensualium Pictus*.

Fig. 14 - Coménio, Alfabeto ilustrado *Orbis Sensualium Pictus*.

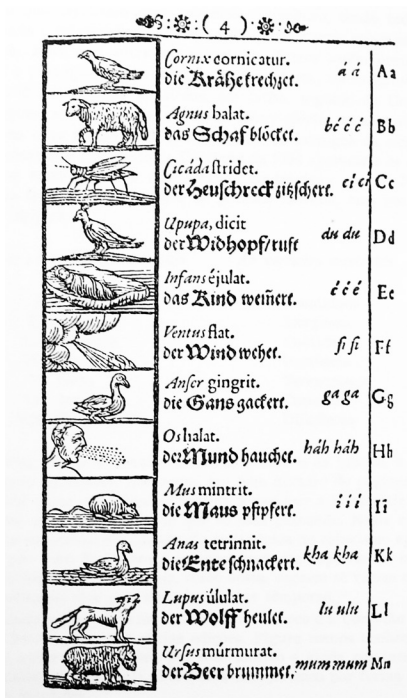


Fig. 13

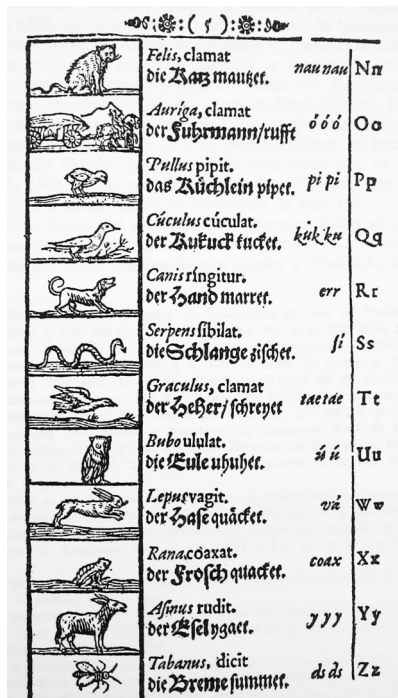


Fig. 14

Quanto à existência de livros destinados à prática do ensino em Portugal, Fernando Castelo-Branco adianta que a referência mais antiga remonta a 1512, patente numa carta de Afonso de Albuquerque dirigida a D. Manuel com data de 1 de Abril desse ano. Nessa missiva o autor descreve que se havia encontrado um caixote muito singular.¹⁷¹ Afonso de Albuquerque relata um achado em Cochim, uma arca com cartinhas e o uso que lhes deu, ordenando a um homem que havia casado lá, para que com elas ensinasse os moços a ler e a

escrever.¹⁷² As colónias e a necessidade de conversão religiosa, foram outro destino importante para as cartilhas: em 1515, haviam sido enviadas para a Abissínia 2000 cartilhas.¹⁷³ Para além das matérias pedagógicas e religiosas, nomeadamente, o abecedário, a soletração e a doutrina católica, as cartinhas passaram a integrar noções básicas de civismo, questão importante na época, devido à necessidade de converter e submeter as populações nativas não só à fé católica, como aos ditos bons costumes do Ocidente. A partir destas referências, Fernando Castelo-Branco admite que tivessem sido impressos livros para o ensino da leitura, em data anterior a 1512.

O único exemplar existente deste género de livros, é de 1534¹⁷⁴ com o título *Cartinha para ensinar a ler com as doutrinas da prudência E os dez mandamentos da ley com suas contras*, publicada por Germão Galharde. A cartilha está dividida em duas partes, a primeira para aprender a ler, e a segunda formada por trechos, destinados ao exercício da leitura, o que aliás constitui a grande parte da própria cartilha. Nela constam, como é comum, as orações em latim e português e bastantes textos relativos a artigos de Fé, a sacramentos e virtudes, ao Evangelho de S. João e a orações diárias. Neste exemplar constam ainda um alfabeto, conjuntos de duas letras e sílabas com duas e três letras; Fernando Castelo-Branco assinala o pouco espaço reservado à aprendizagem da leitura. Através dos conteúdos apresentados, deduz-se que este manual era indicado para conhecer o nome das letras, aprender a *silabar* de forma básica e elementar, resultando uma discrepância entre este nível de aprendizagem e a complexidade dos restantes textos religiosos.¹⁷⁵

António José Anselmo indica na *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, a existência de várias cartinhas para além da obra de João de Barros. Justino Magalhães Pereira, relativamente às cartinhas do século XVIII, afirma que, ainda que existam referências de que estas tenham abundado nesta época, os exemplares ter-se-ão perdido, pois as listagens da Real Mesa Censória registam apenas 48 espécimes dispersos pelo país. Estas 48 cartilhas estavam em 40 bibliotecas distintas, inclusive, em colecções particulares. Ainda que algumas bibliotecas dos mosteiros tenham mantido alguns exemplares, o número não é significativo.¹⁷⁶ Assinale-se como um *acto isolado*, o exemplo notável de Lamego onde por ordem episcopal emitida na primeira metade do século, foram enviadas cartilhas para todas as igrejas do bispado, para que todas as crianças com mais de 5 anos de idade, (sexo feminino e masculino) pudessem ter acesso à instrução.¹⁷⁷

Víctor Infantes aborda uma questão bastante interessante relacionada com a impressão de cartilhas portuguesas em Espanha, relatando a hipótese de que a oficina dos Cromberger,¹⁷⁸ importante família de

172. Justino Magalhães Pereira, 1994, op. cit., p. 151.

173. Castelo-Branco, 1971, op. cit., p. 109, *apud* Américo Cortês Pinto, *Da Famosa Arte da Imprimição*, Lisboa, 1948, p. 238.

174. O autor localizou a obra na Biblioteca Pública de Évora, Res. 265-B.

175. *Ibidem*, 1971, op. cit., p. 115.

176. Justino Pereira Magalhães, 1994, op. cit., p. 221.

177. António Borges Coelho. *Quadros para uma viagem a Portugal ao século XVI*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986, p. 169.

178. José Gestozo y Pérez, *Noticias inéditas de impresores sevillanos*, Sevilla, 1924, pp. 36-54.

impressores em Sevilha, imprimia ou distribuía as cartilhas portuguesas em território espanhol. Os dados apresentados provêm dos estudos realizados aos inventários daquela oficina, após a morte de Jacobo Cromberger, indicando que por volta de 1528, estavam registadas 414 cartilhas portuguesas.¹⁷⁹ Em 1540, aquando da morte de Juan Cromberger, estavam registadas 48 cartilhas portuguesas no inventário da tipografia.

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

I. CENTROS E AGENTES DE DIFUSÃO DA ESCRITA NO SÉCULO XVI

Os aparelhos administrativos do Estado, as Universidades e a Inquisição terão sido os principais agentes de produção de escrita no século XVI. Petrucci¹⁸⁰ adianta que as práticas documentais desenvolvidas pelos notários na Alta Idade Média em Itália durante o século XII, apresentam algumas analogias com as práticas de escrita da idade contemporânea e que reflectem uma elevada cultura escrita. Deste modo, a influência dos novos procedimentos e instrumentos desenvolvidos e implementados pelos notariados, ter-se-á tornado decisiva nos períodos seguintes. A integridade e o valor do escrito original era então meticulosamente preservado tendo em conta a transformação das fases de preparação do texto. Também a utilização do papel como suporte de escrita foi determinante, pois possibilitava mais estudos de preparação até ao texto final, permitindo que se fizessem primeiros esboços de escrita, notas pessoais e testes de instrumento de escrita.

As instituições administrativas tinham como objectivo o registo e a conservação de documentos: para tal tiveram de criar formulários, (minutas e textos redigidos de forma homogénea) para preservar ordenadamente a documentação em arquivos.¹⁸¹ A complexidade do aparelho de administração pública havia começado no início do século XVI, bem como de toda a máquina política, aparelhos que seriam cada vez mais difíceis de articular, tanto na gestão do reino como na gestão das rotas comerciais estabelecidas com o resto do mundo.

Maria José A. Santos refere que os Descobrimientos terão contribuído tanto para a multiplicação de centros de produção documental como para o aumento do número de profissionais de escrita. Na base da organização do governo da Nação, contavam-se, para além das Chancelarias Régias ou da Chancelaria-Mor (sendo este o órgão principal na emissão de documentação real), a existência de uma rede de chancelarias, as episcopais, monásticas e particulares. Maria José A. Santos refere vários organismos de gestão e de produção de escrita, nomeadamente: a Casa da Ceuta, a Casa da Guiné e da Mina e a Casa dos Escravos. Na Casa da Índia, onde se concentrava a documentação referente ao co-

179. Victor Infantes, *De las Primeras Letras...* op cit., p. 41, *apud* Clive Griffin, «Un curioso inventario de libros de 1528» in *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional*, Universidade de Salamanca, 1988, pp. 189-224, p. 206. Veja-se Clive Griffin, *The Cromberger of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*. Oxford University Press, 1988.

180. Petrucci, 1995, op. cit., p. 155.

181. Rita Marquilhas, 2000, op. cit., p. 14.

mércio e administração das colónias, com arquivo e departamento de contabilidade, trabalhavam em 1509, cinco escrivães. A organização e gestão do comércio das colónias dependia do trabalho de dezenas de escrivães, cujos nomes chegam a ser referenciados nos documentos. Sobre estes profissionais da escrita, Maria José A. Santos menciona que existiam «os escrivães do rei, do abade, do bispo, do desembargo do paço, da câmara real, da câmara do príncipe, dos armazéns e taracenas de Lisboa, dos concelhos, das confrarias, e muitos outros».¹⁸²

Petrucci referencia a instituição régia, denominada *Corte*, como outro agente dinamizador, no centro do grande movimento geral de escrita do século XVI. Na Corte produziu-se, modelou-se e multiplicou-se o ofício e a produção de documentos manuscritos, sendo também a partir de ali que foram aprovados os modelos de documentação oficial e os seus aspectos gráficos diferenciados.¹⁸³

Nas chancelarias régias redigiam-se, validavam-se e expediam-se todos os actos escritos da autoria do próprio Rei, mediante a confirmação do selo real. Estes órgãos eram presididos pelo chanceler do Rei, cuja posição política era bastante relevante, pois seria porventura um dos indivíduos mais próximos do monarca, tendo em sua posse os selos reais. Quanto à Inquisição, aparelho criado pela Igreja, tinha como missão religiosa, a condenação, a perseguição e punição dos denominados hereges. A eficiência e funcionamento da Inquisição, sendo um tribunal religioso, também dependia da produção de documentos e da sua organização. Rita Marquilhas¹⁸⁴ afirma que a Inquisição, na tarefa de classificar, identificar e intervir judicialmente junto da população, dependeu da tecnologia da escrita, cujos arquivos inquisitoriais são exemplo da escrita ao serviço de uma elite.

A correcta utilização da escrita em diplomas oficiais, no sentido do funcionamento dos serviços é descrita em vários documentos: exigia-se aos escrivães a boa escrita, a legibilidade nos registos, a organização e a segurança dos arquivos. Os tabeliães tinham de atender a uma série de rituais, procedimentos que presidiam à celebração de contratos e à redacção das suas notas. As sociedades do século XVII estavam já bastante burocratizadas, não só pelas instâncias administrativas ligadas ao Estado, como também pelas religiosas, citando-se o caso da Inquisição. Documentava-se através da escrita não só os actos legais do foro público ou privado como também se fixavam acontecimentos, conferindo-lhes a legitimidade necessária para que o respectivo conteúdo permanecesse intacto no tempo. A burocracia segundo Max Weber será, «precisão, rapidez, ausência de ambiguidade, domínio dos arquivos, continuidade, discrição, unidade, subordinação severa, redução de fricção e de custos materiais e humanos».¹⁸⁵ Rita Marquilhas refere que o desenvolvimento da burocracia acontece quando as instituições de autoridade

182. Maria José A. Santos, «Algumas considerações sobre a difusão da escrita no tempo das Descobertas» in *Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques*, vol. IV, 2006, pp. 25-30, p. 27.

183. Armando Petrucci, 1992, op. cit., pp. 355-6.

184. *Ibidem* op. cit., nota 8, p. 15.

185. Marquilhas, 2000, op. cit., p. 15.

têm a necessidade de conhecer os cidadãos, de os identificar e controlar.

Conforme afirma Petrucci, os escrivães foram agentes fundamentais no desenvolvimento da cultura escrita na Europa de Quinhentos. Os difusores do ensino nas sociedades do Antigo Regime, diferenciavam o processo de ensino da leitura e da escrita, sendo que estes não eram adquiridos em simultâneo, mas sim, de forma sucessiva.¹⁸⁶

João José Alves Dias¹⁸⁷ adianta que a partir do terceiro quartel do século xv se registou um número crescente de tabeliães, explicando este aumento como sendo uma consequência do aumento demográfico e da cristianização dos judeus. Assim, entre 1496 e 1532, foram destacados 193 novos tabeliães para todo o país, incluindo-se o território dos Açores e da Madeira. A distribuição por várias regiões de novos cargos para estes profissionais, revelam que a nível nacional, foram as regiões do norte e dos extremos que tiveram maior contacto com tabeliães.

O movimento de laicização da grafia que ocorreu no século xvi, fez a escrita sair da esfera da estruturação e fixação de textos religiosos e legislativos, dando origem à profissionalização e consequente elitização daqueles que eram escreventes, notários e tabeliães, comerciantes, médicos e homens das leis. Regista-se esta nova dinâmica que implicou a vários níveis uma nova forma de aplicação das leis dos homens e da Igreja. Acerca desta nova dinâmica no âmbito da cultura escrita que já vinha acontecendo na Europa desde o final da Idade Média e que também representava o começo do processo de democratização do poder da palavra escrita, Ivan Illich escreve: «*Dans la partie de L'Europe qui s'étend au nord des Alpes, entre le milieu du XII siècle et la fin du XIII une transformation sans précédent est survenue dans la nature des relations sociales: le pouvoir, l'engagement, la propriété et la condition personnelle étaient dorénavant tributaires de l'alphabet. L'emploi de documents et la nouvelle façon d'agencer la page écrite transformèrent l'écriture, qui, au long du haute Moyen Âge, avait été exaltée et honorée comme une mystérieuse incarnation de la Parole divine, en un élément constitutif des relations entre humains.*».¹⁸⁸

No século xvi, para além das publicações vernaculares, científicas, educativas e religiosas, existiam desde há muito os escritos de lei, que emanavam a regulamentação e suas formas de aplicação e execução. Aos escrivães, entre aqueles que desempenhavam cargos públicos, directamente ligados aos órgãos de administração, era-lhes exigido que não só soubessem ler e escrever, como também contar. Havendo uma hierarquia dentro da actividade, Justino M. Pereira designa a seguinte classificação: «*os escrivães de notas, os de órfãos, com alçada paroquial ou concelhia*»;¹⁸⁹ no topo da hierarquia encontravam-se os tabeliães e notários. As Ordenações Filipinas estabeleciam que os corregedores das comarcas deviam ser incumbidos de vigiar os tabeliães da jurisdição «*achando que por seu mal ler e escrever, ou outra inabilidade, não é*

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

186. *Ibidem*, op. cit., p. 87.

187. João José Alves Dias, «A População» in *Nova História de Portugal, Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*. Coord. de João José Alves Dias, vol. V. Lisboa: Editorial Presença, 1998, pp. 11-52.

188. J. M. Pereira, 1994, p. 112, *apud* Ivan Illich; B. Sanders, *ABC L'Alphabétisation de l'Esprit Populaire*. Paris/Montréal: La Découverte/le Boreal. 1990, pp. 39-40.

189. J. M. Pereira, 1994, op. cit., pp. 208-9.

suficiente para servir tal Ofício, o suspenda dele».¹⁹⁰ Também existiam os amanuenses, quando havia a preocupação de encomendar e ditar, por exemplo, o próprio testamento. Justino M. Pereira refere que: «Desde o período medieval que se recorreu à dupla/alteridade entre alguém que dita' para alguém que 'escreve' - amanuense: o que prolonga, o que suporta a mão.»¹⁹¹ Estes escreventes que registavam o que lhes era ditado, operavam em todas as esferas da sociedade desde a administração pública, à justiça e ao âmbito privado, ocupando na hierarquia profissional uma posição de inferioridade.¹⁹²

Os diplomas da corte eram registados, enviando-se as cópias aos corregedores dos concelhos em questão, sendo aí lidas em público, procedendo-se em seguida à sua conservação. Com D. Manuel, a imprensa tipográfica começou a ser utilizada na criação e divulgação das leis, sendo impressas as Ordenações Manuelinas entre 1512-14.¹⁹³ Em 1508, D. Manuel, por Carta Régia de Fevereiro desse ano, atribuía privilégios aos impressores com estabelecimento no reino atestando que:

*«quam necessária é a arte da impressam [...] pera o bom governo, porque com mais facilidade e menos despesa os ministros da justiça possam usar de nossas leis e ordenações e os sacerdotes possam administrar os sacramentos da madre santa igreja.»*¹⁹⁴ O rei outorgava o privilégio de impressão dos livros do Regimento dos Oficiais das cidades, vilas e lugares destes reinos a Valentim Fernandes, *«para todos os juizes, vereadores, e procuradores, e homens bons»*.

A trasladação dos documentos, a cópia das leis, decretos e alvarás executada pelos escrevães, ocorria muitas vezes com erros de ortografia e sintaxe. Assinala-se aqui uma possível justificação para estes erros tão comuns e tão referenciados ao longo do tempo: a natureza do teor dos documentos e os conteúdos legislativos em toda a sua especificidade vocabular, seriam na maior parte das vezes, desconhecidos do escrevão, ultrapassando o repertório dos seus conhecimentos linguísticos. Justino M. Pereira referencia os traslados legislativos pombalinos relativos à contenda da Coroa e dos Jesuítas, como sendo uma época em que os escrevães, por falta de conhecimento, adaptavam e desviavam, por tentativa, palavras que não conheciam, integrando-as num contexto do quotidiano.¹⁹⁵

A presença da escrita nos sistemas de administração implicou repercussões sociais e culturais. Através da quantidade de documentação notarial, António Hespanha pôde calcular para Portugal, as regiões onde se registava mais procura de escrevães: *«O Norte e a Beira recorrem pouco aos escrevães [excepção para os centros urbanos do Porto e Coimbra]. Ao sul do eixo Estrela/Candieiros [...] os escrevães têm uma procura bastante mais intensa. No Alentejo, o verdadeiro núcleo desta área 'escritural' da actividade político-administrativa, as captações dos emolumentos notariais rondam o dobro das verificadas na área beirá. Excepção, é, apenas Ourique.»*¹⁹⁶

190. Áurea Adão.
«Aprender a ler e escrever no Portugal de Seiscentos» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970*. Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. vol. II. Org. de Rogério Fernandes, Áurea Adão. S.P.C.E. Fundação Calouste Gulbenkian. 1998, pp. 13-24, p. 11, nota 2.

191. Justino M. Pereira, 1994, op. cit., p. 161.

192. *Ibidem*, 1994, op. cit., p. 117.

193. J. M. Pereira, 1994, p. 157.

194. J. M. Pereira, 1994, p. 156, *apud* Marcello Caetano. *Regimento dos Oficiais das Cidades, Vilas e Lugares destes Reinos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1955, p. 21.

195. J. M. Pereira, op. cit., p. 157.

196. A. M. Hespanha «Centro e Periferia nas Estruturas Administrativas do Antigo Regime». *Ler História*, n.º 8, 1986, pp. 35-60, p. 48.

A complexidade crescente da burocracia e formalidades do sistema administrativo conferia grande responsabilidade ao escrivão. Alguns homens do clero, para além de sacerdotes, eram também escrivães e juristas.

Petrucci, num estudo elaborado para Itália acerca da evolução da escrita em zonas pouco alfabetizadas, concluiu que nas cidades italianas, os homens de negócios, artesãos, feirantes, artistas e algumas mulheres, aprendiam a ler e escrever.¹⁹⁷ Nos centros urbanos dominava a prática da tipologia cursiva, escrita em vernáculo, sendo esta difundida pelos mestres escrivães. Justino M. Pereira adianta que na segunda metade do século xv, em Siena e Roma, as famílias que viviam da agricultura registavam a relação entre os lucros e os gastos. Se a escrita nesta época se integrava, de várias formas, no quotidiano das populações, também a própria língua vernacular se via agora impressa nos livros, abrindo outros caminhos para um novo público leitor. Apesar disso, a escrita regista um movimento de especialização, de profissionalização, acompanhada por uma evolução ao nível dos instrumentos de registo e suportes: «*En las ciudades los escribas profesionales abrieron talleres y se organizaron en gremios para proteger sus intereses y, al lado de las letras tradicionales para libros usadas en un scriptorium, fueron cobrando importancia estilos menos formales y más cursivos.*»¹⁹⁸

As Chancelarias deram origem a uma tipologia específica de registo, a *bastarda*, em género cursivo e simplificado; tendo em conta os conteúdos dos documentos a execução de processos judiciais, legais ou comerciais, exigia-se uma escrita que fosse mais simples de descodificar.

Na documentação régia e nas suas transcrições, surge um outro profissional da escrita, o corrector: Justino M. Pereira referencia que em 1283, «*Cambridge criava um benefício para sustento de um corrector que controlasse as cópias elaboradas com base nos pontos de vista da forma [ratio], da legibilidade [lettera], da ordem das palavras [dictio] e da ortografia [sillibo]*».¹⁹⁹

Os métodos de ensino aplicados na iniciação à leitura e à escrita, previam em primeiro lugar, o conhecimento do alfabeto, os valores dos caracteres e da grafia. Depois a silabação, a soletração, derivando este método da fonética, do som. Da oralidade para a grafia. Os aprendizes deviam memorizar e imitar, prática de tentativa e erro, tendo como suporte inicial e básico o seu próprio nome, sendo a partir daí que iniciavam os caracteres gráficos. Segundo Justino M. Pereira, daí se pode depreender que o escrevente que não tivesse sido ensinado pelo método silábico, focado no alfabeto, não conseguia escrever bem, isto é, ao valer-se da imitação, a sua escrita apresentava letras separadas umas das outras.²⁰⁰

Nos colégios da Companhia de Jesus em Espanha e no que se refere à leitura e à escrita, a ordem da aprendizagem destas matérias variava

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

197. Petrucci, op. cit., p. 53, *apud*. Jean Hebrard, «La Escolarización de los Saberes Elementares en la Época Moderna» in *Revista de Education*, n.º 288, pp. 63-104.

198. Albertine Gaur. *Historia de la escritura*. Trad. de Manuel Carrión Gutiérrez. Madrid: Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990, p. 183.

199. Justino M. Pereira, op. cit., p. 122.

200. *Ibidem*, op. cit., p. 38.

segundo o professor, como estava patente em alguns dos manuais de escrita que Ana Martínez Pereira analisou.²⁰¹

O método habitual consistia em instruir o aluno nos primeiros passos da leitura, para depois conhecer as letras pela sua forma e som para em seguida passar à prática da escrita. No entanto, algumas propostas metodológicas particulares defendiam um ensino simultâneo propondo que a escrita se antecipasse à leitura, por ser um exercício mais de acordo com as preferências das crianças.

J. MESTRES DAS PRIMEIRAS LETRAS

201. Ana Martínez Pereira. «La buena letra de la Compañía. Lecciones de escritura de Pedro Flórez, Santiago Gómez y Lorenzo Ortiz (entre otros)» in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII: Espiritualidade e cultura*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa; Universidade do Porto, Centro Inter-universitário de História da Espiritualidade, 2004, p.13.

202. Maria Leonor C. Buescu, 1978, op. cit., p. 44, citação dos *Diálogo em Louvor ...* João de Barros.

203. Armando Petrucci, «Scrivere nel Cinquecento: la norma e l'uso fra Italia e Spagna» in *El libro antiguo español: actas del Segundo Coloquio Internacional* (Madrid), coord. de Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, 1992, pp. 355-66, pp. 357-8.

Fig. 15. Professor de escrita com os seus alunos: *Libellus valde doctus*, Urban Wyss, 1549.

«Nem todolos que insinam ler e escrever nam sam pera o ofiçio que tem [...]. Ua das cousas menos oulháda que [h] á nestes reinos é consintir, em todalas nóbres vilas e çidádes qualquer idióta e nam aprovádo em costumes de bom viver poer escóla de insinár meninos [...]. [E...] leiam os diçipulos danádos pera toda sua vida [...].»²⁰²



Fig. 15

Petrucci caracteriza de forma muito interessante os mestres de escrita das centúrias de Quatrocentos e Quinhentos, revelando uma percepção que, a nosso ver, demonstra uma certa complacência para com os novos fiéis depositários da cultura escrita, esses agentes que do ponto de vista intelectual e cultural, se distanciavam muito da casta monástica medieval. Os mestres de escrita de Quatrocentos seriam artesãos humildes e ambulantes, em missão de peregrinação didáctica: utilizavam cartazes que afixavam à porta da sua escola e que mostravam a bela ordem do «specimina», o mostruário dos vários tipos de letras que dispunham para ensinar.²⁰³

Áurea Adão adianta que até 1770, em Portugal, as expressões «*mestres de ler e escrever, mestre de meninos, mestres de gramática...*» designam o *mestre de primeiras letras*.²⁰⁴ O mestre de ler e escrever, pertencente à classe das denominadas *Artes mecânicas*, ensinava a prática da leitura e da escrita, o mestre de meninos definia o grupo de alunos e ao mestre de Latim, estariam reservados os *estudantes*, sendo os mestres de gramática aqueles que ensinavam a ler e escrever os principiantes; o mestre de gramática de Latim ensinaria aos alunos mais avançados. Quanto ao exercício da profissão de *mestre das primeiras letras* no século XVI, assinalamos a classificação feita por A. Nóvoa: os que tinham classes abertas ao público (aula pública), os que ministravam em casas privadas, e os que eram dependentes da coroa ou da administração concelhia.²⁰⁵ Rogério Fernandes refere a existência de registos nos finais da Idade Média que revelam que as actividades escolares se baseavam em contratos, o que pode também indicar que já existiam professores que exerciam o ensino de forma profissional. Nas cortes de Leiria-Santarém em 1433, os procuradores por parte do povo, apresentaram queixas ao rei para que as contendas não fossem mediadas pelos juizes eclesiásticos, pois nesses litígios sobre pagamentos, figuravam pais e clérigos. A partir destes dados, depreende-se que o número de litígios apresentados era elevado, pois só assim se justificaria o pedido. Rogério Fernandes refere que estas ocorrências indicam ainda que o grau de difusão do ensino era elevado.²⁰⁶

Eduardo Freire de Oliveira relata um assento de 6 de Outubro de 1592, no qual os bons costumes e a fé cristã dos mestres são questionados: «*seria coisa muito necessária saber-se dos mestres que ensinam meninos, de que qualidades são, de sua vida e costumes; porque houve informação que em alguns Reinos e Províncias começaram os hereges a semear a sua má doutrina em escolas de meninos.*»²⁰⁷

Na opinião de Isaiás da Rosa Pereira,²⁰⁸ não restam dúvidas de que existiram várias escolas e mestres em Portugal, desde o século XII até ao século XV, embora não se saiba o que se ensinava e como se ensinava; assim sendo, a única possibilidade que viabiliza este género de investigação é o recurso a modelos estrangeiros, nomeadamente acerca das ordens de Cluny e Cister, dadas as relações portuguesas com esses centros monásticos. A presença de escolas e de mestres em Braga e em Coimbra entre 1173-1245, parece ter sido uma realidade, pois existe documentação com referência a vários mestres-escolas. Em Braga, assinala-se em correspondência, sentença, testamento e numa bula, menções sobre os mestres: «*Nuno Froila mestre-escola em Braga*» em 1173; «*Hugo, certamente sucessor de Nuno Froila*» em 1189-91, «*D. Gonçalo mestre-escola ... dele fala Inocêncio III numa bula...*» em 1198; «*mestre-escola Martinho, no qual lhe concede o privilégio de acumular outro benefício com o mestrescolado*».²⁰⁹

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

204. Áurea Adão, 1997, op. cit., p. 11.

205. Justino M. Pereira, 1994, op. cit., p. 191; Nóvoa, 1987, op. cit., pp. 101-5.

206. Rogério Fernandes, 1998, op. cit., p. 18.

207. Eduardo Freire de Oliveira, *Elementos para a história do município de Lisboa*, vol. 11, Lisboa: Tipografia Universal, 1885, p. 69.

208. Isaiás da Rosa Pereira, «Escolas e livros na Idade Média em Portugal» in *Universidade(s). História. Memória. Perspectivas. Actas do Congresso 'História da Universidade', 7º Centenário da sua Fundação*, 1.º vol., Coimbra, 1991, pp. 55-69, p. 57, pp. 63-4.

209. *Ibidem*, pp. 60-1.

Áurea Adão assinala que, por vontade dos representantes das populações representada nas Cortes de Évora de 1456, se requereu um mestre subsidiado pela câmara, tendo os procuradores pedido ao rei o pagamento de uma *tença*, para «bacharel que ensina gramática e a escrever os filhos dos bons e de qualquer outros que queiram aprender». ²¹⁰

No século XVI, competia ao Senado de Lisboa conceder as licenças para ensinar não só a homens como a mulheres (mestras). Um alvará de 2 de Junho de 1570, indicava que «mulher alguma de qualquer qualidade que seja, não ensine moças a ler, nem a coser, e lavrar sem licença dos Vereadores da dita cidade.» ²¹¹ A autorização para o exercício do ensino era dada através de um documento escrito, depois de ser averiguada, com exactidão, a vida dessas mulheres: «verdadeira informação da vida, e costumes das ditas mulheres», «que no exame das tais mulheres façam diligência necessária, para se saber a verdade». Note-se que, a penalização no caso de infracção a estas regras, podia ser o açoitamento público, multas em dinheiro e até mesmo o degredo. Em Vila Real, 1563 existia uma «mestra de moucos» ²¹² que se dedicava também às práticas medicinais, e em Lisboa, uma mestra que ganhava 12.000 réis. ²¹³ Os mestres de ensinar eram sobretudo homens; segundo Rogério Fernandes, existem registos de duas mestras em Lisboa que instruíam meninas. Segundo um alvará de 1570, algumas das escolas públicas elementares com financiamento particular, destinavam-se a meninas de classe social elevada. Ainda que não seja do âmbito do presente trabalho o estudo específico sobre as diferenças do grau de alfabetização ou literacia, entre o sexo masculino e feminino no século XVI, gostaríamos de referenciar um trecho da autoria de João de Morais Madureira Feijó, no qual o autor não só aponta os erros de pronúnciação, como claramente critica o ensino das mestras no século XVIII: «também os pays não devem fiar de hũa mulher o primeiro ensino dos seus filhos no ABC, e nomes, como se costuma nesta Corte; porque nem ellas sabem se o nome está certo, ou errado, nem o soletrão como o pronúnciação; porque a experiencia mostra, que escrevem Cramo, Frol, Mester, Pedor e pronúnciação Carmo, Flor, Mestre, Pedro. Mas menos mal seria se estes erros andassem só nas escolas das mestras; e não passassem ás dos Mestres, que sem advertencia algũa lbe ensinão logo no ABC, a pronúnciação errada». ²¹⁴

Quanto ao salário dos mestres, um alvará de 1579 de Almeirim, providenciava a Jorge Dias, mestre de ensinar a ler e a escrever na Escola de Santa Maria Maior em Beja, a quantia de 1600 reais para um período de três anos. ²¹⁵ Os professores concentravam-se nas urbes mais povoadas: Christovam Rodrigues de Oliveira regista 34 mestres que ensinavam a ler e a escrever em 1551 na cidade de Lisboa. A. de Magalhães Bastos encontrou dados sobre «ensinadores de moços»,

²¹⁰. *Ibidem*,
op. cit., p. 29.

²¹¹. Áurea Adão, 1997,
op. cit., p. 32.

²¹². Pedro de Azevedo,
1907, pp. 21-2.

²¹³. António Borges
Coelho. *Quadros para uma
viagem a Portugal ao século
XVI*. Lisboa: Editorial
Caminho, 1986, p. 47.

²¹⁴. Justino M. Pereira,
1994, p. 182, *apud* José de
Morais Madureira Feijó.
*Orthographia, ou Arte de
Escrever, e Pronunciar com
acerto a Língua Portuguesa
para uso do Excelentíssimo
Duque de Lafons pelo
seu Mestre*. Lisboa
Occidental: Officina de
Miguel Rodrigues, 1734,
p. 547.

²¹⁵. Aurea Adão, 1997,
p. 58.

desde o século xv no Porto.²¹⁶ Apesar de se referenciarem mestres a leccionar nos centros urbanos, existem provas que o mesmo acontecia em localidades periféricas, tal como, «*Lumiar, Almodôvar, Beja, Moura, Évora, Coimbra, Sines, Palmela, Vila Real.*»²¹⁷

É provável que a Igreja, no século xv, ainda fosse a principal instituição a formar os mestres, sendo que na época de Quinhentos, muitos deles eram clérigos ou sacristães; apesar disso, Adolfo Coelho menciona que nesta época já existiam «*bacharéis na disponibilidade, alguns dos quais tinham como meio de vida dar a meninos a instrução primária do seu tempo.*» Alguns dos documentos que referenciam estes mestres, testemunham vidas financeiramente pouco desafogadas, embora António Borges Coelho mencione que o rendimento de um professor fora avaliado em 100.000 réis, quantia única na cidade de Lisboa.²¹⁸

Em 1559, os professores do ensino elementar no Colégio das Artes, eram pagos a 20.000 réis anuais por cada uma das cadeiras de ler e escrever, o que indicava que estes eram os salários mais baixos da Universidade.²¹⁹ Em 1581, os Jesuítas iniciaram o catecismo das crianças, influenciando os mestres sobre os métodos de doutrinar e ensinar. Também a Inquisição em 1592, providenciou indagações sobre os hábitos de vida e costumes dos mestres, dada a disseminação verificada de «doutrinas hereges» em escolas de outros reinos e terras.²²⁰

Em Espanha, a competência profissional dos mestres era alvo de contendas. Quanto à escola caligráfica espanhola, D. Emílio Cotarelo y Mori menciona que nela se honravam as funções do mestre, tendo inclusive sido criado um «*tribunal de los Examinadores.*»²²¹ Em 1587, Filipe II recebeu um memorial subscrito por vários mestres de Madrid, no qual se queixavam da forma como a escrita da língua espanhola era maltratada naquela época. Oito mestres de Madrid, em duas petições ao Conselho de Castela, pediam ao monarca que ordenasse a que todos os mestres de escola da corte e seus ajudantes, fossem sujeitos a um exame, sendo consequentemente aprovados ou não: para tal, teriam de ser nomeadas pessoas conhecedoras daquele área e que providenciassem ordenações para que se mantivesse a conservação dessa mesma arte. A petição propunha uma série de medidas, entre elas, a necessidade de implementar um horário de escola no Verão e no Inverno com horas determinadas a cumprir, o que talvez leve a supôr que os mestres nem sempre seriam cumpridores. Também se entende desta leitura, que os mestres teriam outras ocupações na área da escrita, tal como a escrita de documentos para transacções comerciais e de privilégios, e que tal não devia ser permitido.²²²

Aos mestres proponentes para o exercício do ensino eram-lhes impostas condições (entre as quais se menciona uma medida punitiva para

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

216. Adolfo Coelho.
«Para a história da
instrução popular» in
*Revista da Educação e
Ensino*, vol. X. Lisboa:
1895; Rogério Fernandes
apud Pedro de Azevedo.
«Nota sobre a instrução
portuguesa nos séculos
xv e xvi» in *Arquivo
Historico Portuguez*,
V. Lisboa, 1907.

217. Rogério Fernandes
1974-5, *apud* Francisco
Adolfo Coelho. *Para
a história da instrução
escolar Portugal Colónias
portuguesas Ensino do
Grego*. Lisboa: Fundação
Calouste Gulbenkian,
1973.

218. Rogério Fernandes,
op. cit., *apud* Borges
Coelho, 1986, p. 63.

219. Serafim Leite.
*Estatutos da Universidade
de Coimbra (1559)*.
Coimbra, 1963, p. 95.

220. Adolfo Coelho.
1973, p. 74; pp. 123-4.

221. Emilio Cotarelo
y Mori, *Diccionario
Biográfico y bibliográfico
de Caligrafos Españoles*.
Madrid, 1913-16, p. 17.

222. *Ibidem*,
op. cit., p. 18.

os infractores, de desterro do reino durante três anos), sendo que os professores examinados e aprovados deviam ensinar a ler e a escrever a língua castelhana apenas por cartilhas impressas.

Cotarelo cita o caso da petição dos mestres de Madrid, referindo que as escolas dessa cidade seriam as piores de Espanha, isto devido ao facto de que qualquer pessoa (no termo original *remendón*) podia pôr escola, «*sin tener letra, ni habilidad, ni examen, ni licencia*», e que as pessoas acabavam por enviar os seus filhos às escolas mais próximas de suas casas, fosse o mestre mau ou bom. Cotarelo refere ainda um interessante e curioso sistema de ensino aplicado por alguns mestres, uma espécie de curso básico intensivo de escrita, cujos aprendizes eram denominados de *igualados*. Esta designação tão interessante e curiosa, é referente aos alunos que celebravam uma espécie de contrato e compromisso através do qual se propunham a receber ensino por um preço determinado, balizado em tempo e quantidade de informação. Assim, se o mestre não conseguisse que esses alunos escrevessem regularmente no período de tempo pré-estabelecido, ou reembolsava o dinheiro cobrado ou nem tão pouco o recebia. Também a origem familiar e a conduta moral e social destes mestres era analisada e avaliada, devendo ser pessoas de bons costumes, sem vícios de bebida ou jogo, não podendo ser filhos ou netos de judeus, mouros, hereges, no quinto grau, nem penitenciados pelo Santo Ofício.

Após as petições ao monarca, as ordenações e os exames aos mestres tiveram início doze anos mais tarde; em 1600 na cidade de Madrid, Ignacio Perez²²³ mestre de escrita com cerca de 24 ou 25 de idade, foi nomeado examinador. Assinala-se que no início do século XVII constam na *Memoria de los Maestros que hay en Madrid*, nomes de examinadores e insignes calígrafos, entre eles, Tomás de Zabala e Pedro Díaz Morante.

Em França, segundo Hebrard,²²⁴ os mestres estavam activos desde o século XIII, havendo conhecimento deles através dos cartazes que afixavam à porta das suas *lojas*, tal como acontecia em Espanha. Os cartazes mais antigos remontam ao século XIV e referenciam mestres de escrita em Oxford e em Bodenwerder sur la Weser. Para o século XV, Hebrard adianta outras localidades, como Munster, Erfurt, Wurzburg, na Alemanha e para França, Toulouse, Nantes, Montpellier, Lille, Chartres e Besançon, localidade que viria a ser séculos mais tarde, uma importante comunidade livreira cujas famílias migradas para Portugal terão influenciado de forma determinante, o mercado nacional da indústria de papel e de produção de livros. As mensagens escritas nos cartazes destinavam-se sobretudo a uma clientela laica, publicitando os tipos de letra que o mestre podia ensinar a traçar:²²⁵

223. Um dos calígrafos que Ana Martínez Pereira considera como caso singular.

224. Jean Hebrard, «Dès écritures exemplaires: l'art du maître écrivain en France entre XVI^e et XVIII^e siècle» in *Mélanges de L'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 107, n.º 2, 1995, pp. 473-523, pp. 479-81.

225. Veja-se Luís Borne, *L'instruction populaire en Franche-Comté avant 1792*, Besançon, 1949.

estas eram escritas livrescas, destinadas à cópia de livros e escritas documentais cursivas, apropriadas à redacção de actos privados e públicos e ainda à epistolografia. Os anúncios do ensino da escrita livresca perderam até ao final do século xv, prova da procura de uma tipologia que servisse a cópia pessoal de livros. Na Itália Central entre os séculos xiv e xv, Armando Petrucci²²⁶ demonstrou a persistência do hábito de copiar manuscritos em vernacular para uso pessoal. Esta escrita documental era em gótica (*textur fractura* ou *quadrata*), que terá sido substituída pela *bâtarde* ou *bastarde*, *lettre curiale* ou *lettre de minute* ou *lettre courante*. A chanceleresca terá sido disseminada por estes mestres de escrita, sendo a tipologia gráfica de referência das chancelarias italianas e das restantes congéneres europeias. Para além da clientela laica, também os padres procuravam aprender a escrita não só para os seus estudos, como também podia ser uma aptidão na ascensão na carreira eclesiástica.

Hebrard adianta ainda que houve uma corporação de mestres de escrita em Paris, entre 1570 e 1590,²²⁷ cujo início ocorreu após o célebre incidente da falsificação da assinatura do rei Charles ix, forjada pelo seu próprio secretário. A corporação foi inicialmente constituída por oito mestres, ligados à Chancelaria Real e à Universidade e outros mestres com escola de caligrafia. A partir de 1571, os mestres de caligrafia em Paris começaram a publicar os seus *exemplares de várias sortes de letras*. No século xviii a arte da escrita era a principal forma de expressão da corporação dos mestres de escrita, tendo sido dados à estampa imponentes tratados de escrita, onde se evidenciava o virtuosismo dos mestres.

L. O ENSINO DA ESCRITA-CALIGRAFIA

*«Ha certamente na Escrita algumas coisas de si sobre o natural conhecimento muito mais admiravel ; pois as palavras ligadas ao papel por diferentes modos de penna representão ao natural os pensamentos, a vontade, e a alma inteira».*²²⁸

Quintiliano, a propósito da educação das crianças (rapazes) refere que se pensava que os meninos antes dos sete anos de idade não deviam ser ensinados, pois não entenderiam o que era o ensino e que não suportariam o trabalho que a aprendizagem implicava. A instrução devia ser um divertimento para as crianças, elas deviam ser questionadas e louvadas, incutindo a procura pela vitória. Observando as práticas de instrução, Quintiliano refere que os alunos memorizavam primeiro o nome e a ordem das letras, só depois aprendiam as suas formas. Este método incidia no reconhecimento das letras mas não

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

226. Armando Petrucci, «Il libro manoscritto», in *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, vol. II, Turin, 1983, pp. 497-524.

227. Sobre este assunto veja-se J. Bonzon, *La Corporation des maîtres écrivains et l'expertise en écritures sous L'Ancien Regime*, Paris, 1899, e C. Métayer, «De l'école au Palais de justice: l'itinéraire singulier des maîtres écrivains de Paris (xvi^e-xviii^e siècles)» in *Annales ESC*, 5, 1990, pp. 1217-37.

228. Ventura, op. cit., 1819, p. 14.

nas suas formas. Talvez esta fosse a razão pela qual os professores invertessem a ordem do alfabeto, variando a posição das letras, para que os alunos fixassem as formas e não apenas a posição das letras, assim que percebiam que os caracteres eram memorizados. Assim, comentava Quintiliano, seria positivo o facto de as crianças aprenderem em simultâneo.

Quanto à aprendizagem das sílabas, o autor aprovava que dessem às crianças as figuras de letras em marfim, ou qualquer outra forma lúdica, que fosse possível manusear, atribuir nomes ou olhar.

Quanto aos livros didácticos, Rogério Fernandes admite que não era suposto que todos se destinassem ao ensino dos alunos. O autor referenciava a obra notável de Manuel Andrade de Figueiredo,²²⁹ o *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar* publicado em 1722, dedicada ao ensino da leitura, caligrafia, ortografia e aritmética. Rogério Fernandes afirma que o objectivo desta obra tinha em vista os candidatos à docência e os professores, justificando a sua posição através do texto: «*não só por pertencer às escolas mas porque muitos desejam aplicar-se a esta arte, e depois de crescidos o não o fazem por não tornarem a sujeitar-se aos mestres como meninos.*»²³⁰

Manuel Andrade Figueiredo menciona a falta de manuais de ensino da escrita em Portugal, comparativamente a outras nações: «*... pois vejo que todas as outras nações tem publicado livros, que ensinão a escrever com regras muito conformes á Arte; e não sendo inferior a nossa nação Portugueza, nesta parte tem faltado os seus mestres em darem ao prelo as suas doutrinas, ou seja por se escusarem ao trabalho, ou por se não exporem a censura.*»²³¹ Desta anotação de M. A. Figueiredo, entende-se que de facto os livros para a arte da escrita não abundavam em Portugal, fosse porque os mestres não se dispunham a tal, ou por não se quererem sujeitar à censura.

Stanley Morison²³² considera que pouco se sabe sobre o ensino da escrita. As práticas romanas de ensino, tal como em tantas outras áreas, vieram dos Gregos. Quintiliano (39-95 d. c.) ao descrever o período clássico afirma que o ensino do alfabeto latino começava em casa. Na sua obra, *Institutio Oratoriae*, Quintiliano formula um ideal de ensino e formação dos jovens que no entender de Morison, era dirigida às classes aristocratas e não à população comum. Regista-se neste excerto a concepção de Quintiliano acerca de um modelo de ensino alicerçado no prazer, emulação e gosto pela aprendizagem. O autor relata a existência de letras em marfim que eram dadas às crianças, sendo isso muito positivo para estimular o gosto e prazer pela aprendizagem.²³³ O autor começa por fazer uma crítica às práticas estabelecidas de ensino através das quais as crianças começavam por aprender os nomes e a ordem das letras do alfabeto, antes de aprenderem as suas formas, o que fazia com que a sua atenção não se fixasse no reconhecimento destas letras através do seu traçado. Isto tornava o método

229. Manuel Andrade de Figueiredo, *Nova Escola para aprender a ler e escrever e contar*. [...]. Lisboa Ocidental: Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, 1722 [aliás, fac-símile]. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1973.

230. Rogério Fernandes. «Caminhos Cruzados» in *Revista Brasileira de Educação*, n.º 7, 1998, p. 12.

231. Manuel Andrade de Figueiredo, op. cit., p. VII.

232. Stanley Morison, 1990, op. cit., p. 23.

233. *Institutio Oratoria*, vol I, Translation by H.E. Butler, M. A. [1ª edição, 1923]. London: William Heinmann, 1933, pp. 31-5.

de ensino particularmente difícil e mesmo confuso para as crianças, pois tinham de aprender o alfabeto de duas maneiras. Quintiliano sugeria que as crianças aprendessem, em simultâneo, o nome e a forma das letras. Assim, mal as crianças começassem por traçar as formas das letras, talvez fosse adequado recortar essas mesmas letras numa tábua de madeira, por exemplo, para que o estilete da criança pudesse ser guiado através desse contornos. A margem de erro no traçado das letras seria menor, pois o bordo do recorte da letra impediria que se saísse dos limites do desenho correcto. Ao praticar, rápida e frequentemente, esta espécie de traçado guiado, o aluno apreenderia as formas das letras sem ser necessário guiar a sua mão. Um ritmo de escrita muito lento, assinala o autor, atrasa o pensamento, e uma *mão* rude e confusa não pode ser lida. Quintiliano refere que, ensinar a escrever bem e de forma expedita, era um assunto não menos importante que outros, sendo este muitas vezes negligenciado pelas denominadas «pessoas de qualidade»²³⁴. De facto, conclui, a escrita é um tema fulcral nos estudos, pois assegura a proficiência, enraizando-a de forma segura.

As letras de marfim ou em madeira poderão ter existido, embora não haja nenhum exemplar delas. Morison adianta que os melhores alunos recebiam como recompensa, pequenos bolos com as formas das letras. Uma outra forma de aprender a desenhar as letras era apreender as suas formas impressas a partir de padrões estampados em tábuas cobertas de cera. Depois de o aluno sentir facilidade no desenho da letra, estava apto a utilizar o seu estilete numa placa de ardósia coberta com cera ou mesmo com o seu cálamu num papiro. O exemplar do alfabeto latino mais antigo composto pelas letras A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T V X, datadas do ano 79 d. c. foi descoberto numa escavação realizada em Pompeia em 1763. Partes de alfabetos sobreviveram em inscrições gravadas em pedra na Era Cristã.²³⁵ Em 1877, Fiorelli anuncia a descoberta de um *abecedarium* em capitulares numa pedra do século VI.²³⁶ Em 1880, Rossi anunciou a descoberta de um alfabeto capitular, com data provável do século IV²³⁷ gravado com grande profundidade em mármore, e que supostamente teria servido de molde para letras em metal pouco duro. Em 1934 a Egypt Exploration Society deu destaque a dois fragmentos de papiro do século IV da cidade de Antinoë que continham alfabetos latinos em minúsculas e maiúsculas.²³⁸

Para Itália e França, em particular nos séculos VI e VII, Petrucci²³⁹ menciona os *foundation scripts*,²⁴⁰ os primeiros documentos através dos quais se ensinava a escrita nos primórdios das escolas elementares, mosteiros ou catedrais. Nos *statio* notariais, o ensino da escrita baseava-se na cópia de modelos de letras e palavras desenhados por um mestre,

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

234. No original: «people of quality».

235. Morison, 1990, p. 23, *apud* G. B. de Rossi «Dell'alfabeto nei monumenti cristiani», in *Bulletino Archeologia Cristiana*, ser. III, 1881, p. 128.

236. *Ibidem*, op. cit., p. 23, *apud* Notizie di Scavi (1877), p. 80; cfr., «Atti della Reale Accademia di Archeologia», *Lettere e Belle Arti*, VIII, 1877, Appendice, p. 25.

237. *Ibidem*, op. cit., p. 24.

238. Cfr., J. de M. Johnson «Antinoë and Its Papyri: Excavation by the Graeco-Roman Branch», in *The Journal of Egyptian Archaeology*, vol. I, n.º 3, 1913-14, (1914), pp. 168-81. Published by: Egypt Exploration Society. Artigo em formato digital em: <http://www.jstor.org/stable/3853637>.

239. Petrucci, 1995, op. cit., p. 61, tradução de Charles Radding.

240. Da tradução de Charles Radding entende-se que seriam os escritos, documentos de iniciação, basilares na fundação do ensino elementar da escrita.

procedimento este que permaneceu igual durante séculos. Estes escritos para ensino elementar não só se tornaram na escrita dos *semi-letrados* da Idade Média, como constituíram a base através da qual foram elaboradas as escritas aplicadas em documentos e livros.

Em França, segundo Hebrard, a arte da escrita terá ocupado, pelo menos até ao século XIX, um lugar específico e distinto na formação e instrução. Prova disso são as duas definições no *Dictionnaire universel* de Furetière relativas à palavra *exemple*, isto é, o modelo fornecido pelos mestres aos seus alunos: «Exemple, en termes d'écriture, est une ligne ou deux qu'écrit un Maître Escrivain en haut d'une page, pour donner à imiter à ses escoliers. Exemple est aussi le travail que font les escolier en remplissant la page où on leur a donné l'exemple». ²⁴¹

Como tecnologia, a escrita à mão é uma aprendizagem complexa, que exige acompanhamento e treino, cujo desenvolvimento depende da evolução das capacidades que a constituem, não só ao nível da motricidade, como do próprio conhecimento linguístico. Sob o ponto de vista da Pedagogia, no acto da escrita intervêm várias condicionantes, entre eles os factores de ordem psicomotora, que são determinantes na interacção entre acção e visualização, rapidez e precisão da grafia. Outro factor, o tempo-espço, é importante pois daí advém a regularidade da dimensão e direcção das letras, posição e respectivo ajuste às linhas de apoio. Justino M. Pereira refere que o que determina a qualidade da escrita não é repetição e a prática, mas sim os «*métodos de iniciação e desenvolvimento*». ²⁴² Estabelecem-se três fases de grafia: a pré-caligráfica, a caligráfica infantil e a pós-caligráfica. ²⁴³ Na primeira fase, entre os 6 e 8 anos de idade, a criança traça de uma forma em que revela falta de domínio e regularidade na inclinação ou tamanho, em que a ligação entre as letras também não é regular. Na etapa seguinte, a caligráfica (que pode ir dos 10 anos de idade até aos 12) verifica-se um maior domínio da motricidade fina, isto é, há um maior controle da mão de maneira a que a escrita se regularize, diferenciando-se as palavras e as letras. Conforme afirma Justino M. Pereira, após os 12 anos, existe um desejo de expressão personalizada, correspondente a um modelo caligráfico diferente do inicial. Na última etapa, referente ao período da adolescência, as letras são simplificadas e frequentemente unidas de forma mais eficaz.

O ensino da escrita no século XVI ocorreu de forma muito peculiar, ao nível da maioria da população portuguesa. Apesar dos catecismos ou silabários que a Igreja providenciava para as práticas pedagógicas, os mestres recorriam a textos manuscritos, documentos judiciais e comerciais como base para o ensino da leitura e da escrita.

Justino M. Pereira adianta outras informações sem contudo citar a fonte: para além dos referidos *treslados* judiciais, a aprendizagem

241. Jean Hebrard, «Dès écritures exemplaires: l'art du maître écrivain en France entre XVI^e et XVIII^e siècle» in *Mélanges de L'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*. vol. 107, n.º 2, 1995, pp. 473-523, pp. 474-75.

242. Justino M. Pereira, 1994, op. cit., p. 97-8.

243. Mabel Condemarín, Mariana Chadwick; *A escrita Criativa e Formal*, trad. e adapt. de Inajara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

também se fazia através de quadros murais com nomes, sílabas e letras, que os próprios mestres providenciavam. Os processos para aprender a escrever podiam ser por decalque ou por cópia.²⁴⁴

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI



Fig. 16

Os *treslados*, cuja natureza variava consoante o conteúdo e a caligrafia do próprio escrevente, serviram durante décadas como a base principal de um método de ensino que a todos desagradava, pois dele resultava uma aprendizagem deficitária, tanto ao nível da leitura como da escrita.²⁴⁵ A letra manuscrita era de difícil leitura comparativamente à tipográfica. A identificação dos caracteres escritos, que variavam conforme o escrevão, era por isso muito dificultada. O traçado das letras diversificava-se, consoante os *traslados*, não havendo uniformidade na caligrafia. Jerónimo Soares Barbosa, menciona que «*uma criança ... gasta tempo infinito para discernir o que é essencial na letra e o que é acessório.*»²⁴⁶

244. Justino M. Pereira, 1994, op. cit., p. 176.

245. Rogério Fernandes, «A História da Educação no Brasil e em Portugal» in *Caminhos Cruzados, Revista Brasileira de Educação*, n.º 7, 1998, p. 6.

246. Rogério Fernandes, *Os Caminhos do Abc, Sociedade Portuguesa e Ensino das Primeiras Letras*. Porto Editora, 1994, p. 11 e pp. 5-17.



Fig. 19

Fig. 16 - Daniel Uzquiano.

Fig. 17 - Daniel Uzquiano.

Destes procedimentos no ensino das práticas da escrita, através da cópia da escrita de vários documentos, resultavam formas de letras irregulares, desiguais e conseqüentemente uma má caligrafia e ortografia. Pêro de Magalhães Gândavo²⁴⁷ acerca disso referiu que os portugueses eram «mui estragados e viciosos», pois alteravam a língua nacional com todos os erros que davam. Não havendo uniformidade nas letras que os mestres apresentavam para ler e escrever, as letras não eram facilmente perceptíveis tendo como resultado, erros ortográficos (que também provinham das abreviaturas), e grafias desorganizadas. Estas más práticas terão sido uma constante durante muito tempo. A partir de um texto de Áurea Adão, verificamos que nas Constituições do Bispado de Viseu, em 1617, para além de outras advertências, se recomendava que o ensino da leitura e da escrita não fosse levado à prática por «feitos, em que se contenham casos crimes, e se trate de homicídios, adultérios, furtos e perjúrios, e outros casos feios, com cuja lição os moços se podem inclinar a semelhantes males.» Assim, os *traslados* que Áurea Adão menciona, deviam ser tirados de livros que versassem sobre a boa doutrina, *de boas e virtuosas sentenças* tal como nas Constituições do Algarve se rogava encarecidamente que os mestres não permitissem a leitura através de «*livros, ou papéis desonestos, nem por feitos de crimes*», de forma a que «*se não inclinem com esta lição a seguir semelhantes vícios*». ²⁴⁸ João de Barros, acerca das práticas destes mestres de escrita, comenta o seguinte: «*dam uns treládos da maneira que se am de terçar e delineár as lêteras e, com élas, ajuntár as sílabas e vocábulos. Depois per ali compõem cada um ô que á mister em seus negócios*». ²⁴⁹ Note-se que esta prática e a utilização dos textos judiciais como instrumentos de ensino perdurou durante mais dois séculos, e só em 1770 foi editado um alvará que proibia a utilização desses documentos como ferramentas de ensino, sendo os manuscritos ou outros impressos autorizados desde que não se fossem textos de contendas. ²⁵⁰

Quanto aos textos didáticos propriamente ditos e aos quais se recorria, a identificação é difícil, sendo muito provável que numa fase inicial o texto fosse apenas oral, pois o ensino da escrita não era simultâneo ao da leitura, não existindo suportes visuais para aprendizagem do abecedário. ²⁵¹ Nas escolas paroquiais, segundo Rogério Fernandes, existem provas de que eram facultados silabários e catecismos manuscritos no ensino da religião e da leitura. O autor refere mesmo a existência de um catecismo impresso já no século xv. A partir do Concílio de Trento e pelas suas ordenações no século xvi, estes catecismos tornaram-se os suportes de docência sendo exemplo disso o Catecismo menor de D. Diogo de Sousa e os silabários existentes na Diocese de Lamego.

247. Pêro Magalhães de Gândavo. *Regras que ensinam a maneira de escrever e a ortografia da língua portuguesa: com o diálogo que adiante se segue em defesa da mesma língua.* Introd. Maria Leonor Carvalho Buescu. [fac-sim. da 1ª ed. da Biblioteca Nacional], Lisboa, 1981.

248. Áurea Adão. «Aprender a ler e escrever no Portugal de Seiscentos» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970*. Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. s.p.c.e. Fundação Calouste Gulbenkian. 1998. vol. 11. pp. 13-24, p. 17.

249. Rogério Fernandes, op. cit., 1986-87, p. 63.

250. *Ibidem*, 1998, op. cit., p. 7.

251. *Ibidem*, op. cit., p. 6.

No ensino laico o texto impresso não era facultado, embora fosse possível que a Igreja exercesse pressão pois obrigava a que os mestres leigos ensinassem também a doutrina cristã. Rogério Fernandes refere o caso da Constituições do Bispado do Funchal, pelo Bispo D. Jerónimo Barreto em 1579, e onde se prova que nesta data se ensinava a ler e a escrever na ilha da Madeira, tornando explícita a utilização obrigatória de «*papéis & livros de boa doutrina*». ²⁵²

João de Barros é bastante elucidativo quanto à falta de uniformidade na aprendizagem da caligrafia a letra «*tirada*», enfim, o prejuízo de aprender a ler e escrever através dos treslados judiciais e manuscritos: «*é que per lêtera tiráda andam um ano aprendendo por um feito, porque a cada folha comêça nõvamente conhecer a diferença da letera que causou o apáro da pena com que o escrivám fez outro termo judiciál.*» ²⁵³ Aqui se entende a vantagem de aprender as letras através dos modelos impressos passando depois à cópia, a letra *tirada*.

Apesar da existência e da publicação das cartilhas, é possível que os manuscritos de termos judiciais tivessem sido o principal instrumento de ensino. João de Barros advoga a utilização da «*lêtera redonda*», ²⁵⁴ a letra impressa, pois a cópia da letra manuscrita era de difícil aprendizagem, era necessário ter «*força de dente e paciência de negócios*». Acerca desta dificuldade João de Barros comenta: «*Assi, que desta esperiência pôdes enferir: ler, a escóla ô ensina; desenvoltura, os negócios â dam; lêtera redonda se aprende, e a tiráda sem mestre se alcança.*» ²⁵⁵ Apesar destas cartilhas existirem e presumivelmente estarem espalhadas por todo o reino para usufruto de todos, os mestres faziam delas o seu próprio manual de professor. Não existem registos até há data de materiais didáticos, impressos ou manuscritos, especificamente destinados ao ensino da caligrafia. O traço do mestre seria o modelo para o exercício da grafia do próprio nome do aluno, sendo que normalmente era traçado apenas o nome próprio. Justino M. Pereira refere ainda que o apelido não era usado na fase em que os alunos se encontravam resultando que, em idade adulta, os indivíduos não tivessem a competência necessária para escrever o nome completo, colmatando esta falha com uma grafia ou mesmo uma marca para grafar o apelido. ²⁵⁶

Conforme já referenciamos, o ensino da caligrafia não era simultâneo ao da leitura havendo um lapso temporal entre a aprendizagem da leitura e da escrita, levando a que muitos alunos aprendessem apenas a ler. A aprendizagem da escrita era vista como uma prática que podia ser posteriormente desenvolvida pelos alunos, caso o pretendessem. Dias de Souza comenta: «*tanto que hum menino sabe ler he tempo de se costumar a escrever; e não he preciso cansar muito para que fação boa letra, e formoza, basta que seja clara, e legível, e que escrevaõ com ligeireza; pois com o tempo se podem aperfeiçoar.*» ²⁵⁷ Frei Luís de Sousa relata que D. João III aprendeu a

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

252. *Ibidem*, op. cit., p. 6.

252. *Ibidem*, 1998, op. cit., p. 10, nota 4.

253. João de Barros. *Gramática da Língua Portuguesa. Cartilha, Gramática, Diálogo em louvor da nossa linguagem e Diálogo da viciosa vergonha*. [Edição fac-simile], Maria Leonor Carvalhão Buescu. Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 1971, p. 407.

254. João de Barros 1971, p. 407.

255. *Ibidem*, pp. 408-9.

256. Justino M. Pereira, 1994, op. cit., p. 179.

257. *Ibidem*, op. cit., p. 179.

ler com um sacerdote e recebeu lições de escrever de Martim Afonso «*um pobre homem, que, por bom escrivão, tinha uma escola aberta na cidade*». ²⁵⁸ O autor explica o método que era aplicado no ensino da caligrafia, os modelos para cópia, o traçado e a forma das letras. Rogério Fernandes conclui através deste excerto que é bem possível que estes mestres ensinassem a prática da escrita a indivíduos adultos, eventualmente com actividade profissional e que é provável que existissem escolas e mestres especializados na arte de escrever. ²⁵⁹

Quanto à nobreza, Júlio de Castilho lança a suposição da existência da tal «*escola de caligrafia italiana no Paço*» que já referenciámos, cujo mestre seria o próprio Manuel Barata. Esta elação do autor provém da análises dos registos de moradias da Corte em que se verificou a letra italiana utilizada pelas damas que, nas palavras de Castilho, praticavam com excelência a arte da caligrafia. ²⁶⁰

Foi no século XVIII, em 1722, que Manuel Andrade de Figueiredo apresentou uma nova estrutura de organização escolar, e com ele começara um novo ciclo na história da instrução e da caligrafia em Portugal. A obra consta de quatro tratados, a iniciação à leitura, caligrafia, ortografia e aritmética. O método apresentado era inovador, na medida em que inicialmente os alunos tomavam contacto com a língua portuguesa com textos apropriados à sua idade, para depois poderem escrever e pronunciar correctamente. Manuel de Andrade Figueiredo defendia que era na correcta apropriação das sílabas que residia a capacidade linguística, e não no conhecimento do alfabeto.

No mesmo século, em 1734, a obra de Marinho de Mendonça Pina de Proença ²⁶¹ (1693-1743), *Apontamentos para a Educação de um menino nobre*, versava sobre um modelo idêntico, visando a aprendizagem do abecedário para a sílaba e em seguida para a palavra. O ensino começava com a leitura, depois a ortografia e noções elementares de aritmética, na sequência da escrita e leitura que seria mediada por um «*Abc impresso com letra cursiva*». A aprendizagem da escrita (tendo em conta a ortografia) seguia um método evolutivo, partiria do modelo cursivo, para uma tipologia denominada usual e desta para a chanceleresca.

Após esta incursão sobre o panorama de instrumentos e manuais da escrita para Portugal do século XVI, depreendemos que o ensino da escrita da população portuguesa do século XVI, terá acontecido de forma improvisada, sem qualquer tipo de método, técnica ou processo de aprendizagem de caligrafia coerente ou válido. Apesar de não pretendermos elaborar estudos comparativos, cabe-nos mencionar que para o mesmo período a investigação recente nesta área aponta para a existência de uma prolifera produção de obras com suporte teórico e prático sobre a arte da escrita em Espanha. Aliás, Stanley Morison ²⁶²

258. Sousa, Frei Luís de. *Anais de D. João III*. Pref. e notas de Rodrigues Lapa. vol. I, 2.ª ed. Livraria Sá da Costa. Lisboa, 1951-54, p. 9.

259. Rogério Fernandes. *Ensino elementar e suas técnicas no Portugal de Quinhentos*, in «A abertura do mundo : estudos de história dos descobrimentos europeus», vol. I. Org. Francisco Contento Domingues, Luís Filipe Barreto. Lisboa: Presença, 1986-87, p. 63.

260. Júlio de Castilho. *Lisboa Antiga, bairros orientais*. vol. XI. Câmara Municipal de Lisboa, 1938, pp. 280-1.

261. Martinho de Mendonça de Pina e Proença, *Apontamentos para a educação de um menino nobre* / Lisboa Occidental: Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1734. BNP: <http://purl.pt/129>.

262. Stanley Morison, 1990, op. cit., p. 28.

afirmara que os melhores estudos sobre escolas caligráficas eram as fontes documentais espanholas e que forneceram maior número de dados sobre esta arte, referindo obras e autores incontornáveis: Padre Andrés Merino,²⁶³ acerca da escrita antiga; Domingo María de Servidori²⁶⁴ com um notável contributo, (o melhor entre todos, na opinião de Morison) acerca da caligrafia italiana, espanhola, inglesa e mestres do século XVI; por fim Emílio Cotarelo y Mori²⁶⁵ com um monumental estudo biobibliográfico sobre calígrafos espanhóis.

No que respeita a manuais e práticas de ensino da caligrafia pretendemos destacar um método assaz peculiar, referenciado por Ana Martínez Pereira,²⁶⁶ exemplificado nas obras dos autores espanhóis Simón Abril,²⁶⁷ e Pedro Flórez²⁶⁸ que, a nosso ver, desde logo traduz a importância e a dimensão do valor da escrita em Espanha nos séculos XVI e XVII. Este método para o ensino da escrita era apropriado a uma aprendizagem prática e eficaz, sendo possível obter resultados sem a ajuda de um mestre, não exigindo sequer que os aprendizes fossem dotados um talento especial para o desenho das letras. Eram utilizadas para treino folhas em *stencil*,²⁶⁹ que serviriam de modelo para as letras. Segundo Ana Martínez, as obras de Andrés Brun,²⁷⁰ Pedro de Madariaga²⁷¹ (1565), Francisco Lucas²⁷² (1571) e Juan de la Cuesta²⁷³ (1589) continham modelos idênticos, sendo que não fosse invulgar que os mestres nas escolas fornecessem aos alunos amostras de folhas com letras vazadas²⁷⁴ as «*letras huecas*» que eram contornadas e depois preenchidas com tinta. As folhas de Simón Abril apresentavam as letras a vermelho, que deviam ser preenchidas com a tinta do aprendiz de escrita. No início do século XVII, o manual do padre jesuíta Pedro Flórez destaca-se pela sua singularidade, sendo este composto por folhas de exercício de caligrafia contendo ainda instruções para o seu uso e indicações para a organização de uma aula de caligrafia. Informação igualmente surpreendente é a de que os *stencil* de Flórez talvez fossem vendidos em separado ou em pequenos cadernos, pois no manual consta um texto que não deixa margem para dúvidas «... y en este dicho quaderno no van tassados los estarcidos, ni reglados que en el se trata, porque andan de por sí (...)»²⁷⁵ De acordo com o descritivo de Ana Martínez Pereira,²⁷⁶ a obra do padre jesuíta Pedro de Flórez é em formato *folio*, tem seis folhas de preliminares e doze fólhos de texto teórico que precedem as lâminas em *stencil* para o aprendiz.²⁷⁷ Inicia com regras gerais e precisas para o traçado de cada um dos caracteres, seguindo para o traçado de uma única tipologia, a *bastarda*, letra de uso comum no século XVII. O desenho das letras é atribuído ao calígrafo Felipe de Zabala,²⁷⁸ sendo as gravuras de Villafañe.²⁷⁹ A singularidade deste manual reside no facto de que todas as lâminas servem ao aluno de pauta de

ASSINA QUEM SABE E

LÊ QUEM PODE.

MANUAIS DE ENSINO

DO SÉCULO XVI

263. Andrés Merino, *Escuela de leer letras cursivas antiguas e modernas, desde la entrada dos godosen Espana, hasta nuestros tiempos*. Madrid, 1780.

264. Domingo María de Servidori, *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*. Madrid, 1798.

265. Emílio Cotarelo y Mori, *Diccionario Biográfico y bibliográfico de Calígrafos Españoles*. Madrid, 1913-16.

266. Ana Martínez Pereira, 2004, op. cit., p. 53.

267. Simón Abril, *Tábuas de escribir bien y fácilmente por letra colorada*. Madrid, 1582.

268. Pedro de Flórez, *Método del Arte de Escribir*. Madrid, Luys Sánchez, 1614.

269. No original da autora, «*estarcido*».

270. Andrés Brun, *Arte muy provechoso para aprender de escribir perfectamente*, Zaragoza, 1583.

271. Pedro de Madariaga, *Libro Subtilissimo intitulado Homra de escrivanos*, Valencia, 1565.

272. Francisco Lucas, *Intrucción muy provechosa para aprender a escribir*, Toledo, 1571.

273. Juan de la Cuesta, *Libro e tratado para enseñar leer y escribir*, Alacalá, 1589.

274. No original de Ana Martínez, «*letras huecas*».

275. Ana M. Pereira, 2003, op. cit., p. 17, nota 22, *apud* Pedro Flórez, 1614, op. cit., h. 3v.

276. *Ibidem*, op. cit., p. 16.

277. *Ibidem*, op. cit., p. 16.

278. Emílio Cotarelo y Mori, *Diccionario Biográfico y bibliográfico de Calígrafos Españoles*. Madrid: 1913-16, vol. 1, p. 323. Cotarelo relata que Pedro Flórez não sendo supostamente calígrafo, elegera Felipe Zabala para desenhar as letras. Quanto ao calígrafo Juan Claudio, Aznar de Polanco também o havia citado na sua *Arte Nuevo de escribir* bem como a Felipe de Zabala e seu irmão Tomás de Zabala como sendo dois dos mais notáveis calígrafos de Espanha. Cotarelo descreve Felipe Zabala como um homem pouco conhecedor da teoria da escrita mas com enorme habilidade no traçado das letras.

279. *Ibidem*, op. cit., p. 18, nota 25, *apud* Elena Páez Rios, Repertório de *grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1981-85, 4 vols, vol. III, pp. 250-1. Ana Martínez informa nesta nota que Villafañes terá sido ainda o gravador das lâminas de Pedro Dias Morante.

escrita. Christóval Alonso reforça o aspecto prático e eficaz deste método de aprender a forma das letras na Aprobación da obra «[...] *la enseñanza del arte de escribir común a grandes y a chicos, será más breve, menos trabajosa, menos costosa, y aún más decente para las donzelas, y todo o género de gente que professa retiramiento: pues la podrán aprender sin otro maestro que el de la teórica y estarcidos.*»²⁸⁰

Outros materiais e objectos, receitas de preparação de tinta e restantes apetrechos para aulas de caligrafia, são referenciadas por Ana Martínez Pereira, que desde logo nos lembram os procedimentos e utensílios dos escribas nos *scriptoria*: pautagem das folhas feitas com carvão, regragens feitas com fios ou cordões esticados presos a tábuas de madeira, que a autora designa por «*pautas de madera*», que podiam inclusive ter várias dimensões consoante o tamanho de letra. As práticas e ensino da arte caligráfica em Espanha no século XVI, teriam uma enorme procura por parte das populações, havendo referências nos livros de caligrafia aos «cartazes» que as escolas e mestres de caligrafia expunham nas entradas para atrair alunos.²⁸¹ Um dos exemplares mais antigos está datado do início do século XVI; sobre pergaminho escrito com letra gótica, o calígrafo Joan Prats de Barcelona anuncia a sua escola de ler, escrever e contar.²⁸²

No panorama da caligrafia espanhola do século XVI, consideramos significativa a *Honra de escribanos* de Pedro de Madariaga. Aurora Egido²⁸³ afirma que foi intenção do autor indicar um caminho para atingir a perfeição pessoal e também a social, sendo o reflexo da alteração na forma como era entendida a prática da escrita, vista inicialmente como um mero ofício, sendo elevada à categoria de arte no século XVI. Assim se pretendia que a caligrafia integrasse o domínio das artes liberais, convertendo o escrivão e o seu trabalho, num artista através do exercício gráfico. O *Honra de escribanos* tem ainda como objectivo a orientação e homogeneização dos métodos de ensino que prevê a aprendizagem de caligrafia em poucos meses segundo determinados procedimentos, que o autor explica nos Diálogos.

Como discípulo de Juan de Yciar, Pedro de Madariaga²⁸⁴ apresenta o seu sistema caligráfico baseado num triângulo, aludindo que para além dele haveria «*más de quinientos discípulos*». Nos diálogos que acontecem com diferentes interlocutores, acentua «*la necesidad que todos los hombres tiene de saber escribir, y como la pluma es instrumento del entendimiento humano*»²⁸⁵ declarando que os homens que não dominavam a caligrafia se equiparavam aos animais. Em epígrafe do quinto diálogo demonstra «*como la pluma es una de las artes liberales, y aun tiene maior grado que las otras y es próprio exercicio de cavalleros*».²⁸⁶

O tema da ascensão social através da escrita é recorrente nos manuais de calígrafos, já patente na obra de Torquemada²⁸⁷ segundo Aurora Egido.

280. *Ibidem*, op. cit., p. 18.

281. Ana Martínez, 2004, op. cit., p. 89.

282. *Ibidem*, op. cit., p. 89, nota 214. Este cartaz foi exposto em 1962, na *Exposición Comemorativa del Centenario de La Ley del Notariado* em Barcelona. A reprodução pode ser visualizada em Madurell, 1964, p. 148.

283. Aurora Egido, «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro» in *Bulletin Hispanique*. Tome 97, n. °1, 1995. pp. 67-94, p. 80.

284. Rafael Malpartida Tirado, «Confluencia de Modalidades Dialogales en la honra de escribanos de Pedro de Madariaga» in *Lectura y Signo*, n. ° 1, Universidad de León: Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 105-24, p. 109.

285. *Ibidem*, op. cit., p. 109.

286. *Ibidem*, op. cit., p. 114.

287. Aurora Egido, 1983, op. cit., p. 80.

Tal como noutras nações da Europa, também na Itália quinhentista, os mestres de escrita adquiriram uma nova importância, representando um papel decisivo no generalizado processo de aculturação que estava em curso, na época em que a procura pela alfabetização entrou num ritmo acelerado.²⁸⁸ Isto, porque se tinham tornado nos principais agentes da técnica de produção de documentos escritos à mão, e ainda os únicos que tinham a competência para ensinar esta capacidade, transformando os analfabetos em alfabetizados. Um pouco por toda a Europa, os profissionais da escrita transformaram-se em copistas, secretários e escritores. Tornaram-se nos depositários dos modelos e das práticas da tradição cultural do escrito, muito embora Petrucci reitere que, para se afirmarem como actores decisivos no processo em curso, os mestres de escrita deviam superar um considerável número de handicaps socioculturais que os preocupavam: o seu *status* social; o carácter ambulante da sua actividade; a necessidade de procurar outros trabalhos com melhor remuneração; o conhecimento medíocre ou nulo do latim e do grego, o que na maioria dos casos, impedia o acesso à cultura superior. Para aqueles mestres que tinham ao seu alcance a imprensa, aparece como um instrumento mais eficaz para alargar o âmbito da sua influência, para difundir de modo sistemático a função didáctica e ainda como meio de promoção do seu status social através dos pequenos impressos, os tratados onde se concentravam sistemas e práticas de ensino de instrumento e modelo de tipos de letras difusos, e que deviam responder às exigências da aprendizagem da escrita, dirigida à camada média baixa da sociedade. Segundo Aurora Egido, o tema da ascensão social através da escrita é recorrente nos manuais de calígrafos, havendo referências na obra de Torquemada.

ASSINA QUEM SABE E
LÊ QUEM PODE.
MANUAIS DE ENSINO
DO SÉCULO XVI

288. Armando Petrucci, «Scrivere nel Cinquecento: la norma e l'uso fra Italia e Spagna» in *El libro antiguo español: actas del Segundo Coloquio Internacional* (Madrid) /coord. por Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, 1992, pp. 355-66, pp. 357-8.

ÉMIGRÉ

OS MODELOS CALIGRÁFICOS ITALIANOS NO SÉCULO XVI
INFLUÊNCIA E APROPRIAÇÃO

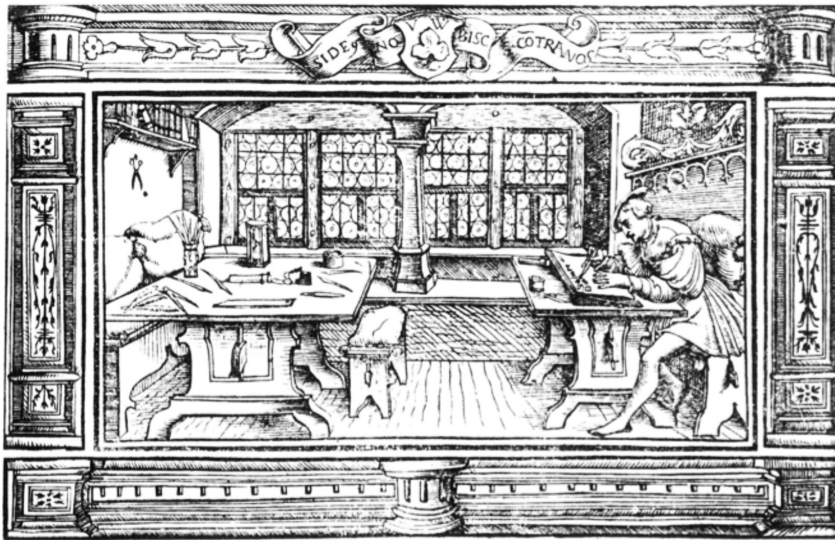


Fig. 1 - *A Handwriting Master at Work*,
University of South
Carolina Libraries,
Rare Books & Special
Collections, USA.

Fig. 1

O código caligráfico é um verdadeiro programa, uma corrente operativa estabilizada que regula institucionalmente a sua execução. A morfologia do traço é determinada pela forma do instrumento e pelo movimento da mão. Gerrit Noordzij adianta algumas noções básicas necessárias na percepção do código desenhado: o traço (modulado ou monolinear) tem duas dimensões, sendo que a primeira é a largura do instrumento de escrita e a segunda é a direcção com que a pena escreve. Os *limites* do traço são desenhados pelos extremos da largura do instrumento.



Fig. 2

O contraste da escrita é o resultado do fluxo da espessura do traço e pode ocorrer segundo três distinções: *translação*, *expansão* e *rotação*. O contraste em caligrafia é um exemplo: o traço é mais espesso quando o ângulo do instrumento é perpendicular ao movimento do traço, e mais fino quando o ângulo da pena combina com a direcção do traço. Os três tipos de contraste são ilustrados quanto ao seu efeito na forma de um simples traço.

A *translação* ou repetição pressupõe que o comprimento, a direcção e a largura do traço seja uma constante. Nas translações pode observar-se o mesmo elemento que se desloca numa determinada direcção e sempre paralelo a si próprio, isto é, sem nunca rodar. Segundo Noordzij¹ a *translação* é a característica principal da escrita ocidental, árabe e hebraica e que indica que a ferramenta utilizada tem uma ponta dura que domina o efeito da pressão da mão na forma do traço. Quanto à *expansão* na escrita ocidental, a mão domina a ferramenta, um instrumento de ponta flexível e que caracteriza a escrita informal. Na *rotação* a direcção do contraponto é variável. O *contraponto* é a largura da linha determinada pelo ângulo do instrumento de escrita, que pode mudar de forma independente da direcção do curso do traço. Entre quaisquer dois contrapontos pode haver uma transição gradual ou abrupta, sendo variável, o que na caligrafia maneirista se tornou uma característica muito distinta. Na maioria das escritas, a *rotação* é um efeito secundário, à excepção da escrita acima citada, em especial a caligrafia do século XVI. Para perceber a *rotação*, Noordzij refere que basta olhar para as letras dos escribas virtuosos que se deixaram levar pela preferência estética. Deste modo, tornou-se claro para Noordzij que a caligrafia de Jan van den Velde e outros calígrafos congêneres foi realizada com *rotação* cujo instrumento de registo tinha um bico largo.

1. Gerrit Noordzij, *The stroke. Theory of writing*. Trad. Peter Enneson. Londres: Hyphen Press, 2005.

Fig. 2 - Jan van den Velde, *Spiegel der schrijfkunste in den welcken ghesien worden veelderhande gheschrijften met hare fundamenten ende onderrichtinghe*, [Roterdão, 1605] Ed. fac-símile, Nieuwkoop: Miland Publishers, 1969.



Fig. 3

A letra tem duas formas, uma branca e uma preta, positivo e negativo —forma e contra-forma— que interagem de forma variável, trocando de posições e cor. Essa interação entre o preto e o branco, bem visível na percepção da escrita manual, torna-se importante quando esse jogo de opostos é claro e definido. O texto colocado numa página, tem no bloco de palavras uma determinada forma e posicionamento. A tonalidade negra e o comprimento da letra interagem com o espaço branco do entrelinhas. Noordzij² adianta que a escrita reside nas proporções relativas do branco das letras e que os vários estilos e as suas variadas construções e traçado só se podem comparar entre umas e outras, tendo em conta o branco, pois é o único elemento que têm em comum.

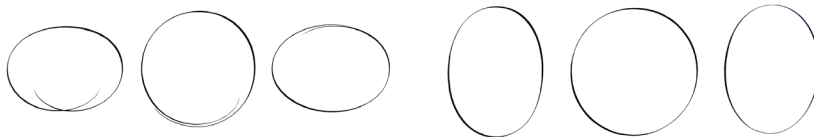


Fig. 4

2. *Ibidem* op. cit., p. 15.

Fig. 3 - Jan van den Velde, *ibidem*, 1605.

Fig. 4 - Jan van den Velde, 1605.

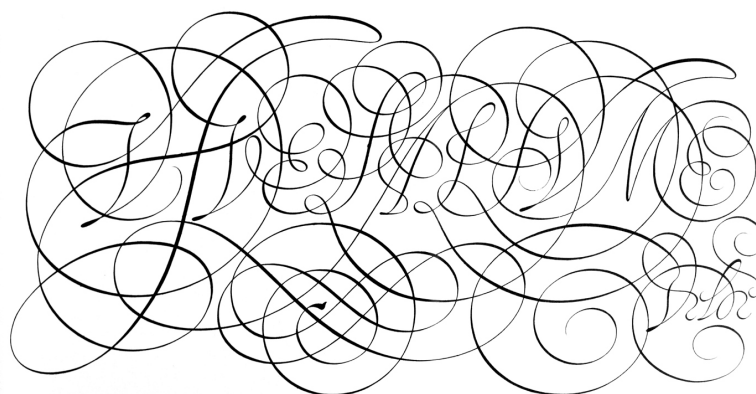


Fig. 5

3. John R. Nash «In the Defence of the Roman Letter» in Edward Johnston Foundation Journal, pp. 11-31. Armando Petrucci, *Public lettering: script, power and culture*. Chicago, 1993. (Trad. de: *La scrittura: ideologia e rappresentazione*. Turin, 1986.) Veja-se Nicolette Gray, *Lettering on buildings*. London, 1960; Nicolette Gray, *Lettering as drawing*, London, 1970; Nicolette Gray, *A history of lettering: creative experiment and letter identity*. Oxford: Phaidon, 1986. O *Lettering*, em oposição à caligrafia, foi definido por Edward Catich como o método de produção de letras em que cada parte essencial é feita por mais do que um traço, isto é, perfaz a construção ou o desenho de letras para além do acto de escrita realizado com um instrumento pontiagudo.

4. Stanley Morison, «Notes on The Development of Latin Script from early to Modern Types» in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. [1ª ed. *The Library*, fourth ser. xxiv, 1943]. Ed. David McKitterick. 11 vols. Cambridge University Press. 2009, pp. 222-94.

5. A. M. Pereira, *Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertório crítico y analítico de obras manuscritas e impressas*. Editora Regional de Extremadura. Mérida: 2006, nota 12, p. 30, *apud* *Lecciones de Caligrafía* 1843, p. 5. Torquato Torio de la Riva, *Arte de escribir con muestras, segun la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros e nacionales*. (Madrid, 1798), p. 78.

Fig. 5 - Jan van den Velde, 1605.

Caligrafia é a escrita elaborada por mão de artista. A partir da definição de Morison, *lettering*³ é o termo inglês utilizado para designar o conjunto de letras, ou traços inteligíveis e organizados de forma sistemática, independentemente do instrumento usado no registo. Morison distingue ainda os seguintes termos: escrita caligráfica, gravação caligráfica e *lettering* caligráfico, definindo áreas de diferentes aplicações dos modelos caligráficos. Os autores ingleses utilizam frequentemente o termo *hand* na tradução literal mão, termo que, neste contexto, designa o estilo de uma escrita. Na opinião de Morison, *hand* é suficientemente vago para descrever um tipo de escrita que revela influências transitórias, tempo, espaço, função ou pessoa.⁴ Ana Martínez Pereira adianta que o termo *caligrafia* só foi aceite pela Academia Espanhola em 1832 e que até lá e mesmo posteriormente a esta data, o termo utilizado era *calografía*.⁵

A influência dos modelos de escrita dos calígrafos italianos verificou-se por toda a Europa, podendo assinalar-se duas fases que dividem a centúria de Quinhentos em duas partes correspondentes a duas propostas caligráficas diferentes, embora o principal tema tivesse sido a escrita chanceleresca. Regista-se o desenvolvimento ao nível gráfico com alterações formais que iriam determinar o curso da escrita ocidental, tanto na escrita manual como na criação de caracteres tipográficos. Balizamos o início e o final do século XVI, estando o itálico de Arrighi na origem das alterações mais significativas bem como a célebre cursiva de Cresci, já nos finais da centúria. Morison considera que a «geração de ouro» dos calígrafos italianos começou efectivamente nas mãos de Arrighi e terminou com Hercolani, pois este calígrafo de final de século XVI é, a seu ver, um dos maiores expoentes da arte, para além de Cresci e Conretto da Monte Regale, sendo que a geração seguinte de mestres italianos iria assistir ao protagonismo da escola caligráfica francesa.

Na importação dos modelos vindos de Itália, destaca-se o facto de que poucos calígrafos terão apresentado propostas gráficas suficientemente autónomas e criativas na interpretação. Excluímos a utilização da palavra *plágio*, pois consideramos que a escrita e os seus cânones fazem parte de um código de comunicação necessariamente convencional, cujo ponto de partida foi, no caso da civilização ocidental, a aplicação sistematizada do alfabeto latino.

Ao longo do tempo, a evolução e desenvolvimento da morfologia do código alfabético, resultou em movimentos de diferentes tendências determinadas tanto pelo poder eclesiástico como pelo político. No século xv, com o advento do Humanismo, as formas escritas tiveram como principais autores a elite intelectual florentina. A aceitação dos modelos gráficos italianos na Europa ocorreu com passividade, verificando-se situações pontuais que evidenciaram a assimilação de elementos gráficos autóctones. A influência italiana foi assumida e referenciada pelos mestres da Península Ibérica, destacando-se o calígrafo Francisco Lucas que chegou a um resultado gráfico de interpretação e recriação a partir dos modelos da *cancellaresca* italiana, exemplificado na *redondilla*, tipologia notável que vigorou durante mais de uma centúria.

Dos autores italianos, destacamos como exemplos os manuais de escrita que apareceram isoladamente nos anos vinte de Quinhentos: o *Theorica e pratica* de Sigismondo Fanti (1514), e o do vicentino Ludovico D'Arrighi (1524), que, para além de ser escrivão na chancelaria pontifícia, era também copista e tipógrafo. Muitos autores denominamos de pioneiros. Estes dois homens publicaram pequenos volumes xilográficos ou *tipoxilográficos* —segundo a designação de Petrucci— nos quais se ensinava a escrever a *cursiva chanceleresca* corrente ou outras tipologias sem a mediação de um mestre e num curto espaço de tempo. Estes primeiros exemplares italianos foram escritos em vernacular, linguagem não literária, género que Petrucci descreve como sendo uma língua rica de elementos dialécticos, a que era utilizada pelos comerciantes, artesãos e mercadores, enfim pela pequena burguesia em geral. Supõe-se que em Itália, uma parcela da população pretendia instruir-se, praticando as letras mais usadas: a cursiva chanceleresca de ascendência humanista e numa dimensão mais *burguesa* e exuberante, a *mercantesca*, uma cursiva cuja tradição datava da centúria de Trezentos, usada nos bancos, nas lojas e nos *fondachi*⁶.

Consideramos que, tendo em conta a importância e impacto dos modelos caligráficos apresentados e as datas das edições dos manuais ao longo da centúria de Quinhentos em Itália, a nossa abordagem deverá contemplar Arrighi, Giovan Battista Palatino e Giovan Francesco Cresci, como representantes da caligrafia dos períodos

6. Edifícios medievais construídos nos portos de mar das principais cidades italianas, onde se desenvolviam as transacções comerciais. Estes edifícios serviam de abrigo aos mercadores que se deslocavam em negócios.

relativos ao início, à metade e ao final de século, respectivamente. Tal como as matrizes tipográficas que iniciaram uma viagem nos finais da centúria de Quatrocentos e que alteraria em muitos aspectos o curso da Cultura ocidental, as *letras de mão* dos calígrafos italianos viajaram através das *letras de fôrma* impressas em livros dedicados a este tema, acabando por desencadear um fenómeno que se difundiu ao longo de todo o século XVI por toda a Europa. Dessa difusão, que só a imprensa podia ter proporcionado, assinalam-se os modos como as diferentes culturas interpretaram, activa ou passivamente, os modelos caligráficos provenientes de Itália. Para além das questões estéticas, a luta entre a economia de tempo e a legibilidade terá sido uma preocupação e uma condicionante plenamente assumida pelos mestres do século XVI, facto esse que influenciou de forma determinante a evolução da chanceleresca.

A. OS MANUAIS DE CALIGRAFIA ITALIANA DE QUINHENTOS ARRIGHI, PALATINO E CRESCI

Os autores medievais entendiam que os denominados *tractatus in omnem modum scribendi*, deveriam contemplar não só o ensino das letras como o seu significado. Morison estabelece uma distinção nos manuais de letras: os *lettering-books*, em conjunto com os *pattern-books*, constituem obras que têm em vista a aplicação da inscrição das letras destinadas aos arquitectos e artistas, que normalmente contêm os alfabetos romanos capitulares, com inspiração directa nas inscrições romanas originais, alfabetos esses que de resto sempre apareceram nos *copy-books*. Assim, os *copy-books*, segundo a designação de Morison, eram os manuais cujo objectivo principal era o de divulgar modelos caligráficos para escrita pública e privada.⁷

A construção geométrica das letras foi um tema trabalhado por diversas figuras da Renascença: Felice Feliciano, Leonardo da Vinci, Hartman Schedel, Albrecht Dürer, Geoffrey Tory. O impresso mais antigo que fornece indicações e diagramas sobre a forma de desenhar capitulares romanas geometricamente, foi impresso em Parma cerca de 1480 por Damianum Moyllum.⁸ Segundo Massironi,⁹ os números e as correspondências geométricas eram identificados e manipulados pelos artistas da Renascença com base em justificações esotéricas, mitológicas e astrológicas.

Em 1871, W. Wattenbach contribuiu substancialmente para as investigações de manuais de ensino de caligrafia, divulgando a descoberta de dois documentos pedagógicos dos finais da Idade Média com caligrafia de Johann Brune of Erfurt e Johann von Hagen of

7. Stanley Morison, «The Development of Hand-Writing. An outline» [1.ª public. na introdução de A. Heal, *The English writing-masters and their copy-books, 1570-1800*, 1931] in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. 1.ª ed. 1981. Ed. David McKitterich. II vols. Cambridge University Press, 2009, pp. 161-76.

8. Stanley Morison, *A Newly discovered treatise on classic letter design by Damianus Moyllus*, editado em fac-símile por S. Morison, Paris, 1927.

9. Manfredo Massironi, *The Pleasure of Showing & Looking at Words*, Belle Lettere exhibition, 1997.

Bodenwerder-on-the-Weser.¹⁰ Célestin Douais¹¹ em 1896 divulgou um *specimen* de Robert de Turribus (1435-64), um mestre escola do século xv; em 1899, L. Delisle¹² comentou dois alfabetos franceses cujo utilização se destinava à educação ou para efeitos publicitários. Em 1941, S. H. Steinberg, divulgou na Bibliographical Society¹³ *The Forma Scribendi of Hugo Spechtshart* (1285-1360), sendo este alemão conhecido como o autor do primeiro manual pedagógico da arte da escrita conhecido até à data. Steinberg afirma que as tentativas anteriores sobre o ensino da caligrafia, não iam além da descrição da forma das letras e do significado alegórico, ou ainda as curiosíssimas mnemónicas em verso que indicam regras e espaçamentos entre linhas e letras.

«*Littera sit recta simplex equalis aperta,
Sit bene formata linerai sede locata,
Partes discrete spaciis mediantibus eque
Versibus et metris ratione vel ordine nexis.*»¹⁴

Assinalam-se ainda as regras caligráficas a seguir, através de uma enumeração rítmica dos impedimentos canónicos de casamento.¹⁵

«*Frigiditas abitus ordo cognatio votum,
Conditio dispar cultus vis error honestas.*»

A. Schroeder¹⁶ identifica em 1909, o *Proba scripturarum una manu exaratarum* (1507) de Leonard Wagner, calígrafo exímio, cujas ligações a Maximilian a à gótica *fraktur* são exploradas por Morison.¹⁷

A maioria dos calígrafos italianos desenvolveu e divulgou vários estilos de letras, contemplando sempre a *cancelleresca*, muitas vezes como puro exercício de virtuosismo e habilidade artística perante os seus pares, e em declarada competição com os mesmos. Assinala-se o exemplo de Cresci e Palatino, duas gerações em verdadeira rivalidade, desafio e competição entre técnicos com egos de artistas. É evidente que na maioria dos calígrafos, tanto nos da primeira como nos da segunda metade de Quinhentos, se percebe a enorme vontade de protagonismo, de se darem a conhecer, ostentando a originalidade do trabalho que realizavam. Após séculos de anonimato, o mestre calígrafo não só divulgava e promovia a sua identidade, como dava azo à sua capacidade criativa. Os tempos exigiam tanto mestres para a escrita profissional como mestres de caligrafia padronizada pelas tendências de estilos e modas. A escrita não só era reconhecida como arte, como era um *produto* passível de ser vendido. Em verdadeiras *démarches* de estratégias comerciais, apareceram os auto-retratos nas portadas dos manuais, cujos conteúdos davam a conhecer uma profusão de

ÉMIGRÉ

10. Stanley Morison. *Early Italian Writing-Books - Renaissance to Baroque*. Ed. «Hoc Volo». David R. Godine. Boston: 1990, p. 25; W. Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, Leipzig, 1871; 3.rd ed., 1896, pp. 488-91.

11. Célestin Douais, «Une épreuve d'un maître d'école du 15^e siècle», *Mélanges sur St. Sernin de Toulouse*, fasc. II, 1896, pp. 49-53.

12. L. Delisle, «Initiales Artistiques Extraites de Chartes du Maine» in *Journal des Savants*, 3.^e Ser., LXIV (1899), pp. 60-1; «Les Maîtres d'Écriture au xv^e siècle» in *L'Écriture*, n.^o 39-40 (1899) pp. 729-32, pp. 745-50.

13. S. H. Steinberg, «The Forma Scribendi of Hugo Spechtshart» in *Library* (1940) 84-XXI(3-4): 264-278 doi:10.1093/library/84-xxi.3-4.264. (library.oxfordjournals.org.)

14. Steinberg, op. cit., Albi Ms 7, século XI, França.

15. *Ibidem*, nota 2, *A Fifteenth Century Modus Scribendi*, p. xx.

16. A. Schroeder, *Archiv für die Geschichte des Houschifts Augsburg*, I. (1909-11), p. 372.

17. Veja-se Stanley Morison, *The Typographical Arts*, London, pp. 88-90.

estilos, garantindo desta forma, não só a qualidade como a variedade. Apesar desta notória descoberta e da vontade de ingressar num mercado bastante promissor, denota-se uma certa perspectiva idealista —cândida, aos nossos olhos—, traduzida nas várias tentativas levadas a cabo por diversos autores ao longo do século. Criavam-se formas e estilos, normalmente apelidados de *invenções*, iniciativas que foram porventura influenciadas pelo espírito de uma época que Petrucci¹⁸ define como sendo de grande renovação cultural, despoletada pela abertura e contacto com novos mundos. Era possível *inventar* no século XVI.

Apesar destas tendências gráficas inovadoras, entendemos que foram poucos os calígrafos que trabalharam para além do próprio ego, isto é, foram poucos os que produziram modelos que vigoraram centúrias e que deram seguimento aos princípios da escrita humanista: a primazia da legibilidade e harmonia das formas, a letra entendida não apenas como um adereço decorativo e estético, mas como parte de um código convencional. Não podemos deixar de salientar a sobriedade e a simplicidade —tão difícil de alcançar— como a de Arrighi, Francisco Lucas e a do nosso Manuel Barata. Os calígrafos quinhentistas anunciavam com brio as suas invenções, dando a conhecer ao mundo o seu génio criador aplicado à arte da escrita, fazendo das especificidades da técnica de corte e utilização da pluma a forma de encontrar a grafia mais funcional e bela. Consideramo-los experimentalistas, curiosos e formalmente insatisfeitos, já bem distantes dos anónimos copistas dos *scriptoria* medievais. No século XVI procuraram-se soluções morfológicas inovadoras, capazes de se diferenciarem entre si, e os estilos oscilaram sobretudo entre a necessidade de encontrar um modelo de escrita profissional expedita e elegante, e a tentação de tornar a caligrafia num produto vendável, cuja beleza e complexidade do desenho remetia para segundo plano as preocupações de legibilidade. Se a caligrafia foi uma *moda* no século XVI, bem como uma aptidão necessária a todos os que procuravam a distinção social ou profissional, a sobriedade não era um atributo qualitativo ou atractivo para a maioria da população que aprendia e *consumia* caligrafia. A procura por novas soluções caracteriza a caligrafia do século XVI, bem como o culto da forma e da ornamentação que será protagonizada pela escola francesa e pela requintada escola flamenga do século XVII, culto esse que ocuparia, até à exaustão, os calígrafos do resto da Europa durante todo o século XVIII.

Inicialmente, a forma das letras e a sua combinação em palavras começou por ser designada por *modi scribendi* e na Alemanha surgiu o termo *modisten*¹⁹ para denominar os autores do desenho das letras. As designações para mestres de escrita, variaram no tempo, verificando-se alterações na época do livro impresso, particularmente no século XVI.

18. Petrucci, 1992, op. cit., p. 357.

19. S. Morison, *Early Italian Writing...* op. cit., pp. 27-8, apud W. Doede, *Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800*, Hamburg, 1958, p. 7; P. Jessen, *Meister der Schreibkunst aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart, 1923, pp. 6-7.

Em alemão *schreib-meister*, inglês *writing-master*, em francês *maître d'écriture*, em italiano *scrittore* e *calligrafo*, em espanhol *caligrafo*, em português *caligrafo*, e embora não haja estudos sobre a começo da utilização da palavra, cremos que o termo apenas foi adoptado no século XVIII. Manuel de Faria e Sousa, Barbosa de Machado entre outros, usam a expressão, *mestre de escrita*.

Para além dos célebres calígrafos italianos e espanhóis, assinala-se no século XVI, Joahnn Neudörffer²⁰ e Wolfgang Fugger na Alemanha, David Smith em Inglaterra²¹ bem como John Baildon e Jean de Beuchesne que em Inglaterra, 1570, publicavam o *A Booke Containing Divers Sortes of Hand*.²² Esta obra foi publicada primeiro por Beuchesne (Paris, 1550), com o título *Thresor d'Esriture*, sendo posteriormente editada em Inglaterra em 1571.²³ Embora a obra caligráfica seja de Beuchesne, o nome de John Baildon aparece no título da publicação londrina, facto devido ao impressor Thomas Vautroullier, que referencia Baildon pela tradução e edição.²⁴ O primeiro manual de escrita impresso em Inglaterra, até à data, é da autoria de John Baildon e John de Beuchesne, com o título *A Booke Containing Divers Sortes of Hands*, de 1571 onde se mostravam os estilos denominados por Fairbank como sendo «*French secretarie, Italian, Roman, Chancery and court hands*». ²⁵ Integrado no âmbito do ensino da escrita regista-se ainda Francis Clement com o *Petie Schole* de 1575, com duas versões de escrita: a itálica e a notarial, ou formal. Segundo Fairbank, a escrita chanceleresca terá sido introduzida em Inglaterra por Petrus Carmelainus, secretário de Henry VII e terá sido desenvolvida por Roger Ascham (1515-68), que a terá levado à prática e a terá tornado num modelo. Roger Ascham foi tutor dos filhos de Henry VIII e posteriormente secretário das princesas Mary e Elizabeth. Fairbank menciona que a maior influência de Ascham, terá sido a escrita talentosa de Bartholomew Dodington (1536-95), professor de Grego em Cambridge.

O trabalho dos mestres de Quinhentos também versava sobre o desenho elaborado de iniciais, tal como exemplificam as magníficas letras de Yciar e Giraldo. Estas iniciais muito elaboradas tiveram grande difusão durante a Renascença, cuja aplicação também se destinava à indústria tipográfica. As letras de Hans Holbein no *Dance of Death* com elementos que revelam os conteúdos da obra, são um exemplo disso.²⁶

Acerca do fenómeno da caligrafia nesta época, Morison²⁷ coloca uma questão deveras pertinente, mencionando que era expectável que a publicação dos primeiros manuais de caligrafia tivesse acontecido na Alemanha, o centro europeu onde se desenvolveu a indústria tipográfica. Em vez disso, ocorreu no mais importante centro de comércio de livros, Veneza, representando uma importante e nova

20. Sobre Neudörffer, veja-se: Albert Kapr, *Johann Neudörffer der Ä., der grosse Schreibmeister der deutschen Renaissance: 48 Faksimilietafeln aus verschiedenen Werken, mit einer Einleitung von Albert Kapr*; Leipzig, 1956; Doede, Werner Doede, *Schön schreiben, eine Kunst: Johann Neudörffer und seine Schule*, Munich, 1957/1988; Gerrit Noordzij, «The mannerist writing book and Stanley Morison: in honour of Johann Neudörffer», *Quaerendo*, vol. 25, n.º 1 (1995), pp. 59-71, S. Morison, *Early Italian writing books*, 1990.

21. J. Drucker, op. cit., p. 167.

22. Ambrose Heal, *The English writing-masters and their copy-books 1570-1800*. Cambridge, 1931.

23. E. Strange, op. cit., p. 51.

24. Fairbank, p. 16.

25. J. Drucker, op. cit., p. 167.

26. S. Morison, *Early Italian writing*, op. cit., p. 46.

27. Edward F. Strange. «The Writing-Books of the Sixteenth Century» in *Transactions on the Bibliographical Society*. vol. 111, Londres: Blades, East & Blades, 1896, pp. 41-71, p. 42.

dinâmica de mercado que havia alterado os níveis de oferta e da procura de códices, agora a uma escala europeia.

Em 1509, Luca Pacioli, matemático de renome, publicou em Veneza o *Divina Proportione* e embora se debruçasse sobre o desenho geométrico das capitais romanas sob o ponto de vista caligráfico, nada avançou.

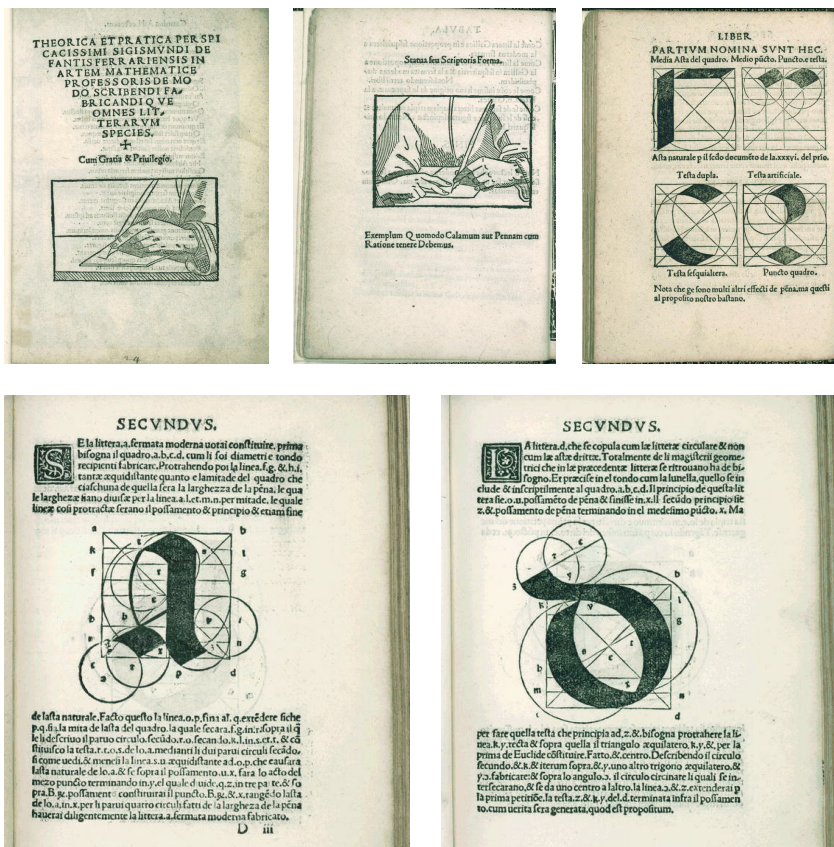


Fig. 6

28. A. S. Osley, *Scribes...*
op. cit., p. 47.

29. A. S. Osley, *Scribes and Sources: Handbook of the chancery hand in the sixteenth century: texts from the writing-masters*.
David R. Godine:
Boston, 1980, p. 51.

Fig. 6 - *Theorica e pratica*, Fanti, 1514, In Library of Congress Online Catalog, [Z43.A3 F3], Rosenwald Coll.

Em 1514, Giovanni de Rubeo de Veneza publicou xilograficamente o *Theorica e pratica perspicassimi Sigismundi di Fantis, Ferrariensis in artem mathematice professoris de modo scribendi fabricandique omnes litteram species* de Sigismondo Fanti di Ferrara, com ilustrações gravadas por Ugo da Carpi.²⁸

Considera-se que esta é a primeira obra pedagógica impressa, sendo abordado o desenho das capitais romanas bem como outros tipos de letras. A obra é em italiano, num *in-quarto* pequeno, apesar do título em latim, dedicado a Alfonso d'Este, impresso em caracteres romanos e com bordaduras ornamentadas. Segundo Osley²⁹, Sigismondo Fanti nasceu em Ferrara, numa família nobre. Os seus contemporâneos afirmam que ele era um teórico da arquitectura, astrólogo, e perito

em geometria das letras. Foi um autor profícuo e para além do interesse pela escrita, publicou vinte e dois trabalhos sobre variados assuntos, matemática, astronomia e filosofia. Em 1526 produziu o *Il Triompho della Fortuna*, obra muito curiosa sobre adivinhação do futuro, normalmente conhecidas por designada por *libri della sorte* ou *della ventura*, ilustrada xilograficamente. No *Theorica*, Fanti indica a necessidade de aplicar a geometria no traçado das letras bem como a necessidade de utilizar vários tipos de papéis ajustados às diferentes tipologias. As tintas, o cortar da pena, a posição do corpo e todos os instrumentos necessários para a caligrafia.

ÉMIGRÉ



Fig. 7

É no primeiro livro de Fanti que surgem as indicações para o traçado da *littera cancellaria*, e segundo a tradução de Morison, a distância entre as linhas deve ser quatro vezes a altura de x (altura do corpo de letra), independentemente do tamanho da letra. Os traços ascendentes e descendentes deviam ser iguais em comprimento e se tivessem patilhas rápidas e naturais para a esquerda, ainda melhor, pois indicavam a qualidade do desenho; estes traços deviam estar a três quartos de distância do entre linhas para não gerar confusão entre as letras. A forma de cada letra devia permanecer igual ao longo do texto, preservando o tamanho do corpo.

A distância entre cada letra devia ser igual à largura das partes negras da letra, isto é, o espaço entre dois n deve ser equivalente à largura das duas pernas dessa letra, se colocadas lado a lado. Assim, a distância

Fig. 7 - Sigismondo Fanti: *Triumpho di Fortuna* (25.7), in *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

entre uma palavra e outra deverá ser tal, que um *n* cabia entre elas. Quanto às terminações das letras que as podiam ligar umas às outras, Fanti chama-lhe *linea morta*, e que Osley depreende que estas seriam as caudas diagonais ou as serifas.³⁰ Fanti sugere a utilidade daquelas instruções não só no desenho da chanceleresca, como no traçado da *mercantesca* e da bastarda. O *Liber Secundus* é dedicado à *littera fermata moderna* (gótica redonda). O quarto livro é sobre a *littera antiqua*, as capitais romanas, possivelmente mais indicado para uso de escrevões do que alunos. O escriba profissional interessar-se-ia pelo *layout* da página do livro, pela qualidade do papel, o método de corte da pena ajustado ao modelo de escrita escolhida. O calígrafo teria de possuir várias penas, «*penna pertenente a la cancellarescha littera a da formata moderna e a la minuscula antiqua*».³¹

B. ARRIGHI, IL VICENTINO

Ludovico Vicentino degli Arrighi³², ou Ludovicus Henricus Vicentinus, terá nascido no final do século xv em Corneto, perto de Vicenza. Tudo indica que terá recebido formação em caligrafia, tipografia e em desenho de livros. A partir de 1510, há informações sobre o seu percurso: dedicou-se à cópia de livros e tornou-se perito na escrita chanceleresca. É provável que a sua formação possa ter ocorrido sob a tutela de Tagliente. O seu círculo de conhecimentos incluía artistas e individualidades endinheiradas e poderosas, tal como os Medici, Raphael ou Vittoria Colonna. Chegou a ser escriba de *brevi* na chancelaria papal, onde continuou a escrever a chancelaria formal.³³ Em 1521, após as reformas do Papa Adriano VI, Arrighi saiu do Vaticano, passou a ser protegido por Georgio Trissino, que lhe terá proporcionado a possibilidade de conseguir produzir os seus próprios livros. Segundo Osley,³⁴ Arrighi desenhou uma ou duas fontes tipográficas e entre os anos 1523 e 1524 publicou vinte e sete títulos. No dia 6 de Maio de 1527 dava-se o saque de Roma com a entrada das tropas de Carlos V, (1500-1558) Rei de Espanha (Carlos I) e Imperador do Sacro Império Romano, que durou oito dias. Após esta data não houve notícias de Ludovico degli Arrighi, sendo provável que tenha perecido no meio de centenas de pessoas.

Em 1522, Ludovico degli Arrighi da Vicenza (1475-1527) conhecido por *il Vicentino*, era livreiro em Roma tendo-se tornado mais tarde um calígrafo ao serviço da *Camera Apostolica*³⁵. A ele se deve a produção do primeiro manual impresso de escrita, compreendido em duas partes, sendo a primeira o *Operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scrivere littera cancellarescha*, cujas páginas haviam sido impressas através

30. S. Morison, *Early Italian*, op. cit. pp. 46-8.

31. Oscar Ogg, *Three classics of Italian calligraphy: an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tagliente, and Palatino; with an introduction by Oscar Ogg*. New York, 1953.

32. Osley, op. cit., p. 71.

33. Osley, pp. 71-2.

34. Christopher Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-century Venice and Rome*. S.d. Netherlands: Brill. 2004, p. 284.

35. Fairbank, p. 18.

de blocos de madeira gravados. Na *Operina* constavam instruções para o desenho, estilos e formas de letras, exemplificando ainda a escrita *cancelleresca*.³⁶ As letras haviam sido cortadas por Ugo da Carpi e tinha privilégio papal. A nosso ver, cada página do *Operina* é pura poesia visual, um verdadeiro diálogo de sintonia entre cada uma das letras, demonstrando um extraordinário entendimento do posicionamento do texto no branco da página, bem como do alinhamento vertical e quebrado das frases e das palavras, bem como a mestria do seu desenho na simplicidade do traçado de algumas iniciais, cujos prolongamentos interagem de forma muito harmoniosa tanto com as restantes letras como com a composição do texto. A ausência de ornamentos, ou bordaduras nas folhas, talvez indique que Arrighi teve a noção clara da depuração do seu exercício caligráfico, não necessitando por isso de qualquer decoração, sabendo que tal interferiria com a *relação* aparentemente tão simples do traçado das letras.

ÉMIGRÉ

36. A obra está listada em Emanuel Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*. Milano, 1966, e em A. F. Johnson, «A Catalogue of Italian Writing-Books of the Sixteenth Century», *Signature* n.º 10, 1950, p. 19.

37. A expressão é «*Sta'pata in Venetia/PER/Ludovico Vicentino Scrittore/et/Eustachio Celebrino Intagliat-tore*» in, Luigi Servolini, «Eustachio Celebrino da Udine: Intagliatore, calligrafo, poligrafo ed editore del séc. XVII», *Gutenberg Jahrbuch*, 1944-49: 185, no. 7.

38. Witecombe, p. 286: Phillip Hofer, «Variant Issues of the First Edition of Ludovico Arrighi's Vicentino, *Operina*», ed. Osley, London, 1965, pp. 95-106, comenta acerca de uma rivalidade existente entre Arrighi e Carpi, pois as palavras «*Ugo da Carpi Intagliatore*» haviam sido apagadas da obra, cujos vestígios puderam ser analisados à contra-luz, na primeira edição do *Operina* que está em Harvard. Ugo da Carpi retaliou, voltando a cortar os blocos de madeira, editando o seu próprio livro em Veneza.

39. O título tal como se apresenta no original, é «*THESAVRO DE SCRITTORI Opera artificiosa laquale con grandissima arte si per pratica como per geometria insegna a Scrivere diverse sorte littere; cioe Cancellarescha: merchantescha: formata: Cursiva: antiqua: moderna: et bastarda de piu sortes cum varii, e, bellissimo exempli et altre sorte littere de varie lingue; cioe Grecha: bebraica: Caldea & arabicha: Tutte extratte da diversi et probatissimi Auttori: & massimamente dalo preclarissimo SIGISMUNDO santo nobile ferranese: mathematico: et Architetto eruditissimo: dele misure, e, ragione de lettere primo inventore; Intagliata per Vgo da Crapi: Cum gratia: et privilegio, M.D.XXXV.*»



Fig. 8

A segunda parte tem como título *Il Modo & Regola de scrivere littera corsiva over Cancellarescha* novamente composto por Ludovico Vicentino³⁷. No ano de 1523, o *Il Modo de Temperare la Penne* de Arrighi, é impresso em Veneza, tendo como gravador Eustachio Celebrino da Udine.³⁸ No ano 1525, a *Operina* foi reimpressa, após uma revisão, tendo novamente como *intagliatore*, Ugo da Carpi,³⁹ que em 1523 gravou as

Fig. 8 - *La operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha, Roma, 1522*. Library of Congress Online Catalog, Z43.[A3 1.83 1522], Rosenwald Coll.

estampas para um outro livro de caligrafia, *Thesaurus de Scrittori*⁴⁰, impresso em Roma (1525) por António Blado. O livro contém 48 páginas cujo conteúdo ilustra alfabetos estrangeiros de autores célebres, entre os quais o autor se destaca Sigismondo Fanti, que ele próprio descreve como sendo o primeiro inventor das proporções e regras de fazer letras. Osley diz que talvez tenha sido reeditada pelo menos, oito vezes.⁴¹ Witcombe,⁴² acerca da edição de Blado de 1535, admite que a nota acerca de Sigismondo Fanti é a referência à obra *Theorica et Pratica perspicacissimi Sigismundi di Fantis, Ferrariensis in artem mathematice professoris de modo scribendi fabricandique omnes litteram species*⁴³, impressa com privilégio em 1514 em Veneza por Giovanni Rosso. Fanti, só em 1526 viria a obter a garantia de privilégio para a impressão do *Theorica e pratica del scrivere*.

Muitas vezes se afirma que o primeiro *writing-book* impresso, foi o *Operina* de 1522 por Ludovico Vicentino de Arrighi.⁴⁴ Três anos antes, em 1519, o alemão Neudörffer publicava o *Fundament* cujas edições se limitavam ao círculo restrito de académicos e alunos.⁴⁵ Melhor dizendo, o *Operina* terá sido o primeiro livro impresso com modelos de escrita cursivos, sendo o primeiro manual onde são dadas instruções para a execução da escrita cursiva, através de modelos cursivos. O nome do impressor não foi referenciado. O primeiro livro de Arrighi tem apenas 32 páginas dedicadas à *cancelleresca*.⁴⁶

Dada a característica da obra, e confirmando a nossa opinião no que concerne ao público alvo destes manuais, a *Operina* dirigia-se aos escribas profissionais e num sentido mais lato, para todos aqueles que quisessem comunicar através da escrita utilizando tipologias *universais*. As páginas foram impressas através de blocos de madeira, e o texto contém uma análise e instrução para o desenho, bem como para os vários elementos das letras: a organização das proporções e das partes, o arranjo das variações e combinações e ainda a forma de as ligar. Ao longo de dezasseis páginas, Arrighi dá importância ao desenho das minúsculas, dispendo apenas de duas páginas para as capitulares.

A questão dos privilégios atribuídos a Ugo da Carpi em 1525, terá sido o pomo de discórdia entre ambos, dado o sucesso da *Operina*. No colofão Arrighi confirma a autoria do seu invento «*per inventione di Ludovico Vicentino, scrittore*». Arrighi diz-se escrivão e inventor. Esta última palavra dá a entender que de facto o calígrafo se intitula o inventor de algo, referindo-se certamente à tipologia que desenhou, não querendo partilhar o *invento* com a gravação de Ugo da Carpi, que tornou possível a reprodução de escrita cursiva. A não atribuição do devido mérito a Carpi, poderá explicar uma cópia de um exemplar existente em Harvard que tem obliterado o nome do gravador.

40. A.S. Osley. *Scribes and Source: Handbook of the chancery hand in the sixteenth century: texts from the writing-masters*. David R. Godine, Boston, 1980, p. 18.

41. Witcombe, op. cit., p. 287.

42. Witcombe, p. 287.

43. James Wardrop, «Arrighi revived» in *Signature XII*, 1939, pp. 26-46.

44. S. Morison, *Early italian...*, op. cit., p. 51.

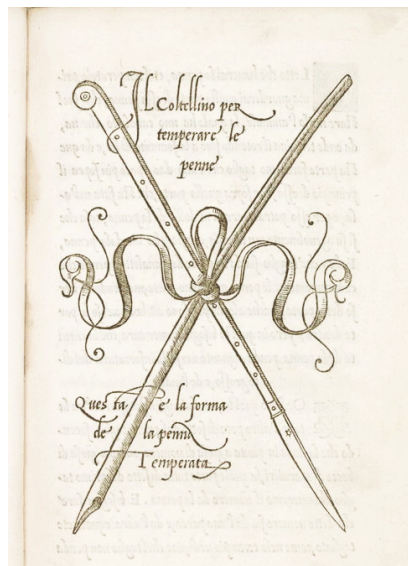
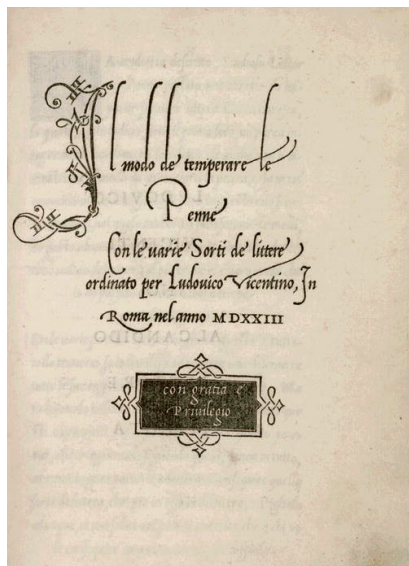
45. Sobre Ugo da Carpi, veja-se Osley, op. cit., p. 72.

46. Ugo da Carpi. *Thesaurus de Scrittori, 1535*, [aliás, fac-símile, com introdução de Esther Potter. Londres: Nattali & Maurice, 1968], p. vii. Tradução de John Howard Benson. Yale University Press for Harvard College Lybrarie e para Newberry Librarie.

Num excerto do prefácio da *Operina*, Arrighi admite a impossibilidade de imprimir todos os exemplos que pretendia, dadas as limitações da técnica, mas que apesar disso se empenhava em igualar a impressão ao desenho da escrita manual. Segundo a tradução de Strange, Arrighi talvez pretendesse reclamar para si o mérito e a habilidade das gravações de Carpi: «... and since it was impossible to offer enough examples of my own hand to satisfy all, I have set myself to study this new invention of letters and to put them into print, and they are as close to handwriting as my ability can achieve.»⁴⁷ Contudo, Edward Strange afirma que o *Thesaurus de' Scrittori*, publicado em 1523 por Ugo da Carpi é uma das obras pioneiras, pois Carpi baseou-se em Fanti tendo incluído pelo menos uma folha com a assinatura de Arrighi.⁴⁸

ÉMIGRÉ

Cerca de 1523, Arrighi edita o *Il modo de temperare le Penne con le varie sorti de lettere ordinato per Ludovico Vicentino* que representa a inevitável abertura e procura de mercado por modelos de caligrafia, tendência que os seguintes manuais ao longo do século XVI iriam reflectir e confirmar. Cabe aqui referir, uma vez mais, que o público a quem se dirigia a *Operina*, eram os profissionais, os artífices de metais, iluminadores e outros artistas.⁴⁹ Para Fairbank, o itálico, a escrita das cortes, tornou-se a escrita dos que tinham uma boa educação e dos escrivães, sendo a *secretary*, uma *mão* mais utilizada que a itálica, e que derivava da escrita gótica o que tornava o acto da escrita mais célere, sendo ainda muito utilizada na elaboração de actos oficiais e de negócios. Ambos os estilos foram aplicados simultaneamente, embora o itálico fosse mais usado nas palavras que tinham ênfase.



47. Edward F. Strange «The Writing-Books of the Sixteenth Century» in *Transactions on the Bibliographical Society*. vol. III, Londres: Blades, East & Baldes, 1896, pp. 41-71, p. 42.

48. Morison, op. cit., p. 55.

49. Osley, op. cit., p. 73 nota 2: *Luminario*, Miland Publishers, Nieuwkoop, 1972, p. 35 e seguintes.

Fig. 9 - *Il modo de temperare le penne con le varie sorti de lettere ordinato per Ludovico Vicentino*, Roma, 1523. Library of Congress Online Catalog, 243.[A3 1.83 1522], Rosenwald Coll.

Fig. 9

ARTE DE ESCRIBIR
 EXEMPLARES DE
 DIVERSAS SORTES DE
 LETRAS DE MANUEL
 BARATA 1590/1592



Fig. 10

Segundo Osley, a *Operina* terá sido pensada como uma só obra, acabando por ser publicada em duas partes, adquirindo o título *Il Modo de [...]* com diferença de um ano. A rapidez das impressões talvez justificasse a necessidade de se antecipar ao livro de Tagliente.⁵⁰

Apesar de fornecer instruções para o desenho das letras, Arrighi não revela inteiramente o seu método: define dois traços essenciais, os horizontais e grossos, os angulares e finos. A formação da letra oblonga estreita e vertical, não rectangular e ligeiramente inclinada para a direita. Morison afirma que esta flexibilidade da formação e variação é o segredo da vitalidade da escrita de calígrafo.⁵¹ Fairbank considera o itálico de Ludovico de Arrighi um cursivo corrente, formado pela rapidez e para uso igualmente rápido, havendo no entanto, algo a assinalar: a sua forma obedece a um modelo, não é livre, pois era

50. S. Morison, *ibidem*, p. 54.

51. Fairbank, p. 27.

Fig. 10 - *Il modo de temperare le penne con le uarie sorti de littere ordinato per Ludouico Vicentino*, Roma, 1523. Library of Congress Online Catalog, Z43.LA3 L83 1522], Rosenwald Coll.

uma cursiva para cópia dos livros.⁵² Uma das características da cursiva é a permanência do contacto da pena com o suporte de escrita, havendo menos movimentos do levantar da mão. Arrighi diz que o *a, c, d, f, i, k, l, m, n, s, t*, e o *u* podiam ser ligados às letras seguintes, e que o *b, e, g, h, o, p, q, r, x, y*, e o *z* não deviam ser ligados. Arrighi define as linhas que originavam as letras por dois traços básicos, o *tratto piano e grosso* —a linha recta larga e horizontal— e o *tratto acuto e sottile*, a linha diagonal e estreita.⁵³ Agrupa as letras do alfabeto mediante os traços que davam início ao desenho. Estabelece em seguida, os dois elementos principais do alfabeto em itálico, nomeadamente o corpo oval estreito e os ascendentes e descendentes verticais e ligeiramente inclinados. Quanto ao corpo da letra, Arrighi menciona que a sua execução começa com o traço horizontal. Sem indicar o verdadeiro método de desenho, supõe-se que o aluno aprenderia através da observação do exemplo. Arrighi defende que as letras deviam ser oblongas, mas não divulgou as proporções. O itálico devia ser baseado numa elipse e não num círculo.

A *cancelleresca* bastarda é rigorosa; as cabeças dos ascendentes *b, c, d, f, k, l* e o *s* longo bem como as caudas dos descendentes *f, p, q* e *s* longo, *x* e *y*, têm a mesma inclinação diagonal com terminações em forma de pêra ou lágrima. Segundo Morison, superar ou mesmo copiar⁵⁴ Arrighi, foi difícil. Destaca-se aqui a vitalidade do *ductus*, os meios de escrita reduzidos a dois tipos de traços, produzindo um modelo que viria a perdurar por muito tempo.

Tagliente,⁵⁵ contrariamente a Arrighi, era um mestre de escrita profissional, tendo ensinado na escola da Chancelaria do Vaticano. Acerca do *Libro Maistrevole*, o pequeno *in-quarto* de 1524, Anne J. Schutte⁵⁶ comenta que este foi um esforço pioneiro dirigido a todos os que procuravam a literacia, nomeadamente aos artesãos e em particular às mulheres, e a todos aqueles que não tinham acesso à escola, através do método de silabar as palavras, embora não tivesse em conta nem a gramática nem a escrita.

Os títulos do livro de Tagliente variam conforme o conteúdo, *La vera arte delo Excelente scrivere de diverse varie sortie di Litere*, apresentando propostas para a *cancelleresca* e a *mercantesca*. Morison assinala a sua *cancelleresca pendente*, muito inclinada para a esquerda. Na *trattizzata*, na *bollatica* e *imperiale*, é visível a preferência dada à componente estética, sendo notória em grande parte dos elementos decorativos usados por Tagliente, a influência bizantina e árabe, tão comum em Veneza, promovida tanto pelas políticas pacifistas como pelo entreposto comercial com Bizâncio.⁵⁷

ÉMIGRÉ

52. Osley, op. cit., p. 73.

53. S. Morison, *ibidem*, op. cit., p. 60.

54. Dados bio-bibliográficos em Wardrop, «A Note on Giovanantonio Tagliente» *Signature*, new ser. VIII (1949) com fac-símiles; Vittorio Lazzarini, «Un maestro di scrittura nella cancelleria veneziana» in *Scritti di Paleografia e Diplomatica*, Padova, 1969; J. Wells, *Opera di Giovanantonio Tagliente 1525*, Chicago, 1925. Veja-se também: Giovanantonio Tagliente, [*Opera di Giovannantonio Tagliente che insegna a scrivere de diverse qualita de lettere, intitulata Esemplario*. Venice, 1525.] *Opera di Giovannantonio Tagliente: 1525*, ed. fac-símile, introd. James M. Wells, Chicago, 1952; Óscar Ogg, *Three classics of Italian calligraphy: an unabridged reissue of the writing Books of Arrighi, Tagliente and Palatino*. New York: Dover Publications, 1953.

55. Anne Jacobson Schutte, «Teaching Adults to Read in Sixteenth-Century Venice: Giovanni Antonio Tagliente's Libro Maistrevole» in *The Sixteenth Century Journal*, vol. 17, n.º 1, 1986, pp. 3-16, p. 3. Artigo digital in: <http://www.jstor.org/stable/2541352>.

56. S. Morison, *Early Italian Writing...* op. cit., pp. 62-3, *apud* D. Fava, «La scrittura libraria di Ciriaco d'Ancona» in *Scritti di Paleografia in e Diplomatica in onore di Vincenzo Federici*, Florença, 1945, p. 295; S. Morison, *Byzantine Elements in Humanistic Scrip*. Chicago, 1952.

57. Claude Mediavilla, *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Paris: Imprimerie Nationale, 1993, p. 201.

Antes de mais, debruçamo-nos sobre a divisa de Palatino, a borboleta em volta da luz, cujas palavras se traduzem da seguinte forma: «*pois eu sei bem que persigo aquilo que me queima*»,⁵⁸ e que de algum modo explica a forma com que alguns autores caracterizaram a personalidade apaixonada do calígrafo. Giovambattista Palatino⁵⁹ nasceu em Rossano na Calábria por volta de 1515, e terá falecido por volta de 1575, em Nápoles. Na sua juventude foi para Roma onde o seu talento não passou despercebido. Trabalhou num notário e desenhou letras para inscrições lapidárias, sendo exemplo disso o arco de Pius IV na Porta del Popollo tendo realizado as letras do livro topográfico sobre Roma, o *Urbis Romanae topographia*, edição de 1533 de G.B. Marlianus.⁶⁰ Foi um dos primeiros calígrafos a deixar um retrato dele próprio. Palatino foi secretário e membro da denominada Academia de Sdegnati, um círculo de tertúlias composto por personalidades da Igreja, da diplomacia, de intelectuais e por homens das letras.

Nesta altura a chanceleresca itálica estava a sair de moda, fortemente repudiada pela nova geração de escribas, entre os quais se destacava Cresci, o calígrafo que mais oposição fez a Palatino.

Palatino chegou a produzir uma obra caligráfica com 200 páginas, contendo vários estilos de letras, incluindo as capitulares romanas construídas geometricamente, e as letras góticas.⁶¹ Em 1540, produziu o *Libro nuovo d' imparare a scrivere tutte sorte di lettere antiche et moderne di tutte mationi, con nuove regole misure et essempli. Con un breve & utile trattato de le cifere...*, impresso em Roma por Benedetto Giunta, com privilégio de 10 anos atribuído por Paulo III, e outro por igual

58. Veja-se Wardrop, «Civis Romanus sum: Giovanbattista Palatino and his circle», *Signature*, new series, n.º 14 (1952), pp. 3-39.

59. Osley, op. cit., p. 84.

60. *Ibidem*, p. 84; o manuscrito encontra-se na Kunstabibliothek em Berlim, ms. 05.5280.

61. James Wardrop, 1952, op. cit.

Fig. 11 - Palatino, 1540.

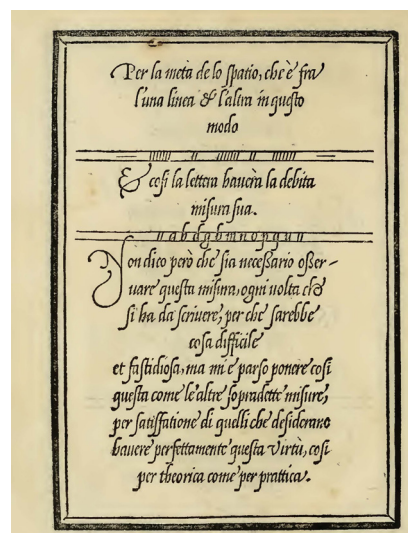


Fig. 11

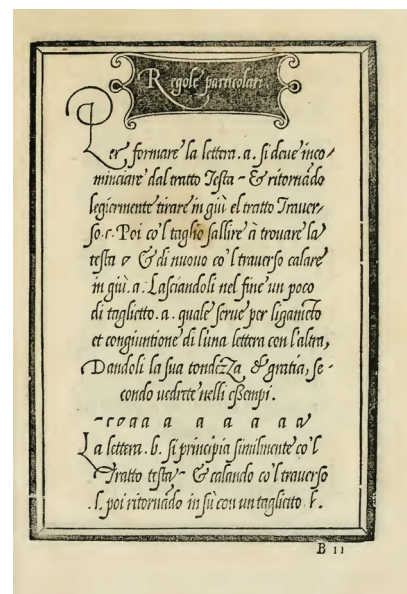
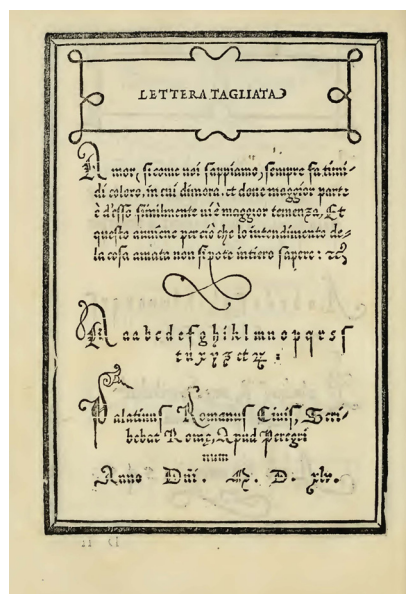


Fig. 13

62. Diana Robin, Anne R. Larsen, and Carole Levin, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, 1st ed., 1948], 2007.

63. Fabriano, Mambriano Rosco, *L'Assedio Di Firenze*, Giuseppe Pelaas, Firenze: 1894, p. XXI.

64. Debora Parker, «Women in the Book Trade in Italy, 1475-1620» in *Renaissance Quarterly*, vol. 49, n.º 3, 1996, pp. 509-41. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2863365>.

65. Witcombe, p. 287, nota 11; esta obra está elencada em Edward Johnson «A Catalogue of Italian Writing-Books», p. 28.

66. Witcombe, p. 288, nota 12, in Casamassima, *Trattati di Scrittura*, 90, n.º 12; A. F. Johnson, «A Catalogue of Italian Writing-books», p. 29.

Fig. 13 - Palatino, 1540.

tempo, pelo Senado de Veneza.⁶² Em 1544 o livro foi impresso e no seu colofão constam os dados acerca de quem publicou, a saber *Madonna Girolama de Cartolari*⁶³ que seria a viúva de Baldassarre de' Cartolari.⁶⁴ Deborah Parker⁶⁵ menciona o impressor parisiense Henri Estienne que no *Epistola qua as multas multorum amicorum responde de suae typographiae statu nominatimque de suo thesauro linguae graecae* (1569), testemunha acerca da participação feminina nas artes da imprensa e comércio de livros, referindo os prejuízos que provinham de todos os ignorantes que se ocupavam da arte da impressão, sendo estes homens e mulheres: «but beyond all those evils wich have now been brought on by the ignorance of printers, male ande female, (for this only remain to add to the disgrace of the art, that even the little ladies have been particing it), who will doubt that new evils are daily to be expected?». Parker assinala que apesar de na época da Renascença os homens estarem conscientes da participação feminina na indústria livresca, o tema não foi posteriormente estudado, nem por historiadores nem por bibliógrafos, com a devida profundidade.

Em 1545, Blado deu à prensa uma edição revista com o título *Libro de M. Giovanbattista Palatino, cittadino romano, nelqual s'insegna à scrivere ogni sorte lettera, antica, et moderna, di qualunque natione, con le sue regole, et misure, et essempli: et con un breve, et util discorso de le cifre*. Em 1546, Domenico Manzoni de Oderzo publicou o seu *Libretto molto utile per imparà a leggere scrivere*, impresso em Veneza por Comin de Trino.⁶⁶

Em 1548, o frade franciscano Vespasiano Amphiareo publicou o *Un novo modo d'insegnar a scrivere et formar lettere di piu sorti, che da altri non prima c'hora usate: novamente da frate Vespasiano minoritano trovato, e da lui pur hora dato in luce*, impresso com privilégio por Curtio Troiano d'i Navo.⁶⁷

O manual de caligrafia de Palatino foi editado em Roma 1540, o *Libro nuovo d'imparare a scrivere*, com uma edição ampliada em 1545. Em 1566 é publicado o *Compendio del gran volume*. Se por um lado Palatino segue o padrão tradicional do formato *in-quarto* em oblongo, as tipologias gráficas mostram uma personalidade versátil, ambiciosa e exuberante. Para além do especial destaque dado à chanceleresca itálica cursiva e à chanceleresca formata, a escrita que correspondia ao itálico dos caracteres de impressão, Palatino exercitou a criptografia, a escrita utilizada pelos secretários dos diplomatas, bem como alfabetos hebraicos, gregos e sarracenos. Osley menciona a elevada qualidade das gravações, embora o autor não seja identificado. A chanceleresca é bastante comprimida, com grande contrastes de traços finos e grossos, e revela um grande controle e exactidão da mão no traçado das letras.

Quanto ao desenho, Palatino identifica três tipos de traços fundamentais: o *testa*, traço horizontal; o *traverso*, traço vertical; o *taglio*, traço diagonal estreito. O traçado é assertivo e regrado, com uma relação precisa de espessuras entre os três traços principais executados com uma ponta larga. As proporções dos corpos das letras itálicas diferiam das de Vicentino e Tagliente pois estas deviam caber num oblongo com o dobro da largura. O efeito obtido caracterizava letras angulosas e estreitas, com poucas linhas curvas, cuja questão Palatino viria a abordar posteriormente.

Palatino não forneceu orientação para o desenho das capitulares, embora tenha enunciado claramente as regras de construção do alfabeto, letra a letra: o comprimento dos ascendentes e descendentes devia ser igual à altura das minúsculas, o espaço entre as letras, palavras e linhas. A inclinação da letra devia ser pouco acentuada para se poder acelerar o ritmo de escrita. Enumera a seguintes normas: o comprimento dos ascendentes e descendentes devia ser duas vezes o corpo da letra e com o comprimento igual entre si; quanto às ligações entre as letras, a regra devia ser generalizada pois todas deviam terminar com um pequeno traço diagonal; o *f* e o *t* podiam ser ligados a todas as letras que não tivessem ascendentes; a distância entre letras devia equivaler ao espaço das pernas do *n*; a distância entre palavras equivalia ao espaço ocupado pela letra *o*; o espaço entre cada linha devia ser igual à altura de dois corpos. A secção da obra dedicada à utilização

67. Osley, op. cit., p. 85.

dos materiais de escrita, é, na opinião de Osley, uma das melhores desta época⁶⁸ dado o seu carácter eminentemente prático, proveniente do exercício diário da escrita. Acerca das práticas de ensino, Palatino dá alguns conselhos: para treinar a mão, devia ser utilizado um estilete de metal com a ponta cortada de forma rectilínea como a pluma, e um bloco de madeira dura ou uma placa de cobre onde as letras podiam ser gravadas. Em seguida o aluno fazia deslizar o estilete ao longo das cavidades, decorando a forma das letras. A utilização do papel previa a pautagem com grupos de quatro linhas paralelas, sendo as do meio a definição do limite da altura do corpo das minúsculas e as restantes para os limites dos ascendentes e dos descendentes. Esta pautagem ia sendo gradualmente diminuída, permitindo uma única linha, até ao último estágio de aprendizagem em que a escrita era praticada sem a ajuda de qualquer linha.

Mediavilla⁶⁹ afirma que um dos calígrafos com maior número de edições foi Palatino. O *Libro Nuovo d'imparare A Scrivere* de 1540, foi reproduzido por dez vezes seguidas. A edição de 1545, impressa por António Blado, com 110 páginas e 80 gravadas em madeira.

A paleta caligráfica de Palatino é vasta, porventura reflexo de uma época de grande dinamismo comercial e de grandes alterações culturais. Entre os seus modelos contam-se várias tipologias *mercantescas*, as góticas redondas e textura, a escrita das bulas, letra francesa, espanhola e alemã, capitulares romanas, alfabetos hebraicos, cirílicos e caracteres criptográficos. Petrucci descreve-o como sendo um poeta e literato medíocre, embora fosse membro de uma academia e usufruísse da protecção de amigos influentes. Palatino propõe o modelo que Petrucci designa por *chanceleresca itálica geometrizada*, tendo desenhado ainda um alfabeto de capitulares epigráficas clássicas. Entre 1562-1563, Palatino desenhou a inscrição monumental que saudava os viajantes à entrada da Urbe da Porta del Popolo.

Frate Vespasiano de Amphiareo (c. 1490, c. 1563) foi calígrafo e mestre de escrita de renome em Florença (a prática de ensino ocupou trinta anos da sua vida), tendo-se mudado para Veneza no ano de 1516, onde inventou e ensinou a letra que ele próprio designou por «*bastarde del Frat*».⁷⁰ A obra *Un Novo Modo d'Insegnar a Scrivere et Formar Lettere di piu Sorti*, foi impressa por Curtio Troiano d'i Navo em Veneza, 1548.⁷¹ A inspiração em Tagliente é notória, embora os estilos não sejam tão exuberantes. O objectivo de Amphiareo era o de ligar a bastarda, cruzamento entre a nova chanceleresca e a *mercantile*, a humanística e a gótica cursiva, e que servisse tanto aos nobres como aos mercadores. A intenção seria a de responder às necessidades de uma época de grande desenvolvimento comercial. A sua obra privilegia a bastarda com doze páginas, incluindo ainda a minúscula e maiúscula

68. Claude Mediavilla.
*Calligraphie. Du
signe calligraphié à la
peinture abstraite*. Paris:
Imprimerie Nationale,
1993, p. 202.

69. S. Morison,
Early Italian writing,
op. cit., p. 89.

70. Veja-se Vespasiano
Amphiareo, [*Opera
di Frate Vespasiano
Amphiareo da Ferrara
... nella quale si insegna
a scrivere varie sorti de
lettere*. Vinegia, 1554.]
*Vespasiano Amphiareo's
writing book of 1554*,
ed. Jan Tschichold.
Stuttgart, 1975.

71. Osley, *Scribes and
Sources*, op. cit., p. 100.

chanceleresca e um número de góticas: a *bollatica*, *francesca* e *rognosa*. A bastarda de Amphiareo foi motivo de inspiração para os calígrafos espanhóis⁷² mas não teve uma difusão expressiva.

ÉMIGRÉ

❧ D. GIOVANNI FRANCESCO CRESCI

Em 1560, um escriba do Vaticano, Giovanni Francesco Cresci, publicou um manual sobre a arte da escrita que representou um ponto de viragem relativamente aos estilos da época. Nessa data, Giovan Francesco Cresci de Milão, denominado *Scrittore della Libreria Apostolica*, recebeu privilégio por dez anos de Pius IV para o seu livro *Esemplare di piu sorti lettere di M. Gio. Francesco Cresci Milanese dove si dimostra la vera forma dello scrivere cancellaresco corsivo*, impresso em Roma às custas de Cresci, por Antonio Blado.

Tal como outros calígrafos, Giovan Francesco Cresci⁷³ também foi escriba Papal. Proveniente de Milão, terá nascido por volta de 1534-35. Em 1552, Cresci veio para Roma com o seu pai, procurador dos Cardeais Salvati e Cibò,⁷⁴ tendo sido nomeado, em 1556, para o cargo de escriba na Biblioteca do Vaticano. Passados cinco anos obteve a nomeação adicional para a Capela Sistina, onde tinha como função a cópia de missais, livros de serviço e de coro. Cresci foi o autor de três livros⁷⁵ e, segundo Osley, dois dos seus trabalhos geraram muita controvérsia: *Avertimenti* (Veneza, 1579) e a obra póstuma *L'idea, con le circostanze naturali che a quella si ricercano per voler legittimamente posseder l'arte maggiore e minore dello scrivere*, (Milão, 1622). Os textos de Cresci, segundo a transcrição de Osley,⁷⁶ contêm preciosas e interessantíssimas indicações sobre caligrafia, métodos e instrumentos de escrita.

72. Cfr. James Wardrop, «The Vatican Scriptor: documents for Cresci and Ruano» in *Signature*, new series, 5, 1948, pp. 2-28; Franca Petrucci Nardelli, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 30 (1984), pp. 668-71.

73. Osley, op. cit., p. 113.

74. *Esemplare di piu sorti lettere*, Roma 1560; *Il Perfetto Scrittore*, Roma, 1570; *Il Perfetto Cancellaresco Corsivo*, Roma 1579. Osley, p. 113, nota 1: existe um quarto livro atribuído a Cresci, o *Il Quarto Libro*, Roma 1596, sendo no entanto uma colectânea de modelos desenhados por ele entre 1579 e 1580. Esta colectânea foi publicada por Sívio Valesi.

75. Osley, op. cit., pp. 121-5.

76. Osley, op. cit. p. 117.

Fig. 14 - *Esemplare di piu sorti di lettere dove si dimostra la vera forma dello scrivere cancellaro corsivo / di Giovan Francesco Cresci, 1560*. BNF, Catalogue Général, Gallica Bibliothèque Numérique.



Fig. 14

Em 1560, no *Essempolare...*, Cresci apresenta uma nova chanceleresca cursiva, e a construção das capitulares romanas cuja adaptação seria mais apropriada ao *lettering*, neste caso particular à aplicação das letras em monumentos. Quanto à sua chanceleresca cursiva, Cresci afirma que o seu modelo é uma *mão* genuína e a mais moderna. Comparativamente a esta escrita, os modelos antigos de Arrighi, Tagliente e Palatino apresentavam uma escrita mais estreita e pontiaguda que tornava difícil a ligação entre as letras, defendendo ainda que a pena italiana era muito larga e angulosa. Desta forma, Cresci punha em causa as principais regras do sistema de escrita instituído, apontando modelos mais suaves e redondos e com traçados mais práticos, embora o factor legibilidade tivesse sido preterido ao da rapidez de escrita. E este foi o caminho apontado e seguido por toda a Europa no final de Quinhentos.



Fig. 15

Fig. 15 - Giovan Francesco Cresci, 1570.

Usando uma pena com um bico mais estreito, a inclinação era de 10-15 graus. As serifas do *i*, *m*, *n* e *b* faziam uma pequena curva e não um ângulo. As cabeças das letras com ascendentes não terminavam com um pequeno traço horizontal, mas sim em *lágrima* ou *bolbo*. Esta escrita exigia mais movimento e flexibilidade do pulso.

Em Itália, esta tipologia gráfica coincidiu com a difusão da técnica de gravação em lâminas de cobre, por volta de 1550, que viria a substituir os blocos de madeira. O buril do gravador igualava-se à pena do calígrafo, o que aumentou a profusão de elementos decorativos e paralelos nas letras.

ÉMIGRÉ



Fig. 16



Fig. 16 - Cancellaresca formata, Creci, 1570.

Fig. 17 - Cancellaresca cursiva, Creci, 1570.



Fig. 20



Fig. 21

Como mestre de escrita, Cresci fornece bastantes dados: a pautagem do papel era vital para que o aluno se preocupasse mais com as formas das letras, do que com a direcção da escrita. Cada aprendiz devia receber uma lição diária com atenção individualizada. O *curriculum* contemplava cinco temas que eram praticados repetidamente: a forma das letras minúsculas, as capitulares, as ligações, as abreviaturas e o corte da pena, sendo dado ênfase à aprendizagem correcta da forma das letras. Para tal, Cresci previa um tempo de aproximadamente seis meses.⁷⁷ No *Il Perfetto Cancellaresco Corsivo*, Cresci menciona

77. Osley, op. cit., pp. 122-3.

Fig. 20 - *Cancellaresca corsiva*, Cresci 1570, S. Morison, pl. 11.

Fig. 21 - *Chanceleresca Cursiva*, 1579, S. Morison, pl. 10.

A importância de escrever com uma letra não deformada é referida tanto ao nível da documentação a circular nos estratos mais elevados da sociedade, como na correspondência particular. A distinção na escrita era um atributo indispensável para quem era de uma classe socialmente elevada, ou que tivesse pretensões de ascender. Quanto aos métodos de aprendizagem, Cresci indica um bastante interessante, contemplando um ensino personalizado, com grande interactividade entre aluno e mestre. Enuncia em primeiro lugar a necessidade de o aluno aprender a segurar a pena apropriadamente, lembrando-o com frequência da postura correcta. Devia ter quatro penas já cortadas, pois após o uso contínuo, o bico da pena ficava muito molhado e demasiadamente macio. Era importante que as penas secassem e entende-se porquê: quanto mais duro o bico estivesse mais nítido e firme era o traçado das letras.

O papel devia ser previamente pautado com linhas falsas (invisíveis), através de um garfo com pontas arredondadas, de maneira a não ferir ou rasgar o papel. A pautagem era essencial para que o aluno se concentrasse apenas na forma das letras e não apenas na direcção da escrita. O mestre devia escrever no topo de um pequeno livro, os modelos que o aluno devia aprender compreendendo dois alfabetos em minúsculas, um alfabeto em capitulares, as ligaturas e as abreviaturas, seis exemplos de diferentes provérbios, perfazendo um total de vinte exemplos, escritos na presença do aluno.⁷⁸

Cresci é considerado por muitos autores como sendo o primeiro calígrafo barroco, tendo criado um novo cânone para a chanceleresca, sendo que este cânone reflectiu uma nova abordagem da escrita cursiva, apresentando um maior grau de funcionalidade e de grande fluidez no traçado, na qual os aspectos decorativos da letra prevaleciam sobre os estruturais. Esta interpretação da cursiva de Cresci, significou não só uma rejeição das regras fixadas para a escrita, como potenciou o papel do próprio calígrafo e a sua capacidade criativa.

Domenico María Servidori, um italiano a residir em Espanha no final do século XVIII, menciona na sua obra de 1789,⁷⁹ *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, que não tem dúvidas sobre a importância e a influência de Cresci, afirmando que este foi o primeiro calígrafo a merecer o título de *pendolista*, tendo inventado a curvatura da chanceleresca ou a bastarda manuscrita. Servidori assinala que apesar de se dar grande relevo ao trabalho de Arrighi, Tagliente e Palatino, Cresci tinha sido o mestre mais importante para os calígrafos posteriores. Servidori, faz apenas uma ressalva, colocando Fabrício Badesio⁸⁰ ao mesmo nível de Cresci.

Apesar de Cresci se afirmar como seguidor dos modelos clássicos, Casamassima refere que as suas letras mostravam divergências de

78. James Mosley, op. cit. p. 116, *apud* Domenico Servidori, *Reflexiones y Arte de escribir*, Madrid, Imprenta Real, 1789, 2 vols. p. 189; Aurora Gloria Egado, «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro» in *Bulletin Hispanique*, vol. 97, n.º 1, 1995, pp. 67-94, nota 67, p. 87, refere os conteúdos detalhados de Servidori acerca dos calígrafos espanhóis, apresentando ainda um índice de 144 mestres europeus.

O segundo volume apresenta alfabetos com maiúsculas e várias tipologias, não abordando as regras geométricas.

79. Torcato Toriô de la Riva y Herrerero, *Arte de Escribir por reglas y con muestras, segun la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros e nacionales*. 2.ª ed. Madrid: Imprenta de la viuda de Don Joaquin Ibarra. 1802, p. 201, nota 1: Fabrício Badesio, natural de Roma foi no entender de Servidori e Francisco María Torrigio, um mestre nas letras romanas, tendo sido chamado pelos Papas Paulo V, Gregório XV e Urbano VIII para desenhar as letras das inscrições dos edifícios mais nobres de Roma. Apesar disso, Torcato afirma que embora isto não provasse nada, havia que admitir que Badesio «entendió muy bien de letras romanas» tendo em conta a conformidade dos traços finos e grossos, a correcção dos traços horizontais que podia servir de exemplo à caligrafia lapidária.

80. Petrucci, *Public lettering*. 1993, op. cit., p. 34.

construção relativamente às capitais romanas, ao nível das proporções, do traçado das curvas, e do desenho das serifas, podendo reconhecer na sua escrita, a arquitectura e escultura do maneirismo tardio. Petrucci afirma que com Cresci nasceu um novo padrão não só da escrita cursiva, como do desenho das capitais monumentais, correspondendo a uma alteração não só dos cânones estéticos como nos elementos estruturais no desenho, proporção e morfologia da letra.

As propostas estilísticas de Cresci tiveram continuidade. Em 1622, Milão, foi publicada a obra póstuma com componente teórica e prática, o *L'idea per voler legittimamente possedere l'arte maggiore e minore dello scrivere*, onde o autor referencia os seus discípulos, escribas na Biblioteca e Chancelaria do Vaticano e na Capela Sistina, locais que viriam a tornar-se, no final do século XVII, o centro para experiências de estilos gráficos, libertos das influências clássicas. Mosley refere que apesar do reconhecimento da reputação de Cresci, em Itália na segunda metade do século XVI, só na segunda metade do século XX lhe foi atribuída a devida importância, no que concerne à influência que o seu trabalho operou no séculos XVII e XVIII, ao nível da caligrafia como da tipografia.⁸¹

Em 1952, James Wardrop⁸² iniciou os estudos sobre Cresci, adiantando que este foi um dos últimos calígrafos que exerceu uma enorme influência na caligrafia europeia a partir do final do século XVI prolongando-se pelo XVII e XVIII. Em 1966 e 1972 surgem as publicações respectivamente de Emanuelle Casamassima⁸³ e A. S. Osley.⁸⁵ Stanley Morison,⁸⁶ no que respeita ao desenvolvimento das tipologias escritas, divide o século XVI sob a influência de duas figuras determinantes que contribuíram para a alteração das formas escritas mais utilizadas: Arrighi na primeira metade e Francesco Cresci na última metade da centúria. Para além dos manuais editados, o contributo de Cresci ultrapassou o âmbito de registo gráfico, pois o alfabeto de capitulares romanas que desenhou, fruto dos estudos da coluna de Trajano, veio a ser aplicado nos edifícios de Roma juntamente com as inscrições do século I.⁸⁷ Segundo o próprio Cresci, estas letras foram desenhadas à mão livre, sem as regras geométricas que ele considerava restritivas.

Tal como Amphiareo, Cresci tentou sintetizar a chanceleresca com a gótica formal, tendo desenvolvido uma letra bastarda, embora não tenha utilizado essa designação. Segundo Morison⁸⁸, o primeiro livro de Cresci assinala o desenvolvimento da primeira letra barroca, que teve uma longa vigência tanto no foro comercial como no privado. A letra tinha-se tornado mais redonda, com ligaturas mais simples, sendo o grau de inclinação mais acentuado, factores esses

81. James Mosley, «Giovan Francesco Cresci and the baroque letter in Rome» in *Typography papers*, n.º 6, Londres: Hyphen Press, 2005, p. 115.

82. James Wardrop, *The Scripts of the Humanism; some aspects of the humanistic scrip, 1460-1560*. Oxford: Clarendon Press, 1963; James Mosley, «Giovan Francesco Cresci: nuovi documenti, un'iscrizione, un quadro», *La Opera*, 23, 2003, pp. 3-15.

83. Emanuelle Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milão: Il Poliphilo, 1966.

84. Emanuelle Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milão: Il Poliphilo, 1966.

85. A. S. Osley, *Luminario, an introduction to the italian writing books of the 16th and 17th centuries*. Nieuwkoop, 1972.

86. S. Morison, *Early italian writing-books*.

87. Mosley, 2005, op. cit, p. 115.

88. S. Morison, *Early Italian Writing*, op. cit., p. 96.

que proporcionavam uma escrita rápida. A chanceleresca executada segundo o método prescrito por Cresci era destinada às classes eruditas de Itália, França, Holanda e Inglaterra, encontrando-se reminiscências na caligrafia americana e inglesa do século XVIII.⁸⁹

A primeira edição de Cresci é extremamente rara e segundo Morison, para além dos exemplares incompletos tanto da Newberry Librarianie como da Bibliothéque nationale de France, só o Victoria & Albert Museum possui uma cópia bastante boa.

Osley⁹⁰ menciona uma certa esquizofrenia relativamente a Cresci que poderá ser o reflexo dos tempos que ele viveu no final do século XVI. Por um lado procurou as escritas tradicionais, redesenhando não só as capitulares romanas das inscrições lapidárias que ele próprio estudara a partir da coluna de Trajano, bem como o romano e o itálico dos antigos livros italianos, tendo sido estas as tipologias que primaram no seu trabalho no Vaticano. No entanto, Cresci percebeu que naquela época a dinâmica da classe mercantil e política exigia muito dos escritões, tornando a sua chanceleresca e a *mercantile* pouco adequadas.

Giovan Francesco Cresci intitulou-se a si próprio como o criador da verdadeira e genuína *cancellaresca corsivo*, uma escrita expedita, especialmente importante aos escribas das chancelarias que eram obrigados a escrever depressa com modelos tais como a *camcellaresca formata*, as maiúsculas antigas e a *lettera antichetta tonda*, a minúscula romana.⁹¹ Entretanto o desagrado pela *cancellaresca* aumentava, cuja escrita era lenta e com aparência letárgica, com o seu traçado demasiadamente angular e pontiagudo. Para além de um novo estilo de escrita, Cresci propõe uma alteração no meio ou ferramenta de escrita: o bico largo e rectilíneo que viria a modificar o traçado.

A partir de 1590 até meados do século seguinte, a caligrafia floresceu na Holanda e no resto da Europa. Referenciamos alguns dos casos documentados no século XVI, os das mulheres nas artes da caligrafia, tal como a holandesa Maria Strick⁹², (ou Maria Becq, nome de solteira) que nasceu em 1577 em Bois-le-Duc e morreu em Roterdão em 1625, tendo aprendido a arte com seu pai, Caspar Becq, sendo discípula de Jan van den Velde e de Flix van Sambix. Professora e calígrafa em Delft e Roterdão entre 1593 e 1630, a sua obra resultou em 4 *copy-books* e outros três impressos, todos eles gravados pelo marido Hans Strick.⁹³ Para além de Strick, assinalamos Marie Presot de origem francesa a residir em Edimburgo por volta de 1574, e o da sua filha, Esther Inglis, cujas obras manuscritas fazem parte do catálogo da Newberry Librarianie (EUA). Deste catálogo consta ainda Marie Pavie, calígrafa francesa seguidora de Cresci, com obra editada provavelmente em França por volta de 1600.

ÉMIGRÉ

89. S. Morison, introdução de Ambrose Heal, *The English Writing-Masters and their copy-books*, Cambridge, 1931, p. xxxi.

90. Osley, op. cit., p. 114.

91. Mosley, op. cit., p. 118. A transcrição foi adaptada por Osley para o fac-símile de 1968, pp. 3-31.

92. 1ª obra: *Toneel der loflijkcke schrijffen. Ten dienste van de const-beminnende jeucht, int licht gebracht door Maria Strick. Fransoysche School-boudende binnen de wydt vermaerde stadt Delft. Ghesneden door Hans Strick, (Delft 1607)*, [Fac-símile da Nieuwkoop, Miland Publishers, 1970]; 2ª obra: *Christelycken ABC inboudende vierentwintich exemplaren van verscheyden geschriften seer bequaeem ende dienstelijck voor de joncheijdt in de constighe rijmen vervaet. Geschreven en int licht gebracht door Maria Strick Fransoysche School houdende binnen de wydt vermaerde stadt Delft. Gesneden door Hans Strick (z. p. 1611)*; 3ª obra: *Schat oft voorbeelt ende verthooninge van verscheyden geschriften ten dienste vande liefhebbers der booch-lofuycker konste der penne. Mitsgaders de fondamenten der selve schrifte. Int licht gebracht door Marie Strick Fransoysche-school houdende binnen de wijt vernaemde koopstadt Rotterdam. Gesneden door Hans Strick (z. p. 1618) [derde editie]*; 4ª obra: *Fonteyne des levens dat is schoone troostelijcke Biblische spreuchen voor aengevochten ende bedroefde herten na d'ordre van t' A.B.C.: mede seer nut ende bequaeem voor alle beminders der penmen. Int licht gebracht door Maria Strick Fransoysche scoole houdende tot Rotterdam. Hans Strick sculp. (z. p. 1624)*. <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/dvn/lemmata/data/Strick>.

93. Bibliografia sobre Maria Strick: J.C. Schultz Jacobi, *Geschiedenis der Evangelisch Lutherse gemeente te Rotterdam*, Rotterdam, 1865, pp. 76-117; P. Haverkorn van Rijsewijk, «Maria Strick» in *Oud Holland* 23, 1905, pp. 52-62; Anthony Croiset van Uchelen, «Dutch writing masters and The prix de la plume couronnée» in *Quaerendo* 6, 1976, pp. 319-46; Anthony Croiset van Uchelen, «Vive la plume: schrijfmesters in pennekunst in de Republiek» in *Tentoonstellingscatalogus*, Amsterdam, 2005, pp. 19-35; J.W. Schulte Nordholt en J.T. Wiersma, *Het onze vader*, Baarn, 1961, pp. 17-19; H.M. Klinkenberg, «Maria Strick (1577-1631)», in *H.M. Bonebakker-Westermann e.a., Delftse vrouwen van vroeger door Delftse vrouwen van nu*, Delft, 1975, pp. 42-59; Anthony Croiset van Uchelen, *Nederlandse schrijfmesters uit de zeventiende eeuw*, Tentoonstellingscatalogus, 1978. <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/dvn/lemmata/data/Strick>.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES :
DIVERSAS SORTES :
LETRAS DE MANU
BARATA 1590/15



Fig. 24

E. AS INFLUÊNCIAS DOS MODELOS ITALIANOS NA PENÍNSULA IBÉRICA — YCIÁR E LUCAS

Cotarelo y Mori⁹⁴ afirma que a verdadeira caligrafia espanhola não começa no século XVI. Divide em dois grandes grupos a cursiva ou vulgar, e a *magistral* ou *sentada*. Considera que na primeira metade da Idade Média não se encontra nenhum elemento de beleza e que era uma escrita tosca e lenta e que ao mudar de características no século XIV não melhorou, tornando-se negligente e confusa, lamentando-se o abandono da visigótica e francês dos séculos XII e XIII. A letra que Cotarelo chama de *magistral*, existente em livros, códices e documentos de grande importância, encerra alguns elementos estéticos, cuja qualidade pode ser duvidosa. O mérito da escrita *sentada* da Idade Média consistia na igualdade e na carência de todo o cunho pessoal daquele que escrevia, que Cotarelo compara à letra de imprensa. Para este autor, o verdadeiro elemento de arte da escrita medieval reside nas miniaturas, nas orlas e adornos, trabalho que não era do calígrafo pois aquele não era pintor ou iluminador. Nos códices iluminados a letra é o elemento menor, em gótica ou redonda, quase sem variações, rígida sem enlaces nem terminações.

94. Cotarelo Y Morri,
op. cit. p. 7.

Fig. 24 - Maria Strick,
1607. Penmanship of
the XVI, XVII & XVIIIth
Centuries, pl. 94.

A necessidade de escrita começou a crescer a partir do momento em que os livros se tornaram possíveis de adquirir, coleções essas

que só a aristocracia conseguia comprar até então. Cotarelo adianta que foi nessa altura que nasceu a filologia, a hermenêutica, a história e a jurisprudência moderna. A tipografia fez nascer a necessidade de criar uma uniformidade para a letra, o que foi um factor determinante para o surgimento de alguns modelos caligráficos.⁹⁵

Segundo Petrucci, as tipologias vigentes na Península Ibérica no período em análise, são um caso complexo e variado, não só pela diversidade gráfica e cultural que estava dividida entre Castela e Leão e a área meridional de Aragão, como pelas diferenças funcionais e sectoriais que contrapuseram a escrita das chancelarias à escrita notarial, a escrita librária à escrita de uso corrente. Em Castela, no âmbito da escrita documental, era adoptada a cursiva denominada *cortesana*, tipologia verticalizada e de formas redondas, com contraste de traço e rica em elementos provenientes da bastarda francesa e da *mercantesca* italiana, sobretudo no que concerne às ligaturas entre as letras. Esta escrita denota grande variedade e liberdade no traçado, e foi largamente usada no âmbito privado e no documental burocrático. Com o tempo, esta escrita alcançou uma cursividade muito acentuada e com conseqüente complexidade no traçado, derivando num sistema gráfico complicado, profícuo em ligaturas ascendentes e descendentes. Com o tempo foi designada de escrita *procesada*. Esta escrita cursiva e veloz era muito artificiosa sendo pouco legível. Em 1503, os reis Fernando e Isabel intervieram a favor da utilização de uma escrita mais simples que a *cortesana*.

No final do século xv, a cursiva itálica de raiz humanística impôs-se à escrita tradicional cursiva, mais no âmbito público do que no notarial e privado. A aceitação da escrita humanística deve-se não só ao facto de ser um modelo gráfico inovador, pela simplicidade e clareza, mas também, pelo prestígio cultural do humanismo e da renascença italiana.

Petrucci adianta que na região ibérica assistiu-se a um movimento de grande renovação de criatividade e variedade de expressão no desenvolvimento das formas gráficas.⁹⁶ Neste movimento da segunda metade de Quinhentos, surgiram alguns mestres de escrita espanhóis que no seguimento dos seus predecessores italianos, se propuseram a fornecer modelos de escrita a todos os que queriam aprender ou àqueles que pretendiam aperfeiçoar a escrita.

A imprensa, nascida na Alemanha, adoptou a letra gótica, tipologia utilizada nos códices, mas na Europa Meridional, a angulosidade daquela letra foi sendo arredondada, até desaparecer com a invenção ou aplicação na imprensa da letra redonda, utilizada em Itália, Espanha e França.

95. Armando Petrucci, *Scrivere...* op. cit., p. 360.

96. Osley, op. cit., p. 127, *apud* Don Quixote, Parte II, Ch. XLVII, J. M. tradução de Cohen.

Osley abre o capítulo sobre Juan de Yciar com um excerto da obra de Cervantes, o *D. Quixote de La Mancha*:⁹⁷: «Sancho perguntou: 'quem é o meu secretário?' e um daqueles que estava ali respondeu: 'Eu, senhor, pois sei ler e escrever e sou basco' 'com essa última qualificação, bem podias ser secretário do próprio Imperador'».

No século XVII a fama dos escribas bascos era um dado adquirido. O imperador Carlos V e o seu filho Filipe II de Espanha tiveram ao seu serviço treze escrivães bascos. A avaliar pela opinião e reconhecimento da maioria dos autores, Juan de Yciar foi o calígrafo espanhol que indiscutivelmente alcançou maior fama e prestígio, tanto no seu país como no resto da Europa. O primeiro manual de caligrafia impresso em Espanha é de Juan de Yciar, o *Recopilación subtilissima, intitvlada ortographía práctica, Zaragoza* impresso por Bartolomé de Nájera em 1548.⁹⁸

Segundo D. Alonso Garcia⁹⁹ Juan de Yciar terá nascido na Vila de Tavira em Durango por volta de 1522¹⁰⁰ e sobre a sua infância nada se sabe. De forma muito sumária, Yciar aparece em Zaragoza em 1547; a sua obra é publicada pela primeira vez em 1548, seguindo-se outras edições até 1569 e em 1573 retira-se para Logroño¹⁰¹ onde se ordena sacerdote. A data da sua morte não é conhecida. O escritor Pedro Ordóñez de Ceballos¹⁰² coloca Yciar no cenário da corte espanhola onde terá ensinado o príncipe Carlos a escrever.

Yciar foi o primeiro mestre espanhol que produziu um tratado de escrita idêntico aos italianos e que em Saragoça era copista de livros litúrgicos.¹⁰³ Jun de Vingles foi o seu gravador, quando publicou em 1548 pela primeira vez, o *Recopilacion subtilissima intitulada Ortographia practica*, que em 1550 se intitulou de *Arte subtilissimo* e mais tarde *Libro subtilissimo*. Yciar foi um homem de cultura, e na dedicatória a Filipe II, faz referência aos autores italianos, Arrighi, Tagliente e Palatino (nas suas palavras, *el Vicentino, Tagliente y Batista*) a quem reconhece a primazia da obra. O seu manual fornece um grande número de tipologias, contemplando as tradições gráficas nacionais e as italianas, que conhece através dos autores citados. Petrucci assinala a forma passiva com que o faz, afirmando que os princípios geométricos básicos aplicados no desenho das letras descendem directamente dos de Palatino. Menciona determinados elementos curiosos, como sendo as iniciais figuradas com legendas, e as maiúsculas ornamentadas, que também derivam das de Tagliente.

No século XVII os escribas bascos eram sobejamente conhecidos pela excelência do seu trabalho;¹⁰⁴ dos vinte e nove escrivães que Filipe III tinha ao seu serviço, treze eram de origem basca.¹⁰⁵

97. Osley, op. cit., p. 127, *apud* Don Quixote, Parte II, Ch. XLVII, J. M. tradução de Cohen.

98. Ana Martínez Pereira, 2006, op. cit., p. 86; Victor Infantes, e Ana Martínez Pereira, «La imagen gráfica de la primera enseñanza en el siglo XVI» in *Revista Complutense de Educación*, 1990, vol. 10, n.º 2, pp. 73-100.

99. Daniel Alonso García, *Joannes de Yciar, Calígrafo Durangués del siglo XVI, 1550-1950*. Bilbao: Imprenta Provincial de Vizcaya, 1953, p. 17.

100. Data aproximada para 1522 ou mesmo 1521, por cálculo de C. Echegaray através das pranchas identificadas e datadas por Yciar. Garcia, op. cit., p. 18.

101. Garcia, op. cit., p. 22, *apud* Pedro Díaz Morante, prólogo da 2ª parte do *Arte nueva de escribir*.

102. Pedro Ordóñez de Ceballos, *Viaje del Mundo*, 1617, diz-se discípulo de «Juan Diciar» Por comparação da caligrafia atribui-se a Yciar a cópia do *Libro del Saber de Astronomia*, executada para o príncipe Carlos em Alcalá de Henares, 1560. (Ms. Escorial, h.1.1); Juan Barceló, op. cit., p. 11, nota 11.

103. *Ibidem*, op. cit., p. 360.

104. Carmelo de Echegaray Corta, «Calígrafos vascongados: Juan de Yciar» in *Revista internacional de los estudios vascos, Eusko ikaskuntzen nazioarteko aldizkaria, Revue internationale des études basques, International journal on Basque studies*, vol. 1, n.º 3, pp. 242-48, p. 244. Echegaray referencia Stirling *Annals of the artists of Spain. Reign of the Emperor Charles V*. 4 vols. Londres, 1891, pp. 171-6.

105. «De veinte y nueve secretarios que tenía Felipe III en 1605, trece eran euskaldunas» *ibidem*, p. 244.

Segundo J. Durán Barceló, Yciar foi o primeiro calígrafo espanhol a recorrer à *arte del grabado para enseñar su oficio*.¹⁰⁶ Da sua obra caligráfica registam-se sete edições com autorização entre os anos de 1548 e 1566 e três contrafacções com data posterior¹⁰⁷ e ainda uma de 1596.

ÉMIGRÉ

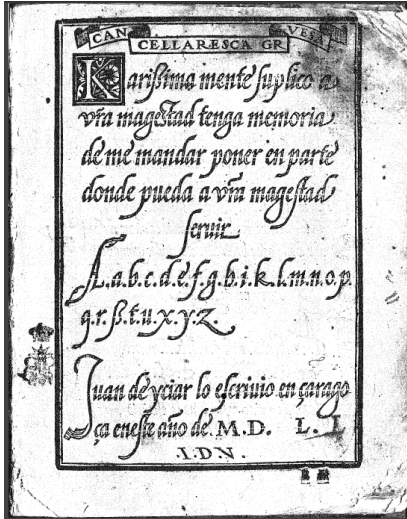


Fig. 25



Fig. 26

Para a grande parte dos autores que estudaram a caligrafia de Yciar, a sua fonte foi Palatino, a quem foi buscar as instruções sobre a escrita e o corte da pena. Enric Tormo i Ballester adianta que Yciar é um exemplo da pluralidade de traços caligráficos no âmbito da impressão, expressos em tratados impressos através de xilografura e que mostram, entre outros modelos, a denominada «gótica hispânica».¹⁰⁸

106. Juan de Yciar. *Arte Sutilísima, por la qual se enseña a escribir perfectamente bechoy experimentado y ahora de nuevo añadido por Juan de Yciar Vizcaino, Año 1553*. [fac-simile com introdução de Juan Durán Barceló, Junta de Castilla e León, 2002], p. 7.

107. Juan Durán Barceló, op. cit., p. 7, nota 1. As contrafacções estão descritas em: Cotarelo y Mori, *Diccionario biográfico e bibliográfico*, Madrid, 1913; Luís Pérez de Guzmán y Sanjuan, «Entretenimientos bibliográficos: otra edición del Libro subtilísimo... de Juan de Yciar» in *Boletín de la Real Sociedade Vascongada de Amigos del País* (1951), ano VII, caderno I, pp. 55-60; Manuel Rico y Sinobas, *Diccionario de caligrafos españoles*. Madridsq: Imp. Jaime Ratés, 1903.

108. Juan de Yciar, *Nuevo estilo de escriuir cartas mensageras sobre diversas materias*. Zaragoza: Agustín Millán, 1552.

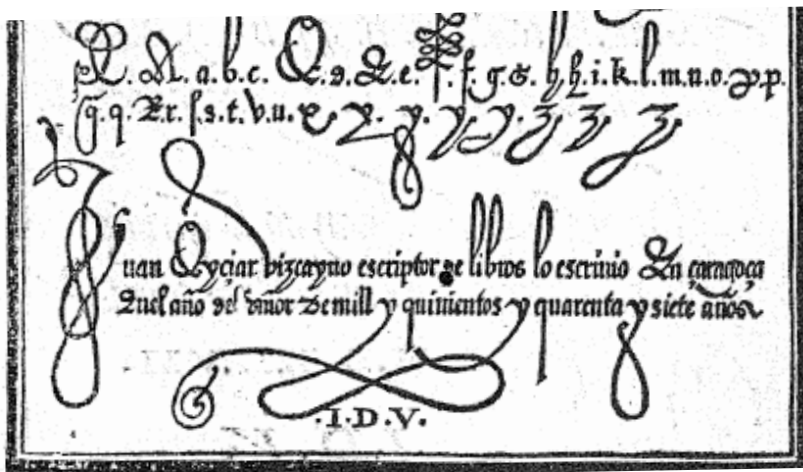


Fig. 27

Fig. 25 - Juan de Yciar, Saragoça 1547. Exemplar da Biblioteca da Ajuda. Mon-53-1-46.

Fig. 26 - Juan de Yciar, *Cancillaresca Romana*. BA, Mon-53-1-46.

Fig. 27 - Juan de Yciar, *Letra Tirada Llana*. BA, Mon-53-1-46.

Yciar era versátil no traçado e dominava a enorme variedade de estilos de letras que eram praticadas na época, apresentando-se como escriba de missais e livros de igreja, tal como seria plausível que fizesse escrita notarial. Tal como outros autores, Barceló supõe que, perante a destreza e domínio no desenho dos principais modelos italianos, isto é, a *littera antiqua*, a *littera di brevis* e a *cancellaresca corsiva*, é provável que Yciar tivesse recebido formação em Itália, embora grande parte do percurso de vida do calígrafo ainda esteja por desvendar.

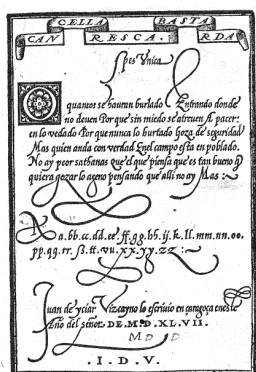


Fig. 28

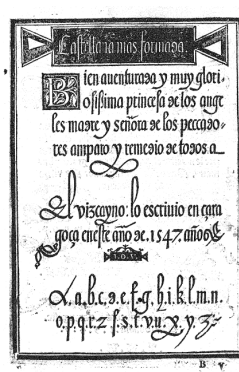


Fig. 29



Fig. 30

109. Juan de Yciar. *Arte Sutilissima, por la qual se enseña a escribir perfectamente hechoy experimentado y ahora de nuevo añadido por Juan de Yciar Vizcaíno, Año 1553*. [Fac-simile com introdução de Juan Durán Barceló, Junta de Castilla e León, 2002], pp. 15-6.

Fig. 28 - Juan de Yciar, *Cancellaresca Bastarda*. BA, Mon-53-T-46.

Fig. 29 - Juan de Yciar, *Castellana mas formosa*. BA, Mon-53-T-46.

Fig. 30 - Juan de Yciar, *Letra Redonda Formada Spes. Vnica.* BA, Mon-53-T-46.

Fig. 31 - Juan de Yciar, *Cancellaresca Pequena bastarda*. BA, Mon-53-T-46.

Fig. 32 - Juan de Yciar, *Maiusculas Cancellaresca*. BA, Mon-53-T-46.

O conteúdo da obra caligráfica de Yciar indica que os seus objectivos como mestre, se voltavam essencialmente para a formação dos denominados profissionais da escrita, pois não só fornece os preceitos geométricos para o desenho das letras, como dedica uma das suas obras à escrita epistolar. Petrucci faz referencia às obras de natureza diversa do tratado de caligrafia: um livro de aritmética de 1549, *Arte breve y provechoso de Cuenta Castellana y Arithmetica* edição de Saragoça de 1559 e *Nuevo estilo de escrevir cartas mensageras*, uma antologia de cartas de amor e amizade.¹⁰⁹

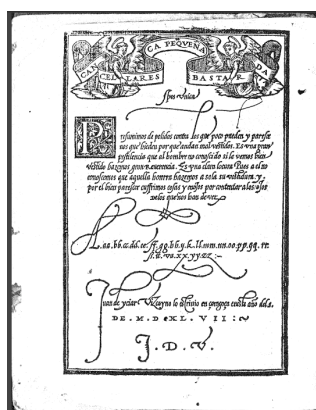


Fig. 31



Fig. 32

A escrita de Yciar é guiada por regras geométricas, apoiando-se em alguns princípios básicos, tais como: a ordem a proporção, o contexto e a figura. A *cancellaresca* foi trabalhada em vários estilos, tais como a *formada*, *bastarda*, *llana*, *gruesa*, *romana*, *de breves* e *echada*. Outros géneros de escrita são abordados: juntamente às humanísticas redonda e cursiva, aparecem a *letra de provisión real*, *castellana formada*, *mercaderes castellana*, *castellana processada*, *tirada llana*, *redonda formada*, *letra de privilegios*, *de bulas*, *francesa redonda* e *tirada*. Contempla ainda uma tipologia vigente nas regiões da Catalunha, Valencia e Aragão: a *aragonesa redonda*, a *aragonesa tirada*, usada tanto pelos notários, como pelos mestres de escrita e mercadores.

Yciar declara que *su propia arte*,¹¹⁰ são as letras para os livros de igreja, indicando talvez o seu principal afã e porventura o início do seu percurso como calígrafo: a *letra caudinal*, as iluminadas, mas as que mais trabalha com compasso são as belíssimas letras grossas dos livros de coro, com alfabeto completo de grande dimensão modular. Yciar entendeu a importância da relação da caligrafia com os caracteres de imprensa pois utilizou os impressos de Manuzio como paradigmas em várias situações: na forma de ligar as letras, adverte que nem todas se harmonizam entre si, sendo que a regra a utilizar nos intervalos e distâncias entre letras e palavras é o princípio matemático de igualdade — *aequalitatis* — tal como em Vicentino e Palatino. É através da observação das obras de Manuzio que trabalha o intervalo da pontuação, identificando a diástole, a vírgula, os dois pontos, o parênteses, o ponto de interrogação e o ponto final.

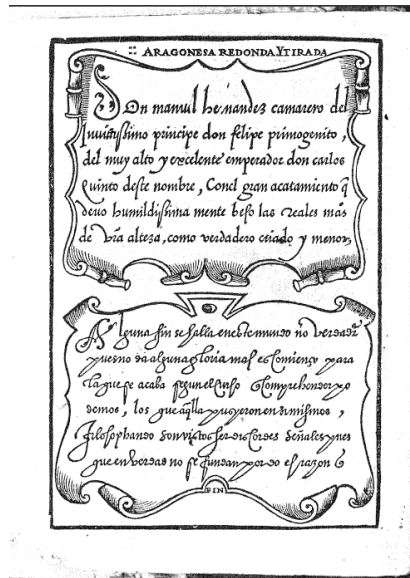


Fig. 33

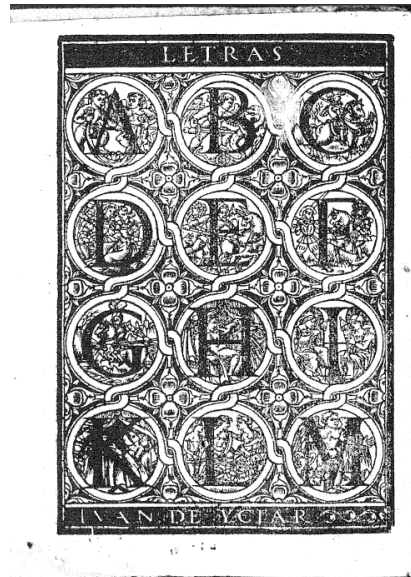


Fig. 34

110. Francisco Lucas, op. cit, p. 16.

Fig. 33 - Juan de Yciar, *Maiusculas Cancellaresca*. BA, Mon-53-1-46.

Fig. 34 - Juan de Yciar, *Letras*. BA, Mon-53-1-46.

Mais uma vez, Yciar preconiza o método mencionado por Quintiliano, que Palatino também recomendava: tábuas de madeira ou metal com o alfabeto sulcado para que o discípulo percorresse os sulcos com um estilete, atentando desta forma na configuração e nas medidas e na forma como se iniciava e finalizava cada letra.

Sobre as pranchas e ornamentação das cercaduras assinadas em conjunto com o gravador Juan de Vingles, talvez não seja evidente, onde acaba e começa o trabalho de um e do outro. A questão da co-autoria das pranchas tornou-se bastante sensível, pois embora se reconhecesse a importância do trabalho do gravador como sendo imprescindível para a correcta tradução do desenho para a chapa, normalmente não se lhes reconhecia o mesmo protagonismo que os calígrafos e outros artistas usufruíam.



Fig. 35

Comparativamente à obra de Francisco Lucas, os tratados de Yciar revelam uma intenção *popularizante* que denuncia a vontade do autor em se destacar como mestre versátil e completo, abrangendo as valências do ensino de escrita da língua e da textualidade, da iniciação do desenho da letra até ao refinamento caligráfico do profissionalismo gráfico. A exuberância e virtuosismo de Yciar contrapõe-se a sobriedade e elegância de Francisco Lucas, que também encontramos na obra de Manuel Barata. Petrucci faz as comparações entre Yciar e Tagliente, (exuberância e exotismo) a sobriedade e elegância de Francisco Lucas e Palatino. Cotarelo adianta que Lucas foi mestre de escrita do príncipe D. Fernando, dado esse que Ana Martínez^{III} refuta pois o príncipe morreu em 1578, com apenas seis anos de idade.

Em 1571 Lucas publicou a obra *Arte de escrever*, que veio a ter outras edições, obra compreendida em quatro partes dedicada a Filipe II.

III. Petrucci,
op. cit., p. 363.

Fig. 35 - Juan de Yciar,
Letra Formada.
BA, Mon-53-1-46.

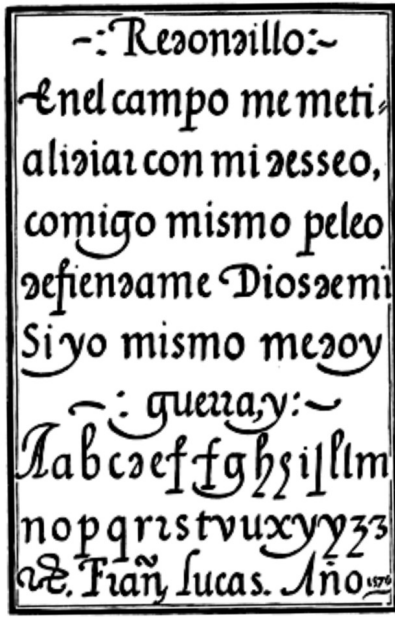


Fig. 36

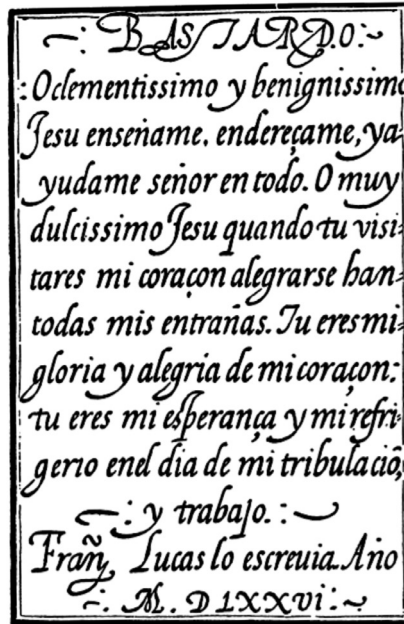


Fig. 37

Do complexo tratado de Francisco Lucas, Petrucci assinala a independência e afirmação do calígrafo perante os modelos gráficos italianos, embora tivesse conhecimento destes. O primeiro livro inicia com um elenco de apenas seis tipos de letra, enunciadas com clareza e diferentes funções: a *bastarda*, a *redondilla*, o *Griffo*, a *antigua*, a *letras latinas* e a *redondo de libros*. A *bastarda* apresentada com sete variações, é, na opinião de Petrucci, a versão espanhola da chanceleresca itálica de Palatino, menos geometrizada e menos rígida.



Fig. 38

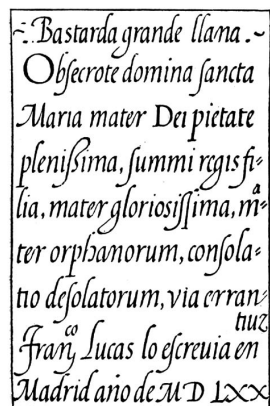


Fig. 39

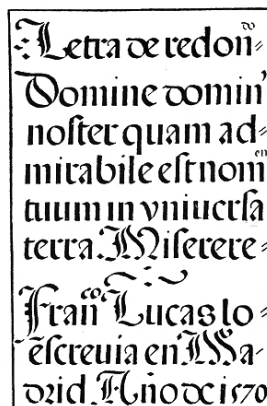


Fig. 40

Fig. 36 - Redondilla, Francisco Lucas, 1570, in *Penmanship of the XVI, XVII & XVIIIth Centuries*, pl. 47.

Fig. 37 - Bastardo, Francisco Lucas, 1576, in *Penmanship of the XVI, XVII & XVIIIth Centuries*, pl. 48.

Fig. 38 - Grifa bastarda, Francisco Lucas, 1577.

Fig. 39 - Bastarda grande, llana. Francisco Lucas, 1570.

Fig. 40 - Letra redonda, Francisco Lucas, 1577.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

A *redondilla* é uma cursiva verticalizada de tradição local, com ligaturas notáveis oriundas da cursiva *procesada*. A letra *Griffo*, (óbvia ligação a Francesco Griffo, o desenhador de itálicos de Aldo Manuzio) é uma *chanceleresca formata*, librária, com poucas ligaturas cuja derivação é italiana. A *antigua* é uma minúscula tipográfica, denominada de *antica tonda*, a escrita dos manuscritos italianos do século xv. As letras latinas são as capitais clássicas, usadas por influência italiana nas inscrições epigráficas monumentais. O *redondo* é uma minúscula gótica com influência da estilização italiana e da tradição de Trezentos e Quatrocentos.

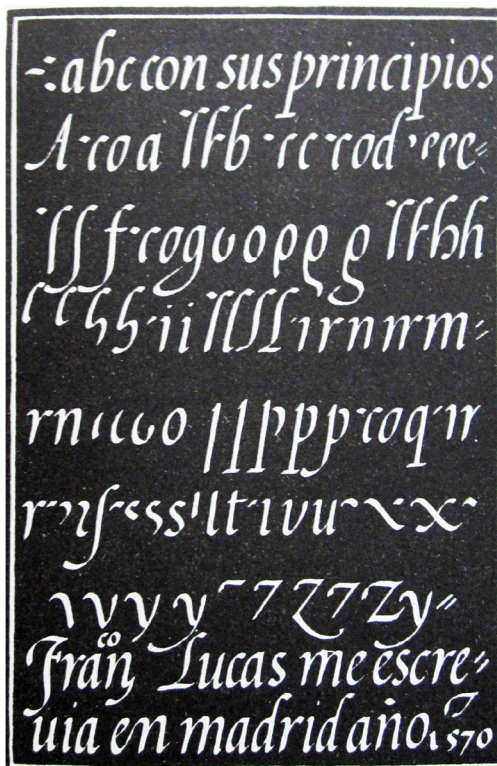


Fig. 41

Comparativamente a Yciar e aos modelos italianos, Francisco Lucas revela uma acentuada originalidade, tanto na criação de um tipo híbrido de escrita *italo-espanhola*, a *bastarda*, como na adição de uma tipologia gráfica que viria a perdurar no tempo, bem como pela ordem racionalizada e funcional que atribui às tipologias adoptadas. A ele se deve a tipificação das formas da cursiva chanceleresca itálica adoptada em Espanha, bem como a modelação definitiva e a racionalização da cursiva local, a *redondilla*.

Fig. 41 - Lucas, 1577,
Fairbank, pl. 29.

Petrucci, acerca do último quartel do século XVI espanhol, referencia ainda Andres Brun, mestre de escrita com escola em Saragoça, que publicou em 1583 *Arte muy provechoso para aprehender de escribir perfectamente*, reeditada em 1612. A obra de Brun é importante e original por duas razões: primeiro, porque é o tratado de maior formato publicado na Europa em todo o século XVI, e depois porque é o único que contém pranchas xilográficas sobre fundo negro e vermelho, com letras em perfil deixadas a branco. Trata-se de um instrumento didático original, destinado a melhorar a qualidade e a rapidez do ensino. Para Brun, o aluno devia aprender através de modelos de grande formato. A terminologia que este mestre utiliza acerca dos modelos gráficos é a de Lucas.

Segundo Petrucci, a transmissão dos modelos gráficos entre Espanha e Itália durante o Renascimento foi bastante complexa, não se tratando apenas de uma simples adopção ou importação textual dos modelos italianos, mas sim de uma assimilação processada de forma crítica e funcional, da escrita cursiva criada em Itália durante os séculos XIV e XV. Exemplo disto é a obra de Lucas, que significou uma alteração do original com inserção de elementos autóctones, dando origem a uma tipificação com origens locais e que perdurou no tempo.¹¹²

Os mestres do século XVI ensinariam a alunos de qualidade, alunos que estavam destinados às embaixadas e chancelarias, àqueles que praticavam a escrita com distinção tanto pela posição social elevada quer por exigências profissionais.

Morison considera os livros de Yciar e Brun como sendo magníficos, mostrando escritas comerciais com adaptações derivadas de Vicentino e Palatino. Contudo, a assimilação do trabalho dos autores italianos não conduziu à produção de uma escrita nacional. Tal como Petrucci afirma, Francisco Lucas foi bem sucedido na sua *redondilla* verticalizada e na *bastarda* inclinada. Apesar das variações que Morison denomina de frívolas, estas tipologias de Lucas perduraram durante dois séculos.

G. FRANCISCO LUCAS

A obra caligráfica de Francisco Lucas *Instrucción muy provechosa para aprender a escrever* foi impressa em Toledo por Francisco de Guzmán em 1571. A *Arte Subtilissima* de Yciar já tinha sido editada sete vezes, 1548, 1550, 1553, 1555, 1559, 1564, 1566¹¹³. Em 1565, Pedro Madariaga publicava a *Honra de Escribanos*. Segundo Ana Martínez Pereira os manuais de escrita espanhóis seguem os modelos italianos. Em Yciar a variedade é grande, citando-se alguns exemplos: *letra de mercaderes*

112. Francisco Lucas. *Arte de escribir*. [edição fac-símile de Madrid, Francisco Sánchez, 1580] introd. Ana Martínez Pereira. Madrid: Calambur. 2005, p. 9.

113. Stanley Morison, «On Script Types» in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. [1ª publi. *The Fleuron* IV, 1925]. Ed. David McKitterick. 2 vols. Cambridge University Press. 2009, pp. 47-80, p. 47. Veja-se sobre este artigo de Morison, D. C. McMurtrie, *A note regarding script types*. Nova Iorque, 1925, p. 48: o termo *bastarda*, *bastarde*, *bâtarde*, *bastard*, foi bastante utilizado no século XV para designar as formas escritas cursivas derivadas de uma tipologia formal.

114. Stanley Morison, «On Script Types» in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. [1ª publi.. *The fleuron* IV, 1925]. Ed. David McKitterick. 2 vols. Cambridge University Press. 2009. pp. 47-80, p. 47. Veja-se sobre este artigo de Morison, D. C. McMurtrie, *A note regarding script types*. Nova Iorque, 1925, p. 48: o termo *bastarda*, *bastarde*, *bâtarde*, *bastard*, foi bastante utilizado no século XV para designar as formas escritas cursivas derivadas de uma tipologia formal.

115. Ana Martínez Pereira, 2005, op. cit. p. 14, nota 17, *apud* M. Carmen Alvarez Marquez «La enseñanza de las primeras letras y el aprendizaje de las artes del libro en el siglo XVI en Sevilla» in *Historia, Instituciones, Documentos*, n.º 22, 1995, pp. 39-85, pp. 74-5.

116. Henrique de Campos Ferreira Lima. *Subsídios para um dicionário bio-bibliográfico dos Calígrafos Portugueses*. [edição 200 ex. da separata dos *Anais das Bibliotecas e Arquivos*. vol 111, 11 série] Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1923, pp. 12-9.

117. Innocencio Francisco da Silva. *Dicionário Bibliográfico Português, Estudos de Innocencio Francisco da Silva Aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. 23 vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923.

118. Manuel d'Oliveira Ramos, *O Calligrapho Ventura da Silva. A sua obra Nacional*. Porto: Lopes & C.ª. 1899.

119. Manoel Andrade de Figueiredo. *Nova Escola para aprender a ler e escrever [...]*. Lisboa Ocidental: Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, 1722, [aliás, fac-símile. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1973].

120. Cardeal Saraiva (Fr. Francisco S. Luís), «Lista de alguns artistas portugueses colligida pelo auctor de escriptos e documentos no decurso das suas leituras em 1825 (Ponte de Lima) e em 1839 (Lisboa)» in *Obras Completas do Cardeal Saraiva (D. Francisco de S. Luiz) Patriarcha de Lisboa precedidas de uma introdução pelo Marquez de Rezende*. Publ. António Correia Caldeira, vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876. pp. 331-2.

castellana, letra castellana processada, letra aragonesa redonda, letra aragonesa tirada.

A autora adianta que a letra cursiva triunfou e logo terá adquirido uma morfologia diferente da italiana, tendo recebido o nome de *bastarda*. Esta designação não é específica nem define particularmente uma tipologia, representando as variações cursivas elaboradas a partir de uma letra formal (ou librária) como é o caso da denominada *cancellaresca bastarda*. Conforme já referimos, Morison dá uma explicação bastante concreta para a escrita bastarda.¹¹⁴

Martínez menciona ainda a existência da palavra *bastarda* em documentos desta época relativos a contratos de mestres e que designava um dos tipos de escrita mais solicitados no ensino da caligrafia.¹¹⁵

❧ H. CALIGRAFIA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI

No primeiro quartel do século XX, Henrique C. F. Lima¹¹⁶ afirmava que a história da caligrafia portuguesa fora elaborada por Inocêncio Francisco da Silva¹¹⁷ (1810-76) com o seu *Dicionário Bibliográfico* e por Oliveira Ramos¹¹⁸ com a obra sobre o calígrafo Ventura da Silva.

Nesta fase da pesquisa continuamos a debater com as mesmas limitações de escassez de fontes, pois dispomos de pouquíssimos estudos sobre calígrafos portugueses, ainda menos sobre a época quinhentista. As informações recolhidas, raramente indicam as fontes documentais, são extremamente sumárias e ainda assim a principal informação continua a ser a dos autores do século XVII e XVIII.

Nesta primeira década do século XXI, o número de estudos existentes sobre caligrafia portuguesa, não enche sequer uma mão. Apesar da importância desta temática na história da cultura escrita de uma nação tão antiga como Portugal, concluímos que a maior parte dos calígrafos com manuscrito ou obra publicada, continua no esquecimento dos investigadores, havendo todo um trabalho de fundo que carece de ser realizado, e que abrange todo o período entre o século XVI até ao final do XVIII. Temos consciência da dificuldade em encetar uma investigação a partir de informações bio-bibliográficas bastante sucintas nas quais as fontes documentais não são reveladas, perdendo-se desta forma o canal, a via possível para encontrar novas informações. Assinalamos o século XVIII, no reinado de D. João V, como terreno fértil para investigação, época em que Manuel de Andrade Figueiredo publica a obra caligráfica portuguesa referida internacionalmente, o *Nova Escola para Aprender a ler, escrever e contar*.¹¹⁹

No século XIX o Cardeal Saraiva¹²⁰ (fr. Francisco de S. Luiz) num artigo sobre artistas portugueses do século XVI até ao XIX, nomeada-

mente: arquitetos, mestres de obras, engenheiros, escultores, pintores, entalhadores, construtores de navios, bordadores, *miniatores*, músicos, faz referência à denominada *Arte de Escrever*¹²¹, enumerando apenas dois nomes, o de Manuel Barata no século XVI e Manuel de Faria e Sousa no século XVII. Os restantes nomes que constam nesta lista são desenhadores *à penna* e não de letras, segundo as descrições das obras. Apesar da brevidade deste estudo, salientamos alguns dados curiosos, como o do célebre Domingos dos Santos Morais Sarmiento do Fundão, calígrafo do século XIX, conhecido pelas suas proezas na imitação das apólices do Erário Real, tendo por isso passado o resto da vida em prisão perpétua.

Após esta listagem do Fr. Francisco de S. Luís, Sousa Viterbo¹²² elaborou uma listagem proveniente dos testamentos dos primeiros Bispos, nomeadamente os do Porto, fonte preciosa de registo dos códices listados em testamento. Viterbo referencia, retirando do anonimato os *scriptores* monacais, principalmente os do Mosteiro de Alcobaça. Apesar da conhecida e analisada relação de interdependência entre escrita, caligrafia, documentação e códices das instituições religiosas, excluímos da presente pesquisa, a identificação dos escribas dos *scriptoria* em território nacional, pois conforme já referimos, nos finais do século XVI, há muito que a caligrafia era realizada fora dos mosteiros. Relativamente aos calígrafos laicos do século XVI, o autor referencia os seguintes nomes:

- Martim Afonso,¹²³ mestre de escrita de D. João III que, segundo Frei Luís de Sousa, era homem pobre mas com talento e que tinha escola aberta em Lisboa, depreendendo (bem) que sendo um pobre escolhido para tal cargo, não havia homem nobre que fosse insigne na arte da escrita;
- Luís Álvares,¹²⁴ moço de câmara, copiou os cinco livros da Reformação das Ordenações do Reino tendo-os levado para Madrid. Neste alvará de 1597, redigido por Sebastião Perestrello, é-lhe concedido o cargo de escrivão dos contos do reino e casa que se encontrava vago;
- Diogo Lobo,¹²⁵ (figura do século XVI deveras interessante) que em 1568 partia para a Índia ao comando de uma nau com 20 anos de idade. Diogo do Couto faz dele um grande escrivão.
- Heliodoro de Paiva, colação de D. João III, filho de sua ama Filipa de Abreu, foi religioso em Santa Cruz de Coimbra. Nicolau de Santa Maria, no *Chronica dos Cónegos de Santo Agostinho*, tomo II, pág. 326,¹²⁶ adianta que Heliodoro foi um *grande escrivão de todas as letras*, para além de pintor e iluminador. Viterbo lança a possibilidade deste ter sido um discípulo de Miguel Ângelo.

121. Saraiva, op. cit., pp. 328-33.

122. Sousa Viterbo. «Calígrafos e iluminadores portugueses» in *O Instituto, jornal científico e litterario*. Vol. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1852-3. pp. 403-574.

123. Viterbo, *Calígrafos*. op. cit., p. 410.

124. Viterbo, op. cit., p. 452. O alvará de Luís Rodrigues encontra-se no ANTT, livro da Chancelaria de D. Filipe II, *Doações*, liv. 1.º, fl. 190.

125. Viterbo, op. cit., p. 555.

126. Viterbo, op. cit., p. 565.

- Gomes Peixoto, calígrafo e iluminador em 1503, cujo nome aparece em documentação da Ordem de Calatrava.

Já no século XVII, em 1637, Viterbo referencia Pantaleão da Rocha Magalhães, *mestre de capela e beneficiado nesta Sé do Porto*.¹²⁷

Sobre os calígrafos portugueses do século XVI, Manuel de Faria e Sousa¹²⁸ assinala outros nomes sem contudo avançar mais do que isso: Manuel Pinto Canonigo da cidade do Porto, em Lisboa N. Caldeira, e Nicolau Ferreira. Este último calígrafo teve escola na capital, e, na opinião de Faria e Sousa, superou o próprio Manuel Barata, para além de um Salvador¹²⁹, que celebra numa écloga. Todas as referências carecem de detalhes, sendo necessário encetar pesquisas. Joaquim José Ventura da Silva,¹³⁰ publicou em 1841 um manual de caligrafia, fazendo um discurso notável sobre a arte da escrita: «*He sem dúvida esta Arte a mais proveitosa, a mais útil, e a mais necessária, que os homens descobrirão, e inventarão em grandíssima utilidade de toda a sociedade humana. Tem ella servido, e serve ás Pessoas de espirito para acharem todas as outras Artes e Sciencias : aos Ministros para regularem a Justiça, e aos Póvos para se instruirem de seus deveres. He pois por esta Arte, que os contractos vem a serem authenticos; que os Particulares assegurão os seus intresses; que os Negociantes fazem valer seu Commercio, e que os Homens sábios tornão a realçar nos seus estudos. He a memoria das Pessoas de distinção, he quem nos dá o conhecimento do passado e que fará conhecer o presente aos séculos vindouros : he quem nos instrue, do que se passa sobre a terra, e sobre o mar, e que fará passar nossas resoluções até ás extremidades do Mundo : he quem entretem as allianças entre os Reis pela segurança da paz, e das correspondencias dos Póvos mais afastados. Em fim he pela Escrita, que a Religião e a pureza da Fé se tem divulgado, e por isso mesmo tomado maior auge de subsstencia; e he, de que os Santos Padres se servirão para nos deixarem mais claras as luzes para nossa salvação. Ha certamente na Escrita algumas coisas de si sobre o natural conhecimento muito mais admiravel ; pois as palavras ligadas ao papel por diferentes modos de penna representão ao natural os pensamentos, a vontade, e a alma inteira.*»¹³¹

O que aconteceu na Europa ao longo de todo o século XVI, período em que o aparecimento de mestres de escrita e os seus manuais de caligrafia deu origem a um número elevado de impressos sobre o tema e a um vastíssimo número de estudos, não se verificou em Portugal. Confrontamo-nos com a exiguidade de estudos sobre arte de escrever em português para este século, estudos que contemplem a catalogação de obras, biobibliografias, edições em fac-símiles e afins, depreendendo-se que —utilizando as palavras de Vítor Serrão— a caligrafia terá sido eventualmente entendida como uma actividade à margem das práticas artísticas.

127. Viterbo, op. cit., p. 569.

128. Manuel de Faria e Sousa, *Rimas Várias de Luis de Camoens, Príncipe de los Poetas Heroicos y Lyricos de España*, Lisboa, 1685, vol. I, cent. II, 298.

129. Manuel de Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe o rimas varias. Écloga XVII*. Madrid, 1644, fl. 199.

130. Joaquim Ventura da Silva foi tipógrafo, calígrafo e educador. Viveu em Portugal no século XIX. Em 1803 publica a sua obra principal, o *Regras methodicas para se aprender a escrever os caracteres das letras Inglesa, Portuguesa, Aldina, Romana, Gotica-Italica e Gotica-Germanica*. Em 1819 é publicada a segunda edição. O trabalho de Ventura reflecte as influências da caligrafia e tipografia anglo-saxónica, em particular do trabalho de Charles Snell e George Shelley.

131. Ventura, 1819, pp. 13-4.



No dia 6 de Março de 1904, o *New York Times* divulgava a notícia da exposição levada a cabo pela Biblioteca da Columbia University em Nova Iorque, na qual se apresentava um códice manuscrito de 51 folhas, com data de 1561, o *Tratado de Caligrafia* do português Giraldo Fernandes de Prado.¹³² No ano de 1904, o manuscrito ainda pertencia a George Ames Plimpton, célebre escritor e editor de Nova Iorque.

A localização deste manuscrito, que actualmente faz parte da colecção Plimpton da Rare Books and Manuscripts Library da Columbia University em Nova Iorque,¹³³ deve-se a Vítor Serrão, que, em Dezembro de 2005 teve conhecimento do paradeiro da obra e deu a conhecer uma magnífica peça caligráfica *adormecida* há mais de quatro séculos, cuja existência não consta em nenhuma das obras portuguesas de catalogação bibliográfica.

Manuel Barata e Giraldo Fernandez de Prado são os únicos calígrafos portugueses com obra existente até esta data, sendo que uma é impressa e a outra é manuscrita. Se a obra de Manuel Barata é o único legado português de caligrafia impresso em Quinhentos, o tratado de Prado é o único manuscrito existente de caligrafia nacional da mesma centúria, não se conhecendo, até esta data, outros originais caligráficos. Com diferença de uma década, Giraldo em 1560 já estaria a produzir o seu tratado quando Barata assinou a sua primeira prancha (datada e conhecida) em 1572. Assim, a partir das investigações de Vítor Serrão, podemos afirmar que Giraldo de Prado é o primeiro calígrafo do século XVI de que há notícia.

Os autores que mencionaram e escreveram formalmente sobre Giraldo de Prado e o seu Tratado de Caligrafia foram quatro até ao momento¹³⁴: Nos finais do século XIX, John Bradley¹³⁵ assinala a obra e para além das informações que dá sobre o autor, data e local da obra, faz um comentário sobre as letras de Prado, que se diziam ser superiores às de Palatino. Seymour de Ricci (1881-1942),¹³⁶ no início do século XX identificou na folha n.º 2 do manuscrito, um registo que indica o sítio e a data onde a obra se encontrava na época: Mogúncia, 10 de Novembro de 1798. Em 2005, Vítor Serrão¹³⁷ iniciava a sua pesquisa sobre Giraldo de Prado e o seu *Tratado de Caligrafia*, deslocando-se a Nova Iorque para conhecer o manuscrito. Estar perante este exemplar manuscrito de extraordinária beleza com mais de quatrocentos anos de vida, deve ser um momento inesquecível e não nos admira que nos textos de Vítor Serrão se adivi-
nhe essa emoção.

132. Plimpton, ms 297.

133. Acrescente-se a referência em nota de rodapé sobre Giraldo de Prado de Ana Martínez Pereira, «El Arte de escribir de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI» in *Península - Revista de Estudios Ibéricos*. n.º 1. Instituto de Estudios Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 249, nota 2. A referência indica que A.M. Pereira não terá visto o manuscrito.

134. Serrão, 2008, op. cit., p. 59, nota 132, *apud* John W. Bradley, *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copyists, with References to Their Works, and Notices of Their Patrons, from the Establishment of Christianity to the Eighteenth Century*, 1-111, Londres: Quaritch, 1887-89, vol. 1, p. 329.

135. Serrão, 2008, op. cit., p. 61, nota 141, *apud* Seymour De Ricci, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, Nova Iorque, 1935-37, p. 1807: «Plimpton 297: Bought by a collector at Mayence (Aequae Maguntiacae), 10 November 1798.» De Ricci terá lido esta informação no fólio 2, onde se lê «*Aquis 10 mat. Novbr. 1798 Marguntia (?)*».

136. Sotheby's, 1876, Catálogo 23, item 22.

137. Vítor Serrão. «Maniera, Mural Painting and Calligraphy: Giraldo Fernandez de Prado (c. 1530-1592)» in *Out of the Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*. Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 115-41; Vítor Serrão, *O fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa: Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. Fundação da Casa de Bragança, 2008.

Embora nada se saiba sobre o périplo da obra durante o período de 1561 a 1798, calculamos que a beleza e raridade do manuscrito terá proporcionado com muita facilidade a sua entrada nos principais circuitos europeus de bibliófilos e coleccionadores. Os registos começam com a data de 10 de Novembro de 1798, quando foi comprado por um coleccionador em Mainz. Em Antuérpia, 1865, foi vendido no lote do célebre Conde de Renesse Breidbach. Em 1876 foi vendido na Sotheby's presumivelmente a Mr. Bragge de Sheffield. No início do século xx estava na posse do Reverendo Walter Sneyd, passando finalmente para George Plimpton até 1932.¹³⁸

Vítor Serrão adianta que Prado desenhou pela mesma altura (embora não esteja assinado) um códice intitulado *Manual para Copistas*¹³⁹ que se encontra no mesmo Arquivo referenciado, em que alguns dos fólios contêm iluminuras com aplicação a ouro no desenho das letras, sob fundos escuros e contrastados, e que pode indicara a sua actividade nesta área.¹⁴⁰

Quem foi Giraldo Fernandez de Prado? Nasceu em Guimarães, cerca de 1530 e faleceu por volta de 1592, pertencendo a uma família da fidalguia. Serrão relaciona o apelido com dois nomes: D. Margarida de Prado, casada com D. Gonçalo Correia de Farelões no Minho e Maria de Prado, senhora da Quinta da Juncoza.¹⁴¹ Esteve ao serviço na corte de D. Teodósio (quinto Duque de Bragança e conde de Barcelos) e sabe-se que viveu em Vila Viçosa e Almada, frequentando a corte de D. Teodósio II nos anos de 1583 a 1592, data provável da sua morte.

Segundo Serrão, Prado é um nome esquecido da História de Arte Portuguesa. Sabe-se que era cavaleiro da Casa de Bragança e que foi pintor de óleo e de fresco, iluminador e calígrafo. Foram identificadas seis tábuas do retábulo da Igreja da Misericórdia de Almada com autoria comprovada de Prado. Estaria ligado a eminentes personalidades da época, tal como Francisco de Holanda, o cronista Frei Luís de Sousa e Francisco de Andrada, poeta e cronista da corte. Para além de se movimentar nas mais altas esferas da sociedade portuguesa quinhentista, assinala-se que Prado foi uma figura de reconhecido talento no seu tempo, sendo elogiado numa crónica¹⁴² de 1656 sobre as pinturas que realizara num retábulo da Igreja do Mosteiro de Vilar de Frades, sendo também referenciado pelo cronista Frei Francisco de Santa Maria em 1697.

Muito embora a análise específica da obra caligráfica de Giraldo não conste do âmbito da presente investigação, assinalamos duas folhas em particular. Para Vítor Serrão a fl. v é a que mais revela as motivações do autor e, de facto, talvez fosse esta a folha de abertura oficial pois lá estão expressos os elementos comuns nos frontispícios: a habitual alusão religiosa, o nome do autor em capitais romanas, e no

138. Serrão, 2008, op. cit., p. 62.

139. Códice Plimpton, MS 296.

140. Serrão, op. cit., p. 61. Plimpton MS 296.

141. Serrão, 2008, op. cit., p. 58-9, nota 135.

142. Serrão, 2008, op. cit., p. 61, nota 137, *apud* Maria Teresa Calheiros Figueiredo de Oliveira Ramos, «A igreja manuelina de Vilar de Frades (do arquitecto, dos cronistas e do monumento)» in *Revista de Ciências Históricas*, Universidade Portucalense, vol. 5, Porto, 1990, pp. 91-121, e pp. 102, 103 e 113.

centro, o tema da obra, mostrando em primeiro lugar as famosas letras celebrizadas por Palatino e reproduzidas por Yciar, cuja forma evoluiu tendo sido denominada posteriormente por *tronco-de-árvore*, modelo que na época teve bastante impacto estético e aceitação, pois muitos outros calígrafos a praticou.

O fólio nº 11 parece-nos bastante significativo, pois para além de ser um trabalho preparativo, revela de forma um pouco crua a dimensão pessoal de Giraldo: apresenta uma portada com uma moldura elaborada que, excluindo-se os anjos que a encabeçam, é ladeada com figuras aparentemente simétricas cujo pormenor figurativo do desenho é bizarro. No centro lêem-se as frases escritas a duas mãos, a divisa de Giraldo «*Donde no ha favor ha dolor*» e «*Calligraphia autore Giraldo Fernandez de Prado. Lisboa 1560*». Este último acrescento evidencia um registo gráfico rápido e pouco esmerado, eventualmente outra pessoa, sem ser Giraldo, terá pretendido identificar apropriadamente a obra. A finalizar a composição original aparece o «*In domino confidis*», uma expressão do Salmo 11, e que parece concluir o discurso interno do autor, latente na primeira frase. Giraldo abre com palavras cortantes que causam alguma estranheza e impacto numa obra com estas características, e que nos fizeram recordar as lamentações breves, mas intensas, dos sacrifícios que a cópia dos livros representava para os monges: «*Donde no ha favor ha dolor*». A dor da disciplina extrema no trabalho, o sacrifício, onde não havia facilidades ou favores. Por fim, Prado faz a declaração da sua fé, confia em Deus, tipo de frase comum, mas que neste contexto nos parece mais pessoal que institucional e que pode indiciar uma situação de adversidade pessoal ou profissional. Quanto às imagens que aqui apresentamos, assinala-se que algumas não constam no *Digital Scriptorium on-line*, pois foram-nos facultadas pela Doutora Consuelo Dustcke da Columbia University, e que, graças à sua colaboração e grande generosidade, nos autorizou a mostrá-las no âmbito académico do presente estudo. A obra tem 51 folhas, no formato 140 x 200 mm,¹⁴³ e foi elaborada entre 1560 e 1561. A encadernação é do século XIX e foi realizada na Bélgica, cerca de 1810.

Giraldo Fernandes de Prado foi contemporâneo de Manuel Barata, e é possível que ambos tenham frequentado o mesmo meio social, mas a orientação do trabalho caligráfico de cada um seguiu caminhos diferentes, indicando formações profissionais, artísticas e pessoais diferentes. Note-se que, ao analisarmos ambas as obras, estamos a analisar modelos caligráficos cujos suportes são completamente diferentes: é como se pretendêssemos comparar um códice medieval iluminado com uma reprodução impressa numa época em que a técnica tipográfica começava a desenvolver-se em Portugal. No seu manuscrito, o traçado de

143. *Digital Scriptorium*, Plimpton MS 297. Arquivo digital em <http://www.scriptorium.columbia.edu/>.

ARTE DE ESCRIBIR
 EXEMPLARES DE
 DIVERSAS SORTES DE
 LETRAS DE MANUEL
 BARATA 1590/1592



Fig. 42



Fig. 43

Fig. 42 - Yciar, *Libro Subtillissimo*, ed. 1553, fl. 36. BPB, Res. 698.

Fig. 43 - *Letra Formada*. fl. 48 v.

Fig. 44 - Yciar, *Letra de Compas*, fl. 43 v.

Fig. 45 - Yciar, *Letra de Iluminadores*, fl. 44.

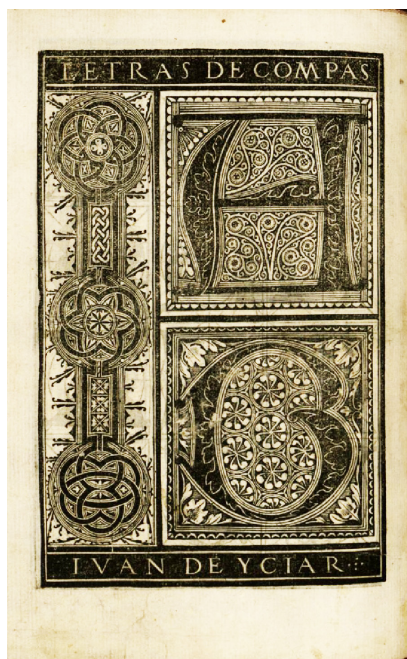


Fig. 44

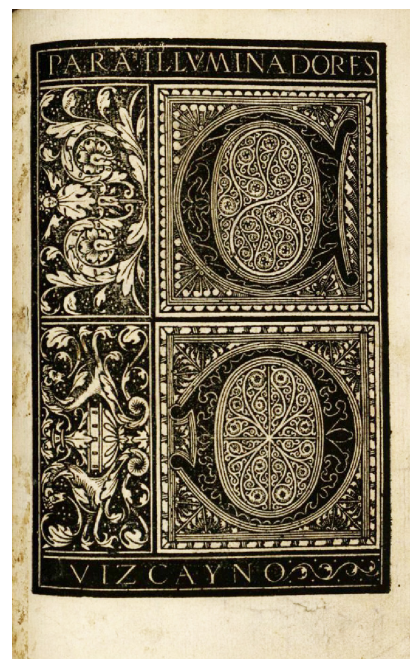


Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

ÉMIGRÉ

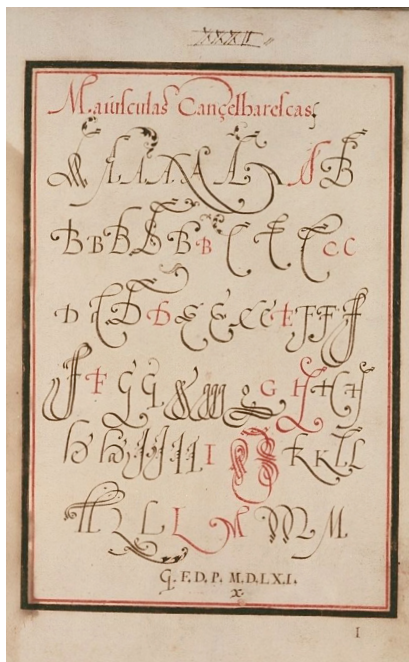


Fig. 48



Fig. 49

Fig. 46 - Giraldo de Prado, Lisboa 1560. Digital Scriptorium, Plimpton Ms 297, fl v.

Fig. 47 - Giraldo de Prado, Digital Scriptorium, Plimpton MS 297, fl II.

Fig. 48 - *Mausculas Cancelbarescas*.

Fig. 49 - *Letra chancelaresca encostada*.

Giraldo aparece tal qual ele o idealizou e desenhou, sem ser mediado por qualquer outro modo de representação. Deste modo, é comparável à escrita dos fólhos medievais, em que as letras grafadas à mão, apesar de seguirem determinados cânones consoante as épocas e os centros de produção, apresentam grafias com pequenas variações que derivam de uma série de condicionantes. Os modelos originais caligráficos traçados por Barata, foram sujeitos às limitações técnicas na passagem para o meio artificial, ainda que tenha sido ele próprio a gravar as suas pranchas. Por muito hábil que fosse o gravador, a reprodução xilográfica limitava a *transcrição* de determinados pormenores de desenho, e por isso os gravadores em metal tiveram, em determinado ponto da evolução das técnicas de reprodução mecânica, um grande protagonismo, pois foi o meio que melhor se ajustou às exigências do desenho. Assim, a comparação entre a caligrafia de Barata e a de Prado torna-se justa, a partir do momento em que temos presente o contexto do produto final, tal como o conhecemos. Qualquer um dos modelos caligráficos de Giraldo é inequivocamente o resultado de treino gráfico e de competência no desenho, ainda que as regras de construção e a morfologia dos modelos sejam uma assimilação passiva das tipologias de outros calígrafos, nomeadamente Yciar e Palatino. Analisando-se as tipologias de Barata apresentadas, ou o que resta da sua obra, subentendem-se outros objetivos: tal como em Francisco Lucas, os efeitos decorativos são inexpressivos percebendo-se a prioridade pela procura da forma, as questões da construção da letra como unidade de um código, texto na folha, a preconização de modelos pré-estabelecidos nos centros de escrita, a utilização da caligrafia dirigida às necessidades da escrita profissional mais do que para uso informal. A caligrafia entendida como um exercício de desenho com regras específicas, cuja principal finalidade é a legibilidade de acordo com os princípios de harmonia e equilíbrio da composição gráfica da página, sendo estes os principais fundamentos da tipografia. Conforme demonstraremos mais adiante, Manuel Barata foi um escritor profissional, conhecia as contingências de uma das suas actividades, mas não prescindiu do seu lado artístico e criativo quando projectou a *Letra Portuguesa*, exemplo único de expressão pessoal.

As imagens digitais disponíveis para consulta no *Digital Scriptorium on-line*, são apenas uma parcela do trabalho de Prado. Para além de ter representado o modelo caligráfico mais oficializado, a *cancellaresca*, o seu trabalho não se resumiu às tipologias mais clássicas. Foi com enorme surpresa que verificamos a variedade de modelos descritos numa lista que a Doutora Consuelo Dutshke nos enviou, e que elenca os géneros caligráficos desenhados ao longo das 51 folhas. Onze anos antes das primeiras lâminas de Barata datadas de 1572, Prado desejava uma autêntica *mostra* caligráfica, contemplando as tipologias

mais em voga e com notória influência de Yciar e Palatino. Citamos os nomes e os respectivos fólhos onde se encontram os modelos não digitalizados: *letra chancelaresça grossa* (fl. 4); *letra latina* (fl. 7); *letra antiga texto y glosa* (fl. 15); *letra de grifo* (fl. 13); *Quatro deferencas de letras Testo e Grossa* (fl. 17); *letra de bulas apostolicas* (fl. 18); *letra de privilegios* (fl. 25); *lera [sic] redonda formada* (fl. 26); *letra spanhola* (fl. 30); *letras de livros* (fl. 33); *letra redonda de livros* (fl. 35); *letra castelhana de provision real* (fl. 39); *letra castelhana* (fl. 39); *letra de mercadores castelhana* (fl. 41); *letra aragonesa tirada* (fl. 42); *letra de piques* (fl. 44); *letra ronbosa* (fl. 45); a *mostra de ponto Quoadrado* tem notações musicais (fl. 47). Conforme se pode analisar através dos títulos dados aos modelos, as influências directas de Yciar são marcantes, na *aragonesa*, *castelhana* e particularmente na denominada *spes unica*, cuja designação se encontra no calígrafo biscainho. Nas letras de Palatino, denota-se a procura de Giraldo por duas tipologias mais experimentalistas, a *letra de piques* e a *rog-nosa*. Referimos ainda o exemplo da folha 35 como sendo bastante interessante, pois assemelha-se a uma composição que simula uma página de texto, numa tentativa de conjugação entre as suas letras redondas abertas a branco com uma iluminura.



Fig. 50

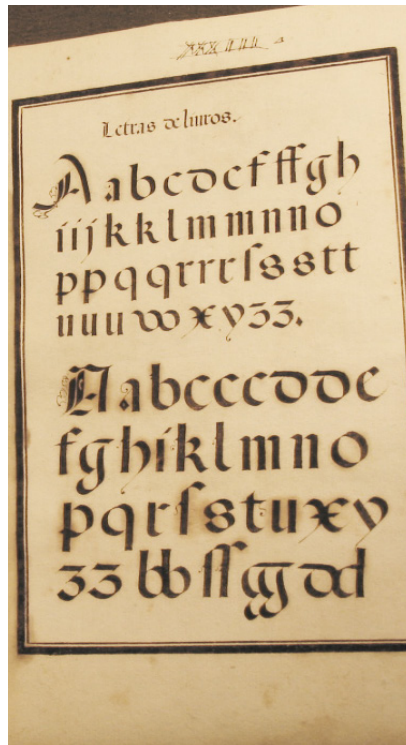


Fig. 51

Fig. 50 - *Letra redonda de livros*, fl. 35.

Fig. 51 - *Letras de Livros*, fl. 33.

ARTE DE ESCRIBIR
 EXEMPLARES DE
 DIVERSAS SORTES DE
 LETRAS DE MANUEL
 BARATA 1590/1592

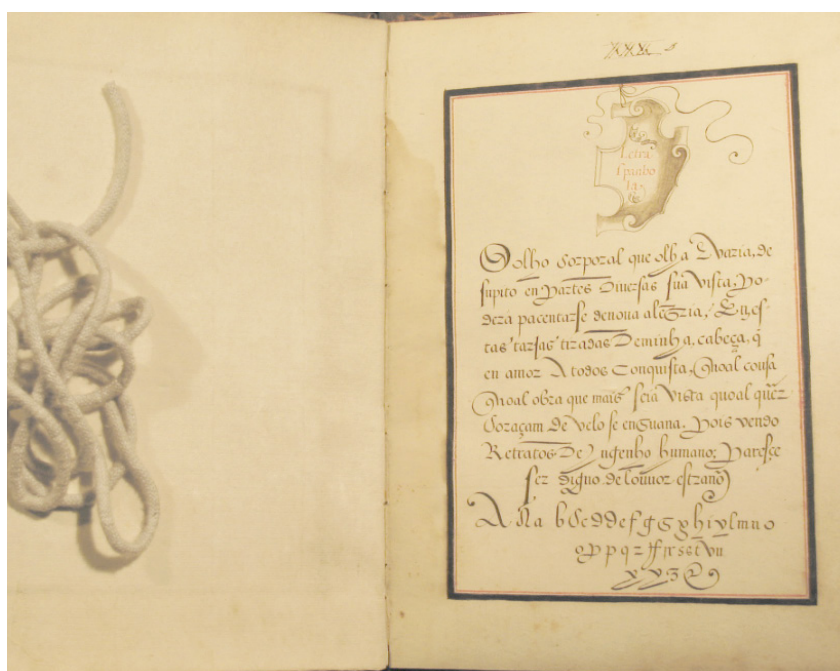


Fig. 52

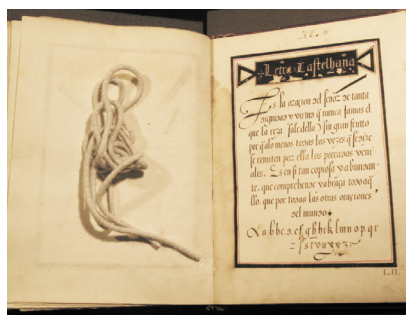


Fig. 53

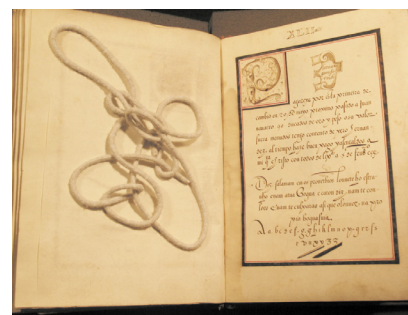


Fig. 54

Fig. 52 - Letra *spanbola*.

Fig. 53 - Letra
Castelbana.

Fig. 54 - Letra
aragonesa tirada.

Fig. 55 - Letra redonda
formada Spes Vnica.

Fig. 56 - Letra
chanceleresca.



Fig. 55

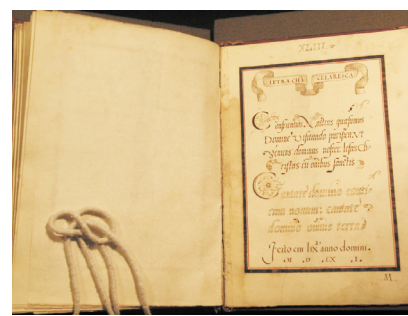


Fig. 56



Fig. 57

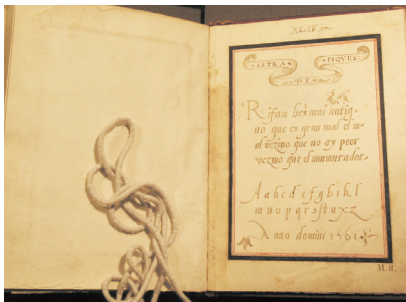


Fig. 58

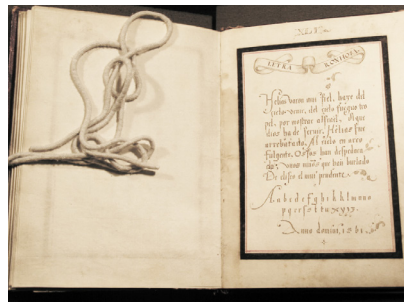


Fig. 59

Algumas das suas folhas têm tanto de conteúdo caligráfico como decorativo. É inegável a sua tendência para o desenho de pormenor, arabescos de grande delicadeza, pequenos motivos florais e animais, apontamentos de grande detalhe e que indicam possivelmente o exercício da iluminura em contexto profissional. Giraldo poderá ter procurado inspiração no manual de Yciar, autor que afirmava que esta era *sua propria arte*, na secção do seu *Arte subtilíssima* dedicada aos livros de igreja. As letras para livros religiosos são distintamente designadas por *letras de compas e letras para illuminadores*, bem como as *caudinalles*, belíssimos monogramas e capitais iluminadas, folhas que seriam consultadas certamente por quem delas precisava para a sua profissão, isto é, iluminadores e copistas profissionais. Juan Barceló¹⁴⁴ adianta que Yciar poderá ter colaborado nos primeiros livros de coro que se copiaram entre 1564-7, para o monumento que viria a ser o Escorial.

144. Juan Barceló, 2002, op. cit.

Fig. 57 - *Letra Latina*.

Fig. 58 - *Letra de Piques*.

Fig. 59 - *Letra Rognosa*.

É possível que Giraldo tivesse encomendas para cópia de obras religiosas, pois apesar da indústria tipográfica em Portugal em meados de Quinhentos estar em plena expansão, o circuito de compra e venda de manuscritos continuou a existir, comercializando-se obras onerosas e de grande valor artístico, normalmente encomendadas por altos representantes da Igreja ou mesmo pela nobreza. Serrão refere que Giraldo teve acesso ao códice de Yciar que está actualmente na Biblioteca Pública de Braga,¹⁴⁵ que supostamente terá pertencido ao fundo de Frei Bartolomeu dos Mártires. Se avançarmos um pouco mais nestas conjecturas, diríamos que o exemplar da Ajuda¹⁴⁶ poderá ter sido consultado por Giraldo, Barata e outros tantos artistas, pois está incompleto e em muito mau estado de conservação tendo sido encadernado em conjunto com uma das edições de Palatino (que também não está completa) e onde se visualizam outros estilos caligráficos que Giraldo também exercitou.

145. A localização desta obra deve-se a Eduardo Pires de Oliveira. BPB, Res. 698. *Libro Subtilissimo*, edição de Estevan de Nágera, 1559. Contudo, existe a folha 6, pertencente à *Arte Subtilissima* [...], edição de 1550, onde se lê «Imprimio se en Caragoça en casa de Pedro Bernuz, Año de M.D.L.»

146. Ana Martínez Pereira, 2006, op. cit., p. 341. Esta «compilação» será abordada posteriormente pois nela constam 4 folhas caligráficas, sendo três delas assinadas por Barata.

Serrão questiona-se sobre o facto de Giraldo de Prado não ter conseguido imprimir a sua obra, embora não se possa excluir a hipótese (apesar de remota) de ter sido impressa. Podíamos avançar com um número razoável de explicações plausíveis, Giraldo era artista reconhecido e para além das encomendas de pintura que recebia, talvez tivesse desejado ampliar o seu *portefólio* de artista (contorne-se o anacronismo), e embora o seu trabalho, na sua forma manuscrita, não tivesse a divulgação que teria se fosse impresso, podia ser mostrado no círculo social privilegiado ao qual pertencia. Esta obra talvez representasse uma forma de Giraldo se projectar numa outra área de actividade, para além da pintura a óleo e fresco. O seu manuscrito e as folhas onde desenhou metodicamente várias tipologias, representam, em última análise, o seu fascínio pela arte da bela escrita, tema em voga nas cortes, cuja aptidão era vista como sinal de distinção social para os que se movimentavam nos estratos mais elevados. Por último, prova irrefutável do seu talento e diletantismo.

EXEMPLARES DE DIVERSAS SORTES DE LETRAS

A cerca da história e dos métodos de investigação Peter Burke¹ coloca algumas questões que são também as nossas: como é que os historiadores podem fazer o denominado trabalho de campo entre aqueles que já morreram? O que é que pode substituir a observação directa e como se questiona a informação? Na opinião de Burke, as preferências dos historiadores vão para os indivíduos que se situam no interior da época, os *indígenas*, as pessoas que viveram no período em estudo. Existe uma questão mais sensível no caso da história da comunicação, pois os indivíduos naturalmente assumem como dado adquirido, os próprios códigos culturais da época que vivenciam. As fontes onde encontramos informação sobre os *Exemplares* são secundárias e a maioria dos autores reproduz quase integralmente os primeiros autores, Manuel de Faria e Sousa, Barbosa de Machado, e Inocêncio. Apesar de sucinto, o estudo mais completo do primeiro quartel do século xx deve-se a Henrique de Campos Ferreira Lima² que contempla a descrição das pranchas caligráficas, as edições e número de exemplares existentes naquela época. Na actualidade, referenciamos dois autores: Ana Martínez Pereira³, que realizou o estudo mais completo e com maior número de referências sobre os *Exemplares* em 2004, embora a sua perspectiva sobre a obra se enquadre no grande tema dos manuais de ensino de Quinhentos. Recentemente, Jorge dos Reis⁴ (2009) apresentou em tese de doutoramento, um capítulo

1. Peter Burke, *The historical anthropology of early modern Italy, Essays on perception and communication*. [1.ª ed. 1987], Cambridge University Press, 2005.

2. Henrique de Campos Ferreira. *Subsídios para um dicionário bio-bibliográfico dos Calígrafos Portugueses*. [edição 200 ex. da separata dos *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, vol. III, II série] Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1923, pp. 12-9.

3. Ana Martínez Pereira. «El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI» in *Península — Revista de Estudos Ibéricos*. n.º 1. Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 235-49.

4. Jorge Manuel dos Reis Tavares Duarte, *Três movimentos da letra: o desenho da escrita em Portugal*. Tese de doutoramento, (Design de Comunicação), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2009. Sobre Manuel Barata: pp. 87-112.

dedicado a Manuel Barata onde analisa sobretudo os estilos caligráficos, defendendo que se deve a este calígrafo a introdução da escrita chanceleresca em Portugal.

Sobre a obra caligráfica e sobre Manuel Barata, existem várias questões sem resposta cabal e conforme demonstraremos, os dados que mais dividiram os autores ao longo das várias épocas, dizem respeito à existência ou inexistência física da obra *Arte de Escrever* de 1572 e ao célebre soneto de Camões, cuja veemente discussão acerca da sua autenticidade, entre especialistas, acrescentou bastante visibilidade à obra de Manuel Barata. Quantos aos dados biográficos, o local e data de nascimento do calígrafo variaram consoante os autores, e o facto é que até agora apenas conseguimos apurar, pela primeira vez, o ano do nascimento e a eventual localidade. Curiosamente, existe uma informação que se *propagou*, repetindo-se inúmeras vezes entre os autores até à actualidade, em que M. Faria e Sousa lança a possibilidade de Barata ter sido mestre de escrita de D. João, filho de D. João III. A maioria dos autores, até esta data, não contestou ou sequer refutou, embora não tenha sido apresentada até agora, qualquer documentação que o prove. Depreendemos que a aceitação deste dado prevaleceu por falta de pesquisa aprofundada por parte de todos os autores. Foi precisamente este dado que inicialmente confundiu toda a linha de investigação que construímos a partir dos registos de matrícula e dos livros mistos do AUC, pois as datas de vida do príncipe D. João e Manuel Barata não são coincidentes, a ponto deste último poder ter sido seu mestre.

Depois de analisadas as fontes secundárias, os nossos testemunhos favoritos são os registos desses *indígenas* a que Burke se refere: o prólogo e dedicatória do editor-livreiro, os estudos dos autores das épocas seguintes mais próximas. Por fim, os registos legais dos Arquivos, a documentação inédita que encontramos, e que trouxe até ao século actual alguns dados sobre Manuel Barata até agora desconhecidos.

A. A OBRA IMPRESSA

Integrado na temática do Livro Antigo, esta vertente de estudo do presente trabalho relaciona-se com o objecto impresso e com as questões do âmbito editorial. Os *Exemplares* de Manuel Barata é uma obra caligráfica com reprodução mecânica, o que torna indispensável a análise da sua dimensão enquanto obra impressa. A partir do momento em que uma obra nasce nos prelos sendo reproduzida através de processos mecânicos e difundida através do mercado livreiro, a sua *vida* inicia-se, tem um percurso editorial específico num determinado tempo e espaço, e que é preciso escamotear.

A dimensão impressa dos *Exemplares* garantiu a *imortalidade* da obra caligráfica de Barata. Se João de Ocanha, o *editor-livreiro*, não tivesse empreendido a tarefa da impressão (reservamos para outro momento uma análise das suas intenções), a arte de Barata ter-se-ia perdido no tempo, pois até hoje não foi encontrado qualquer original caligráfico deste autor.

O estudo de uma obra impressa há mais de quatrocentos anos, é bastante complexo, pois para perceber as condições que a tornaram possível, é necessário analisar a co-existência e a inter-relação de várias condicionantes, tais como as humanas, sociais e intelectuais, técnicas e financeiras. Como tal, impõe-se encontrar respostas para várias questões: Quem eram os impressores? Onde imprimiram? Quais as datas das publicações? Quantas edições estão aferidas? Quem custeou e difundiu a obra? A quem se destinava? Que técnicas foram utilizadas na reprodução dos originais caligráficos? Qual género de suporte foi utilizado? A obra é legal ou ilegal? Quantos exemplares existem até à data e onde se encontram?

Neste capítulo procuramos apresentar as nossas respostas para as questões que enunciamos e delinear através dos dados recolhidos o trajecto de uma obra muito peculiar —literalmente singular— na história da nossa cultura escrita. Cremos que a arte caligráfica de Manuel Barata foi o mote para esta obra editada por duas vezes no espaço de dois anos, às custas de um livreiro praticamente desconhecido, no final de um século extraordinário sob muitos pontos de vista.

A nossa breve incursão pela temática da história da tipografia portuguesa quinhentista, tem como objectivo primordial a especificidade do enquadramento dos *Exemplares* na época em questão, tendo em conta as características da indústria livreira do século XVI. Estamos cientes da complexidade destas matérias, e temos a noção que se indagássemos de forma aprofundada sobre as oficinas e impressos de António Álvares e de Alexandre de Siqueira, significaria iniciar um outro tema para um outro estudo. Assim sendo, a informação aqui apresentada acerca dos impressores, da edição de 1590 e de 1592, resulta da compilação e cruzamento dos dados fornecidos por vários autores, sendo que esta recolha e consequente análise, evidencia a nossa visão e entendimento sobre a documentação histórica existente, (bem como de algumas suposições) que fazem parte da linha de estudo que definimos. Tal como em outras áreas de pesquisa da presente investigação, assinalamos que nunca será por demais frisar que a matéria documental sobre o século XVI português é bastante escassa, para além da confusão gerada por algumas fontes secundárias cujas informações foram certamente *coloridas* pela fantasia, acrescentada pelos sucessivos relatos orais. Ainda assim, muitos autores portugueses ao longo

destes séculos, com menor ou maior rigor, prestaram um contributo de enorme valor, *fazendo* a História da Tipografia com registos documentais válidos e inequívocos.

Reportamo-nos necessariamente a um contexto específico da História do Livro em Portugal, que, na opinião de Artur Anselmo começou com Pina Martins.⁵ Apesar do interesse que sentimos pela temática, a nossa incursão nesta área não poderá ser longa, sob pena de nos desviarmos do nosso objectivo principal. Os *Exemplares* representam uma pequena, mas singular parcela, no panorama da imprensa portuguesa do século XVI. Enquanto objecto impresso existem várias questões em aberto, porventura algumas delas nunca virão a ter uma resposta definitiva. Mais uma vez, salientamos o facto de que as conjecturas que apresentamos, são suposições coerentes com uma linha de investigação apoiada em alguns documentos da época e que estão na base das nossas formulações. Para além da arte caligráfica de Manuel Barata que foi amplamente destacada por Ocanha, a obra *Exemplares* é um impresso, nasceu numa época e num tempo determinado. De facto, muito embora o *Exemplares* não seja um objecto impresso de grande dimensão, celebra a *letra-de-mão* através da *letra-de-fôrma* sendo o único *specimen* existente de caligrafia impresso na centúria de Quinhentos, em território nacional.

B. A OBRA CALIGRÁFICA

O facto de ser uma obra impressa, exemplar único num século inteiro, poderá conduzir ao ímpeto (patrioticamente legítimo) de enaltecer Manuel Barata ao ponto de o imaginar como artista único da caligrafia, isolado numa Lisboa em finais de século, cidade portuária e capital de um Império, por onde passaram e negociaram gentes provenientes de muitos lugares longínquos. Apesar de muitos autores referirem Barata como o único calígrafo português do nosso século XVI, temos provas do trabalho de Giraldo Fernandes de Prado, para além dos nomes que Faria e Sousa mencionou para o Porto e Lisboa. Muitos outros mestres terão existido na centúria de Quinhentos por todo o reino português, não só dedicados ao ensino da escrita como à escrita dita profissional, realizada na chancelaria real e nos organismos da administração pública e nas instituições religiosas.

Manuel Barata não era único, tal cenário afigura-se-nos altamente improvável. Para quê imprimir um manual de letras se não existisse público que o pudesse usar, apreciar e criticar, para quê imprimir e a quem serviria? Reiteramos firmemente a opinião de Ana Martínez Pereira⁶ que também supõe que as lâminas que constam nos *Exemplares*

5. A. Anselmo, *Estudos de História do Livro*. op. cit., p. 174.

6. Ana Martínez, 2004, op cit.

de Manuel Barata não se destinavam ao ensino elementar, e acrescentamos, tão pouco se destinavam aos alunos em idade adulta que quisessem aprender a escrever. Embora os estilos e alfabetos que ali estão representados sejam a obra remanescente e fruto da compilação operada pelo editor João de Ocanha, pensamos que estas indicam que Manuel Barata não era apenas um mestre de escrita, nem tão pouco um calígrafo experimentalista que procurasse a ostentação do seu virtuosismo através de alfabetos ornamentados e formalmente complexos. A leitura que fazemos é que o seu trabalho se dirigia sobretudo às necessidades de um público profissionalizado no ofício da escrita, isto é, aos escrivães de chancelaria, notários, clérigos e eventualmente aos artistas, enfim, a todos aqueles que faziam do desenho das letras o seu ofício, desenvolvendo trabalho ao serviço do rei e da administração pública e privada. Conforme analisamos anteriormente, Giraldo Fernandes de Prado é um exemplo, foi contemporâneo de Barata sendo um dos artistas que se dedicou ao desenho de várias tipologias e à iluminura, já para não referenciarmos todos aqueles que permaneceram anónimos até agora, ou porque o trabalho ainda não foi descoberto ou porque não terá resistido às vicissitudes do tempo. O *Tratado de Caligrafia* de Giraldo tem cerca de 444 anos e foi localizado apenas no ano de 2005.

Manuel Barata não seria o único calígrafo profissional português, mas talvez fosse dos poucos a conseguir gravar as letras que ele próprio desenhava, tanto em blocos de madeira como em chapas. Depreendemos que essa aptidão terá sido a principal condição que possibilitou a impressão da obra. De outra forma, João de Ocanha não teria tido a possibilidade de imprimir os *Exemplares* e ainda que estivesse na posse dos originais de Barata, seria obrigado a custear o trabalho de um gravador suficientemente capaz de reproduzir as subtilezas do traçado manual. Quanto aos gravadores quinhentistas portugueses, as referências encontram-se em Faria e Sousa e S. Viterbo, sem contudo se assinalar que entre os artistas nomeados algum tivesse aberto gravações de letras. De acordo com o que já referimos, a importância de um bom gravador era essencial na transferência do trabalho do calígrafo para as matrizes de impressão, fossem estas xilográficas ou calcográficas. As obras de referência da caligrafia italiana e espanhola do século XVI, usufruíram do indispensável contributo de exímios gravadores, tal como Ugo da Carpi, Eustachio Celebrino da Udine, Juan de Vingles, entre tantos outros artistas cuja quota parte no sucesso da obra impressa foi fundamental.

Recuamos mais de quatrocentos anos atrás no tempo, assumindo como referência o ano de 1572, aquele em que Manuel Barata terá dado como terminada uma das suas pranchas caligráficas. E tornou a

fazê-lo em 1577. Há de facto alguma solenidade e intenção específica quando se assina e data um trabalho. Segundo Morison, quando o calígrafo assinala a data num *specimen*, poderá significar que o processo foi lento e moroso, laboriosamente trabalhado em madeira ou metal, no qual a data da publicação do livro é provavelmente posterior à data do texto.⁷

Acerca do período que ocupará treze anos, entre a data da última lâmina assinada por Barata (1577) e o início da década de 90, a data em que os *Exemplares*, tal como o conhecemos, foram impressos pela primeira vez (1590) não há qualquer informação sobre a produção caligráfica de Barata. A maioria dos autores supõe que 1577 marcou não só o final da actividade de Barata, como o final da sua vida.

Analisando os estilos gráficos que desenhou, Barata foi um homem do seu tempo, e é inegável a sua admiração por Cresci pois é principalmente nos modelos deste calígrafo italiano que a sua inspiração terá tido origem. A nosso ver, Ocanha tomou conhecimento desta ligação, pois a folha de rosto, ou *capa*, dos *Exemplares* segue quase *par i passu* a mesma organização do *Essempiare di piu sorti...* de Cresci.

C. NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE MANUEL BARATA

Reservamos a apresentação detalhada da biografia de Barata para o sétimo capítulo da presente obra. De acordo com a documentação inédita encontrada no Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC) e na Torre do Tombo (ANTT), apresentamos neste estudo a nossa trajectória para o percurso de vida de Manuel Barata, embora não tenhamos conseguido, até agora, a data e o local de óbito. Depois de alguns anos a *perseguir* periodicamente os registos paroquiais de todas as freguesias de Lisboa entre as datas de 1577 e 1589, não encontramos qualquer pista, com a agravante de que os livros se encontram em estado de microfilme com páginas e páginas de assentos ilegíveis tanto devido à letra como pela deterioração das folhas. Se a pesquisa em Arquivos se pode tornar altamente estimulante, também poderá ser muito prolongada no tempo, envolvendo ainda grande disponibilidade de meios. Num determinado momento da investigação percebemos que era necessário e urgente adiar esta procura e reservar o tema para um outro trabalho. Desta forma, a biografia que delineamos é o resultado da pesquisa dos documentos apurados ao longo de cinco anos, e que contemplam o ano de nascimento de Manuel Barata, a matrícula e frequência no Colégio das Artes em Coimbra, o cargo de Moço de Câmara de D. Henrique por D. Sebastião e o de Escrivão dos Contos do Reino atribuído por D. Henrique. Seguindo

7. S. Morison, *Early Italian Writing-Masters*.
op. cit., p. 57.

esta linha de pesquisa, exclui-se a possibilidade de Barata ter sido mestre de escrita de D. João, filho de D. João III, pois um dos registos de baptismo do AUC indica numa nota paralela ao assento baptismo redigida pelo próprio Manual Barata assinalando que tinha 26 anos de idade à data desse assento de 1575, depreendendo-se que nasceu em 1549. Comparando estas datas com as relativas ao período de vida de D. João que nasceu a 3 de Junho de 1537 tendo falecido a 2 de Janeiro de 1554, depreendemos que Barata tinha cinco anos de idade à data da morte de D. João, o que torna muito pouco viável a convivência entre ambos.

Os documentos que versam sobre a atribuição dos cargos e da doação da Capela de Santa Maria Madalena em Viseu estão datados de 1576. Por fim, sabemos que ele ainda era vivo em 1584, data do último assento encontrado no AUC, que regista o baptismo de um sobrinho seu na Vila da Pampilhosa realizado pelo próprio Barata, assinando pela única vez, *Padre Manuel Barata*.

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

D. A ÉPOCA — O DOMÍNIO FILIPINO

«Ao contrário do que alguns historiadores têm escrito, 1580 foi mesmo um terminus, uma viragem na história de Portugal. As suas consequências poder-se-ão um dia comparar às registadas com a entrada do País na Comunidade Europeia. Portugal, reino órfão, sem rei, reduzido a uma Corte na Aldeia, mudou de alianças e de inimigos. Os aliados de ontem passaram a ser os inimigos de hoje. Países Baixos e Inglaterra ficaram com o caminho formalmente livre para atacar o Império.»⁸

Como é sabido, na década em que os *Exemplares* foram impressos, o reino Português tinha sido anexado pela Coroa Espanhola, após a malograda batalha de Alcácer Quibir, na qual D. Sebastião desapareceu, não deixando herdeiro para o seu curto reinado. Este é sem dúvida um tema bastante específico da História de Portugal, sendo necessário abordá-lo, de forma a contextualizar uma questão que em seguida colocaremos.

Sobre o período que corresponde a sessenta anos da história nacional e ao domínio da Dinastia Filipina ou Dinastia de Habsburgo em Portugal, vários autores caracterizam-no como a época em que foi levada a efeito uma Monarquia Dual, isto é, um sistema de governação que transformara o território nacional numa espécie de província espanhola, cuja logística de actuação previa uma série de acordos que respeitavam o poder local, acordos esses que dificilmente vieram a ser cumpridos. Em 1581, Filipe II era proclamado rei em Tomar, tendo

8. A. H. de Oliveira Marques; Joel Serrão. *Nova História de Portugal, Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*. Coord. João José Alves Dias. Vol. v, Editorial Presença, Lisboa: 1998, p. 8.

prometido manter a moeda e as leis nacionais, reunir as cortes em Portugal e manter os cargos de governação dirigidos por portugueses bem como as rotas comerciais da Índia e da Guiné. Quanto à língua, o português continuaria a ser utilizado nos actos e documentos oficiais. Embora a nossa área de formação não seja a História, cabe-nos aqui referenciar um aspecto que nenhum dos autores mencionou até agora: em 1590, quando os *Exemplares* de Manuel Barata viram a luz do dia, há 12 anos que Portugal perdera a sua soberania. Desta forma, questionamos até que ponto é correcto e legítimo o título normalmente atribuído aos *Exemplares*, o de «primeiro livro de caligrafia impresso em Portugal»? A verdade é que, apesar de vivermos numa monarquia dita dual (que rapidamente se tornou *virtual*), Portugal naquela época não existia na realidade como uma nação autónoma, o rei que nos representava era Filipe II de Espanha. Os aspectos culturais de Portugal nunca terão sido abalados na sua essência, continuando a ser editadas obras na língua nacional, apesar do castelhano acompanhar sempre os textos em português. Consideramos que a melhor designação para os *Exemplares* será acentuar a portugalidade: «primeiro livro de caligrafia impresso em território nacional».

Apesar desta ser a época em que Portugal perdera o seu rei e descendentes directos, sobressaem das nossas leituras, alguns relatos magníficos que nos fazem visualizar uma Lisboa cheia de azáfama e agitada, cidade apetecida, centro de mercadores e de importantes rotas comerciais: «A cidade, sentada em cinco colinas e outros tantos vales feracíssimos e agradáveis, abarca um espaço tal que o perímetro pode atingir uns sete mil passos. Não é fácil, porém, descrever a forma e figura de Lisboa, por assentar em solo montanhoso e desigual.⁹ (...) A grandeza e magnificência do interior da cidade são tamanhas que, com razão, pode ela pleitear primazias com todas as capitais da Europa, tanto pelo número de habitantes como pela beleza e variedade das construções, pois conta mais de vinte mil edifícios. Muitos deles, quer de pessoas principais e nobres, quer de particulares, estão construídos com tanta elegância e sumptuosidade que mal se pode acreditar: paredes interiores e arcadas, cobertas, em toda a extensão, com madeiras da Samária; obras de talha; ouro; pinturas de várias cores.¹⁰ (...) Neste vasto terreiro, ficam o mercado do peixe e dos doces, aonde acorrem, todos os dias, peixeiros, hortelãos, confeitários, cortadores, padeiros, doceiros, para venderem o que trazem para alimento da cidade; vêm-se lojas de comidas, de vinhos, de tendeiros, de estalajadeiros, de tecelões. No mercado de peixe, há grande quantidade de cestos, postos ali por determinação da autoridade, nos quais, logo que se atracam os barcos dos pescadores, o peixe é transportado por escravos para as vendedeiras da praça.¹¹ (...) Não longe desta casa, [o autor refere-se a um edifício na parte ocidental do mercado, denominado por todos como a ‘casa de Seuta’] num lanço pegado de edifícios, levanta-se o sexto

9. Damião de Góis, *Lisboa de Quimbentos*, Descrição de Lisboa, Tradução de Raúl Machado. Lisboa: Livraria Avelar Machado, 1937, p. 42.

10. *Ibidem*, p. 43.

11. *Ibidem*, p. 50.

monumento, de obra e feição maravilhosas. Ali se acumulam abundantes despojos de combates e lutas com muitos povos ; ali se tratam os negócios da Índia e por isso lhe dão o nome de 'Casa da Índia'. Contudo, a mim me parece que se deve chamar o empório dos aromas, pérolas, rubis, esmeraldas e de outras pedras preciosas, que, de ano em ano, nos são trazidas da Índia ; talvez, com maior verdade, se lhe pudesse chamar o armazém da prata e do ouro, quer em barra, quer trabalhado. Ali estão patentes, a para quem os quiser admirar, inúmeros compartimentos, distribuídos com ordem e arte, tão recheados com aquelas preciosidades tôdas, que - palavra! - mal se poderia acreditar, se os olhos não vissem tais maravilhas e as mãos não lhes tocassem.»¹²

Para compreender a sequência dos governantes até ao período em que D. João III reinou, até D. Sebastião e ao domínio Filipino, relembramos sintetizadamente o período histórico das Dinastias Portugesas entre 1385 e 1580.

A Dinastia de Avis —Joanina ou Segunda dinastia— foi uma dinastia que reinou entre 1385 e 1580. Iniciou-se depois da derrota de Castela na batalha de Aljubarrota em 14 de Agosto de 1385 e do fim da crise de 1383-1385, quando o Mestre da Ordem de Avis, D. João, filho D. Pedro I, foi aclamado rei nas Cortes de Coimbra. A linha directa da Casa de Avis extingue-se em 1495, com a morte de D. João II, e teve início a Casa de Avis-Beja, com D. Manuel, seu sucessor e aclamado Duque de Beja. A dinastia de Avis terminou com a morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir a 24 de Agosto de 1578, e da sua morte sem descendência ficou sucessor, o seu tio D. Henrique. Segue-se a união entre Portugal e os demais reinos de Filipe II e assim teve início a Dinastia Filipina:

- . João I de Portugal
- . Duarte I de Portugal — r. 1385-1433
- . Afonso V de Portugal — r. 1433-1438
- . João II de Portugal — r. 1438-1481
- . Manuel I de Portugal — r. 1481-1495
- . João III de Portugal — r. 1495-1521
- . Sebastião I de Portugal — r. 1521-1557
- . Casa de Áustria — r. 1557-1578
- . António I de Portugal — r. 1578-1580
- r. 1580

Segundo José Mattoso,¹³ a maioria da população no final do século XV, ou mesmo no princípio do século XVI, crescia e morria nos limites de uma pátria *terra dos pais* e de uma nação *terra de nascimento* ou *grupo humano de origem* cuja geografia acidentada dificultava a circulação e a mobilidade. Muitos deslocavam-se entre territórios onde se falava a mesma língua. Procuravam melhores formas para viver, iam a feiras e a cidades e vilas próximas guiavam gados, abandonavam

12. *Ibidem*, p. 51.

13. José Mattoso, A. Identidade Nacional, Colecção Fundação Mário Soares, Gradiva, 1998.

os seus lugares e bens para escapar às doenças que dizimavam famílias, ou mesmo aldeias inteiras. Os *limites* da comunidade portuguesa estariam talvez marcados pela circulação da moeda da qual se serviam para troca e pela língua em que se exprimiam.

E. BIBLIOGRAFIA SOBRE OS «EXEMPLARES»

Quando Manuel de Faria e Sousa¹⁴ (1590-1649), escreveu sobre Manuel Barata haviam passado apenas cerca de seis décadas após a edição de 1592 dos *Exemplares*, o que faz deste autor a pessoa mais próxima da época em que a obra foi impressa e difundida. Para além disso, o seu testemunho pode ser analisado segundo três perspectivas: a de escritor, calígrafo e historiador, tendo sido a partir dos seus comentários que a *história* de Manuel Barata se foi construindo.

Manuel de Faria e Sousa foi um homem polifacetado, com interesses bastante alargados, desde a escrita literária, ao desenho à pena (no qual seria excelente) à pintura e à caligrafia, sendo esta uma das facetas que o relaciona à obra de Barata. A vasta produção escrita de Faria e Sousa adquiriu bastante importância no panorama literário, particularmente o seu trabalho sobre Camões, temática de grande controvérsia entre muitos especialistas camonianos. Jorge de Sena¹⁵ menciona que apesar de Faria e Sousa ter sido visto como um autor controverso, foi ao seu trabalho que muitos estudiosos do século XIX foram buscar informação para aproximações históricas.

Oriundo de uma família de homens letrados da região do Minho, a Norte de Portugal, Faria e Sousa terá aprendido caligrafia e desenho no mosteiro beneditino de Pombeiro com o Frei Mauro de Santiago, tendo vindo a copiar imagens de missais e breviários impressos, chegando a ilustrar os frontispícios dos livros dos cadernos de gramática de outros estudantes. Entre 1603 e 1615 esteve na cidade do Porto ao serviço do Bispo D. Gonçalo Morais, onde terá tido a possibilidade de exercitar e desenvolver a arte da escrita, pois tanto quanto se sabe, o Bispo era procurador de Filipe II e gostava da escrita aprimorada nas cartas que enviava ao rei. Com Manuel Pinto, um cônego da cidade do Porto, aprendeu as artes da caligrafia e da iluminura,¹⁶ artista esse que Faria e Sousa assinalou nos seus escritos como um dos mais brilhantes calígrafos da época. Renunciou à vida clerical e casou no Porto aos 24 anos com Catarina Machado, embora tenha vivido em Espanha a grande parte da sua vida. A sua obra foi toda escrita em castelhano, adaptada às exigências que se verificavam no mercado da imprensa já desde o século XVI, bem patente nas suas palavras «*porque como ya escribía para imprimir, no me imprimieran acá lo que escribiese en portugués*»¹⁷

14. Veja-se Edward Glaser, «Manuel de Faria e Sousa and the mythology of *Os Lusíadas*», in separata *Miscelânea de Estudos a Joaquim Carvalho*, n.º 6, Figueira da Foz, 1961, pp. 614-27; Edward Glaser, *The «Fortuna» of Manuel de Faria e Sousa an autobiography*, Aschendorff in Münster Westfalen, 1975; Diogo Ramada Curto, *Cultura Escrita: séculos XV a XVIII*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2007. Cap. 6, pp. 145-88.

15. Luis de Camões. *Lusíadas*. Edição comentada por Manuel de Faria e Sousa [fac-símile da ed. de 1639] Comissão Nacional do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*. Edição *Comemorativa 1572-1972*. Prefácio de Jorge de Sena. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1972, p. 9.

16. Diogo Ramada Curto, op. cit., p. 160.

17. Diogo Ramada Curto, op. cit., p. 156, *apud* E. Glaser, 1975, op. cit., p. 156.

Manuel de Faria e Sousa considerava-se um bom escrivão, e a sua iniciação na arte começou com os modelos de chancelaresca das secretarias que o seu pai, Amador Peres de Eiró, conseguira através de um escudeiro vizinho.¹⁸ Não se sabe como teve acesso aos *Exemplares*, mas foi através da cópia (repetida, conforme afirma) das lâminas de Manuel Barata¹⁹ que Faria e Sousa aprendeu a traçar vários modelos de caligrafia, bem como pela obra de Ignacio Perez.²⁰ Ramada Curto estabelece as características das escritas praticadas nas cortes da província comentando que o registo gráfico de Faria e Sousa não era lá muito apurado, embora fosse adequado à posição de um homem nobre, diferenciando-se tanto da grafia feminina como da rudeza e inteligibilidade da escrita de alguns senhores.²¹

Quando foi para Madrid com 29 anos, ao serviço de Pedro Álvares Pereira, filho de Nuno Álvares Pereira, foi na qualidade de calígrafo, pois seria essa a principal competência que teria levado o seu futuro senhor a requisitar os seus serviços e só muito mais tarde, já ao serviço do marquês de Castelo Rodrigo, pôde dar azo à sua verve literária, embora tivesse sido contratado para desenhar e pintar árvores genealógicas. Conclui-se que a sua entrada nos meios sociais mais elevados começou devido ao seu talento para o desenho e para a caligrafia.

Os comentários de Faria e Sousa²² sobre Manuel Barata enquadram-se na análise que faz do célebre soneto 87 da segunda centúria de Camões, começando por afirmar que o poeta o dedicara a Manuel Barata. Sobre o calígrafo, o autor refere que este publicara a sua arte de ensinar a escrever no mesmo ano em que era publicado o *Poema* de Camões. Quanto às suas origens, Barata era natural da Pampilhosa mas vivia em Lisboa. Faria e Sousa faz afirmações assertivas sobre uma *Arte de ensinar a escrever*, mas deixa em aberto a possibilidade de Barata ter sido o primeiro calígrafo na Europa a abrir lâminas em metal. Parece-nos razoável que fosse cauteloso sobre esta asserção, pois permanecia a dúvida, ou falta de conhecimento propriamente dito, sobre quem teria sido o primeiro calígrafo a gravar em lâminas naquela época. Sobre os calígrafos em Espanha, prova que estava bem informado, afirmando que Yciar tinha gravações em madeira já desde 1548. Faria e Sousa referencia a perfeição do trabalho e das gravuras de Francisco Lucas em 1570, (embora a data correcta seja 1577) de Ignacio Perez em 1599, embora este não fosse tão profícuo como Yciar nem tão perfeito como Lucas. Recrimina os Morante (pai e filho) pelo excesso de *rasgos e lacerias*, e pela quantidade de estilos que não serviam para nada, e que os vários ornamentos e *caratulas* —caracteres— eram cópias dos italianos, em particular de um tal Fabio Testa Napolitano que tanto elogia. A sua crítica vai tão longe que afirma que as letras eram de tal maneira iguais que Morante dera ao seu gravador as lâminas de Testa.

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

18. *Ibidem*, op. cit., p. 158, nota 290.

19. Diogo Ramada Curto, op. cit., p. 158; o autor considera que a *Arte de Escrever* de 1572 é a primeira edição da obra de Barata, referenciando os *Exemplares* de 1590 e 1592 como sendo a segunda e terceiras edições.

20. *Ibidem*, op. cit., p. 158, nota 289.

21. *Ibidem*, op. cit., p. 158, nota 287.

22. Manuel Faria y Sousa, *Rimas varias / de Luis de Camoens principe de los poetas beroycos, e lyricos de España [...] Lisboa: Theotonio Damaso de Mello. 1685-9. Tomo II, p. 297. BNP: <http://purl.pt/14198/1>.*

Compara os excessos de Morante à frugalidade de Lucas, sendo preferível a segunda, pela perfeição dedicada às letras.

Afirma que teve conhecimento de muitas obras —*materias*— de várias nações, mas que nada se comparava às italianas e espanholas. Conforme já referimos anteriormente, os portugueses, cujos nomes se lembra e referencia, são os de Manuel Pinto Canonigo do Porto, N. Caldeira e Nicolau Ferreira em Lisboa, sendo este último igualado a Manuel Barata, embora ele não o pudesse comprovar, pois nunca vira as suas letras. Dado adquirido para Faria e Sousa eram as pranchas de Barata: «*lo cierto es que las muestras de varias letras publicadas por nuestro Barata desde el año 1572. asta el de 1577 exceden a todas quantas he visto.*» Confirma a existência das pranchas que estão assinadas naquelas datas, mas não faz qualquer referência à obra impressa de 1590 e 1592. Supomos que Faria e Sousa teve acesso às folhas soltas, eventualmente às provas que Barata preparava e que denomina por *Arte de ensinar a escrever*, aliás uma denominação muito comum na época para este género de obra. Não tão conclusivos são os dados pessoais que fornece sobre o calígrafo: crê que Barata havia sido mestre do príncipe D. João, pois as letras correntes, a *letra ordinaria* de ambos eram muito parecidas. Sobre a escrita corrente de Barata não informa se a vira, pois à partida só conheceria os seus modelos caligráficos, mas sobre D. João adianta que vira as cartas que o príncipe escrevera a D. Joana por altura do matrimónio de ambos. Louva D. João III por entregar a educação de seu filho a um homem que não era fidalgo ou *cavallero*, embora fosse um mestre muito famoso na sua arte. Presente-se aqui um comentário de certa forma autobiográfico pois ele próprio não era de família de linhagem, sempre servira os nobres, e poderia ter tido a ambição de ser mestre de príncipes. Na sua opinião, escrever mal não era coisa digna da fidalguia e dos príncipes.

Faria e Sousa revela o seu conhecimento da arte da escrita, e sabe da importância da qualidade da gravação das letras, pois sobre as pranchas de Barata gravadas em madeira, comenta que eram de tal maneira perfeitas, que se equiparavam às de gravação metálica, contrariamente às de Perez, que certamente teria uma caligrafia melhor que os seus gravados. Sobre os gravadores portugueses, referencia Salvador da Visitação, religioso dos Lóios e que era excelente nesta arte. Por fim, menciona a sua própria competência como calígrafo, que classifica como mais do que razoável, tendo sido muito conhecido naquela habilidade, pois para além de nunca ter tido mestre *peritissimo* que o guiasse na pluma, era esquerdino, o que dificultava em muito a escrita, não sendo possível alcançar a perfeição. Por fim, parece-nos justo mas ao mesmo tempo estranho, que Faria e Sousa, sendo calígrafo com conhecimento das exigências da arte, sentisse a necessidade de

confirmar o mérito de Barata de forma tão peremptória, a todos os que o quisessem julgar, justificando a sua opinião de conhecedor. Esta justificação tão aguerrida acerca do mérito de Barata, faz-nos supor que, de facto, havia celeuma sobre a qualidade ou autenticidade do trabalho do calígrafo, e os seus detractores, claramente mencionados no prólogo de Ocanha, seriam muitos e ferozes.

Em termos de conclusão, o testemunho de Faria e Sousa torna-se um pouco tortuoso no raciocínio, pois fornece informações pouco precisas, o que complica uma descodificação, havendo várias questões que nos intrigam: em primeiro lugar, na altura em que Faria e Sousa redigiu este texto a obra de Barata estava em circulação há mais de 60 anos. Porque não faz qualquer referência aos *Exemplares* de 1590 e 1592 e apenas data o trabalho com o ano de 1572 e 1577 sendo este, designado por *mostras de letras*? Ao longo do texto vai afirmando que não se recordava de alguns nomes, será que é possível ter-se esquecido do título e por isso referencia apenas aquilo de que tem memória? Ou talvez nunca tivesse visto a obra impressa e o que teve na sua posse fossem folhas soltas, eventualmente partes do exemplar que se encontra em microfilme na BNP e as outras folhas inteiras de Barata que estão encadernadas juntamente com Yciar e Palatino no exemplar da Ajuda. Em segundo lugar, a forma como elogia as gravações de Barata é de homem do *métier*, e aquilo que parece evidente para nós, é que Faria e Sousa teve necessidade de se justificar, ele que tanto apregoava o talento do calígrafo e que se dizia ele mesmo um excelente escritor. E, em última análise, justificar a autoria do poema de Camões.

Diogo Barbosa de Machado²³ baseia os dados que fornece em Faria e Sousa mas esclarece a existência das edições dos *Exemplares*, adiantando que Manuel Barata é natural de Lisboa, sendo este um dos mais célebres mestres de escrita com escola pública em Lisboa. Afirma que foi mestre de escrita de D. João, filho de D. João III, e o argumento de prova para tal afirmação, é o mesmo de Faria e Sousa, que defendia que as letras do príncipe se assemelhavam às de Barata.

Barbosa de Machado refere que Barata gravou os seus blocos com vários abecedários, cita o título total da obra e indica as duas datas e os dois impressores, respectivamente 1590 por António Alvarez, e 1592 por Alexandre de Siqueira. Sobre o poema de Camões, Barbosa considera-o um aplauso à arte de Barata. Faz a transcrição do soneto de acordo com a versão de Manuel Faria e Sousa, versão que, conforme analisaremos, não é rigorosamente igual à que figura nos *Exemplares*. O discurso de Barbosa de Machado, é paralelo ao de Faria e Sousa, mas foi ele que deu título à obra de 1572, e foi a partir desse título que os restantes autores assim a passaram a designar. Assim, o nome da suposta edição *fantasma* é *Arte de Escrever* e o seu formato é um

23. Diogo Barbosa de Machado, *Bibliotheca Lusitana historica, critica e cronologica qual se comprehende a noticia dos Autores Portuguezes, e das Obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo prezente*. Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1752, Tomo III, pp. 190-1. <https://bdigital.sib.uc.pt>.

24. Ana M. Pereira, «El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI» in *Península - Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 1. Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 235-49, p. 237, nota 10. A autora fala com a galhardia que normalmente caracteriza o seu discurso, num «encontro casual» com estas folhas de Barata. Tal encontro feliz terá ocorrido quando a autora analisava o exemplar de Yciar na Ajuda.

25. *Obras de Camões*, pref. de Tomás José de Aquino. Ed. lit. de Luís Francisco Xavier, 4 vols., Lisboa: Officina Luisiana, 1779-80. Tomo II, 1783, p. 416.

26. S. Morison, «The Development of Hand-Writing. An outline» [1ª public. na introdução de A. Heal, *The English writing-masters and their copy-books, 1570-1800*, 1931] in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. 1ª ed. 1981. Ed. David McKitterich. II vols. Cambridge University Press, 2009, p. 165.

27. *Diccionario Bibliographico Portuguez, Estudos de Innocencio Francisco da Silva Aplicáveis a Portugal e ao Brazil*. Tomo V. Lisboa: Imprensa Nacional. 1860, pp. 371-2.

4º oblongo. Esta descrição tão completa faz supor que Barbosa de Machado esteve perante esta edição embora de facto, não indique o nome do impressor e o local. Contudo, parece-nos improvável que Barbosa de Machado tivesse fantasiado não só sobre o nome da obra, como a sua data e o formato, dimensão igual às edições de 1590 e 1592. Supomos que Barbosa de Machado, apesar de não ter provas físicas do *Arte de Escrever*, ou se fundamentou em informações provenientes de fonte credível que não menciona, ou também viu as folhas soltas, onde não constavam o nome de impressor e local de edição, mas onde constava a assinatura de Barata. Inocência acreditava que era possível que tivesse havido outras edições dos *Exemplares* anteriores a 1590/92, pois o poema de Camões remontava à época em que tanto ele como Barata ainda eram vivos. Quanto a nós, a edição que Barata preparava, as pranchas que gravara ainda em 1577, eram já conhecidas e até divulgadas e haviam sido feitas provas de impressão, de acordo com as três folhas e uma outra que não está assinada, que se encontram agregadas no final da obra de Yciar²⁴ que se encontra na Biblioteca da Ajuda e sobre as quais nos debruçaremos noutra parte da presente investigação.

Outro testemunho é o do padre Thomás de Aquino²⁵ (1718?-1804) que não confirma a informação de Barbosa de Machado e afirma que Barata nascera na Pampilhosa. De acordo com os registos de Manuel Barata que constam nos livros mistos da Pampilhosa do Arquivo da Universidade de Coimbra e que apresentamos na biografia do autor, esta afirmação parece-nos a mais certa, uma vez que toda a sua família era proveniente de lá. P. Thomás de Aquino afirma ter visto um exemplar da *Arte de Escrever* por volta de 1783 na posse de um amigo, fazendo referência à folha que continha o célebre soneto 87 de Luís de Camões. Segundo este autor, Manuel Barata terá sido dos primeiros calígrafos na Europa com trabalho editado através da técnica dos traslados em metal, informação essa que como sabemos não é verosímil. Segundo Morison²⁶ o primeiro *copy-book* a ser produzido na integra por placas de cobre foi o *Essempolare utile di tutti sorti di l're cancellaresche correntissime* de Giulioantonio Hercolani, clérigo e notário de Bolonha em 1572. Anteriormente a esta data, com trabalho utilizando esta técnica, referem-se os autores Cresci com *Il Perfetto scrittore*, (Itália, 1570), Arnold Moller *Arte d'escripta* alemã em 1544, e o *Libro Sutilissimo* de Juan de Yciar em 1548.

Inocência Francisco da Silva²⁷ tem como principal fonte de informação Barbosa de Machado. Também afirma que Manuel Barata tinha sido mestre de escrita do príncipe D. João, filho de D. João III. Sobre a questão do local de nascimento e morte de Barata não tem qualquer dados, deixando a dúvida entre a informação de Barbosa de Machado que o dá como natural de Lisboa e a notícia do Padre Thomás de Aquino

que indica a Pampilhosa como origem. Inocêncio não viu qualquer das edições, fazendo a descrição integral dos *Exemplares* a partir das informações do professor Pedro José da Fonseca que, tal como afirma, viu um dos exemplares de Barata e pôde fazer um descritivo. Cremos que este é o exemplar que se encontra neste momento na Biblioteca da Ajuda pois é o único dos livros cuja foliação começa com a *TAVOADA PEQUENA* que pertence ao Tratado de Aritmética. Inocêncio, na época da publicação do *Diccionario* também ainda não tinha visto qualquer exemplar da edição de 1592, embora se soubesse da sua existência e que tinha sido impressa por Alexandre Siqueira.

Brito Aranha²⁸ (1833-1948) a partir de Inocêncio, afirma que tem indicações sobre Barata que alterariam tudo quanto havia sido escrito até àquela data: Góis, em Coimbra, é a localidade do nascimento do calígrafo pois existiam muitas pessoas com aquele apelido. Não estava totalmente enganado, pois conforme analisaremos e segundo os genealogistas, as origens dos Baratas localizam-se na região de Viseu, Pampilhosa da Serra e remontam ao século XIII.

Francisco Dias Gomes²⁹ louva a arte de escrever e faz uma associação deveras interessante que Viterbo também mais tarde analisou. A partir de uns manuscritos de Camões que tinha em sua posse, Dias Gomes revela-se convencido que a escrita é a mesma de Barata: «*Bem sabia o grave Camões que a Arte de Escrever com gentileza e bizarrria de caracter he huma prenda digna de todo o homem de bom gosto, e que deve ser estimada, e ainda mesmo louvada de hum modo extraordinario, assim como elle o fez, que nesta amteria mostrav ser bem destro, como provão huns argumentos ms. da 1ª edição da Lusíada, que possuo, os quaes tenho para mim serem da mesma mão do mesmo Camões, porque o caracter he o mesmo, que o do Mestre Barata [...].*»

Cardeal Saraiva³⁰ (1766-1845) baseia-se nas informações de Dias Gomes mas acrescenta que Barata fora mestre de escrita de D. Sebastião, dado não confirmado pois não consta em nenhum dos documentos dos especialistas sebásticos. Cardeal Saraiva transcreve o texto de Francisco Dias Gomes³¹ acerca do soneto de Camões a Barata. «*Compoz este hum Arte de Escrever, digna de estimação pela verdade e simplicidade dos preceitos, e pela elegancia e proporções da sua letra, onde se mostra mais a modéstia do que a liberalidade, que tanto resplandece nos rasgos admiraveis dos caracteres Inglezes. Bem sabia o grande Camões, que a arte de escrever com gentileza e bizarrria de caracter he huma prenda digna de todo o homem de bom gosto, e que deve ser estimada, e ainda mesmo louvada por hum modo extraordinario, assim como elle o fez, que nesta materia mostrava ser bem destro, como provao huns argumentos manuscriptos da primeira edição da Lusíada, que possuo, os quaes tenho para mim serem da mesma mão de Camões; porque o caracter he o mesmo, que o do Mestre Barata [...].*» Ao analisarmos as palavras de Dias Gomes, entende-se que Barata compôs uma *Arte*

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

28. Inocêncio Francisco da Silva; Brito Aranha. *Diccionario Bibliographico Portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brazil*. Tomo XVI (nono do suplemento). Lisboa: Imprensa Nacional, 1893, pp. 129-31.

29. *Memorias de litteratura portugueza* / publ. pela Academia Real das Sciencias de Lisboa. Lisboa: na Officina da mesma Academia, 1792-1814. Vol. IV, 1793, pp. 270-1. BNP: <http://purl.pt/71>.

30. Fr. Francisco de S. Luiz, *Lista de alguns artistas Portuguezes colligida de escriptos e documentos [...]* Lisboa: Imprensa Nacional, 1839. pp. 7-8. *Obras Completas do Cardeal Saraiva (D. Francisco de S. Luiz) Patriarcha de Lisboa [...]*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876, p. 331.

31. *Memorias da Litteratura Portugueza*, Academia Real das Sciencias, tomo IV, p. 270.

de Escrever, o que indica apenas que o autor não viu a obra impressa senão tê-la-ia descrito. Por outro lado, a descrição que faz sobre as letras indica que Dias Gomes o fez porque analisou a obra impressa, ou teve acesso aos originais de Barata. O Cardeal indica ainda que Barata foi mestre de escrita de D. Sebastião, o que não está documentado. Sobre a educação do rei, Queirós Velloso³² adianta que tendo em vista a importância da educação no catolicismo, os padres jesuítas foram os mestres eleitos. Padre Amador Rebelo (1532-1622) na aprendizagem da leitura, o Padre Luís Gonçalves da Câmara nas Humanidades e nas Matemáticas o célebre Pedro Nunes³³. Em 1550, D. Aleixo de Meneses foi incumbido de substituir o Padre Simão Rodrigues, tornando-se uma presença muito influente na educação do monarca. As aulas decorriam de manhã e de tarde, com ampulheta a marcar o tempo. Segundo Velloso, e os restantes historiadores sebásticos, D. Aleixo de Meneses ocupava-se ainda de vigiar as lições de escrita, controlando a qualidade dos traslados - os originais para cópia de letra - ordenando a sua substituição quando não eram suficientemente bons.³⁴ «*Relação da vida d' El rei Dom Sebastião o Primeiro deste nome e decimo sexto dos reis de Portugal, na qual se trata de seu nascimento, criação, governo, das idas que fez a Africa, da batalha que deu a Moleimaluco, do fim e sucesso dela, por o Pe. Amador Rebelo da Companhia de Jesus, companheiro que foi de seu mestre e o ensinou também a escrever e lhe repetia as lições.*»³⁵ Teófilo Braga³⁶ (1843-1924) faz de Manuel Barata um das figuras do grupo de admiradores e amigos de Camões, dentre eles Estachio de Faria, Magalhães de Gândavo, Manuel Barata, Miguel Leitão d'Andrada, D. Gonçalo de Coutinho que não paravam de lhe pedir versos, como atesta a anedota de Ruy Dias da Camara, um fidalgo que se antagonizara com Camões.³⁷ Para além de qualificar Barata com amigo de Camões, Teófilo Braga refere que o calígrafo era «*era um dos últimos illuministas da arte portuguesa*» e o seu conhecimento com Camões proviria dos tempos da corte de D. João III, mencionando uma parte do soneto aludia à antiga amizade e convivência na corte. *Teu nome, Emanuel, de hum noutro pólo | Voando se levanta e te pregôa | Agora que ninguém te levantava | E por que immortal sejas, eis Apollo | Te offerece de flores a corôa, | Que já de longo tempo te guardava.*³⁸

32. Queirós Velloso, *D. Sebastião. 1554-78*. 3^a ed. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1945. Sobre a educação de D. Sebastião veja-se cap. III, pp. 89-123.

33. In D. Manuel de Menezes, *Chronica del Rey D. Sebastião*, p. 1, cap. xxx.

34. Velloso, op. cit., p. 94.

35. ANTT: *Manuscritos da Livraria*, n.º 1754. Ref.: PT/TT MSLIV/1754.

36. Teófilo Braga. *Camões e o sentimento nacional*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardon. 1891, p. 53.

37. José Maria de Sousa-Botelho (Morgado de Mateus). *Os Lusíadas. Poema épico de Luis de Camões. Nova Edição correcta, e dada à luz, conforme á de 1817, in-4º*. Paris: Firmin Didot. 1819, p. 62.

38. Teófilo Braga, op. cit., p. 329.

Ao longo dos séculos XIX e início do XX, muitos autores referenciaram Barata, sendo que a maioria versou sobre a edição de 1590, que curiosamente foi a mais preservada pois, conforme descrevemos anteriormente, apenas existem dois exemplares de 1592, o da BDM de Vila Viçosa e o da BPB de Braga.

Pedro José da Fonseca (1737-1816), *Dicionário da Academia*, p. 42 e 62. ed. 1590; Ribeiro dos Santos, «Memoria sobre a historia da typographya

portuguesa do século XVI», in Memórias da *Litteratura Portuguesa da Academia Relata das Sciencias*, vol. 8; M. P. Lacerda, *Bibliographia Lusitana*, Ms. da BNP³⁹, *Arte de Escrever* 1572 e eds. 1590-92; Inocêncio Francisco da Silva (1810-1876), numa nota às *Maravilhas do génio do homem*, de Amedeo de Bast, traduzidas por Mateus de Magalhães em 1863, pp. 65 e 66, vol. 2; Francisco Antonio Martins Bastos (1799-1868) *Nobreza Litteraria*. Lisboa: Imprensa Silvana, 1854. p. 128, cita Barbosa de Machado e afirma que «Manuel Barata, mestre Publico de ler, e escrever, o foi do Principe nestas disciplinas.»; Manuel Pinheiro Chagas (1842-95) *Diccionario popular, historico, geographico, mythologico, biographico, artistico, bibliographico e litterario* Lisboa, Lallemand Frères, typ., 1876-90, vol. 2, pp. 77-8, vol. 3, pp. 629 e 630.

Júlio de Castilho (1840-1919), *Lisboa Antiga. Bairros orientais*. 2ª ed. rev. Augusto Vieira da Silva. vol. XII. Câmara Municipal de Lisboa. 1934-1938, p. 281. O famoso olissipógrafo descreve a educação das donzelas nobres ao serviço das princesas na corte e referencia Manuel Barata como o célebre calígrafo que chegara a mestre do príncipe D. João. Indica um dado muito curioso, a existência de um «*formoso cursivo*» que se disseminara na corte, pressupondo a existência de uma «*comunidade de estudos no paço sob a direcção do mesmo mestre*»; Sousa Viterbo (1846-1910), *O Movimento Tipografico em Portugal no século XVI*, 1920, p. 360; Sousa Viterbo, *Caligrafos e iluminadores portugueses*, Coimbra, 1916, p. 1; Oliveira Ramos, *O Calligrapho Ventura da Silva, a sua obra nacional- monumento à sua memória*; Joaquim Martins de Carvalho, no *Conimbricense*, n.º 2164 (1868), n.º 2660 (1873) e n.º 3950, (1885); Atanazy Racinski (1788-1874), *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre: Les arts en Portugal [...]*, Paris, 1847, pp. 20-1, e 221, Visconde de Juromenha (1807-87), *Obras de Camões*, vol. 3, pp. 466-7; A. J. Lopes da Silva, *Os reservados da Biblioteca pública de Évora*, separata vol. 4 *Boletim das Bibliotecas e Archivo*, Coimbra, 1905; Artur Anselmo, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, 1940.

Em 1994, Justino M. Pereira,⁴⁰ no seu estudo acerca do fenómeno e processo de alfabetização na paróquia de Couto de Ronfe (vale do Ave termo de Guimarães) relativo ao período compreendido entre 1680 e 1850, elabora uma análise acerca da qualidade das assinaturas do ponto de vista caligráfico. É neste contexto de avaliação da grafia dos assinantes que o autor referencia a existência de algumas morfologias gráficas que denomina de *itálico* ou *script*, letras cursivas mas sem ligações entre si, tendo sido Manuel Barata o principal precursor em Portugal da introdução do itálico. A obra que Justino M. Pereira

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

39. Henrique Campos Ferreira Lima, op. cit., p. 16, *apud* Lacerda, Ms. BNP, Fundo Geral 7.391.

40. Justino M. Pereira, 1994, op. cit., p.p 417-18.

cita é precisamente aquela da qual não existem exemplares até esta data, *Arte de Escrever*, 1572.

Em 2004 Ana Martínez Pereira escreve o artigo «*El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del Siglo XVI*» representando naquela época o trabalho mais exaustivo após o trabalho de Henrique Campos Ferreira Lima em 1923, embora não tenha realizado a descrição caligráfica das lâminas nem a foliação dos *Exemplares*, referindo que nenhum dos livros está completo. Quanto à edição de 1590, A. Martínez confirma a localização dos exemplares existentes na BNP, BA, BE e BL. Sobre a edição de 1592 a autora apenas alude aos dados fornecidos por H. C. Ferreira Lima, mas ainda não conhecia os exemplares da BPB e da BDMII. A. Martínez Pereira inclui os *Exemplares* no âmbito dos manuais de pedagogia do século XVI pelas razões que já referimos, tendo em conta os tratados que lhe estão agregados, embora assinale que as lâminas de Barata se dirigiam com certeza a um público adulto devido às características dos modelos apresentados.

Em 2006, após pesquisa efectuada no Arquivo da Universidade de Coimbra apresentamos no nosso artigo publicado em 2006,⁴² a assinatura autógrafa de Manuel Barata bem como a sua matrícula e registo de exames no Colégio das Artes em Coimbra. Desta pesquisa empreendida com a inestimável colaboração da Dr^a Ana Maria Leitão Bandeira (AUC), apuramos os seguintes dados: no registo de matrícula no Colégio de 1570 consta que Manuel Barata era proveniente da Pampilhosa da Serra, e seus pais foram Fernão de Anes e Catarina Barata⁴³. No livro de *Actos e Graus da Casa dos autos de Medicina e Artes*, estão registadas o grau de licenciado (bacharel) de Manuel Barata.⁴⁴ Por agora, apresentamos sumariamente estas informações, pois serão devidamente analisados no capítulo referente à biografia do autor.

Jorge dos Reis Duarte⁴⁵ em 2009, elaborou uma descrição das pranchas sob o ponto de vista caligráfico, mas não elucida qualquer aspecto editorial, não informando a qual exemplar pertencem as folhas que analisa. Presumimos que as imagens que mostra são reproduções do livro que se encontra na BNP. Não acrescenta nada de novo aos dados existentes sobre a biografia do calígrafo pois cita todos os autores que escreveram sobre Barata, e embora exclua Faria e Sousa, fundamenta a sua opinião em Inocêncio Francisco da Silva. Sobre o soneto, adianta que Manuel Barata foi o primeiro calígrafo a quem Camões dedicou o poema que consta nos *Exemplares*. Acerca do poeta, Jorge dos Reis refere que este terá seguido os preceitos caligráficos de Barata. Sobre os tratados acostados, Reis conclui que este seria um projecto pedagógico de João de Ocanha, o editor.

42. Ana Lúcia Pinto Duque, «Apontamentos sobre um calígrafo quinhentista: Manuel Barata. *Exemplares de diversas sortes de letras tiradas da polygrafia do autor* (Lisboa, 1590/1592)» in *Revista Portuguesa de História do Livro*, n.º 17, Centro de Estudos de História do Livro e da Edição (C.E.H.L.E.). Lisboa: Edições Távola Redonda, 2006, pp. 383-92.

43. AUC: Colégio das Artes – *Livro de Matrículas -1570-1587 - 1V-1^aE-4-3-8* [fl. 59]

44. AUC: *Livro de Actos e Graus - 1570-1575 - 1V-1^oD-1-1-10*.

45. Jorge Manuel dos Reis Tavares Duarte, *Três movimentos da letra: o desenho da escrita em Portugal*. Tese de doutoramento, (Design de Comunicação), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2009. Sobre Manuel Barata: pp. 86-110.

Acerca dos títulos das obras espanholas que analisou, Ana Martínez Pereira afirma que é recorrente a utilização da expressão «*arte de escribir*». Entre os vários títulos a autora cita: «*Arte, Tratado, Libro, Tablas, Escuela (Universal), Método, Ortografía, Instrucción, Tesoro. él término Manual sólo se aplica a las obras de estilo (como el de Torquemada)*». ⁴⁶ A autora conclui que, quando o livro se intitula «Arte de Escrever», tal como acontece em várias obras dos autores que analisou, e que já também referenciamos (Francisco Lucas, Pedro Flórez, Díaz Morante), os conteúdos apresentados são exactamente aqueles referidos no título para que não se confunda com obras cujo tema é a ortografia.

Depreendemos que a *Arte de escrever* (Lisboa, 1572) de Manuel Barata, terá de facto existido, pois embora nenhum dos autores a tenha visto, é crível que as lâminas que Ocanha agregou fossem apenas uma parte da obra que Barata iniciou, mas que não terminou. Tal conjectura leva-nos a supor, mais uma vez, que esta obra talvez fosse um punhado de folhas soltas, provas de impressão não encadernadas que foram circulando ao longo do tempo, em determinados meios social e intelectualmente elevados. De acordo com Artur Anselmo, exigia-se ao livreiro, entre outras funções, conhecimentos de encadernação, pois as oficinas tipográficas entregavam as folhas impressas sem estarem cortadas ou agregadas em cadernos, enfim, sem qualquer tipo de acabamento. ⁴⁷

É possível que Barbosa de Machado no percurso dos seus estudos tenha tido acesso a alguma informação escrita ou até mesmo verbal sobre a existência desta obra, pois cita-a como se de um facto se tratasse, referenciando o título, local, ano e formato da obra: «*Arte de escrever*. Lisboa 1572, 4.» ⁴⁸ Anselmo no item 1265, ⁴⁹ referencia a *Arte de Escrever* de Manuel Barata de 1572, de acordo com a transcrição de Barbosa de Machado ⁵⁰ e Lacerda. ⁵¹ Anselmo lançou uma hipótese que nos parece bastante plausível, referindo que a obra que ninguém viu, pode ser a *Polygraphia* referenciada no título dos Exemplares: «... *sortes de letras tiradas da polygraphia de Manuel Barata...*»

Acerca da *Arte de Escrever* de 1572, Inocêncio ⁵² designa-a por *Arte de Escripita* e adianta que esta obra é a mesma de 1590/92. Duvida da existência da primeira e com um argumento que nos parece bastante pertinente, pois alega que se Barbosa de Machado a tivesse visto realmente, teria com certeza completado a informação, fornecendo o nome do impressor e do local. Inocêncio não duvida que tenha havido uma edição anterior a 1590 pois o soneto de Camões apontaria talvez para uma década anterior. Convencido da existência dessa obra,

46. Ana Martínez, 2006, op. cit., p. 61.

47. Artur Anselmo, *Livros e Mentalidades*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002, p. 71.

48. Barbosa de Machado, op. cit., pp. 190-1.

49. *Ibidem*, op. cit., p. 338.

50. Barbosa de Machado, tomo III, p. 190.

51. *Apud* M. P. Lacerda, *Bibliographia lusitana*, ms da Biblioteca Nacional, Fundo Geral, 7391, p. 109.

52. Innocencio Francisco da Silva. *Dicionário Bibliographico Português, Estudos de Innocencio Francisco da Silva Aplicáveis a Portugal e ao Brazil*. Tomo v. Lisboa: Imprensa Nacional. 1860, pp. 371-2.

empreendeu uma pesquisa exaustiva tanto sobre os *Exemplares* como sobre a *Arte de Escrever*, em Lisboa e Coimbra, sem contudo alcançar mais resultados. Curiosamente, o autor pesquisou na Biblioteca da Universidade e nos arquivos dos conventos que lá existiram, (referia-se a Santa Cruz de Coimbra) que resultou infrutífera, não adiantando em nada ao que já se sabia sobre Manuel Barata.

Brito Aranha⁵³ afirma que todos os autores, Barbosa de Machado, P. Tomás de Aquino e os restantes se enganaram quanto à existência da *Arte de Escrever*, pois esta suposta obra que todos descrevem como outra edição, é a mesma dos *Exemplares*. Quanto ao soneto, não é contrário à ideia de que Camões o possa ter composto propositadamente, estabelecendo uma relação de conhecimento entre Barata e Gândavo, e o soneto que Camões dedicou ao gramático da *História da Provincia de Sancta Cruz*.

Maria Helena Mateus⁵⁴ também inclui os Exemplares no âmbito dos manuais pedagógicos do século XVI, referindo ainda que a obra de Barata é o reflexo de uma época em que se verificou um grande interesse pelas práticas caligráficas. Mais interessante do que estas considerações, a autora menciona que possivelmente Barata preparava uma *Polygraphia*, isto é, a sua elação baseia-se numa das palavras que compõe o título dos *Exemplares*, onde de facto se lê, «retirados da *Polygraphia do auctor*».

Ana Martínez Pereira⁵⁵ considera que existem três edições da obra de Barata tendo em conta a *Arte de escrever* de 1572. Sobre esta obra, Martínez adianta que nada se sabe sobre o seu conteúdo, nem se seria aquele o título. E embora não adiante os fundamentos das suas suposições, liga esta obra à existência das 3 folhas soltas de Manuel Barata que se encontram na BA, agregadas ao livro de Yciar, juntamente com o que resta de uma das edições de Palatino. Três das quatro folhas estão assinadas por Barata, e embora uma delas não esteja assinada, tudo leva a crer que pertence ao mesmo rol de impressões, que atrás referenciamos.

53. Inocêncio Francisco da Silva; Brito Aranha. *Diccionario Bibliographico Portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brazil*. Tomo XVI (nono do suplemento). Lisboa: Imprensa Nacional, 1893, pp. 129-31.

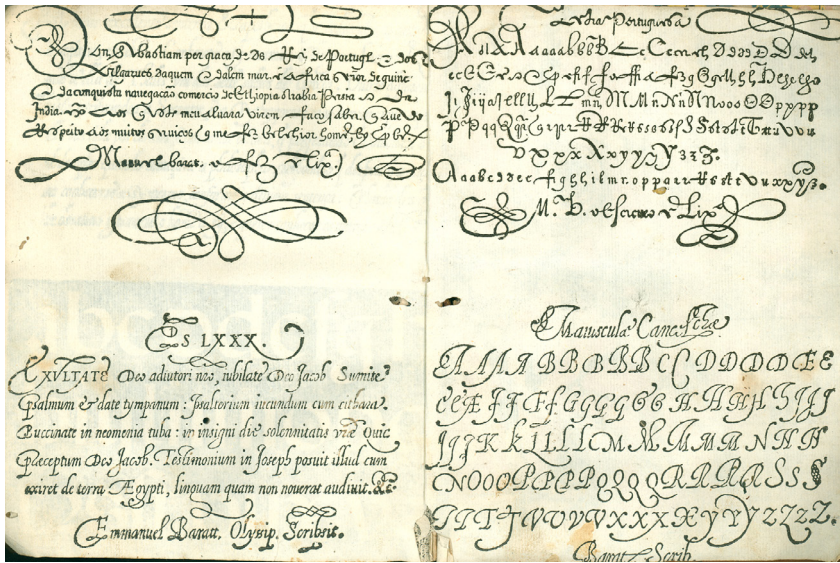
54. Maria Helena Mira Mateus. *Caminhos do Português. Exposição comemorativa do ano europeu das línguas*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001, p. 86.

55. «El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del Siglo XVI», op. cit., 2004, pp. 235-49.

Fig. 1 - Folha 1 do livro de Yciar da Biblioteca da Ajuda, Res. Mon. 50-1X-48.



Fig. 1



EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

Fig. 2

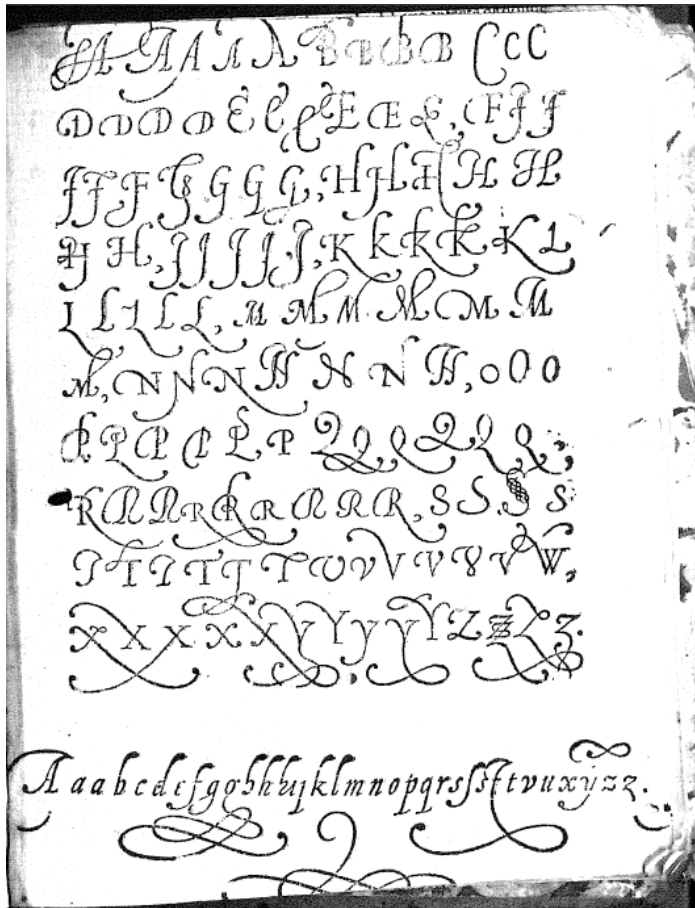


Fig. 2 - Folhas 2 e 3
do livro de Yciar da
Biblioteca da Ajuda,
Res. Mon. 50-1X-48.

Fig. 3 - Folha 4 do livro
de Yciar da Biblioteca
da Ajuda, Res. Mon.
50-1X-48.

Fig. 3

As pranchas de Barata foram impressas segundo os métodos xilográficos calcográficos; A. Martínez supõe que as folhas xilográficas poderiam pertencer apenas à edição de 1572, sendo as restantes gravuras calcográficas parte da obra inacabada de 1590/92. Contudo, não nos parece que a edição de 1572 fosse apenas xilográfica, pois cremos que as pranchas assinadas por Barata em 1572 já são calcográficas.

A propósito destas folhas soltas transcrevemos aqui a citação que Isabel Cepeda faz, a propósito da descoberta de umas folhas de um desconhecido livro de horas do século XVI, escondidas nas pastas de um outro livro,⁵⁶ «*Nunca nos cansaremos de repetir a bibliófilos, librereros y bibliotecarios que no arrojen al cesto de los papeles las viejas cubiertas antiguos volúmenes sin proceder al examen cuidadoso del cartón: todavía han de aparecer importantes textos... ocultos en tan pobres escondrijos.*»

Ana Martínez Pereira⁵⁷ em nota de rodapé, no seu primeiro artigo sobre Barata, referencia o seu «*encontro casual*» com as supostas folhas soltas do *Arte de Escrever*, no final do exemplar de Yciar da Biblioteca da Ajuda. No caso das folhas de Barata, o «*esconderijo*» não era *pobre*, revela até por parte de quem as agregou, a identificação de conteúdos idênticos, com autores contemporâneos.

G. EXEMPLARES DE DIVERSAS SORTES DE LETRAS, A BIOGRAFIA DA OBRA

Desta obra temos conhecimento de duas edições: a de 1590 e a de 1592.

I. EDIÇÃO DE 1590

Impressão: António Álvares

Local: Lisboa

Total de exemplares: 5 (4 exemplares em suporte papel e 1 em microfilme).

Formato: 4° oblongo.

Número e foliação das folhas em cada exemplar é variável.

Nenhuma das encadernações é da época.

Título: «*Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manuel Baratta || escriptor portugues, acrescentados pelo mesmo || avtor, pêra comvum proveito de todos. || Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c. || Condestable dos Reynos de Portugal. || Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa || Impressos em Lisboa, por Antonio Alvarez : A custa de João de Ocanha liureyro de || Sua Excellencia, onde se vendem. || Com licença do Sancto Officio : Anno de 1590.*»

56. Isabel Vilares Cepeda, «Uma 'Cartinha' em Língua Portuguesa desconhecida dos bibliógrafos», in *v Centenário do livro impresso em Portugal 1487-1987: Actas Colóquio sobre o Livro Antigo*, org. Comissão Executiva das Comemorações do v Centenário do Livro Impresso em Portugal. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1992, pp. 79-92, nota 1, *apud* A. Rodríguez Moñino. // in *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas Méridionaux* / J. Peeter-Fontainas.; Anne Marie Frédéric. Nieuwkoop: B. de Graaf, 1965, pp. XIX-XX.

57. A. Martínez Pereira, 2004, op. cit., nota 10, p. 237.

Biblioteca Nacional de Portugal, (Res. 297);
Biblioteca Nacional de Portugal, (Res. 298, em estado de microfilme);
Biblioteca da Ajuda, (Res. 50-IX-48);
Biblioteca Pública de Évora, (Res, 187);
British Library, Inglaterra (C. 31.h. 40).

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

II. EDIÇÃO DE 1592

Impressão: Alexandre de Siqueyra.

Local: Lisboa.

Total de exemplares: 2 em suporte papel.

Formato: 4° oblongo.

Número e colocação das folhas por exemplar é variável.

Nenhuma das encadernações é da época.

Título: *Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manvel Baratta || escriptor portvgues, acrescentados pelo mesmo || avtor, pêra comvum proveito de todos. || Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c. || Condestable dos Reynos de Portugal. || Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa agora emendados || Impressos em Lisboa, por Alexandre de Siqueyra : A custa de João de Ocanha liureyro de sua || Excellencia, onde se vendem. || Com licença do Sancto Officio, & Ordinario : Anno de 1592.*

Fundos:

1. Biblioteca D. Manuel II, Fundação Casa de Bragança (Res. 522);
2. Biblioteca Pública de Braga (Res. 609 A).

O título desta edição varia relativamente ligeiramente à de 1590 pois refere que os tratados acostados, o de Aritmética e de Ortografia foram «*agora emendados*» e ainda na licença do Santo Ofício, que tem acrescentado «*& Ordinario*». A outra alteração diz respeito à forma como o nome de João de Ocanha aparece: «*Ocanba*» na capa dos Exemplares, mas no prólogo assina «*Ochanba*» o que não acontece na primeira edição.

Foram catalogados até esta data as obras da BNP, BA, BPE e BL, registando-se no presente trabalho a localização dos dois exemplares de 1592, o da Biblioteca Pública de Braga e o da Biblioteca D. Manuel II de Vila Viçosa.

Uma vez que cada uma destas obras tem uma foliação diferente, será realizada uma análise detalhada para cada um dos exemplares. Sobre o percurso dos livros ao longo do tempo, pouco ou nada se sabe: o de Lisboa foi adquirido em 1897 por Carvalho Monteiro por 180\$000 a um nobre de Espanha que se deslocara a Lisboa para adquirir obras antigas em castelhano, tendo pertencido a José Maria Nepomuceno,

conhecido bibliófilo e arquitecto de Lisboa. Brito Aranha informa que se constava que havia um exemplar em Coimbra, na posse de Nunes de Carvalho tendo sido vendido em Lisboa por 48\$000 a um António Reis.⁵⁸ O livro de Vila Viçosa (em excelente estado de conservação, com encadernação em pergaminho) faz parte da maravilhosa e bem estimada Biblioteca de D. Manuel II, embora não se saiba a quem pertencera e em que condições foi adquirido. O exemplar que está na British Library, veio da colecção do Bristish Museum, tendo no verso da contra-capla o símbolo daquele Museu, que segundo nos adiantaram, corresponde à sua fundação no século XVII que se iniciou com as várias colecções de mais de 71.000 objectos de Sir Hans Sloane (1660-1753) constituídas por manuscritos, livros, antiguidades e *specimens* naturais. Assim sendo, é possível que já nessa época o exemplar de Manuel Barata fizesse parte dessa colecção.

Das restantes obras, nada se sabe sobre os seus percursos até aos locais onde se encontram actualmente. Para além das bibliotecas e arquivos nacionais, foram pesquisados vários fundos internacionais sem que até agora tenha sido encontrado mais algum exemplar.

I. LIVREIROS E PRIVILÉGIOS EM QUINHENTOS

Os denominados mercadores de livros sempre terão existido, havendo referências acerca da existência de comércio de livros em Roma a partir do século I a .C. Cícero faz alusão às *taberna libraria*, lojas, tendas onde se vendiam livros. A poesia de Horacio terá alcançado uma maior audiência através dos conhecidos vendedores de livros,⁵⁹ os irmãos Sosii, referenciados por Hosrt Blanck.⁶⁰

Na designação de livreiros estavam contemplados os «*compositores, tiradores de prelo gravadores, encadernadores, douradores de peles, mercadores de tenda fixa ou móvel, papeleiros...*».⁶¹ Qualquer indivíduo que pretendesse publicar e vender livros teria de requerer privilégio ao monarca português.

O livreiro, na época anterior à imprensa, era o artesão que *fazia livros*, pois dava corpo à obra, juntando e cosendo as folhas manuscritas pelo copista. Trabalhar por encomenda de quem requeria uma cópia era um processo comum e só quando a imprensa permitiu a multiplicação dos exemplares é que se tornou possível que o livreiro pudesse vender livros, o que provavelmente sempre acontecera, embora em menor escala, mas justificando assim mesmo disposição real, em 1431, de isenção de impostos tanto na sua importação como na venda.⁶² A corporização e tratamento do texto na era da impressão cabe ao editor. Esta função era considerada uma arte, *poiesis* e *tekhne* em simultâneo, função proveniente da cultura humanista.

58. Inocêncio Francisco da Silva; Brito Aranha. *Diccionario Bibliographico Portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brazil*. Tomo XVI (nono do suplemento). Lisboa: Imprensa Nacional, 1893, p. 131.

59. Malcolm Beckwith Parkes. *Their Hands Before Our Eyes: A Closer Look at Scribes*. Ashgate Publishing. England: 2008, p. 4, nota 2.

60. Horst Blanck: *Das Buch in der Antike*. Beck, München, 1992.

61. *Ibidem*, op. cit., p. 13.

62. Fernando Guedes, *Os Livreiros em Portugal e as suas associações desde o século XV até aos nossos dias*. Lisboa: Editorial Verbo. 1993, p. 13.

Embora o conceito de edição se ligue normalmente ao de impressão e ao de comercialização de símbolos linguísticos e icónicos fixados em suporte material (livros, folhetos, papéis, documentos audiovisuais, etc.), a palavra tem etimologicamente o sentido de divulgação pura e simples de textos e imagens, quer por iniciativa do seu autor quer por intermédio de um editor (mecenas, empresário ou comerciante), objectivamente interessado na publicação de uma obra, com intuítos lucrativos —situação corrente— ou apenas com intenção de comunicar, isto é, de tornar comum a outros aquilo que está na sua posse.

Com o início da técnica de impressão, dá-se o reconhecimento da individualidade daquele que produz os textos —o autor—, cuja presença é cada vez mais diferenciada, muito embora em Portugal a questão da autoria, nesta época, seja muitas vezes ultrapassada por desconhecimento. Supostamente, o autor e o editor que normalmente também é o livreiro, assumem estatutos próprios: o primeiro escreve aquilo que produz espontaneamente ou o que o segundo ou outros encomendam; o editor publica e comercializa. Anselmo dá como exemplo a encomenda de uma gramática a Pedro Rombo, a célebre *Gramática Pastrane*, dada à estampa em finais do século xv por Valentim Fernandes.⁶³

Os livreiros estavam associados aos impressores e encadernadores pertencendo à Irmandade de Santa Catarina, fundada em 1460, cuja bandeira corporativa era a de S. Miguel Arcanjo. A esta classe juntavam-se outras, entre as quais os *siigueiros*, *boticários* e *sombreireiros*.⁶⁴ Na designação de ofício de livreiro estavam incluídos os «*compositores, tiradores de prelo gravadores, encadernadores, douradores de peles, mercadores de tenda fixa ou móvel, papeleiros...*».⁶⁵

Os livreiros agregados às universidades nesta época eram os depositários e intermediários na venda de livros usados, que passavam de geração em geração, de docentes e alunos. A sua área de actuação no mercado de vendas e compras era bastante restrita, na medida em que tinham de anunciar as obras que tinha em posse, para não haver especulação, auferindo uma comissão previamente taxada sobre o seu trabalho.⁶⁶

Em Portugal, a 5 de Julho de 1539,⁶⁷ o monarca D. João III atribuiu aos livreiros da Universidade de Coimbra os mesmos privilégios dos estudantes e oficiais, desde que tivessem nas suas tendas provisãoamento de cópias de «*livros das sciencias que se liam nas faculdades*»⁶⁸ Exemplo desta medida são os tipógrafos João Álvares e João de Barreira que em 1548 celebram contrato com o reitor da Universidade de Coimbra, D. Diogo de Murça sendo confirmado por D. João III e que previa o pagamento de doze mil réis de ordenado pago às terças feiras. No acto de outro contrato de 1560 foram testemunhas os fiadores António de Mariz, genro de João Álvares, e Gaspar de Seixas e o

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

63. Artur Anselmo, 1994, op. cit., pp. 18-9.

64. Veja-se Luiz da Cunha Gonçalves. *A evolução do movimento operário em Portugal*. Adolpho de Mendonça, 1905,, cap. III, pp. 25-31.

65. *Ibidem*, op. cit., p. 13

66. Lucien Febvre,, Henry-Jean Martin. *O aparecimento do livro*. Trad. Henrique Tavares Castro, Revisão Científica de Artur Anselmo. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 2000, p. 18.

67. ANTT, Chancelaria de D. João III, Privilégios, Liv. xxvii, fl. 75.v.

68. Venâncio Deslandes. *Documentos para a Historia da Typographia Portugueza nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888, p. 22.

«*correitor da impressão*»,⁶⁹ o não menos conhecido Sebastião Stockhamer. O espólio destes dois tipógrafos compreendia duas prensas completas e em bom estado, doze caixas de *pôr as letras* e 714 «*letras de estanho de titulos e começos de capitulos, e catorze quintais destanho, que pesarão as letras fundidas*».⁷⁰

João Álvares, impressor régio e da universidade terá usufruído de um bom estatuto social e desafogo económico pois, seu filho Christovão João veio a ser deputado da Inquisição em Coimbra. Residiu nos Paços de El-Rei e a sua morte foi registada em Coimbra no ano de 1568.⁷¹ Da segunda metade do século figura João de Barreira, tipógrafo régio e da universidade, que trabalhou em parceria com João Álvares e que foi, segundo Deslandes, um dos tipógrafos mais abastados e conhecidos do século XVI, tendo oficinas em Lisboa e Coimbra ao longo de 48 anos de actividade (1542-90).

Os desenvolvimentos que ocorreram na segunda metade de Quinhentos, na reorganização da Irmandade de Santa Catarina (cujas formações remontam aos meados do século XV), contribuiu para a diferenciação das actividades, nomeadamente a dos livreiros. Maria Brak-Lamy B. Freitas, salienta a figura de Salvador Martel, um livreiro do Príncipe Real D. João, cuja actuação foi importante para a constituição da *Irmandade de S.^{ta} Catarina da Corporação dos Livreiros* de Lisboa⁷² tendo delineado directivas corporativas bem diferenciadas.⁷³ A concessão de poder vender abertamente livros obrigava a que fosse solicitado o privilégio ao rei de Portugal, sendo que a sua solicitação era possível a qualquer pessoa.

Conforme referimos anteriormente, nos primórdios da tipografia em Portugal, os homens da imprensa contavam com a protecção dos mecenas com capacidade financeira e com estatuto social elevado, verificando-se a concentração das funções de impressor-livreiro-editor numa só pessoa, como nos casos de Valentim Fernandes e Rodrigo Álvares. Sobre as várias questões de ordem técnica ligadas à actividade impressora e às próprias oficinas tipográficas, Artur Anselmo assinala que são muitas as interrogações sem respostas cabais, o mesmo acontecendo no que respeita aos circuitos de difusão e comercialização dos livros.

A figura do mercador de livros é bastante antiga, embora seja necessário analisar as diferenças relativamente ao livreiro, pois ao longo de todo o século XVI vão aparecendo edições promovidas por mercadores de livros. Assinale-se que o livreiro era um oficial mecânico e o mercador não o era, tendo este maior poder económico, com estatuto social notoriamente mais elevado. O mercador não estava sujeito às mesmas obrigações legais do livreiro, podendo usufruir dos privilégios que lhe tivessem sido concedidos, pagando as suas licenças, procedimento

69. Deslandes, op. cit., p. 30.

70. Obrigação de João de Barreira.

71. Deslandes, op. cit., Santo Offício, Habilitações, maç. XXXI, n.º 724.

72. Maria Brak-Lamy, op. cit., pp. 9-10.

73. Veja-se Luiz da Cunha Gonçalves. *A evolução do movimento operário em Portugal*. Adolpho de Mendonça, 1905, cap. III, p. 25-31.

que o mesteiral não podia fazer, pois oficial mecânico estava isento de licenças para comercializar os produtos do seu ofício.⁷⁴ Assim sendo, o negócio de cada um deveria ser distinto. O livreiro encadernava e vendia a retalho os livros que adquiria ao impressor ou ao mercador. Por sua vez, o mercador só deveria praticar o chamado *comércio por junto*, ou porque ou adquirira uma edição ao impressor, ou porque importara obras de países estrangeiros em grande quantidade. Em concreto, independentemente da maneira como eram adquiridos os livros, o livreiro devia vender à peça ou a retalho, e o mercador comercializava a uma outra escala, por grosso. Estas áreas de actuação de mercado nunca foram estritamente respeitadas, verificando-se ao longo dos séculos a necessidade do cumprimento das regras, tanto no que respeitava à importação de livros, como na forma da comercialização interna.

Em 1530 surge a edição de um *Tratado Darismetica [...]*⁷⁵ impressa em Lisboa por Germão Galharde «*a costa de Jobã fernandez mercador de livros*». Em 1539, Braga, foi impresso por Pedro da Rocha um *Sacramental* à custa de «*Jobã beltrã mercador de livros mercador de livros he Pero gõe mercador*». Ao longo de todo o século XVI surgiram edições promovidas por mercadores de livros, Fernando Guedes⁷⁶ referencia o caso de Francisco Peres que em 1598 numa edição que custeia, o *Galateo Español*, se diz livreiro e mercador de livros, embora no mesmo ano, na portada da primeira parte *del Thesoro de Divina Poesia [...]*, obra igualmente publicada por sua conta, se declare apenas como mercador de livros.

Na primeira metade do século XVI os mercadores também custeavam edições, facto que continuou a acontecer até ao final da centúria. Fernando Guedes menciona quatro em Lisboa no final da década de 90: Estevão Lopes, encomendando obras aos impressores Pedro Craesbeeck e Manuel de Lira; Domingues Martinez, a trabalhar com António Álvares; Pedro Flores com loja na zona do Pelourinho Velho, imprimindo nas oficinas de Jorge Rodrigues e finalmente, Luis Peres, já no século XVII, encomendando ao mesmo impressor Jorge Rodrigues. Pedro Flores, inicialmente intitula-se como livreiro pois nos anos 1592-93 custeia as suas encomendas, mas em 1598 designa-se mercador de livros, o que poderá indicar que se tenha desligado do seu ofício inicial para se dedicar apenas à compra e venda de livros. Inversamente, Estevão Lopes que em 1595 promovia edições como mercador de livros, em 1598 edita as *Rimas* de Camões como mercador de livros e os *Poemas Lusitanos* de António Ferreira como livreiro.⁷⁷

Fernando Guedes adianta algumas referências que indicam as encomendas mais antigas de obras custeadas por livreiros: o *Missal eeborense* impresso em Lisboa em 1509 por Germão Galharde «*a expensas*

74. Fernando Guedes. *Os Livreiros em Portugal e as suas associações desde o século XV até aos nossos dias*. Lisboa: Editorial Verbo. 1993, p. 11.

75. Guedes. op. cit., notas 4, 5, 6; pp. 22 e 78; Guedes, op. cit, nota 2, p. 21.

76. Guedes, op. cit., nota 4, pp. 20-2.

77. Guedes, op. cit., pp. 27-8.

de mestre António Lerne», livreiro em Évora em 1517⁷⁸, Jorge Fernandes assina um recibo declarando: «*Digo eu, Jorge Fernandes, livreiro*» embora se tratasse de um trabalho de encadernação; em 1523 Afonso Lourenço, livreiro em Lisboa custeia a impressão de *Manipulus Curatorum*; em 1530 Luís Rodrigues, livreiro do rei, manda imprimir a Germão Galharde a *Cronica LLamada: el Triunfo de los nueve preciados de la fama [...]*; em Coimbra, os três livreiros mais antigos cujos nomes se reportam a datas anteriores a 1530, são Gonçalo Lopes, António Gonçalves e Lourenço Martins, referenciados como testemunhas em contratos de 1529; em 1537, João Beltrão, mercador de livros em Braga, encomendou de parceria com outro mercador, Pero Goes, a edição de um Sacramental que Pedro da Rocha imprimiu nessa cidade.⁷⁹

Acontecia ainda que a mesma pessoa tivesse ambos os ofícios, o de livreiro e impressor, sendo João Blávio um exemplo disso, um dos grandes impressores da segunda metade de Quinhentos, que anunciava nas portadas de várias obras que imprimiu (1561-63) a venda delas em sua casa, na rua dos Escudeiros. Marcos Borges, impressor do rei, num impresso de 1566, anunciava as suas vendas «*na impressão detras de nosa senhora de Palma*» e em 1578 era-lhe concedido o privilégio por três anos para a *Cartilha para ensinar a ler e a escrever* da autoria de D. João Soares, Bispo de Coimbra. Maria Brak-Lamy Barjona de Freitas acrescenta mais dois exemplos fazendo referência António Ribeiro, impressor desde 1574 e que foi simultaneamente membro da Irmandade de Sta. Catarina da Corporação dos Livreiros, e Luís Rodrigues que na obra *Norte de Confessores*, (1546) se intitulava «*livreiro do rei Nosso Senhor e escudeiro de sua casa*». Assinale-se ainda António de Mariz em Coimbra, que nas suas edições se intitulava, por vezes, de «*arquitipógrafo*», embora tenha sido livreiro da Universidade, usufruiu simultaneamente de vários privilégios para impressões suas.⁸⁰

Sobre os privilégios concedidos aos livreiros e a outros artesãos em 1517, assinala-se uma carta régia dirigida à Câmara de Coimbra, em que é concedido a um livreiro, a um *borlador*, um *latoeiro*, um *serralheiro*, um *dourador*, um *cutileiro*, um *bate-folhas de ouro*, um *esteireiro* e um *bainheiro*, o «*privilégio de escusa e isenção de todos os encargos do concelho*» para que os oficiais mecânicos se fixassem Coimbra, com evidente benefício para a cidade. Este privilégio era relevante pois as obrigações legais dos oficiais eram pesadas. Em 1527, D. João III emite uma carta pela qual toma por seu livreiro «*a Luís Fernandes, mercador de livros e encadernador deles, para (se) servir dele em coisas do seu ofício.*»⁸¹

Em 1539, dois anos após a instalação definitiva da Universidade em Coimbra, D. João III determina que «*os livreiros que na dita cidade tiverem suas tendas com cópia de livros das ciências que na dita Universidade se lêem, gozem de todos os privilégios e liberdades que têm e de que gozam os*

78. Durval Pires de Lima, *Os primeiros livros e livreiros de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, 1942, p. 14.

79. Guedes, op. cit., notas 1, 2, 3, 4, 5, 6, p. 26.

80. Guedes, op. cit., p. 29.

81. Guedes, op. cit., pp. 32-3.

*estudantes e oficiais da dita Universidade.»*⁸² Para a obtenção do estatuto de livreiro com privilégio, o Reitor e o Conselho da Universidade visitavam as tendas e aqueles que possuíssem determinadas cópias dos livros referenciados pela Universidade eram registados e era concedida uma certidão comprovativa do privilégio de livreiro da Universidade. De dois em dois anos era realizada uma fiscalização obrigando os livreiros a manterem a actualização da oferta bibliográfica. Os privilégios dos livreiros da Universidade eram consideráveis: isenção de impostos municipais direito a um juiz em todas as causas jurídicas, isenção de servir em determinados ofícios do concelho contra sua vontade, isenção de ir à guerra, as autoridades não lhes podiam confiscar os bens materiais tais como casas, cama, vestuário, mantimentos, carros, animais, ainda que fosse para uso de soldados ou para a justiça e magistrados do rei.

Rocha Madahil⁸³ refere que por volta de 1548 a Universidade de Coimbra era um pólo de atracção para eruditos, mercadores e impressores de livros famosos, sendo um local prometedor para negócio na indústria livresca. Madahil apresentou dois documentos do Arquivo daquela Universidade onde se regista um Pero de Moyna Angely, que seria escudeiro de D. João III e que na carta dirigida ao monarca fala em seu nome e no dos impressores de Poitiers, os irmãos Anguilbert e os Marneffe, solicitando a possibilidade de se estabelecerem em Coimbra. A petição tinha em vista uma livraria, uma tipografia e uma encadernação, com tudo o que houvesse de melhor nos principais centros europeus, de Itália à Alemanha, garantindo «*de Seu, caracteres e todas as milhores Sortes e mais estimadas q ora hay e se acostumã com todollos aparelhos e cousas pera a Impressã em abastanca*».⁸⁴ As condições para o estabelecimento de tão grande empresa foram bem definidas, denotando por parte de Angely o conhecimento dos privilégios e regalias. Eram comuns inclusive as matrículas falsas na Universidade que os mercadores utilizavam para as petições. Em Coimbra, no decorrer do século XVI, foram identificados vinte e dois livreiros, sendo que a maior parte das tendas se teriam então situado na Rua do Quebra-Costas, Fangas, no Arco de Almedina, ou nas imediações.⁸⁵

Uma situação que muitas vezes gerava conflitos eram os privilégios atribuídos a livreiros estrangeiros. A política económica portuguesa nos séculos XV e XVI, fomentava a concessão de muitos privilégios aos mercadores estrangeiros através das denominadas «*cartas de segurança real*» que lhes garantiam que os seus bens não podiam ser tomados ou penhorados ainda que Portugal entrasse em guerra com a terra de onde eles eram naturais. Esses privilégios, inicialmente concedidos a título individual, passaram a ser concedidos à «nação», o que abrangia todos os naturais do país privilegiado, alargando-se ainda a todo o

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

82. Sobre o documento de D. João III veja-se Venâncio Deslandes, Teófilo Braga e Mário Brandão *Documentos de D. João III*, apud Madahail, p. 209; Guedes, op. cit., p. 34.

83. A. G. da Rocha Madahail, «A propósito de livreiros e impressores de Coimbra no século XVI» in *Arquivo Coimbrão (Boletim da Biblioteca Municipal)*, vol. VI, Coimbra, 1942, pp. 204-19.

84. Madahail, op. cit., p. 205.

85. Guedes, op. cit., pp. 27-8.

tipo de negócios. Claramente que esta foi uma das medidas que mais terá contribuído para a fixação das comunidades livreiras estrangeiras em Portugal.

João de Buarcos⁸⁶ no seu livro sobre Lisboa assinala que «*Também vivem na mesma rua 11 livreiros, que os quatro deles, segundo me informei, vale cada tenda seis mil cruzados, e os [outros] sete [valem] mil. Valem todos trinta e um mil cruzados.*» Por volta de 1552 existiam em Lisboa vinte tendas de livreiros «*e na maior parte delas três, quatro criados*», onze localizadas na principal artéria da cidade, a agitada Rua Nova ou Rua Nova dos Mercadores, como era denominada na carta régia de 8 de Maio de 1500. Desde 1460 que os livreiros de Lisboa celebravam os festejos religiosos à padroeira Santa Catarina, na ermida do convento de Santa Catarina de Ribamar.⁸⁷ Dos onze livreiros que negociavam na Rua Nova e cujo lucro anual era de 31 mil cruzados, Gomes de Brito dá notícia de alguns nomes: Bartolomeu Lopes, Sagramor Fernandes, João de Borgonha, João de Molina, os flamengos Geraldo de Frisa e Francisco Grafeo e amigo de Damião de Góis, Leonor Nunes a viúva de Salvador Martel. Para além da rua Nova, Gomes de Brito referencia as imediações, tal como a rua D. Gil Eanes, rua Direita da Porta do Ferro, Travessa da Porta da Madalena, Terreiro do Trigo, Fonte da Preguiça, Travessa dos Torneiros, Terreiro do Paço, entre outros becos e ruelas. Frei Nicolau de Oliveira⁸⁸ assinala a existência de 33 mercados de livros em 1620.

Damião de Góis ilustra com palavras uma imagem belíssima desta parte da cidade: «*Passando ao longo da Rua Nova, onde abundam os gravadores, joalheiros, ourives, douradores, e casas de escambo, voltando sempre à esquerda, chega-se a outra rua chamada também Rua Nova dos mercadores, muito mais vasta do que as outras ruas da cidade, adornada, dum lado e doutro, com belos edifícios. Aqui se juntavam, todos os dias, os comerciantes de quasi todos os povos e partes do mundo, com extraordinário concurso de gente, por acusa das facilidades que o comércio e o porto oferecem. Indo na mesma direcção e pelo mesmo caminho para o norte, fica, à esquerda, o antigo posto fiscal, onde há pouco, se pagavam ao rei os impostos pelas mercadorias importadas. Em frente do posto, aparece a praça que se chama Pelourinho Velho; aqui se vêem sempre muitos homens, sentados diante de mesas, aos quais se pode dar o nome de tabeliães ou amanuenses, embora não tenham cargo oficial. Ganham a vida dêste modo: ouvindo os que a êles acodem e lhes expõem as suas intenções, escrevem folhas de papel que entregam aos requerentes, recebendo a paga conforme o assunto, de modo que sempre estão a postos para redigir cartas, mensagens amorosas, elogios, discursos, epitáfios, versos, louvores, orações fúnebres, petições, notas e coisas deste jaez que se lhes pedem. Nunca vi fazer coisa semelhante noutras capitais da Europa. Por tudo isto facilmente se pode avaliar a grandeza de Lisboa e o número de seus habitantes.*»⁸⁹

86. João Brandão (de Buarcos). *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, [organização e textos de José da Felicidade Alves], Livros Horizonte. Lisboa: 1990, p. 99.

88. Durval Pires de Lima, op. cit., p. 15.

89. Frei Nicolau de Oliveira, *Livro das grandezas de Lisboa*, pref. de Francisco Santana, [fac-símile da edição original de 1620], actu. Maria Helena Bastos. Lisboa: Vega, 1991.

As referências a livreiros quinhentistas na cidade do Porto pertencem à última década do século: em 1590, Mendes Giraldo, livreiro do Bispo do Porto D. Frei Marcos de Lisboa, mandou imprimir à sua custa as *Constituições Sinoidais* do Bispado do Porto; em 1594, registo de um Francisco Nunes; em 1598, Tomé Correia recebeu da Misericórdia do Porto cento e sessenta réis pelo serviço «*de encadernar o compromisso e de lhe ajuntar umas provisões e de um livro que deu pêra o hospital dos pobres que está de fora da porta do olival*». ⁹⁰

Para publicar e vender livros, os privilégios teriam de ser solicitados ao rei português. Os privilégios editoriais apareceram no início do século XVI e abrangiam um período de dez anos. A impressão e edição dessas obras com atribuição de privilégio real era protegida ao longo desse período de tempo, durante o qual era suposto que nenhum indivíduo a pudesse imprimir, vender ou trazê-la do exterior do Reino. É também no reinado de D. Manuel II, quase simultaneamente à introdução da imprensa em Portugal, que surge o primeiro arremedo àquele que custeava uma edição: os privilégios reais.

Logo em 1502, se não em 1501, é concedido a Valentim Fernandes, a favor da sua edição de Marco Paulo. *Ho livro de Nycolas Veneto* (etc) (nota 2, p. 14) o privilégio «*del Rey nosso senhor, q nenhu (falta til no u) faça impressam deste livro ne (falta til no e) ho venda em todollos se regnos y senborios sem leceça (falta til no e) de Valentim fernãdez so pena cõteuda na carta do seu privilégio*». ⁹¹

Embora os privilégios fossem concedidos sem prazo, em breve a regra se estabeleceu na fixação de um determinado período de tempo. Concediam ao privilegiado —fosse ele impressor, livreiro, autor, tradutor ou simplesmente devoto de santo ou filho de autor (nota 3, p. 19) —o exclusivo da impressão e venda da obra pelo prazo indicado, proibindo não só a sua impressão no reino sem autorização do privilegiado mas também a sua importação, qualquer que fosse a sua origem, sujeitando os infractores a avultadas penas pecuniárias e perda dos volumes fraudulentos, quando não à própria perda dos «moldes e aparelhos com que a imprimir».

Casos mais raros, são aqueles em que o privilégio é dado, num só alvará, a todas as obras de um autor, publicadas ou a publicar. Garcia de Resende recebeu um desses privilégios, pelo alvará datado de 31 de Janeiro de 1536. Foi-lhe concedido, sem prazo, «*enquanto ele tiver os ditos livros ou os mandar imprimir*», e o alvará era impresso em cada uma das obras, à medida que iam sendo compostas e publicadas. O privilégio era então (e prevaleceu até 1838) o instrumento pelo qual uma obra de espírito era retirada ao que hoje chamamos «domínio público» e é inútil referir a importância de que se terá revestido durante mais de três séculos. ⁹²

90. Damião de Góis, «*Lisboa de Quinhentos - Descrição de Lisboa*». Tradução de Raúl Machado. Livraria Avelar Machado, Lisboa: 1937, pp. 48-9.

91. Fernando Guedes, op. cit., p. 14; notas 3 e 4, p. 27.

92. *Ibidem*, op. cit, nota 1, p. 20.

A dinâmica do mercado livreiro em Portugal no início do século XVII, relaciona-se com um fenómeno interessantíssimo que se verificou a partir do início de Setecentos⁹³ com a migração de livreiros estrangeiros provenientes da região de Monestier de Briançon no Delfinado dos Altos Alpes e que os levou a estabelecerem-se na Península Ibérica.⁹⁴

Os denominados *briançonnais* ou *colporteurs*, fixaram-se em várias regiões da Península onde criaram verdadeiras comunidades de famílias que impulsionaram o desenvolvimento e difusão da produção livreira desde o século XVII até ao XVIII. Muitas das questões levantadas pelos investigadores acerca da caracterização e movimentação destas comunidades de livreiros ainda não têm resposta cabal, sendo este fenómeno uma parte da história da edição muito pouco conhecido. Manuela Domingos adianta que vários autores constataram a presença dos *briançonnais* por toda a Península latina, como por exemplo, François Lopez que refere o caso de Espanha onde os lugares para fixação eram estrategicamente escolhidos, tal como Madrid e Cádiz⁹⁵

De acordo com a autora acima citada e por Deslandes⁹⁶, as relações comerciais com os restantes mercados europeus era uma realidade, apontando como prova a existência de catálogos na Biblioteca Nacional de Horace Cardon, Jacob Cardon e Pierre Cavelat, reconhecidos impressores e livreiros de Lyon.

Os estudos sobre a implantação destas comunidades de livreiros em Portugal⁹⁷ revela que este seria um país bastante atractivo para os artífices e comerciantes de vários ramos, em particular a partir da época em que foram implementadas as políticas do Conde da Ericeira que visavam o desenvolvimento industrial do reino.

J. O LIVREIRO JOÃO DE OCANHA

93. Manuela Domingos, *Livreiros de Setecentos*. Lisboa: Biblioteca Nacional. 2000, p. 20.

94. *Ibidem* op. cit p. 19, *apud* Georges Bonnant, «*Les Libraires du Portugal au xviii siècle vus à travers leurs relations d'affaires avec leurs fournisseurs de Genève, Lausanne et Neuchâtel*», Arquivo de Bibliografia Portuguesa, n.º 23-4, 1960, pp. 195-200.

95. *Ibidem* op. cit., p. 21.

96. Deslandes, op. cit.

97. Jean François Labourdette, *La Nation Française à Lisbonne de 1669 à 1790*. Paris: F.C. Gulbenkian, 1988.

98. Artur Anselmo, *Estudos de História do livro*, op. cit., p. 44.

*«A publicação de um livro, seja qual for o seu suporte material (pedra, argila, folha de palmeira ou de papiro, pergaminho ou papel, fita magnética ou disco), não é, nunca foi, um acto desprevenido e accidental. Nenhuma palavra escrita é arbitrária, no sentido de que sempre a determina qualquer motivação, assumida conscientemente ou escondida na penumbra do inconsciente individual, este, aliás, profundamente subsidiário do inconsciente colectivo. Os livros que se editam, hoje como ontem, respondem, assim, a apelos inelutáveis da condição humana e da própria sociedade no seu conjunto.»*⁹⁸

João de Ocanha é um dos dezasseis livreiros de Lisboa, identificado por Maria Brak-Lamy Barjona de Freitas que o elenca juntamente com outros num artigo editado no início da década de cinquenta do

século xx como «João do Canha», livreiro de D. Teodósio, Duque de Bragança. Embora não referencie as fontes, a autora através dos registos a que acedeu, afirma que João do Canha assinava predominantemente *do Canha*, assinalando inclusive que este ingressou na Irmandade em 1591. A partir destes dados depreende-se que Ocanha iniciou actividade ilícita perante a sua corporação pois a primeira edição dos *Exemplares* é de 1590. Maria Brak-Lamy esteve na posse dos registos da Irmandade de Lisboa e neles viu a assinatura de João de Ocanha, bem como a de um «António do Canha», em 1613, supostamente filho do primeiro. Não localizamos a Biblioteca ou Arquivo onde esta documentação se encontra pois nos arquivos do ANTT não existem livros para estas datas.⁹⁹

Relativamente a estes registos sobre os quais a autora redigiu o artigo citado, grande parte da informação é inédita, revelando nomes de livreiros desconhecidos, à excepção de João de Borgonha, livreiro do Rei em 1550, de Belchior Fernandes e João de Espanha (ou João de Molina). Relativamente ao nome Ocanha, a autora referencia a discordância na grafia, embora defenda que possa ser de origem portuguesa, pertencente ao couto do Mosteiro de Salzêdas, actualmente freguesia de Ucanha, concelho de Tarouca, distrito de Viseu. A ser de origem espanhola, seria *Ocaña*.

De facto, conforme se pode verificar na assinatura que Maria Brak-Lamy apresenta, é notória a diferença entre a letra assinada e o nome que consta em caracteres impressos nos *Exemplares* cuja única variação é «Ocanha» e «Ochanha» verificada nos exemplares de 1590 existentes na Biblioteca Pública de Braga e Biblioteca D. Manuel II.¹⁰⁰

Fig. 4

Quando João de Ocanha ingressou na Irmandade em 1591 teve de prestar provas pois não seria possível obter a carta de *examinação* sem ter conhecimentos de encadernação. O exame era realizado em casa de um dos examinadores e na presença de todos os outros «*pera que vejam se o tal oficial faz obra conveniente que mereça ser aprovado*».¹⁰²

Sobre a vida de Ocanha nada se sabe, nem onde e quando nasceu e morreu. Acerca do seu percurso profissional apenas se sabe que era livreiro da Casa de Bragança numa época em que Portugal havia

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

99. Maria Brak-Lamy Barjona de Freitas. «Os Livreiros da Lisboa Quinhentista» in *Revista Municipal. Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa*, ano XIII, n.º 54, 1952, pp. 5-25, p. 21. Na sequência da pesquisa realizada nos índices de diversos fundos e colecções documentais do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, na documentação sobre a Irmandade de Santa Catarina do Monte Sinai ou Confraria de Santa Catarina da Corporação dos Livreiros, foram apenas localizados os seguintes documentos do século XVI: *Alvará da Rainha D. Catarina para se dar à Confraria da freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai 20 mil réis de esmola para ajuda das suas obras*, de 22.3.1572. Cota: Corpo Cronológico, parte 1, maço 109, n.º 98; *Irmandade de Santa Catarina do Monte Sinai, verba de 45\$000 réis de juro*, de 1594. Cota: Chancelaria Régia de D. Filipe I, livro 27, fls. 246 verso a 255 verso (microfilme 1918); *Irmandade de Santa Catarina do Monte Sinai, verba de 30\$000 réis de juro*, de 1594 e de 1598. Cota: Chancelaria Régia de D. Filipe I, livro 27, fls. 255 verso a 261 (microfilme 1918); *Irmandade de Santa Catarina do Monte Sinai, alvará para fintas*, de 1586. Cota: Chancelaria Régia de D. Filipe I - Privilégios, livro 5, fl. 140. No fundo do Desembargo do Paço foi também localizado um documento (processo) da Irmandade de Santa Catarina do Monte Sinai, do ano de 1757. Cota: Desembargo do Paço—Corte, Estremadura e Ilhas, maço 150, n.º 115. *Exemplares de diversas Sortes de Letras... Alexandre Syqueira 1592 em BPB Res n.º 287 e FCB RES n.º 522.*

100. Exemplares de diversas Sortes de Letras... Alexandre Syqueira 1592, BPB Res: n.º 287.

101. Sobre os exames dos livreiros, veja-se José Pinto Loureiro, «Livreiros e Livrarias de Coimbra» in *Arquivo Coimbrão*, vol. 12, pp. 69-171.

102. Artur Anselmo, 2002, op. cit., p. 71, *apud* Venâncio Deslandes. *Documentos para a história da tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII*. Lisboa. Imprensa Nacional, 1988, p. 80, 172-4.

Fig. 4 - Assinatura autógrafa de João de Ocanha in Maria Brak-Lamy B. Freitas, op. cit.

perdido a independência. Os poucos dados que conseguimos obter conseguimos-os através de um registo de um auto da Inquisição onde a mulher de Ocanha foi testemunha. Localizamos o documento¹⁰³ no ANTT, e passamos a apresentar o sumário do texto que descreve o seguinte episódio:

Na Casa do Despacho da Santa Inquisição em Lisboa 7 de Janeiro de 1587, foi realizado um Auto de denúncias e inquirição de testemunhas sobre Maria Nunes, filha de Domingos Lopes e Eriana(?) Gomes, de 14 para 15 anos de idade, moradora na Conceição, porque, em dia de Natal, questionou a virgindade de Nossa Senhora, tendo ela sido mãe. São inquiridas, como testemunhas, Vicência, filha de Diogo Ramirez, livreiro, e Catarina Malta; Amara, criada de Manuel Nunes e Inês Lopes (irmã de Maria); e Filipa da Silva, sua vizinha, mulher de João Ocanha, livreiro. Maria é libertada a 3 de Agosto de 1587 e assinam o auto Diogo de Sousa, Jerónimo de Pedroso, Alonso Coloma, António de Barros e frei Bartolomeu Ferreira. Passamos à reprodução dos excertos da transcrição:¹⁰⁴

103. Denúncias de 1587, *Arquivo Histórico*, vol. VII, p. 240.

104. As transcrições foram realizadas pela Dr.ª Ana Margarida Dias da Silva, licenciada em História, variante de História da Arte e com o Curso de Especialização em Ciências Documentais, ramo Arquivo ambos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, arquivista e paleógrafa, seguindo as seguintes regras de transcrição: Neste trabalho foram seguidas as regras de transcrição do padre Avelino Jesus da Costa [Avelino Jesus da Costa - Normas gerais de transcrição e publicação de documentos e textos modernos, 3ª ed. Braga, 1993.. Nesta transcrição foi respeitada a grafia da época sendo apenas desdobradas as abreviaturas, actualizadas as maiúsculas e minúsculas e separadas as palavras indevidamente unidas. (...) - assinala todas as dúvidas resultantes, quer por falta de nitidez do original quer por dificuldades de leitura. [] - significa que foram introduzidos elementos que não se encontram no documento mas se tiram pelo sentido da palavra ou frase. (sic) - significa que a palavra foi transcrita exactamente como está no documento. « » - significa que a palavra ou frase transcritas estão acima da linha ou à margem do documento.

105. Maria Brak-Lamy, 1952, op. cit., p. 19.

106. Tito de Noronha, *A Imprensa Portuguesa durante o século XVI*. Porto, 1874, p. 3; Viterbo, 1924, op. cit., p. 343; Jorge Valente: Alvará da Chancelaria de D. Filipe II, *Doações*, liv. 2, fl. 139.

- Fl. 5, linha 19: «... *mas que Felipa da Silva vesinha do sobrado de sema molher de Joam de Ocanha livreiro...*»

- Fl. 5v.: «*Testemunha Felippa da Sylva de su ditu Em o mesmo dia mandou elle senhor inquisidor mor perante si a Felipa da Silva molher de Joam Ocanha livreiro morador nesta cidade de idade de vinte anos...*»

- Fl. 6v.) «... *e ella testemunha contou ao ditto seu marido Joam de Ocanha o qual lhe disse que estas palavras pertenciam a esta mesa e elle veu a esta mesa segundo elle contou e se pella (...) Jorge Valente livreiro...*»

- Fl. 10, linha 15) «... *e ao outro dia Felipa da Silva molher de Joam de Ocanha livreiro que mora no sobrado de sima...*»

Segundo a transcrição, João de Ocanha era morador em Lisboa no *sobrado de sima*, ou na rua da Conceição, não sendo claro no documento se era ele ou a mulher que tinham a idade de vinte anos em 1587. Se o texto se referia a Ocanha, poder-se-á apurar que o ano do seu nascimento foi em 1567. Este era casado com Filipa de Sousa e teve como testemunha um outro livreiro de Lisboa, Jorge Valente. Segundo Maria Brak-Lamy B. Freitas,¹⁰⁵ Jorge Valente¹⁰⁶ era livreiro do rei D. Filipe, e a sua actividade é anterior a 1597, pois em 1581 fora eleito mordomo da Irmandade, tendo sido tesoureiro entre os anos de 1582-85 e 1588-89. A presença deste livreiro no auto no qual a mulher de Ocanha foi testemunha, faz-nos pensar que as relações do livreiro com os membros da Irmandade já eram anteriores ao seu ingresso, que apenas se oficializou em 1591. Por fim, há um outro pormenor muito curioso, pois mais uma vez se encontra o nome do frei Bartolomeu Ferreira

como censor, tornando esta figura da Inquisição numa presença muito assídua, pois foi o revisor dos de 1572, dos *Exemplares* em 1590 e de grande parte das obras impressas na oficina de António Álvares conforme explicaremos mais à frente.

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

Jorge Valente

Fig. 5

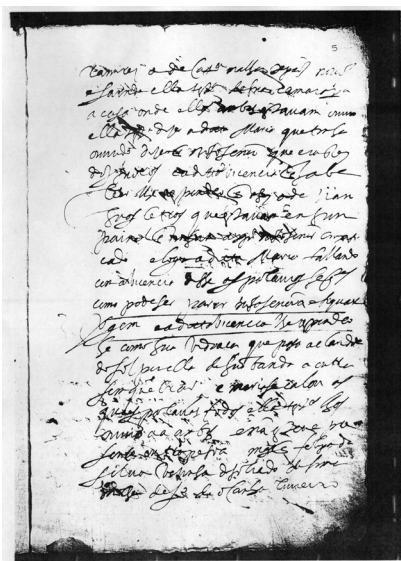


Fig. 6

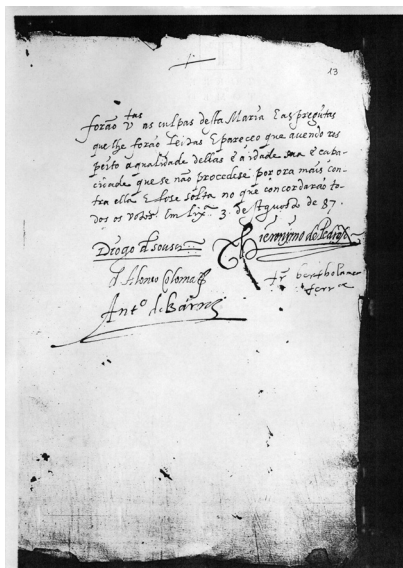


Fig. 7

O significado da palavra *livreiro* sofreu alterações até meados da centúria de Quinhentos. Os livreiros desempenhavam várias actividades, desde a impressão, à encadernação até à comercialização. As valências que abrangiam, e que só posteriormente se foram individualizando, deram origem a várias controvérsias entre impressores e livreiros. Segundo a designação da Corporação, livreiro era aquele que encadernava e podia vender livros, após a realização de um exame.

Acerca dos profissionais ligados às artes da imprensa, Artur Anselmo refere que a documentação de Venâncio Deslandes e Manuel Lopes de Almeida apontam para uma conclusão: «editor de livros era a pessoa que mandava imprimir à sua custa, em oficina própria ou alheia, livros e papéis.»¹⁰⁷ Segundo Anselmo,¹⁰⁸ o comerciante, o *editor-livreiro*

107. Artur Anselmo, op. cit., p. 14.

108. Anselmo, p. 18-9.

Fig. 5 - Assinatura de Jorge Valente, Maria Brak-Lamy B. Freitas, op. cit.

Fig. 6 - ANTT, *Denúncias de 1587*, Maço 22, fl. 5; o nome de João de Ocanha está registado na última linha a contar do pé da página.

Fig. 7 - ANTT, *Denúncias de 1587*, Maço 22, fl. 13.

era um letrado e a sua função, para além de difundir e de atender a um público —o termo *publicar* está eventualmente mais ligado à área mercantil— é a da escolha e preparação do texto a imprimir. É ele que corrige, anota e *fixa* o texto. Nesta época, a tarefa da impressão conjuga várias funções: a do escriba, a do que compila e a do comentador, sendo este a finalizar o texto e a corrigi-lo. Parece-nos seguro afirmar que nesta época o editor adquire uma actuação em co-autoria, pois para além da sua intervenção directa nos originais, os custos são seus o livro é, em última análise, sua propriedade. Portanto, o domínio do editor sobre os originais, o produto final e a sua comercialização é considerável. Sabemos que a actuação e a participação de Ocanha foi bastante activa, principalmente nos *Exemplares* e no tratado de Aritmética da edição de 1590, tornando-se difícil por isso limitar a sua função apenas à de editor. Relativamente às folhas de Barata, Ocanha terá diligenciado vários pormenores:

- reuniu e elaborou uma sequência das pranchas conforme entendeu, não obedecendo a uma ordem em particular; o que mostra que os seus conhecimentos de caligrafia não eram naturalmente os de um profissional;
- idealizou (?) uma composição em caracteres tipográficos, uma abertura ou apresentação aquilo que hoje se designa por *capa*) seguindo *par i passu* o arranjo gráfico dos *Essemples di piu sorti di lettere* de Cresci;
- agregou um soneto, cuja autoria possivelmente desconhecia, pois se soubesse que era de Camões, nunca omitiria o nome, pois o poeta já era conhecido e prestigiado naquela época.

Relativamente ao Tratado de Gândavo, Ocanha apenas agrega a impressão de Belchior Rodrigues, sendo a sua participação muito reduzida. O tratado de aritmética de Gaspar Nicolás, com várias edições desde 1519¹⁰⁹ e tal como está registado na BNP, é uma versão reduzida dos textos originais contemplando apenas as operações básicas de cálculo e algumas regras de câmbio, que para além de não estar identificada, segundo A. Martínez Pereira indica que é uma edição clandestina.¹¹⁰ Na edição de 1592, tendo em conta as anotações que Siqueira faz na folha de rosto, ambos os tratados terão sido (novamente) emendados.

No ano de 1590 Manuel Barata já não seria vivo, e para que a sua obra fosse impressa, defendemos que Ocanha estava na posse de todos os seus gravados (xilográficos e metálicos), excluindo os originais de Barata, pois seria difícil e oneroso mandar abrir as lâminas, sendo duvidoso que houvesse um gravador em Lisboa à altura daquele traçado caligráfico. Sendo livreiro, Ocanha talvez tivesse adquirido

109. *Tratado da pratica darysmetica*. Fac-símile da ed. impressa por Germão Galharde em 1519. [Pref. Luís Mendonça de Albuquerque]. Porto: Civilização, 1963.

110. A. Martínez Pereira, 2004, op. cit., p. 245.

separadamente o impresso de Ortografia a Belchior Rodrigues ou talvez lhe tivesse sido encomendada a tarefa da agregação daquela obra, e a comercializasse com o acordo do impressor. O Tratado de Ortografia era uma peça importante no conjunto pois Gândavo era um autor com reconhecido mérito a vários níveis, o que garantia tanto a credibilização no mercado como o sucesso da venda da obra. A completar a compilação aparece um terceiro item, obviamente o tema menos sensível cuja autoria não é assumida,¹¹¹ estrategicamente abreviado e que seria dirigido aos mercadores, classe social com grande projecção na época. Escritivães profissionais e mestres de escrita, mestres de ensino e mercadores, eis três temas que interessavam a três públicos diferentes, todos reunidos numa só peça. Ocanha teria provavelmente em mente a edição de um *best-seller*, uma obra com retorno lucrativo que serviria a um público alargado, enaltecendo não só os nobres que a promoviam bem como a si próprio, o benemérito editor que a custeara e vendia.

A ideia de agregar tratados aparentemente complementares não era nova, reflectia a visão comercial do livreiro e ainda mais importante do que isso, a noção de que havia público que procuraria a obra. Cremos que a intuição comercial de Ocanha na aposta deste livro, se deve ao conhecimento da venda de livros idênticos no mercado estrangeiro e não propriamente no nacional, pois as temáticas que geravam grande procura e produção relacionavam-se com outros géneros, tal como os de carácter religioso e literatura novelesca.

Quanto ao circuito de distribuição do livro, Rita Marquilhas adianta que nos arquivos da Inquisição não existem provas suficientes para se concluir que a edição de um livro fosse um investimento prontamente compensado. Os encargos que faziam oscilar os preços das edições, eram os custos das gravuras e do papel, sendo este último um factor decisivo na decisão do consumidor, consoante a sua qualidade. Segundo Darnton, Febvre e Martin 75% dos gastos da produção provinham do papel. Existiam edições produzidas com pouco papel com custos baixos, sendo até oferecidas por parte dos impressores.¹¹²

L. TÉCNICAS DE REPRODUÇÃO CALIGRÁFICA GRAVURA EM MADEIRA E EM METAL

Na primeira metade do século XVI os mestres italianos, espanhóis e alemães começaram a publicar os seus *copy-books*. Os seus modelos eram cuidadosamente cortados em blocos de madeira, alguns em relevo (preto no branco) outros em *intaglio*, (branco no preto) segundo a mesma técnica usada nas ilustrações dos livros desse período.¹¹³ Sobre

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

111. Ana Martínez, 2004, p. 245. A autora é de opinião que esta versão reduzida do tratado de aritmética de Gaspar Nicolás é uma edição ilegal, pois não apresenta licença, nem se encontra identificada.

112. Rita Marquilhas, 2000, op. cit., p. 201, nota 193.

113. Jan Tschischold, *Treasury of Calligraphy, 219 Great Examples, 1522-1840*. New York: Dover Publications, 1984, p. viii.

a arte da gravura em madeira J. Papillon¹¹⁴ defende que esta é uma forma de escultura, um processo artístico onde existe um intermediário —artista ou artífice— que produz a matriz, um objecto que posteriormente desaparece, pois o que se torna visível e real para o espectador é apenas a sua reprodução. Ao longo do século XVI, a xilogravura como forma de expressão artística, será remetida para o plano editorial sob a classificação de ilustração.

Inicialmente os frontispícios dos livros eram gravados através de duas técnicas: as vinhetas soltas que eram adaptadas e reutilizadas noutras obras e outras feitas expressamente numa só. Viterbo¹¹⁵ adianta que ao comparar obras provenientes de Itália e as de origem nacional se percebe que a origem de grande parte destas vinhetas era italiana. Gravar sobre blocos de madeira ou metal¹¹⁶ com a finalidade de se obter uma número elevado de reproduções de um mesmo desenho em papel tem muitas origens. A gravura em madeira foi inventada na China¹¹⁷ no século IX, cabendo à cultura islâmica a difusão desta técnica. Quando chegou ao território europeu, por volta do século XIII foi usada na estampagem têxtil, embora nos meados do século XIV tenha sido utilizada na indústria de papel na Alemanha. Curiosamente, em Portugal os primórdios da xilogravura estão ligados à manufactura das cartas de jogar¹¹⁸ e às representação das imagens de santos que substituíam os dispendiosos quadros em tábua ou tela. O primeiro livro ilustrado, segundo David Woodward, é o *Der Acckermann aus Böhmen*, impresso em 1460 por Albrecht Pfister, provocando um impacto considerável nos modos de produção dos livros pois muitos incunábulos passaram a ser ilustrados com gravuras em madeira. Nos finais do século XV, a gravura em madeira utilizada na ilustração de livros na Europa representa um período de grande importância, em que se destacam elementos da escola de gravadores de Bâle, e artistas de renome: Wolgemut, Pleydenwurff e Dürer,¹¹⁹ Simon Vostre, Thielmann Kerver e Geoffroy Tory.¹²⁰ Assinale-se ainda no século XVI a região de Lyon que foi, depois de Veneza, um dos principais centros de indústria livreira na Europa meridional, usufruindo de uma localização geográfica estratégica, entre as Províncias renanas, a Suíça, a Itália e a Espanha.

Embora a gravura em cobre possibilitasse um outro tipo de representação, implicava outros custos pois tinha de ser impressa à parte, o que proporcionou à xilogravura maior difusão.

Quanto à técnica propriamente dita, Ernesto Soares distingue dois grupos: as gravuras abertas em chapas de madeira cortadas no sentido longitudinal cujo instrumento de corte é a goiva ou o canivete, aproveitando as fibras rígidas de determinadas madeiras, como a cerejeira e a pereira para tirar partido nos valores do desenho; a outra técnica implica o corte do bloco no sentido horizontal e trabalhando a

114. J. M. Papillon, *Traité Historique et pratique de la gravure en bois*. Paris, 1766.

115. Sousa Viterbo, «A Gravura em Portugal. Breves Apontamentos para a sua História» in *Separata do Boletim da Real Associação dos Architetos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa: Tip. da Casa da Moeda. 1909, p. 12.

116. Ernesto Soares, *Evolução da Gravura de madeira em Portugal. Séculos XV a XIX*. Lisboa, 1951, p. 7.

117. Diogo Ramada Curto. *Cultura Escrita: séculos XV a XVIII*. Imprensa de Ciências Sociais. 2007, p. 37.

118. Ernesto Soares, op. cit., nota 2 p. 7, apud Egas Moniz, *Tratado do Jogo do Boston com a História das Cartas de Jogar*. Lisboa. 1942; o autor adianta que não conseguiu encontrar até aquela data, exemplares portugueses anteriores ao século XVIII.

119. Diogo Ramada Curto, op. cit., p. 37-8.

120. Maurice Audin, *Les Peintres en Bois et les Tailleurs d'histoires. A Propos d'une Collection de Bois gravés conservée au Musée de L'Imprimerie et de la Banque*. Pref. Henri-Jean Martin. Lyon, 1966, (I. *Le Livre Illustré*).

madeira de topo com buris, instrumentos com variadas terminações em secção de corte, idênticos aos utilizados na abertura de chapas metálicas. A técnica da «gravura de topo» é do século XVII e deve-se a forma como a madeira que servirá de matriz é cortada, no sentido transversal, não longitudinal o que propicia melhor corte já que o problema da fibra é praticamente eliminado. Pode-se conseguir traços finíssimos através do buril que é também utilizado na gravura em metal. A madeira devia ser dura e compacta de forma a que se pudesse obter grande pormenor, como o reticulado a buril da gravura a metal. Este segundo modo de trabalhar a madeira como o buril, exige mais conhecimentos e perícia, mas também é a técnica que permite maior pormenor na reprodução e interpretação, como por exemplo em temáticas de paisagens, arquiteturas. A gravura a topo é essencialmente uma técnica de *limba-branca em fundo-negro*, isto é, trabalha-se a partir do negro para o branco em maior escala do que quando se grava um bloco onde áreas maiores de branco são gravadas e as massas negras e brancas são controladas com mais equilíbrio. A técnica de gravação de topo é preferida para os trabalhos que exigem maior refinamento ou precisão de linhas.

Em 1495, o *Vita Christi* foi ilustrado de forma bastante apurada com cenas da vida de Jesus Cristo, onde se denota por parte do abridor as qualidades necessárias à arte: firmeza no traçado, os brancos bem limpos, e rigor na transposição dos valores do trabalho desenhado, tal como a *História de Vespasiano* e os *Evangelhos e Epístolas* de 1497 e a *Crónica do Condestrabe*. Joaquim P. Oliveira Júnior¹²¹ nos estudos sobre Rodrigo Álvares (1497), chegou a avançar com a hipótese de ter existido uma escola de gravura em madeira na cidade do Porto, embora não tenha havido mais desenvolvimentos sobre o tema.

M. GRAVADORES NO SÉCULO XVI

A história da gravura em Portugal encontra-se delineada na *Coleção de memórias de Cyrillo Volkmar Machado*¹²² e na lista de alguns artistas referenciados por D. Francisco de S. Luiz (Cardeal Saraiva) e por Rodrigo Vicente d'Almeida que, apesar de ter escrito sobre o assunto, faleceu antes que os seus estudos fossem impressos. Embora não assinale as suas fontes documentais, o Cardeal Saraiva faz as seguintes referências sobre gravadores do século XVI: João Gonçalves em 1562, natural de Guimarães era gravador de moedas, exímio na sua arte e na criação de artefactos úteis para o seu ofício, cuja alcunha era o *engenboso*; Jeronymo Luiz¹²³ que em 1574 trabalhava para a oficina de António Gonçalves, assinando «*Jeroni. Luís me f.*» no frontispício da obra *Successo do segundo cerco de Diu* e o *Historia de Sãcta Cruz*.¹²⁴

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

121. Joaquim Pinto de Oliveira Júnior. *O primeiro impressor português e a sua obra*. Porto: Marãnus, 1942.

122. Cyrillo Volkmar Machado; J. M. Teixeira de Carvalho; Vergílio Correia. *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

123. Saraiva, op. cit., p. 350.

124. Sousa Viterbo, «A Gravura em Portugal. Breves Apontamentos para a sua História» in *Separata do Boletim da Real Associação dos Architetos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa: Typ. Da Casa da Moeda. 1909, p. 6.

125. Segundo Cean de Bermudes, Perret nascera em meados do século XVI nos Países Baixos. Estudou em Roma com Cornelio Córnt, trabalhou como gravador para o Duque da Baviera, fixando-se posteriormente em Anvers. Após a representação do Escorial em 10 lâminas, encomendado por Filipe II, foi chamado a residir em Madrid para ser gravador do monarca, auferindo um soldo de cem ducados anuais.

126. Viterbo, 1909, op. cit., p. 13; Schorquens é considerado um dos melhores gravadores do seu tempo. Residiu em Madrid, onde entre 1618 a 1630, executou diversos trabalhos. Cean Bermudes faz uma resenha no tomo 4.º do seu *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de bellas artes en Espana*, 6 vols, Madrid, 1800.

127. Saraiva, op. cit., p. 343.

128. Artur Anselmo, *Estudos da História do Livro...* op. cit., p. 41.

No período Filipino muitos gravadores de origem flamenga, mas que exerciam a sua actividade em Espanha, aparecem de forma destacada a assinar os seus trabalhos comissionados por portugueses ao longo do século XVII: Pedro Perret¹²⁵, (1602) gravou em bronze o elogio do dominicano fr. Luiz de Sotto Maior, sendo mencionado como *esculptor de elRei* na *Vida do Arcebispo D. Fr. Bartolomeu dos Martyres*; André Veterano, gravador (1609), da obra *Oxonense Scriptum* impressa em Coimbra; Brás Nunes (1609) *Ethiopia Oriental* de Fr. João dos Santos, impresso no convento de S. Domingues em Évora por Manoel de Lyra, e o *Itinerário da Índia* de Fr. Gaspar de S. Bernardino na oficina de Vicente Álvares em 1611; João Schorquens, natural da Flandres,¹²⁶ gravou (1619) o retrato do Arcebispo de Braga, e a respectiva portada da *Vida do Venerável Arcebispo de Braga D. Fr. Bartolomeu dos Mártires*; João Baptista (1629) gravou portada do *Miscellanea* de Miguel Leitão de Andrada; Agostinho Suarez Floriano (1640) que abriu a chapa para a portada do livro *Regimento do Santo Officio da Inquisição* impresso por Manuel da Silva em Lisboa naquela data¹²⁷ e os *Sermões* do Padre Francisco do Amaral em Braga; Lucas Vorstermans, natural de Anvers a trabalhar em Lisboa em 1645, cuja arte era muita procurada terá sido gravador de Rubbens, com estampas assinadas na oficina Craesbeeck, *Chronica da Companhia de Jesus* do Padre Baltasar Telles, e *Harmonia scripturae Divinae* de Laurentii de Anvers em Lisboa, 1646; Josepha de Ayalla, a célebre Josefa de Óbidos que assinou em 1653 uma estampa dos *Estatutos da Universidade de Coimbra*; António Pereira, em 1668 com uma estampa assinada na obra *Tyrocinium Theologie*, na oficina de Craesbeeck; António Pinto, na oficina de Pedro Craesbeeck em 1610, uma estampa assinada de Nossa Senhora na obra *Historia do apparecimento de Nossa Senhora da Luz*; Brás Nunes em 1609 *Ethiopia Oriental* de Fr. João dos Santos, impresso no convento de S. Domingues em Évora por Manoel de Lyra, e o *Itinerário da Índia* de Fr. Gaspar de S. Bernardino, oficina de Vicente Álvares em 1611; Clemente Billingue, em 1685, os frontispícios de *Emprezas de S. Bento* e *Cordele Triplicado*; Francisco Gomes, em 1685 abriu a chapas de *Emprezas de S. Bento* de Fr. João dos Prazeres existentes no Mosteiro Beneditino no século XIX.

❧ N. OS IMPRESSORES DOS EXEMPLARES, ANTÓNIO ÁLVARES (1590) E ALEXANDRE DE SIQUEIRA (1592)

Acerca da designação atribuída aos mestres da impressão, Artur Anselmo¹²⁸ adianta a expressão «*mestre de letra de stampa*» verificada num registo de Johann Gerlinch —ou João Gerlinc— de 1489, idêntica à expressão castelhana «*escribano de libros de molde*» apresentada num

documento descoberto por Ferro Couselo em 1491. Estes mestres eram os homens que sabiam como produzir *livros de fôrma* a partir das *letras de fôrma*, cujos empreendimentos viriam a alterar profundamente a história do Livro.

Como é sabido, em 1965 Pina Martins¹²⁹ apresentou a pesquisa sobre o célebre *Tratado de Confissom*, um incunábulo com a idade de cinco séculos, totalmente desconhecido até à época. A descoberta do livreiro Tarcísio Trindade posteriormente estudada por Pina Martins, alterou o que se sabia acerca da produção tipográfica em Portugal, levando a que se reformulassem as rotas previamente delimitadas e que estabeleciam as vias de introdução desta técnica em território nacional.

No período que designa a época da proto-imprensa, a localidade de Chaves, uma das zonas periféricas pertencente à actual região de Trás-os-Montes, foi inusitadamente colocada no mapa dos historiadores da tipografia portuguesa, pois foi o local onde se imprimiu uma das primeiras obras em território nacional. A fixação nesta localidade envolveu a movimentação nos anos de 1480-90 de impressores cujo nome é desconhecido, e cujo itinerário contemplou Zamora, Monterrey e finalmente Chaves. Ali, estes impressores anónimos, deram à estampa a pedido dos monges Franciscanos, o *Tratado de Confissom* com caracteres de António de Centenera, um impressor em Zamora. A via mais antiga passou a ser a que terminava em Chaves, com a impressão do *Tratado de Confissom* e do *Sacramental*. A segunda via está associada ao nome do impressor Johann Gerlinch, com origem em Barcelona até Braga; a terceira via provém de Augsburg, Sevilha até Lisboa com o célebre Valentim Fernandes e por último a via realizada por Rodrigo Álvares, Porto e Braga.

Quanto às tipologias dos caracteres usados, Anselmo designa três períodos a partir da década de 70 até ao final do século xv: de 1472-79 com a letra romana redonda; de 1480-92 a letra gótica hispânica,¹³⁰ que, para além das regiões espanholas do Noroeste, foi utilizada em Chaves, e eventualmente em Braga e no Porto. De 1493 a 1500 é a predominância da letra que Anselmo designa por gótica de influência europeia.

Não há referências sobre qualquer produção nacional de fundição de caracteres e produção de matrizes tipográficas no século xvi. Numa primeira fase, toda a parafernália tipográfica terá aparecido em Portugal através destes impressores itinerantes, que traziam com eles materiais e homens com conhecimentos tipográficos. Posteriormente, o material tipográfico foi assumidamente importado tendo como principais actores os impressores estrangeiros que se deslocaram e fixaram em Portugal.

129. Artur Anselmo, op. cit., p. 30.

130. *Ibidem*, op. cit., p. 32, *apud* Odriozola.

Numa explicação muito breve, depreende-se que depois de todos os acontecimentos ligados ao advento protagonizado por Gutenberg e seus associados, os diversos movimentos tipográficos que se verificaram por toda a região Europeia após a segunda metade do século xv, devem-se à movimentação dos impressores —particularmente os alemães— que, de algum modo tiveram contacto e conhecimento directo da técnica de impressão bem como da realização de punções e matrizes. Por razões económicas, políticas ou pessoais, estes homens deslocaram-se geograficamente, transportando não só os materiais necessários, como os conhecimentos para a sua utilização. Muitos deles acabaram por se fixar efectivamente em Portugal, como Valentim Fernandes, Gerlinch, Galharde, Cromberger, entre outros. Contudo, conclui-se através de alguns registos que apesar de estarem estabelecidos em Portugal, nunca terão deixado de ter contactos com os principais centros de produção impressória. A nossa visão como indivíduos cujo presente está a acontecer agora no início do século xxi, impede-nos por vezes de imaginar a viabilidade destes contactos, viagens e deslocções num território tão vasto como é toda a região Europeia, pois a noção actual de tempo e espaço está cada vez mais *diminuída* devido a todos os avanços tecnológicos e informáticos da nossa era. No entanto, referenciamos Odriozola¹³¹ quando apresentou as suas pesquisas sobre o fenómeno das periferias na introdução da imprensa, no caso particular de Segóvia para Espanha, bem como Subiaco e Chaves, dizendo o primeiro que, para compreender aquele facto era necessário analisar o acontecimento à luz da lógica do século xvi, e não do século xx. Este exercício mental de recuo tão grande no tempo, representa com certeza um grande desafio para os investigadores.

Segundo Tito de Noronha, o número de edições dos prelos portugueses quinhentistas ronda os 900 títulos, número que Viterbo contesta pois pensa que 1.200 não será uma quantidade descabida da realidade. Embora a imprensa portuguesa não tivesse a mesma dimensão de outros países da Europa, um pouco por todo o reino se dava à estampa Porto, Lisboa e Coimbra, Leiria, Alcobaça, Viseu, Évora, Sernache, Setúbal e Vila Verde.¹³²

Os tipógrafos deslocavam-se de terra em terra, exercendo actividade transportando prensas móveis, caracteres e conhecimento. Viterbo referencia a ida de impressores para conventos, tendo como exemplo já aqui referido de Galharde em Santa Cruz e ainda em casas particulares, como o caso de João de Ochoa da la Salde.¹³³ O título de impressor régio não só era o corolário de honra e confirmação de prestígio do tipógrafo como era com certeza a garantia de produção de obras cujo proveito era elevado. Como é sabido, algumas oficinas laboraram ao longo de várias gerações, sendo um dado curioso mas facto comum

131. Anselmo, op.cit., p. 33.

132. Sousa Viterbo, *O Movimento tipográfico em Portugal no século xvi*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924, p. 8.

133. Sobre alguns títulos impressos em oficinas de conventos veja-se: Sousa Viterbo, *O Movimento tipográfico em Portugal no século xvi*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924.

que as viúvas assegurassem a actividade após a morte do marido e assumissem o nome da oficina tipográfica.¹³⁴

A impressão de caracteres tipográficos sobre *velum* ou papel, é o resultado da soma da sequência de muitas operações. A produção de livros manuscritos, cujo meio de reprodução era a caligrafia estava a entrar em declínio nesta época. Os imperativos técnicos da imprensa levou ao desaparecimento de algumas tipologias devido à simplificação que facilitava a produção de tipos. Contudo, a tão desejada aproximação aos modelos caligráficos nem sempre eram bem sucedidos, havendo bons e maus exemplares deste período levando à produção de obras sem critérios pelo cânone caligráfico. A. Fairbank considera que a essência da relação entre escrita manual e caracteres impressos, reside no facto da técnica tipográfica ter conseguido preservar as letras da Renascença, estabelecendo padrões elevados de legibilidade.¹³⁵

Na Alemanha estabeleceram-se regras na utilização dos tipos, prevendo a aplicação de escritas formais em obras de carácter litúrgico teológico e legal, tendo sido aplicadas as tipologias mais informais nos textos vernaculares.¹³⁶ No final do século xv, as tipologias mais utilizadas (impressores Anton Sorg, Ausburgo, 1480, e Anton Koberger, Nuremberga, 1483) foram a gótica rotunda bastarda, denominada *Scharwbacher* ou uma gótica bastarda pontiaguda que se aproximava da tipologia posterior *fraktur*.¹³⁷

E t me, seu corpus spoliatum lumine manis,
R edde meis, uicisti, et uictum tendere palmas
A u sonii uidere, tua est Lauinia coniunx.
V lterius ne tende odiis. Stetit acer in armis
A eneas uolucns oculos, dextramq; repressit.
E t iam iamq; magis cunctantem flectere sermo
C æperat, infelix humero cum apparuit alto
B alteus, et notis fulserunt cingula bullis
P allantis pueri, uictum quem uulnere Turnus
S traueat, atq; humeris inimicum insigne gerebat.
I lle oculis postquam sæui monumenta doloris,
E xuniasq; hausit, furris accensus, et ira
T erribilis, Tú ne hinc spoliis indute meorum
E ripiare mihi? Pallas te hoc uulnere, Pallas
I mmolat, et poenam sceltrato ex sanguine sumit.
H oc dicens, ferrum aduerso sub pectore condit
F eruidus, ast illi soluuntur frigore membra,
V itaq; cum gemitu fugit indignata sub umbras.

Fig. 8

EXEMPLARES DE
 DIVERSAS SORTES
 DE LETRAS

134. Veja-se a dissertação de Doutoramento de Joaquim Antero de Magalhães Ferreira, *Oficina Alvares Ribeiro: uma família de impressores e papeleros, do Porto e de Vizela (Portugal), do século XVIII ao XX*. Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 2003.

135. Fairbank, op., cit., p. 14.

136. S. Morison, «Notes on the Development of Latin Script», in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. Ed. David McKitterick, vol. 1, Cambridge University Press. 2009, pp. 222-94, p. 270.

137. S. Morison, «Notes on...» op. cit., p. 272.

Fig. 8 - Aldo Manuzio, *Virgilio*, 1501.

Embora o desenho dos tipos de Gutenberg, seguisse o modelo da escrita gótica formal os primeiros caracteres romanos,¹³⁸ ou carácter direito, inspirado na humanística, devem-se a Sweynheim e Pannartz (1465, mosteiro beneditino de Subiaco). Em Veneza 1465, Johanne e Wendelin de Spire; em 1470 em Veneza também os tipos de Nicolas Jenson.

Em 1499, Francesco Griffo produziu para Aldo Manuzio¹³⁹ uma célebre cópia dos caracteres de Jenson, a *Hypnerotomachia Poliphili* (o sonho de Poliphilo) de Francesco Colonna. Esta obra viria a ser copiada mais tarde por Simon des Colines em Paris (1532) e em 1545 por Claude Garamont. Nos séculos XVII e XVIII a sua reprodução coube a Christopher Van Dijk em Amsterdão (1660), a Phillippe Granjon em 1690 e William Caslon em 1720.

Os itálicos de Aldo Manuzio, usados ainda nos nossos dias na versão *aldina*, Bembo, devem as formas das suas capitais às inscrições antigas romanas, e as minúsculas ao revivalismo carolíngio, na época do Renascimento. A serifa existente na base das letras humanísticas não existia nas letras carolíngias, como por exemplo, as letras, *f, b, i, j, l, m, n, p, q, e r*; Fairbank afirma que foi influência das capitais romanas.¹⁴⁰

Carter¹⁴¹ afirma que as formas tipográficas dadas ao alfabeto latino, que diferenciamos como maiúsculas e minúsculas, datam dos anos de 1467-1501, considerando que os alfabetos essenciais são três, as minúsculas formais ou informais e as capitulares. O quarto alfabeto inclinado apareceu em 1524, verificando-se o quinto em França (1526) denominado de versaletes (*upright small capitals ou small caps*). As versões formais, constituem o tipo romano. Para Carter, o tipo romano não é o mesmo que humanístico, embora seja uma versão da escrita humanista com adaptações para o meio tipográfico. Carter afirma que o primeiro caractere totalmente romano, foi o que Adolf Rush¹⁴² (1435-89) conhecido por «*R-Printer*» pois não identificava as obras que publicava, distinguindo-se pelo tipo *R* romano especial que usava. Mais tarde foi identificado por Karl Dziatzko através de caracteres que usou em Estrasburgo por volta de 1467¹⁴³. As capitulares eram clássicas e as letras em caixa baixa com patilhas, largas e redondas com curvas semelhantes às das capitulares. Em Subiaco, Sweynheim e Pannartz (1464-1565) usavam tipos cuja denominação mais adequada é a *gotico-antiqua*. O desenho do carácter era tendencialmente vocacionado para as letras em caixa baixa, cuja representação ainda não se reflectia nas maiúsculas clássicas. Na opinião de Carter, o tratamento do texto nesta época era ainda muito caligráfico. O estilo itálico tornou-se mais preciso e estabilizou as suas formas quando Aldo Manuzio publicou *Virgílio*, em Veneza 1501, a primeira das edições em pequeno formato que economizava muito papel, não só pelos itálicos como

138. Claude Mediavilla, *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Paris: Imprimerie Nationale, 1993, p. 194.

139. Giovanni Mardersteig, «Aldo Manuzio e i caratteri di Francesco Griffo da Bologna» in *Studi di bibliografia e di storia in onore di T. De Marinis*. Vaticano, 1964, vol. 3, pp. 105-47.

140. *Ibidem*, p.13.

141. Harry Carter, *A View Of Early Typography Up to About 1600*. [fac-símile da edição de 1969 com corrigenda e adenda por James Mosley]. Hyphen Press, 2002, p. 45-7.

142. Victor Scholderer, «Adof Rusch and the Earliest Roman Type» in *The Library* (1939). Artigo digital: s4-xx(1), 43-50 doi:10.1093/library/s4-xx.1.43: <http://library.oxfordjournals.org>.

143. *Ibidem*, op. cit, *apud* Victor Scholderer, *Essays in Fifteenth and Sixteenth Century Bibliography*, Amsterdam, 1966, p. 151.

pelo pequeno formato das folhas. Os tipos apresentavam muitas letras unidas com ligaturas diagonais.

O itálico, uma inclinação suplementar nos tipos, era utilizado com o propósito de dar ênfase ou contraste à letra, derivando de uma variante da carolina cursiva, devendo a sua forma a uma eventual e natural necessidade de uma escrita mais rápida e fácil, evitando um número elevado do levantamento da mão, o que tornava a escrita mais lenta. A diferença entre os tipos minúsculos romanos e os itálicos, reside no facto de que o primeiro deriva de uma escrita formal e o segundo de uma cursiva. A inclinação e compressão dos itálicos são características cursivas.

Apesar de Subiaco ser referenciado como o local onde foi introduzida a imprensa em Itália, não há informação acerca da localidade em que Conrad Sweynheym (c. 1415-1477) e Arnold Pannartz (c. 1476) encontraram trabalhadores de metal suficientemente habilitados para fazer os punções e os moldes dos tipos. Sweynheym seria um dos membros da associação de Fust e Shoeffler, que foi dispersa pelo saque em Mainz em 1462. Na opinião de Morison, a sua estada em Veneza é uma possibilidade dada a existência de elementos bizantinos nas capitulares. Fairbank¹⁴⁴ considera que os primeiros tipos romanos impressos em Itália se devem aos irmãos Johann e Wendelin de Spire (Veneza, 1469), embora afirme que os melhores caracteres do século xv sejam os de Nicolas Jenson (c. 1420-80) em Veneza por volta de 1470, e os de Aldo Manuzio em Veneza, 1495. Assinalam-se ainda os itálicos aldinos cortados por Francesco Griffo (Veneza, 1499), e os itálicos de Arrighi por Bartolomeo Lautizio¹⁴⁵ (Roma, 1522). O itálico de Aldo Manuzio é mais redondo e pequeno, apresentando inicialmente muitas ligaturas que foram sendo reduzidas, pois encareciam o custo da produção; o itálico de Arrighi, ao seguir o programa caligráfico da *cancellaresca*, revela mais acuidade no desenho. No final do século xv, os gravadores de punções para a imprensa, debatiam-se com a dificuldade na produção de intrincadas ligaturas, desenhadas tanto para os textos latinos como para os gregos. O gosto pela decoração e o aumento da eficiência tecnológica combinada com um comércio florescente no mercado livreiro havia tornado possível aquilo que estava fora de questão na década anterior. Seguindo os preceitos económicos e de rapidez de execução, a forma tipográfica seguiu a forma humanística literária. A sua primeira aparição impressa foi em 1500. Embora Aldo Manuzio já tivesse impresso itálicos de grande formato para textos gregos e hebraicos em 1495, só no início do século xvi este tipo foi aplicado aos textos em latim.

Meirinhos¹⁴⁶ refere que os tipógrafos portugueses deram continuidade às práticas de onde provinham os tipos que utilizavam,

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

144. Alfred Fairbank, op. cit., p. 12.

145. S. Morison, «On Script Types...», op. cit., p. 47.

146. Meirinhos *et al*, *Tipografia Portuguesa do século xvi nas colecções da Biblioteca Municipal do Porto*. Biblioteca Municipal do Porto. 2006, p. 25.

verificando-se uma apropriação total da técnica mas não das suas possibilidades. Assinala-se que os padrões tipográficos portugueses se nivelavam pelos estrangeiros, depreendendo-se ainda que também não existiriam padrões estéticos ou técnicas desenvolvidas em território nacional, concluindo-se que espólio tipográfico português, talvez fosse exíguo ou mesmo inexistente Sabemos através dos relatos já aqui referenciados de Francisco de Mendanha que, nos anos trinta na oficina de Santa Cruz (oficina que D. João III fez questão de apetrechar), os caracteres e restantes elementos tipográficos utilizados seriam estrangeiros, talvez importados por intermédio do impressor Germão Galharde. Era também facto comum, que as bordaduras ou cercaduras circulassem entre vários impressores, sendo reutilizadas e reorganizadas em diferentes portadas, entradas de capítulos e ornamentação de folhas.¹⁴⁷

Em Portugal, já numa fase em que o fenómeno tipográfico estava um pouco mais consolidado, passou a importar-se assumidamente material do estrangeiro, sendo que os impressores e editores mais abastados podiam investir e adquirir tipos fora do reino, evocando ao monarca a vontade de produzir trabalho de qualidade. Os caracteres utilizados no *Vita Christi* por Valentim Fernandes eram de apurada execução com matrizes realizadas pelo alemão Pedro Brun de Sevilha.¹⁴⁸ Luís Rodrigues, livreiro de D. João III e com oficina própria em 1539, numa viagem a Paris adquiriu os «*caratules de letras*» abastecendo-se de tipos e estampas, chegando a contratar oficiais da indústria, tal como descreve no prólogo da obra *Preste Joam das Índias*. Luís Rodrigues revela ser um profissional empenhado na verdadeira qualidade dos impressos pois não só comprou caracteres, como ainda adquiriu aos herdeiros de Geoffroy Tory, ornatos fitomórficos e zoomórficos e se fez acompanhar por um mestre de imprensa, Raollet Dubois contratado para trabalhar em Portugal por dois anos.¹⁴⁹

Apesar das várias contingências técnicas e materiais que limitavam a actuação e os produtos dos prelos dos impressores e livreiros de Quinhentos, certo é que a indústria e comercialização livreira em Lisboa era já um mercado florescente e prometedor, tendo sido apenas o início de um trajecto que viria a alcançar grande expressão nas décadas de 40 e 50 do século XVII com a Restauração da nacionalidade, atingindo o auge no século XVIII, na época faustosa do reinado de D. João V, que impulsionou fortemente o movimento editorial português.¹⁵⁰ Sobre oficinas tipográficas, modos de funcionamento, técnicas e procedimentos utilizados durante o século XVI, sabe-se muito pouco. Acerca das ruas de Lisboa onde se localizavam oficinas dos impressores e livreiros mais conhecidos, Gomes de Brito¹⁵¹ avança com informações demasiadamente descritivas das ruas antigas de Lisboa,

147. *Ibidem*, op. cit.

148. *Ibidem*, op. cit.,
p. 62.

149. Anselmo, op. cit.,
p. 80.

150. *Ibidem*, op. cit.,
p. 97.

151. Gomes de Brito,
*Notícia de livreiros e
impressores em Lisboa
na 2ª metade do século
XVI*. Lisboa: Imprensa
Libanio da Silva, 1911.

a partir da interessantíssima descrição de 1554 realizada por Cristóvão de Oliveira, o zeloso (e infatigável) guarda-roupa do arcebispo D. Fernando,¹⁵² cujo trabalho descrevia a cidade de Lisboa, os seus becos, ruas e travessas, freguesias e confrarias: «*Têm Lixboa trezentas E vintoito Ruas, E cento E quatro Travessa, E oitenta E nove Becos, E setenta E dous Postos que nam sam ruas.*»¹⁵³ Para além disso, contou o número de casas e *almas* bem como os diversos ofícios, visualizando-se uma cidade com população suficiente para se ocupar das actividades comerciais descritas, consolidando no nosso imaginário, aquilo que pensamos que poderia ser uma cidade portuária, capital de um Império.

Foi principalmente em Lisboa que se fixaram os principais mestres de impressão ao longo da centúria, sendo prova disso os longos descritivos de A. J. Anselmo sobre os impressos daquele século e que indicam que aquela cidade foi o local predominante de impressão.

Em 1590 algures na cidade de Lisboa, era dada à estampa na oficina de António Álvares, a obra com o seguinte título: «*Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manuel Baratta || escriptor portugues, acrescentados pelo mesmo || avtor, pêra comvum proveito de todos. || Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c. || Condestable dos Reynos de Portugal. || Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa || Impressos em Lisboa, por Antonio Alvarez : A custa de João de Ocanha liureyro de || Sua Excellencia, onde se vendem. || Com licença do Sancto Officio : Anno de 1590.*»

Acerca do tipógrafo da primeira edição de 1590, António Álvares foi o primeiro impressor que João de Ocanha —livreiro real da Casa de Bragança— escolheu para dar à estampa as obras que compilou e custeou. Temos vindo a designar por *Exemplares* não só as pranchas caligráficas de Manuel Barata, como o tratado de Ortografia da autoria do célebre Pêro Magalhães de Gândavo o *Regras que ensinam a maneira de escrever a orthographia da lingua portuguesa : com hum Dialogo que adiante se segue em defensão da mesma lingua* e um Tratado de Aritmética *Tratado de Arismetica com muyta diligencia emmendada* cujo autor não é assinalado mas que a BNP regista como sendo de Gaspar Nicolas. Antes de passarmos à descrição das obras, convém esclarecer que em bom rigor, António Álvares apenas terá impresso a obra de Barata pois é a única onde o seu nome consta efectivamente. Assim, nesse mesmo ano, o tratado de Gândavo foi impresso por Belchior Rodrigues, que, ao contrário de António Álvares, foi um impressor de pouca importância com pouca produção em Lisboa entre os anos de 1588 e 90. Quanto ao tratado de aritmética, A. J. Anselmo apenas referencia que é possível que esta obra tenha saído dos prelos de António Álvares¹⁵⁴ sendo que na actual ficha bibliográfica do catálogo digital da BNP aparece o nome de Álvares como impressor e Gaspar Nicolas como o autor.

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

152. Cristóvão Rodrigues de Oliveira. *Sumario e[m] que breuemente se contem alguas cousas assi ecclesiasticas como seculares que ha na cidade de Lisboa* / [por Cristóvão Rodriguez Doliueira]. *Em Lixboa: em casa de Germão Galharde: acharsea em casa de Gil Marinbo, liureiro do infante dom Luis no terreiro do Paço onde sua A. mora, depois de 1554.* BNP: <http://purl.pt/14435>.

153. Cristóvão de Oliveira, op. cit., p. 93.

154. A. J. Anselmo, n.º 14, p. 5.

Sobre a relação entre o impressor e o livreiro dos *Exemplares* de 1590, consideramos que é remota a possibilidade desta ser unicamente comercial, sendo crível uma ligação eventualmente pessoal no âmbito da própria Casa de Bragança. Na célebre petição de António Álvares na qual solicita à Câmara de Lisboa a possibilidade de poder vender o excesso de livros, que dizia ter em *stock*, faz alusão a um pormenor interessante, pois embora não tivesse aptidões para a encadernação, dispunha de «um oficial examinado para haver de encadernar e vender».¹⁵⁵ É possível que João de Ocanha fosse esse oficial.

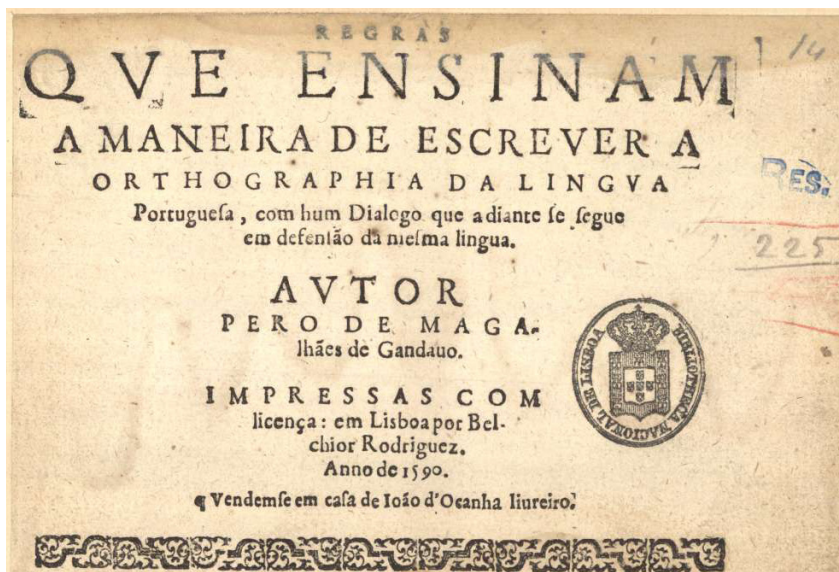


Fig. 9

155. Artur Anselmo, 2002, op. cit., p. 71.

Fig. 9 - Folha de rosto do tratado de Ortografia de Pêro Magalhães de Gândavo por Belchior Rodrigues (Lisboa 1590). Ex. BNP: Res. 298-3v

Fig. 10 - Licença da Santa Inquisição para o tratado de Ortografia assinada por frei Bartolomeu Ferreira, 13 de Março de 1590, subscripta por Jorge Sarrão, António de Mendonça e Diogo de Sousa. Ex. BNP. Res. 298-3v.

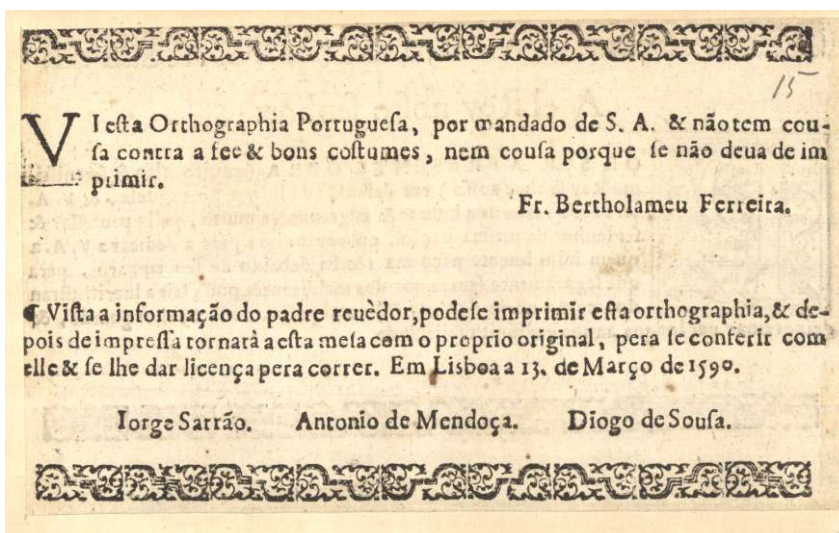


Fig. 10



Fig. 11

Quanto a Álvares, A. Joaquim Anselmo¹⁵⁶ referencia-o não só como um «*impressor da decadência*», panorama que caracterizava a produção das artes gráficas na segunda metade do século XVI, mas como um dos mais notáveis impressores da segunda metade de Quinhentos. Deprendemos que o termo *notável* foi aplicado por este autor, tendo em conta que António Álvares esteve ao serviço do D. Miguel de Castro, arcebispo de Lisboa, tendo impresso um número bastante considerável de títulos. Quanto à qualidade das obras impressas, quase sempre em caracteres romanos, Anselmo qualifica-a com pouco «*apuro de execução*».

Entre as oficinas da primeira metade de Quinhentos, Artur Anselmo referencia os seguintes nomes: «*Valentim Fernandes, João Pedro Buonhomini de Cremona (Lisboa), Germão Galbarde (Lisboa e Coimbra), Vasco de Frejenal (Porto), João de Barreira (Coimbra), João Álvares (Coimbra), Luís Rodrigues (Lisboa) André de Burgos (Évora), João Blávio de Colónia, António de Mariz (Braga) e João de Endem (Goa)*».¹⁵⁷ Acerca da qualidade dos caracteres e desempenho das técnicas e produtos impressos, o resultado é muito variado pois naturalmente existiram impressores que entenderam o seu ofício como uma arte e outros apenas como um negócio. Na opinião de Rita Marquilhas,¹⁵⁸ os padrões de produção portugueses eram coincidentes relativamente aos congéneres europeus, registando-se uma adaptação por parte dos impressores relativamente às pretensões do mercado. Contudo, e de acordo com o que já mencionamos, se os padrões portugueses se equiparavam aos restantes da Europa,

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

156. António Joaquim Anselmo. *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. [1ª ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926] Lisboa: Gráfica Telles da Silva, 1977, p. 1-16.

157. Artur Anselmo, *Estudos da História...*, op. cit., p. 165.

158. Rita Marquilhas, *A Faculdade das Letras. Leitura e escrita em Portugal (séc. XVII)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000, p. 208.

Fig. 11 - Folha de rosto do *Tratado de Arismetica com muyta diligencia emmendada*, Lisboa 1590. Ex. BNP, Res 297-2v.

o mesmo não aconteceu com o material tipográfico que a maioria das oficinas usava. Terá faltado à generalidade dos nossos impressores, quer por razões económicas quer por falta de artífices e gravadores em território nacional, a excelência e abundância de matrizes e restante material tipográfico. Os primeiros gravadores de punções portuguesas não estavam ligados à arte da ourivesaria ou medalhística, e segundo Artur Anselmo, os caracteres góticos usados em Portugal, tinham diversas origens, desde a criação até à importação.¹⁵⁹ Exemplo disso é a reutilização das cercaduras nas mais variadas posições, sem sentido de composição gráfica entre os elementos, resultando em páginas com um nível estético sem exigência ou originalidade. António Álvares seria um destes impressores que rentabilizou ao máximo o material tipográfico de que dispunha em oficina, e cujo produto final impresso não era comparável, por exemplo, às obras saídas dos prelos de António de Mariz.

Tendo em conta as informações de António Ribeiro dos Santos,¹⁶⁰ acerca do «*merecimento Typografico das Edições de Portugal no Seculo XVI*», entende-se que, na continuidade do século xv, a letra gótica foi muito utilizada nas oficinas tipográficas. O autor designa-a por *semi-gótico* ou *gótico redondo*, anotando os restantes nomes pelos quais era conhecida: «*he huma espécie de carácter ou letra, que em toda a parte se usou até mais do meio do Seculo XVI a que dão varios nomes chamando-lhe Bulla, Antigo e Gothico, sem mais motivo que o de sua confusão, e abbreviaturas, e também Venesiano, por que Nicolao Sanson o levou a Venesa, e imprimindo nelle muitos livros desde 1470 até 1582. E finalmente teve tambem nome de Caldeirilha, e de Tortis Impressor Venesiano.*

Sobre a evolução do carácter gótico, A. R. dos Santos adianta que este era informe e pouco claro no início de século, embora tenha adquirido ao longo do tempo, elegância, clareza e recorte. Apareceu em meados do século acompanhando os tipos romanos e itálicos que viriam a ganhar predominância. Esta tipologia, sobejamente utilizada em Itália e na restante Europa, apareceu em 1536 com Galharde no *Antimoria* de Ayres Barbosa obra das Oficinas de Santa Cruz. Ao referenciar o itálico A. R. dos Santos utiliza a denominação de *romano*, *cursivo*, proveniente das obras de Aldo Manuzio e que se assemelhava à *letra de escritura manual* ou *letra bastardilha*. Entre os impressores que o utilizaram com notoriedade de impressão, conta-se Luís Rodrigues, Pedro Craesbeeck, Jorge Coelho e Francisco Corrêa. Acerca do carácter denominado *veneziano*, A. R. Santos considera que este se lia mais facilmente que o itálico, pois o seu traçado fino «*se fazia molesto aos olhos*», sendo aplicado apenas nas citações e em obras mais pequenas. O autor referencia que havia boas cópias dos caracteres nas oficinas de Lisboa e Santa Cruz de Coimbra, nomeadamente os que se utilizavam nos prelos de António Gonçalves, João Álvares e João de Barreira.

159. Artur Anselmo.
Origens da Imprensa em Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 127.

160. *Memorias de litteratura portugueza* / publ. pela Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1792-1814. Tomo VIII, cap. IV, pp. 132-6.

O mesmo não acontecia com os chamados ornatos e «*figurarias*», que haviam sido reciclados ou inventados, o que mais uma vez leva a supor que a produção nacional deste material terá sido incipiente. A. R. dos Santos afirma que esta arte não tinha progredido em Portugal, a ponto de «*poder dirigir os Imaginários, e Gravadores*»¹⁶¹. Consideramos muito curioso o termo *Imaginário* e que Raphael Bluteau¹⁶² define da seguinte forma: *imaginária* seria «*a arte de fazer imagens, ou figuras de vultos*», sendo o imaginário «*o oficial que faz imagens de vulto*». António de Moraes Silva¹⁶³ esclarece o termo *Imaginário* como «*O que faz imagens de vulto, estatuário*.» Assim se entende que, tanto os gravadores como os estatuários, não tinham como enriquecer o seu repertório de ornamentação.

A grande parte dos ornatos utilizados nos nossos prelos eram, na opinião de A. R. dos Santos, toscos, defeituosos, pouco criativos e desorganizados, originando impressões grosseiras e rudes. As composições dos frontispícios dos livros continham elementos pouco convenientes, com adornos extravagantes: «*[...] columnas com demasiados floreios, pedestaes caprichosos, frios cheios de mascaras, grifos, animalejos, e caricaturas; ou arvores muitas vezes carregadas de cascos, escudos, capacetes, e corpos d'armas pendentes, Satyros, e figuras humanas sem proporção, e outras rematando com peixes, e mais arabescos deste género*.

Quanto à dinâmica do mercado livreiro, Meirinhos¹⁶⁴ considera que a utilização do latim, português e castelhano nos impressos quinhentistas sugere que estes se destinavam sobretudo ao mercado interno, havendo benefícios fiscais para a produção e comercialização livreira nacional. De qualquer modo, o comércio de importação de livros era expressivo em Portugal, tendo em conta o espólio da Biblioteca Nacional. Assinalamos ainda um movimento curioso, e de certa forma anacrónico, em que os autores imprimiam as suas obras nos países que as encomendavam. Esta dinâmica de mercado, pressupõe certamente uma relação comercial diferente entre *autor-impressor-cliente* diferente, com eventual salvaguarda relativamente à propriedade intelectual e direitos sobre as vendas, logística que dificilmente se consegue imaginar eficaz nos séculos XVI e XVII. Citam-se os nomes de Pedro Nunes com obra impressa em Antuérpia e Basileia, Marcos de Lisboa com o *Chronicas dos frades menores*, os tratados de Jerónimo Osório, os *Lusíadas* de Camões com edições em Espanha já no século XVI, e o Colégio Conimbricense com os comentários de Aristóteles com grande difusão na Europa do século XVII.¹⁶⁵

Sobre o nome Álvares em Portugal, Deslandes¹⁶⁶ informa que houve dois impressores com este nome, sendo António Álvares pai e filho. Anselmo¹⁶⁷ indica que o primeiro António Álvares imprimiu entre os anos de 1586 até 1600, embora Deslandes adiante que este esteve em actividade por mais 23 anos, já no primeiro quartel do século XVII.

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

161. *Memorias da Literatura Portuguesa*, op. cit., II, p. 136.

162. Bluteau, *Vocabulário Portuguez & Latino*, op. cit., vol. IV, p. 55.

163. António de Moraes Silva, *Diccionario da língua portugueza*, vol. II, p. 131.

164. Meirinhos *et al*, op. cit., 2006, p. 30.

165. *Ibidem*, op. cit., p. 31.

166. Venâncio Deslandes. *Documentos para a Historia da Typographia Portugueza nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888, p. 171, nota 1.

167. A. J. Anselmo, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. [1ª ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926] Lisboa: Gráfica Telles da Silva, 1977, p. 1.

O ano de 1623 indicado por Deslandes, será o data da morte daquele tipógrafo, embora este afirme que nesse mesmo ano foi publicada a *Chronica do Condestavel* dedicada ao Duque de Bragança, cujo prólogo indica que esta obra havia sido impressa por António Álvares filho, sendo o seu primeiro trabalho tipográfico. As duas gerações dos tipógrafos Álvares foram assinaladas pelo seu bom nome, tendo Álvares filho sido chamado ao serviço de D. João IV talvez em substituição de Craesbeck. António Ribeiro dos Santos¹⁶⁸ adianta que António Álvares (atendendo às datas das obras devia ser o filho) foi Impressor Régio, designação que utiliza nas edições de 1641, 1643 e 1644.¹⁶⁹

Na National Library da Austrália, série *Italian Books before 1601*,¹⁷⁰ existe uma referência a um autor de nome Antonio Alvarez, cuja obra *Atque ... domini Petri Gironis ... : epistolarum et consiliorum medicinalium pars prima*, foi impressa em Nápoles por Horatio Salviano, 1585. A coincidência dos nomes é interessante, não havendo contudo a possibilidade de ser a mesma pessoa. Sobre o nome Álvares, Deslandes ponderou as possibilidades —embora não confirme— de haver ligação aos Álvares, impressores em Madrid e Sevilha nos anos 1548 e 1550 ou ainda a Ruy Álvares também este mestre de tipografia, cujo registo consta numa escritura do convento Corpus Christi de Vila Nova do Porto, escrita em 22 de Março de 1500.¹⁷¹

A divisa de António Álvares (pai), segundo Deslandes, era «*um braço saindo de uma nuvem, tendo na mão um falcão pousado, e em baixo um leão dormindo, tudo encerrado n'um oval, a que faz orla a letra: 'Post tenebras spero lucem'*»¹⁷² Deslandes refere ainda que este emblema foi utilizado por Juan de la Cuesta, impressor em Segóvia e em Madrid a quem coube a honra de dar à estampa pela primeira vez o *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel Cervantes. Segundo A. J. Anselmo, a divisa que lhe é atribuída é um «*grifo pousado num livro sobre um globo alado*» e que aparece no *Ciceronis Epistolae Familiares* (1591). De facto, a descrição desta divisa não é coincidente com a imagem que Durval Pires de Lima¹⁷³ apresenta como sendo a de António Álvares, partilhada por Juan de la Cuesta.

Sobre António Álvares (presumimos que fosse o filho, usando o nome do pai) assinala-se um curioso episódio no ano de 1618, acerca de uma petição aos Juizes do Regimento dos Livreiros de Lisboa na qual o tipógrafo pede autorização para poder ter loja e vender livros, alegando um *stock* excessivo de obras impressas nos seus prelos e outras com origem espanhola, e que tal excesso resultava na deterioração dos livros. A petição para comercializar a retalho não foi deferida, pois o juiz do Ofício argumentou que o tipógrafo não era tão «*rico*» como fazia crer (entende-se por riqueza, o elevado número de livros que dizia ter em sua posse), e que não se podiam usar dois ofícios, que tal nunca tinha sido autorizado,¹⁷⁴ sendo Álvares um impressor.

168. *Memorias de litteratura portugueza / publ. pela Academia Real das Sciencias de Lisboa. Lisboa: na Officina da mesma Academia, 1792-1814. Tomo VIII, Parte 1, p. 113. BNP: <http://purl.pt/71>.*

169. *Ibidem*, op. cit., p. 114.

170. Veja-se em <http://nla.gov.au/nla.cat-vn2951909;roll186;item1>.

171. Cartório do *Convento das Donas dominicanas...*, pergaminho n.º 114, in Deslandes, p. 171, nota 1.

172. Deslandes, op. cit., pp. 171-2, nota 1.

173. Durval Pires de Lima. *Os primeiros livros e livreiros de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, 1942, item n.º 15.

174. A excepção confirma a regra, pois António de Mariz foi impressor e livreiro da Universidade de Coimbra, e desde 1556 teve «loja de livreiro e officina de impressão na rua das Fangas, á porta de Almedina», in Deslandes, op. cit., p. 67.

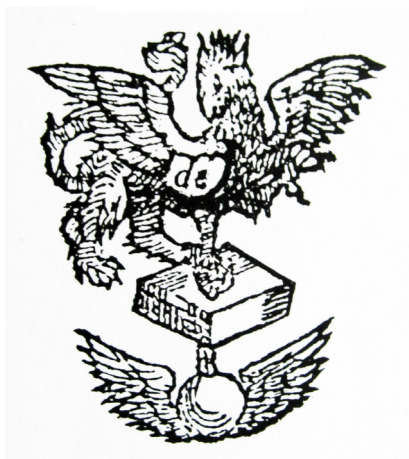


Fig. 12

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

Segundo a transcrição de Deslandes, o juiz alega ainda que António Álvares e um irmão seu (Vicente Álvares) haviam sido convocados e repreendidos pela Inquisição devido à impressão de obras sem a necessária autorização.¹⁷⁵

António Álvares (pai) imprimiu entre os anos 1588 e 1600 a maior parte das suas obras em Lisboa, tendo sociedade em Alcobaça na década de noventa com Alexandre de Siqueira, que viria a ser o impressor *a solo* da edição de 1592 dos *Exemplares*. As obras exclusivamente impressas por Alvares rondam os 50 títulos, sendo a grande parte de temas religiosos e teológico, à excepção de alguns títulos nomeadamente, o item 13 onde se descreve os *Exemplares* (1590) de Manuel Barata, título 14, o *Tratado de Arismetica com mvita diligencia* (1590) que engloba a compilação de Ocanha. Apesar do Tratado de Ortografia de Gândavo e o de Aritmética fazerem parte da mesma obra impressa, Anselmo apresenta os títulos separadamente, o que nos parece coerente dada a configuração da compilação que Ocanha realizou. Assim, o número 13¹⁷⁶ da catalogação descreve o texto de abertura dos *Exemplares*, tal como Ferreira Lima o fez, referenciando a licença do Santo Ofício do ano de 1590. De acordo com o descritivo, a obra é um in-quarto oblongo com 26 folhas. O item 14, é o *Tratado de Arismetica com muita diligencia emmendada....* cujo autor é Gaspar Nicolas, de acordo com a actual referência do catálogo da Biblioteca Nacional,¹⁷⁷ onde é acrescentada a nota referindo que o texto corresponde às 17 folhas iniciais do «*Tratado da prática de arismetica*», de Gaspar Nicolas. Anselmo adianta que provavelmente esta obra foi impressa por António Álvares, também ela à custa de João de Ocanha. Esta dúvida sobre esta obra é legítima pois a terceira que integra os *Exemplares*, *Regras de Orthographia* foi impressa por Belchior Rodrigues, com licença de 15 de Março de 1590.¹⁷⁸

175. Deslandes, pp. 172-4.

176. A. J. Anselmo, 1977, op. cit., pp. 4-5.

177. *TRATADO DE ARISMETICA COM MUTTA DILIGENCIA EMMENDADA / [GASPAR NICOLAS] BN* - Cat. Livro Científico sécs. xv e xvi, 515; <http://purl.pt/15205>.

178. A. J. Anselmo, op. cit, título 999, p. 292.

Fig. 12 - Divisa de António Álvares, in Durval Pires de Lima, 1942, n.º 15.

Anselmo, por altura desta catalogação (1926) assinala que apenas tem conhecimento de três *Exemplares* (Biblioteca Nacional, Biblioteca da Ajuda e de Évora). Refere ainda a dificuldade em determinar se são exemplares completos, pois ao tratar-se de folhas isoladas, a sequência varia conforme o exemplar, não havendo foliação propriamente dita.

Acerca de António Álvares e sobre as obras que imprimiu, poderá concluir-se que o seu principal cliente foi o arcebispado de Lisboa, na pessoa de D. Miguel de Castro, tal como está registado nas *Diffinições da Ordem de Cistel*¹⁷⁹ (Lisboa, 1593), evidenciando-se o número elevado de títulos impressos de carácter religioso e teológico. Embora em menor proporção, enumeram-se as obras sobre genealogia real e sobre história de Portugal que confirmam a necessária ligação ao poder político. Contudo, o âmbito de conhecimentos de Álvares talvez fosse um pouco mais alargado pois uma das poucas obras que escapa à temática religiosa é a de um professor do Colégio das Artes. Artur Anselmo referencia o item 20,¹⁸⁰ o *Isagoge philosophica* (1591) de Pedro da Fonseca, jesuíta e professor do Colégio das Artes, referenciada como obra de relevo na filosofia portuguesa do séc. XVI.¹⁸¹ Embora no século XVI a Igreja e a Monarquia fossem a principal cliente das oficinas dominando desta forma a maior fatia de mercado da produção livreira, existia um outro público erudito proveniente das Universidades, uma elite com produção intelectual e com interesse nas obras clássicas e científicas. Podemos estabelecer aqui uma relação análoga entre o perfil de actuação comercial dos impressores de Quinhentos e o dos contemporâneos. Tal como hoje, as temáticas impressas definem, no universo português, as ligações comerciais e as circunstanciais, enfim acabam por retratar o âmbito da esfera social onde o impressor se movimentava. Conclui-se por isto que, de facto, os Álvares foram tipógrafos com relações sociais alicerçadas nas principais esferas hierárquicas do reino português.

Analisamos e destacamos, ao percorrer os descritivos das obras impressas por Álvares, o elevado número de licenças atribuídas pelo censor Frei Bartolomeu Ferreira de acordo com as transcrições de Anselmo: item 4, *Historia Eclesiástica* [...] 1588; item 6, *Tractado Llamado el deseoso* [...] (1588)¹⁸²; item 12, *Contitvoens da ordem de Sam Bento destes reinos de Portugal* [...] 1590; item 13 *Exemplares de Diversas Sortes de Letras* [...] 1590¹⁸³; item 15, *Genealogia verdadera de los reyes de Portugal* [...] mdcx 1590; item 16, *Avto de S. Barbora* [...] 1591; item 17, *Directorium Cvrativvm* [...] 1591; item 18, *Explicacion dela bvla dela Santa Crvzada* [...] 1591; item 19 *Imagem da vida cristam* [...] 1591; item 22, *Avto de Santa Caterina* [...] 1592; item 24, *Imagem da vida christam ordenada per diálogos* [...] 1592; item 25, *Libro dela oracion y meditacion* [...] 1592; item 27, *Severini boetii, ordinarii* [...] 1592; item 29, *Iesus Consultationvm* [...]

179. Sousa Viterbo, *O Movimento tipográfico em Portugal no século XVI*. Coimbra, 1924, p. 31.

180. *Ibidem*, op. cit., p. 6.

181. Maria Laura Miranda, Colóquio «Património bibliográfico e novas tecnologias» FLUL | BNP, 2008. Esta obra de Pedro da Fonseca, integra a colecção de incunábulo e impressos raros da Biblioteca da FLUL.

182. A. J. Anselmo, op. cit., p. 2.

183. *Ibidem*, p. 4 à 10.

1593; item 30, *Ramilete de Flores* [...] 1593; item 32, *Guia de Peccadores* [...] 1593; item 33, *Livro dos Privilégios* [...] 1593; item 34, *Segunda Parte de la Historia Eclesiástica* [...] 1594; item 35, *Vida da Sereníssima Princesa Dona Joana* [...] 1594¹⁸⁴; item 52, *Historia de la Vida del Muy Religioso* [...] 1587-88; item 53 (em parceria com Afonso Lopes) *Anagramma de La Vida Humana* [...] 1590¹⁸⁵. A partir do ano 1594 Frei Bartolomeu deixa de atribuir as licenças às obras de António Álvares.

Na *Colecção de Impressos Portugueses da Biblioteca Pública Municipal do Porto*,¹⁸⁶ encontram-se alguns objectos impressos por Álvares, não catalogados por Anselmo, entre eles o *Historia da muy notavel perda do Galeam Grande S. Ioam : em que se contaõ os grandes trabalhos & lastimosas cousas que acontecêraõ ao Capitaõ Manuel Sepulveda* [...] ¹⁹¹, impressa cerca de 1554, cuja licença é do Inquisidor Geral Bispo Dom Fernando Martins Mascarenhas. A obra *Relaçam do lastimoso naufrágio da Nao Conceiçam chamada Algaravia a Nova* (Lisboa, c. 1557) com presumível autoria de Manuel Rangel¹⁸⁷ ou de um jesuíta anónimo, que está encadernada juntamente com a primeira. A *Historia* está lançada em Anselmo (n.º 23) embora este assinale que o seu conhecimento provém da transcrição do catálogo de Sir Gubian,¹⁸⁸ de Inocêncio¹⁸⁹ e de J. Santos que também refere este exemplar de Álvares, embora não determine a data. Com o número 332 da colecção acima citada, na classificação de Leis e Decretos, encontra-se o impresso *Regimento dos capitães mores e mais capitães & officiaes* [...] (Lisboa, 1597) encadernado com outra obra a *Autos do levantamento e iuramento, que por os grande stitulos* [...] de 1641.¹⁹⁰ Por último, uma obra muito curiosa, cuja data não coincide com a referência da BNP, o *Explicacion de la Bulla de la Sancta Cruzada y de las clausulas de los iubileos y cõfessionarios* [...] com data de 1591 e encadernado em conjunto com *Constitutio moderatoria Bullae Fel rec* [...].¹⁹¹

Acerca de Alexandre Siqueira, A. J. Anselmo refere que este foi impressor entre os anos 1592 e 1598, em Lisboa e em Alcobaça. A primeira obra que deu à estampa foi significativa, o *Dictionarium Latinvm Lvsitanum et vive versa Lvsitanico Latinvm* de Jerónimo Cardoso¹⁹² (c. 1508-c.1569), mestre de gramática em Lisboa na terceira década de Quinhentos, cuja obra é de grande interesse. Este códice integra o catálogo de livros antigos e raros da FLUL sendo que Aires de Nascimento fornece uma outra data de edição de 1570 em Coimbra, com impressão de João de Barreira, às custas de Simão Lopes. Assinale-se que esta obra foi revista por Sebastião Stockammer, tal como o *Dicionario aliud de Propriis nominibus celebriorum* [...] de 1592. Siqueira imprimiu também a primeira parte da *Monarchia Lusitana*.¹⁹³

Nas licenças da Inquisição assinala-se novamente a presença de frei Bartolomeu Ferreira como censor nos seguintes títulos: item 1060,

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

184. *Ibidem*, p. 5. No item 16, a designação para frei Bartolomeu é «Padre Mestre».

185. *Ibidem*, p. 15.

186. José F. Meirinhos *et al*, *Tipografia Portuguesa do século XVI nas colecções da Biblioteca Municipal do Porto*. Biblioteca Municipal do Porto, 2006.

191. Meirinhos *et al*, n.º 164, p. 133. BPMP: CDU 82-992. 94 (469) «15».

187. *Ibidem*, op cit, n.º 361, p. 216.

188. A importante livraria de Sir Gubian que foi a leilão em 1867 pela Demichelis, in Paulo S. Barata, *Os Livros e o Liberalismo: da livraria conventual à biblioteca pública: uma alteração de paradigma*. Lisboa: BN, 2003, p. 167, nota 617.

189. A. J. Anselmo, op. cit, p. 7. Item de Gubian n.º 772, Inocêncio III, H, 98. J. Santos, Cat. I, n.º 4, 562.

190. Merinhos, op. cit., p. 206. BPMP CDU 340.134(469):356.

191. *Ibidem*, op. cit, pp. 222-3. BPMP CDU 342.

192. Veja-se A. Moreira de Sá, «Jerónimo Cardoso e os Mestres da Universidade de Lisboa em 1536» in *Separata da Rev. Uni. Coimbra*, vol. 30, 1983, pp. 253-78.

193. *Monarchia lusytana composta por frey Bernardo de Brito cbronista geral e religioso da ordem de S. Bernardo, professo no real mosteiro de alcobaça*. BNP: <http://purl.pt/14843>.

Explicacion dela bola de la Sancta Cruzada [...] 1592; item 1061, *Exemplares de Diversas Sortes de Letras* [...] 1592; item 1062, *Tratado de Arismetica* [...] 1592; item 1063, *Regras que ensinam a maneira de escrever* [...] 1592¹⁹⁴.

Não menos interessante é a faceta que Alexandre de Siqueira revela claramente no prólogo aos leitores de *Silvia de Lysardo em que ha vários sonetos & rimas...*¹⁹⁵ (Lisboa, 1597) de «juntar curiosidades» de «*Autores, & Poetas singulares*». Não só era impressor, como se percebe nas suas palavras o interesse pelas letras, até um determinado espírito de editor, que antevê o potencial das obras que *ajunta*, obras peculiares ainda não publicadas. Do seu discurso subentende-se uma promessa para realizar outras edições, denotando-se a sua perspicácia de mercado, o conhecimento seguro de que havia público para as obras de poesia. Passamos a transcrever: «...prometo de satisfazer semelhante beneficio, com outras muitas curiosidades de Autores, & Poetas singulares, que tenho em meu poder [...]E porque entre as mais curiosidades, que ando ajuntando achei esta com bom modo de fallar Portugues, a entreguei primeiro a estãpa: confiado de alcançar com ella a graça e benuolencia que em tudo pretendo». Atentamos na expressão «*Autores, & Poetas singulares*» que poderá indicar a variedade de temas que tinha em sua posse.

No título da obra consta ainda uma menção comum na época, mas muito curiosa e elucidativa. «*Agora novamente impressa, & posta em ordem por Alexandre de Siqueira, impressor de livros*». Desta forma o impressor faz questão que se saiba e esclarece que não só reimprimiu aquela obra como a organizou, informação que não era invulgar pois os limites para a protecção da integridade da obra original não estavam ainda definidos.¹⁹⁶

194. A. J. Anselmo, op. cit., p. 308-9.

195. Sousa Viterbo, *O movimento tipográfico em Portugal no século XVI*. Coimbra, 1924, p. 15;

A. J. Anselmo, op. cit., título 1070, p. 311.

196. *Memoria sobre as origens da typografia em Portugal no século XVI* [por António Ribeiro dos Santos] vol. VIII, p. 82.

197. Joel Serrão. *Dicionário da História de Portugal*, vol. v. Porto: Livraria Figueirinhas, p. 472.

198. A. H. de Oliveira Marques; Joel Serrão, *Nova História de Portugal, Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*. Coord. João José Alves Dias. Vol. v. Lisboa: Editorial Presença, 1998, p. 8.

199. Rita Marquilha, op. cit., p. 192.

I. A LICENÇA DE IMPRESSÃO E O REVISOR FR. BERTOLOMEU FERREIRA

A liberdade de impressão foi limitada pela implantação da Inquisição¹⁹⁷ em 1536, através do seu aparelho censório, que previa regras muito rígidas para impressão. Desta forma a edição do livro estava sujeita por duas condicionantes, quer pelo privilégio —dimensão financeira— quer pela licença de impressão, a *chancela* dos parâmetros ideológicos. Ambos os factores delimitaram o mercado de edição como também proporcionaram um mercado paralelo de contrafacção, fenómeno comum nesta época. A censura inquisitorial perdurou até ao século XVIII, na altura da reforma pombalina da censura em 1768.¹⁹⁸

A regulamentação da supervisão por parte da Inquisição de impressos já se havia implementado em 1540:¹⁹⁹ em diploma de 2 de Novembro de 1540, o cardeal D. Henrique ordenou que se notificassem

«*todos [os] impressores que não imprimiam novamente nenhuns livros sem primeiro serem vistos [e] examinados (...)*». Em 1570, a censura foi centralizada no Conselho Geral, para que nenhum manuscrito fosse impresso ou reeditado sem ter sido analisado pelos revedores, certificando-se de que os seus textos não contivessem nada contrário à fé e aos bons costumes. Também o autor, o impressor, o local e a data de impressão teriam de ser identificados em todas as tiragens. Acerca da imparcialidade dos revedores, Rita Marquilhas afirma que há testemunhos que evidenciam que a Inquisição pretendia manter uma imagem de integridade como aparelho censor, pois os revedores cuja insenção era duvidosa, eram afastados das suas funções. Rita Marquilhas alega que os processos e autos de que foram alvos os impressores no século XVII, são um reflexo e o retrato da história da censura, mas constituem sobretudo uma possibilidade de reconstituição de um dos aspectos da história da tipografia, da sua componente artesanal, da dinâmica comercial do mercado e dos seus próprios agentes: «*A Inquisição iria ter uma dupla característica. Se o Inquisidor-Geral era nomeado pelo rei, sem prévia consulta ao Papa (o que parecia uma submissão ao Estado), já só podia ser destituído pelo Papa (o que parecia inverter a situação). Viria a ser, no fundo, um Estado dentro de um Estado.*»²⁰⁰

A censura inquisitorial era bastante ampla, toda a actividade tipográfica era controlada, contemplando as provisões de papel, o comércio interno feito por livrarias estabelecidas e vendedores ambulantes, o comércio externo e a entrada de livros pelas alfândegas terrestres e marítimas, e ainda as bibliotecas particulares. A infracção da lei geral previa a instauração de processos quando eram detectadas edições clandestinas, as famosas contrafacções, falsas indicações editoriais, licenças falsas ou mesmo inexistentes.²⁰¹

A liberdade de movimentos dos tipógrafos anteriormente a 1536, veio a ser limitada a partir da entrada da Inquisição como aparelho censório. Assinale-se que até à reforma pombalina da censura (1768), nenhum texto se imprimia sem autorização inquisitorial e sem parecer favorável do Ordinário diocesano e do Desembargo do Paço. As competências da Inquisição, em matéria de policiamento intelectual, eram tão amplas quanto possível: não só se vigiava a actividade tipográfica como também se controlava o abastecimento de papel, o movimento de entradas de livros pelas alfândegas terrestres e marítimas, o comércio interno (livrarias fixas e tendas, vendedores ambulantes), assim como se analisavam as bibliotecas particulares e os espólios transmitidos por testamento. Apesar disso, alguns livreiros estrangeiros, que mantinham negócios com Portugal, consideravam a situação nacional menos gravosa do que em Espanha, cuja Inquisição actuava com mais dureza. Os poucos processos instaurados por

200. Marquilhas, op. cit., nota 168, p. 193.

201. *Ibidem*, Lucien Febvre, 2000, op. cit., p. 14.

infracção da lei geral (edições clandestinas ou sub-reptícias, contra-facções, falsas indicações editoriais, licenças forjadas ou inexistentes) mostram que o mercado paralelo era rentável. Segundo Inocêncio, o primeiro livro em Portugal a ser revisto pela Inquisição foi o *Insino Christão*, dado à estampa em 1539 na oficina de Luís Rodrigues, seguindo-se a *Cartinha* de João de Barros.²⁰² No último quartel do século XVI, a partir do Concelho Tridentino,²⁰³ os livros ficaram sujeitos à observação por parte do Ordinário, informação que aparece acrescentada na portada da edição de 1592 dos *Exemplares*.

O cargo de conselheiro do Santo Ofício²⁰⁴ poderá ter funcionado como um meio para atingir determinados objectivos profissionais, tal como o acesso aos mais altos cargos eclesiásticos. Esta situação é relevante no que toca a Portugal pois os dados indicam que o sistema de promoção interna existia desde o início da instauração da Inquisição, relativamente à promoção de carreiras políticas administrativas e eclesiásticas.

Na inspecção dos livros a imprimir, o número de revedores era variável: algumas obras eram analisadas e apenas declaravam o consentimento do Santo Ofício, outras verificava-se o registo do parecer de apenas um revedor, outras eram inspeccionadas por quatro elementos. Para o cargo de revedor eram nomeados teólogos, humanistas e eruditos dentro da área eclesiástica. O censor dos *Exemplares* foi frei Bartolomeu Ferreira, um frade dominicano oriundo de uma família abastada, filho de Isabel Carreira e de João Ferreira. Este padre inquisidor saiu do anonimato e ficou para sempre ligado à primeira edição dos *Lusíadas* e à benevolência na análise da obra. Viterbo adianta ainda a possibilidade de frei Bartolomeu ter conhecido pessoalmente Luís de Camões, e de o ter aconselhado relativamente à utilização de determinadas palavras.

Frei Bartolomeu Ferreira e frei Manuel Coelho, necessitaram de justificar a utilização de palavras como *deuses*, *fado*, *fortuna*.²⁰⁵ Contudo, Sousa Viterbo²⁰⁶ afirma que tal imagem de transigência não corresponderá às conclusões que retirou após a análise da denúncia que frei Bartolomeu fez do teólogo dr. Diogo de Paiva de Andrade, registo existente nos livros das *Denúncias do Santo Ofício*. Viterbo considera-o completamente ortodoxo e intransigente nas questões da fé e da heresia, sendo inclusive capaz de denunciar os seus opositores pessoais ao Tribunal da Santa Inquisição. Apesar de estar ligado desta forma aos *Lusíadas*, pouco se sabe sobre a vida de frei Bartolomeu Ferreira. Viterbo assinala o testemunhos favoráveis de três escritores seus contemporâneos, Pedro Andrade Caminha, Francisco Lopes e André Falcão de Rezende²⁰⁷ que o descrevem como um grande erudito da literatura sagrada e um apaixonado bibliófilo, dono de uma vasta

202. Sousa Viterbo, *Frei Bartolomeu Ferreira o primeiro censor dos Lusíadas. Subsídios para a história literária do século XVI em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional. 1891, p. 2.

203. Viterbo, 1891, op. cit., p. 4.

204. Francisco Bethencourt. *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, pp. 112-3.

205. Artur Anselmo, op. cit., p. 23.

206. Sousa Viterbo «Isabel Carreira, a mãe de Fr. Bartolomeu Ferreira — a mulher de Antonio de Sygy de Velasco» in *Arquivo Histórico Português*, vol. 1, n.º 1. Lisboa, 1903, pp. 74-8.

207. Viterbo, 1891, op. cit., p. 15-9.

livraria. Teófilo Braga²⁰⁸ comenta o conhecimento de Camões e Frei Bartolomeu proveio não só da protecção régia, como da familiaridade com os Frades de S. Domingos, onde ambos terão convivido. D. José de Sousa-Botelho²⁰⁹ refere que Camões nos seus últimos anos de vida vivia nas imediações do convento de S. Domingos, onde passaria as tardes com «*os doutos religiosos da sua familiaridade*».

Embora não passe de uma simples conjectura e excluindo-se a vontade de romancear, a presença «assídua» deste frei Bartolomeu nesta espécie de encruzilhada, que de algum modo liga Camões, Gândavo, António Álvares e Ocanha, faz-nos supor que estas pessoas estariam ligadas entre si, fosse por razões pessoais, sociais ou até profissionais.

II. TÍTULO DOS EXEMPLARES

Esta é uma questão que exemplifica a falta de limites de actuação dos ofícios ligados à produção livresca, e que revela sobretudo a falta o não reconhecimento da propriedade autoral. Em determinadas obras o primado da autoria encontra-se *diluído*, pois nelas participam de forma activa vários intervenientes: os que emendam, os que acrescentam, os que organizam e ainda aqueles que censuram. Meirinhos dá o exemplo de uma obra existente na Biblioteca Pública Municipal do Porto na *Colecção de Impressos Portugueses da BPMP* na qual se poderia praticamente omitir o nome do autor, como o «*Tratado llamado El desseoso y por otro nombre Espejo de religiosos* onde aparece a notificação que «*Agora de nuevo corrigido y añadida la sexta parte que hasta agora no ha sido impresa en Lisboa (...) 1588*».²¹⁰

Nos *Exemplares* a autoria é muito difusa, pois a nosso ver João de Ocanha assume-se como o mediador e operador que agrega as três obras e que corporiza numa só, isto é, ao clarificar as suas intenções (genuínas ou não) revela que tem a noção dos limites das suas competências. Assume-se como o livreiro que, na qualidade de amigo de Manuel Barata, decide imprimir postumamente a sua arte para que esta não caísse no esquecimento. Por outras palavras, Ocanha é, verdadeiramente, o único interlocutor de Barata pois recolheu as suas pranchas e gravados e deu-os à estampa. Ocanha utiliza o verbo *acostou* como o verbo que revela o acto de reunir, agregar, juntar obras que a seu ver se complementavam.

Exemplares || *de diversas sortes de letras*, || *tiradas da polygraphia de Manvel Baratta* || *escriptor portvgues, acrescentados pelo mesmo* || *avtor; përa comvum proveito de todos*. A decifração do título é bastante complexa, pois do ponto vista literal, registamos duas palavras que nos induzem a suposições diferentes. Em primeiro lugar, a palavra *polygraphia* que, segun-

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

208. Teófilo Braga. *Camões e o sentimento nacional*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron. 1891, p. 317-19.

209. José Maria de Sousa-Botelho (Morgado de Mateus). *Os Lusíadas. Poema épico de Luis de Camões. Nova Edição correcta, e dada à luz, conforme á de 1817, in-4.º*. Paris: Firmin Didot. 1819, p. 62.

210. José F. Meirinhos; Jorge Costa; Júlio Costa. *Tipografia Portuguesa do século XVI nas colecções da Biblioteca Municipal do Porto*. Biblioteca Municipal do Porto. 2006, p. 30.

do a definição de Raphael Bluteau deriva do termo «*poly, muyto & Graphein, escrever, & Polygraphia he a Arte de escrever por diferentes modos occultos, que encubraõ a escritura. [...] Por esta palavra Polygraphia tambem se entende a arte de decifrar o que está escrito com caractères não usados, ou por extraordinário modo.*»²¹¹ Na actualidade a palavra tem o seguinte significado: «*s. f. é a coleção de diversas obras sobre vários ramos do saber humano; enciclopédia; qualidade de quem é polígrafo*» (Do gr. *polygraphia*, «*composição de muitas obras*»). «*Polígrafo s. m autor que escreve sobre assuntos diversos [...]*».²¹² Cremos que entre estas duas definições, sendo Ocanha a decidir a sua utilização, teria o significado de variedade de escrita, isto é, modelos de letras, várias grafias. Maria Helena Mateus, a partir desta palavra menciona que possivelmente Barata preparava uma *Polygraphia*, depreendendo que esse seria o título da primeira obra de Barata.²¹³

Em segundo lugar, a palavra *acrescentados*, neste caso, segundo Ocanha, terá sido o próprio autor —Barata— a acrescentar. Impõe-se a pergunta: o que é que Barata acrescentou e a quê? Esta palavra normalmente adquire nas obras que consultamos o sentido de adição, juntar, aumentar. Depreendemos que Ocanha talvez já estivesse a preparar a impressão da obra de Barata ainda este era vivo, juntando as pranchas de 1572, 1577 e as outras que Barata entretanto realizara antes de falecer. A nosso ver, há nesta palavra que Ocanha aplica, um sentido de continuidade, não só do trabalho caligráfico de Barata mas também do conhecimento de todo o processo por parte do livreiro.

III. O PRÓLOGO DE JOÃO DE OCANHA

211. Na grafia antiga em *Vocabulário Portuguez & Latino*, vol. 6, p. 584.

212. *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8.^a ed. Porto Editora, 1999.

213. Maria Helena Mira Mateus. *Caminhos do Português. Exposição comemorativa do ano europeu das línguas*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001, p. 86.

214. Mediavilla, op. cit., p. 201.

Os prefácios e os comentários dos manuais de caligrafia eram geralmente compostos em caracteres móveis e as pranchas ilustradas eram gravadas em madeira.²¹⁴ O prólogo é o reflexo do condicionamento intelectual exercido tanto pelo poder político como pelo religioso ou ideológico, pois cumpre rigorosamente todos os critérios: a licença, a dedicatória ao prestigiado mecenas D. Teodósio. João de Ocanha pretende assegurar a legitimidade da obra que vende, cujos encargos custeou. No entanto, é nestas pequenas peças literárias que se consegue perceber as intenções da publicação, tanto liminar como subliminarmente. O discurso do editor fornece informações importantes sobre Manuel Barata:

«Ao lector

Importunado mais de alguns amigos Manuel Baratta que Deos te, que desejoso de sair a luz co esta empresa, se quis antes auenturar ao q nisso podião dizer os detractores, q deixar de satisfazer a curiosidade daqueles q lhe puserao diante dos olhos o grande proueyto que podia resultar a todos os que desejarão de chegar a perfeição da arte do escreuer, co lhes comunicar as estampas que deixou acabadas de sua mão, que eu determiney emprimillas, ainda que não tão perfectas, por causa de sua morte, pèra virem a luz, pello fruyto que espero resultará a todos : A que tambem ajuntey hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa, que tudo espero será tam proueitoso, que se yguale com a vontade com que a todos he offerecido.»

Em primeiro lugar Barata havia falecido, embora tivesse intenção de dar à estampa a sua obra «*tendo grandissimo desejo Manuel Barata de [s longo] sayr a luz como era esta obra que tinha entre mãos...*».

- A obra não estava concluída: «& não lhe podendo dar fim por o levar nosso Senhor pera si».
- Ocanha estabelece uma diferença entre as palavras «lâminas» e «treslados».

IV. A DEDICATÓRIA AO DUQUE DE BRAGANÇA

«Ao Excellentissimo Duque

*Tendo grandissimo desejo Manuel Baratta de sayr a luz com hua obra como era esta que tinha entre mãos : & não lhe podendo dar fim por o leuar nosso Senhor pera si, antes de ha ter acabado , ajuntey as laminas & treslados, que elle tinha esculpido de sua mão (por não ficare cousas de hum tão insigne Autor como este em perpetuo esquecimento) & as tomei a minha conta. E pellos grandes desejos que tenbo de me empregar em o seruiço de vossa Excellencia, &c. Per o que receberá vossa Excellencia este piqueno que tiurve em as juntar, & fazer imprimir, vendo a vontade com que as offereço a vossa Excelência, as quais não iram tam limadas, & perfectas, como se o Autor as acabara em sua vida, mas assi como vão, as receberá vossa Excellencia com sua acostumada benignidade, pèro que tenhao ser, & valor : & de baixo da protecção, & amparo de vossa Excellencia sejam bem recebidas de todos. Nosso Senhor a vida de vossa Excellencia guarde largos e felices annos : & estado acrecente, & prospere. Em Lisboa, & c.
João de Ocanha»*

Passamos a transcrever o soneto que consta nos *Exemplares*:

Ditosa penna, ditosa mão que a guia
Cõ tantas perfeições da subtil arte
Que quãdo cõ razão venbo a louvarte
Em teus louvores perco a fantasia.
Mas o amor, que effeitos vários cria
Me manda de ti cante *em toda a parte,*
Não em plectro belligero de Marte,
Mas em suave, & branda melodia.
Teu nome, Emmanuel, de hum, a outro Polo
Correndo *se levanta, & te apregoa*
Agora, que ninguém te levantava.
E porque immortal sejas, eis Apolo
Te offerece de flores a coroa,
Que ja de muytos annos te guardava.

Versão de Manuel de Faria e Sousa:

Ditosa pena, como a mão que a guia
com tantas perfeições da sutil arte,
que, quando com razão venbo a louvar-te,
em teus louvores perco a fantasia.

Porém Amor, que efeitos vários cria,
de ti cantar me manda *em toda a parte,*
não em plectro belígero de Marte,
mas em suave e branda melodia.

Teu nome, Emmanuel, de um ao outro pólo
voando, *se levanta e te pregoa*
agora, que ninguém te levantava.

E porque imortal sejas, eis Apolo
te oferece de flores a coroa
que já de longo tempo *te aguardava.*

O tema da Lírica de Camões ultrapassa naturalmente o âmbito de estudos do presente trabalho, cabendo aos especialistas camonianos o debate desta questão, no caso particular do soneto 187, e se este é ou não apócrifo. Apesar disso, tentamos entender a dimensão da questão, pois é um elemento importante a ter em conta na análise editorial dos *Exemplares*. O nosso interesse não incide sobre o exame do soneto como *peça* literária apresentada nesta obra, mas sim sobre a sua função como *peça editorial*, e que teve por detrás a iniciativa do livreiro João de Ocanha, quiçá a figura mais importante no percurso e *vida* dos *Exemplares*.

A nosso ver, a dimensão da questão do soneto é mais uma prova, não só da importância dos *Exemplares* como objecto impresso e do calígrafo Manuel Barata, como é prova do protagonismo de Luís de Camões na época em que viveu. A primeira personalidade a lançar a discussão sobre o soneto foi Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) que o confirma como sendo da autoria de Luís de Camões. Faria e Sousa foi biógrafo e estudioso do Poeta no século XVII, tornando-se seu autor incontornável, apesar de uma longa e combativa controvérsia (feroz, talvez seja a palavra mais correcta) gerada pela crítica literária, face ao alegado carácter fantasista dos seus estudos. Assinale-se contudo, que, Faria e Sousa para além de ter vivido numa época muito próxima à de Camões, esteve na posse de muitos manuscritos. A vida e obra de Faria e Sousa é um tema deveras interessante pois não só teve a percepção da grandeza da obra imortal de Camões, o *Príncipe dos Poetas*, o «*seu Poeta*», como ele o denomina, como terá recolhido e agregado poemas dispersos. Na tarefa de recuperar (e eventualmente editar) a obra de Camões, o próprio Faria e Sousa admite que «*fue necessário meter la hoz*», quer dizer, meteu a foice em seara alheia, tomando a liberdade de alterar e trabalhar partes dos poemas de Camões, por considerar a sua construção errada.²¹⁵

Álvaro J. C. Pimpão²¹⁶, embora reconheça a «*vastíssima cultura literária*» de Faria e Sousa, é vigorosamente renitente sobre as alterações feitas à Lírica camoniana negando a autoria de muitos sonetos, e que está bem patente na frase registada a *bold*: «*Não admitimos nenhum soneto privativo de Faria e Sousa*».²¹⁷ Na perspectiva de Costa Pimpão, Faria e Sousa não só alterou, como também se apropriou de poemas de autores anónimos atribuindo-lhes a autoria do Poeta. Entre os poemas que Pimpão considera como sendo apócrifos, encontra-se o soneto 187, o «*Ditosa pena como a mão que a guia...*»²¹⁸ que consta no prólogo dos *Exemplares*. Costa Pimpão declara que os editores admitiram em 1923 este poema entre os sonetos privativos de Faria e Sousa, mas contesta-o afirmando que havia leviandade na atitude de Faria e Sousa relativamente aos textos de Camões.

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

215. *Ibidem*, op. cit., p. 55.

216. Luís de Camões. *Rimas. Autos e Cartas*. Texto e prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Aprese. Aníbal Pinto de Castro. [1.ª ed., 1944] 5.ª ed. Coimbra: Edições Almedina, 2005, pp. 54-8.

217. *Ibidem*, op. cit., p. 55.

218. *Ibidem*, op. cit., p. 57, nota 1. A. Pimpão refere que assinalou este soneto como exemplo de fraude no *Cultura do Diário da Manhã* em 31.01.1944, n.º 42.

Sobre as razões de Faria e Sousa respectivamente a este soneto em particular, podemos-nos aventurar em algumas explicações: colocamos em primeiro lugar a sua declarada *devoção* e admiração pela obra de Camões, que a nosso ver, é o principal motivo, embora se entenda que essa devoção não seria de todo alheia ao prestígio que a obra de Luís de Camões adquirira e ao conseqüente prestígio de quem o estudava; em segundo lugar, o reconhecimento e a afinidade com a obra de Manuel Barata e ainda o gosto pessoal pela caligrafia (ele próprio, conforme descreve, desenhava letras com mestria). Ainda que se denote nos seus textos alguma arrogância que se projectou numa actuação literária arbitrária, releva-se o mérito de ter preservado para a memória colectiva portuguesa, importantes informações sobre Camões e ainda sobre Manuel Barata. Sobre o soneto dos *Exemplares*, apresentamos algumas conjecturas: a obra de Pêro Magalhães de Gândavo estava acostada aos *Exemplares*, sendo conhecida a sua ligação a Camões, que lhe havia dedicado um poema para o *Historia da prouincia de Sancta Cruz a que vulgarmente chamam Brasil*,²¹⁹ publicado em 1576. Partindo de uma perspectiva contrária à defendida por Costa Pimpão, é possível que Faria e Sousa, sendo conhecedor da ligação entre Camões, Gândavo e Barata, tivesse depreendido que o Poeta dedicara um outro soneto a Manuel Barata, apesar deste não estar devidamente assinado. O elo de Barata com Gândavo foi anteriormente conjecturado, falta-nos a ligação de Barata com Camões e o célebre soneto. Adiantamos a possibilidade da relação de conhecimento ou mesmo amizade entre estes três homens, o poeta, o escritor e o calígrafo, tornando o cenário do soneto de Camões perfeitamente possível: Gândavo já não era vivo em 1580, Barata e Camões terão falecido nessa década. Pela data de um assento de baptismo, que Barata assinou na Pampilhosa este ainda era vivo em 1584. cremos que Barata terá falecido primeiro que Camões e este ter-lhe-á dedicado o soneto, aliás as palavras «*Agora que ninguém te levantava*» e «*porque immortal sejas...*» parecem-nos uma homenagem a alguém que se prezava e que já não se encontrava entre os vivos.

219. Pêro de Magalhães Gândavo. *Historia da prouincia sa[n]cta Cruz a qui' vulgarmen[te] chamam Brasil / feita por Pero Magalhães de Gandaou, dirigida ao muito Illre s[e]nhor Dom Lionis P[ereir] a governador que foy de Malaca e das mais partes do Sul na Índia. Lisboa: Officina de Antonio Gonsaluez, 1576. BNP: <http://purl.pt/121>.*

220. Verbete a publicar no *Dicionário de Camões* pela editora Caminho. Veja-se deste autor: Vítor Aguiar e Silva. *Camões: labirintos e fascínios*. 2.ª ed. Lisboa: Cotovia, 1999; *Luís de Camões. Os Lusíadas*. [fac-símile da edição príncipes de *Os Lusíadas*, exemplar pertencente à Sociedade Martins Sarmento- Guimarães] com prefácio de Vítor Aguiar e Silva. Braga: Universidade do Minho, 2004; *A lira dourada e a tuba canora: novos ensaios camonianos*. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

Costa Pimpão defende que Faria e Sousa viu os *Exemplares* do ano de 1590 (data posterior à morte de Camões) e percebendo que o soneto era anónimo, atribuiu-o ao Épico, datando-o de 1572, depois de o alterar conforme se pode verificar na comparação entre o soneto que consta no prólogo e o de Faria e Sousa.

Assinalamos no presente trabalho a opinião de Vítor Aguiar e Silva²²⁰ (1939), que afirma que este soneto de Camões foi o primeiro a ser publicado após a morte do Poeta. A posição de Vítor Aguiar e Silva vai de encontro a outros autores camonistas, tais como, J. M. Rodrigues e A. L. Vieira, Hernâni Cidade, Roger Bismut, Cleonice Berardinelli e

Maria de Lurdes Saraiva que aceitam ou propendem a aceitar a autoria camoniana, referenciando ainda que Costa Pimpão terá sido o único a considerar o soneto apócrifo. Passamos a citar um excerto do verbete que Vítor Aguiar e Silva nos adiantou: «Costa Pimpão considera o soneto como apócrifo, invocando o argumento de o sintagma ‘plectro belligero’ ser ‘uma expressão imprópria’, pois ‘plectro’ é uma varinha de marfim, de ouro ou de madeira, para tanger as cordas da lira e de outros instrumentos similares, que significam metonimicamente a poesia lírica, e que não se relaciona portanto com a «tuba canora», metonímia da poesia épica. Com efeito, ‘plectro’ é um vocábulo que não ocorre n’ *Os Lusíadas*, mas que Camões pode ter utilizado, como ocorre em *Herrera*, com o sentido figurado de inspiração poética, de génio poético, tanto neste soneto como no soneto.» Criou a Natureza damas belas, que foram de altos plectros celebradas. Este último soneto foi atribuído a Camões por Faria e Sousa e Álvares da Cunha, não se conhece qualquer atribuição de autoria divergente e é considerado apócrifo apenas por Costa Pimpão. A segunda quadra do soneto Ditosa penna, ditosa mão que a guia contrapõe a inspiração do canto épico (plectro belligero de Marte) à inspiração do canto lírico: ‘a suave, & branda melodia’.

Apesar das possibilidades elencadas, resta um facto incontornável, e que se resume à ausência da assinatura por parte do autor do soneto, o que, na opinião de Vítor Aguiar e Silva, não deixa de ser estranho, pois Luís de Camões era um poeta famoso na época.

P. OS TRATADOS ACOSTADOS

Quanto aos tratados de Ortografia e Aritmética²²¹ que estão agregados aos *Exemplares*, adiantamos a hipótese de acordo com o que referimos sobre a expansão da indústria livreira e consequentemente a de um mercado específico que garantia a venda de manuais de ensino. Justificamos aqui a necessidade que o editor-livreiro teve de *acostar* os tratados de Pêro Magalhães Gândavo e o de Aritmética, às lâminas de Manuel Barata, pois o número de traslados de Barata que Ocanha conseguiu reunir não eram suficientes para constituir uma só obra. Reunindo os temas que suscitavam grande procura, ortografia e aritmética, com especial destaque para a obra de Gândavo, João de Ocanha estava a garantir a venda da obra, que aliás terá sido bem sucedida, dadas as duas datas de edição com um intervalo de dois anos (1590/92).

Da pesquisa que reunimos relativamente ao estudo do campo da alfabetização e dos níveis de literacia da população em Portugal para o século XVI, sabemos que a competência primordial a adquirir no ensino elementar era a da leitura, remetendo a escrita para um campo secundário, notoriamente preterida por razões não só de ordem

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

221. José Manuel Matos «Constituição de um saber matemático: a aritmética no Portugal da primeira metade de Quinhentos» in *Revista Brasileira de História da Matemática* - vol. 6, n.º 12, 2006/2007, pp. 139-63; Ivo Carneiro de Sousa, *Aritmética comercial e cultura mercantil no século XVI (hipótese para uma investigação)*. Porto Faculdade de Letras Porto. 1984; A. A. Marques de Almeida, *Os livros de Aritmética (1519-1679). Subsídios para a História da mentalidade moderna em Portugal*. Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1989, 3 vols.; Ivo Carneiro de Sousa, «A sensibilidade da literatura portuguesa dos séculos XV e XVI às matemáticas (Índice e problemas para um estudo de História Cultural)» in *Revista da Faculdade de Letras, Porto*, 2.ª série, vol. 11, 1985, pp. 133-211.

222. Introd. Maria Leonor Carvalho Buescu. Ed. fac-símile da 1.^a ed. [res 4336 da BNP] Biblioteca Nacional, Lisboa: 1981, p. 3.
223. Pêro Magalhães Gândavo, *Historia da prouincia saf[n]cta Cruz1576*. BNP: <http://purl.pt/121>.
224. Vasco Graça Moura, *Sobre Camões, Gândavo e outras personagens*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 117.
225. Diogo Barbosa de Machado, *Bibliotheca Lusitana historica... Lisboa Occidental: António Isidoro da Fonseca, 1741-59*. 4 vols., vol. 3, p. 591. <https://bdigital.sib.uc.pt>.
226. Pêro de Magalhães de Gândavo, *Regras que ensinam a maneira de escrever e a ortografia da língua portuguesa: com o diálogo que adiante se segue em defesa da mesma língua*. Introd. Maria Leonor Carvalho Buescu. Ed. fac-símile da 1.^a ed. Biblioteca Nacional, Lisboa: 1981. A nota 1 de Maria Leonor C. Buescu confronta a opinião de Antenor Nascenses, (*Dicionário Etimológico do Português*, vol. 11, Rio de Janeiro, 1959) que afirma que *Gandavo* seria preferível a *Gândavo*, tendo em vista a prosódia do vocábulo latino correspondente, *Gandavum*, contrariamente à de Joaquim da Silveira, «Gândavo, não Gandavo», in *Brasília*, 111, Coimbra, 1946.
227. Armando Cortesão; Avelino Teixeira da Mota, *Portugaliae Monumenta Cartographica*, Lisboa: INCM, 1988, vol. 4, p. 33, *apud* Pedro Calmon, «*As origens (1500-1600)*» in *Historia do Brasil*, vol. I. São Paulo, 1939, p. 310.

social e cultural, mas por razões práticas. O ensino da escrita exigia o acompanhamento de um mestre qualificado para tal, exigia dos alunos uma destreza manual mais apurada, prática e motivação pessoal. Normalmente os actos legais necessitavam apenas de assinatura, marca ou grafia que testemunhasse a presença e identidade dos intervenientes.

A existir uma escala de interesses por parte da população para esta época abrangendo os três domínios da leitura, escrita e cálculo, esta facilmente indicaria (e que constitui uma justificação para o semi-analfabetismo existente), que a escrita e a aritmética, não eram competências «vitais», isto é, essenciais no quotidiano para a maioria dos indivíduos.

Em 1574, o *Regras que ensinam a maneira de escrever e a ortografia da língua portuguesa: com o diálogo que adiante se segue em defesa da mesma língua*.²²² de Pêro de Magalhães de Gândavo foi impresso em Lisboa por António Gonçalves, cujo revisor inquisitorial foi frei Bartolomeu Ferreira, o mesmo da edição de 1572 de Camões e o mesmo dos *Exemplares* de João de Ocanha. Também no rosto da Cartilha de fr. João Soares, provavelmente impressa em 1596-1597, a assinatura pe do impressor António Álvares, o mesmo da edição de 1590 dos *Exemplares*.

I. PÊRO MAGALHÃES DE GÂDAVO E O TRATADO DE ORTOGRAFIA

Existem poucas informações acerca da vida de Pêro de Magalhães de Gândavo. Os dados que fomos coligindo não apresentam referências a provas documentais directas e conclusivas, e daquilo que recolhemos antevemos mais uma figura extraordinária possivelmente ligada a Ocanha, Luís de Camões e a Manuel Barata. Personalidade multifacetada e enquadrada no espírito da Renascença, Gândavo terá revelado interesses e áreas de actuação profissionais muito variados: escritor, cartógrafo, escrivão, Provedor da Fazenda de S. Salvador, sendo inclusivamente apontado como o primeiro historiador do Brasil, após ter escrito *Historia da Provincia de Sancta Cruz*. Segundo Vasco Graça Moura,²²⁴ João Franco Barreto terá sido dos primeiros autores a referenciá-lo. Diogo Barbosa de Machado menciona que Gândavo faleceu em 1579, sendo Braga a localidade onde terá nascido.²²⁵ O nome Gândavo deriva do topónimo *Gandavum*, Gand a cidade da Flandres que também era conhecida por Gant ou Guante.²²⁶ Gândavo para além de ter tido uma escola pública na zona de Entre Douro e Minho, terá estado no Brasil, embora não haja documentação que o prove. Após a descoberta de um documento na Torre do Tombo, o historiador brasileiro Pedro Calmon²²⁷ adiantou que Gândavo fora moço de câmara

de el-rei,²²⁸ vindo a ser copista na Torre do Tombo.²²⁹ Luís de Matos relata o alvará régio de 29 de Agosto de 1576, em que D. Sebastião o nomeia provedor da fazenda em S. Salvador da Baía, por consideração aos serviços que Gândavo lhe havia prestado, nomeadamente os de «*trelladar alguns liuros e papeis de meu serviço*».²³⁰ A referência a este género de serviços causa-nos grande curiosidade, pois pode indicar que os conhecimentos de Gândavo sobre a língua portuguesa ultrapassariam o âmbito da ortografia, podendo ele próprio ter sido escrivão. Por tudo aquilo que temos vindo a referir, só se ocuparia dos *treslados*, cópias de livros e documentação régia, quem fosse habilitado na arte da escrita. Reforçamos esta suposição com a possibilidade de Gândavo ter sido copista na Torre do Tombo. O manuscrito existente na BNP o *Tractado da terra do Brasil...*²³¹ é, segundo o Gabinete de Informação Bibliográfica daquela instituição, uma cópia do século XVII do original de Gândavo e não obtivemos informação sobre o paradeiro do original.

Na obra *Portugaliae Monumenta Cartographica* deparamo-nos com a reprodução de uma página original do *Historia da Província de Sancta Cruz* escrita por Gândavo, onde verificamos uma tipologia chanceleresca cursiva traçadas com esmero. O texto é iniciado com uma capitular *E* trabalhada, a tipologia é uma cursiva com um grau de inclinação muito regular, as letras *e* e *d* apresentam uma terminação notável em lágrima, as ligaturas entre o *s* e o *t* têm enlaces muito constantes. Menos hábil no traçado das descendentes, as letra *g* e *q* e *j* aparecem com uma cauda pouco fluida e mais rectilínea. Se foi Gândavo a grafar este documento, fê-lo como praticante da arte da escrita e conhecedor de modelos caligráficos. O denota a pouca mestria no desenho das letras maiúsculas e nas descendentes.

Outra informação que coloca este personagem na área das artes, é que ele próprio terá desenhado uma carta de navegação, o mapa da Província de Santa Cruz que consta na obra já referida. Armando Cortesão²³² assinala Pêro Magalhães de Gândavo como provável autor/desenhador daquele mapa. Estas conjecturas abrem-nos outras possibilidades sobre uma eventual ligação pessoal entre Gândavo e Manuel Barata, admitindo a possibilidade de que estes se possam ter relacionado e partilhado interesses e conhecimentos. Por fim, ainda existe outro dado no rol de despesas de 1528 da *Leitura Nova*²³³ onde aparece o registo de um Pêro Magalhães como *escrivão da leitura*. Contudo, o nome Pêro (ou Pedro) Magalhães seria bastante comum, logo não se pode comprovar que este escrivão fosse o nosso Pêro Magalhães de Gândavo. Embora estas informações sobre este autor contribuam para parte da pesquisa do percurso editorial dos *Exemplares*, não pudemos avançar mais nestas pesquisas tendo em conta o tema principal da presente investigação.

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

228. Citado por Emmanuel Pereira Filho, introdução do *Tratado da Província do Brasil*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 15.

229. Maria Leonor C. Buescu, op. cit., p. 7.

230. Luís de Matos, «Pero de Magalhães de Gândavo, e o tratado da Província do Brasil» in *Bol. Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, 111. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1962, pp. 625 e seguintes.

231. Pero de Magalhães Gândavo, *Tractado da terra do Brasil no qual se contem a informação das cousas que ha nestas partes feito por P.º de Magalbaes* [Manuscrito].BNP: <http://purl.pt/211>,

232. Armando Cortesão; Avelino Teixeira da Mota, *Portugaliae Monumenta Cartographica*, Lisboa: INCM, 1988. vol. 4, p. 33, p. 37, estampa 410 A.

233. Vasco Graça Moura, op. cit., p. 118, *apud* Maria José Mexia Bigotte Chorão, «A Leitura Nova ou a construção de memória» in *Leitura Nova de D. Manuel 1*, Lisboa: Inapa, 1997, p. 13.



Fig.13

Fig.13 - Espécime do texto original da *Historia da Província de Sancta Cruz*, de Pêro Magalhães Gândavo, c. 1574., Biblioteca de El Escorial in Armando Cortesão, *Portugaliæ Monumenta Cartographica*, p. 33.



Fig. 14

Fig. 14 - Pêro Magalhães Gândavo, *Mapa da Província de Santa Cruz*, 1576, in Armando Cortesão op. cit., p. 37, estampa 410A.

Relativamente à obra de Gândavo sobre ortografia portuguesa, Maria Leonor C. Buescu assinala as seguintes edições para o *Regras que ensinam a maneira de escrever a orthographia da língua Portuguesa com hum Diálogo que adiante se segue em defensam da mesma língua* de Pêro Magalhães de Gândavo. Note-se que na 3.ª edição, a autora utiliza a expressão «em conjunto» para mencionar o facto de estar acostado aos *Exemplares*:

- 1.ª ed., António Gonçalves, Lisboa, 1574;
- 2.ª ed., Belchior Rodrigues, Lisboa, 1590;
- 3.ª ed., «em conjunto» com os *Exemplares de Diversas Sortes de Letras, tirados da Polygraphia de Manuel Barata*, à custa de João de Ocanha, Lisboa, Alexandre de Siqueira, 1592;
- 4.ª ed., Alexandre de Siqueira, 1592;
- 5.ª ed., Rolf Nagel «Die Orthographieregeln / des Pêro de Magalhães de Gandavo», in *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 9. band 1969.

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES
DE LETRAS

Maria Leonor Buescu considera a obra de Gândavo, comparativamente à de João de Barros e à de Fernão de Oliveira, como sendo um trabalho pequeno e de intenções modestas, assinalando contudo que o tratado de Gândavo foi o único, da *tríade de gramáticos portugueses*, a ter mais do que uma edição, entre 1574 e 1592.²³⁴ Buescu define o autor como sendo «o actor dum jogo de ‘democratização’ cultural, através de uma simplicidade metodológica, produzindo uma obra caracterizada por uma imediatez pedagógica e divulgativa. Obra modesta, mas destinada a circular numa forma que teríamos a tentação de classificar - passe o anacronismo vocabular - de ‘massificadora’.»²³⁵

O público leitor a quem a obra de Pêro Magalhães de Gândavo se destinaria, contemplaria todos aqueles que quisessem escrever correctamente, atendendo às regras da boa ortografia, sendo bem elucidativas a frase «a toda a pessoa que escreve» e ainda «pera os que não são latinos». Reproduzimos aqui um belíssimo trecho de Gândavo, onde está bem perceptível a dimensão *populista* da comunicação do autor, quando este utiliza uma linguagem acessível incitando (de forma não menos popular) à defesa da língua portuguesa: «[se] no qual desapassionadamente quiserdes pôr os olhos, [...] achareis que em muitas partes faz ventagem à vossa [língua castelhana], como logo vos posso mostrar em hum nosso vocábulo que agora me lembra [...] e he que dizemos olhar, e vós mirar: pois se o instrumento com que vemos chamamos olhos, com razão dizemos olhar e vós chamailho ojos, e dizeis mirar. O qual verbo não pode ser conveniente, nem conforme a sua significação, sem dizerdes ojar, ou chamardes aos olhos mirar».²³⁶

Acerca da ligação a Luís de Camões, pouco ou nada se sabe a não ser que ambos solicitaram na mesma época, os serviços do mesmo impressor, António Gonçalves, e que poderão ter-se conhecido pelas viagens à Índia.²³⁷

234. Maria Leonor Buescu refere na nota 20, p. 22, que identificaram naquela época a edição de 1574, 1590 e duas em 1592, sendo estas últimas as de João de Ocanha, acostadas às lâminas de Manuel Barata e ao tratado de aritmética.

235. Maria Leonor Buescu, 1983, op. cit., pp. 15-6.

236. In edição princeps de Gândavo, *Regras que ensinam a maneira de escrever...*, 1574, f. 24v-25r. BNL, RES 4336 P, <http://purl.pt/12144/1/P57.html>

237. Vasco GraçaMoura, op. cit., p.130.

A CHANCELERESCA ITALIANA¹

As letras em caixa baixa que conhecemos na actualidade, derivam das minúsculas carolíngias de Carlos Magno, mas as capitulares ou maiúsculas provêm de uma fonte completamente distinta: as clássicas romanas das inscrições epigráficas,² cujo processo de conjugação ou assimilação se tornou algo complicado. Os sinais mais antigos desta escrita a «duas mãos», cuja ascendência caligráfica de registo inclinado é a tipologia em itálico, encontram-se em Florença.³ As características desta escritas contemplam a rigidez das maiúsculas combinada com o dinamismo das minúsculas, escritas com maior rapidez. Uma das principais qualidades do itálico reside na sua informalidade, embora várias gerações de calígrafos de excelência tenham conjugado a romana clássica formal com a informalidade da minúscula, cujo grau de inclinação variava conforme as linhas perpendiculares.

São raros os *specimens* onde se verifica a inclinação da minúscula e das versais. Alguns exemplares mostram inclusive a verticalidade de ambas as letras, tal como existem casos em que o itálico também é perpendicular, ou verticalizado.

Segundo Morison, a perpendicularidade das maiúsculas impedia a degradação das letras ainda que a escrita fosse muito rápida. De igual forma, Morison admite que os calígrafos da Renascença não inclinaram as versais de ascendência romana por motivos estéticos e por perceberem que isso em nada favorecia a letra. Se analisarmos

1. Sobre o desenvolvimento das várias «mãos» das chancelarias italianas veja-se: V. Federeci, *La scrittura della Cancelleria italiana del secolo XVI al XVII*, Roma, 1934.

2. As questões relativas ao esquisso e execução das capitais romanas suscitaram muitas questões aos investigadores. Edward Catich, *The Origin of the Serif*, Davenport, Iowa, 1968, afirma que as letras seriam previamente pintadas a ocre vermelho sobre a pedra com a ajuda de uma «spatula», uma escova plana, e depois gravadas pelo artesão; Claude Mediavilla. *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Paris: Imprimerie Nationale, 1997, p. 98.

3. S. Morison, «Towards an ideal italic» in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. [1ª ed. *The Fleuron V*, 1926]. Ed. David McKitterick. 11 vols. Cambridge University Press, 2009, pp. 81-113, p. 81. Veja-se A. C. de la Mare, *The Handwriting of the Italian Humanists*. Oxford 1973.

particularmente algumas fontes, as letras *A, I, H, M, V*, e *U* com um grau de inclinação, não apresentam o mesmo resultado visual, e o mesmo se passaria com as romanas, por isso o processo de inclinação das versais não sofreu um desenvolvimento rápido.

A partir desta tipologia utilizada pela Cúria Romana foram criados caracteres para imprensa. A chanceleresca apresenta várias características que a identificam:

- As maiúsculas são verticais, de desenho rígido e estático;
- As minúsculas apresentam mais dinamismo, e embora sejam verticais quando as cursivas têm tendência a inclinar;
- As terminações dos traçados ascendentes e descendentes variam, com formas redondas ou patilhas pontiagudas;
- A letra *g* apresenta duas formas, uma mais larga e curvilínea e outra com um traçado mais vertical e rígido.

Para além da sobriedade e elegância, a chanceleresca apresenta uma família reduzida. Como escrita, foi utilizada em epístolas e em documentação de importância secundária. Foi inicialmente utilizada como carácter tipográfico em textos clássicos menos dispendiosos, trinta anos após o advento da imprensa em Itália. A sua estreia tipográfica terá tido um sucesso relativo, pois verificava-se a existência de um elevado número de ligaturas.⁴

A chanceleresca foi adoptada pelo Vaticano por volta de 1431, para o registo dos *brevi apostolicci*. A simplicidade e beleza desta escrita ganhou rapidamente a admiração global tendo sido adoptada não só pelos académicos como pelas chancelarias de Florença, Ferrara e Veneza. Nesta altura, os impressores e fundidores de tipos dividiam as fontes tipográficas em *romana* e *itálica*, sendo ambas similares no desenho derivando da escrita à mão formal e da escrita cursiva de uso corrente. Destas letras derivaram todos os tipos utilizados no Ocidente até aos dias de hoje.⁵

A chanceleresca do Vaticano na sua forma mais pura era bastante formal e sem floreios. Originalmente não era uma escrita com um programa sistematizado, embora tenha vindo a ser geometrizada posteriormente. Apesar dos calígrafos afirmarem a utilização das normas geométricas deduzidas das inscrições clássicas, Morison afirma que o único escriba a deixar obra sobre as normas da formação da chanceleresca minúscula, foi Ferdinando Ruano, escrevente no Vaticano. Da *lettera cancelleresca*, existe uma escrita relativamente informal com variações, transposta para caracteres tipográficos: o itálico aldino cortado por Francesco Griffo (Veneza, 1500) e o itálico cortado por Ludovico Vicentino d'Arrighi e Bartolomeo Lautizio (Roma, 1522). O itálico aldino é mais redondo e de menor dimensão apresentando

4. S. Morison; A.F. Johnson. «The Chancery Type of Italy and France» in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. [1ª ed. *The fleuron* III, 1924]. Ed. David McKitterick. II vols. Cambridge University Press. 2009. pp. 30-46, p. 30.

5. Stanley Morison, «On Script Types» in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. [1ª publi. *The fleuron* IV, 1925]. Ed. David McKitterick. II vols. Cambridge University Press. 2009. pp. 47-80, p. 47. Veja-se sobre este artigo de Morison, D. C. McMurtrie, *A note regarding script types*. Nova Iorque, 1925.

muitas ligaturas, o que era uma tarefa difícil para compositores e para impressores que se preocupavam em copiar as tipologias originais. Os tipos de Vicentino de 1522 eram mais largos, com um *design* mais apurado e com uma forte base caligráfica reportada à forma inicial da chanceleresca. Vicentino terá pretendido elaborar obras com distinção, sendo calígrafo de primeira linha.

Claude Mediavilla,⁶ tal como Fairbank, menciona a sua dúvida em relação à *cancellaresca* de Arrighi e à proclamada descendência desta dos modelos de Niccoli, pois a humanística redonda é tendenciosamente cursiva, registando-se muitos exemplos nos livros do século xv desta humanística cursiva direita já com muitos apontamentos de cursividade. Segundo Batteli, que atribui a Niccoli a criação da humanística cursiva, a *cancellaresca* não deriva das letras dos *brevi*, sendo o resultado da simplificação da gótica de chancelaria. A *cancellaresca* pura praticada no Vaticano, é formal, sóbria e desprovida de arabescos, sobre a qual Ferdinando Ruano, um escriba espanhol no Vaticano deixou o tratado *Sette Alphabeti di varie lettere*, (Roma, 1554) onde descreve a proporções da *cancellaresca*.

A. PORMENORES MORFOLÓGICOS

A serifa existente na forma base das letras humanísticas não existia nas letras carolíngias, como por exemplo, as letras, *f, b, i, j, l, m, n, p, q, e r*. Fairbank afirma que este elemento foi utilizado por influência das capitais romanas⁷. O itálico, com uma inclinação suplementar nos tipos, utilizado com o propósito de dar ênfase ou contraste à letra, deriva de uma variante da carolina cursiva, e deve a sua forma a uma eventual e natural necessidade de uma escrita mais rápida e expedita, evitando um número elevado do levantamento da mão, o que originava movimentos mais lentos.

A diferença entre os tipos minúsculos romanos e os itálicos, reside no facto de que o primeiro deriva de uma escrita formal e o segundo de uma cursiva, sendo que, tanto a inclinação como a compressão dos itálicos, são características cursivas. No pontificado de Eugenius IV (1431-47), a conveniência e clareza da escrita cursiva humanística foi aprovada para a escrita dos documentos apostólicos. Esta escrita veio a denominar-se *littera da brevi* ou *littera cancelleresca*.

O estilo itálico tornou-se mais preciso e estabilizou as suas formas quando Aldo Manuzio publicou *Virgílio*, em Veneza (1501), a primeira das edições em pequeno formato. Os tipos apresentavam muitas letras unidas com ligaturas diagonais. Fairbank considera que a essência da

6. Mediavilla, op. cit, p. 197.

7. Alfred Fairbank. *A Book of Scripts*. [1ª ed. 1949] 3ª ed. London: Penguin Books, 1952. p. 13.

relação entre escrita manual e caracteres impressos, reside no facto da técnica tipográfica ter conseguido preservar as letras da Renascença, estabelecendo elevados padrões de legibilidade.⁸

I. ASCENDENTES E DESCENDENTES

Na escrita dos documentos do pontificado de Leo x assinalam-se ascendentes e descendentes curvilíneas. A tipologia original de Niccoli apresentava patilhas nas letras, cujo modelo se tornou regular até ao final do século xv, tendo sido adoptado por Francesco Griffo (1450-1518) no seu primeiro itálico.⁹

A decoração dos ascendentes e descendentes aconteceu posteriormente, registando-se um progresso acentuado nos manuscritos de Sinibaldi, entre 1460 e 1490. Morison adianta que é possível que os escribas tenham tornado e difundido estes traços curvos para que a sua escrita se diferenciasse da tipográfica. Esta distinção viria a diluir-se pois os ascendentes e descendentes iriam diminuir o alongamento, por razões económicas. Estes traços encurtados eram rematados com patilhas, acontecendo tanto na escrita manual como na artificial.¹⁰

Como exemplo da influência bizantina e das boas relações comerciais de Veneza, com os Turcos e com Constantinopla, cita-se o estilo exuberante de Tagliente, seguido por Granjon e pelos grandes gravadores de Antuérpia e Paris.¹¹ Porém, o itálico de Tagliente não cabia na formalidade da chanceleresca latina pura, representado pelo itálico impresso por António Blado, o tipógrafo oficial da Cúria Romana. A rejeição de Roma ao gótico de Poggio, também excluía a escrita de Ciriaco d'Ancona, e nunca aceitaria na sua escrita latina os elementos bizantinos. Os *brevi*,¹² classe de documentos diplomáticos cuja origem remonta a data anterior a 1390, inicialmente escritos em gótica cursiva passaram a ser redigidos em itálico ou humanística cursiva. Segundo Wardrop, a implementação da humanística cursiva deve-se primeiro a Flavio Antonio Biondo¹³ (Blondo ou Blondus) e posteriormente a Poggio Bracciolini, secretários apostólicos do Papa Eugénio iv. O documento mais antigo nesta tipologia data de 1446, com a assinatura de Blondus, cuja tipologia é uma romana semi-formal. Segundo Mas Latrie, a adopção desta escrita para o texto e não apenas nas assinaturas da documentação, deu-se entre os pontificados de Eugénio iv e Pio ii.¹⁴ Regista-se a diferença entre a humanística literária e formal, contrapondo a rapidez (com ligaturas) e dimensão reduzida da primeira e o tamanho maior da segunda tipologia que indicava maior gasto no suporte de escrita.

8. *Ibidem*, p.14.

9. Morison, op cit, p. 81.

10. Morison. op. cit., p. 82 *apud* Wardrop, «The Vatican Scriptor: documents for Ruano and Cresci» in *Signature*, new ser. v, 1948, p. 6.

11. Morison, *Politics*, p. 303.

12. Karl August Fink, *Das Vatikanische Archiv. Einführung in die Bestände und ihre Erforschung*, 2 ed., Roma, 1951.

13. Sharon Dale, Alison Williams Lewin, Duane Osheim, *Chronicling history: chroniclers and historians in medieval and Renaissance Italy*. The Pennsylvania State University Press, 1992.

14. James Wardrop, *The Script of Humanism*, pp. 41-2. Morison, *Politics and Scripts*, p. 282.

Palatino referiu que a designação para a *cancelleresca* formata era errada, pois que esta era redonda e não oblonga, tal como devia ser uma chanceleresca. Diferenciava-se ainda pelas patilhas idênticas à *formata* francesa e que seria adequada para livros de pequeno formato, que proporcionavam grande economia de espaço.¹⁵

A *cancelleresca formata* está representada nos manuais de Arrighi (1522), Tagliente (1530), Palatino (1545) e Ruano (1554).¹⁶ Esta tipologia é estreita, fina, com um desenho sujeito a regras estritas, com letras separadas, cujo aspecto visual traduz cuidado. A *formata* nem sempre é inclinada, como as letras de Ruano que são verticais. Tal como acontecera com a gótica, a cursividade das escritas informais conduzem às tipologias denominadas *bastardas*. Não se pode determinar quando e quem iniciou as formas *bastardas* da *cancelleresca*. A *bastarda* é normalmente inclinada, cujo grau se foi acentuando com o tempo; é redonda e com um nível de liberdade de execução e cursividade, com traços a ligar as letras. Vespasiano Amphiareo de Ferrara declarou que inventara a bastarda no convento de Florença. Apesar de Tagliente e Palatino em 1530 e 1544 respectivamente, já utilizarem o termo *bastarda*, é provável, segundo Morison, que Amphiareo tenha sido o primeiro a acrescentar este termo à *cancelleresca*. Hercolani, cujo trabalho foi publicado em Bolonha (1570), apesar de não ter utilizado o termo, acabou por desenhar tipologias ditas *bastardas*.¹⁷

B. EXEMPLAR BNP, RES. 297

Neste capítulo passamos a descrever a análise de cada uma pranchas caligráficas existentes, tendo em conta o exemplar ao qual pertencem. Nesta análise incluímos as folhas impressas com caracteres tipográficos, a licença de impressão pela Inquisição, a folha de rosto dos *Exemplares*, a dedicatória e o prólogo de João de Ocanha.

Morison¹⁸ refere que o primeiro *copy-book* a ser produzido na integra por placas de cobre, foi o *Esemplare utile di tutti sorti di l're cancelleresche correntissime* de Giulioantonio Hercolani, clérigo e notário de Bolonha em 1572. Anteriormente a esta data, são referidos Cresci com *Il Perfetto scrittore*, (Itália, 1570), Arnold Moller *Arte d'escripta* em 1544, e Juan de Yciar em 1548, *Libro Sutilissimo*.

Conforme analisamos anteriormente, relativamente às técnicas de gravura em madeira e em metal, sabemos que as pranchas de Barata foram realizadas com matrizes xilográficas e metálicas gravadas por

15. Morison, *Early Italian...* op. cit., p. 82.

16. S. Morison, «On Script Types», op. cit., p. 48.

17. Veja-se C. Bonacini, *Bibliografia delle arti scrittore e dela caligrafia*, Florença, 1953.

18. Stanley Morison, «The Development of Hand-Writing. An outline» [1ª public. na introdução de A. Heal, *The English writing-masters and their copy-books, 1570-1800*, 1931] in *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. 1ª ed. 1981. Ed. David McKitterich, 11 vols. Cambridge University Press, 2009, p. 165.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

ele próprio. No que concerne à transposição dos modelos caligráficos para as matrizes, também é comum que as duas técnicas por vezes sejam de tal forma idênticas no resultado final, que a distinção entre ambas não é totalmente clara, apesar de termos visto e analisado presencialmente cada um dos modelos aqui descritos. Assinale-se ainda que não foi possível empreender outros processos de identificação das técnicas de impressão que possibilitassem resultados mais concludentes, pois a deslocação das obras dos Arquivos é praticamente inviável, dada a raridade e a datação das obras. De igual modo, quando passamos à observação das filigranas dos papéis sentimos algumas limitações. Fizemo-lo com extremo cuidado à contra-luz, levantando o manual e cada uma das folhas separadamente, pois o estado de conservação de algumas peças é bastante frágil. Desta forma, e a partir do que nos foi permitido observar, registar e concluir nas várias salas de Reservados em Portugal (BNP, BA, BMB, BE, FCB) e em Londres onde estivemos, assinalamos que a identificação dos métodos de impressão é passível de eventuais correcções, à excepção das folhas que estão impressas com caracteres tipográficos.

Iniciamos a nossa análise pelo livro que se encontra actualmente na BNP, sendo que a numeração que atribuímos a estas lâminas de Manuel Barata serviram de referencia na comparação com os restantes exemplares, tanto no que respeita às características gráficas como à sequência da foliação.

Segundo Henrique C. F. Lima, este exemplar foi adquirido em Setembro de 1897 ao Sr. Queiroz, por 45\$000 réis.¹⁹ Esta anotação a lápis, consta no verso da primeira folha do livro.

Impressão: António Álvares

Data: 1590.

Local: Lisboa.

Licença de impressão: em falta.

Formato: 4° oblongo.

Número de pranchas caligráficas: 24 (uma é repetida).

Encadernação: contemporânea.

19. Henrique Campos Ferreira Lima, *Subsídios para um dicionário...*1923, op. cit., p. 17.



Exemplares: pranchas
caligráficas

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 I. FOLHA A

Descrição: texto em português com impressão em caracteres tipográficos com tipologias capitulares romanas maiúsculas, romanos e itálicos.

- Escudo português ao centro.
- Formato (com moldura): 135 × 190 mm.

Texto:

«Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manvel Baratta || escriptor portugues, acrescentados pelo mesmo || avtor, p̄era com vum proveito de todos. || Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c. || Condestable dos Reynos de Portugal. || Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa || Impressos em Lisboa, por Antonio Alvarez : A custa de João de Ocanba liureyro de || Sua Excellencia, onde se vendem. || Com licença do Sancto Officio : Anno de 1590.»

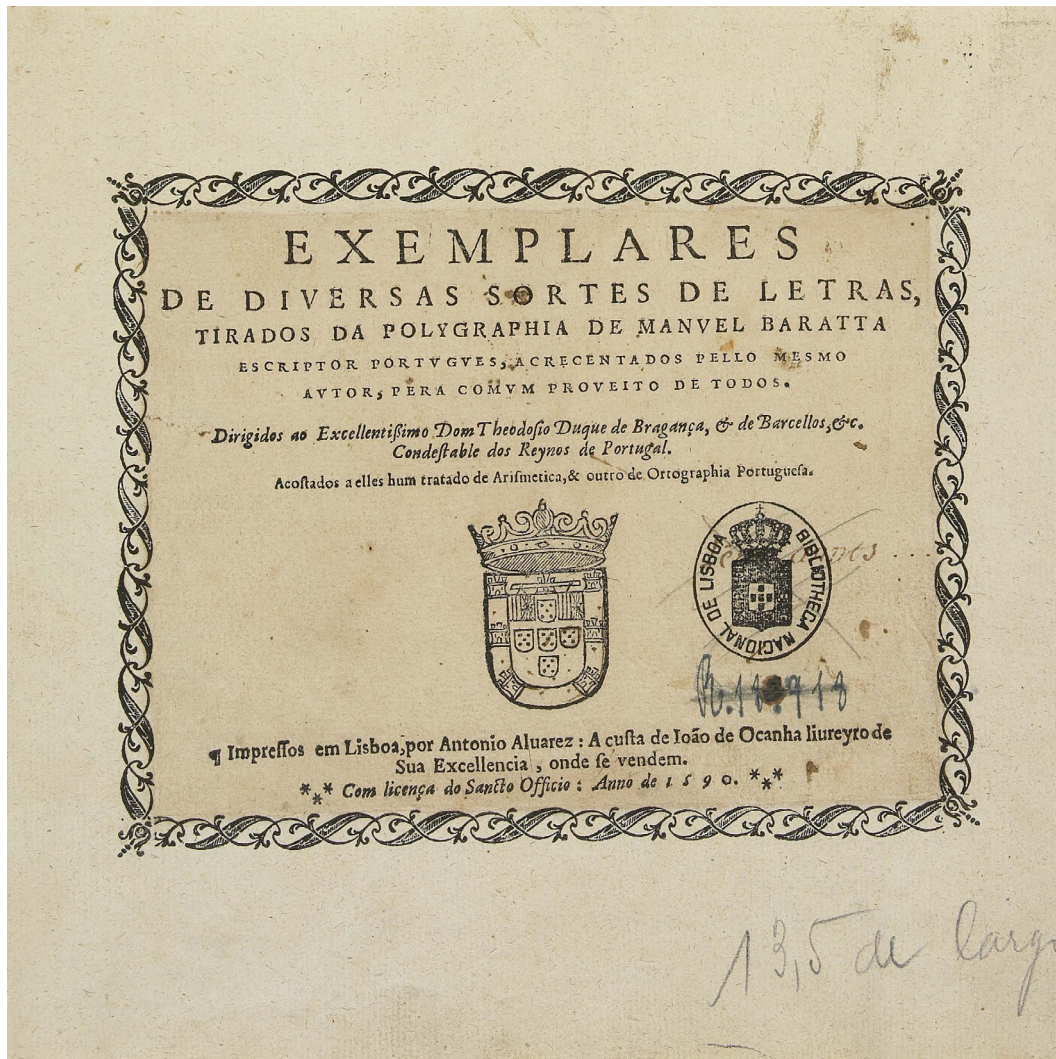


Fig. 1 - Entrada dos *Exemplares*, 1590 BNP, Res. 297.

 II. FOLHA B

Descrição: entrada de texto com inicial T maiúscula com tema mitológico no desenho de fundo; texto em português com impressão em caracteres tipográficos com tipologias capitulares romanas maiúsculas, tipos romanos e itálicos.

- Formato (com moldura): 135 × 190 mm.

Texto:

«*Ao Excellentissimo Duque*

Tendo grandissimo desejo Manuel Baratta de sayr a luz com bua obra como era esta que tinha entre mãos : & não lhe podendo dar fim por o leuar nosso Senhor pera si, antes de ha ter acabado , ajuntey as laminas & treslados, que elle tinha esculpido de sua mão (por não ficare cousas de hum tão insigne Autor como este em perpetuo esquecimento) & as tomei a minha conta. E pellos grandes desejos que tenho de me empregar em o seruiço de vossa Excellencia, &c. Per o que receberá vossa Excellencia este piqueno que tiuve em as juntar, & fazer imprimir, vendo a vontade com que as offereço a vossa Excelência, as quais não iram tam limadas, & perfeitas, como se o Autor as acabara em sua vida, mas assi como vão, as receberá vossa Excellencia com sua acostumada benignidade, pêro que tenhao ser, & valor : & de baixo da protecção, & amparo de vossa Excellencia sejam bem recebidas de todos. Nosso Senhor a vida de vossa Excellencia guarde largos e felices annos : & estado acrecente, & prospere. Em Lisboa, & c.

João de Ocanha»

AO EXCELLENTISSIMO DVQUE

E N D O Grandíssimo desejo Manuel Baratta de sayr a luz com hũa obra como era esta que tinha entre mãos : & não lhe podendo dar fim por o leuar nosso Senhor pera si, antes de ha ter acabada, ajuntee as laminas, & treslados, que elle tinha esculpido de sua mão (por não ficare coufas de hum tam insigne Autor como este em perpetuo esquecimento) & as tomey a minha conta. E pellos grandes desejos que tenho de me empregar em o ser uiço de vossa Excellencia, &c. Per o que receberá vossa Excellencia este piqueno que tiue em as juntar, & fazer imprimir, vendo a vontade com que as offereço a vossa Excellencia: as quais não iram tam limadas, & perfeitas, como se o Autor as acabara em sua vida, mas assi como vão, as receberá vossa Excellencia com sua acostumada benignidade, pera que tenham ser, & valor: & de baixo da proteição, & amparo de vossa Excellencia sejam bem recebidas de todos. Nosso Senhor a vida de vossa Excellencia guarde largos, & felices annos: & estado acrecente, & prospere. Em Lisboa, &c.

João de Ocanba.

Fig. 2 - *Exemplares*, 1590 BNP, Res. 297.

Descrição: texto com inicial *I* à entrada adornado com motivos florais, em português, com impressão em caracteres tipográficos com tipologias capitulares romanas maiúsculas, romanos e itálicos.

- Formato (com moldura): 135 × 190 mm.

Texto:

«*Ao lector*

Importunado mais de alguns amigos Manuel Baratta que Deos te, que desejo de sair a luz co esta empresa, se quis antes auenturar ao q nisso podião dizer os detractores, q deixar de satisfazer a curiosidade daqueles q lbe puserao diante dos olhos o grande proueyto que podia resultar a todos os que desejarão de chegar a perfeição da arte do escreuer, co lbes comunicar as estampas que deixou acabadas de sua mão, que eu determiney emprimillas, ainda que não tão perfeitas, por causa de sua morte, pèra virem a luz, pello fruyto que espero resultará a todos: A que tambem ajuntey hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa, que tudo espero será tam proueitoso, que se yguale com a vontade com que a todos he offerecido.»

Soneto:

*Ditosa penna, ditosa mão que a guia
Cõ tantas perfeições da subtil arte
Que quãdo cõ razão venho a louvarte
Em teus louvores perco a fantasia.
Mas o amor, que effeitos vários cria
Me manda de ti cante em toda a parte,
Não em plectro belligero de Marte,
Mas em suave, & branda melodia.
Teu nome, Emmanuel, de hum, a outro Polo
Correndo se levanta, & te apregoa
Agora, que ninguém te levantava.
E porque immortal sejas, eis Apolo
Te offerece de flores a coroa,
Que ja de **muytos annos** te guardava.*

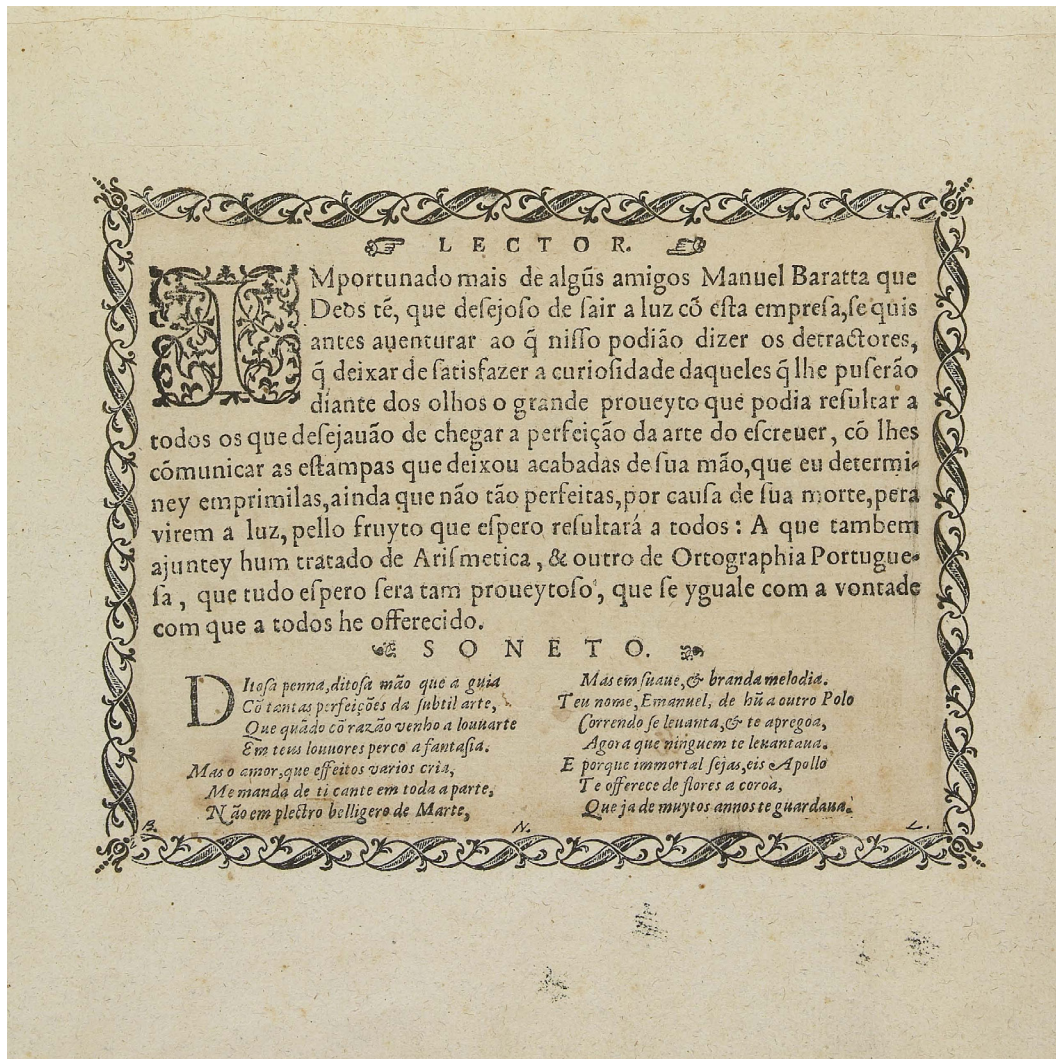


Fig. 3 - Exemplares, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 IV. ESTAMPAS CALIGRÁFICAS
V. FOLHA I

Descrição:

- Gravura em metal.
- Tipologia: Abecedário *Letra Portuguesa*.
- Formato (com moldura): 107 × 155 mm.
- Assinatura: «*M. B. o escreveu em Lixa*»
- A moldura tipográfica é igual às das folha 1, 5, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23.
- Marcas de água: não perceptíveis.

Notas: Manuel Barata projectou esta proposta para uma escrita de carácter nacional. Consideramos que este é o único modelo nos *Exemplares* de expressão individual como calígrafo português, onde são notórias as influências das tipologias *mercantescas* italianas. Quanto ao desenho, a escrita é praticamente verticalizada, não tem inclinação e não apresenta patilhas nas caudas das descendentes *p* e *q*. A espessura do traço varia principalmente no desenho das maiúsculas, cuja laçada é prolongada, espessa com curvaturas muito fechadas. A dimensão relativa entre os módulos caixa alta e baixa é acentuada, pois a minúscula apresenta-se com tamanho reduzido. As propostas individuais para cada um dos signos alfabéticos vai variando na complexidade de traço, desde as letras de morfologia convencional até ao mais elaborado. A ligação entre as letras maiúsculas e minúsculas acontece tanto nas ascendentes clássicas *st* como entre as para as descendentes, *p*, *e* e *x*, *ij*.

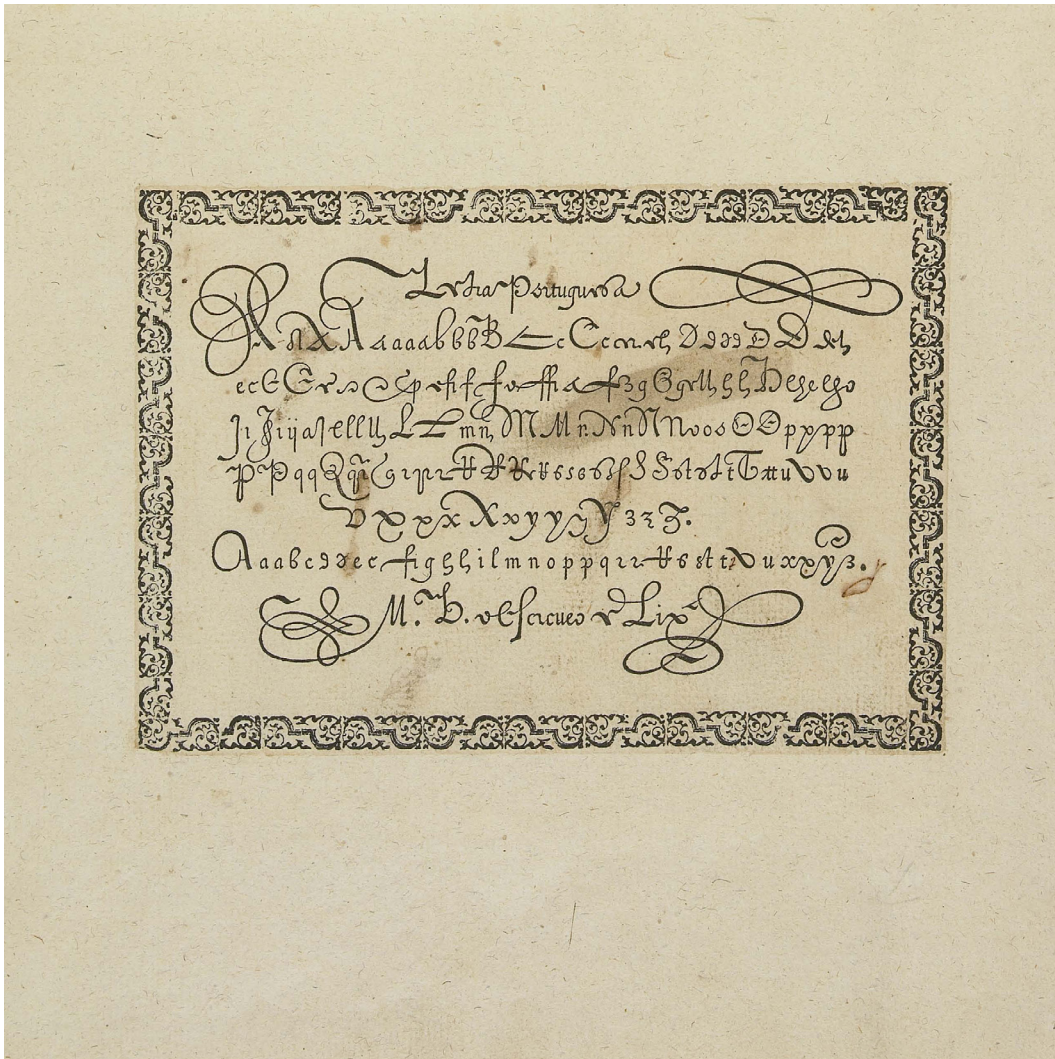


Fig. 4 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: *chanceleresca formata*, proposta de abreviaturas para escrita profissional, documental ou epistolar formal;
- Formato (com moldura): 93 × 150 mm;
- Assinatura: não tem;
- A moldura é idêntica à das folhas 4, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Notas: este modelo é claramente dirigido aos escrivães profissionais. A mestria e o á vontade com que foi desenhado denuncia uma das actividades profissionais de Manuel Barata como Escrivão dos Contos do Reino, foi provavelmente a escrita que mais praticou, conforme analisaremos nas notas biográficas. Este modelo foi traçado com grande desenvoltura e elegância no traçado e nas variações da modulação entre finos e grossos. É uma formata clássica, com inclinação pouco acentuada, terminações em bolbo ou lágrima, apresentando uma ligação descendente curiosa entre as letras *go*. O término da palavra abreviada, na linha de base das letras inferior às elevações é preenchido com o prolongamento da própria letra, de forma a não abrir um espaço excessivamente vazio.

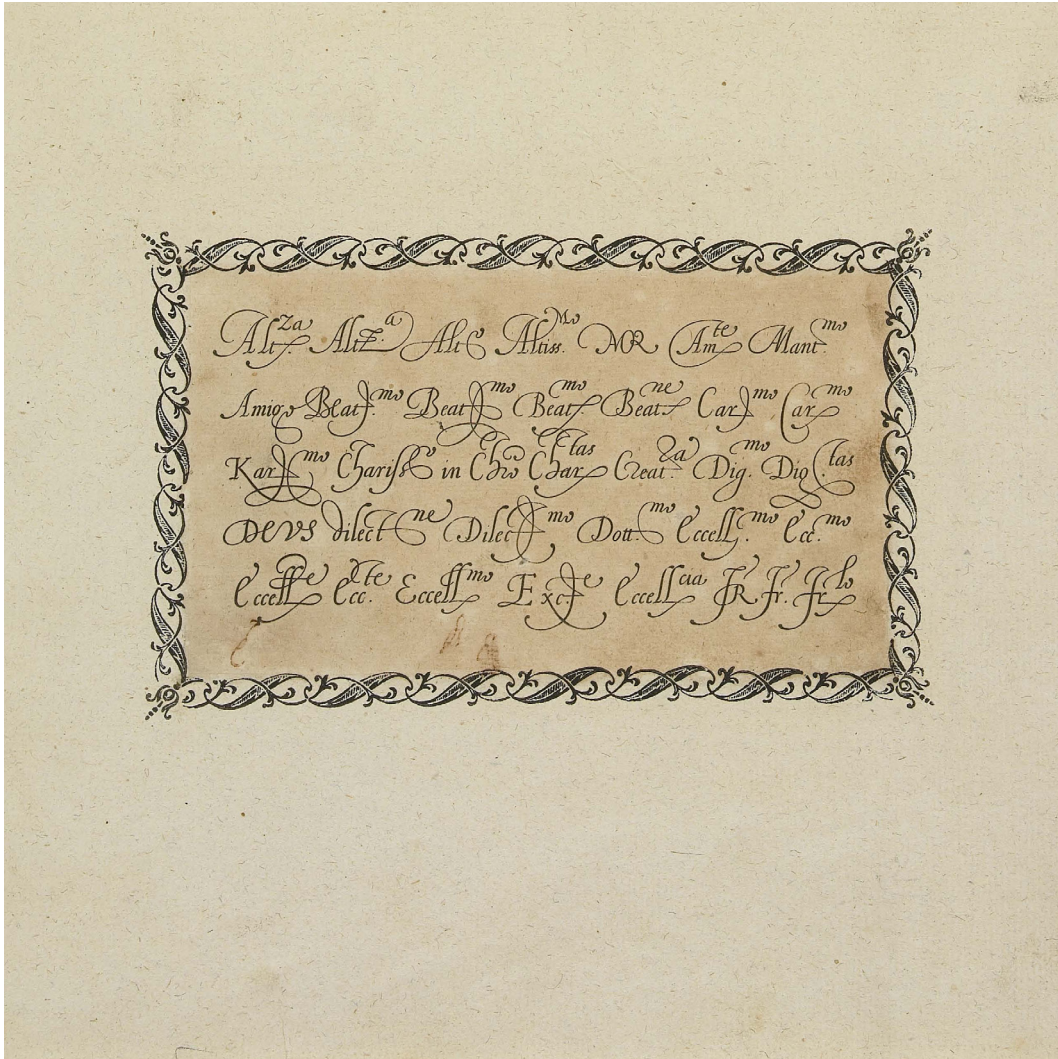


Fig. 5 - *Exemplares*, 1590, BNP, Rcs. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 VII. FOLHA 3

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: *Letra Portuguesa* em alvará de D. Sebastião;
- Formato (com moldura): 93 × 150 mm;
- A moldura tipográfica é igual às folhas 1, 5, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23;
- Assinatura: não tem;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto:

«*Don Sebastiam per graça d. D.^a Rey de Portugal e dos Algarves daquem e dalem mar [...] a todos quantos este alvará virem faço saber que [...] Manuel barat. o fez em Lixa.*»

Notas: esta estampa é a aplicação do modelo da *Letra Portuguesa*, cuja leitura é comprovadamente complicada. O texto é uma simulação de um alvará real, documentos que Barata conhecia bem, pois também os escreveria. É notória a influência oriental na modulação do traçado, tal como nas variações das *mercantile* de Palatino. Neste pequeno bloco percebe-se a difícil tentativa de fusão entre a expressão criativa das formas e a necessidade de legibilidade; o ritmo das espessuras é bastante alternado, provocando quebras acentuadas entre as palavras cujas formas mais clássicas têm uma linha de base bastante definida, em contraponto com os arabescos. Desta difícil junção resulta que algumas letras têm uma ligação clássica e imediata, enquanto outras ficam isoladas, como no caso do *a*.

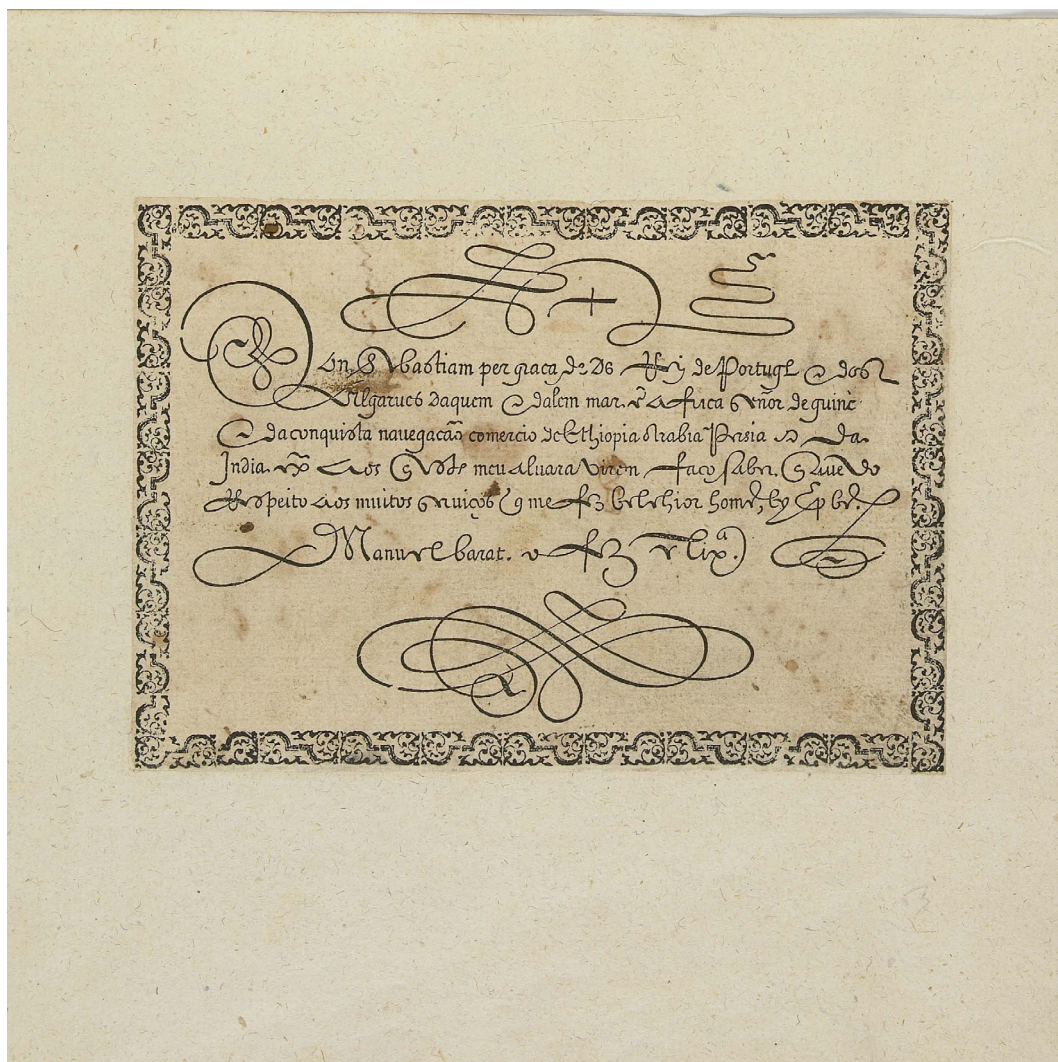


Fig. 6 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: *letra castelhana*;
- Formato (com moldura): 105 × 155 mm;
- Assinatura: «*barata lo escreuia*»;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 2, 2, 4, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto: «*Letra Castelhana. Lumbrado Aristoteles con solo entenaimieto natural, viendo la maquina del mundo, aixo: Razon es que considerando la hermosura de las cosas, amemos y nos aeleytemos conel q las crió. barata lo escreuia.*»

Notas: texto em castelhano é uma reflexão filosófica sobre a existência da criação do mundo por Deus. Este é um modelo de letra que alude às propostas de Yciar, seguindo a construção da *cancelleresca* de origem italiana: o traço é regular na espessura, as variações verificam-se apenas nos prolongamentos das maiúsculas cuja modulação é mais larga no centro. A letra é vertical, com os brancos da letra *a* e *o* bastante abertos, o que contrapõe o ritmo excessivamente linear e perpendicular dos traços das minúsculas. Os ascendentes não apresentam patilhas nem terminações, com descendentes verticais do *s* longo e do *q*, com terminações em patilha horizontal, tal como o *b* que também apresenta uma linha descendente inclinada à esquerda. Os entrelinhas correspondem a duas alturas do *x* das minúsculas. Os prolongamentos das maiúsculas são desenhados muito próximos do limite da altura da minúscula, o que acentua a horizontalidade das laçadas.

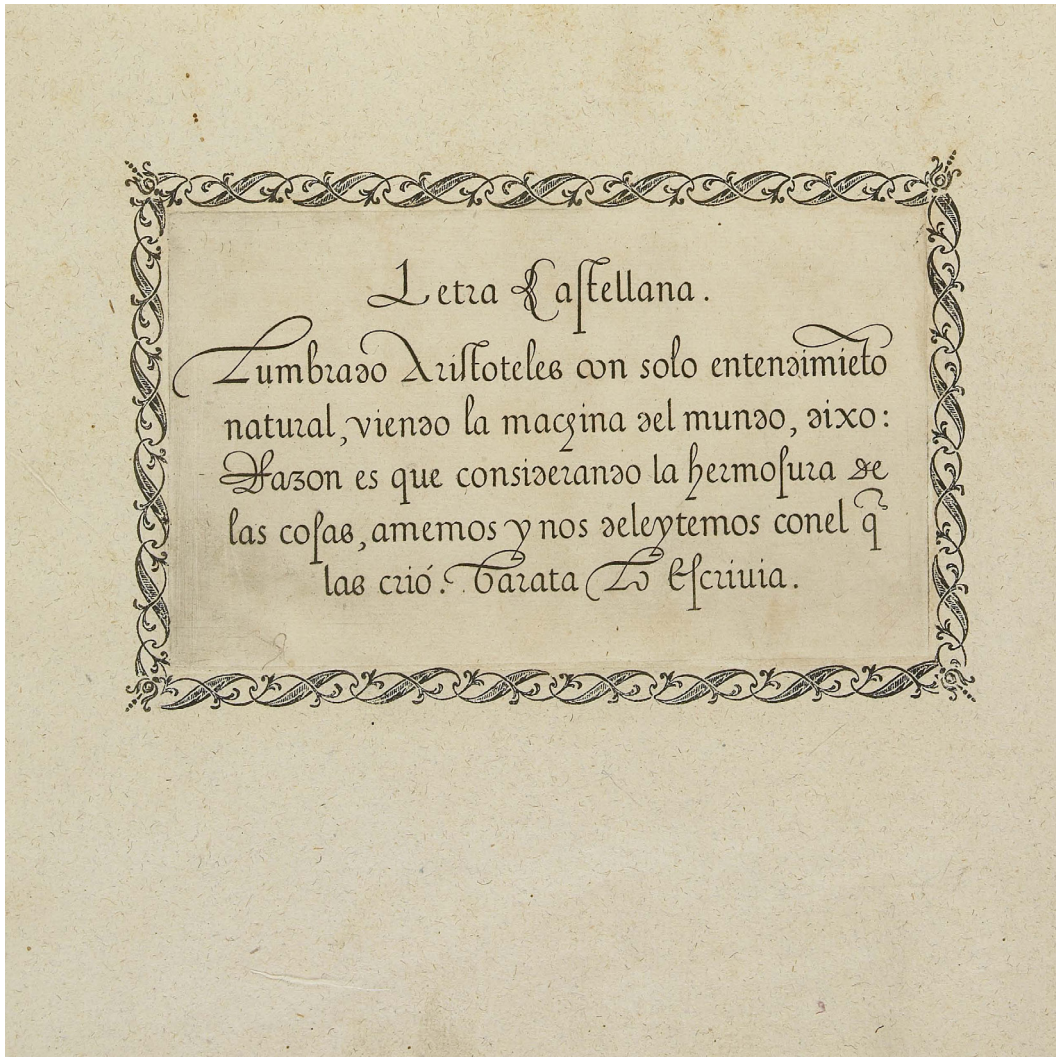


Fig. 7 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: abecedário em *cancelleresca moderna*;
- Formato (com moldura): 100 × 157 mm;
- Assinatura: «*Scrip. à Leunam. Ottarab. Lusit. Lisb. Anno Dni. 1572.*»;
- A moldura é composta por três blocos iguais e um diferente dos restantes. Os três blocos são iguais às das folhas 1, 3, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Notas: esta estampa é uma das primeiras de Barata sendo muito interessante sob vários aspectos: a assinatura de Barata aparece de acordo com a «escrita em espelho» que Palatino experimentara. Foi Leonardo da Vinci que iniciou e difundiu estas experiências cuja escrita era decifrada se fosse colocada em frente a um espelho. Numa perspectiva mais prosaica, a gravação das letras teria de ser feita de forma inversa no bloco de madeira ou na chapa metálica, e pode corresponder a um erro inadvertido ou propositadamente experimental de Barata. Outro pormenor que nos faz pensar que esta poderia ser uma prancha experimental é a colocação de um módulo de desenho em linhas horizontais na vinheta completamente diferente das laterais e da base. Dentro da série das xilogravuras, talvez esta seja efectivamente uma das iniciais, e que serviu para decidir vários pormenores. A tipologia enquadra-se nas cancelerescas claramente «modernas» da década de 70, correspondendo às célebres propostas que Cresci lançou. A inclinação é acentuada e as terminações em forma de bolbo são bastante pronunciadas, tal como se verifica nas ascendentes das letras *b, d, k, l, s* longo. A letra *c, s* e *z* minúsculos também apresentam terminação em bolbo. Os descendentes do *f*, do segundo *g* e do *y* têm uma inclinação com curvatura para a esquerda com terminação em bolbo. Os descendentes do *p, q* e *j* seguem a mesma inclinação da letra e terminam com um traço inclinado ligeiramente ondulado. As letras apresentam ligações com espaço apertado. De acordo com o que analisamos relativamente à obra *Arte de Escrever*, este abecedário aparece na mesma folha com propostas de letras maiúsculas, a primeira das quatro folhas soltas que se encontram no livro de Yciar (onde também se encontram algumas pranchas de Palatino) da Biblioteca da Ajuda, folhas essas que, a nosso ver, são as primeiras provas de impressão dos modelos caligráficos de Manuel Barata.

Nota escrita a lápis «*Scrip. à Leunam. Ottarab. (Emanuel Baratto)*».



Fig. 8 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

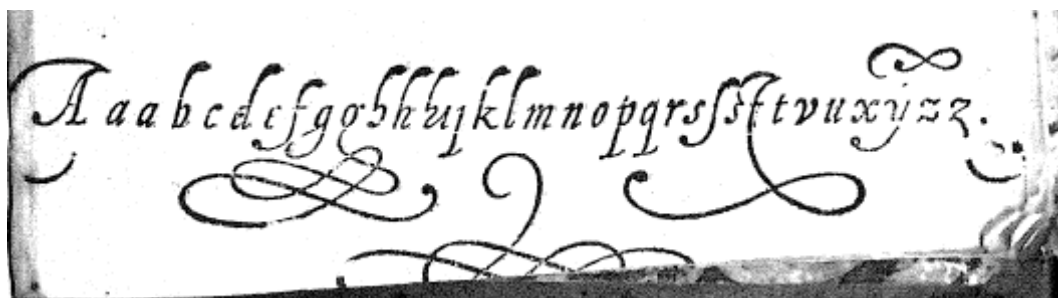


Fig. 9 - Biblioteca da Ajuda, manual de Yciar, folha solta de Manuel Barata.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 X. FOLHA 6

Descrição:

- Gravura em metal (são perceptíveis as marcas das *agarras* em cima e em baixo);
- Tipologia: abecedário em *cancelleresca formantur*;
- Formato (com moldura): 100 × 160 mm;
- Assinatura: «*Scrip. à Leunam. Ottarab. Lusit. Lisb. Anno Dni. 1572.*».
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 2, 4, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto: «*Cancellareschae formantur ex his quatuor principys tantu [...].*»

Notas: modelo exemplificativo da *chanceleresca formata* com algumas ligações entre as letras e os bolbos pronunciados. A inclinação não é acentuada, sendo apresentadas, como habitualmente, diversas propostas para várias letras minúsculas. As descendentes e ascendentes seguem o padrão da moderna, sendo a terminação do *y*, *p* e *q* em traço ondulado. No lado esquerdo surge a numeração 1. 2. 3. 4. alinhadas à linha de base das letras.

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: abecedário em *cancelleresca formantur*;
- Formato (com moldura): 115 × 160 mm;
- Assinatura: «MB.»;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 2, 4, 6, 12, 13, 14, 15, 16, 17;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Textos: «*A a a b c [...] Initium sapientiae timor domini. [...] Primum querite regnum Dei & omnia adijcientur vobis.*»

Notas: tradução do texto em latim: «*O começo da sabedoria está no temor a Deus. Buscai primeiro o reino de Deus e a sua justiça vos será dada.*»

O texto é alusivo à fé em Deus, peças muito comuns nestes manuais. Padre Manuel Barata, na aplicação dos seus modelos caligráficos usa os ensinamentos de fé cristã em pequenas frases.

As letras são condensadas, a espessura do traço é constante e com ligações entre elas. As variações na modulação são muito subtis, como a cauda do *g*, do *s* longo e do *st*. As maiúsculas são muito elegantes e delicadas pois os prolongamentos do *A*, *C*, *D*, *G*, *T*, nem sempre apresentam terminação em forma de lágrima mas sim em bico. O *M*, *N*, *T*, *Y* apresentam patilhas de inspiração romana clássica.

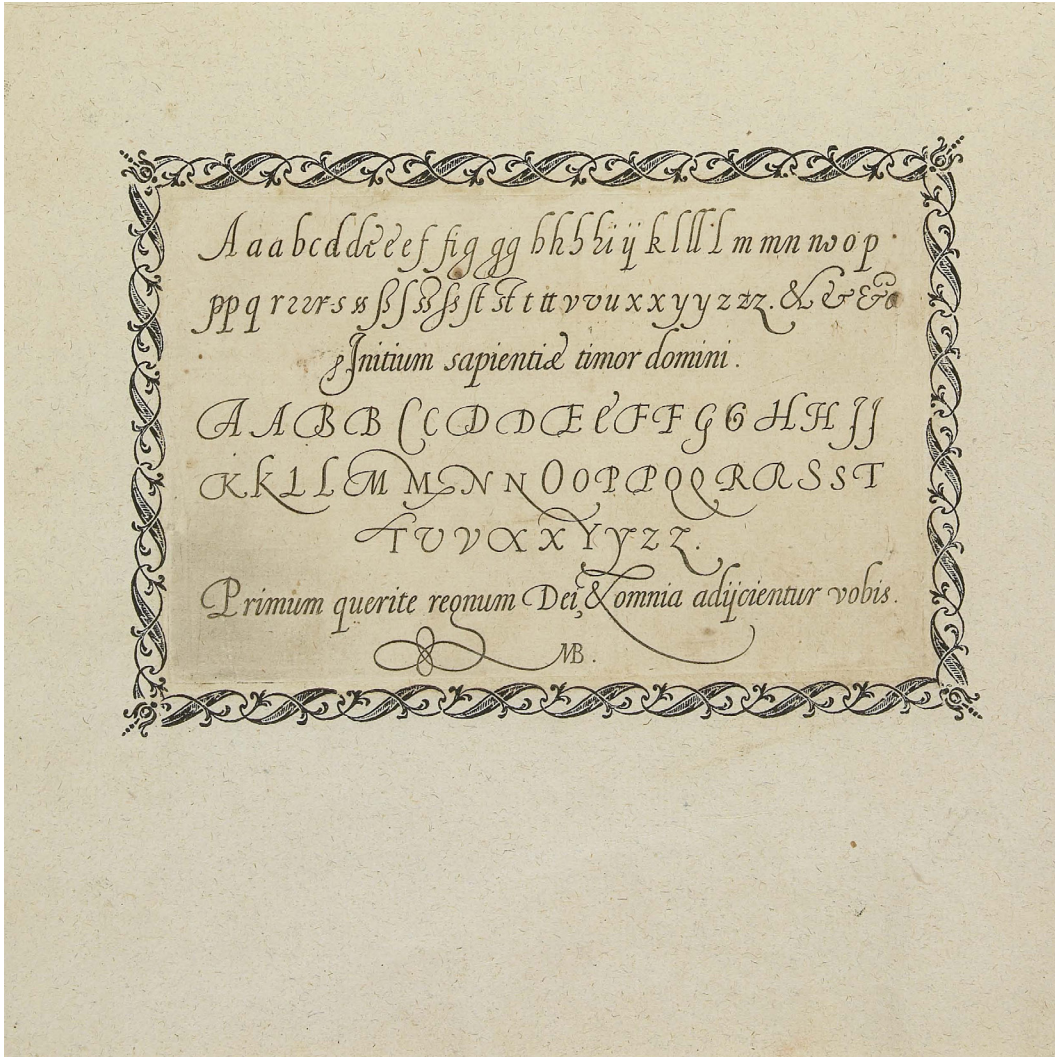


Fig. 11 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XII. FOLHA 8

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: maiúscula *cancelleresca*;
- Formato (com moldura): 103 × 155 mm;
- Assinatura: «*Barat. Scrib.*»;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 1, 3, 5, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Notas: embora a classificação de letra chanceleresca seja a mesma da estampa anterior, o desenho dos pormenores não é o mesmo. Depreendemos que esta prancha faz parte da primeira série das gravuras de Barata, observando os detalhes e a hesitação da gravação em algumas curvaturas evidentes nos 2º, 3º e 4º *A*. Notam-se inclusive alguns traços que não fariam parte dos desenhos originais, no 2º *F* e 3º *J*. No título e na assinatura as letras têm uma espessura fina com alguma variação nem sempre constante, apesar de manterem sempre a mesma inclinação. As formas dos bolbos nem sempre são regulares, variam tanto no tamanho como na forma, umas mais circulares com terminação abrupta em relação ao traço donde nascem, outras mais harmoniosas em lágrima.

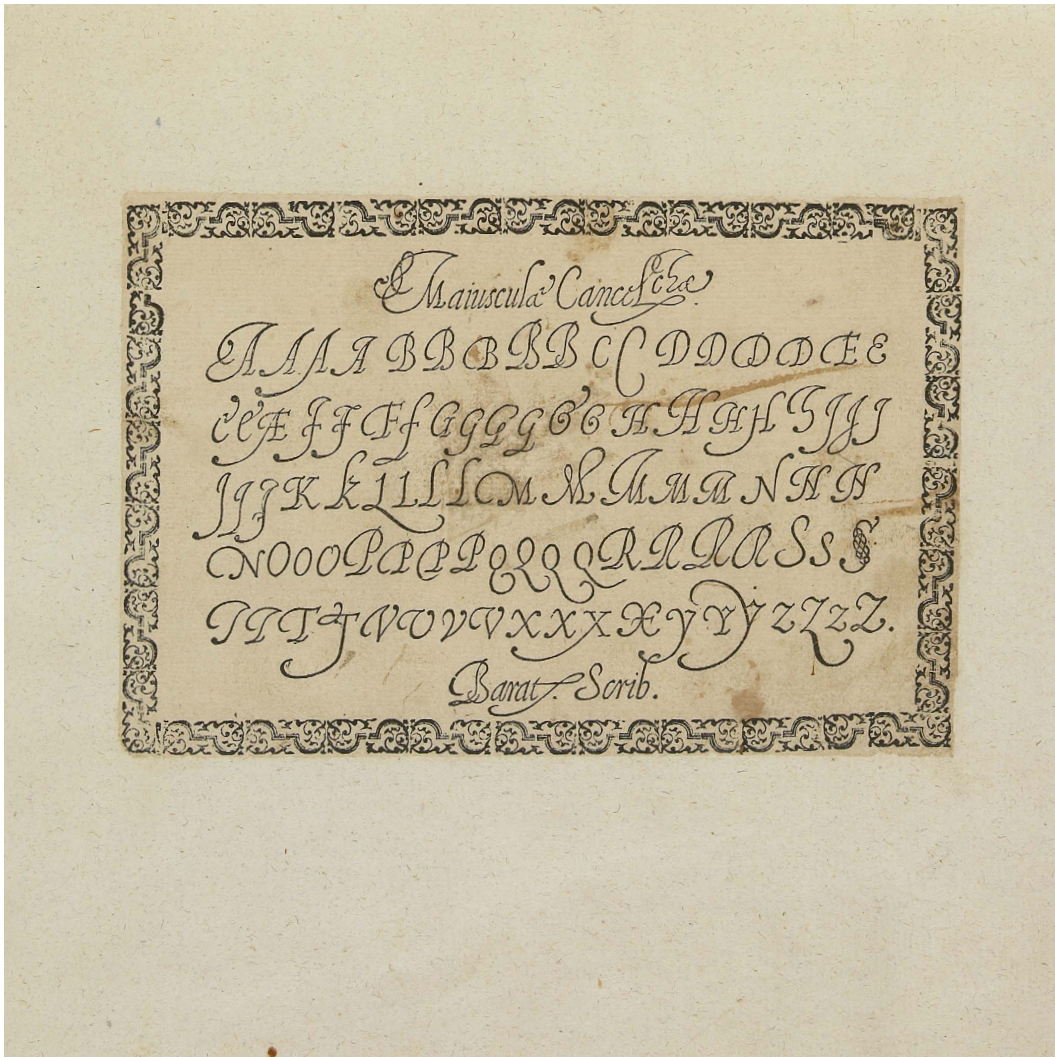


Fig. 12 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XIII. FOLHA 9

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: maiúscula *cancelleresca*;
- Formato (com moldura): 103 × 155 mm;
- Assinatura: «*Barat.scribeb.Olyssip.Anno dni, 1577*»;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 1, 3, 5, 8, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto: «*Apud dominum gressus hominis dirigentur, et viam eius volet. Cum ceciderit non collidetur: quia dominus sponit manum suam. Junior fui eternum senui et non vidi iustum derelictum: nec se, e eius querens pane. Tota die miseretur et commodat: et semem illius in b(e)nedictioni erit etc. Barat.scribeb.Olyssip. Anno dni, 1577.*»

Notas: tradução do Salmo 36. 23.: «*O Senhor torna firmes os passos do homem e aprova os seus caminhos. 24. Ainda que caia, não ficará prostrado, porque o Senhor o sustenta pela mão. 25. Fui jovem e já sou velho, mas jamais vi o justo abandonado, nem seus filhos a mendigar o pão. 26. Todos os dias empresta misericordiosamente, e abençoada é a sua posteridade.*» Barata recorre a textos bíblicos em latim na aplicação das suas letras. Esta estampa assinada em 1577 parece ser da mesma série da anterior (as marcas da matriz têm a mesma medida) mas com um traçado que revela uma gravação mais segura e confiante. A letra é uma *cancellaresca cursiva* onde são notórias as ligações finas e espontâneas entre as letras, com modulação mais larga nas ascendentes e descendentes.

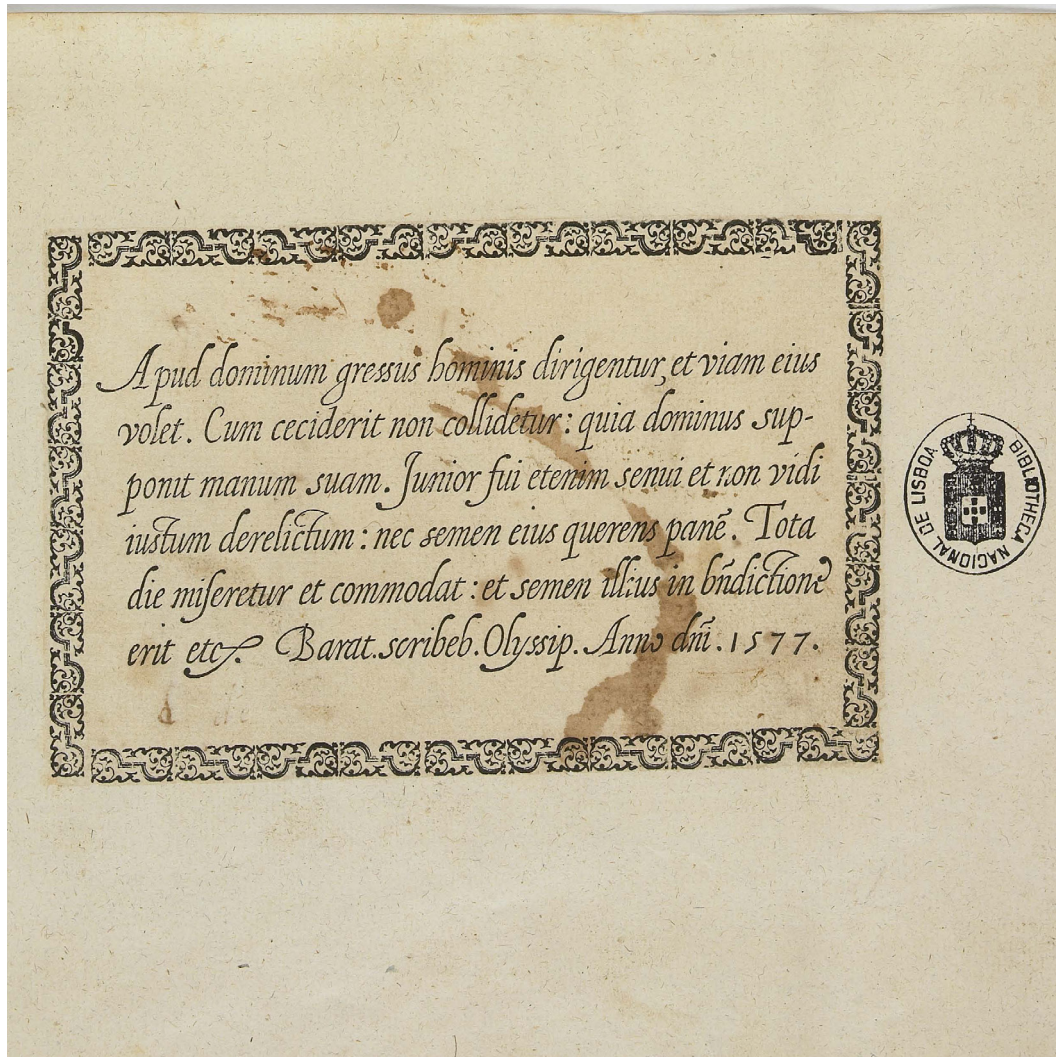


Fig. 13 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: *cancelleresca bastarda*;
- Formato (com moldura): 103 × 155 mm;
- Assinatura: não tem;
- A moldura é igual à das folhas 1, 3, 5, 8, 9, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto: «*A mais excellente sentença & apothema q se podia atre os antigos imaginar, era esta. Concebete a ty mesmo. Diógenes Larecis diz que he ella de Thales, um dos sette sabios de Grecia. Outros differem nisto, atribuindo a Socrates, e a Pythagoras : mas comoquerque seja, ella era tida por divina, e em tanta estima, q perguntado Demonax o philosopho quando começára a philosophar, responde q despois q começára conhecerse a sy mesmo, conforme à divina sentença. Platão diz q he desatino ignorarse o home a sy, e querer conhecer os outros. etc.*»

Notas: o texto está escrito em português e revela o conhecimento por parte de Barata dos filósofos gregos, divagando um pouco sobre esta perspectiva intemporal da máxima socrática «conhece-te a ti próprio». As ascendentes são prolongadas com as típicas terminações em lágrima. Os descendentes são mais curtos e terminam com um traço vão perdendo horizontalidade para se pronunciarem num movimento que sugere um registo mais suave. O corpo das letras minúsculas é condensado, com espaço apertado. As maiúsculas *C*, *G*, *D* e *T*, seguem um grau de inclinação menos acentuado que as restantes letras.

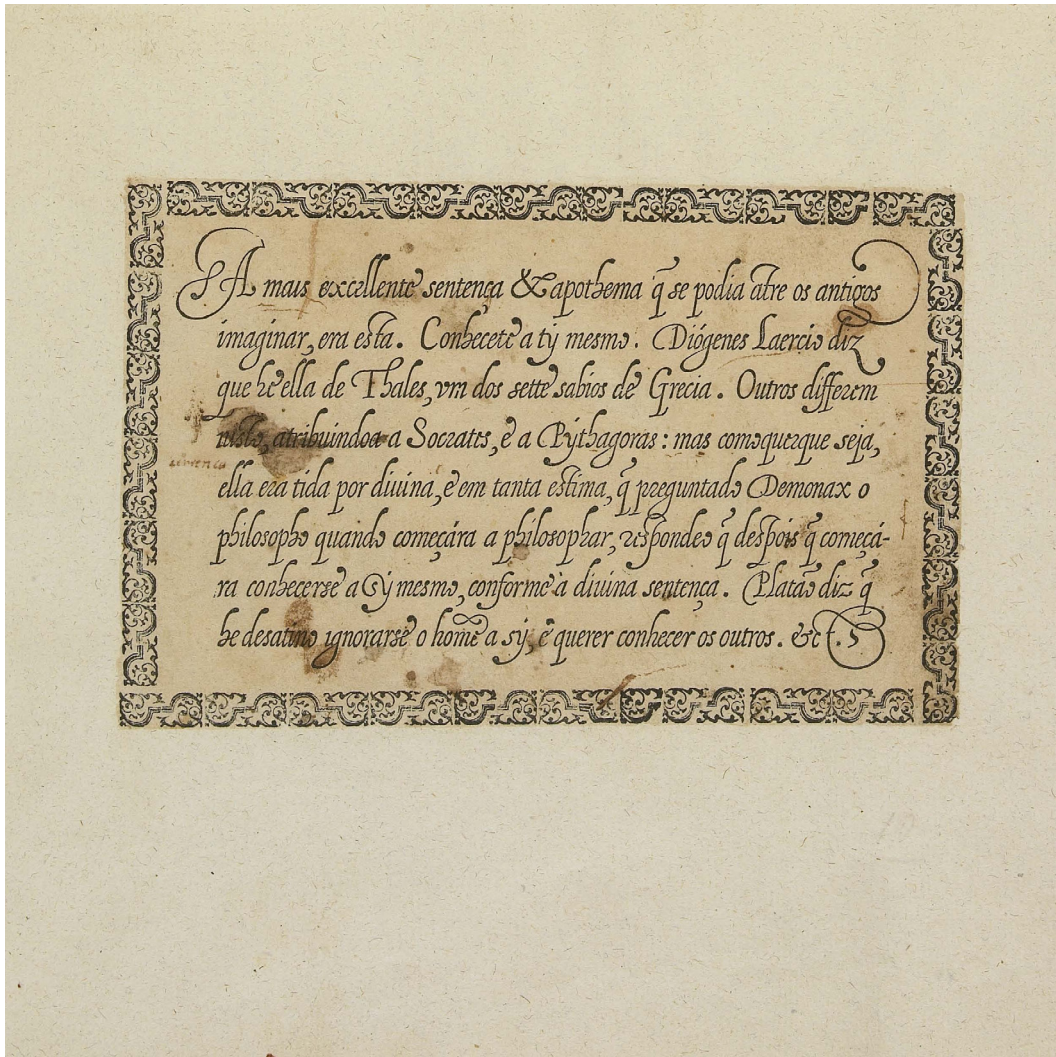


Fig. 14 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: *Cancelleresca moderna*;
- Formato (com moldura): 101 × 155 mm;
- Assinatura: «*Emmanuel Baratt. Olyssip. Scripsit.*»;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 1, 3, 5, 8, 9, 10, 18, 19, 20, 21, 22, 23;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto: «*PS. LXXX. Exultate Deo adiutori nostro, iubilate Deo Jacob Sumite Sumite psalmum et date tympanum : psalterium jucundum cum cithara. Bucinate in neomenia tuba: insigni die solennitatis nostrae quia praeceptum Deo Jacob. Testimonium in Ioseph posuit illud cum exiret de terra Aegypti linguam quam non noverat audivit. Emmanuel Baratt. Olyssip. Scripsit.*»

Notas: tradução do Salmo 80: «2. *Exultai em Deus, nosso protector, aclamai o Deus de Jacob.* 3. *Tocai o saltério, vibraí os tímboles, tangei a melodiosa harpa e a lira.* 4. *Ressoai a trombeta na lua nova, na lua cheia, dia de grande festa* 5. *porque é uma instituição para Israel, um preceito do Deus de Jacob;* 6. *uma lei que foi imposta a José, quando ele entrou em luta com o Egipto. Eis que ouviu uma língua desconhecida.»*

Barata omitiu a palavra *Israel* deste Salmo, não se percebendo se foi propositadamente por ser uma palavra censurada ou mesmo para que o arranjo gráfico ficasse todo alinhado. Nesta estampa, o cuidado com a composição do texto é notório, tanto no título como na própria assinatura. O corpo da letra é pequeno, com o espaço de entrelinhas que é três vezes a altura de x das minúsculas, de forma a que os descendentes e os prolongamentos possam ter espaço para sobressair, enriquecendo todo o grupo de texto. Esta estampa revela a forma sóbria e contida com que Barata gere os arabescos e elementos decorativos, demonstrando rigor na construção do módulo e muita leveza e elegância no traçado. Curiosamente, Barata assina pela segunda vez como *Emmanuel*, cujo nome é de origem hebraica.

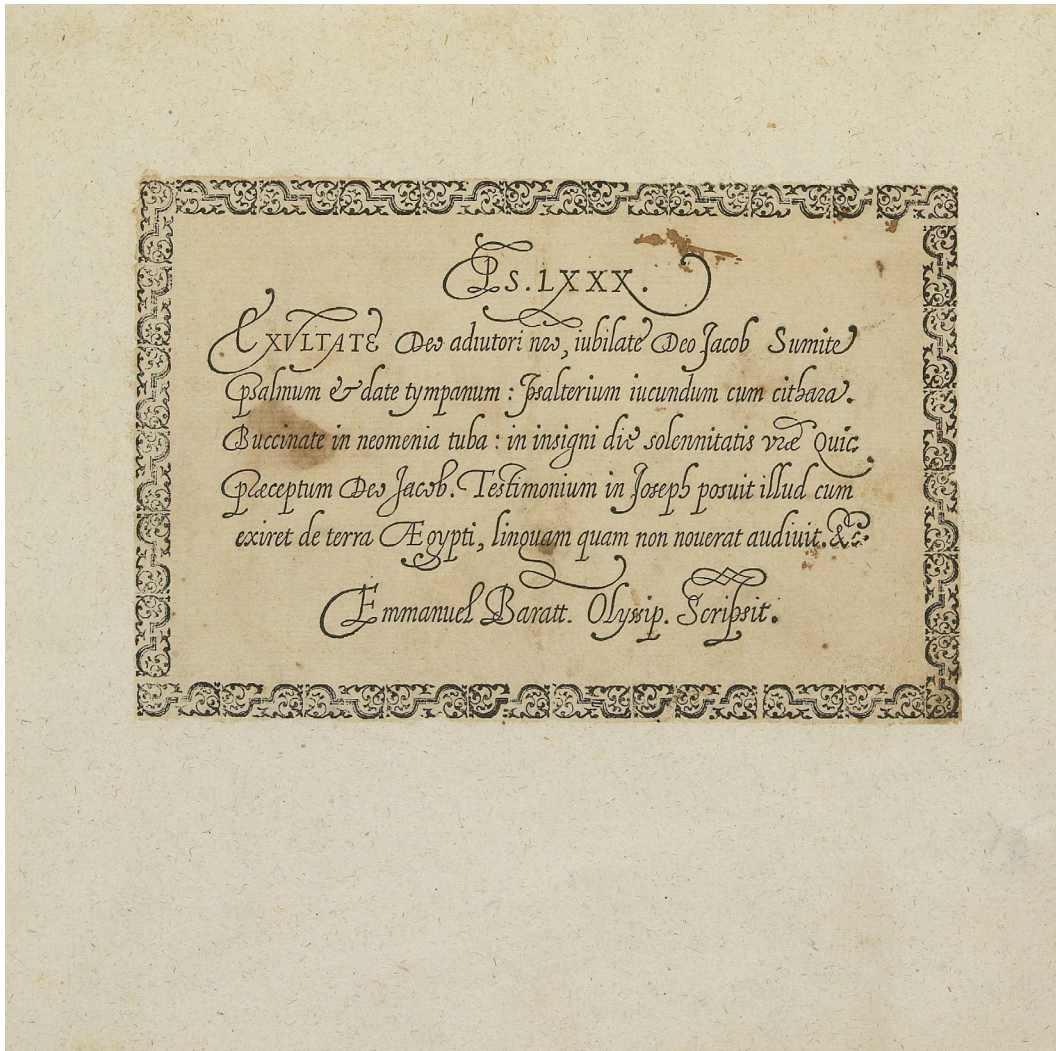


Fig. 15 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: *Cancelleresca moderna*;
- Formato (com moldura): 100 × 145 mm;
- Assinatura: não tem;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 2, 4, 6, 8, 13, 14, 15, 16, 17;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Textos: «PS. CXVIII. *Adpropinquet deprecatio mea in conspectu tuo Domine iuxta eloquium tuum da mihi intellectum. Intret postulatio mea in conspectu tuo, secundum eloquium tuum eripe mi. Eructabunt labia mea hymnum cum docueris me iustificationes tuas. Pronuntiabit lingua mea eloquium*»

Notas: tradução do Salmo 118: «169. *Chegue até vós, Senhor, o meu clamor; instruí-me segundo a vossa palavra.* 170. *Chegue até vós a minha prece; livrai-me segundo a vossa palavra.* 171. *Meus lábios cantem a vós um cântico, por me haverdes ensinado as vossas leis.* 172. *Cante minha língua as vossas palavras, porque justos são os vossos mandamentos.*»

Segue a mesma tipologia da estampa anterior, embora o corpo da letra seja maior e o espaço entrelinhas menor.

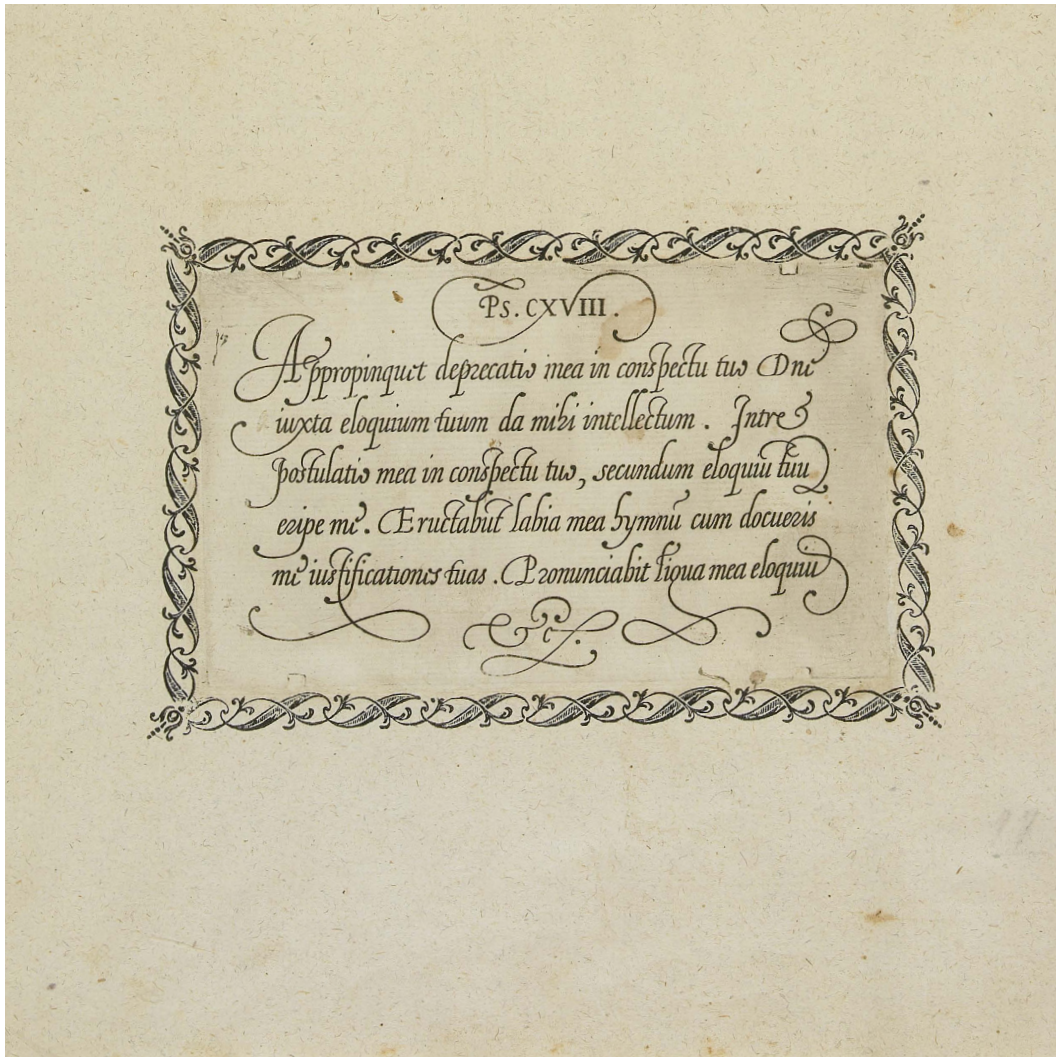


Fig. 16 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XVII. FOLHA 13

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: *Cancelleresca moderna*;
- Formato (com moldura): 95 × 150 mm;
- Assinatura: não tem;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 2, 4, 6, 7, 12, 14, 15, 16, 17;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto: «*In exito Israel di egypto domus Jacob de populo barbaro. Facta est Iudaea sanctificatio eius Israhel potestas eius : Mari vidit et fugit Jordanis conversus est ritrorsum. Montes exultaverunt ut arietes colles sicut agni ovium, Etc. PS CXIII.*»

Notas: tradução do Salmo 113: «1. Quando Israel saiu do Egípto, e a casa de Jacob de um povo estrangeiro. 2. Judá tornou-se o seu santuário, e Israel o seu domínio. 3. Ao vê-los, o mar fugiu, o Jordão voltou atrás. 4. Os montes saltaram como carneiros, e as colinas como cordeiros.»

Esta é uma estampa com a mesma tipologia das duas anteriores, contendo uma anotação entre parênteses a grafite, onde se pode lêr: «(O mesmo desenho da 19.ª)»

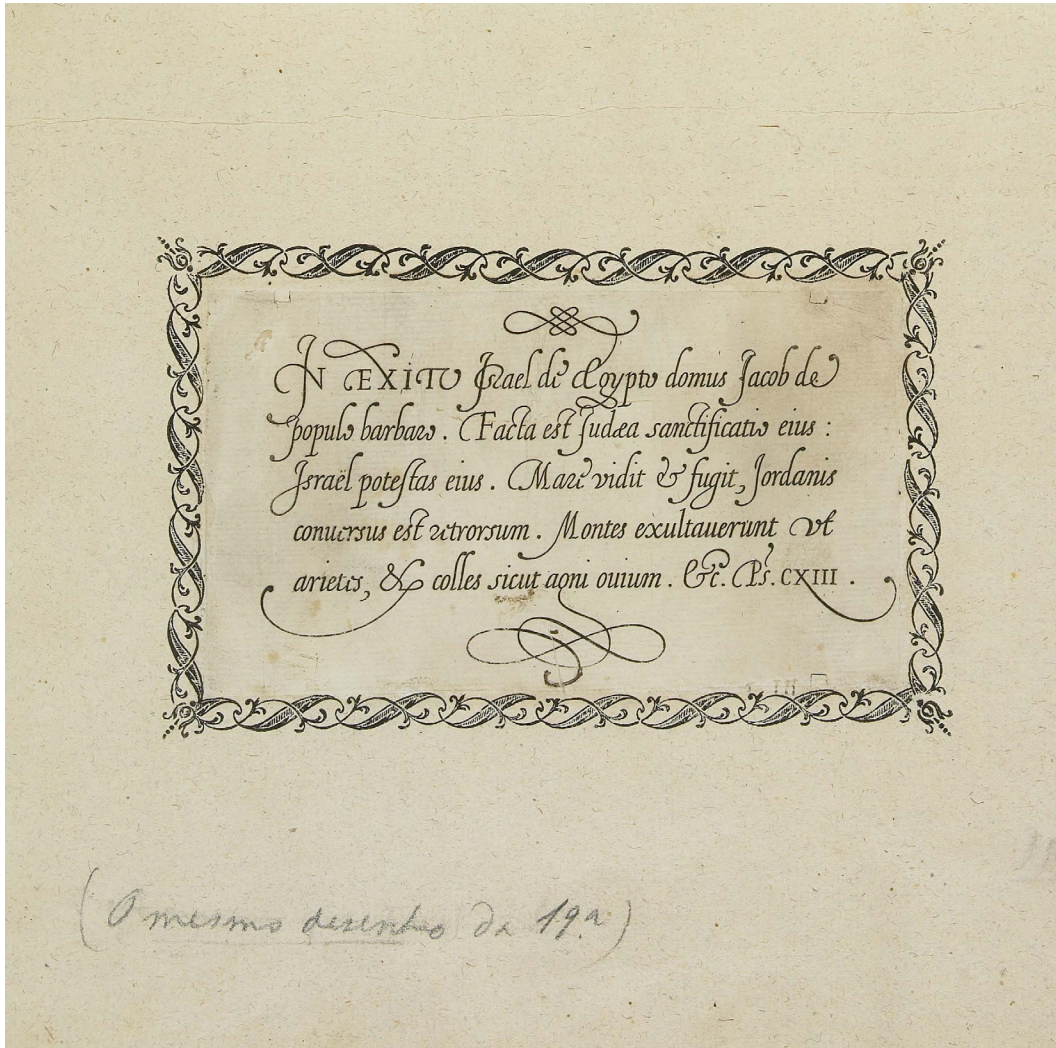



Fig. 17 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XVIII. FOLHA 14

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: Gótica, Capitulares Romanas, romanos minúsculo chanceleresca;
- Formato (com moldura): 68 × 100 mm;
- Assinatura: «*Scripta ab Emmanuele Baratta, Olyss. 1577*»;
- A moldura é igual à das folhas 2, 4, 6, 7, 12, 13, 15, 16, 17;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto: «EXEMPLARIA | *Chancellareccarum* | *alifarump literarum volgarium*, | *Scripta ab Emmanuele Baratta, Olyss. 1577*».

Notas: esta seria a entrada —o *rosto*— da obra de Manuel Barata. A data é de 1577 e parece corresponder a uma das últimas pranchas que Barata abriu e datou, pois o traçado representado tanto na gótica como na chanceleresca cursiva é notável. Esta última tipologia é muito elegante e ritmada com inclinação pronunciada e com muitas ligações em traço mais fino entre as letras. Esta composição lembra uma de Jaques de la Rue. A partir da informação de Stanley Morison²⁰ Jacques de la Rue²¹ foi o autor do primeiro *copy-book* francês em 1565, sendo na sua opinião um dos mais belos manuais de segunda metade do século. Apresenta várias tipologias entre elas a letra gótica formal, capitais romanas antigas e várias chancelerescas com vários graus de cursividade. O exemplo da gótica destacada no centro da composição, indica a importância desta tipologia no âmbito da tradição caligráfica e tipográfica. No pé de página, lê-se a anotação a grafite: «*titulo é a 5^a fl. do volume.*»

20. Stanley Morison
«The Development...»,
p. 165.

21. Jacques de La Rue,
*Alphabet de dissemblables
sortes de lettres italiques,
en vers alexandrins*. Paris:
Claude Micard, 1565.
Exemplar na Newberry
Library, Chicago, EUA:
(Wing ZW 539.L 32).

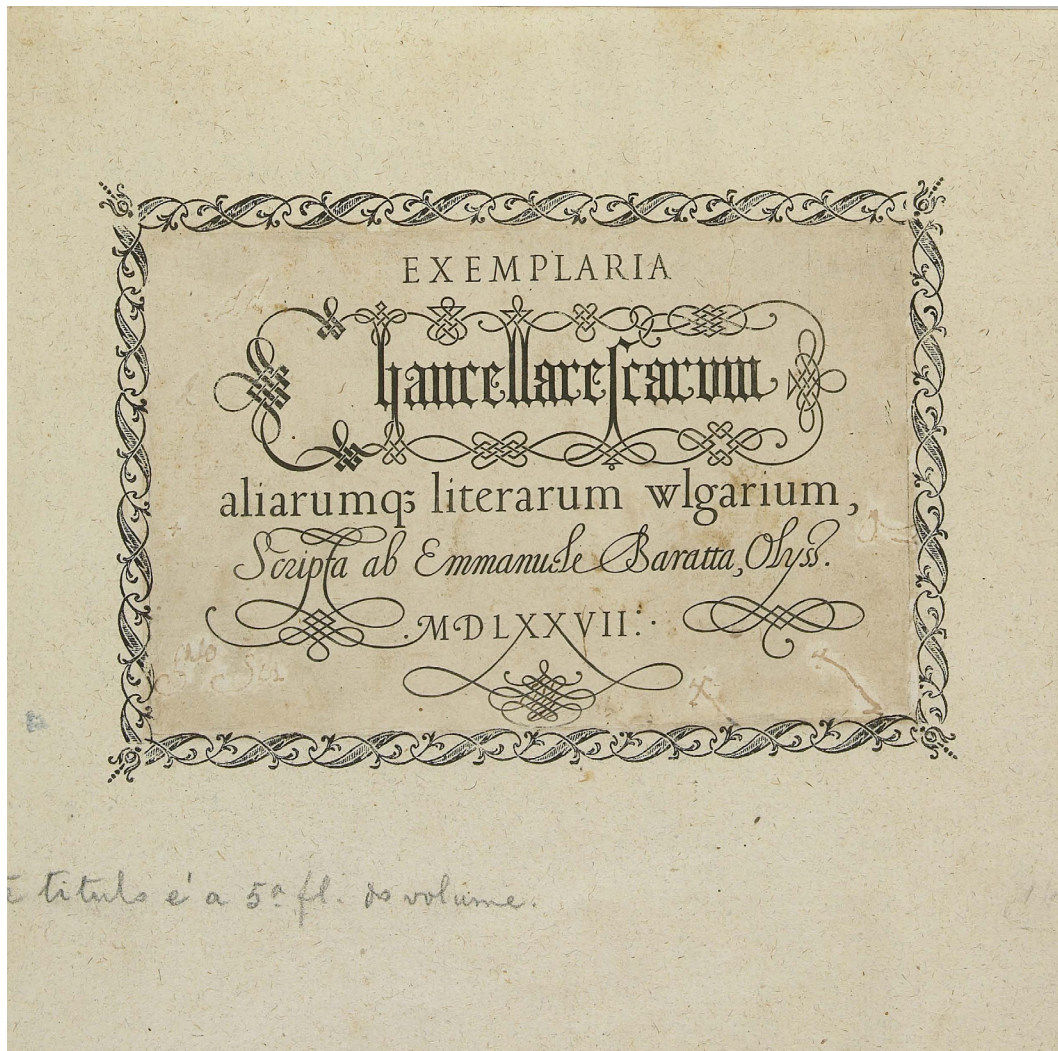


Fig. 18 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XIX. FOLHA 15

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: gótica, capitulares romanas, romanos minúsculo chanceleresca;
- Formato (com moldura): 59 × 98,6 mm;
- Assinatura: «*Bar. scrib.*»;
- A moldura é igual à das folhas 2, 4, 6, 7, 12, 13, 14, 16, 17;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto: «ECCE NVNC BENE | dicite Domini : oes serui Domini. | Qui statis in domo domini, in atrii | is domus Dei nostri. *Bar. scrib.*».

Notas: tradução do Salmo 133: «1. *Eis que agora bendizeis ao Senhor, todos os servos do Senhor: Quem ficar na casa do Senhor, nos átrios da casa do nosso Deus.*»

A tipologia é um romano em capitulares e minúsculas, com um E na inicial sob um fundo floral com desenho delicado.

No canto inferior esquerdo aparece a anotação do bibliotecário, onde se lê: «*(A mesma que 27.)*».

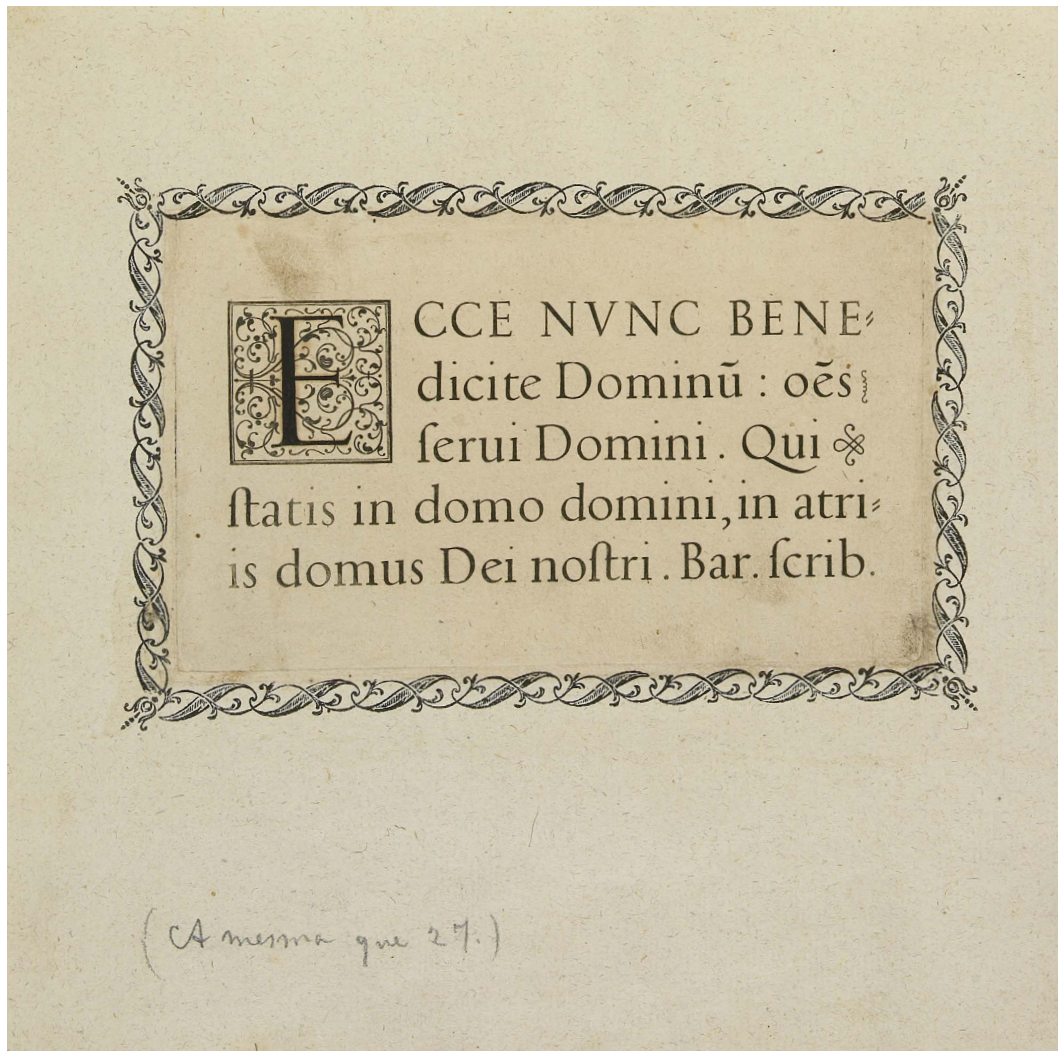


Fig. 19 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XX. FOLHA 16

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: *cancellaresca* formata minúscula e maiúscula;
- Formato (com moldura): 54 × 98,7 mm;
- Assinatura: «*Barratta.*»;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 2, 4, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 17.
- Marcas de água: não perceptíveis.

Textos: «*os iusti meditabitur sapientiam, et | lingua eius loquetur iudicium.*
Lex | Dei eius in corde ipsius.etc. Barratta. A A B C D [...]».

Notas: tradução do Salmo 36 «*I. A boca do justo deve meditar sabedoria, e sua língua falará julgamento, a lei do seu Deus está em seu coração.*»

Esta tipologia é uma versão da canceleresca *formantur*, elaborada com pormenores interessantes pois combina, de forma contida e subtil, o bolbo da *cancellaresca* moderna com terminações em pequena patilha. As letras minúsculas apresentam um corpo grande com inclinação suave e com ligações quase desnecessárias entre as letras, *us, ur, in*. Os bolbos aparecem sobretudo nas terminações dos prolongamentos das maiúsculas. A linha de baixo que contempla a totalidade do abecedário são versaletes pois têm o mesmo x das minúsculas.

No canto inferior esquerdo aparece a anotação do bibliotecário, onde se lê: «*(O mesmo desenho da 21.ª)*».

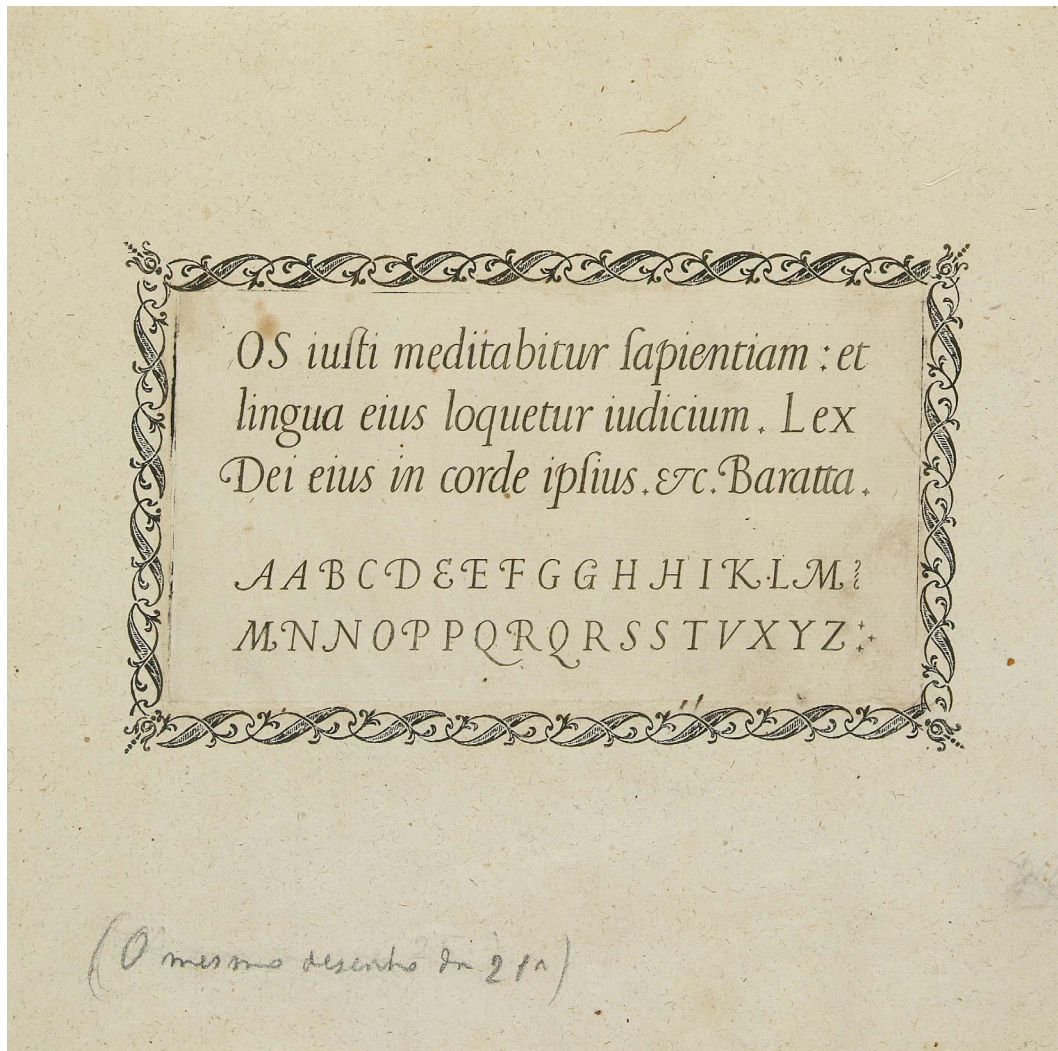


Fig. 20 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

Descrição:

- Gravura em metal;
- Tipologia: *cancellaresca* formata minúscula e maiúscula;
- Formato (com moldura): 55 × 95,6 mm;
- Assinatura: «*Eman. Bar. Scrip.*»;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 2, 4, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 16;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto: «*Cancellaresca Formata. | OMNES gentes plaudite manibus, iubilare | deo in voce exultationis. Quoniam dominus | excelsus terribilis, rex magnus super omne | terram. Subiecit populus nobis : & gentes sub pedibus | nostris. etc. Eman. Bar. Script.*»

Notas: tradução do Salmo 46: «2. todas as nações aplaudam e jubilem a Deus com alegria 3 Porque o Senhor é grande, terrível: um grande rei sobre toda a Terra 4. Ele subjogou o povo sob nós, e as nações debaixo dos nossos pés».

A tipologia apresentada é uma *cancellaresca* formata, com um espaço entre letras acentuado que equilibra a inclinação. O corpo da letra é reduzido e largo, de modo que apesar do espaço de um entrelinhas duas vezes o eixo de x, parece maior, o que melhora a legibilidade.

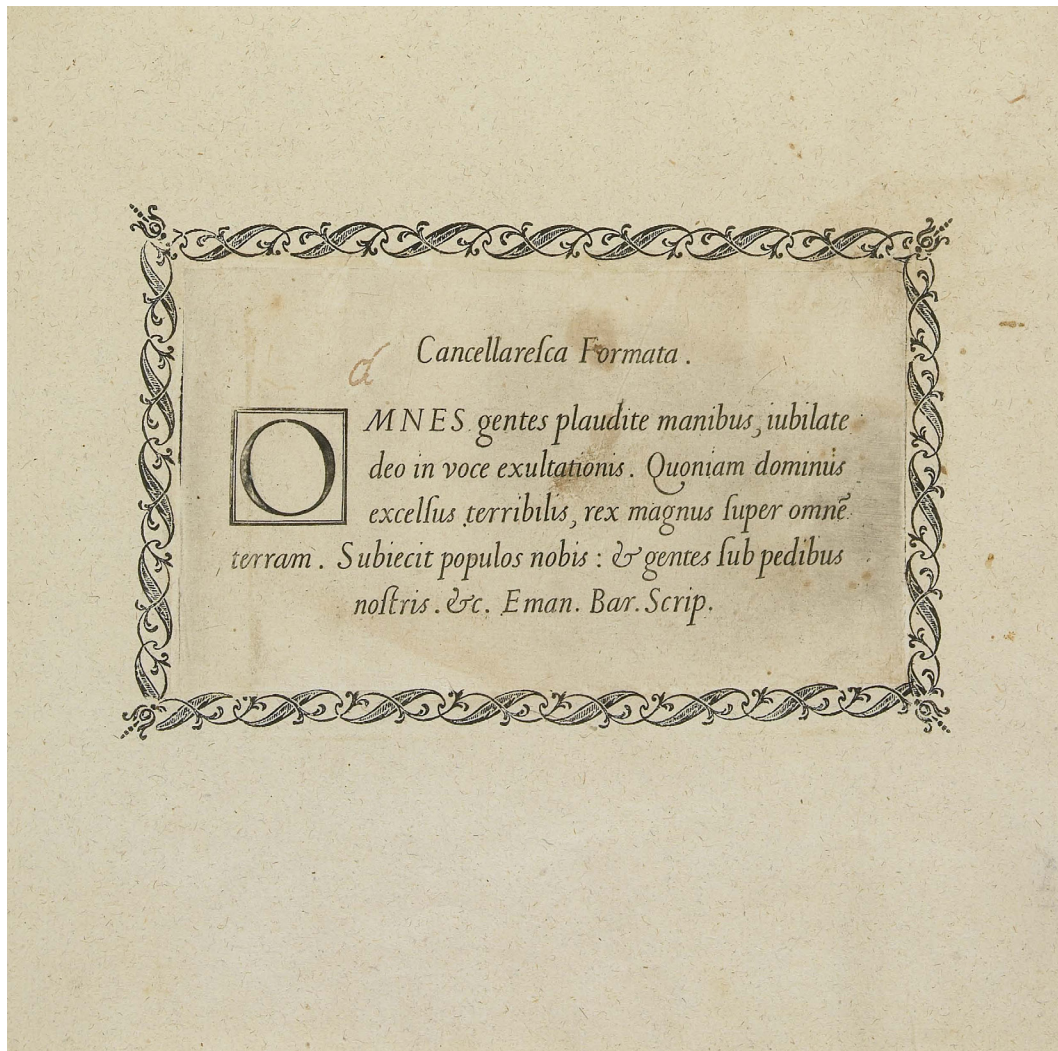


Fig. 21 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

Descrição:

- Gravura xilográfica;
- Tipologia: *Cancellaresca* formata minúscula e maiúscula;
- Formato (com moldura): 55 × 100 mm;
- Assinatura: não tem;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 19, 20, 21, 22, 23;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Texto: «*Cancellarescabē formantur ex bis quatuor principys tantu. Acc [...]*»
Estas são as famosas *letras brancas* que tanto intrigavam as pessoas e que Yciar comentava nos seus textos. As letras em branco sobre fundo negro resultam da técnica xilográfica na qual o traçado é aberto em sulco no bloco de madeira, aparecendo em branco por ausência da tinta. Esta estampa é igual à gravada em metal folha 6.

No canto inferior esquerdo aparece a anotação do bibliotecário, onde se lê: «(O mesmo desenho que na 3.^a)».



Fig. 22 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XXIII. FOLHA 19

Descrição:

- Gravura xilográfica;
- Tipologia: *Cancellaresca* formata minúscula e maiúscula;
- Formato (com moldura): 52,5 × 93 mm;
- Assinatura: não tem,
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 18, 20, 21, 22, 23;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Notas: esta estampa contém a mesma tipologia e composição da folha número 13.

No canto inferior esquerdo aparece a anotação do bibliotecário, onde se lê: «(O mesmo desenho da 14^a)».

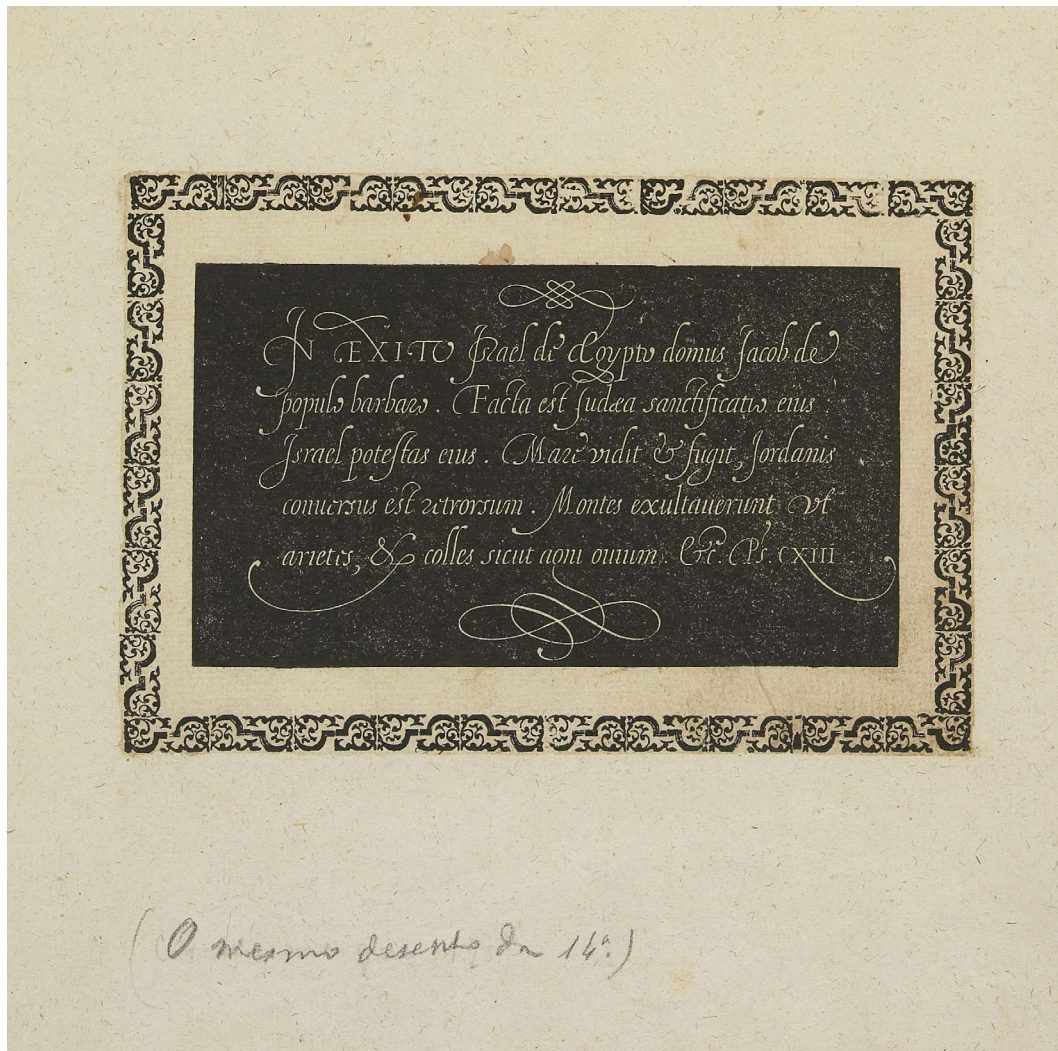



Fig. 23 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR  XXIV. FOLHA 20
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Descrição:

- Gravura xilográfica;
- Tipologia: romana maiúscula e minúscula;
- Formato (com moldura): 58,5 × 97,7 mm;
- Assinatura: não tem;
- A moldura é igual à das folhas 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 21, 22, 23;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Notas: Esta estampa segue as tipologias clássicas romanas variação maiúscula e minúscula.



Fig. 24 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XXV. FOLHA 21

Descrição:

- Gravura xilográfica;
- Tipologia: *Cancellaresca* formata minúscula e maiúscula;
- Formato (com moldura): 55,7 × 101 mm;
- Assinatura: não tem;
- A moldura é igual à das folhas 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 22, 23;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Notas: esta estampa contém a mesma tipologia e composição da folha número 16.

No canto inferior esquerdo aparece a anotação do bibliotecário, onde se lê: «(O mesmo desenho da 15.ª)».

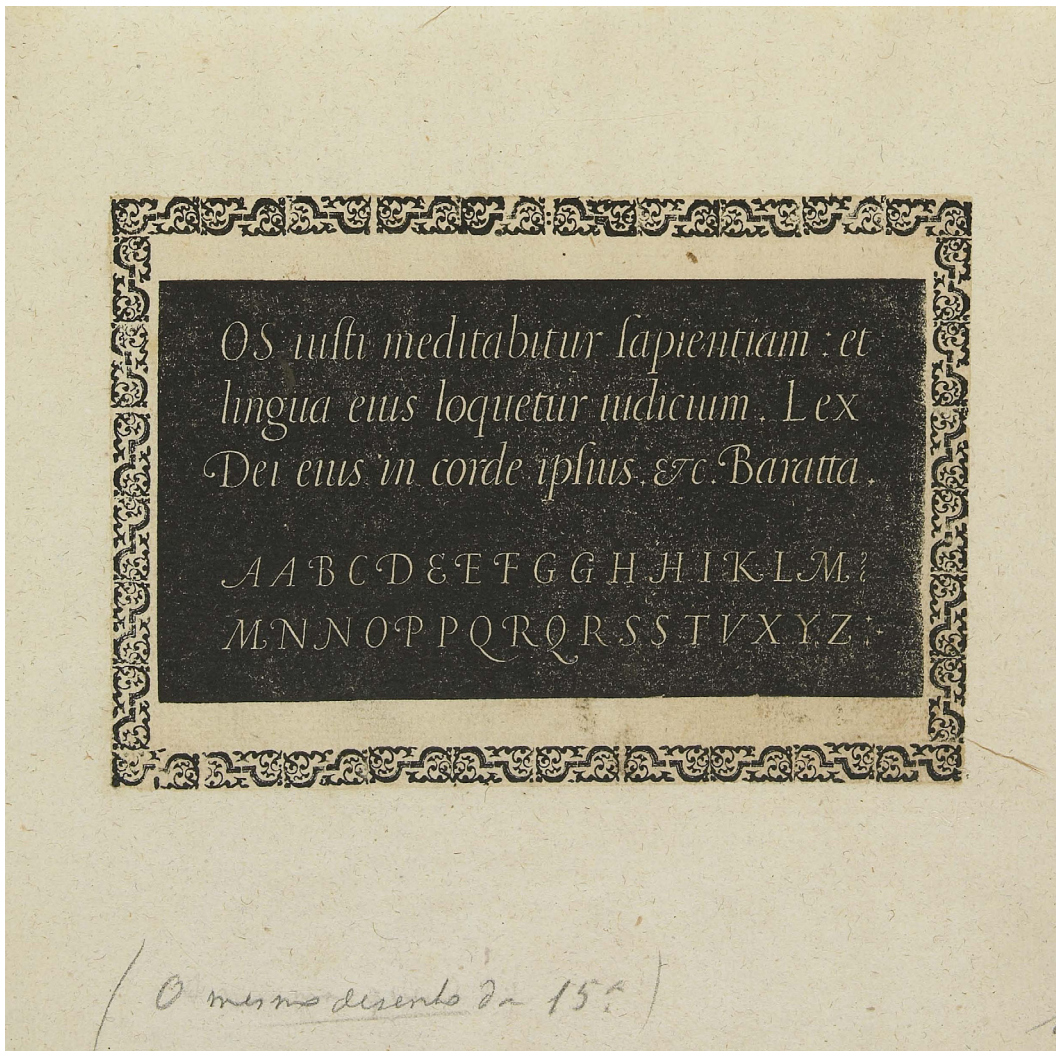


Fig. 25 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XXVI. FOLHA 22

Descrição:

- Gravura xilográfica;
- Tipologia: romanas maiúsculas e minúsculas;
- Formato (com moldura): 61 × 101 mm;
- Assinatura: não tem;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 23;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Notas: esta estampa contém a mesma tipologia e composição da folha número 15.

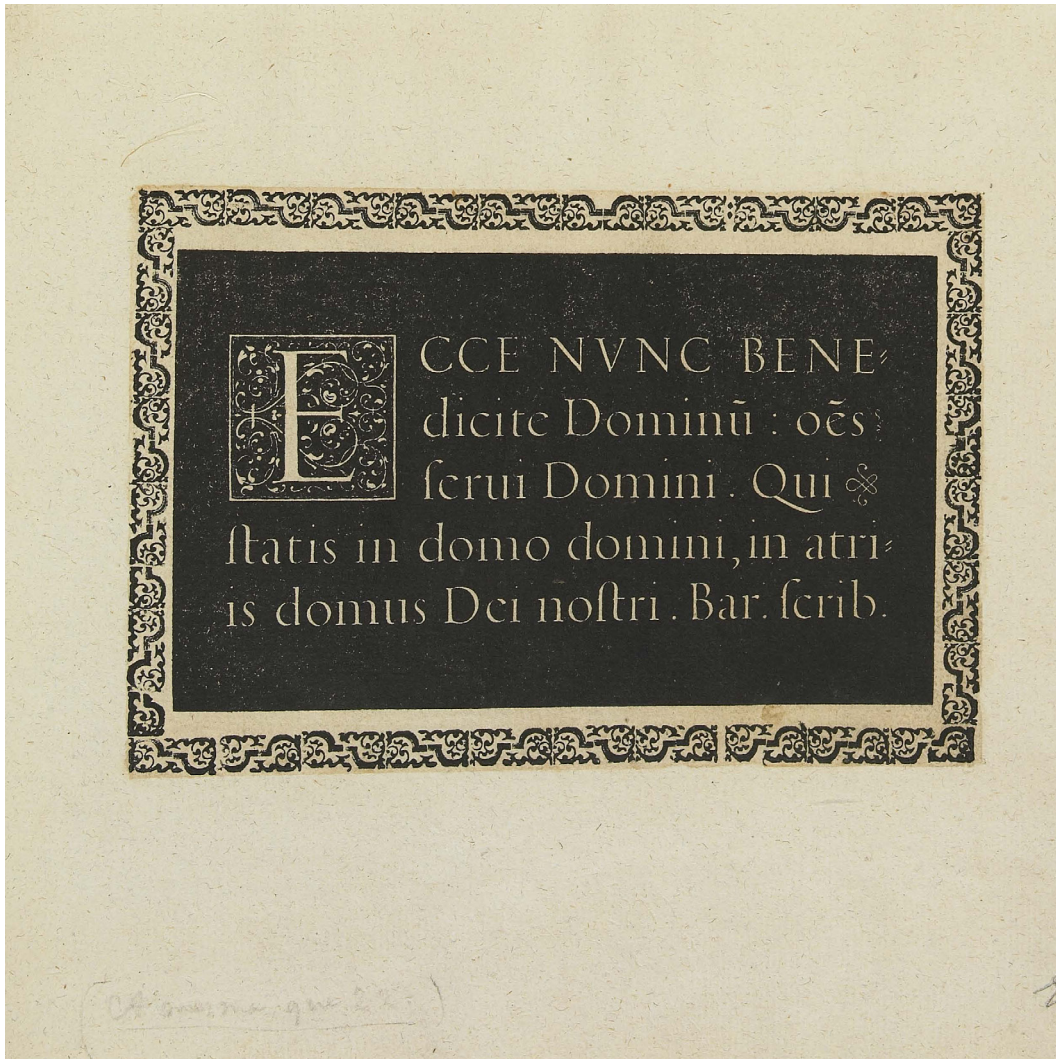


Fig. 26 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XXVII. FOLHA 23

Descrição:

- Gravura xilográfica;
- Tipologia: *letra de livros, ou gótica rotunda*;
- Formato (com moldura): 65,6 × 100 mm;
- Assinatura: não tem;
- A moldura tipográfica é igual à das folhas 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 22;
- Marcas de água: não perceptíveis.

Notas: esta tipologia é muito corrente nos trabalhos de Yciar sendo normalmente aplicada em livros religiosos, missais e antifonários. Revela a influência da formação eclesiástica de Manuel Barata, com os seus aspectos conservadores, embora mostre a sua polivalência no desenho de vários estilos. Esta prancha parece não ter sido finalizada, ou talvez fosse uma prova, verificando-se alguns contornos finos dos *c, d, e e*.

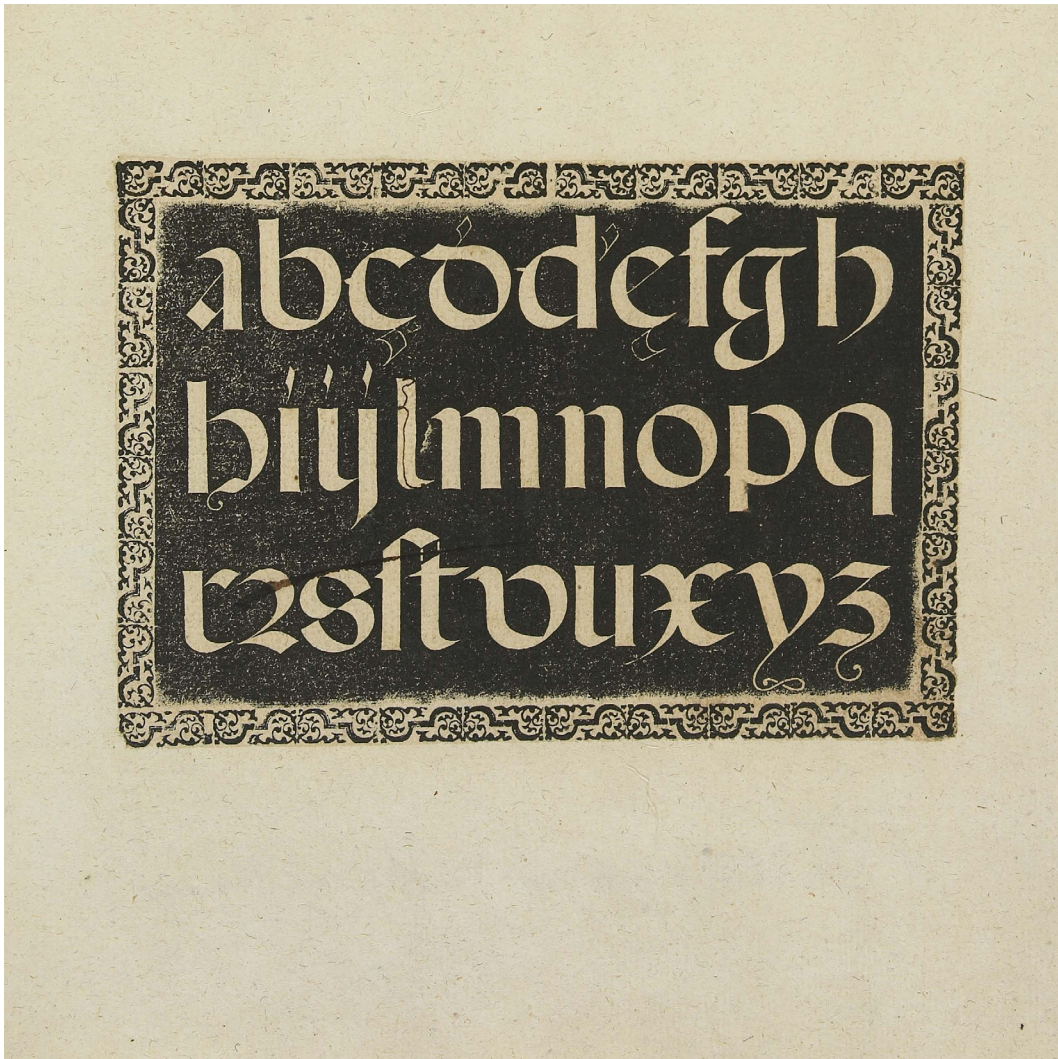


Fig. 26 - *Exemplares*, 1590, BNP, Res. 297.

XXVIII. CONCLUSÕES

A obra da BNP encontra-se bem conservada e este exemplar é o único que reúne o maior número de estampas de Manuel Barata, num total de vinte e três gravuras, sendo por isso o manual que escolhemos como base de comparação para análise dos restantes exemplares e estampas. Todas as folhas apresentam moldura tipográfica, correspondendo 13 delas a um padrão de uma matriz mais antiga e gasta: fls 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23. As restantes 10 folhas têm uma moldura mais delicada e perfeita no traçado que se interliga com o espaço branco envolvente de forma mais natural: fls. 2, 4, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17. Conclui-se que esta última orla não existia nas impressões originais, ou este exemplar terá sido elaborado com maior cuidado, pois a moldura não consta em nenhuma outra estampa em nenhum dos outros livros.

O exemplar da BNP não tem a folha da licença de impressão e tem uma estampa repetida que, segundo a nossa numeração, é a folha 10 (anotação numerada do ex. BNP. 297. fl. 11). Foram comparadas digitalmente na aplicação informática Adobe Photoshop CS4 em *layers* sobrepostas à transparência, e são reproduções da mesma matriz. Presumivelmente, esta folha pertenceria a um outro exemplar tendo sido encadernada posteriormente com as restantes estampas que constam neste livro.

Quanto às anotações a lápis no canto inferior direito das folhas, estas não correspondem à sequência da encadernação mas sim à sequência descrita em Henrique Campos F. Lima.

C. EXEMPLAR EM MICROFILME DA BNP

Em 1891, Viterbo²² faz o seguinte descritivo dos exemplares de Barata localizados:

- Um exemplar na BA;
- Um exemplar em Évora, com folhas manuscritas;
- Um na BNP sem portada e com 4 traslados em fundo negro apenas, que é este exemplar em microfilme, anterior ao que apresentamos no capítulo precedente, o Res. 297, pois este foi adquirido pela BPN em 1897. Quanto ao da Ajuda, inicialmente tinha 19 pranchas. Viterbo assinala o aparecimento de uma folha após o artigo de Brito Aranha para o *Dicionário Bibliográfico*. António Augusto Carvalho Monteiro, na época em que Viterbo escreveu aquele artigo, estava na posse de um «bello exemplar» da edição de 1592.

22. Viterbo, 1891, op. cit., pp. 202-203.

Em Novembro de 1906, várias folhas de um dos exemplares de Manuel Barata eram agregadas pela BNP, sob a anotação de que o exemplar não estava completo. As folhas foram microfilmadas e este passou a ser o Res 298 da BNP.

Para grande surpresa nossa este microfilme foi o primeiro exemplar que a Biblioteca Nacional nos deu a conhecer. Esta reprodução nem sequer segue apenas as folhas originais pois contém uma série de experiências que fizeram com diferentes exposições de filmagem, negativando e repetindo algumas das folhas. Este exemplar tem um total de 3 folhas caligráficas de Barata correspondendo a três dos exemplos xilográficos, embora Viterbo tenha referido quatro.

Ao longo da sequência vão aparecendo folhas manuscritas com anotações e que tentam reproduzir de forma abreviada o conteúdo das folhas originais. Assim concluímos que quem estava a catalogar este exemplar teria outro para comparação, não se percebendo porque é que as folhas que estão assinaladas pelo bibliotecário não são as originais e o que lhes terá acontecido. Dos três originais que apontamos, falta a quarta folha que de acordo com o descritivo de H. Campos F. Lima²³ será a folha número 15 (*Ecce nunc benedicite...*) segundo a nossa numeração.

Após estas verificações, depreendemos que este seria mais um dos exemplares de 1590, pois ainda consta a folha de rosto do tratado de ortografia impresso por Belchior Rodrigues em 1590. Existe ainda a referência à folha de rosto do tratado de aritmética, mais uma folha manuscrita pelo bibliotecário, mas que indica o título da edição de 1590 e ainda alguns elementos decorativos que constam no original.

A licença de impressão também aparece reproduzida pelo bibliotecário.

Impressão:

Local: Lisboa 1590 (?);

Licença de impressão: não consta;

Formato: 4° oblongo;

Número de pranchas caligráficas: 3;

Encadernação: microfilme.

Passamos a demonstrar as estampas que constam neste exemplar:

23. H. Campos F. Lima,
1923, op. cit., p. 18.

❧ I. FOLHA I

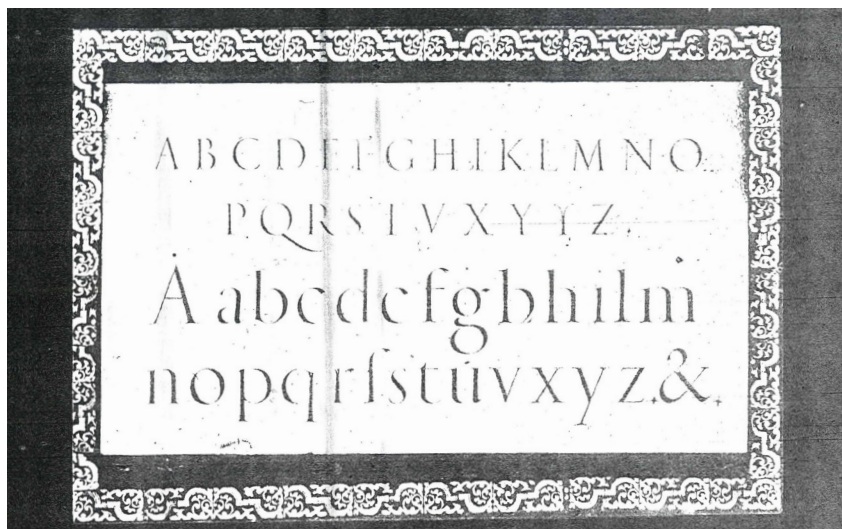


Fig. 27

Notas: esta estampa foi negativada pois os brancos aparecem a negro. Corresponde à folha número 20 do ex. BNP. 297.

❧ II. FOLHA 2

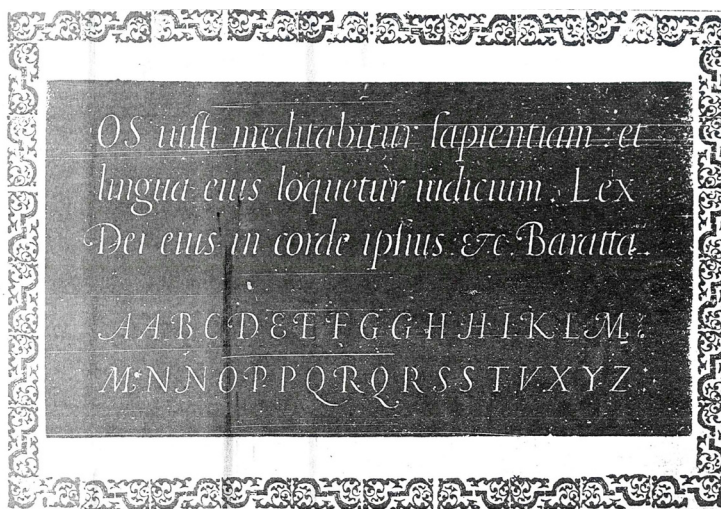


Fig. 28

Fig. 27 / 28 - Exemplares,
Microfilme, BNP,
Res. 298.

Notas: esta estampa corresponde à folha número 21 do ex. BNP. 297.



Fig. 29

III. FOLHA 3

Notas: folha correspondente ao número 23 do ex. BNP. 297.

D. EXEMPLAR BIBLIOTECA DA AJUDA (LISBOA)

Estas seriam as 22 letras, o alfabeto figurado do alfabeto latino, apesar de existir outro onde não consta a letra k.: « *a, b, c, d, e, f, g, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, x, z.*» Buescu²⁴ confirma que o conjunto de letras coincide com os alfabetos existentes nos numerosos tratados para o ensino da escrita que existiam e circulavam na Europa. A autora assinala em 1983, a existência dos dois exemplares, o da Biblioteca Nacional e o da Ajuda. Da leitura da nota referenciada, depreende-se que a autora considerou o exemplar existente na Ajuda como incompleto, comparativamente ao da BNL.

Inocência Francisco da Silva referencia o professor Pedro José da Fonseca que esteve na posse de um dos exemplares e que cremos que é o exemplar que se encontra neste momento na Biblioteca da Ajuda, pois é o único dos exemplares cuja foliação começa com a *TAVOADA PEQVENA* que pertence ao tratado de aritmética.

O exemplar da Ajuda tem duas licenças da Inquisição, uma à entrada do livro, sendo esta a que foi supostamente concedida aos *Exemplares*, e não tem a orla. A outra licença, que tem o mesmo texto, aparece no

24. M. L. Buescu, 1983, op., cit., p. 22.

Fig. 29 - *Exemplares*, Microfilme, BNP, Res. 298.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

tratado de ortografia com duas orlas paralelas na horizontal, iguais às dos *Exemplares*.

As estampas de Barata iniciam na trigésima terceira folha (contagem com a capa e e restantes folhas) com a prancha *Apud dominus gressus*, correspondente à foliação do ex. BNP. 297, número 9. Destaca-se, conforme demonstraremos, que 10 das estampas não têm qualquer orla, embora correspondam à mesma chapa do exemplar da BNP. Tem um total de 20 estampas, faltando as gravuras correspondentes ao ex. BNP. 297, números 2, 10 e 12.

Relativamente à seqüência que estabelecemos para o livro da BNP, o exemplar da Ajuda não segue a mesma ordem, apresentando a seguinte foliação: 9, 5, 8, 11, 21, 14, 7, 1, 19, 6, 22, 20, 23, 17, 13, 16, 15, 4, 12, 3.

Impressão: António Álvares.

Data: 1590.

Local: Lisboa

Licença de impressão: sim.

Formato: 4º oblongo.

Número de pranchas caligráficas: 20.

Encadernação: não é da época.

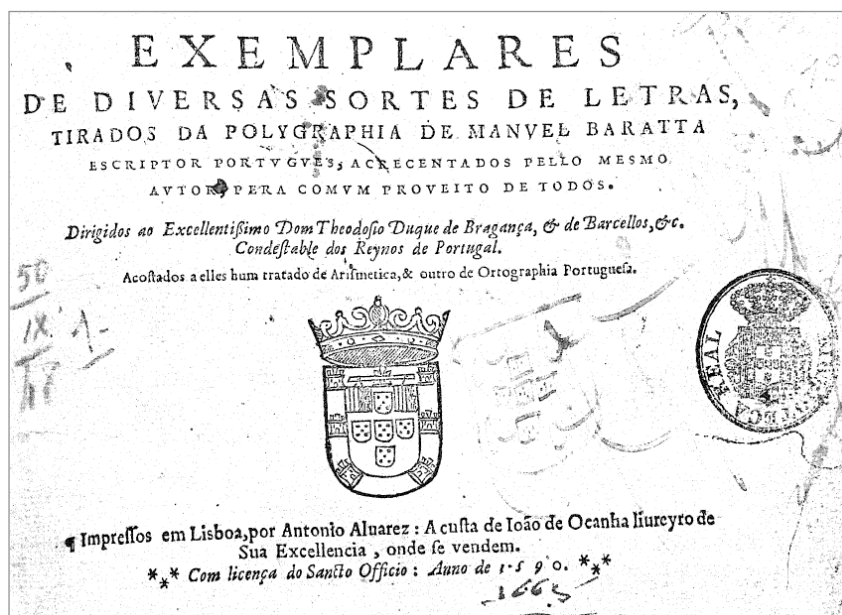


Fig. 30 - *Exemplares*,
1590, Biblioteca da
Ajuda, Mon. IX. 48.

Fig. 30

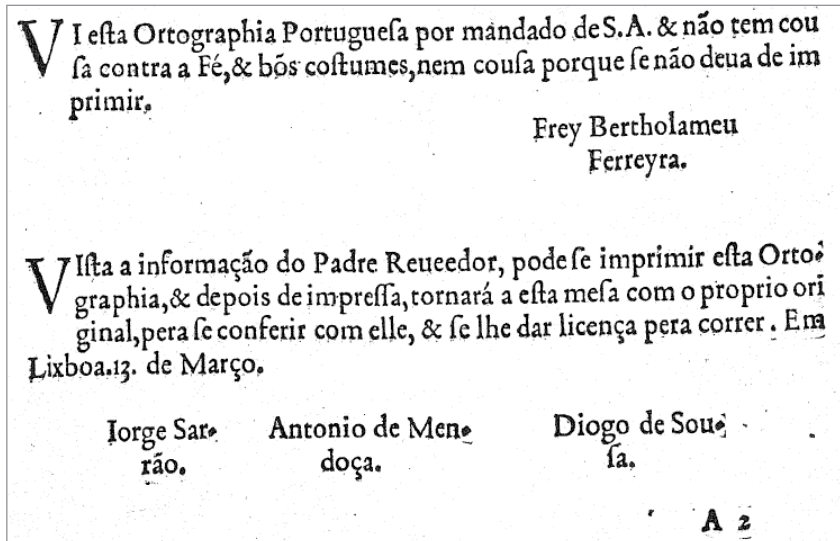


Fig. 31

I. FOLHA DE ROSTO E LICENÇAS

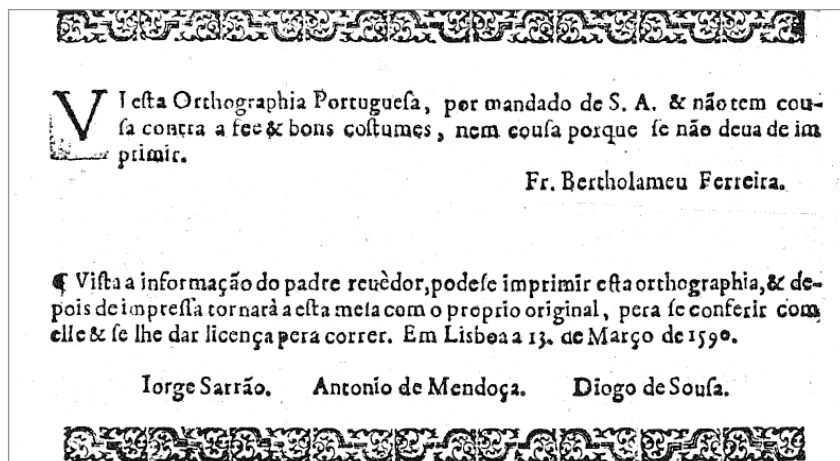


Fig. 32

Texto: «Vi esta Orthographia Portuguesa por mandado de S.A. & não tem cou-
| sa contra a Fé, & bõs costumes, nem cousa porque se não deua de im | primir: |
Frei Bertholameu Ferreyra.

Vista a informação do Padre Reueedor, pode se imprimir esta Orto | graphia, &
depois de impressa, tornará a esta mesa com o proprio ori | ginal, pera se conferir

Fig. 31/32 - Exemplares,
1590, Biblioteca da
Ajuda, Mon. IX. 48.

ARTE DE ESCRIBIR
 EXEMPLARES DE
 DIVERSAS SORTES DE
 LETRAS DE MANUEL
 BARATA 1590/1592

com elle, & lhe dar licença pera correr. Em Lisboa. 13. de Março. Jorge Sarrrão. Antonio de Men|doça. Diogo de Souza.»

Texto: «Vi esta Ortographia Portuguesa por mandado de S.A. & não tem cou|sa contra a fee&bons costumes, nem cousa porque se não deva de im|primir. | Frei Bertholameu Ferreyra.

Vista a informação do padre revêdor, podese imprimir esta ortographia, & de| pois de impressa tornará a esta mesa com o proprio ori| ginal, pera se con|ferir com elle & lhe dar licença pera correr. Em Lisboa. 13. de Março. Jorge Sarrão. Antonio de Mendoça. Diogo de Souza.

II. ESTAMPAS SEM ORLAS:

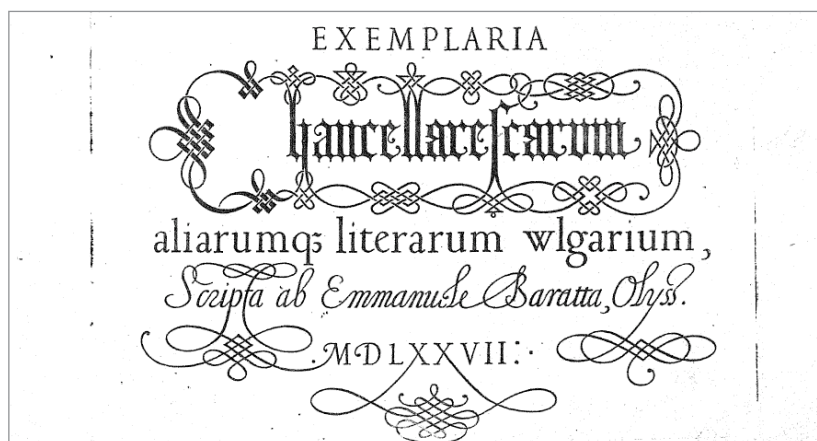


Fig. 33

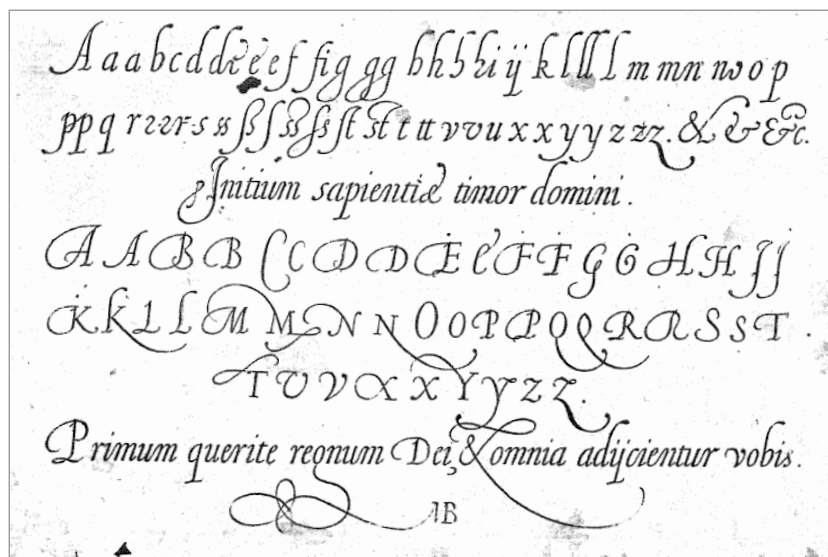


Fig. 33/34 - Exemplares, 1590, Biblioteca da Ajuda, Mon. IX. 48.

Fig. 34

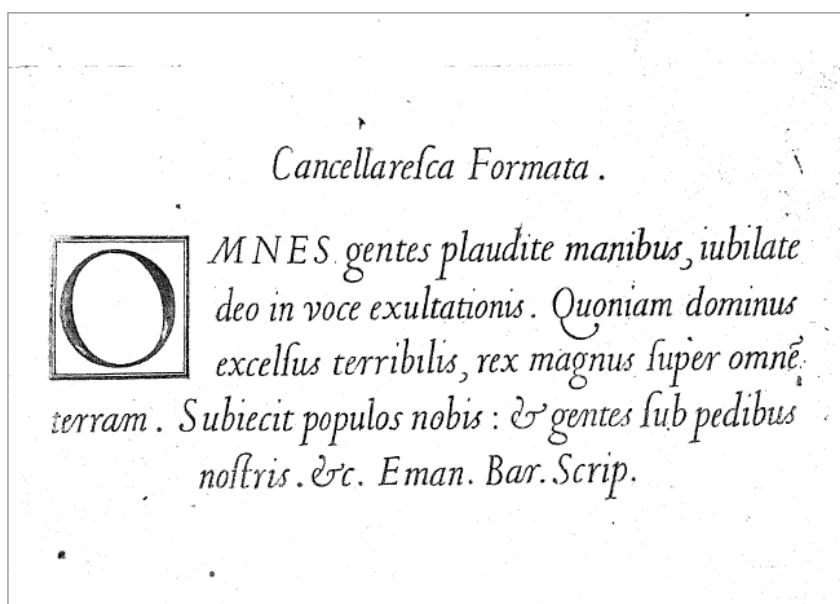


Fig. 37

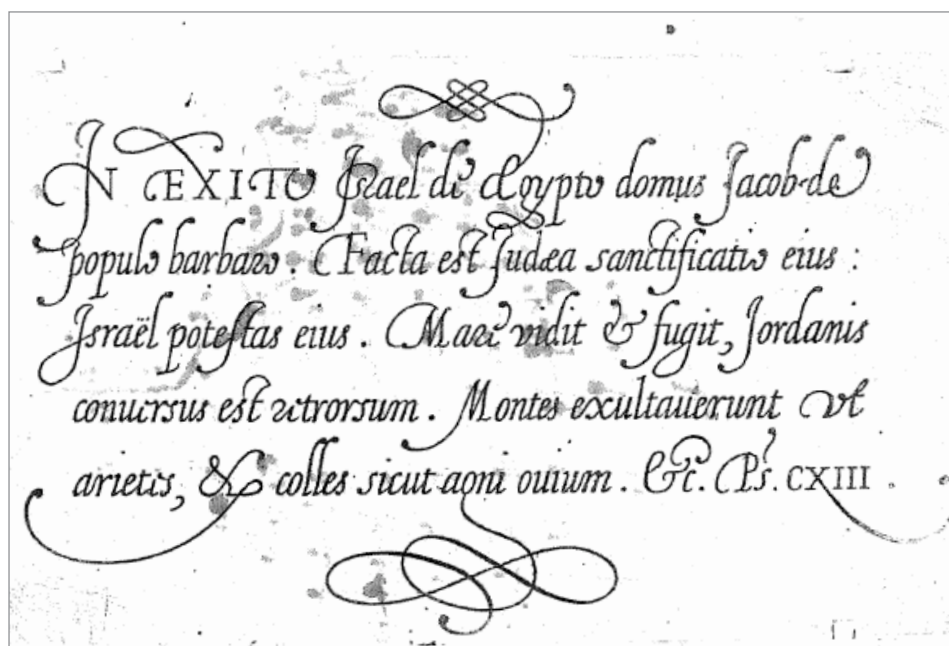


Fig. 37/38 - Exemplares,
1590, Biblioteca da
Ajuda, Mon. IX. 48.

Fig. 38

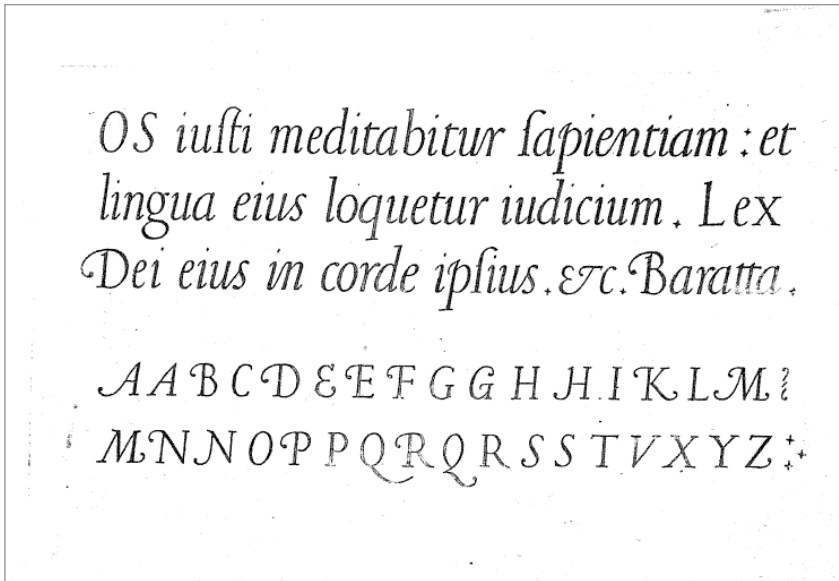


Fig. 39

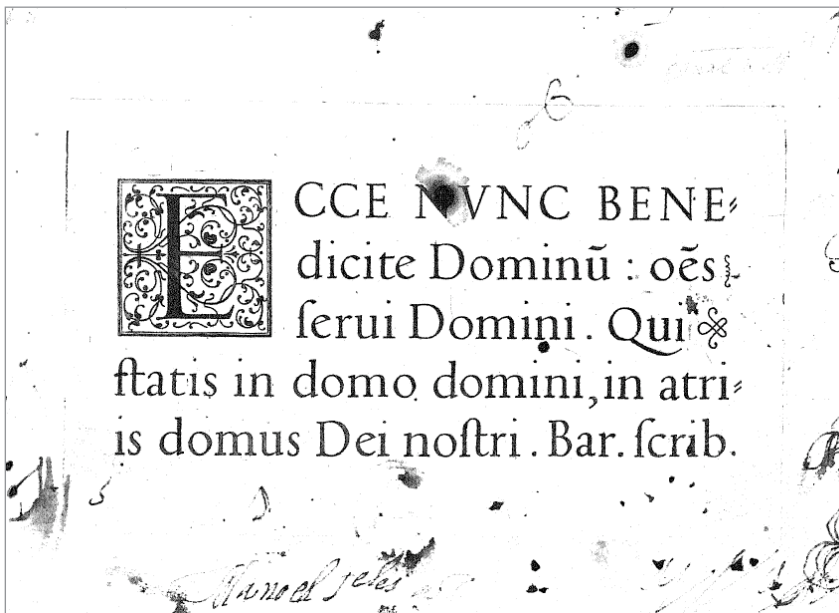


Fig. 40

Fig. 39/40 - *Exemplares*,
1590, Biblioteca da
Ajuda, Mon. ix. 48.

ARTE DE ESCRIBIR
 EXEMPLARES DE
 DIVERSAS SORTES DE
 LETRAS DE MANUEL
 BARATA 1590/1592

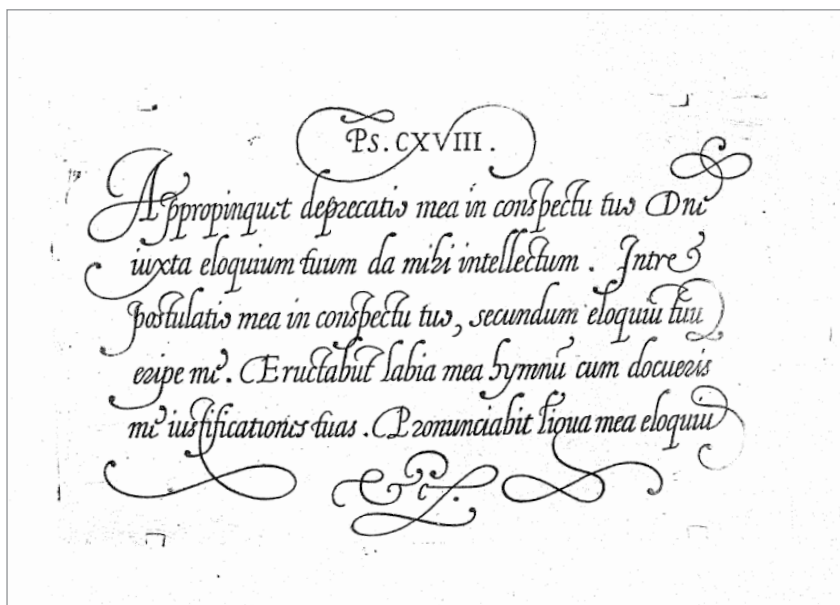


Fig. 41

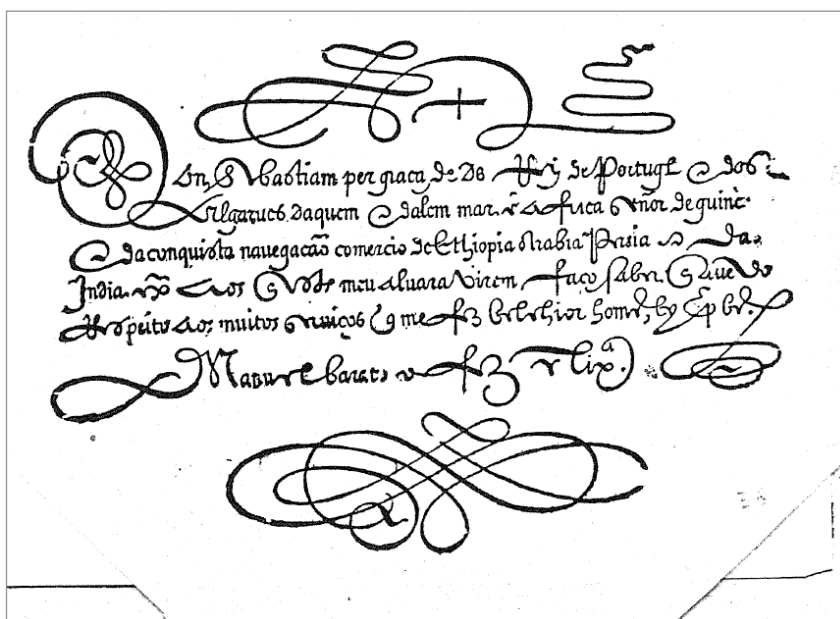


Fig. 41/42 - Exemplares,
 1590, Biblioteca da
 Ajuda, Mon. IX. 48

Fig. 42

O manual da Ajuda está num estado de conservação frágil, apresentando nos cantos direitos inferiores das folhas muitas marcas de sujidade o que supõe que foi muito folheado. As duas licenças, datadas de 13 de Março de 1590 a dos *Exemplares* e a do tratado de ortografia, atestam que as obras foram analisadas pelo mesmo revedor —Frei Bartolomeu Ferreira— e os mesmos restantes elementos da mesa, Jorge Sarrão, Antonio Mendoça e Diogo de Souza. Apesar disso, o conteúdo do texto não é exactamente o mesmo pois, analisado ao pormenor tem pequenas diferenças, que julgamos serem consequência de uma outra composição e não de um outro texto original. Os caracteres da primeira licença são em corpo maior, e não está disposto da mesma forma na página.

A encadernação do exemplar da Ajuda não é da época. Curiosamente, a folha de rosto do todo o livro é a dos *Exemplares* de Manuel Barata, mas abre com o tratado de aritmética, e acaba com o de ortografia, cuja folha final termina com a famosa expressão *LAVS DEO*, o agradecimento do autor a Deus pela realização da *obra*. Metade das folhas não possuem bordadura, ou orla, o que nos faz pensar que estas talvez pertencessem a uma outra edição, ou à edição de 1590 mas inacabada, pois as orlas entrariam posteriormente numa segunda impressão.

 E. EXEMPLAR BIBLIOTECA DE ÉVORA

Este exemplar, é de todos o mais incompleto. Para além de apresentar páginas em estado de conservação muito frágil, tem apenas 10 folhas impressas originais e as restantes 8, foram copiadas à mão, isto é, foram reproduzidas manualmente. Não sabemos o que aconteceu às folhas originais. Excluimos a possibilidade de serem manuscritos de Manuel Barata, pois torna-se evidente que as letras foram copiadas por sobreposição à contraluz ou por decalque, muito embora as cópias revelam um traçado que não é de todo alheio ao conhecimento de desenho. Mesmo assim, deste facto resulta que alguém pretendeu completar este exemplar, tendo copiado através de outro livro. Facto não menos singular, são algumas folhas do tratado de aritmética, cujas letras também foram copiadas à mão, desta feita em romanos minúsculos traçados com destreza, dado o tamanho do corpo e a quantidade do texto.

Contando todas as folhas, gravuras e manuscritas, este exemplar devia ter, originalmente, 18 estampas. A foliação relativa ao ex.BNP. 297 é a seguinte: 14, 7, 6, 13, 2, 12, 17, 4, 16, 15, 1, 3, 5, 10, 8, 18, 21, 23.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

As folhas 9, 11, 19, 20, 22 não constam neste exemplar, nem gravadas e nem copiadas à mão. As cópias são os páginas 7, 6, 13, 12, 17, 5, 10, 8. Outro pormenor relevante é que apenas 5 folhas apresentam a orla mais antiga: fls. 1, 3, 18, 21, 23. A bordadura mais fina e recortada, que só verificamos no ex. da BNP, não aparece neste livro.

Passamos a demonstrar algumas das folhas originais e as copiadas manualmente, tanto do *Exemplares* como do tratado de aritmética.

Impressão: António Álvares.

Data: 1590.

Local: Lisboa.

Licença de impressão: sim.

Formato: 4° oblongo.

Número de pranchas caligráficas: 18 gravuras, 8 são cópias manuscritas.

Encadernação: não é da época.

I. ORIGINAIS



Fig. 43 - *Exemplares*,
1590 Biblioteca de
Évora, Res. 187.

Fig. 43



Fig. 44 - *Exemplares*, 1590, Biblioteca de Évora, Res. 187.

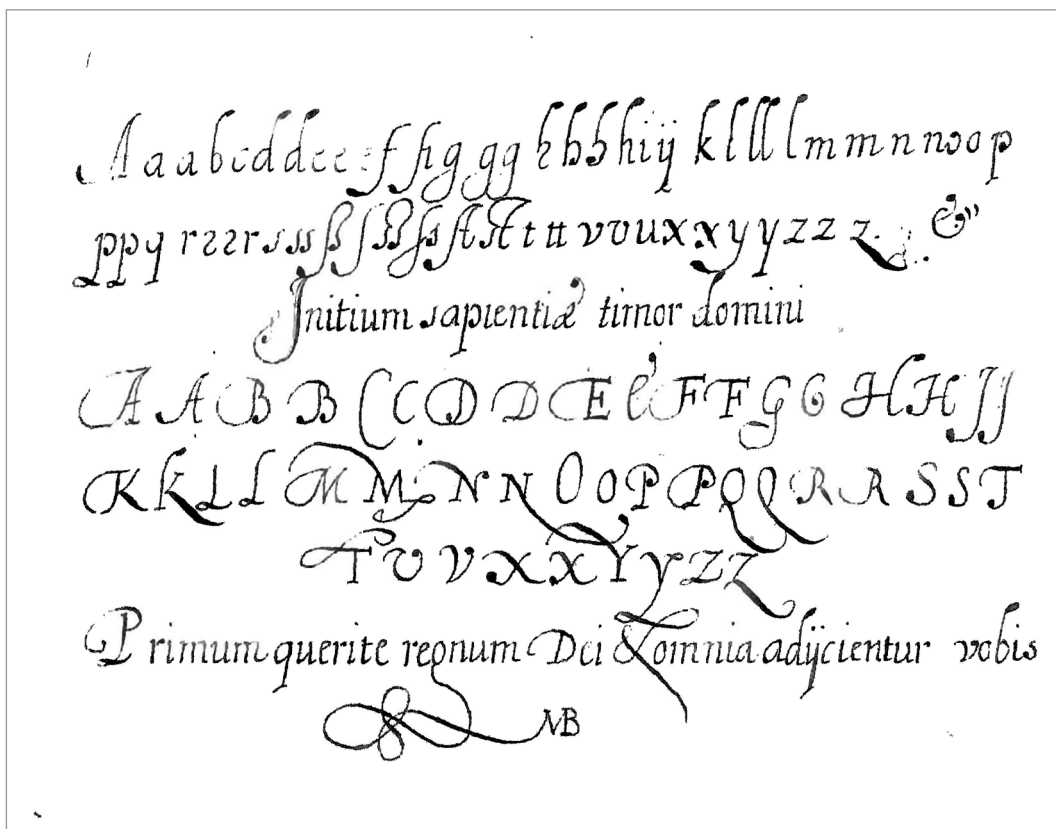


Fig. 45 - *Exemplares*, 1590 Biblioteca de Évora, Res. 187.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

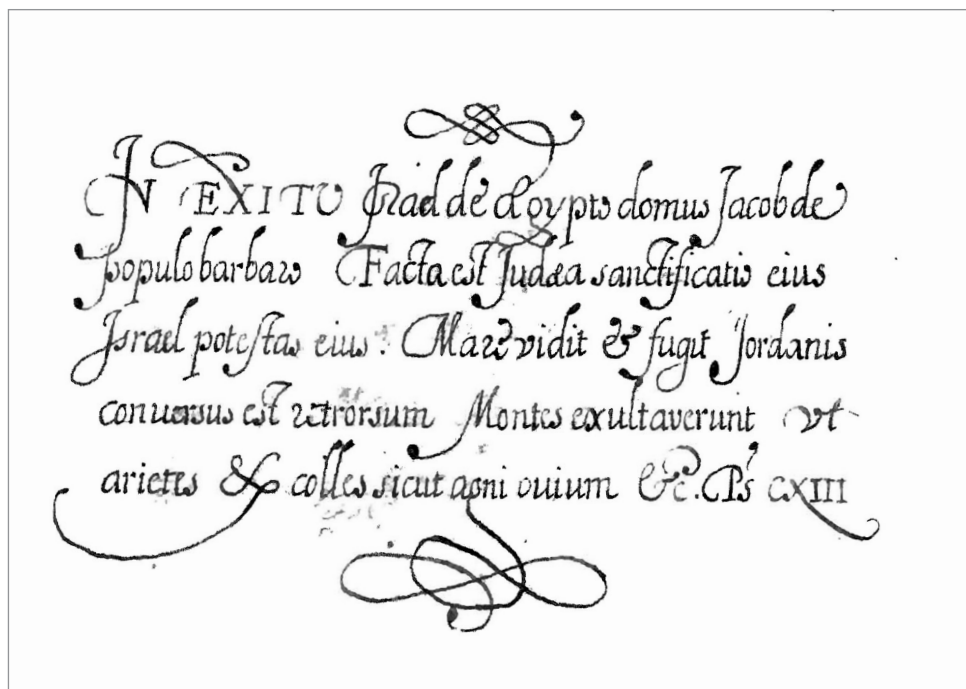


Fig. 47 - *Exemplares*, 1590 Biblioteca de Évora, Res. 187.

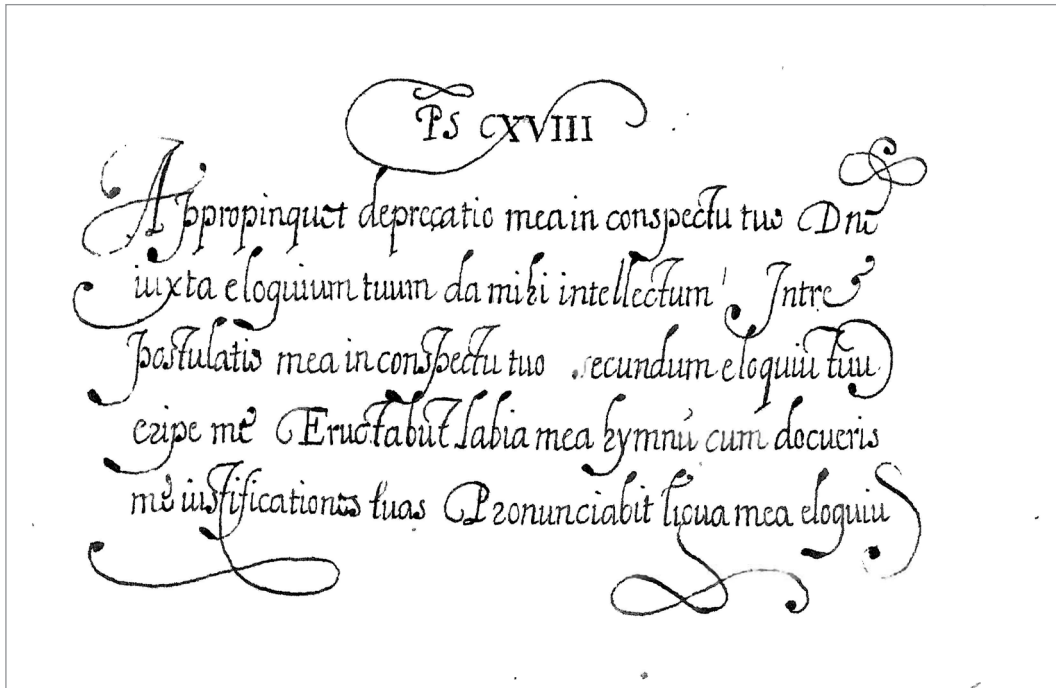


Fig. 48 - *Exemplares*, 1590, Biblioteca de Évora, Res. 187.

Cancellaresca Formata



OMNES gentes plaudite manibus iubilate
deo in voce exultationes. Quoniam dominus
excelsus terribilis, rex magnus super omne
terram Subiecit populos nobis : & gentes sub pedibus
nostris. &c. Eman. Bar. Scrip.

Fig. 49 - *Exemplares*, 1590 Biblioteca de Évora, Res. 187.

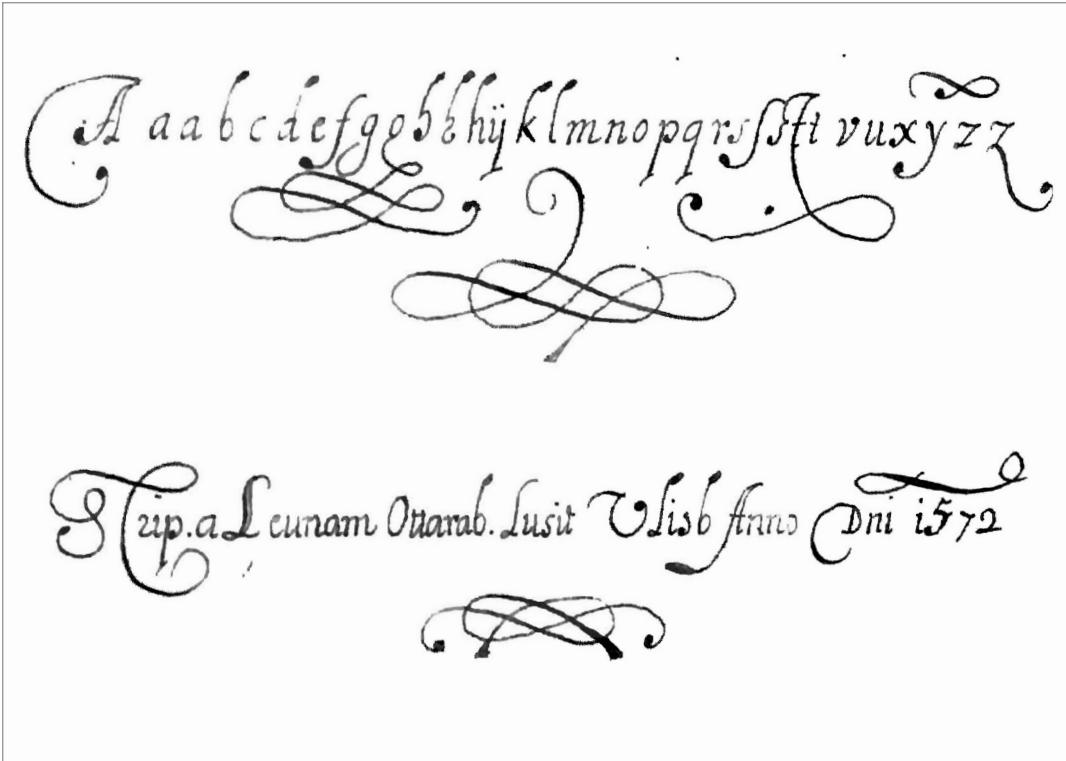


Fig. 50 - *Exemplares*, 1590, Biblioteca de Évora, Res. 187.

A mais excellente sentença & apot bema q se podia ate os antigos
imaginar era esta. Conlece'te a ty mesmo Diogenes Laercio diz
que e' ella de Thales, vn dos sete sabios de' Grecia. Outros dissezem
nisto attribuicao a Socrates e a Pythagoras: mas como quer que seja
ella era tida por divina e em tanta estima q preguntado Demonax o
philosoflo quando comecara a filosofar responde q dispois q comeca-
ra conlece're a ty mesmo conforme a divina sentença, Platao diz q
be de satino ignorarse o home a ty, e querer conlece'r os outros e'e.

Fig. 51 - *Exemplares*, 1590 Biblioteca de Évora, Res. 187.

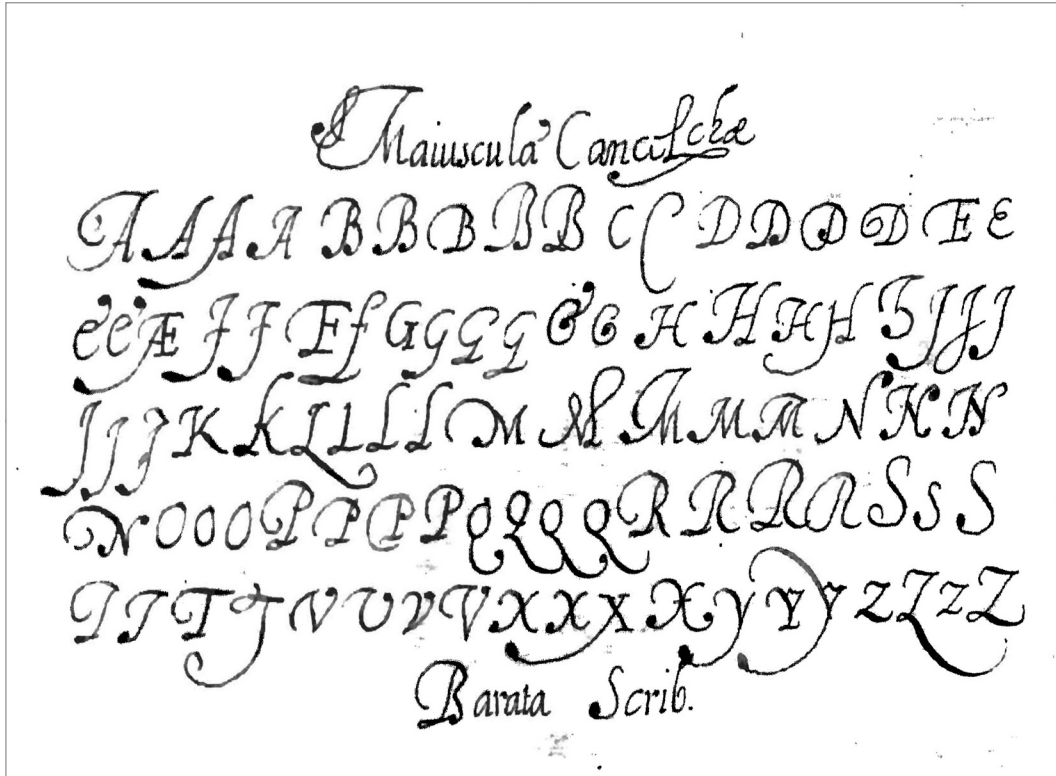


Fig. 52 - *Exemplares*, 1590, Biblioteca de Évora, Res. 187.

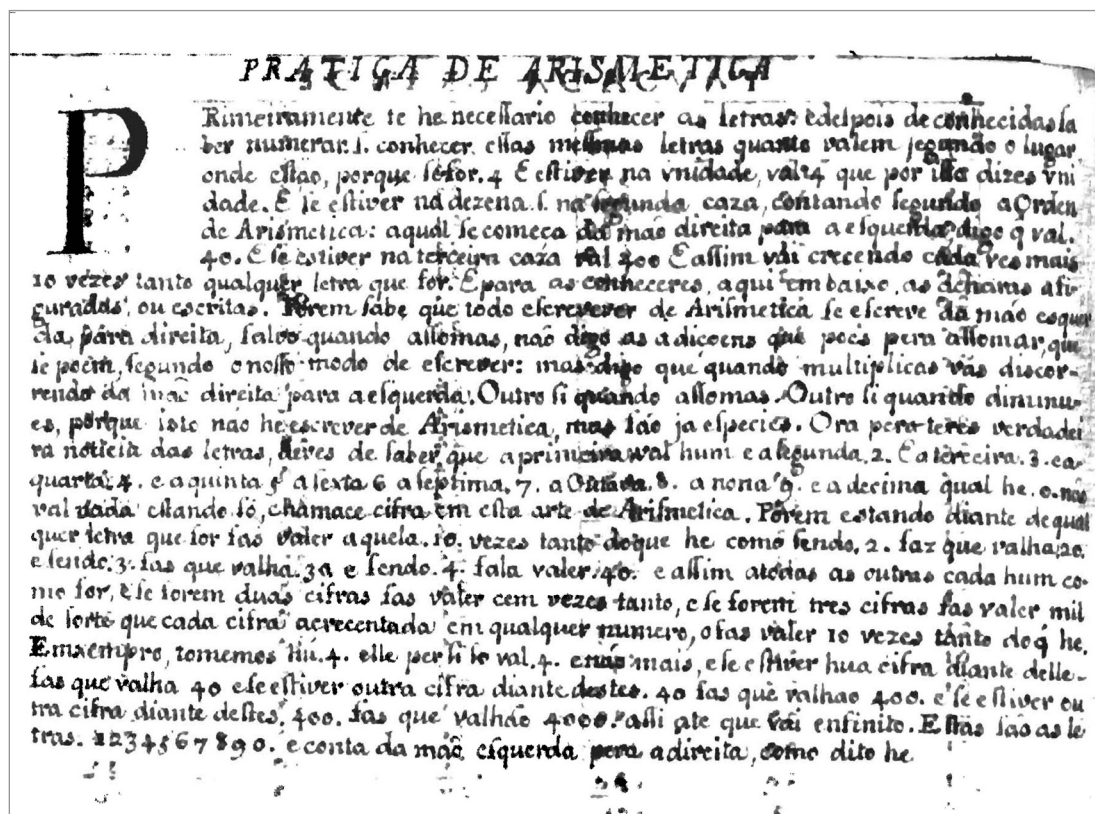


Fig. 53 - Tratado de Aritmética, 1590 Biblioteca de Évora, Res. 187.

CONTA DE ASSOMAR

Fo. 4

as letras elcontra a mão esquerda, e assentas em baixo apartados. d. e assitens allomado. Onde dirás q se monta em toda conta 2894072. se quizeres provar bota os nove fora das adicoens de cima, e tantos quantos acharas em cima tantos acharas em baixo te for certa. Ora bota os nove fora das adicoens de cima e acharas que ficão. 5. ora bota os nove fora de toda a soma e acharas que ficão outros. 5. e assi está certa, e oulha da maneira que aqui está allegurado.

2845676
497630
46987
2737
947
84
9
2894072

Outra conta de allomar pellos setes.

Prova 6
da conta 5

Otra conta de allomar provada pellos setes. Assim como querendo tu allomar 2790 e mais 7413 e mais 8614 e 942. querendo tu saber quanto he por pessoa digo q faças alli como atrás he declarado acharas q soma 19750. e se quizeres provar polla prova dos setes tem este modo Bota os setes fora de todas as adicoens, cada hu per si coque sobejar poem o logo diante da mesma adicao e despois q tiveres botado os setes fora de todas as adicoens cada hu per si, coq sobejar poe o logo diante da mesma adicao e despois q tiveres botado os setes fora das adicoens de cima, lancaras os setes fora da soma; e tanto quanto acharas nesta soma, outros tantos as de achar no que sobejar das adicoens de cima. Ora bota os setes fora 2790, digo que valhao dezenas o que sobeja das letas e acharas que ficão 4 poem os diante da mesma adicao como ja dic. Ora bota os setes fora de 7413 e acharas q ficão cifra, q poeras diante 7413. Ora bota os setes fora de 8614 e acharas que ficão 4. poem os diante da mesma adicao. Ora bota os setes fora de 942 e acharas que ficão 7 que poeras diante dos 942. Ora alloma agora tudo isto que te sobejou das adicoens e acharas que são 12. bota os setes fora de 12, e acharas q ficão 5. e outros tantos acharas que ficão na soma. I. em 19750. botando os setes fora da maneira q tenho dito. E assi está acerta certa.

2790 4
7413 0
8614 4
942 4
19750 12

Prova 5
5

Conta

Fig. 54 - *Tratado de Aritmética*, 1590, Biblioteca de Évora, Res. 187.

IV. CONCLUSÕES

A exemplar da Biblioteca de Évora é bastante singular na medida em que substituíram as estampas de Barata por folhas copiadas manualmente. Das 18 páginas encadernadas, 8 são cópias manuscritas num papel visivelmente diferente das folhas originais. O estado de conservação é mau, as folhas originais têm manchas de água bastante notórias, havendo inclusive restos de papel cortado entre algumas páginas. Não existe qualquer folha que não conste no ex.BNP. 297.

Tal como o exemplar da Ajuda, a orla mais delicada também não se verifica em nenhuma das folhas.

F. EXEMPLAR BRITISH LIBRARY

O exemplar que está na British Library em Londres, veio da colecção do Bristish Museum, tendo no verso da contra-capla o símbolo daquele Museu, que segundo nos adiantaram, corresponde à sua fundação no século xvii que se iniciou com as várias colecções de mais de 71.000 objectos de Sir Hans Sloane (1660-1753) constituídas por manuscritos, livros, antiguidades e *specimens* naturais. Assim sendo, é possível que já nessa época o exemplar de Manuel Barata fizesse parte dessa colecção. A obra tem agregado um tratado de Josiah Ricraft *The peculiar Characters of the Orientall Languages and sundry others delineated* (4to. Londres 1645) e o tratado de Gândavo, faltando o de aritmética. Os cantos inferiores direitos das folhas revelam manchas escuras que indicam que foi muito manuseado.

Este exemplar tem um total de 24 estampas, embora com duas repetidas, a número 2 e 12, tendo em falta apenas uma das gravuras, a 13. Relativamente ao ex. BNP.297, segue a seguinte foliação: fls. 14, 6, 7, 12, 17, 2, 4, 16, 15, 1, 3, 5, 11, 10, 8, 9, 19, 18, 21, 22, 20, 23.

As orlas verificadas neste exemplar correspondem à série mais antiga.

Impressão: António Álvares.

Local: Lisboa.

Licença de impressão: sim.

Formato: 4° oblongo.

Número de pranchas caligráficas: 24, 2 são repetidas.

Encadernação: não é da época.

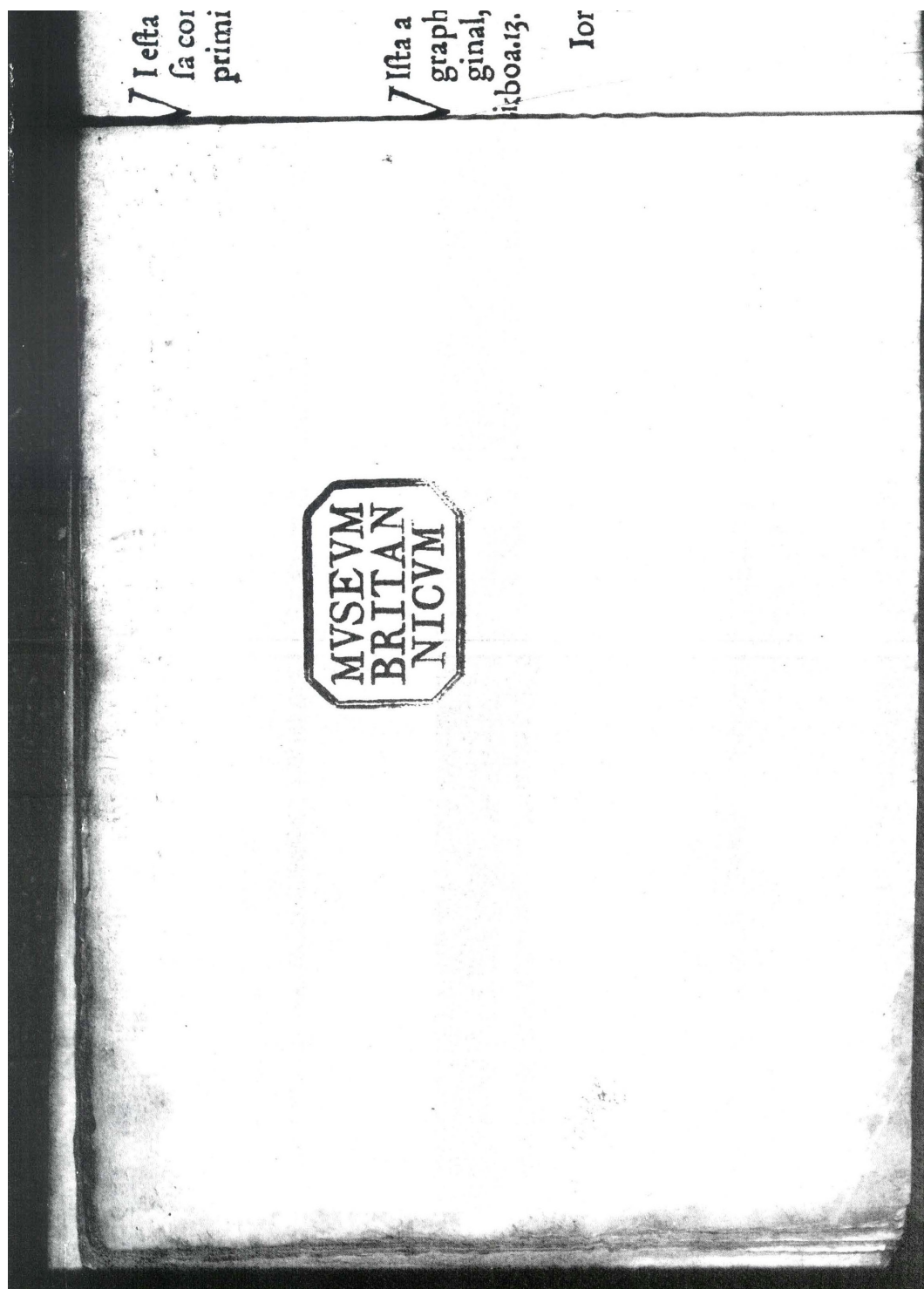


Fig. 55 - Chancela do Museu Britânico, *Exemplares*, 1590, British Library, C. 31.h. 40 (2,3).

Este é um dos dois exemplares de 1592, que até agora não tinham sido nem vistos nem localizados.

Não se sabe o caminho deste exemplar até à Biblioteca de Braga, embora o doutor Vítor Serrão admita a possibilidade da existência de um fundo pertencente ao célebre arcebispo de Braga, D. Frei Bartolomeu dos Mártires. Assinala-se ainda a existência nesta biblioteca de um livro de Yciar, edição de 1559, por Estevan de Nagera em Saraçoça e de Luca Pacioli.

No século passado o livro sofreu algumas alterações, embora acreditemos que tenham sido feitas com a melhor das intenções, eventualmente para salvaguardar a sua conservação, pois algumas das folhas apresentam manchas de água. Acontece que o bibliotecário colou todas as folhas originais de Barata em molduras com retângulos abertos à medida da área de desenho e que taparam as orlas e possíveis vestígios da matriz de impressão. A existirem marcas indicadoras de algum pormenor estão tapadas pelas molduras. De qualquer modo, este exemplar está bem preservado e estimado.

Em Outubro de 2009 e após os contactos estabelecidos com o doutor Eduardo Pires de Oliveira, responsável pela área dos Reservados desta Biblioteca, foi levada a cabo uma edição fac-similada deste exemplar, editada pelo Centro de Estudos Lusíadas e apresentada por nós no Museu Nogueira da Silva em Braga, em conjunto com o doutor Vítor Serrão, professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e pela doutora Anabela Barros, professora auxiliar do ILCH / Universidade do Minho.

O livro apresenta um total de 18 estampas, com a seguinte foliação tendo em conta a sequência estabelecida a partir do ex.BNP. 297: fls. 14, 6, 7, 5, 10, 8, 9, 11, 12, 13, 17, 16, 15, 2, 1, 3, 4, 23. Faltam as seguintes folhas: 13, 18, 20, 21, 22. Há de facto algumas diferenças relativamente à edição de 1590: na licença dos *Exemplares* foi omitida a data de 1590, restando apenas o dia e o mês, 13 de Março. O nome de João de Ocanha, aparece a assinar o prólogo como João de *Ochanha*. A folha de rosto do tratado de ortografia de Gândavo segue com as emendas de Alexandre Siqueira e termina de um modo diferente, sendo o *LAVS DEO* substituído por *FINIS*.

Impressão: Alexandre Siqueira.

Local: Lisboa 1592.

Licença de impressão: sim.

Formato: 4° oblongo.

Número de pranchas caligráficas: 18.

Encadernação: não é da época.



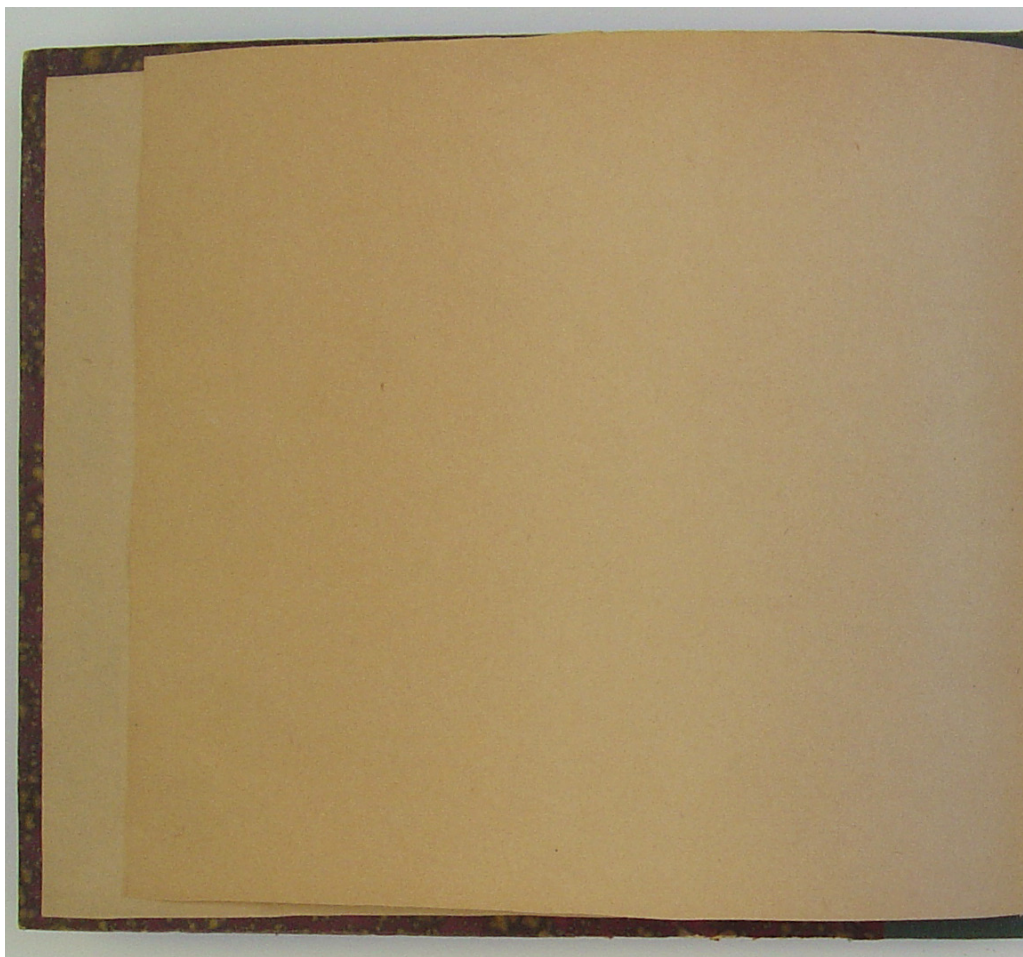
Fig. 56 - *Exemplares*, 1592, Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Passamos a demonstrar as folhas que mereceram a atenção devida pois são diferentes da edição de 1590.

Descrição: «*Exemplares* || *de diversas sortes de letras*, || *tiradas da polygraphia de Manuel Baratta* || *escriptor portugues*, *acrescentados pelo mesmo* || *avtor, pèra comvum proveito de todos*. || *Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c.* || *Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa agora emendados* || *Impressos em Lisboa, por Alexandre de Siqueyra : A custa de João de Ocanha liureyro de* || *Sua Excellencia, onde se vendem*. || *Com licença do Sancto Officio, & Ordinario* : *Anno de 1592*.

Notas: foi acrescentado o «*agora emendados*», «*Alexandre de Siqueyra*», «*& Ordinario*» e 1592. O escudo português no centro da composição é igual ao da edição de 90.



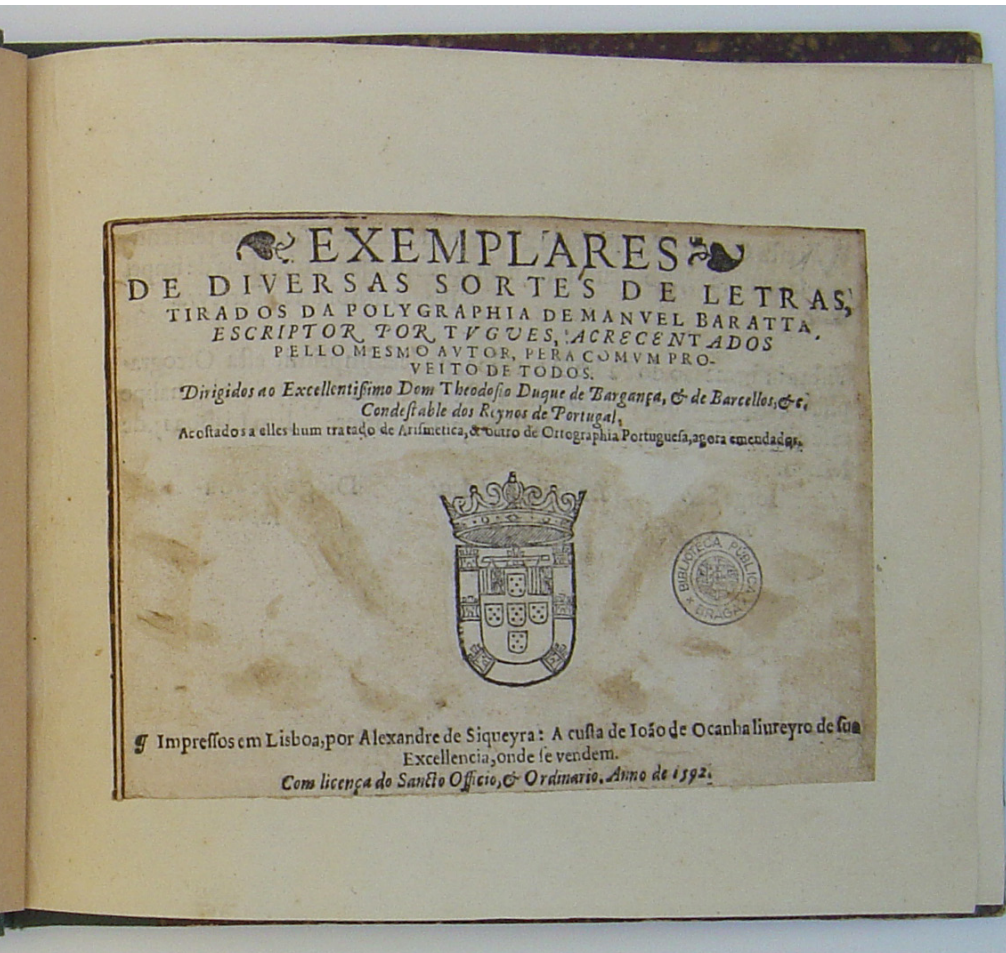
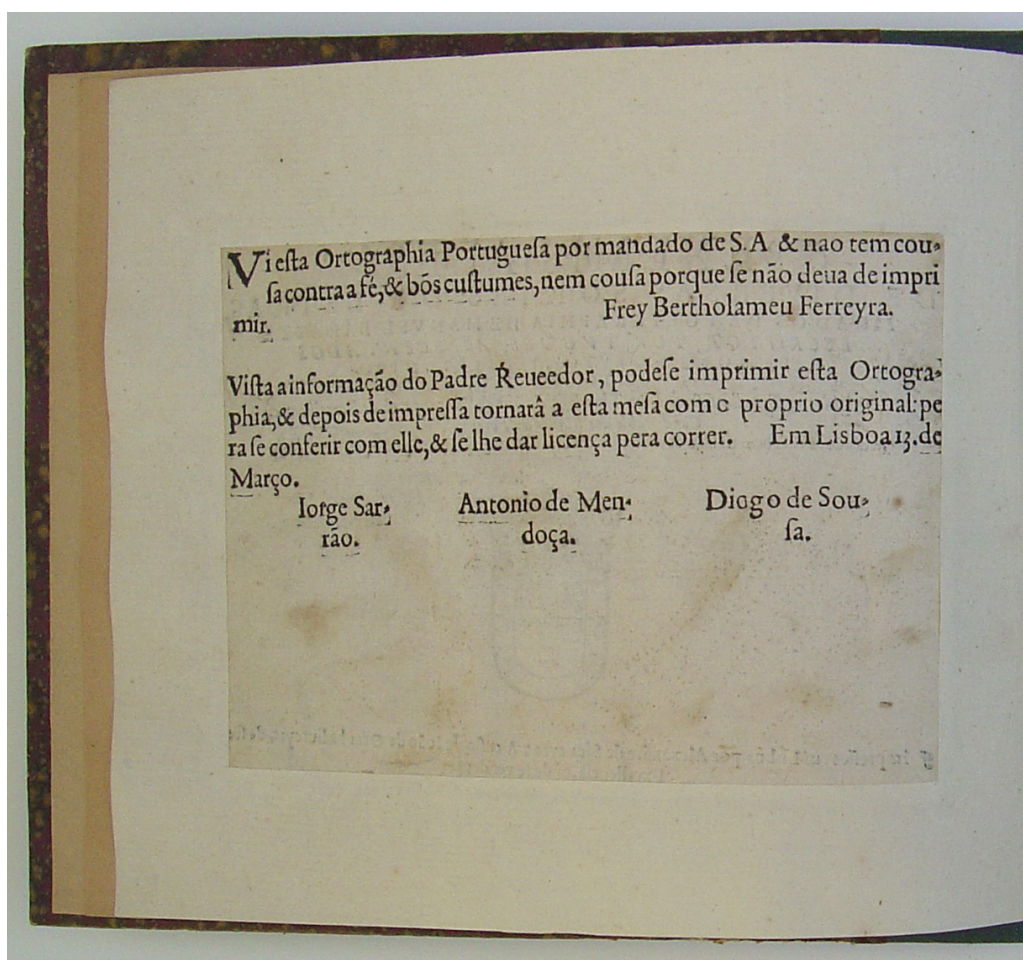


Fig. 57 - *Exemplares*, 1592, Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A.

Notas: a licença de impressão segue exactamente o mesmo texto de 1590, embora tenha sido retirado o ano. Os nomes da mesa da Inquirição são os mesmos. Na dedicatória ao duque, o nome de Ocanha, aparece *Ochanba*.



AO EXCELLENTISSIMO DVQUE

DENDO Grandíssimo desejo Manuel Baratta de sayr a luz com hũa obra como era esta que tinha entre mãos: & não lhe podendo dar fim por o leuar Nosso Senhor pera si, antes de ha ter acabada, ajuntey as laminas, & trellidos, que elle tinha esculpido de sua mão (por não ficarem cousas de hum tam insigne Autor como este em perpetuo esquecimento) & as tomey a minha conta. E pellos grandes desejos que tenho de me empregar em o serviço de vossa Excellencia, &c. Per o que receberá este piqueno que tiue em asuntar, & fazer imprimir, vendo a vontade com q̃ as offereças quais não iram tam limadas, & perfectas, como se o Autor as acabara em sua vida, mas alsí como vão, as recebera vossa Excellencia com sua acostumada benignidade, pera que tenham ser, & valor: & debaixo da proteção, & amparo de vossa Excellencia sejam bem recebidas de todos. Nosso Senhor a vida de vossa Excellencia guarde largos, & felices annos; & estado acreçente, & prospere. Em Lisboa, &c.

Ioão de Ochanha.

Fig. 58 - Exemplares, 1592, Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Notas: o prólogo ao leitor aparece no verso da página da dedicatória e a obra abre com a folha número 14.

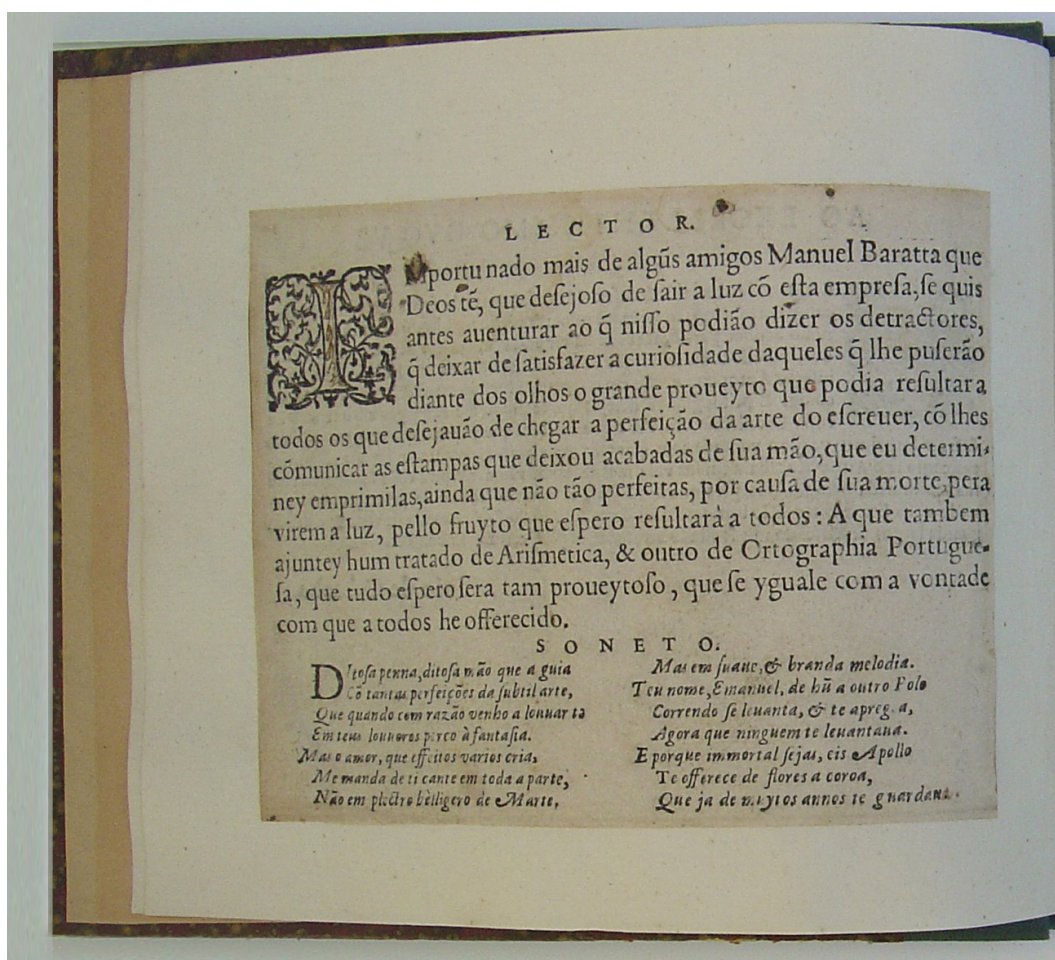




Fig. 59 - *Exemplares*, 1592, Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Notas: esta folha corresponde à número 10 do ex.BNP.297, com medidas excepcionalmente grandes: 116 x 138. A assinatura MB que aparece ao centro e em baixo com um arabesco, não existe na edição de 1590.



Esta mais excellente sentença & apotema q se podia alre os antigos
imaginar, era esta. Conhece-te a ty mesmo. Diogenes Laercio diz
que he ella de Thales, um dos sette sabios de Grecia. Outros dissem
nisto, attribuindo a Socrates, e a Pythagoras: mas como quezque seja,
ella era tida por diuina, e em tanta estima, q perguntado Democrito o
philosopho quando comecara a philosophar, respondeo q despois q comeca-
ra conhecer-se a ty mesmo, conforme a diuina sentença. Platon diz q
he desatinado ignorarse o home a sy, e querer conhecer os outros. Et.

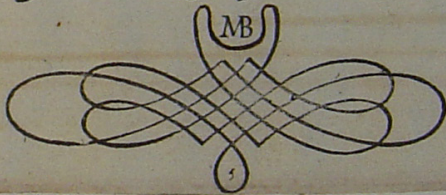


Fig. 60 - Exemplares, 1592, Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Notas: esta estampa corresponde a duas do exemplar da BNP, à folha 9 e à 5. As medidas são 114 x 144 mm.

Apud dominum gressus hominis dirigentur, et viam eius
volet. Cum ceciderit non collidetur: quia dominus sup-
ponit manum suam. Junior fui etenim senui et non vidi
iustum derelictum: nec semen eius querens panem. Tota
die miseretur et commodat: et semen illius in bñdictione
erit etc. Barat. seribeb. Olyssip. Anno dñi 1577.

A a b c d e f g g h i j k l m n o p q r s s s t v u x y z z.



Apud dominum gressus bonius dirigentur, et viam eius
volet. Cum ceciderit non collidetur: quia dominus sup-
ponit manum suam. Junior sui etenim senui et non vidi
iustum derelictum: nec semen eius querens panem. Tota
die miseretur et commodat: et semen illius in benedictione
erit etc. Barat. scribeb. Olyssip. Anno dñi. 1577.

A a b c d e f g h i j k l m n o p q r s s t u v x y z z.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Notas: a estampa corresponde à folha 5 e 11 do ex.BNP. 297 e apresenta duas assinaturas, a do original e a que pertence à 5, escrita em espelho. As medidas são 103 x 136 mm.

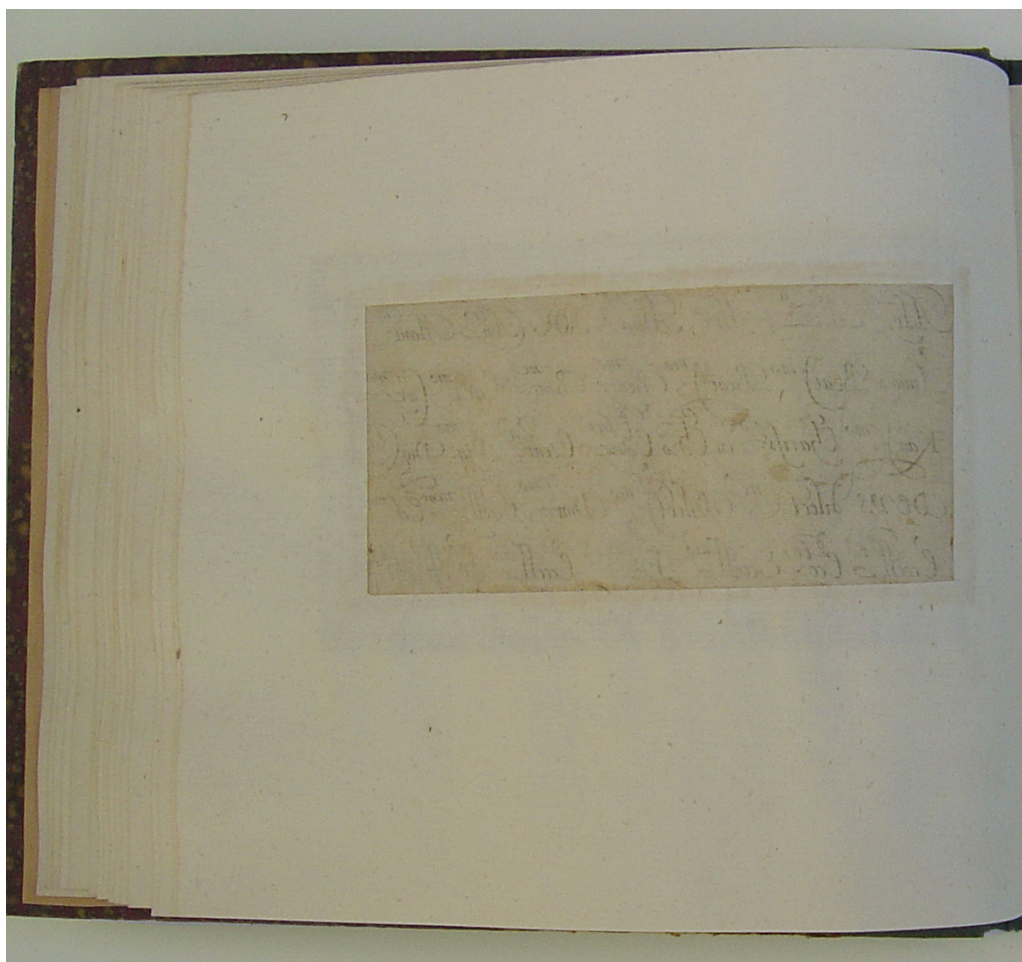


10
Ps. LXXX.
EXULTATE Deo adiutori nos, iubilate Deo Jacob Sumite
Psalmum & date tympanum: psalterium iucundum cum citara.
Buccinate in neomenia tuba: in insigni die solennitatis vae Quic
Preceptum Deo Jacob. Testimonium in Joseph posuit illud cum
exiret de terra Egypti, linguam quam non nouerat audiuit. &c.
Emmanuel Baratt. Olyssip. Scripsit.
Olyssip. à Leuam. Ottarab. Lusit. Olyssip. Anno Dni. 1572.

Fig. 62 - Exemplares, 1592, Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A.

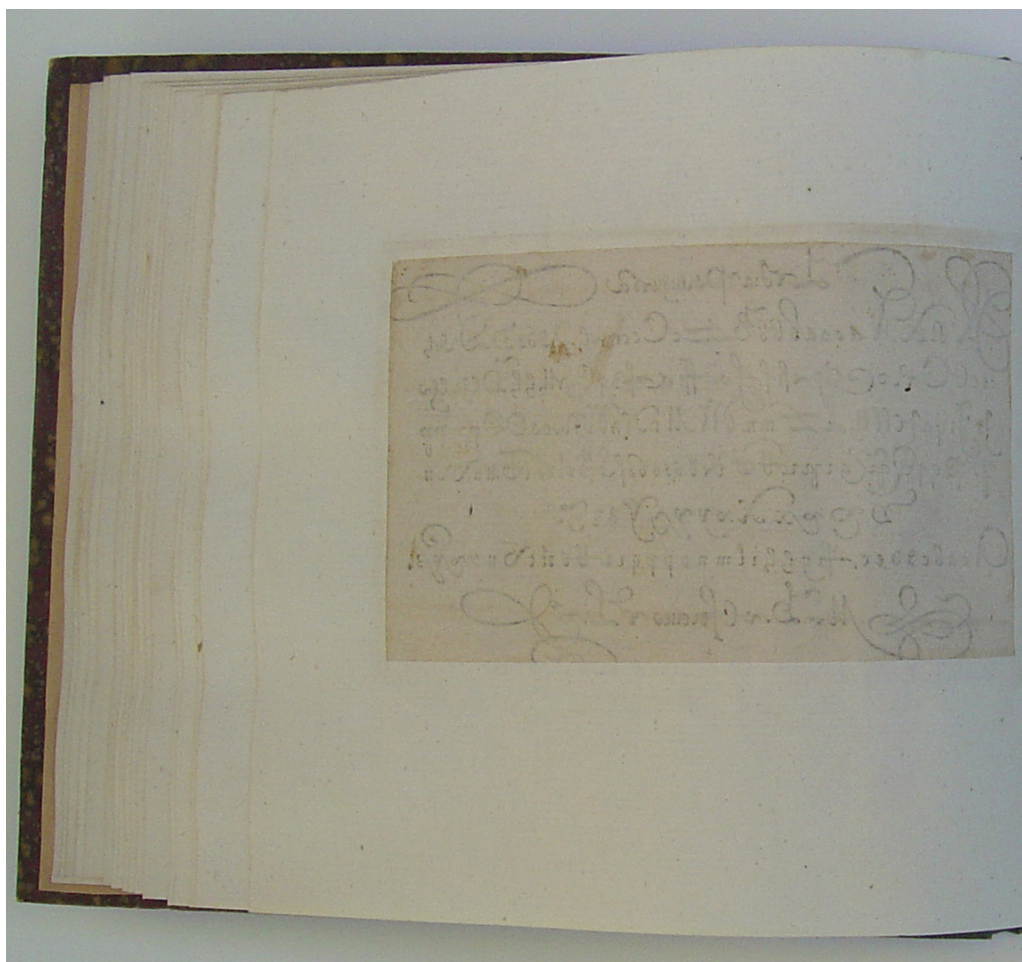
ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Notas: esta é correspondente à folha 1, mas sem a moldura que aparece em todos os livros. Percebem-se alguns *fios* laterais que poderia ser uma outra orla.



ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Notas: igual à anterior, não há diferenças com a original, mas não tem moldura.



18

D. N. S. V. B. A. S. I. A. M. p. e. r. g. r. a. c. i. a. d. e. d. e. H. e. r. e. d. e. p. o. r. t. u. g. a. l. e. s. d. o. m. i. n. o. s. i. l. l. u. s. t. r. i. s. s. i. m. o. s. d. e. a. l. e. m. m. a. r. i. s. a. f. r. i. c. a. d. e. i. n. d. i. a. e. q. u. i. n. e. I. n. d. i. a. n. o. s. t. r. a. m. e. u. a. l. i. a. n. a. v. i. t. e. m. f. a. c. i. s. s. a. b. r. e. G. a. u. d. e. d. o. H. o. p. e. i. t. u. a. o. m. n. i. t. u. s. s. u. i. c. o. s. q. u. e. s. u. n. t. b. e. t. t. e. r. i. o. r. h. o. m. i. n. u. m. q. u. i. p. e. r. b. e. n. e. f. i. c. i. a. m. n. o. s. t. r. a. m. M. a. n. u. e. l. B. a. r. a. t. a. v. l. i. s. s. i. m. o. s. d. e. a. l. e. m. m. a. r. i. s. a. f. r. i. c. a. d. e. i. n. d. i. a. e. q. u. i. n. e. I. n. d. i. a. n. o. s. t. r. a. m. e. u. a. l. i. a. n. a. v. i. t. e. m. f. a. c. i. s. s. a. b. r. e. G. a. u. d. e. d. o. H. o. p. e. i. t. u. a. o. m. n. i. t. u. s. s. u. i. c. o. s. q. u. e. s. u. n. t. b. e. t. t. e. r. i. o. r. h. o. m. i. n. u. m. q. u. i. p. e. r. b. e. n. e. f. i. c. i. a. m. n. o. s. t. r. a. m.

Fig. 64 - *Exemplares*, 1592, Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Notas: título do *Regras que Ensinam a Ler...* de Gândavo, já com a data e assinatura de Siqueira.

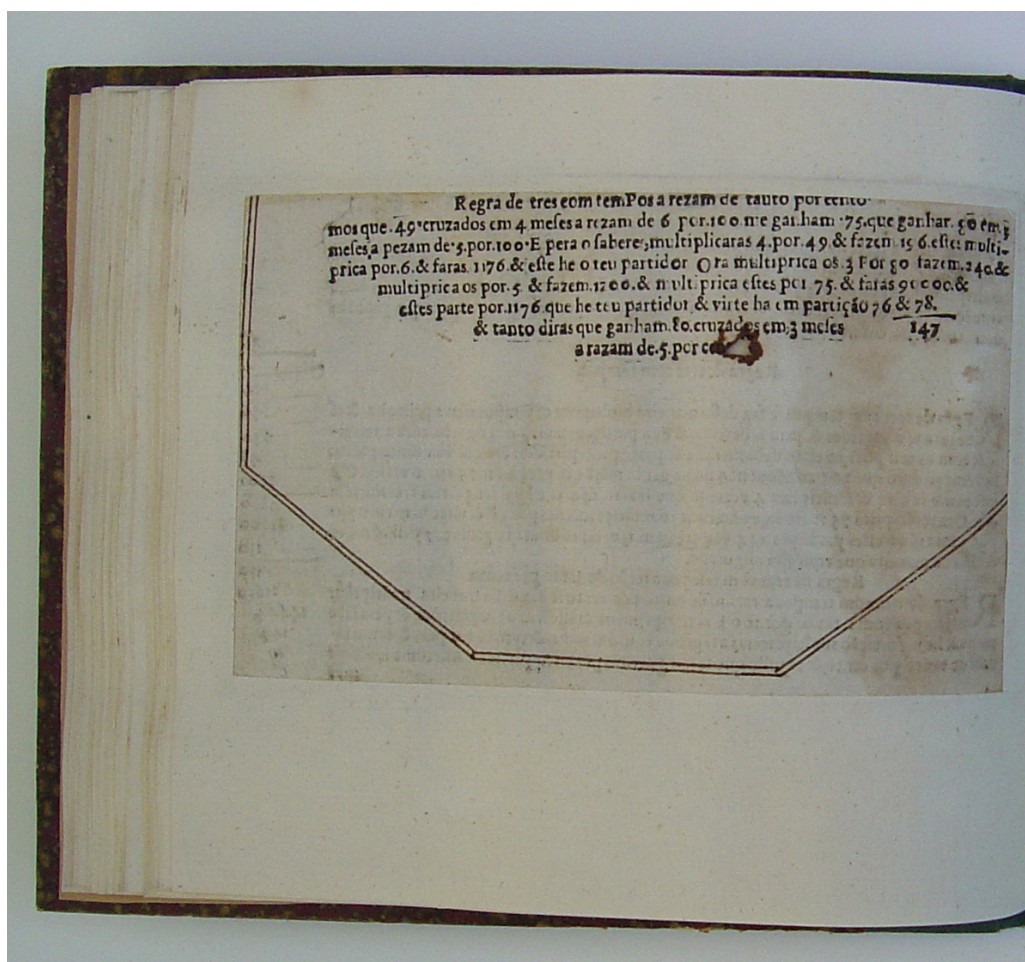
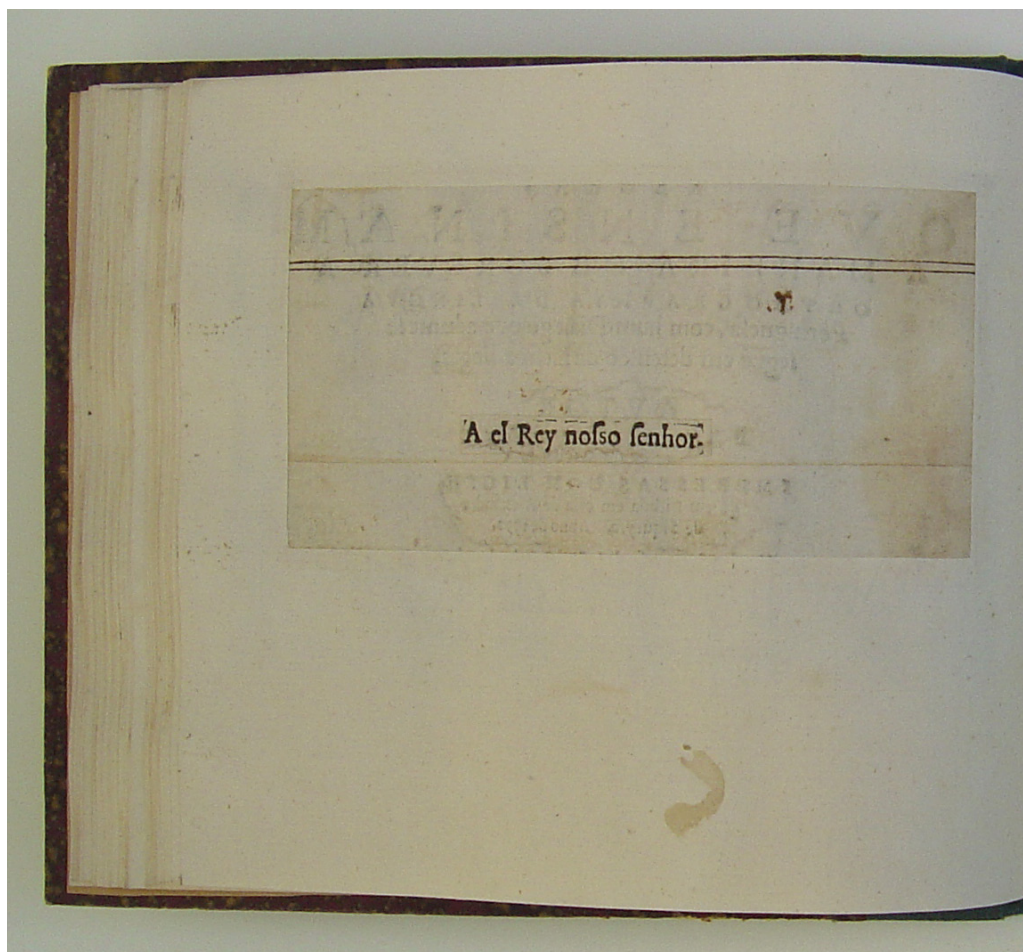




Fig. 65 - *Exemplares*, 1592, Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Notas: a licença de impressão do tratado de ortografia, tem a data da edição anterior, 1590.



Vi esta Orthographia portuguesa, por mandado S. A. & não tem couza contra a
fey & bons costumes, nem couzas porque se não deua de imprimir.

Fr. Bertholameu Ferreira,

Vista informação do padre reuelor, pode-se imprimir esta orthographia, & depois de
impressa tornara a esta melação o proprio original, para se conferir com elle & se lhe dar
licença pera correr Em Lisboa a 13. de Março de 1590.

Iorge Sarrão Antonio de Mendoça Diogo de Souza.

Fig. 66 - *Exemplares*, 1592, Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A.

Notas: folha final do tratado de ortografia, onde se lê a palavra FINIS.

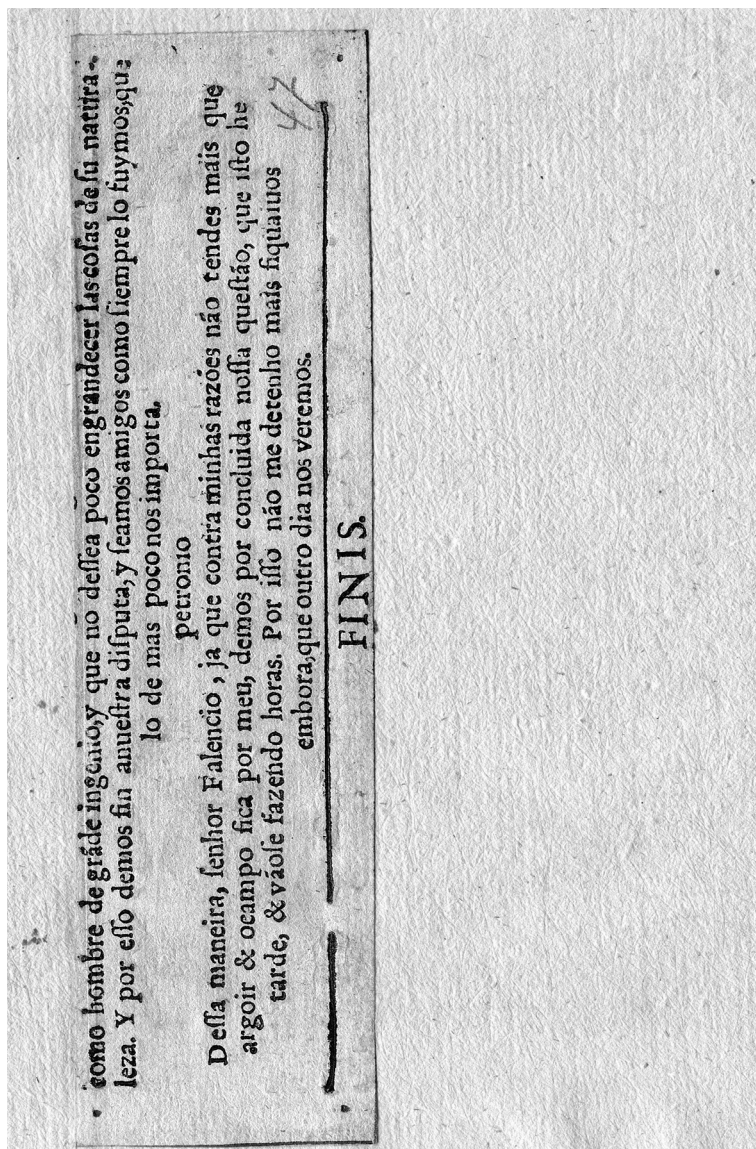


Fig. 67 - Exemplares, 1592, Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A.

I. CONCLUSÕES

Este exemplar da edição de 1592 é de facto uma miscelânea, na qual se aproveitam as gravuras anteriores e se acrescentam, com a mesma *matéria-prima*, outras.

As gravuras cujas medidas são anormalmente grandes fazem pensar que este exemplar foi completado com folhas de provas de Barata, idênticas às que se encontram no livro de Yciar na Ajuda, pois conforme analisaremos, o exemplar da Biblioteca D. Manuel II segue a edição de 90.

H. EXEMPLAR BIBLIOTECA D. MANUEL II

O exemplar que encontra na Biblioteca D. Manuel II, Fundação Casa de Bragança, está num estado de conservação notável, com uma encadernação em pergaminho do século XX. Não se esperaria outra coisa desta biblioteca admirável que teve início com o grande bibliófilo que foi D. Manuel II, tendo sido preservada e estimada desde a sua morte, até aos nossos dias.

Este exemplar não tem qualquer folha diferente da edição de 1590, à excepção, da folha de rosto e da licença de Alexandre de Siqueira. A orla que aparece nas estampas é aquela que atrás referimos como sendo a mais antiga, não se verificando nenhuma igual que figura no ex.BNP.297. Relativamente à sequência das páginas segue a seguinte ordem: fls 14, 7, 4, 16, 15, 17, 2, 5, 10, 11, 9, 8, 1, 3, 23. Neste livro as folhas, 6, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22, não existem.

I. AS FILIGRANAS

O interesse científico e estudo sistematizado pelas marcas de água, desde a sua identificação recolha e organização, começou no início do século XIX com o trabalho de Charles Briquet²⁵ (1839-1918) e Gherard Piccard²⁶ (1909-89). As marcas de água permitem a datação dos manuscritos com uma margem de erro reduzida, sendo tema para uma disciplina histórica auxiliar,²⁷ na medida em que proporcionam uma análise precisa da produção do papel em estudo. O estudo das filigranas permite não só entender a produção do papel num país ou região, como permite entender as rotas comerciais e distribuição.²⁸

A CHANCELERESCA
ITALIANA

25. Charles Moise Briquet. *Les filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. 4 vols. Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923.

26. Gerhard Piccard, *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*. Findbuch, 1961-83.

27. Piccard, www.piccard-online.de.

28. Peter Räckert. «Le filigrane e lo studio dei manoscritti, disegni e stampa» in *Testa di bue e sirena, La memoria della carta e delle filigrane dal medioevo al seicento*. Catalogo della mostra organizzata da Landersarchive Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv di Stoccarda e dalla Österreichische Akademie der Wissenschaften di Vienna, Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Landersarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv di Stoccarda, 1ª ed. 2006. 2ª ed. Italia 2007, pp. 27-3.

A filigrana encontrada sob a forma de desenho no papel medieval é uma invenção europeia e não há registo de papel árabe ou chinês antigo, que tenha marcas de filigrana.²⁹ Existem fontes de informação sobre contrafacção de marcas de água, como Louis de Tignonville que proíbe, em 1398, a utilização ou cópia das marcas de água aos produtores de papel, que não as próprias, como proíbe a cópia das filigranas usadas na produção de papel caro em papel de fraca qualidade.

Coloca-se a questão acerca do significado dos desenhos e do que representam; a filigrana mais antiga que se conhece em Itália é datada de 1271 e foi usada em Cremona, e representa a letra «F», precedida pela cruz grega datada de 1282 (Bolonha) identificada por Briquet com o número 5410.

As tipologias vão desde os desenhos de letras, na sua função nominal, até aos monogramas identificadores do produtor, cidade ou instituição, sendo também comum a utilização da sigla IHS, Jesus.

O repertório da filigrana medieval inclui o *tridente*, motivo bastante recorrente, cuja utilização foi comprovada nas localidades de Lucca e Pádova, entre 1360 a 1513, embora a sua origem não seja muito clara. A este símbolo foi-lhe agregada posteriormente, uma cruz de duplo contorno com um bastão, motivo muito comum no repertório da filigrana medieval cristã.³⁰

Segundo Piccard, para entender o significado e sujeito da filigrana, deve ter-se em conta o seu carácter inicialmente anónimo. A função original da filigrana mais não era do que a indicação de uma origem ou proveniência. Só com a multiplicação dos moinhos e produtores é que se sentiu a necessidade de individualizar as marcas para certificação do produto; as filigranas derivaram em marcas que representariam qualidade, marcas comerciais dos moinhos.

De forma sintetizada, o repertório de marcas de água medievais pode ser classificado como biológica e mitológica: animais, plantas e ainda criaturas da mitologia. Entre as marcas identificadas por Gerhard Piccard constam também as figuras heráldicas e símbolos geométricos. Para além da ligação com o fabricante, existem ainda as filigranas de carácter simbólico, como a concha de Santiago de Compostela, símbolo dos peregrinos.

Jacques Durval³¹ descreve a filigrana como sendo uma inscrição, um desenho produzido com o «fio de latão fixo ao fundo da forma através de um fio metálico fino. Quando a pasta se fixa sobre a forma, para constituir a folha de papel, a espessura da parte que se acumula sobre a filigrana é mais fina que a do resto da forma, e, quando a folha é observada à transparência, o motivo da filigrana aparece mais claro que o resto.

29. Carmen Kämmerer; Peter Räckert. «Il mondo nella filigrana» in *Testa di bue e sirena, La memoria della carta e delle filigrane dal medioevo al seicento*. Catalogo della mostra organizzata da Landersarchive Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv di Stoccarda e dalla Österreichische Akademie der Wissenschaften di Vienna, Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Landersarchiv Bade-Württemberg, Hauptstaatsarchiv di Stoccarda, 1ª ed. 2006. 2.ª ed. Italia 2007, pp. 23-7, p. 23.

30. Ibidem, op. cit., pp. 23-6.

31. Jacques Duval, *Moulins à papier de Bretagne du XVIIe au XIXe siècle, Les papetiers et leurs filigranes en Pays de Fougères*, Paris, L Hartmann, 2005, p. 26.

Arnaldo Ataíde e Melo³² refere que as marcas de água contam-se aos milhares, «cada um deles tem a sua história, e ao seu conjunto preside uma regra, uma só lei. Os fabricantes eram pouco numerosos a princípio, não era pois necessário que os objectos que eles adoptaram como marcas designassem explicitamente os seus proprietários.» Contudo, à medida que os produtores de papel foram aumentando, verificou-se a necessidade de diferenciar e personalizar as marcas entre si, derivando estas em nomes e iniciais.

Segundo Maria José Ferreira dos Santos,³³ o processo de personalização das marcas só ocorreu no século XIX em Portugal, enquanto na Europa data desde o século XVI. Ezio Ornato³⁴ menciona que nos últimos trinta anos do século XV a voracidade de consumo de papel que caracteriza o livro impresso, explica a variedade de filigranas contidas num só volume. Um só exemplar pode conter em média, cerca de cinquenta variações, contrariamente ao livro manuscrito cujo padrão é homogéneo, variando apenas em algumas unidades. Segundo Ezio Ornato a discrepância explica-se devido a uma exigência mecânica de produção. Enquanto que para um manuscrito o papel era comprado numa determinada quantidade pertencente a um stock, na edição impressa o papel utilizado podia ser amostra de várias resmas. O autor refere ainda que existiram excepções neste fenómeno, como por exemplo no caso de edições luxuosas, dirigidas a um público de elite, nas quais se utilizava papel de excelente qualidade proveniente de um só fabricante. À medida que o século vai avançando, a miscelânea de papéis de origem diversa utilizados na impressão era procedimento generalizado.

Ezio Ornato defende que a preferência dos tipógrafos pelo papel de Veneza tem uma explicação: sabe-se que o papel que se consumia em Veneza era proveniente de um grande centro papelero situado na imediações do actual lago de Gardalat, também chamado Benaco, localizado no norte de Itália na região da Lombardia (Províncias de Bréscia, Verona e Trento.) Este centro não só fornecia papel a toda a zona de Veneza, como também exportava para a Alemanha meridional, Áustria, Dalmácia e para o império otomano.

Artur Anselmo adianta que no início do século XV já existiam moinhos em *laboração*.³⁵ D. João I, faz aprovar a adaptação de dois moinhos situados nas margens do rio Lis, a saber «*artefícios e engenbos de fazer ferro e serrar madeira e pisar burel e fazer papel ou outras algúas cousas que se façam com artefício de agoa, [...] com tão que nom seiam moynhos de pam.*»³⁶ Justino M. Pereira adianta que a primeira marca de água portuguesa foi identificada num documento impresso em Coimbra, 1548.³⁷

Mediante o aumento das necessidades da produção e circulação livreira, os moinhos não tinham capacidade de resposta a um mercado

32. Arnaldo Faria de Ataíde e Melo, *O papel como elemento de identificação*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926, p. 18.

33. Maria José Ferreira dos Santos, *A Indústria do Papel em Paços de Brandão e Terras de Santa Maria (séculos XVIII-XIX)*, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 1997, pp. 181-2.

34. Ezio Ornato, «Carta e filigrane nel libro e stampa: l'esempio di Venezia» in *Testa di bue e sirena...*, 2006, pp. 33-34.

35. A. Anselmo, 1981, p. 391.

36. *Ibidem*, 191, pp. 392-3.

37. Justino M. Pereira, 1994, p. 145.

cada vez florescente. Grande parte do papel utilizado em Portugal para impressão terá sido importado de grandes centros de produção italianos e franceses.

Assinala-se a criação da fábrica da Lousã no século XVIII, sendo que as grandes fábricas papelarias só existiram já no século XIX, sendo a fábrica de Vizela um desses exemplos.³⁸

No século XVIII, havia legislação específica para o uso e comercialização do papel, sendo exemplo disso uma ordem do Arcebispo D. Frei Caetano Brandão da Arquidiocese de Braga, que autorizava o comércio de papel em pequenas quantidades ao domingo, ou o «dia do preceito».³⁹ (Justino, 1994, p. 146)

Acerca das filigranas dos papéis dos *Exemplares* encontramos alguma marcas, embora seja muito difícil a reconstituição total do desenho pois as que foram detectadas, são apenas pequenas partes de uma marca, resultando num desenho demasiadamente abstracto. Ainda assim assinalamos o célebre trevo de três folhas, uma cruz e uma estrela de cinco pontas que encontramos nos exemplar de Évora nas fls, 4, 6, 8, 10, 13, 14, no da British Library, na fls 16, 18, 20 e 22 e no da Biblioteca D. Manuel II, fls 2, 5, 6, 10 e 11. Após consulta de Briquet, verificamos que a maioria dos papéis são de origem italiana, e ainda da região de Lorraine.

38. Sobre este assunto consulte-se, Joaquim Antero Magalhães Ferreira, op. cit., 2003.

39. Justino M. Pereira, 1994, op. cit., p. 146.

Fig. 68 - Briquet, Tema Cruzes, tomo 1, p. 207.

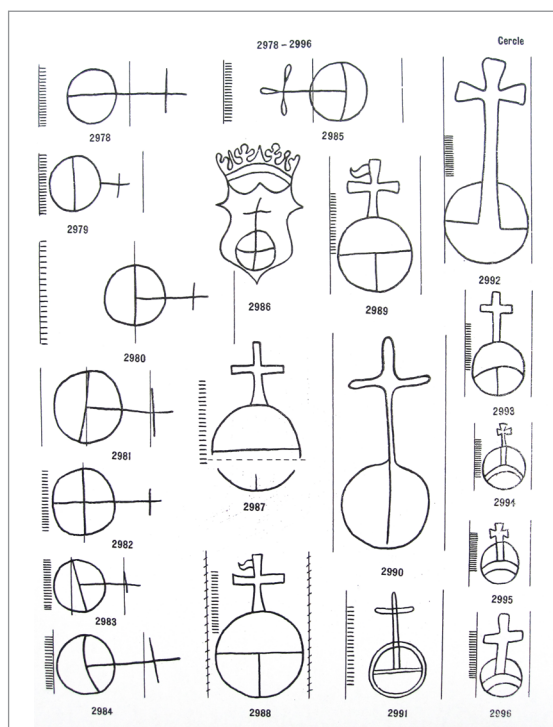


Fig. 68

Assinalamos a semelhança com o símbolo número 2985,⁴⁰ 3269,⁴¹ 6005,⁴² 6206, 6209, 6536, e 6309 existente nos exemplares referidos.

A CHANCELERESCA
ITALIANA

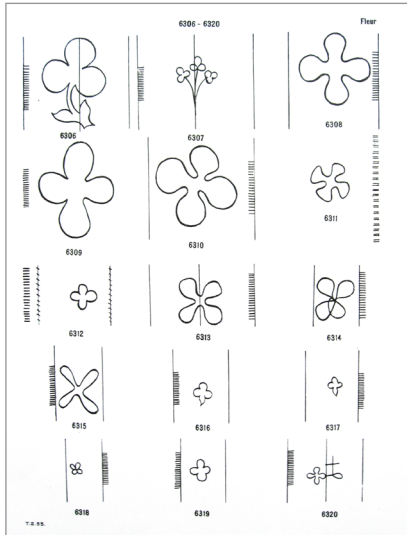


Fig. 69

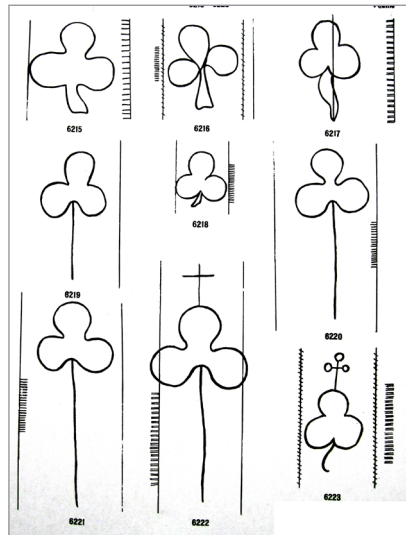


Fig. 70

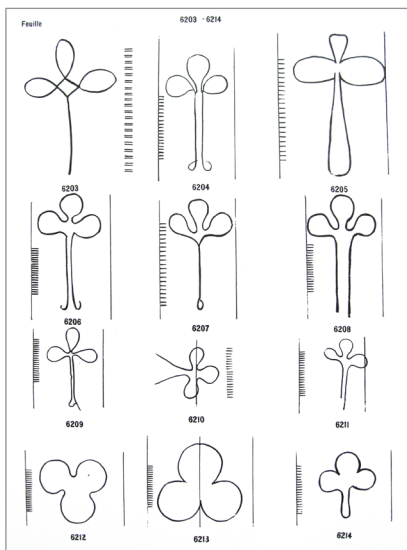


Fig. 71

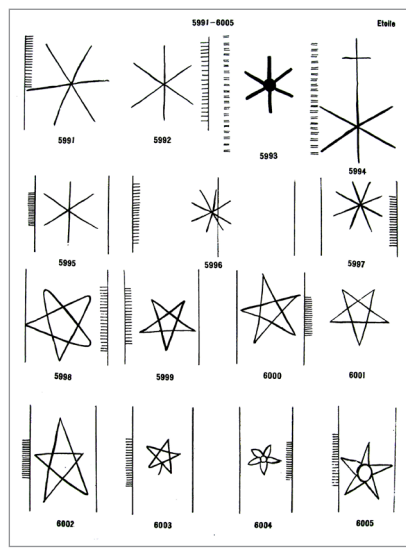


Fig. 72

40. Briquet, tomo I, p. 207.

41. Briquet, tomo I, p. 218.

42. *Ibidem*, p. 350, tomo II.

Fig. 69 - Briquet, trevos/flores.

Fig. 70 - Briquet, trevos.

Fig. 71 - Briquet, folhas.

Fig. 72 - Briquet, estrelas de cinco pontas com centro.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

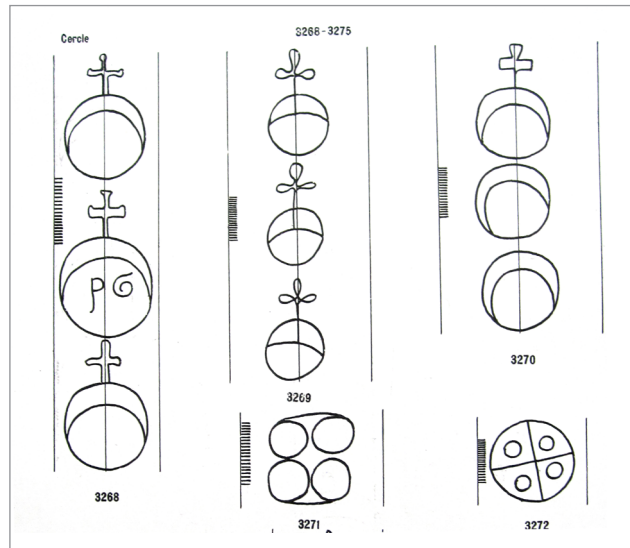


Fig. 73 - Briquet, cruces.

NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE MANUEL BARATA

A pesquisa sobre Manuel Barata ocorreu sobretudo em dois Arquivos no AUC e no ANTT. No Arquivo de Coimbra a documentação foi encontrada nos livros do arquivo do Colégio das Artes e nos livros Paroquiais Mistos da Pampilhosa da Serra. Esta pesquisa foi viável com a inestimável ajuda da dr.^a Ana Bandeira do AUC, e da dr.^a Carla Santo do ANTT.

Quanto ao ANTT, foram consultados os seguintes fundos: Chancelarias, Registo Geral de Mercês Chancelarias Régias / Registo Geral de Mercês / Arquivo da Cúria Patriarcal / Corpo Cronológico / Gavetas Tribunal do Santo Ofício / Inquisição Cartório / Armário Jesuítico / Registos Paroquiais / Leis / Habilitações ao Santo Ofício / Habilitações à Ordem de Cristo / Mordomia da Casa Real / Casa do Infantado / Leitura de Bacharéis / Habilitações de genere / Real Mesa Censória Desembargo do Paço. No entanto foi nos livros de chancelaria que encontramos os alvarás com o nome de Manuel Barata. Nos finais do século XII as Chancelarias Reais na Europa Ocidental, organizavam livros de registo, em rolos ou cadernos de pergaminho¹, nomeadamente em Itália, Inglaterra e França. Em Portugal os registos na Chancelaria datam de 1117-1221, no reinado de Afonso II.²

Em Março de 2005, no Arquivo de Coimbra, foi detectado o nome de Manuel Barata num livro de matrículas do Colégio das Artes. O registo de entrada em 1570 naquela Universidade, atestava que era

1. R. P. Azevedo. «O livro de Chancelaria de Afonso II de Portugal (1217-1221). Anuario de Estudios Medievales», n.º 4, Barcelona, 1967, p. 35.

2. *Ibidem*, op. cit.

da Pampilhosa da Serra e que era filho de Fernão de Anes e Catarina Barata. A partir desse momento analisamos os livros de *Actos e Graus* daquele arquivo, sendo que não se puderam localizar outras matrículas, pois faltam os registos a partir de 1574 e até 1576. Em 1577 o nome de Manuel Barata deixou de aparecer. O apelido paterno *Anes* foi pesquisado, sem sucesso, no ficheiro de ordenações sacerdotais.

Nos livros de *Actos e Graus* de 1570-75, regista-se a aprovação em 1572 do exame de Barata para o grau de licenciado em Artes³ estando presente o reverendo padre dom Basílio, prior do Mosteiro de Santa Cruz, reitor da Universidade.

Assinala-se a existência do registo da matrícula de Manuel Barata em Teologia. Matricula-se a 5 de Outubro de 1573, onde é anotado que é filho de Fernão de Anes e Catarina Barata, natural da Pampilhosa.⁴

Em seguida apareceram as provas de curso em Teologia⁵ do próprio Manuel Barata, desde 5 de Outubro 1573 até fim de Maio de 1574. O registo é feito e assinado por Sebastião Stochamer e são testemunhas Paulo Sodré e Pedro «davallão» (Avalão ou de Avalon; prova de curso em Teologia de 15 Outubro de 1574 e finais de Abril de 1575) cujas testemunhas são Francisco Correia e Tomé Nogueira.⁶

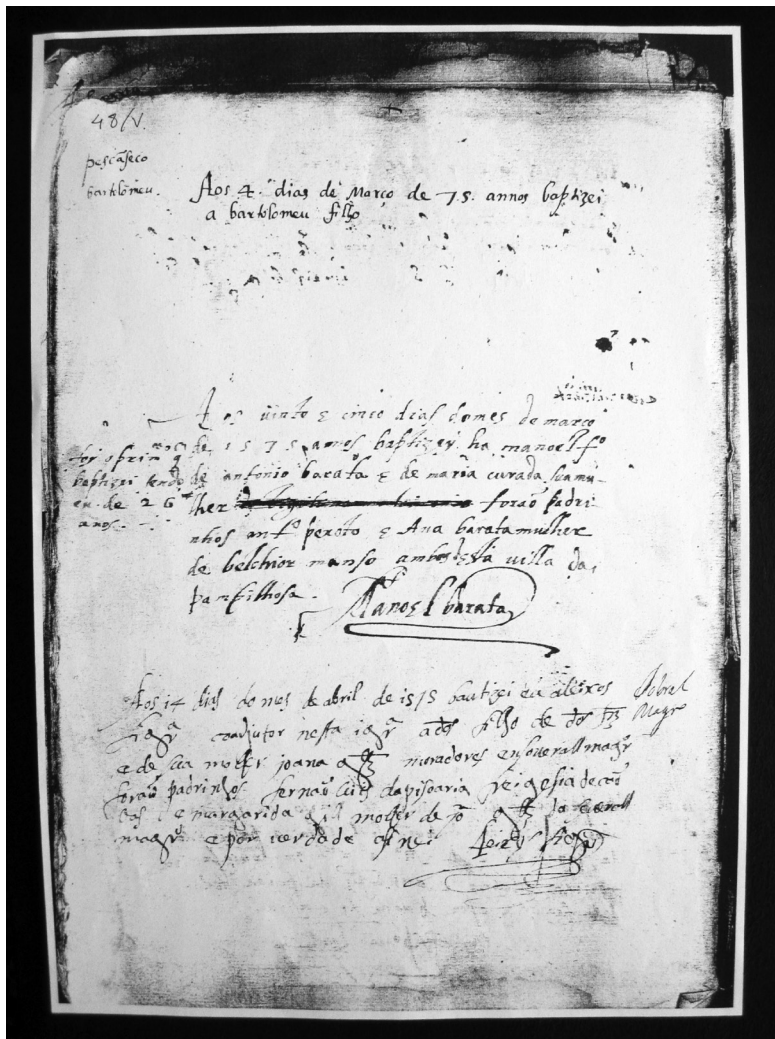
De acordo com as práticas da Universidade, os próprios alunos eram testemunhas das provas dos colegas. Assim, em primeiro lugar constam as provas de curso de alunos de Teologia, em que Manuel Barata assina como testemunha na prova de curso de Teologia de Dom Nuno de Noronha, desde 1 Outubro 1572 até 18 de Maio de 1573.⁷ Em seguida, a prova de curso de Mestre Manuel Rodrigues, desde 1 Outubro de 1572 até fim de Julho de 1573.⁸ De acordo com as provas de curso anteriormente citadas Mnauel Barata ainda estava em Coimbra por volta de Abril de 1575.

Em 2008, nos livros paroquiais da Pampilhosa, foi encontrado novamente o nome de Barata, desta vez uma descoberta muito gratificante, pois Manuel Barata ao assinar um assento⁹ de baptismo que realizara naquela localidade em Março de 1575, escreve numa nota paralela que aquele fora o primeiro baptismo, tendo ele 26 anos de idade. Desta forma, ficamos a saber o ano do seu nascimento: 1549. Neste assento não só revela a idade como assina o acto, revelando-se a grafia exactamente igual à que consta nos registos do Colégio das Artes. O segundo documento assinala que, em Agosto de 1582 realizou o baptismo de João, filho de seu irmão Antonio Barata e de Maria Curada.¹⁰ No terceiro e último documento que consta neste arquivo, Manuel Barata é testemunha do casamento¹¹ de Pero Alvarez, filho de Joam Alvarez e Maria Andre da Pampilhosa, e de Maria Joam filha de Jurdão Estevez e Lucrecia João da Porta do Souto freguesia de Dornellas.

3. AUC: Universidade de Coimbra, *Livro de Actos e Graus*, 1570-75 -IV-1.^oD-1-1-10.
4. AUC: Universidade de Coimbra: *Matriculas*, vol. I (1573-89), fl. 2, cota AUVC -I.^oD-1-3-9.
5. AUC: Universidade de Coimbra: *Autos e Graus (e Provas de Curso)*, vol. II (1573-75), fl. 6v, cota AUC- IV-1.^oD-1-1-11.
6. AUC: Universidade de Coimbra: *Autos e Graus (e Provas de Curso)*, vol. II (1573-75), fl. 22, cota AUC- IV-1.^oD-1-1-11.
7. AUC: Universidade de Coimbra: *Autos e Graus (e Provas de Curso)*, vol. II (1573-75), fl. 4, cota AUC- IV-1.^oD-1-1-11.
8. AUC: Universidade de Coimbra: *Autos e Graus (e Provas de Curso)*, vol. II (1573-75), fl. 6, cota AUC-IV-1.^oD-1-1-11.
9. AUC: Livro Misto (I) Pampilhosa da Serra, 1575, fl. 48v.
10. AUC: Livro Misto Pampilhosa da Serra, 1566-1606, fl. 74v.
11. AUC: Livro Misto Pampilhosa, 1566-1606, fl. 186.

25 de Março de 1575 — Pampilhosa

«Aos vinte e cinco dias do mes de Marco de 1575 annos baptizey ha Manoel filho de Antonio Barata e de Maria Curada sua mulher ...¹² forão padrinhos Antonio Pexoto e Ana Barata mulher de Belchior Manso ambos desta villa da Pampilhosa.
«Foi o primeiro que baptizei sendo eu de 26 anos»
Manoel Barata [assinatura autógrafa]»



12. Palavras riscadas.

Fig. 1 - AUC: Livro Misto (I) Pampilhosa da Serra, 1575, fl. 48v.

Fig. 1

II. DOCUMENTO 2

14 de Agosto, 1582 — Pampilhosa

«Villa. Aos 14 dias do mes d'Agosto de 1582 baptizey eu Manoel Barata a Joam filho de Antonio Barata meu irmão e de sua mulher Maria Curada foram padrinhos Estevão da Costa morador na Lousam e Isabel Mansa filha que foy de Belchior Manso desta villa da Pampilhosa dia mes e era ut supra Manoel Barata [assinatura autógrafa]»

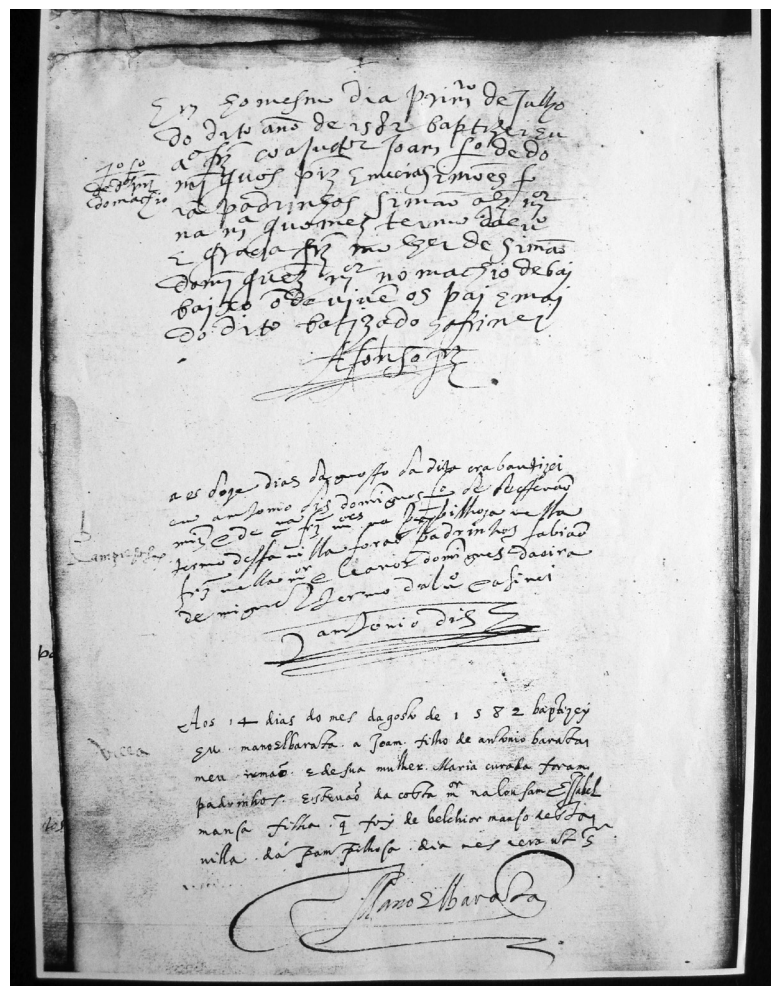


Fig. 2 - AUC: Livro Misto da Pampilhosa da Serra, 1566-1606, fl. 74v.

Fig. 2

16 de Abril de 1584 — Pampilhosa

«Pampilhosa Velha e Porta do Souto» Aos dezaseis do dicto mes d'Abril do mesmo anno recebo Pero Alvarez filho de Joam Alvarez e Maria Andre da Pampilhosa Velha Cimeira ha Maria Joam filha de Jurdão Estevez e Lucrecia João da Porta do Souto freguezia de Dornellas por legitima molber nesta igreja ao cabo da missa da terça presecendo as denunciacões do direito e estando por testemunhas Joam Alvarez do Baraçal e Baltezar Andre e o padre Manoel Barata seu filho desta villa e outros muitos e asinei. Afonso Fernandez [assinatura autógrafa]»

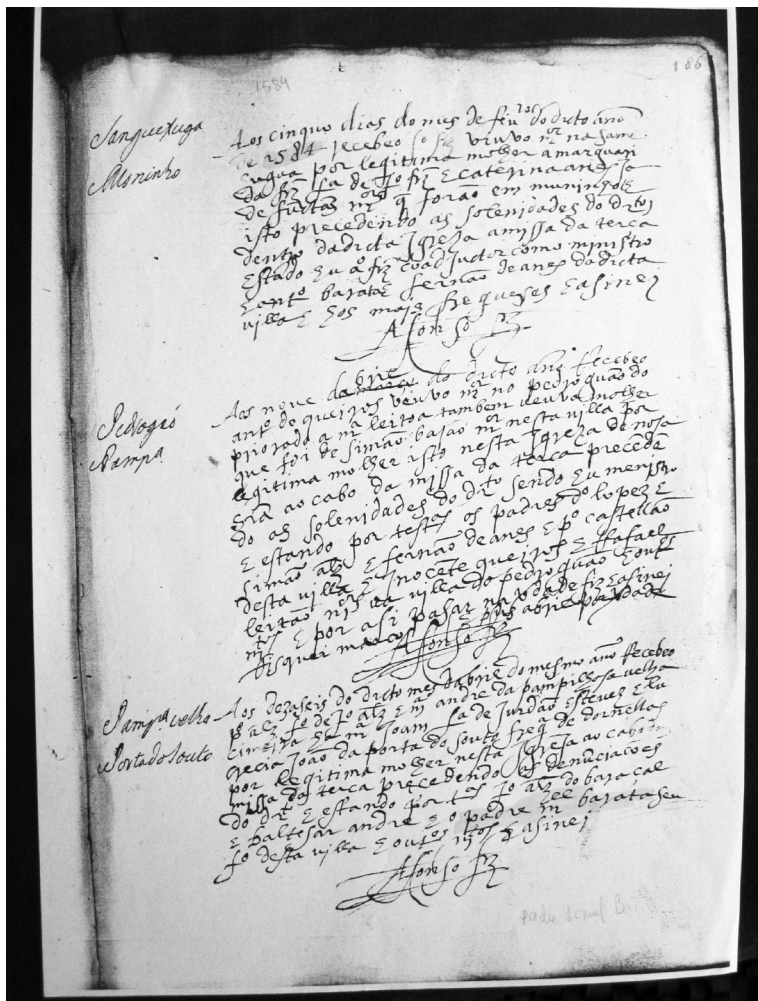


Fig. 3 - AUC: Livro Misto da Pampilhosa 1566-1606, fl. 186.

Quanto à data e local de falecimento de Barata, os livros de registo de óbitos, da freguesia da Pampilhosa da Serra, têm uma falta de registos entre os anos de 1577 e 1641, pelo que não é possível efectuar a pesquisa nesses anos. Apenas conseguimos analisar os livros de registo de óbitos, das freguesias de Dornelas do Zêzere e Unhais-o-Velho, referentes aos anos de 1583 a 1586. Até hoje ainda não conseguimos apurar este dado, pois se ele morreu na terra onde terá nascido, faltam livros de registos da Pampilhosa, e a ter falecido em Lisboa, as vinte freguesias consultadas no ANTT também não contêm qualquer registo, além de que estão em microfilme, têm erros de referências, e muitas páginas são praticamente ilegíveis.

IV. DOCUMENTOS DO COLÉGIO DAS ARTES

Faremos uma introdução, breve análise do historial do Colégio das Artes, pois apontamos este tema como um dos caminhos a pesquisar de forma exaustiva numa fase de trabalho de investigação posterior àquela em que nos encontramos.

Sobre o Colégio das Artes sabemos que a esta instituição estavam ligadas personalidades de vulto da cena cultural da época. A documentação existente acerca da matrícula e exames da eventual frequência de Manuel Barata nos cursos de Prima Escritura e Teologia, tornam indispensável o conhecimento aprofundado deste tema, para a confirmação de alguns dados e para o prosseguimento deste trabalho. Acerca desta matéria ainda há que inventariar a estrutura de cursos existentes, mestres e alunos que leccionaram e frequentaram a instituição na mesma época de Manuel Barata.

A sua fundação data do século XVI, e enquanto centro de formação de elites, a Universidade de Coimbra consolidou a sua posição.

A cidade de Coimbra era o símbolo da cultura pois tinha como pólo aglutinador a Universidade. Os elogios a Coimbra são aliás um tópico recorrente na literatura dos humanistas (Camões, nos *Lusíadas*, Canto III, est. 97, enaltece as qualidades da cidade banhada pelo Mondego). Pedro Sanches incita Luís Sanches dizendo-lhe que se dirige para «*a melhor e a mais ilustre [escola] que existe, o Ginásio*» — os humanistas designavam as escolas superiores através das palavras gregas *Gymnasium*, ou Academia e *Lycaeum*.

O humanista elogia em seguida, os «*mestres notáveis pela doutrina e incorruptos*», o que nos remete para a atmosfera que envolvia o Colégio das Artes após ter sido confiado aos Jesuítas, extirpada a névem que nas palavras de João Rodrigues de Sá, em 1537 «*o habitual encómio dos mestres de Coimbra, simultaneamente homens cultos, que instruem a nossa juventude*

em letras e honestos costumes».¹³ No Colégio das Artes ficaram para trás os tempos agitados das questões religiosas e das fricções entre *parisienses e bordaleses*; regressou um clima mais tranquilo, sem questões, sob a liderança dos Jesuítas.

NOTAS BIOGRÁFICAS
SOBRE MANUEL
BARATA

Cipriano Soares, tal como Manuel Álvares, elaboraram manuais para os alunos do Colégio das Artes que seguiam as linhas mestras do pensamento de Pedro de Perpilhão, jesuíta, que também regeu a segunda classe de humanidades no Colégio das Artes, após 1555. Após a entrega do Colégio aos Jesuítas, proferiu a sua *De Societatis Jesu Gymnasiis Oratio*, na abertura do ano lectivo de 1555, definindo «as fronteiras do humanismo católico» que J. S. da Silva Dias sintetiza do seguinte modo: «*a sua doutrina define-se, quase logo de entrada, na maneira de pôr o problema. Há, para ele, uma incompatibilidade, pouco menos que visceral, entre a concepção do humanismo como cultura autónoma e as exigências do sentido católico. Não pensa o humanismo como uma cultura – justamente a cultura profana e das coisas profanas; pensa-o apenas como uma forma ou instrumento ao serviço de uma problemática e de um fundo fornecidos pela Igreja. Manifesta-o, com toda a evidência, a denúncia do humanismo puro, isto é, de uma cultura laica e que a si mesma se basta. Intelectualmente falando, esse humanismo é um desacerto de loucos. Nenhum católico, com a noção das responsabilidades da inteligência, o deve deixar à solta. Deixado à solta, como tantos o fizeram, leva, em caminho direito, à subversão religiosa. E a juventude, cultivando as letras humanas sob a direcção de mestres esclarecidos, há-de ser a primeira a repô-las no seu lugar de conhecimentos, preciosos, sim, mas apenas auxiliares*».

Cipriano Soares, escreve para os que eram cristãos, no seu *De Arte Rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone, et Quintiliano praeique de prompti* —impresso em Coimbra, em 1562, na oficina de João Barreira— vindo a ser editado na mesma tipografia em 1575, em 1590 e 1593 na de António de Mariz em Coimbra.

O seu livro continua o trilho no mesmo tema que traçara como docente. Entre 1533 e 1555 ensina a primeira classe, que incluía a retórica e o grego, para além do latim, no Colégio de Santo Antão e, quando o Colégio das Artes fica nas mãos dos Jesuítas, transfere-se para essa instituição. Os clássicos, para Cipriano Soares, deviam exalar modelos de letras, não de ideias, que deviam ser as cristãs, resultando numa simbiose a ter em conta no ideal do homem educado.

Em 1561, Cipriano Soares recebe das mãos do Padre Jerónimo Nadal, visitador da Província, a missão de expurgar os autores latinos, bem como a sua edição com objectivos escolares: para trás ficavam os esforços de D. João III, que, depois de reformar os estudos superiores na Universidade de Coimbra, incentivou os estudos médios e a criação do Real Colégio das Artes, decerto pouco realizado com o estudo

13. Mário Brandão.
O Colégio das Artes 1.
1547-55.

das Humanidades nas escolas ligadas à Universidade e ao Mosteiro de Santa Cruz.

A inspiração do monarca fora certamente o Colégio Trilíngue, iniciado por Jerónimo Busleyden, em Lovaina, ou o Collège Royal, posteriormente denominado por Collège de France, criado em Paris pelo rei Francisco I, sob sugestão de Guilherme Budé.

Arnaldo Fabrício abriu solenemente o Real Colégio das Artes a 21 de Fevereiro de 1548, com a sua *De Liberalium Artium Studiis oratio in Gymnasio Regio*. Os mestres chamados ao Colégio incluíam, entre os portugueses, André de Gouveia, o director, Diogo de Teive, amigo de Pedro Sanches, e João da Costa. Entre os estrangeiros contavam-se o escocês George Buchanan, os franceses Nicolau Grouchy, Elias Vinet e Guilherme Guérent. O círculo dos mestres amigos de André de Gouveia respirava o clima humanista de vanguarda, admirando Erasmo, Budé, Vives, Dolet.

Os *bordaleses* opunham-se aos *parisienses*, ou não tivesse o Colégio de Guiena em Bordéus surgido após a ruptura com o Colégio de Santa Bárbara em Paris. O clima de rivalidade instalou-se e as contrariedades sucediam-se. André de Gouveia morre subitamente a 9 de Junho de 1548 e Diogo de Gouveia é deposto em 1549. A ala europeia começa a partir: Vinet, Patrick Buchanan e Arnaldo Fabrício deixam o Colégio. Em seguida, Diogo de Teive, João da Costa e Buchanan são presos no Verão de 1550 sob suspeita de heresia.

O grupo dos *bordaleses*, progressista e aberto às novas ideias que pululavam na Europa é definitivamente ostracizado quando, em Dezembro de 1550, é nomeado o lente de Teologia, Paio Rodrigues de Vilarinho, um conceituado *parisiense*, para principal do Colégio. Nas suas mãos ficou a transição para os Jesuítas.

Em 10 de Setembro de 1555, uma carta de D. João III solicita a Diogo de Teive que entregue o Colégio aos Jesuítas. Com os Jesuítas, terminam as tendências erasmistas trazidas pelo *bordaleses*, apesar de no domínio filológico continuarem fiéis a um certo humanismo próximo do que defendia Erasmo mas, como diz Pina Martins, «*si l'érasmisme est forcément un Humanisme, tout Humanisme n'est pas érasmien*» e com a Companhia de Jesus, a semente de Roterdão não deu fruto e a sua erradicação deveu-se também à confusão porventura deliberada, entre erasmismo e luteranismo.

Uma certa atmosfera liberal dos governantes que protegeram os *bordaleses* num primeiro plano, cede a um conjunto de influências: «*colocado na charneira do século, entre a Reforma e a Contra-Reforma, limitado pelo condicionalismo social interno, Portugal não pôde atingir a perspectiva crítica que o Humanismo ganhou noutros países*».

No período de 1288 a 1597, passaram pela universidade 64 reitores, entre os quais personalidades notáveis da política e da cultura portuguesas.

NOTAS BIOGRÁFICAS
SOBRE MANUEL
BARATA

1535/36 — Dr. Jorge Fernandes, do Desembargo do Rei.

1536 — Dr. Pedro Nunes, do Desembargo do Rei e Chanceler, que serviu até a Universidade voltar para Coimbra.

1537 — D. Garcia de Almeida, Reitor da transferência definitiva para Coimbra.

1537/41 — D. Agostinho Ribeiro, o primeiro reitor a pertencer a uma Ordem religiosa e o primeiro a exercer as funções de cancelário.

1541/43 — D. Bernardo da Cruz, o único dominicano a ascender ao cargo de reitor. Foi também o primeiro de vários reitores a estar ligado ao Tribunal do Santo Ofício e foi encarregado pelo Cardeal Infante D. Henrique de estabelecer a Inquisição em Coimbra.

1543/55 — Frei Diogo de Murça, o primeiro a possuir o grau de Doutor (em Teologia); único da Ordem de S. Jerónimo.

1555/57 — Afonso do Prado, Castelhana; doutorado em Teologia pela Universidade de Alcalá. Foi o único docente a exercer o reitorado até à nomeação de D. André de Almada.

1557/60 — D. Manuel de Meneses, foi o primeiro reitor a frequentar a Universidade como aluno e foi o primeiro a ser nomeado por um período de três anos e a tomar posse a prestar juramento perante o Claustro Pleno. Neste reitorado começou uma grande questão entre a Universidade e os Jesuítas.

1560/63 — D. Jorge de Almeida. Quando foi reitor ainda não tinha os 30 anos necessários para ser provido no cargo; a rainha D. Catarina dispensou-o da falta de idade.

1563/64 — Martim Gonçalves da Câmara, padre jesuíta. Foi nomeado pela regente D. Catarina.

1564/69 — D. Aires da Silva.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

1570/78 — D. Jerónimo de Meneses.

1578/84 — D. Nuno de Noronha.

1586/94 — D. Fernão Martins Mascarenhas.

1594/97 — António de Mendonça. Foi neste reitorado que, em 16 de Setembro de 1597 a Universidade de Coimbra comprou o Paço Real da Alcáçova pela quantia de 30.000 cruzados, na qual se compreendiam 15.000 cruzados emprestados à coroa em 1584.

DOCUMENTAÇÃO

Livro de Matrículas, 1570 - 1587 - IV-1^aE-4-3-8 - fl. 50 até à 59.

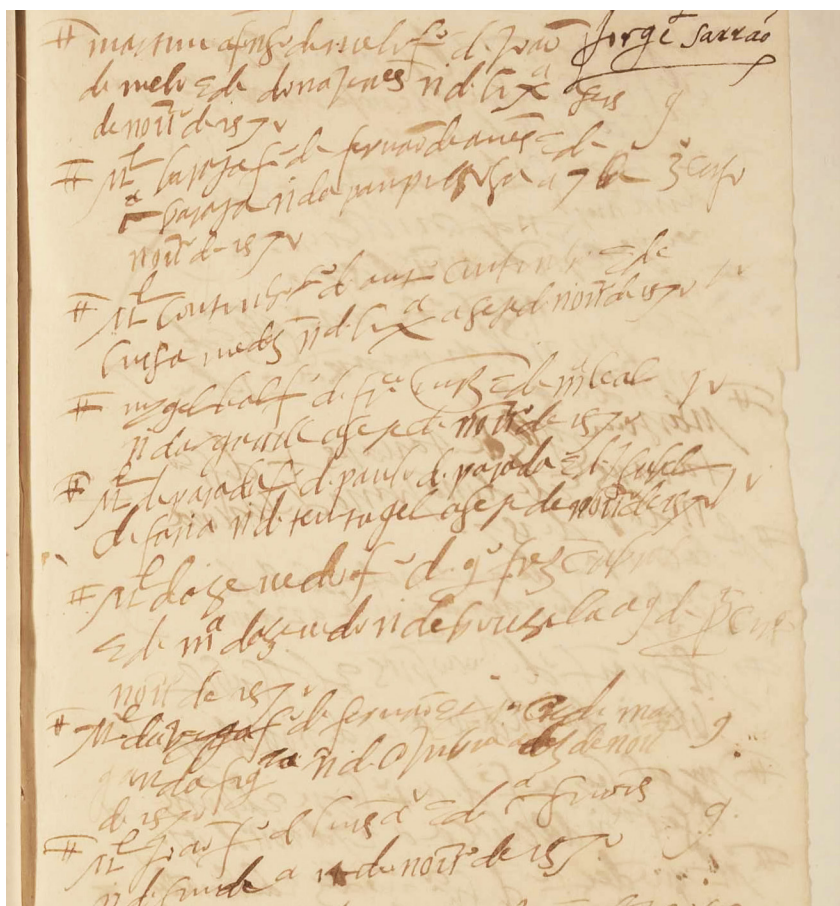
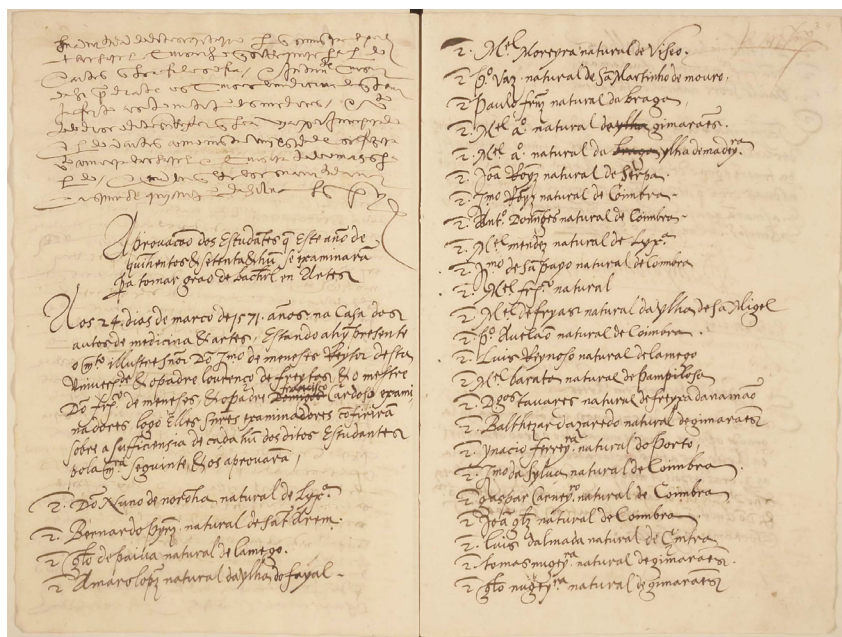


Fig. 4 - AUC: Colégio das Artes - Livro de Matrículas - 1570 - 87 - IV-1^aE-4-3-8 - fl. 59. O nome de Manuel Barata encontra-se no item 11, na quarta linha a contar do topo da folha.

Fig. 4



NOTAS BIOGRÁFICAS
SOBRE MANUEL
BARATA

Fig. 5

Transcrição¹⁴ [fl.30v]:

«Aprovação dos estudantes que este anno de quinhentos e setenta e hum se examinaram para tomar grão de bacharel em Artes. Aos 24 dias de Marco de 1571 annos na casa dos autos de medicina e artes estando ahy presente o muito illustre senhor dom Jeronimo de Meneses reytor desta universidade e o padre Lourenço de Freytas e o mestre dom Francisco de Meneses e o padre Francisco [por baixo está riscado o nome Domingos] Cardoso examinador logo elles senhores examinadores confiriram sobre a sufficiensia de cada hum dos ditos estudantes e pola maneira seguinte e os aprovaram.»

Item Dom Nuno de Noronha natural de Lyxboa

Item Bernardo Pyrez(?) natural de Santarem

Item Gonçalo de Paiva natural de Lamego

Item Amaro Lopez natural da Ylha do Fayal

[fl. 31]

Item Manuel Moreyra natural de Viseo

Item Pêro Vaz natural de São Martinho de Mouro

Item Paulo Fernandez natural de Braga

Item Manuel Alvaro(?) natural de [palavra riscada] Gimaraes

Item Manuel Alvaro(?) natural da [palavra riscada] Ylha da Madeyra

Item João Rodrigues natural de Serpa

Item Jeronimo Rodrigues natural de Coimbra

Item Antonio Domingos natural de Coimbra

14. Regras de transcrição: foram desdobradas abreviaturas, actualizadas maiúsculas e minúsculas; são indicadas as assinaturas autografas; (...) significa que informação de nomes outros alunos; (?) indica dúvidas de leitura na palavra; [] utilizados para acrescentar letra que falta, contextualizando-se o seu sentido e para dar nota de letras riscadas.

Fig. 5 - AUC: Colégio das Artes, *Livro de Actos e Graus* (IV-1^aD-1-1-10) 1571, fls. 30 e 31. Manuel Barata na 15.^a linha a contar do topo da pág. à direita.

ARTE DE ESCRIBIR
 EXEMPLARES DE
 DIVERSAS SORTES DE
 LETRAS DE MANUEL
 BARATA 1590/1592

Item Manuel Mendes natural de Lyxboa
 Item Jeronimo de Sampayo natural de Coimbra
 Item Manuel Francisco(?) natural [sic]
 Item Manuel de Fryas natural da Ylha de Sam Miguel
 Item Pêro Rurlão(?) natural de Coimbra
 Item Luiz Reinoso natural de Lamego
 Item Manuel Barata natural da Pampilbosa
 Item Domingos Tavares natural da Feeyra da na mão (?)
 Item Balthazar d'Azaredo natural de Gimarães
 Item Ynacio Ferreyra natural do Porto
 Item Jerónimo da Sylva natural de Coimbra
 Item Gaspar Carneyro natural de Coimbra
 Item João Gonçalvez natural de Coimbra
 Item Luiz d'Almada natural de Coimbra
 Item Tomas Nugeyra natural de Gimarães
 Item Gonçalo Nugeyra natural de Gimarães

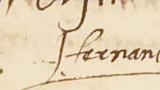
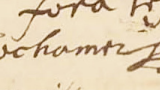
Do Ambiq de Cras to.
 Trouou ho sobredito Curjar des do principio do outub. de 71.
 ate ^{ho de Janeiro} ~~ate~~ ^{ho de Junho} ~~ate~~ ^{ho de Junho} de 72 as licito grandos todos quatro
 Em ^{ho de Junho} ~~ho de Junho~~ ^{ho de Junho} de 72. ate agora dez de Junho de 72
 sua licito som ^{ho de Junho} ~~ho de Junho~~ ^{ho de Junho} Antonio de Santa Cruz,
 & digo Ant. de Spu Santo, de ferra de Santa Cruz
 S. S. Stuchamte  Fernando de Santa Cruz
 Ant. de Spu Santo
 Nel barata de ^{ho de Junho} ~~ho de Junho~~ ^{ho de Junho} de 72
 Trouou ho sobredito Curjar des do prim. do outubro ~~ate~~ ^{ho de Junho} ~~ate~~ ^{ho de Junho} de 71
 ate agora dez de Junho de 72. ^{ho de Junho} ~~ho de Junho~~ ^{ho de Junho} as licito
 de prima & Escritura & acabou os licito ^{ho de Junho} ~~ho de Junho~~ ^{ho de Junho}
 tambr as licito de tarde, fora ^{ho de Junho} ~~ho de Junho~~ ^{ho de Junho} Miguel Va.
 & p.º daualao. S. S. Stuchamte 
 Miguel Va. ^{ho de Junho} ~~ho de Junho~~ ^{ho de Junho} p.º daualao
 Thomas nugeyra

Fig. 6 - AUC: Colégio das Artes, Livro de Actos e Graus (IV-1°D-1-1-10) 1573, fl. 12v. Manuel Barata no 2.º grupo de texto, ao centro da pág.

Fig. 6

Transcrição [fl.12v.]:

«Manuel Barata da Pampilbosa Provou o sobredito cursar desd'o primeiro d'Outubro [letras riscadas] de 71 ate agora dez de Junho de 72 oyto meses as leicões de prima e escritura e acabados os licenciados tambem as leicoes que de tarde foram testemunhas Miguel Váz e Pêro d'Avalão (?)

Miguel Váz [assinatura autógrafa]

Pêro d'Avallão [assinatura autógrafa]

Sebastião Stochamer [assinatura autógrafa]»

NOTAS BIOGRÁFICAS
SOBRE MANUEL
BARATA

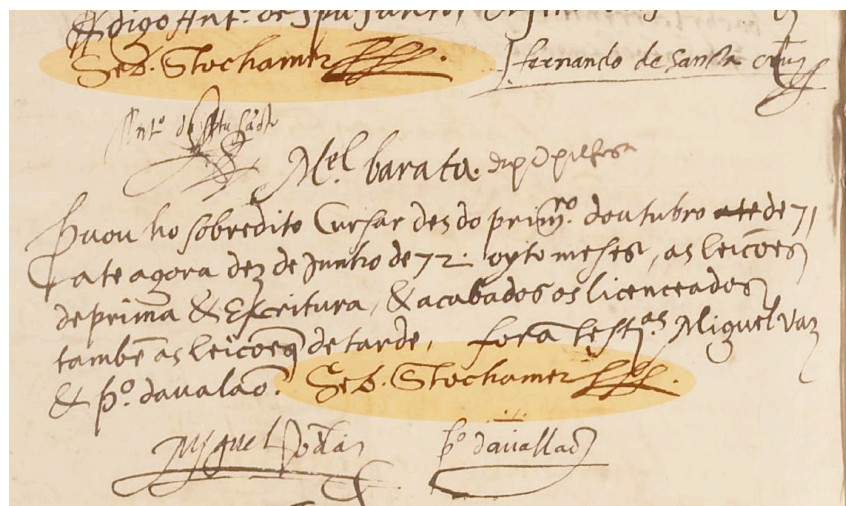


Fig. 7

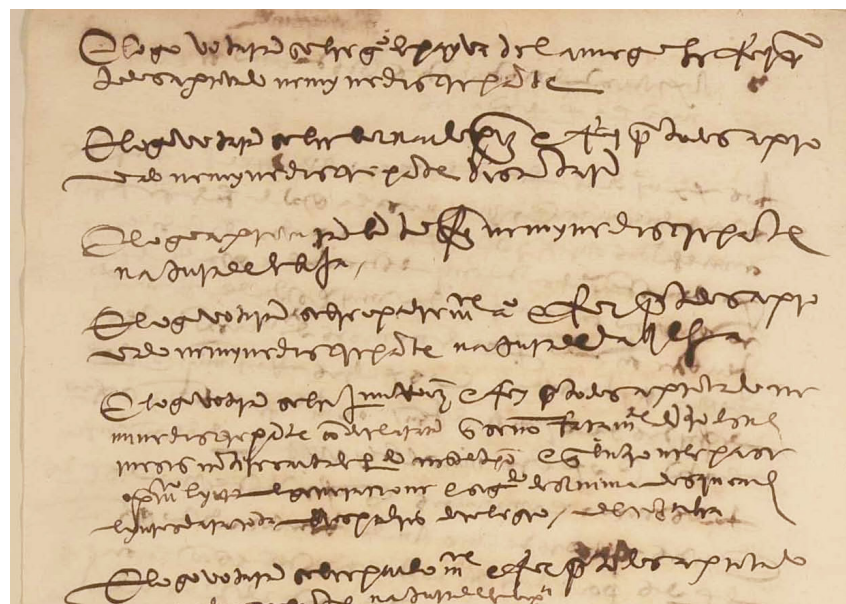


Fig. 7 - Pormenor da fl. 5v: assinatura autógrafa de Sebastião Stochamer.

Fig. 8 - AUC: Colégio das Artes, Livro de Actos e Graus (IV-1^aD-1-1-10) 1573, fl. 32v.

Fig. 8

Transcrição [fl. 32v.]:

«Item logo votaram sobre Manuel Barata da Pampilbosa e foi por todos aprovado no mesmo dia presente (?)»

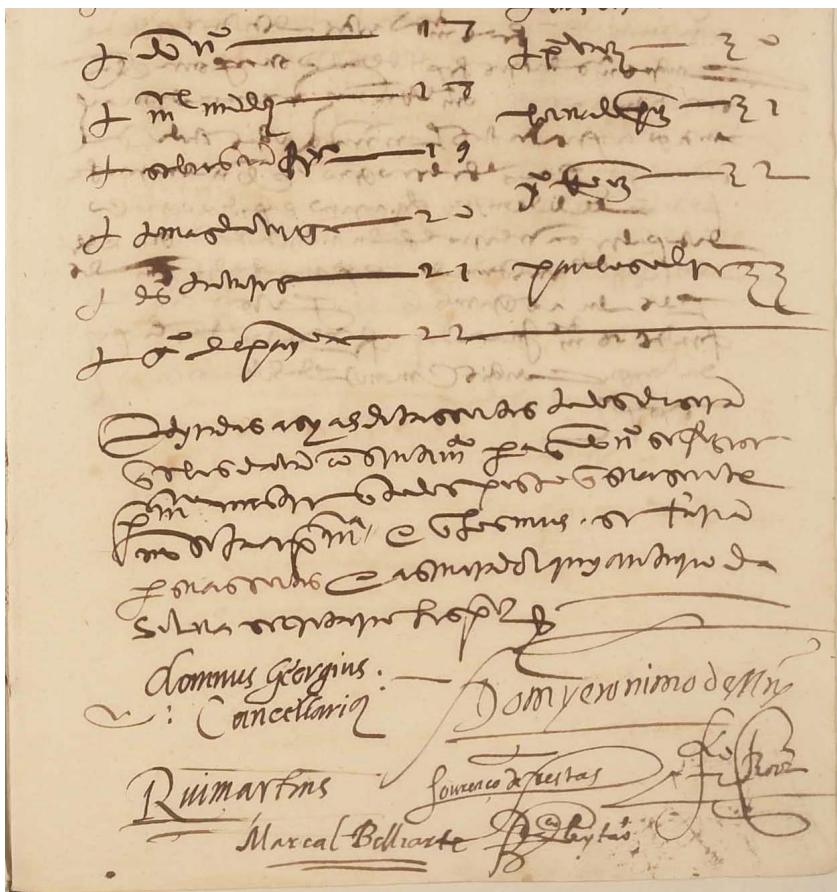


Fig. 9

Transcrição [fl. 34v.]:

«Manuel Barata - 25(..)

E tyradas asy as ditas actas(?) todos disseram que eles davão consentimento pera que do numero(?) se fez ver primeiramente em todos posto que []

Dommud Georgius Cancellarios [assinatura autógrafa]

Rui Martins [assinatura autógrafa]

Marçal Belliarte [assinatura autógrafa]

Dom Yeronimo de Meneses [assinatura autógrafa]

Lourenço de Restas(?) [assinatura autógrafa]

(?) Leytão [assinatura autógrafa]

Francisco Rodrigues [assinatura autógrafa]

Fig. 9 - AUC: Colégio das Artes, Livro de Actos e Graus (IV-1^aD-1-1-10) 1572, fl. 34. Manuel Barata n.º 25.

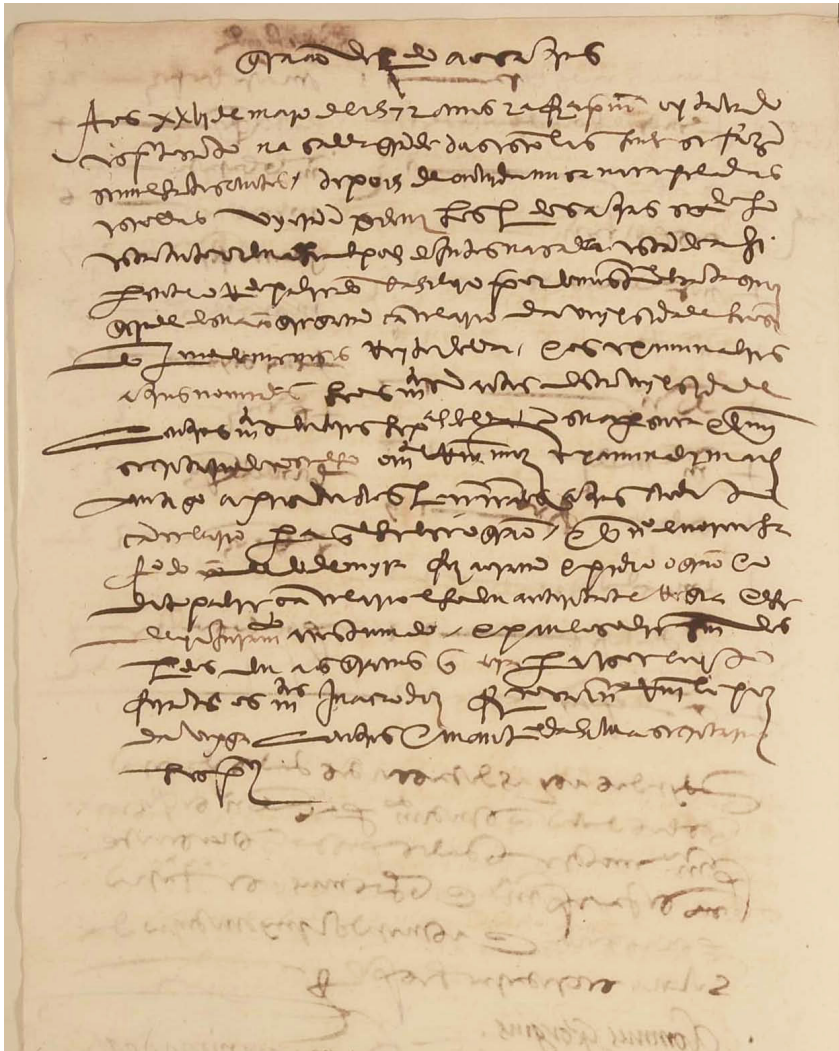


Fig. 10

Transcrição [fl. 34v.]:

«Grao de Licenciado em Artes

Aos 26 de Maio de 1572 annos (?) ay (?) presente na salla grande das scolas onde se fazem (?) depois de (?) escolas vieram em ordem (?) os licenciados atras segundo o estatuto (?) estudos na sala estando abi presente o reverendo padre dom Basilio prior do Mosteiro de Santa Cruz geral (?) Gregário cancelario da Universidade (?) reitor dela e os examinadores atrás nomeados e os mestres atras desta Universidade e outras muitos doutores (?) dela em sua honra e (?) o mestre Rodrigues(?) Meneses examinador mais antigo (?) dos (?) atrás e todos (?) pera que (?) [muitas dúvidas]»

Fig. 10 - AUC: Colégio das Artes, Livro de Actos e Graus (IV-1^aD-1-1-10) 1572, fl. 34v. Grau de licenciatura em Artes.

ARTE DE ESCRIBIR
 EXEMPLARES DE
 DIVERSAS SORTES DE
 LETRAS DE MANUEL
 BARATA 1590/1592

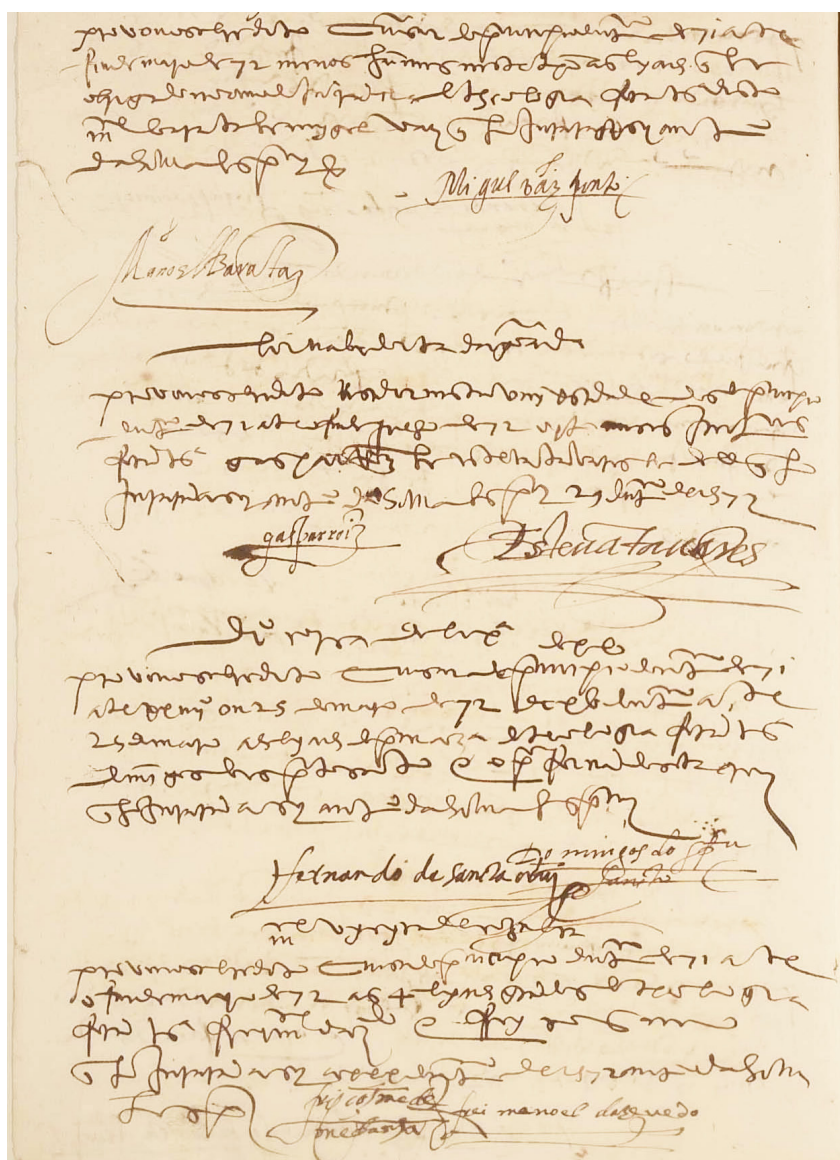


Fig. 11

Transcrição [fl. 5v.]:

«Por lo sobredito (?)

Provou o sobredito cursar do primeiro de Outubro de 71 ate fim de Maio de 72 menos hum mês neste tempo ashy aas que foi(?) obrigado na (?) e Theologia (?) foram testemunhas desta Manuel Barata he Miguel Vaz e que (?) Antonio da Silva escrevi

Miguel Vaz Pinto [assinatura autógrafa]

Manoel Barata [assinatura autógrafa]»

Fig. 11 - AUC: Colégio das Artes, Livro de Actos e Graus (IV-1°D-1-1-10) 1572, fl. 5v. Assinatura autógrafa de Manuel Barata, 8ª linha.

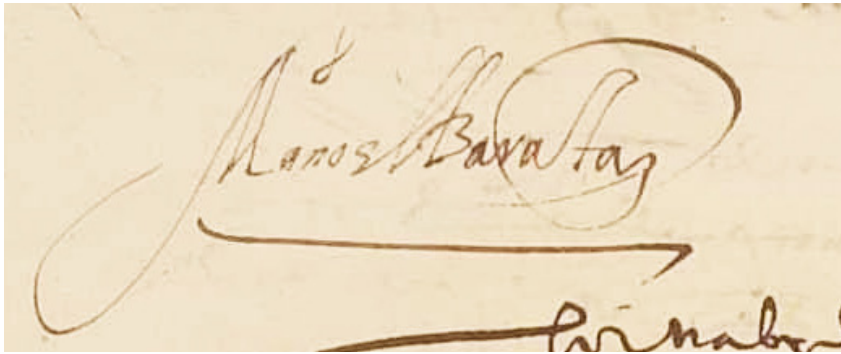


Fig. 12

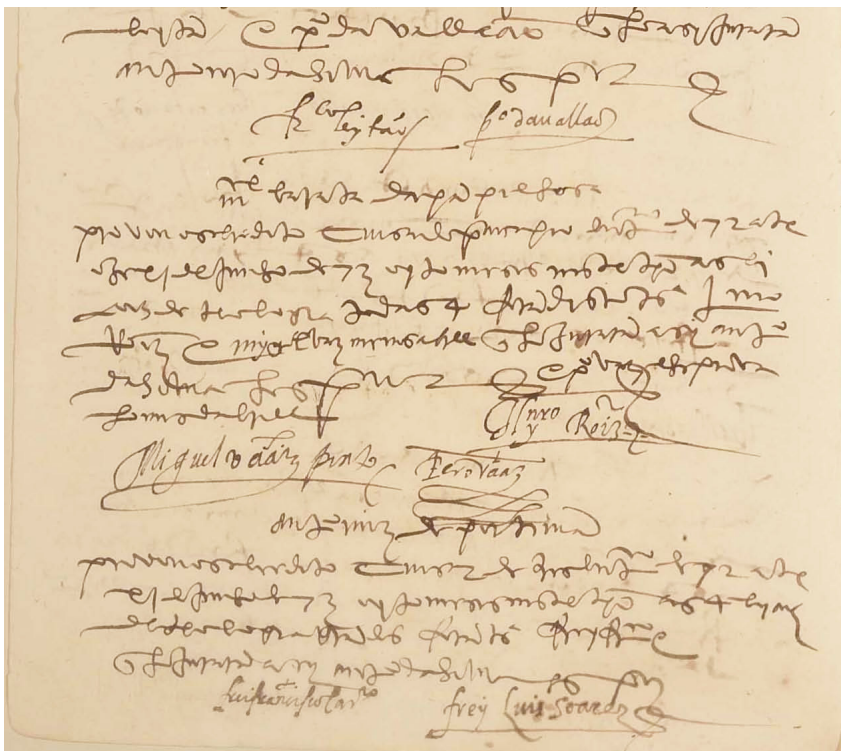


Fig. 13

Transcrição [fl. 23v.]:

«Manuel Barata da Pampilbosa

Provou o sobredito emsinar(?) do primeiro de Outubro de 72 ate o tres de Junho de 73 oyto meses neste tempo ashi leis(?) de Teologia todos 4 foram desta (?) Jeronimo Vaz e Miguel Vaz menos Abril que juraram asy (?) e Pêro Vaz (?)

Miguel Vaaz Pinto [assinatura autógrafa]

Hieronimo Rodrigues [assinatura autógrafa]

Pêro Vaaz [assinatura autógrafa]»

Fig. 12 - Pormenor da fl. 5v, assinatura autógrafa de Manuel Barata.

Fig. 13 - AUC: Colégio das Artes, Livro de Actos e Graus (1v-1^oD-1-1-10) 1572, fl. 23v. Grau de licenciatura em Artes.

Conforme analisamos, o percurso de Manuel Barata no Colégio das Artes é uma parte relevante da pesquisa biográfica sobre o calígrafo que iniciámos, após a descoberta dos registos de matrícula e exames existentes no Arquivo da Universidade de Coimbra. Certamente que esta temática exigirá uma outra etapa de trabalho que aprofunde apropriadamente a documentação existente naquele Arquivo, nomeadamente uma possível averiguação das ligações de Manuel Barata à Imprensa da Universidade e ao seu revisor Sebastião Stochamer, cuja assinatura autógrafa está grafada nas provas de exame a bacharel de Barata.

De forma um pouco trágica, a vida de Sebastião Stochamer alcançou projecção após a morte do seu professor e protector Fábio Arcas de Narnia. Alguns dados biográficos destas duas figuras da Universidade de Coimbra, descortinam-se após a leitura de um documento de 20 de Julho de 1554, enviado pelo então reitor da Universidade de Coimbra a D. João III, notificando-o da morte repentina de Fábio Arcas, lente de direito, solicitando auxílio para Sebastião Stochamer, jovem estudante naquela universidade cuja subsistência dependia inteiramente do falecido.

Fábio Arcas era oriundo da localidade de Narni, na Itália central, sendo um ilustre professor de jurisprudência no ducado da Baviera, com reconhecimento na Europa. Na época da transferência da Universidade de Lisboa para Coimbra, D. João III incumbira Diogo de Azevedo Coutinho de recrutar eminentes doutores de outros países, de modo a prestigiar os estudos portugueses. Embora não se conheçam as condições da sua vinda para Portugal, Arcas seria lente de prima de Leis em Coimbra e a provisão para o seu cargo determinava um período de quatro anos, a partir do Setembro de 1547. Exerceu-o durante sete anos, vindo a falecer subitamente a 10 de Julho de 1554. Arcas terá levado uma vida inteiramente dedicada ao estudo e à sua livraria, tendo como única companhia este seu discípulo natural de Ingolstadt na Baviera, que viera consigo para Portugal. Ramos Coelho refere que a dedicação de Stochamer a Arcas era enorme, pois entre outras tarefas, ocupava-se de passar a limpo e copiar as obras que o professor escrevia. Talvez Fábio Arcas tivesse intenção de deixar ao seu protegido uma parte dos seus bens, embora a morte o tenha surpreendido, não deixando qualquer determinação legal. Apesar de ter ficado desprovido de qualquer meio de subsistência, Stochamer deu provas da integridade do seu carácter, entregando ao conservador da Universidade todos os livros de Arcas e ainda os textos que este tentava imprimir.¹⁴

14. J. Ramos Coelho, «Fábio Arcas e Sebastião Stochamer» in *O Instituto jornal científico e litterario*. Vol. I (1852/53). Coimbra: Imprensa da Universidade. 1852. <https://bdigital.sib.uc.pt/>, pp. 116-40, pp. 121-3.

Não se sabe qual era o curso que Stochamer frequentava em Coimbra e tão pouco se sabe se terá chegado a concluí-lo, sendo possível que este estivesse em medicina segundo Ramos Coelho¹⁵ que teve em conta a informação de Barbosa de Machado. Ainda assim, as capacidades do jovem estudante Stochamer foram notadas de tal forma que após a morte de Arcas, foi pedido ao rei que o «*filhasse em foro de cavalleiro de sua casa*». ¹⁶ Como resultado deste pedido, D. João III nomeia em alvará,¹⁷ o jovem Stochamer para o cargo de revisor da imprensa da universidade de Coimbra auferindo a tença —pagamento— anual de vinte mil réis pelo exercício do seu cargo, cuja tomada de posse ocorreu a 19 de Agosto de 1557 nos Paços Reais, tendo como testemunhas dois importantes tipógrafos da época, João Álvares e João de Barreira. Acerca das competências dos correctores, Rita Marquilhas adianta que as suas funções podiam ultrapassar a da correcção de textos: «*Um original de imprensa pode não apresentar correcções; mas pode também ter sido graficamente revisto por um corrector; personagem que nas tipografias antigas se ocupava principalmente da revisão de provas já impressas, mas também podia 'preparar' o manuscrito que serviria de exemplar à composição e à impressão.*»¹⁸ Também nos Estatutos de 1597 se aborda o perfil do corrector: «*pêra que os livros, e mais cousas, que se ouverem de estampar nesta Universidade, saião emmendadas, como he razão: averá hum corrector eleito em Conselho de Deputados, e Conselheiros: o qual será muito bom Latino & Grego, e terá noticia das sciencias, & executando as penas, que bem lhe parecer*». ¹⁹

Assinale-se ainda que, entre as competências de revisor se contava também o devido acompanhamento das obras em prelo: «*com particular cuidado visitará a a Impressão; & procurará que aja nela bõs caracteres, & porá em bom recado os da Universidade*». ²⁰ Segundo Fernando Fonseca a referência à qualidade dos caracteres tipográficos, poderá indicar que a oficina da Universidade possuiria caracteres próprios. ²¹

De acordo com Fernando Fonseca, o cargo de corrector era de grande responsabilidade e a sua importância e valor eram reconhecidos pelo Conselho universitário. Segundo Viterbo, em Espanha, os revisores eram geralmente homens de competência literária²² sendo figuras de relevo no âmbito bibliográfico. Assim se depreende que Stochamer era um estudante notável, cumprindo os requisitos específicos do conhecimento de latim, estando à altura da responsabilidade daquela função. Contudo, não se limitou ao exercício de corrector tendo sido chamado para várias votações, aparecendo o seu nome em vários registos, tal como conselhos com o Reitor e outros mestres de latimidade, a decidir matérias a ministrar. Segundo Fernando Fonseca, Stochamer aparece a votar num concurso para a *Instituta*, em 1549 e

NOTAS BIOGRÁFICAS
SOBRE MANUEL
BARATA

15. J. Ramos Coelho, op. cit., p. 128.

16. Deslandes, op. cit., p. 49-58.

17. D. Catarina, avó de D. Sebastião confirmou a provisão de D. João III, na altura em que assumiu a regência do reino.

18. Rita Marquilhas. *O Original de imprensa e a Normalização Gráfica no Século XVI*. Lisboa: Faculdade Letras da Universidade de Lisboa, 1988, p. 1.

19. Fernando Taveira da Fonseca [et al]. *Imprensa da Universidade de Coimbra – Uma História dentro da História*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2001, p. 38.

20. *Estatutos*, 1597, livro 11, tít. 11, pp. 132-3, in Fernando Fonseca, op. cit, p. 36, nota 77.

21. Fernando Taveira da Fonseca [et al]. *Imprensa da Universidade de Coimbra – Uma História dentro da História*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2001, p. 37.

22. Sousa Viterbo, «Uma filha de Sebastião Stochamer» in *Arquivo Historico Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1920. Vol. 1, n.º 1 (Janeiro de 1903), p. 45-6.

23. Actos dos conselhos da Universidade de 1537 a 1557. Vol. II, 1.^a parte 1951, p. 180 e p. 196; vol. II, 2.^a parte, 1955, p. 188; vol. II, 3.^a parte, 1969, p. 255, vol. III, 1976, p. 74, *apud* F. Fonseca, nota 86.

24. Maria Helena de Teves C. Ureña Prieto «Príncipe Perfeito» in *Glasgow Emblem Studies*, vol. 13. Ed. Luís Gomes: Instituto Camões. 2009, p. 96.

25. Veja-se José Leite de Vasconcellos (1858-1941), «*Emblemas de Alciati explicados em português; manuscrito do século XVI-XVII ora trazido a lume*. Porto: Edições da Renascença Portuguesa, 1917, pp. 10-1.

26. Maria Helena de Teves Costa. «A Emblemática de Alciato em Portugal no século XVI» in *O Humanismo Português 1500-1600*. Lisboa: Publicações do 11 Centenário da Academia das Ciências de Lisboa, pp. 435-61.

27. Deslandes, op. cit., p. 54-5. Documento em Cartório da Universidade, *Livro dos Documentos de D. João III*, p. 129.

28. *Ibidem* p. 35.

29. Américo da Costa Ramalho, *Enciclopédia Luso-Brasileira*, vol. 17, p. 671. Américo C. Ramalho «Alguns aspectos da Vida Universidade de Coimbra nos meados do século XVI», in *Humanitas*, vols XXXIII-XXXIV, Coimbra, 1981-82, p. 7.

30. J. Ramos Coelho, op. cit., p. 128.

31. Sousa Viterbo, op. cit.,

32. ANTT, Chancelaria de D. Filipe I, *Doações*, liv. 22, fl. 83v.

em outros concursos referentes aos anos de 1550, 1554 e 1557.²³ Para além das suas funções como corrector da Imprensa da Universidade, há notícia de que Stochamer terá sido um dos primeiros comentadores do humanista Andre Alciato (1492-1550) autor da obra *Augusta Vindellicorum* publicada pela primeira vez em Augsburg, e que registou um número de 150 edições entre os séculos XVI e XVII.²⁴ Há uma obra de Alciato que teve uma aceitação notável em Portugal, e que é, a nosso ver, uma peça gráfica interessantíssima: os *Emblemata*²⁵, obra de pequenos poemas acompanhados por gravuras alusivas aos textos, (denominadas de *emblemas*) que são nem mais nem menos aquilo que designamos nos dias de hoje por ilustração. Sebastião Stochamer comentou de forma breve 113 emblemas, explicando as alusões à História e à Mitologia, a pedido de D. João de Meneses Sottomayor em 1552.²⁶

Deslandes supõe que Stochamer foi revisor da universidade durante bastante tempo, pois os livros impressos por António de Mariz, entre 1561 e 1574, para o bispo conde D. João Soares, distinguem-se pelos prólogos elegantemente escritos em latim por Stochamer. Para além disso, este substituiu em funções o escrivão e secretário da universidade, António da Silva. No alvará assinala-se que o *Correitor* da Universidade anteriormente nomeado pelo rei, fora o licenciado Fernão d'Oliveira que não pôde exercer as suas funções pois estava nos cárceres da Santa Inquisição e que perante o impedimento de um outro candidato ao cargo, Christovão Nunes, Stochamer substituiria Fernão d'Oliveira até este ser libertado.²⁷ Refere-se ainda que Sebastião Stockhamer era cavaleiro fidalgo da casa do rei.

A oficina da imprensa da universidade²⁸ situada na área correspondente à rua das Fangas e Quebra Costas, pretendia garantir a impressão de obras elaboradas pelos professores, as conclusões dos estudantes ou outros papéis.

Américo da Costa Ramalho, a partir da informação de Barbosa de Machado, refere ainda que Stochamer foi bedel de Cânones e de Leis na Universidade, lugar de importância exercido por licenciados,²⁹ tal como Pedro de Mariz e Nicolau Lopes.³⁰ Assinala-se a sua participação, já aqui referida, na obra póstuma de Jerónimo Cardoso, *Dictionarium Latinum Lusitanum et vice versa Lusitanico Latinum*.

Sousa Viterbo³¹ apresentou alguns desenvolvimentos na pesquisa sobre a vida de Stochamer, pois descobriu documentação na Chancelaria de D. Filipe I. Acerca do conteúdo desse documento, com data de 11 de Fevereiro de 1586³², se conclui que Stochamer era bedel de cânones e leis na Universidade e que havia constituído família em Portugal. Nesse escrito, D. Filipe autoriza a mercê por altura do casamento da

filha de Stochamer, Theodora Stochamer, de uma tença de vinte mil reais, sem contudo o seu marido poder herdar o cargo de seu sogro. Theodora casou com Francisco de Vasconcelos a 17 de Março de 1588, recebendo a autorização real em 1590 para a herança da tença da universidade renunciada por seu pai. Perante estes dados foi possível calcular que entre os anos de 1586 e 1590 Stochamer terá falecido.

Segundo os documentos do ANTT Manuel Barata foi Escrivão dos Contos do Reino e Casa, um organismo que pretendia a organização de ordenação e fiscalização das receitas e despesas do Estado. Os 4 livros de «*Recabedo Regni*» mostram que nos princípios do séc. XIII, existe uma contabilidade pública naturalmente rudimentar, onde é premente a preocupação de fiscalizar. Na segunda metade do século XIII, com D. Dinis, organizou-se a Casa dos Contos (1389-1761), as origens do que é hoje uma repartição contabilística. Com D. Fernando em 1370 surgiram os Vedores da Fazenda a quem cabia a administração superior do Património Real e da Fazenda Pública (fiscalizavam localmente as receitas e despesas efectuadas). Designou-se, então, a distinção entre os Contos de Lisboa e os Contos del Rei. Os primeiros tinham por função tomar e verificar as despesas e receitas de todos os almoxarifados do país; os segundos, os da Casa Real. A autonomia dos Contos aconteceu a partir de D. João I se conseguiu a. O mais antigo Regimento dos Contos data de 5 de Julho de 1389. Através dele o poder central punha em prática, com os meios de coacção disponíveis, a iniciativa de dominar e disciplinar a burocracia que aumentava exponencialmente. Segue-se-lhe um segundo regimento em 28 de Novembro de 1419 e, com D. Duarte, um terceiro, em 22 de Março de 1434 Estes regimentos procuram alcançar uma maior eficácia da contabilidade e sobretudo, uma maior rapidez na liquidação e fiscalização das contas. Com o Regimento e Ordenações da Fazenda de D. Manuel, em 1516, renovaram-se e sistematizaram-se normas que orientaram durante mais de um século a contabilidade pública.

D. Sebastião, por Alvará de 1560, unificou a contabilidade pública dando-se a ligação dos Contos de Lisboa aos Contos do Reino e Casa. Em 1591 criou-se o Conselho da Fazenda em substituição da Mesa dos Vedores da Fazenda. Pelo Regimento de Filipe II, de 1627, efectuou-se uma importante reforma dos Contos: centralizou-se nos Contos do Reino e Casa toda a contabilidade pública, tanto da Metrópole como do Ultramar, extinguindo-se a Casa dos Contos de Goa. Como afirma a historiadora Virgínia Rau, estavam lançadas as normas que haviam de regular a contabilidade do Estado Português até meados do século XVIII.

 B. ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO
I. SUMÁRIOS

Em Lisboa, a 10 de Abril de 1573, D. Henrique faz saber a seu sobrinho, D. Álvaro da Silva, conde de Portalegre e mordomo-mor de sua casa, que nomeia Manuel Barata, seu moço de câmara e escrivão dos contos do reino e casa, no ofício de escrivão dos contos do reino. Para além do ordenado anual de 20.000 reis, passa a receber outro tanto pelo novo ofício. Tudo ficará assento, como se ordena, no Livro da Matrícula dos Contos no título dos contadores.

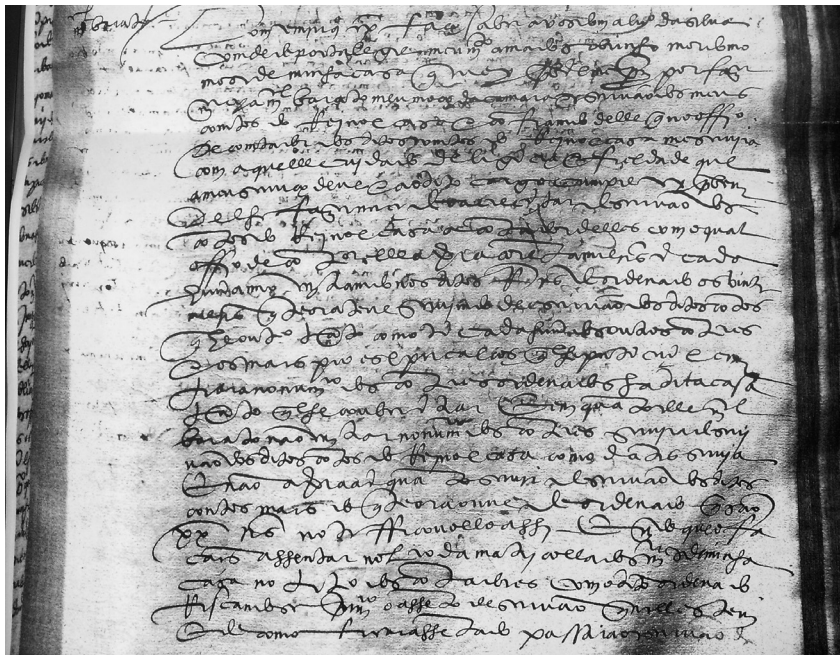
 II. DOCUMENTO A (FL. 108)

19 Dezembro de 1573 — Lisboa

«Manuel Barato» Dom Emrique ... faço saber a vos dom Alvaro da Silva comde de Portalegre meu muito amado sobrinho mordomo moor de minha casa que muy por bem e me praz por fazer ... a Manuel Barato meu moço da camara e escrivão dos meus comtos do Reino e casa e confiamdo delle que no officio de contador dos ditos comtos do Reino e casa me servira com aquelle cuidado deligencia e fieldade que a meu serviço deve e ao dito cargo cumpre ey por bem de lhe fazer merce de o acrescentar d'escrivão dos contos do Reino e casa a contador dellas com o qual officio de contador elle avera corenta mil reis de cada hum anno enstamdo nos ditos corenta mil de ordenado os vinte mil reis que te ora teve servindo de escrivão dos ditos comtos que he outro tanto como tem cada hum dos outros contadores e os mais ... os ... que lhe pertencem e entraram no numero dos contadores e ordenados ha dita casa tanto que lhe couberem dar e emquanto elle Manuel Barato não entrar no numero dos contadores servira d'escrivão dos ditos comtos do reino e casa como dantes servia e não averaa enquanto servir d'escrivão dos ditos comtos mais do que te ora ouvera de ordenado que são vinte mil reis notefficouo lho assi. E mando que o façais assentar no livro da matricolla dos ... da minha cada no titulo dos contadores com o dito ordenado riscandose primeiro o assento d'escrivão que nelles tem e de como ficar assentado passei ao escrivão»

 III. DOCUMENTO B

«... sua ... E assy vos ... de posse do dito officio e lhe deixeis servir ... e avera o dito ordenado ... elle jurara em minha ... aos santos evangelhos que bem e verdadeiramente servira o dito officio predamdo em tudo meus serviços e as partes seu direito e por firmeza de tudo lha mandey daar per mim assinada



NOTAS BIOGRÁFICAS
SOBRE MANUEL
BARATA

Fig. 14



Fig. 14 - Chancelaria
D. Sebastião, Doações,
Liv. 43, fl.108, Manuel
Barata.

Fig. 15 - Carta de
nomeação de contador
dos contos do reino e
casa, 1573.

Fig. 15

*e sellada de meu sello pendiente. Dada na cidade de Lixboa aos dezano-
ve de Dezembro de mil e quinhentos setenta e três annos. Domingos Vaaz
Olliveira a fez desta ... lbe fiz em Lixboa ... Bernabee fiz escrever. Belchior
Monteiro [assinatura autógrafa]*»

Documento E e F: menciona «Eu el Rei» (não faz menção a D. Sebastião) que por ter boas referências de Manuel Barato, moço de Câmara de Dom Duarte seu tio, o nomeia em escrivão dos contos do reino e casa.

IV. DOCUMENTO E

8 de Maio 1578 - Lisboa

*«Manuel Barato officio» Eu el rei faço saber aos que este registo(?) virem
que dizendo eu respeito a boa informação que me foi dada de Manuel Barato
moço da camara de dom Duarte meu muito amado e prezado tio que no da
que o me serviu como que me a meu serviço ei por bem e me praz que
ele sirva de escrivão dos meus contos do reino e casas enquanto o eu ouver
por bem e nam mandar o contrairo e o tempo que asi servir a vera com o dito
officio vinte»*

V. DOCUMENTO F

*«... Nunez» (fl.110) mill reis d'ordenado em cada hum anno que he outro tanto
como tem cada hum dos outros escrivães dos ditos contos os quaes lbe seram
pagos no delles aos quartos do anno segundo ordinaria. E pello trelado
deste que sera registado no livro da despesa do dito registo pelo escrivão de
seu carego com contrato do dito Manuel Barato sera lido emquanto no dito
registo o qual se ... esta maneira em cada hum anno pagar e noteficoo asi
ao que ... dos ditos contos e mando lbe que o meta em pose do dito officio ... e
aver o dito ordenado na maneira acima dita lbe sera dado juramento
que he a verdadeira ... o sirva ... pelo ... força e vigor como se fose ... feita
em meu nome e notecey por bem que ... tenha força e vigor como se fose esta
feita em meu nome e no ... de meu sello pendiente sem embargo da ordenaçam
no segundo livro titulo vinte que despos que tem. o fez Lixboa a 8 de
Maio de mil e quinhentos setenta e eu Bretolameu Piris(?) o fiz escrever. Pero
Fernandez [assinatura autógrafa]*»

VI. DOAÇÃO DA CAPELA DE SANTA MARIA MADALENA

Na Chancelaria de D. Sebastião, nos *Privilégios*, o rei comunica a D. Jorge, Bispo da cidade de Viseu que presenteia o clérigo Manuel Barata com a *abadia da Igreja de Santa Maria Madalena*, pois tem boas referências sobre a sua vida e bons costumes; o último possuidor da abadia havia sido o licenciado João da Gama.

Chancelaria D. Sebastião, *Privilégios*, Liv. 10, fl. 116v, 117:

«Dom Sebastião cetera a vos Reverendo dom Jorge dethai (sic) de bispo / da cidade de Viseu do meu conselho facovos Saber // que eu presento ora a Manuel barata clérigo de missa / a abadia da Igreja de santa Maria madanella da Villa / da matança dese arbisgado que he de meu padroado / e apresentação e estaa ora vagua per o licenciado João / da Vargua que della foi ultimo posuidor estar / confirmado no priorado de São Vicente do paule há mais / de quatro meses e esta mercê lbe faço per virtude de hum / meu alvará per mim asinado e passado pela minha chancelaria / de que o trelado he o seguinte desembargadores / do paço amigos avendo Respeito a boa emformação / vida e costumes que me foi dada de Manuel barata / clérigo de missa e de sua suficiência vida / e costumes ey por bem e me praz de o presentar a abadia / da Igreja de santa Maria madanella da Vila // de matança do arbisgado de Viseu que he de meu padroado e apresentação e estaa ora vaga per o licenciado João da gama / que della foi ultimo pusuidor estar confirmado no priora / do de são Vicente do paule há mais de quatro meses e portanto / vos mando que lbe passeis carta de confirmação e apresentação / em forma da dita abbadia na qual fará expresa menção de como asy he de meu padroado e apresentação / Imsolidum Gaspar de Seixas o fez em Lixbonna a 6 de Agosto 1576 Jorge da Costa o fez escrever E por confiar // do dito Manuel barata que ho fará asi bem como cumpre / o serviço de nosso senhor e a bem da dita Igreja e abbadia / della emcomodovos que lbe passeis vosas letras / de confirmação em forma nas quais fareis ex / presa menção de como ho asi confirmastes a minha / apresentação pera a guarda e conservação do direito / de meu padroado dada em a cidade de lixbonna aos 11 / dias do mês de Agosto El Rei nosso senhor ho mandou pelos / doutores Pêro Barbosa e Gaspar de Figueiredo cetera Pêro de Oliveira / a fez anno do nascimento de nosso Senhor Jeshum Crixpto 1576»

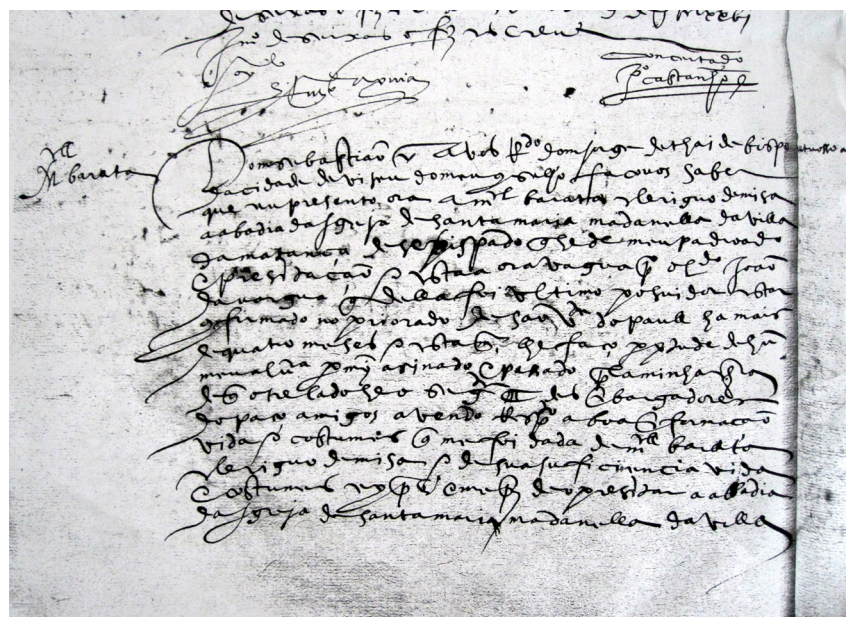


Fig. 18

VII. CHANCELARIAS RÉGIAS

Nestes livros foi pesquisado o nome Barata, destacando-se:

1. João Barata: tabelião judicial em Oleiros ou Vila de Álvaro, tinha 'coroa aberta', que era contrário à ordenação régia.
2. Afonso Anes: Afonso Anes renuncia à Fazenda d'el-rei; esta renúncia foi feita por procuração, assinada por João Barata.

VIII. CHANCELARIA DE D. MANUEL I

1. Livro: 14
Documento: 194
Local: Lisboa
Ano: 8
Mês: 6
Data: 1499
Folha: 38 verso
Sumário: cargo de João Barata

2. Livro: 23
Documento: 116

Fig. 18 - Doação da
Abadia da Igreja de
Santa Maria Madalena,
1576.

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Local: Lisboa
Ano: 8
Mês: 6
Data: 1504
Folha: 17 verso
Sumário: acerca de João Barata

3. Livro: 23
Documento: 269
Local: Almeirim
Ano: 4
Mês: 5
Data: 1504
Folha: 45
Sumário: acerca de Afonso Anes e João Barata

4. Livro: 23
Documento: 116
Local: Lisboa
Ano: 8
Mês: 6
Data: 1504
Folha: 17 verso
Sumário: acerca de João Barata

IX. MESA DE CONSCIÊNCIA E ORDENS

Criada por D. João III em 1532, foi um dos mecanismos para centralização do poder monárquico.

Tema em pesquisa: Processos de habilitações a ordens militares ou nomeações de lentes e de reitores da Universidade de Coimbra.

1. Gabriel da Guerra Barata

Secção: Secretaria da Mesa e Comuns das Ordens

Subsecção: Universidade de Coimbra

Série: foros, bens, privilégios e outros documentos

Referência/Cota: Maço 4, doc. 3

Sumário: acerca de Gabriel da Guerra Barata

X. CHANCELARIA DE D. AFONSO VI, REGISTO GERAL DE MERCÊS

1. Tema em pesquisa: António Barata

Referência/Cota: Liv. 6, folha 337 verso

Data: 27.08.1664

Sumário: Ofício de escrivão das Sisas de vila de Pedrogão
Grande António Barata

NOTAS BIOGRÁFICAS
SOBRE MANUEL
BARATA

2. Tema em pesquisa: António Barata Fragoso
Referência/Cota: Liv. 6, folha 191 verso
Data: 27.08.1664
Sumário: Mercê do ofício de Tabelião Público Judicial e Notas das vilas
de Góis e Salaviza de António Barata Fragoso

3. Tema em pesquisa: Manuel de Brito Barata
Referência/Cota: Liv. 16, folha 107 verso
Data: 24.12.1672
Sumário: Carta Manuel Brito Barata

XI. REGISTO GERAL DE MERCÊS D. PEDRO II

1. Tema em pesquisa: Bento de Moura Barata
Referência/Cota: Liv. 9, folha 284 verso
Data: 30.10.1696
Sumário: Carta. Administração de Capela Bento de Moura Barata

2. Tema em pesquisa: Gaspar Barata Mendonça
Referência/Cota: Liv. 2, folha 200 verso
Data: 03.12.1682
Sumário: Alvará; Moço Fidalgo Gaspar Barata Mendonça

3. Tema em pesquisa: Francisco Xavier de Mendonça, filho de Bento
Moura Barata
Referência/Cota: Liv. 12, folha 166
Data: 03.12.1682
Sumário: Alvará. Foro de Fidalgo Cavaleiro

4. Tema em pesquisa: Rodrigo Barata de Moura
Referência/Cota: Liv. 2, folha 200
Data: 03.12.1682
Sumário: Carta. Moço Fidalgo


XII. REGISTO GERAL DE MERCÊS

1. Tema em pesquisa:
Rodrigo Barata
Referência/Cota: Liv. 22, folha 243 e 243 verso
Data: 20.07.1652
Sumário: Alvará

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

 XIII. TRIBUNAL DO SANTO OFÍCIO

I. Tema em pesquisa: Alexandre Barata da Guerra
Subfundo: Conselho Geral do Santo Ofício
Secção: Ministros e Familiares
Série: Diligências de habilitação
Referência/Cota: maço 5, doc. 54
Data: 1536
Sumário: Alvará

 XIV. REGISTOS PAROQUIAIS/MISTOS DE VINTE FREGUESIAS DE
LISBOA

Levantamento e triagem dos Registos Paroquiais/Mistos das seguintes freguesias de Lisboa:

- Alcantâra
Livros Mistos – 1582
Rolo 940
- Ameixoeira
Livros Mistos – 1540-1604
Rolo 947
- Anjos
Livros Mistos – 1589
Rolo 948
- Benfica
Livros Mistos – 1582
Rolo 967
- St.^a Cruz do Castelo
Livros Mistos – 1536-628
Rolo 982
- S. Bartolomeu da Charneca
Livros Mistos – 1583-1617
Rolo 986

- St.^a Catarina
Livros Mistos – 1572-1575
Rolo 1063

- St.^a Maria dos Olivais
Livros Óbitos – 1586
Rolo 1128

- S. Tiago
Livros Mistos – 1557-1601
Rolo 1131

- S. Estevão
Livros Mistos – 1561-1570
Rolo 1137

- N. S. da Conceição
Livros Mistos –
1568-1578
1573-1582
1582-1596
1589-1602
Rolo 988-989

- Loreto
Livros Mistos –
1560-1565
1570-1577
Rolo 1019

- Lumiar
Livros Mistos –
1566-1588
1589
Rolo 1021

- Pena (St.^a.Ana)
Livros óbitos –
1588-1661
Rolo 1049

- Santíssimo Sacramento
Livros Mistos –
1588-1597
Rolo 1052

- S. Salvador
Livros Mistos –
1573-1639
Rolo 1061

- S. Vicente
Livros Mistos –
1550-1576
1576-1581
1582-1592
Rolo 1242

NOTAS BIOGRÁFICAS
SOBRE MANUEL
BARATA

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

Sobre a matéria documental existente no ANTT assinalam-se os temas cuja pesquisa não foi concluída:

- Igreja de Santa Maria Madalena / Moço da Câmara D. Duarte / Arcebispo de Braga / Documentação do Arcebispado de Braga / Ordenado no livro de registo da despesa do escrivão / Escrivão dos Contos do Reino e Casas / Notariado de Lisboa / Arquivo da Casa Real / Registos paroquiais de trinta freguesias de Lisboa.

XV. CONCLUSÃO

Respectivamente às informações acerca de Barata ter sido mestre de D. João, filho de D. João III, parece-nos bastante improvável pois seguindo esta linha temporal, Barata teria cinco anos de idade, na data de falecimento do príncipe D. João (1537 - 1554).

Francisco Antonio Martins Bastos³³ (1799-1868), relativamente à informação do Cardeal Saraiva sobre Barata ter sido mestre de D. Sebastião, referencia a documentação onde estão nomeados todos os mestres do rei: «*O padre Luiz de Camera foi o principal Mestre d'El Rey. Menez. Chron. de El Rey D. Sebast. T.1, p. 60. Hist. Geneal. T. 3. p. 604, 611. e 10 p 698. Fr. Man dos Sant. Hist. Sebast. p. 22. Telles. Chron. T. 1 p. 709&c. Machad. Me. delRey D. Seabst. T.1. p. 208. Fr. Bernard. da Cruz. p. 11. Em Mathematica teve por Mestre o famoso Pedro Nunes. Mem. de Litt. Portug. T.7 p. 252. Leite. Not. Chron. da Univ. de Coimbra. p. 493. Far. e Sous. Europ. Portug. T. 3. p. 5. Teve por mestre de escripta o Padre Amador Rebello, Jesuita. Menez. Chron. del Rey D. Seabst. p. 22. Agiol. Lus T. 3. p. 11 e 116. O Padre Gaspar Mauricio, Jesuita, Mestre dos Moços Fidalgos algumas vezes por indisposição do Padre Luiz Gonçalves da Camara, dava lição a ElRey. Menez. Chron. de ElRey D. Sebast. T. 1 p. 60. Dava lições de Latim e Mathematica. Ibi. p. 88. Fr. Bernard. da Cruz p. 11. Fr. Man. dos Santos. Hist. Seabst. p. 22.*»³⁴

33. F. A. Bastos. *Nobreza Litteraria*. Lisboa: Imprensa Silvana, 1854, p. 128.

34. Francisco Antonio Martins Bastos (1799-1868) *Nobreza Litteraria*. Lisboa: Imprensa Silvana, 1854, pp. 149-150.



CONCLUSIONES

El *camino* ha sido duro y largo. El análisis de la caligrafía y de la reproducción tipográfica de una obra con más de cuatrocientos años, prometía, desde luego, obstáculos considerables. Ante un escenario de difícil investigación, nos encontramos con algunas barreras insalvables, la exasperante escasez de fuentes documentales portuguesas relativas al siglo XVI y la falta de bibliografía de referencia acerca de tratados caligráficos de esta época o de épocas posteriores.

Para poder reproducir el panorama de la historia de las letras en Portugal del siglo XVI, empezamos por buscar en la Paleografía un camino que nos suministrase información sobre modelos de escritura de la Edad Media e inicio del Renacimiento, analizándose los principales centros de producción, en el caso, los Monasterios ubicados en territorio portugués y que poseían scriptorium. Inferimos que se ha verificado un desfase en la producción de la escritura portuguesa en relación al resto de Europa. El importante proceso de laicización y difusión de la escritura habrá derivado en un proceso lento y tardío, comparativamente a los demás países de Europa. La vigencia de las tipologías dichas peninsulares ha sido larga, ya que estas han sido mantenidas en clausuradas y protegidas en los scriptoria. Cuando la letra carolina surgió en el territorio portugués, este modelo estaba ya prácticamente muerto, y, tal como Maria José Azevedo Santos refiere, traía acoplado más de 300 años de historia. El Monasterio de Santa Cruz adoptó los nuevos modelos de la escritura provenientes de

Europa, registrándose la entrada de la letra carolina en 1108, la carolina-gótica en 1111 y la gótica en 1123, a pesar de los últimos documentos en visigótica todavía dataren de los años 40 del siglo XII. Cuanto a la letra carolina, se registra su presencia en Portugal desde 1050 y cuando apareció en territorio portugués era ya un modelo con influencias de las formas góticas surgidas en el espacio anglo-normando, a finales del siglo XI. En los primeros años de la historia de la imprenta la tipología gótica ha sido el modelo más utilizado, siendo substituida por las letras romanas, inspiración clara a partir de las inscripciones en el Fórum Romano de Roma.

Las tipologías gráficas emergentes en siglo XV, han sido las escrituras humanísticas, en las variaciones librarias y cursivas. Los alfabetos romanos han resurgido en Europa en la época del Humanismo y del Renacimiento, operando una ruptura al nivel cultural y político con el pasado, registrándose la propuesta de nuevos modelos formales. La letra humanista habrá entrado en Portugal, por la mano de Francesco Cavalcanti. Para poder comprender la presencia de este humanista en Portugal, José Marques refiere en primer lugar la pluralidad de las relaciones que se establecieron entre Portugal y Italia, contemplando aspectos culturales, particularmente en lo que concierne a la europeización del movimiento humanista que venía sucediendo desde el siglo XIV y que se ha prolongado por el siglo XVI. De acuerdo con los manuscritos analizados, la escrita de Francesco Cavalcanti ha sido clasificada por José Marques como siendo una tipología humanística cursiva, siendo esta rara y muy antigua en Portugal, síntesis entre la tradición gráfica de Niccolò de' Niccoli y de Antonio Sinibaldi. Una de las características principales de esta escritura es la inclinación para la derecha, además de la diferencia y separación clara entre cada letra y cada palabra, y la prolongación en las letras mayúsculas m, l e r, y aún la vuelta a las abreviaturas, así como la utilización de letras e sílabas sobrepuestas.

A Cataldo Parisio Sículo (siglo XV) ha tocado la misión de educar e instruir en el latín a D. Jorge, hijo ilegítimo de D. João II, siendo cierto que tal privilegio para nada reflejaba la realidad del panorama de instrucción o alfabetización de la población portuguesa. Hasta la fecha, no han sido encontrados registros que puedan documentar efectivamente el nivel de alfabetización de la población do siglo XVI. Teniendo en cuenta los estudios realizados para los siglos posteriores, se puede concluir que la población portuguesa de la época sería mayoritariamente analfabeta, verificándose un considerable número de iletrados entre a propia nobleza y el clero. Se ha constatado que la enseñanza elemental en Portugal en el siglo XVI, cuando comparada a otras naciones de Europa, ha tenido menor prioridad, aunque

la Iglesia Católica se hubiese empeñado en el tema de la instrucción con carácter doctrinario teniendo como principal objetivo la difusión de la fe católica y la educación de sus propios miembros. La prolífera producción manuscrita o impresa de manuales de enseñanza de la escritura que se ha verificado en España o Italia en el mismo siglo, no se realizó en Portugal, quizá por consecuencia directa o no, de una población mayoritariamente analfabeta, que apenas necesitaría saber leer y escribir a un nivel puramente funcional. Verificamos aún que, en la mayoría de los países donde el arte de la escritura alcanzó el auge, en la época en la cual han sido producidos e impresos los grandes tratados de caligrafía, los niveles de instrucción eran marcadamente superiores a los de la población portuguesa en período similar. Hasta la fecha, y en el ámbito de manuales pedagógicos portugueses, no ha sido localizado otro ejemplar de obra manuscrita o impresa que contenga la enseñanza de la caligrafía, de ortografía y de la aritmética, además del Exemplares.

En paralelo a la época de los Descubrimientos portugueses, la imprenta en el siglo XVI era entonces una actividad comercial promisor, cuyo público lector había aumentado; cuanto a ediciones relativas al aprendizaje, se verifica que solo en 1516 ha sido publicado el primer libro de escuela de un autor portugués. Henriques Carneiro refiere que el aprendizaje de las primeras letras en este período empezó a hacerse relevante y que en Lisboa había un número aproximado de treinta «mestres que ensinavam moços a ler». Estos maestros, los nuevos fieles depositarios de la cultura escrita, se distanciaban mucho de la casta de los *scriptors* medievales. Los maestros de la escritura del siglo XV serían artesanos humildes y ambulantes, en misión de peregrinación didáctica: utilizaban carteles que colocaban en el portal de su escuela y que enseñaban la bella orden del *specimina*, el muestrario de los variados tipos de letras que disponían para el aprendizaje.

En los tiempos en que la caligrafía era arte y técnica *exportada* por Italia, se destaca el hecho de que pocos autores habrán presentado propuestas gráficas suficientemente autónomas y creativas en la interpretación. La asimilación de los modelos gráficos italianos en Europa ha ocurrido con pasividad, dándose situaciones puntuales que evidenciaron la integración de elementos gráficos autóctonos. La influencia italiana ha sido asumida y referenciada por los maestros de la Península Ibérica, destacándose el calígrafo Francisco Lucas que llegó a un resultado gráfico de interpretación y recreación a partir de los modelos de la *cancellaresca* italiana, ejemplificado en la *redondilla*, tipología notable que ha estado en utilización durante más de un siglo. La influencia de los modelos de escritura italianos se encontró por toda Europa, siendo posible señalar dos fases que dividen el siglo de dieciséis en dos partes con propuestas caligráficas distintas, cuyo principal tema ha sido la escritura *chanceleresca*.

Considerando que cuando delimitamos el inicio y el final del siglo XVI, el itálico de Arrighi estuvo en el origen de las alteraciones más significativas bien como la célebre cursiva de Cresci del siglo.

Para allá de las cuestiones estéticas, la lucha entre la economía de tiempo y la legibilidad habrá sido una preocupación y una condicionante plenamente asumida por los maestros del siglo XVI, hecho ese que ha influenciado de forma determinante la evolución de la cancellesca. La mayoría de los calígrafos italianos desarrolló y divulgó variados estilos de letras, contemplando siempre la *cancellesca*. Se señala el ejemplo de Cresci y Palatino, dos generaciones en asumida rivalidad, reto y competición entre expertos con egos de artistas. El descubrimiento de la caligrafía como un producto vendible, ha derivado del espíritu de una época que Petrucci define como de renovación cultural, desencadenado por la apertura y contacto con mundos nuevos. Fue posible inventar en el siglo XVI. Entonces se buscaron soluciones morfológicas innovadoras, capaces de diferenciarse entre sí, y los estilos oscilaron sobre todo entre la necesidad de encontrar un modelo de escritura profesional ágil y elegante, y la tentación de hacer la caligrafía un producto comercial. Si la caligrafía fue una moda en el siglo XVI y una aptitud necesaria para aquellos que querían distinguirse social o profesionalmente, la sobriedad no era un atributo cualitativo o atractivo para la mayoría de la población. La búsqueda por nuevas soluciones caracteriza la caligrafía del siglo XVI, bien como el culto por la forma y la ornamentación que acabaría por ser posteriormente protagonizada por la escuela francesa y por la refinada escuela flamenca del siglo XVII, culto ese que ocuparía, hasta el agotamiento, los calígrafos del resto de Europa durante todo el siglo XVIII.

Sobre caligrafía portuguesa del siglo XVI, importa referir que en el primer cuarto del siglo XX, Henrique C. F. Lima afirmaba que la historia de la caligrafía portuguesa había sido elaborada por Inocêncio Francisco da Silva en su *Dicionário Bibliográfico*, y por Oliveira Ramos cuya obra versó sobre el calígrafo Ventura da Silva. En esta fase crucial de la presente investigación nos hemos debatido con las mismas limitaciones de escasez de fuentes, ya que existen pocos estudios sobre calígrafos portugueses, aún menos sobre a época en cuestión. Las informaciones que existen son sumarias, y apenas indican las fontes documentales. Los datos bibliográficos, en los cuales las referencias documentales no son reveladas, originan la pérdida del canal, de la vía posible para encontrar nuevas informaciones. Aún así, la principal información sigue siendo la que los autores del siglo XVII y XVIII fornecieron. En esta primera década del siglo XXI, el número de estudios existentes sobre caligrafía portuguesa, no llena una mano siquiera. Señalamos que el siglo XVIII, en el reinado de D. João V, es un campo fértil para futuras investigaciones, época en que Manuel de Andrade Figueiredo publica la única obra caligráfica portuguesa referida internacionalmente, el *Nova Escola para Aprender a lêr, escrever e contar*.

En el siglo XIX, Cardeal Saraiva (Fr. Francisco de S. Luiz), publicó un texto sobre artistas portugueses del siglo XVI hasta al XIX, clasificando la información teniendo en cuenta los operadores de las distintas artes y oficios: arquitectos, maestros de obras, ingenieros, escultores, pintores, talladores, constructores de navíos, bordadores, miniatores, músicos. Hace referencia a la denominada Arte de escrever, enumerando sólo dos nombres, el de Manuel Barata en siglo XVI y Manuel de Faria e Sousa en siglo XVII. Los restantes nombres de esta lista son dibujadores «à penna» pero no de letras, según las descripciones de las obras. Manuel de Faria e Sousa menciona otros nombres sin embargo no da más datos: Manuel Pinto Canonigo de la ciudad de Oporto, en Lisboa N. Caldeira, Nicolau Ferreira, y teniendo este último escuela en la capital, y que en opinión de Faria e Sousa, habrá superado el mismo Manuel Barata, para allá de un Salvador, que celebra en una égloga. Todas estas referencias carecen de pormenores, siendo necesario encetar nuevas investigaciones.

En el día 6 de Marzo de 1904, el New York Times divulgaba la noticia de la exposición llevada a cabo por la Biblioteca de Columbia University en Nueva York en la cual se presentaba un códice manuscrito de 51 folios, con fecha de 1561, el Tratado de Caligrafía del portugués Giraldo Fernandez de Prado. Este manuscrito, integra actualmente parte de la colección Plimpton de Rare Books and Manuscripts Library da Columbia University en Nueva York. Manuel Barata y Giraldo Fernandez de Prado son los únicos calígrafos portugueses con obra existente hasta la fecha, siendo una impresa y la otra manuscrita. Si la obra de Manuel Barata es el único legado portugués de caligrafía impreso en el siglo XVI, el tratado de Prado es el único manuscrito existente de caligrafía portuguesa del mismo periodo, no siendo conocidos, hasta hoy, otros originales caligráficos. Con diferencia de una década, Giraldo en 1560 estaría ya produciendo su tratado, cuando Barata firmó su primera plancha en 1572. De este modo, considerando las investigaciones de Vítor Serrão, podemos afirmar que Giraldo de Prado es el primer calígrafo del siglo XVI de que hay noticia.

Giraldo Fernandes de Prado ha sido contemporáneo de Manuel Barata, y es posible que ambos hayan frecuentado el mismo entorno social, aunque los contenidos del trabajo caligráfico tengan seguido opciones divergentes, indicando, paralelamente, formaciones profesionales, artísticas y personales diferentes. De notar que, al analizar ambas las obras, estamos analizando modelos caligráficos cuyo soporte no es el mismo. En su manuscrito, el trazado de Giraldo surge tal cual él lo idealizó y dibujó, sin mediación de cualquier otro medio de representación. De este modo, es comparable a la escritura de los folios medievales, donde las letras grafiadas a mano, a pesar de que seguían determinados cánones de acuerdo con las épocas y los centros de producción, presentan grafías con pequeñas variaciones que derivan de una serie de condicionantes. Los

modelos originales caligráficos trazados por Barata, han sido sujetos a las limitaciones técnicas inherentes al medio artificial de reproducción, aún habiendo sido él mismo a grabar sus planchas. Por muy hábil que fuera el grabador, la reproducción xilográfica limitaba la transcripción de determinados pormenores de dibujo, y por eso se entiende que los grabadores de metal hayan tenido gran protagonismo, en determinado punto de la evolución de las técnicas de reproducción mecánica, una vez que su técnica era la que mejor se ajustaba a las exigencias del dibujo. Así, la comparación entre la caligrafía de Barata y la de Prado se hace justa, a partir del momento en que tenemos presente el contexto del producto final, tal como lo conocemos. Cualquier uno de los modelos caligráficos de Giraldo es inequívocamente el resultado de mucho entrenamiento gráfico y de elevada competencia en el dibujo, aunque las normas de construcción y la morfología de los modelos sean una asimilación pasiva de las tipologías de otros calígrafos, tales como Yciar y Palatino. Su manuscrito y los folios donde ha dibujado metódicamente variadas tipologías, representan, en última instancia, no solamente su talento, como un tema de moda en las cortes, atributo de distinción social para los que se movían en los estratos más elevados.

Sobre el *Exemplares* de Manuel Barata, el estudio más completo del primer cuarto del siglo xx se debe a Henrique de Campos Ferreira Lima que contempla la descripción de las planchas caligráficas, las ediciones y el número de ejemplares localizados en aquella época. En actualidad, referenciamos dos autores: Ana Martínez Pereira, que en 2004 publicó el estudio más completo y con mayor número de referencias sobre los *Exemplares*, encuadrando su perspectiva en el gran tema de los manuales de enseñanza del siglo xvi. En 2009, Jorge dos Reis presentó en tesis de doctorado, un capítulo dedicado a Manuel Barata donde analiza sobre todo los estilos caligráficos, defendiendo que es a este calígrafo que se debe la introducción de la escrita *cancillerescas* en Portugal. Sobre la obra caligráfica y sobre Manuel Barata, existen múltiples cuestiones sin respuesta cabal y como demostramos, los dos datos que más dividen los autores a lo largo de las distintas épocas, son relativas a la existencia o inexistencia física de la obra *Arte de Escrever* de 1572 y al célebre soneto de Camões, cuya vehemente discusión entre expertos acerca de su autenticidad, añadió innegable visibilidad a la obra de Manuel Barata.

Sobre la bibliografía existente sobre los *Exemplares*, consideramos que el testimonio de Manuel de Faria e Sousa es uno de los más importantes. Cuando este autor escribió sobre Manuel Barata, habían pasado solo aproximadamente seis décadas sobre la edición de 1592, lo que hace de Faria e Sousa el autor más cercano de la época en que la obra había sido impresa y difundida. Además, su testimonio puede ser analizado según tres perspectivas: la de escritor, calígrafo e historiador, habiendo

sido a partir de sus comentarios que la historia de Manuel Barata se fue construyendo a lo largo del tiempo. Diogo Barbosa de Machado basa los datos que fornece en Faria e Sousa pero aclara la existencia de las dos ediciones de los *Exemplares*, añadiendo que Manuel Barata ha sido uno de los más célebres maestros de escritura con escuela pública en aquella ciudad. Afirma que fue maestro de escritura de D. João, hijo de D. João III, y el argumento para tal afirmación, es el mismo de Faria e Sousa que defiende que las letras del príncipe, se asemejaban a las de Barata. Acerca de Barata haber sido maestro de D. João, nos parece bastante improbable, ya que siguiendo la línea temporal, Barata tendría cinco años de edad, por la fecha de fallecimiento del príncipe D. João (1537-54).

El discurso de Barbosa de Machado, es paralelo al de Faria e Sousa, pero ha sido este autor que ha dado título a la obra de 1572, y fue a partir de ese título que los restantes autores así la pasaron a designar. De esta forma, el nombre de la supuesta edición fantasma es *Arte de Escrever* y su formato es un 4º oblongo. Esta descripción que especifica título y formato, hace suponer que Barbosa de Machado estuvo delante de esta edición, aunque no indique el nombre del impresor y la ubicación. Nos parece poco probable que Barbosa de Machado hubiese fantaseado sobre el nombre de la obra, de la fecha y de la forma, cuya dimensión es igual a las ediciones de 1590 y 1592. Se supone que el autor, a pesar de no tener pruebas físicas del *Arte de Escrever*, o se ha basado en informaciones provenientes de fuente creíble que no menciona, o ha visto los folios sueltos que están en la Biblioteca da Ajuda, donde no figura el nombre del impresor y local de edición, pero si figura la firma de Barata. Inocêncio creía que era posible que hubiesen existido otras ediciones de los *Exemplares* anteriores a 1590/92, ya que el poema de Camões remontaba a la época en que tanto él como Barata aún vivían. A nuestro juicio, la edición que Barata preparaba, o las planchas que grabara en 1577, eran ya conocidas e incluso divulgadas y habían sido hechas pruebas de impresión, de acuerdo con los tres folios y una otra que no está firmada, que se encuentran agregadas en el final de la obra de Yciar depositada en la Biblioteca da Ajuda. Otro testimonio es el del Padre Thomás de Aquino que no confirma la información de Barbosa de Machado y afirma que Barata fuera nacido en Pampilhosa. Francisco Dias Gomes hace una asociación verdaderamente interesante que también Viterbo más tarde analizó: a partir de unos manuscritos de Camões que tenía en su posesión, Dias Gomes se revela convencido que la escritura es la misma de Barata. Teófilo Braga añadió que Manuel Barata integraba el grupo de admiradores y amigos de Camões; además de cualificar Barata como amigo de Camões, el autor refiere que el calígrafo era «era um dos últimos illuministas da arte portuguesa» y su conexión a Camões vendría de los tiempos de la corte de D. João III, mencionando una parte el soneto que, en su opinión, aludía a la

antigua amistad e convivencia en la corte. En 2004, Ana Martínez Pereira escribe el artículo «El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del Siglo XVI» representando en aquella época, el trabajo más profundizado después del estudio de Henrique Campos Ferreira Lima en 1923. Cuanto a la edición de 1590, A. Martínez confirma la ubicación de los ejemplares existentes en la BNP, BA, BE e BL. Sobre la edición de 1592 la autora refiere los datos fornecidos por H. C. Ferreira Lima, pero todavía no sabía de la existencia de los ejemplares de Braga y Vila Viçosa. A. Martínez Pereira incluí el *Exemplares* en el ámbito de los manuales de pedagogía del siglo XVI por las razones que antes referimos, teniendo en cuenta los tratados que le están agregados, sin dejar de señalar que las láminas de Barata se dirigían seguramente a un público adulto debido a las características de los modelos presentados. Jorge dos Reis, en 2009, atribuí a Manuel Barata la introducción de la escritura de cancelería en Portugal, elaborando una descripción de las planchas bajo el punto de vista caligráfico, aunque no clarifica cualquier aspecto editorial, no informando a cual ejemplar pertenecen los folios que analiza. No añade datos nuevos a los existentes sobre a biografía del calígrafo, citando todos los autores que han escrito sobre Barata, con la excepción de Faria e Sousa, y basa a su opinión en Inocêncio Francisco da Silva.

La edición del *Exemplares* se debe al librero João de Ocanha: sobre él averiguamos que es uno de los dieciseis libreros de Lisboa, identificado por Maria Brak-Lamy Barjona de Freitas que lo clasifica junto con otros, en un artículo editado en el inicio da década de cincuenta del siglo XX. La descripción presenta «João do Canha» como librero de D. Teodósio, Duque de Bragança; sin referenciar las fuentes, los registros a que accedió, la autora afirma que João do Canha firmaba predominantemente do Canha, señalando incluso que este ingresó en la Irmandade en 1591. A partir de estos datos se puede inferir que Ocanha habrá iniciado actividad ilegal ante su corporación, ya que la primera edición de los *Exemplares* de 1590. Maria Brak-Lamy tuvo acceso a los registros de la Irmandade de Lisboa y en ellos pudo ver la firma de João de Ocanha, bien como la de un tal de «António do Canha», en 1613, se supone hijo del primero. No hemos podido localizar el fondo donde esta documentación se encuentra ya que en los archivos del antt no existen libros para estas fechas. Relativamente al nombre Ocanha, la autora referencia la discordancia en la grafía, pese a defender que pueda ser de origen portuguesa, perteneciente al coto del Monasterio de Salzêdas, en la actualidad parroquia de Ucanha, ayuntamiento de Tarouca, distrito de Viseu. Para ser de origen español, sería «Ocaña». Los pocos datos que hemos obtenido los hemos conseguido a través de un registro de un auto de la Inquisición, donde la mujer de Ocanha ha sido testigo. Localizamos el documento en el ANTT, y la transcripción ha revelado que João de Ocanha era residente en Lisboa

en el sobrado de sima (o en la calle da Conceição) no siendo claro si él o su mujer que cumplían veinte años de edad en aquel año de 1587. Ocanha estaba casado con Filipa de Sousa y tuvo como testigo en el mismo auto un otro librero de Lisboa, Jorge Valente, siendo uno de los inquisidores, frei Bertolomeu Ferreira.

Sobre los hombres que publicaron el *Exemplares*, António Álvares ha sido el primero impresor que João de Ocanha ha escogido para imprimir las obras que recopiló y costeó. Sobre Álvares, A. Joaquim Anselmo lo referencia no solo como un «impressor da decadência» que caracterizaba el panorama de la producción de las artes gráficas de la segunda mitad del siglo XVI, pero como uno de los más notables impresores de este período. El termino notable ha sido aplicado por el autor, teniendo en cuenta que António Álvares estuvo al servicio de D. Miguel de Castro, arzobispo de Lisboa, imprimiendo un número elevado de títulos de carácter religioso y teológico. Cuanto a la calidad de las obras casi siempre impresas en caracteres romanos, Anselmo la cualifica con poco «apuro de execução». Aún en menor proporción, se enumeran las obras sobre genealogía real y sobre historia de Portugal que indican la conexión del impresor al poder político. Sin embargo, el ámbito de conocimientos de Álvares quizá fuese un poco más amplio ya que una de las escasas obras que escapa a la temática religiosa es la de un profesor del Colegio de las Artes. Analizamos y destacamos, al examinar los descriptivos de las obras impresas por Álvares, el gran número de licencias concedidas por el censor frei Bartolomeu Ferreira. Cuanto a Alexandre Siqueira, A. J. Anselmo apunta que este ha sido impresor entre los años 1592 y 1598, en Lisboa y en Alcobaça. La primera obra que publicó ha sido significativa, el *Dictionarium Latinum Lusitanum et vice versa Lusitanico Latinum* de Jerónimo Cardoso, maestro de gramática en Lisboa en la tercera década del siglo XVI, y cuya obra es de gran interés. Las licencias de la Inquisición se señala una vez más que frei Bertolomeu Ferreira ha sido el censor de varios títulos.

Para poderse imprimir legalmente, era obligatorio que la obra fuese analizada por la Inquisición: frei Bertolomeu Ferreira fue el revisor de las dos ediciones de los *Exemplares*, sabiéndose además que ha sido uno de los censores de los *Lusíadas* de 1572. Conforme aludimos, también ha autorizado gran parte de las obras de António Álvares y estuvo presente en el auto de la Inquisición en el que la mujer de João de Ocanha fue testigo. De esto resulta que, aunque no sea más que una simple conjetura, la presencia constante de este frei Bartolomeu en esta especie de encrucijada, protagonizada por Camões, Gândavo, António Álvares y Ocanha, nos lleva a suponer una conexión entre estos individuos fuese tal conexión personal, social o profesional. Además de la licencia de impresión, eran habituales los prólogos y dedicatorias; los prólogos y los comentarios de los manuales de caligrafía estaban generalmente

compuestos en caracteres móviles y las planchas ilustradas eran gravadas en madera. El prólogo es el reflejo del condicionamiento intelectual ejercido tanto por el poder político como por el religioso o ideológico, y que, en el caso de los Exemplares, cumple rigurosamente todos los criterios. La dedicatoria a D. Teodósio atestigua su mecenazgo. A veces es en estas peculiares piezas literarias que se alcanza a entender las intenciones de la publicación: el discurso del editor aporta informaciones importantes sobre Manuel Barata: su muerte, la intención que el calígrafo tenía de editar su obra, y sus enemigos, los detractores, en fin la importancia de su obra.

El soneto que Luís de Camões ha dedicado a Manuel Barata es la pieza gráfica estratégicamente insertada por João de Ocanha y que aún suscita polémica entre los expertos. El tema sobre la lírica camoniana sobrepasa naturalmente el ámbito de la presente investigación, correspondiendo a los especialistas debatir si el soneto 187 es o no apócrifo. Aún no habiendo estudios que sean absolutamente conclusivos, se verifica que la mayoría de los autores considera que el soneto es de la autoría de Luís de Camões. Sin embargo, intentamos comprender la dimensión de la cuestión, siendo un elemento cuya función es vital en el análisis editorial de los *Exemplares*. A nuestro juicio, la relevancia que la cuestión del soneto ha alcanzado, es una prueba más no solo de la importancia de los *Exemplares* como objeto impreso, y de su autor, el calígrafo Manuel Barata, como comprueba el inmenso protagonismo que el poeta portugués tenía entonces.

Otra figura que está presente en la encrucijada que antes aludimos, es Pêro de Magalhães de Gândavo. Fué escritor, cartógrafo y escribano. Maria Leonor C. Buescu menciona que Pêro Magalhães de Gândavo ha sido copista en la Torre do Tombo, información sorprendente y que podrá indicar huellas en la línea de investigación para la reconstrucción de la biografía de Manuel Barata. Se nos ocurren dos explicaciones: ha ejercido tal función por el hecho de ser experto en orto-grafía, (para mejorar y corregir textos originales de aquel archivo), o por poseer conocimientos al nivel del arte de la escritura, es decir é, se hace creíble que Gândavo tuviese conocimientos técnicos de caligrafía, lo que es una conexión más a Manuel Barata. Otra información que coloca este personaje en el área de las artes, es el hecho que el mismo habrá dibujado una carta marina, el mapa que integra la Historia da Província de Santa Cruz. Armando Cortesão señala Pêro Magalhães de Gândavo cómo presumible autor/dibujador de aquel mapa. Su tratado de ortografía es parte de la recopilación de Ocanha siendo una pieza clave en el conjunto, ya que Gândavo era un autor con reconocido mérito a varios niveles, lo que garantiza tanto la credibilidad cómo el éxito de la venta de la obra en el mercado. A finalizar la recopilación surge un tercer ítem, el tratado de aritmética estratégicamente abreviado, (sospecha de falsificación) eventualmente dirigido a los mercaderes, clase social con gran proyección en la época.

Escribanos profesionales y maestros de escritura, maestros de enseñanza y mercaderes, tres temas que interesaban a tres públicos distintos, todos juntos en una sola pieza. Ocanha tendría probablemente en idea una obra con gran recaudación y que serviría a un público alargado. La idea de acoplar tratados aparentemente complementares no era nueva, reflejaba la visión comercial del librero Ocanha y, sobre todo, nos indica que había público que compraría la obra. Creemos que la apuesta comercial que Ocanha hizo de este libro, se basó en el conocimiento del éxito de venta de obras idénticas en el mercado extranjero y no particularmente en el circuito portugués. Las temáticas que generaban gran procura y producción se relacionaban con otros géneros, tal como los de carácter religioso y literatura novelesca.

Sobre las ediciones sabemos que existen dos fechas: 1590 y 1592. António Álvares ha sido el impresor de esta edición y la ciudad fue Lisboa. Se contabilizan 5 obras en la totalidad aunque una de ellas esté en estadio de microfilme. Todas tienen el formato 4° oblongo, siendo variable el número y colocación de los folios por ejemplar. Ninguna de las encuadernaciones pertenece a la época. En la actualidad las obras están depositadas en los siguientes locales: Biblioteca Nacional de Portugal, (Res. 297); Biblioteca Nacional de Portugal, (Res. 298, em estado de microfilme); Biblioteca da Ajuda, (Res. 50-ix-48); Biblioteca Pública de Évora, (Res, 187); British Library, Inglaterra (C. 31.h. 40). El título es el mismo en todos los ejemplares: *Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manuel Baratta || escriptor portvgues, acrescentados pelo mesmo || avtor, pera comvum proveito de todos. || Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c. || Condestable dos Reynos de Portugal. || Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa || Impressos em Lisboa, por Antonio Alvarez : A custa de João de Ocanha liureyro de || Sua Excellencia, onde se vendem. || Com licença do Sancto Officio : Anno de 1590. La licencia de la edição de 1592 presenta el siguiente texto: Vi esta Ortographia Portuguesa por mandado de S.A. & não tem cou | sa contra a Fé, & bos costumes, nem cousa porque se não deva de im | primir. | Frei Bertholameu Ferreyra. Vista a informação do Padre Reuedor, podese imprimir esta Orto | graphia, & depois de impressa, tornará a esta mesa com o proprio ori | ginal, pera se conferir com elle, & lbe dar licença pera correr. Em Lisboa. 13. de Março. Jorge Sar | rão. Antonio de Men | doça. Diogo de Souza.*

Cuanto a la edición de 1592 también ha sido impresa en Lisboa, con la firma de Alexandre Siqueira. Hemos localizado 2 ejemplares en soporte papel, en dos locales: Biblioteca D. Manuel II, Fundação Casa de Bragança, (Res. 522) y Biblioteca Pública de Braga, (Res. 609 a). El formato sigue el 4° oblongo y tal cómo en los especimens de la edición de 1590, el número y colocación de los folios por ejemplar es variable, tal y como las encuadernaciones que no son originales. El título registra algunas

diferencias respectivamente en las palabras: «agora emendados», «Alexandre de Siqueyra, «Com licença do Sancto Officio, & Ordinario : Anno de 1592»: *Exemplares* || *de diversas sortes de letras*, || *tiradas da polygraphia de Manvel Baratta* || *escriptor portvgues, acrescentados pelo mesmo* || *avtor, pêra comvum proveito de todos*. || *Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c.* || *Condestable dos Reynos de Portugal*. || *Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa agora emendados* || *Impressos em Lisboa, por Alexandre de Siqueyra : A custa de João de Ocanha liureyro de sua* || *Excellencia, onde se vendem*. || *Com licença do Sancto Officio, & Ordinario : Anno de 1592*. La firma de Ocanha en la dedicatoria presenta una alteración en la grafía surgiendo cómo Ochanha. La licencia de impresión sigue exactamente el mismo texto de 1590, aunque le haya sido retirado el año. Los nombres de la mesa de la Inquisición son los mismos.

En lo que concierne los modelos caligráficos de Barata, se identifican los siguientes géneros: *Letra Portuguesa, Chanceleresca formata, Letra Castelhana, Cancelleresca moderna, Cancelleresca formantur, Maiúscula cancelleresca, Cancelleresca bastarda, Cancelleresca moderna, Capitulares romanas, romanos minúsculos, Cancelleresca formata minúscula e maiúscula, Letra de lívros, ou gótica rotunda*. Relativamente a la descripción analítica de las características de los especimens existentes de los *Exemplares* pasamos a enumerar nuestras conclusiones:

La obra de la BNP se encuentra bien conservada y este ejemplar es el único que reúne el mayor número de estampas de Manuel Barata, en un total de veinte e tres grabados, siendo por ello el manual que escogimos como base de comparación para análisis de los restantes ejemplares y estampas. Todos los folios presentan marco, correspondiendo 13 de ellos a un padrón de una matriz más antigua y gastada. Los 10 folios que quedan tienen un marco más delicado y perfecto en el trazado, que se conecta con el espacio blanco envolvente de forma más natural. Se concluyó que esta última cercadura no existía en las impresiones originales, o este ejemplar habrá sido elaborado con mayor cuidado, una vez que el marco no surge en ninguna otra estampa en ninguno de los otros libros. Este ejemplar no tiene el folio de la licencia de impresión y tiene una estampa repetida que, según nuestra numeración es el folio 10 (apunte numerado do ex. BNP. 297. fl. 11). Han sido comparadas digitalmente en la aplicación informática Adobe Photoshop CS4 en *layers* sobrepuestos a la transparencia, e son reproducciones de la misma matriz. Presumiblemente este folio pertenecería a un otro ejemplar habiendo sido encuadernado posteriormente con las restantes estampas que hacen parte de este libro. Finalmente, los apuntes a lápiz en el canto de pié derecho de los folios no corresponden a la secuencia de la encuadernación pero si a la secuencia descrita en Henrique Campos F. Lima.

Relativamente al ejemplar de la BNP en estado de microfilme, pasamos a señalar: en 1891, Viterbo hace el siguiente descriptivo de los ejemplares de Barata localizados: un ejemplar en la BA; un ejemplar en Évora, con folios manuscritos, un en la BNP sin portada y con 4 traslados en fondo negro solamente, siendo probablemente el ejemplar de la BNP en microfilme, anterior al que presentamos en el capítulo precedente, o Res. 297, ya que este ha sido adquirido por la BNP en 1897. Cuanto al de la Ajuda, inicialmente tenía 19 planchas. Viterbo indica el apareamiento de un folio después del artículo de Brito Aranha para el *Dicionário Bibliográfico*. António Augusto Carvalho Monteiro, en la época en que Viterbo escribió este artículo, poseía un «bello exemplar» de la edición de 1592. En Noviembre de 1906, varios folios de uno de los ejemplares de Manuel Barata eran acoplados pela BNP, bajo la nota de que el ejemplar no estaba completo. Los folios han sido microfilmados y este pasó a ser el Res 298 da BNP. Para nuestra gran sorpresa este microfilme ha sido el primer ejemplar que la Biblioteca Nacional nos ha dado a conocer. Esta reproducción ni siquiera sigue solamente los folios originales ya que contiene una serie de experiencias que hicieron con diferentes exposiciones de grabaciones, negativos y repitiendo algunas de los folios. Este ejemplar tiene un total de 3 folios caligráficos de Barata correspondiendo a tres de los ejemplos xilográficos, aunque Viterbo haya referido cuatro. A lo largo de la secuencia van surgiendo folios manuscritos con apuntes y que intentan reproducir de forma abreviada el contenido de los folios originales. Esto nos lleva a pensar que, quien estaba catalogando este ejemplar tendría otro para comparación, no se comprende por lo tanto por qué los folios que están señalados por el bibliotecario no son los originales. De los tres originales que apuntamos, falta el cuarto folio que de acuerdo con el descriptivo de H. Campos F. Lima será el folio número 15 (*Ecce nunc benedicite...*) según nuestra numeración. Una vez hechas estas verificaciones, deprendimos que este sería uno más de los ejemplares de 1590, ya que aún hay mención de la portada del tratado de ortografía impreso por Belchior Rodrigues en 1590. Existe también la referencia a la portada del tratado de aritmética, un folio más manuscrito por el bibliotecario, pero que indica el título de la edición de 1590 y aún algunos elementos decorativos que existen en el original.

El manual de la Ajuda está en malo estado de conservación, presentando en los cantos derechos de pié de los folios muchas marcas de suciedad o que hace suponer que ha sido muy manoseado. Las dos licencias, datadas de 13 de Marzo de 1590 la de los *Exemplares* y la del tratado de ortografía, comprueban que las obras han sido analizadas por el mismo revisor —frei Bartolomeu Ferreira— y los mismos restantes elementos de la mesa, Jorge Sarrão, Antonio Mendoça y Diogo de Souza. Sin

embargo, el contenido del texto no es exactamente el mismo, pues analizado minuciosamente tiene pequeñas diferencias, que pensamos ser consecuencia de una otra composición y no de un otro texto original, ya que los caracteres de la primera licencia son de cuerpo mayor, no se verificando igual disposición del texto en la página. La encuadernación del ejemplar de la Ajuda no es original. Curiosamente la portada de este libro es la de los *Exemplares* de Manuel Barata, pero comienza con el tratado de aritmética, y termina con el de ortografía, cuya contraportada termina con la famosa expresión *lavs deo*, el agradecimiento del autor a Dios por la realización de la obra. Mitad de los folios no tienen cercadura, lo que nos hace pensar que estas pertenecían a una otra edición, o a la edición de 1590 pero sin terminar, ya que la cercadura entraría posteriormente en una segunda impresión.

El ejemplar de la Biblioteca de Évora es bastante incompleto en la medida en que han substituido las estampas de Barata por folios copiados manualmente. De las 18 páginas encuadernadas, 8 son copias manuscritas en un papel visiblemente diferente de los folios originales. El estado de conservación es malo, los folios originales tienen manchas de agua bastante visibles, habiendo inclusive restos de papel cortado entre algunas páginas. No existe ningún folio que no esté en el de la BNP. Tal como el ejemplar de la Ajuda, la cercadura más delicada tampoco se encuentra en ninguno de los folios. El ejemplar que está en la British Library, vino de la colección de el Bristish Museum, teniendo en el reverso de la contraportada el símbolo de aquel Museo, que según nos informaron, corresponde a su fundación en el siglo xvii que se ha iniciado con las varias colecciones de más de 71.000 objetos de Sir Hans Sloane (1660-1753) compuestas por manuscritos, libros, antigüedades y especímenes naturales. A ser así, es posible que ya en esa época el ejemplar de Manuel Barata hiciese parte de esa colección. La obra tiene agregado un tratado de Josiah Ricraft *The peculiar Characters of the Orientall Languages and sundry others delineated* (4to. Londres, 1645) y el tratado de Gândavo, faltando el de aritmética. Los cantos de pié derechos de los folios revelan manchas oscuras que indican que ha sido muy hojeado.

El ejemplar de Braga tiene un total de 24 estampas, siendo dos repetidas, la número 2 y 12, teniendo en falta sólo uno de los grabados, el 13. Este es uno de los dos ejemplares de 1592, que hasta ahora no habían sido ni vistos ni localizados. No es conocido el trayecto de este ejemplar hasta la Biblioteca de Braga, aunque Vítor Serrão admita la posibilidad de la existencia de un fondo perteneciente al célebre arzobispo de Braga, frei Bartolomeu dos Mártires. Se señala aún la existencia en esta biblioteca de un libro de Yciar, la edición de 1559, por Estevan de Nagera en Saragoça. El ejemplar de Braga está bien preservado y cuidado, y una vez

establecidos los contactos con el doctor Eduardo Pires de Oliveira, responsable por el área de los Reservados de esta Biblioteca, en Octubre de 2009 llevamos a cabo una edición facsímil de este ejemplar, editada por el Centro de Estudos Lusíadas. El libro presenta un total de 18 estampas, habiendo de hecho algunas diferencias relativamente a la edición de 1590: en la licencia de los Exemplares ha sido omitido el año 1590, restando sólo el día y el mes, 13 de Marzo. El nombre de João de Ocanha, surge firmando el prólogo como João de Ochanha. La portada del tratado de ortografía de Gândavo sigue con las enmiendas de Alexandre Siqueira y termina de un modo diferente, siendo el *lavs deo* substituido por *finis*.

El ejemplar que se encuentra en la Biblioteca D. Manuel II, Fundação Casa de Bragança, (Res. 522) está en un estado de conservación excelente, con una encuadernación en pergamino del siglo xx. Otra cosa no se esperaba de esta biblioteca admirable que tuvo inicio con el gran bibliófilo que ha sido D. Manuel II, continuando a ser preservada y cuidada hasta al día de hoy. Este ejemplar no tiene cualquier estampa distinta de la edición de 1590, con excepción de la portada y de la licencia de Alexandre de Siqueira. La cercadura que surge en las estampas es la que antes referimos como siendo la más antigua, no se verificando ninguna igual que figure en el ejemplar da BNP.

Acerca de las filigranas de los papeles del *Exemplares* encontramos algunas marcas, siendo todavía muy difícil la reconstitución total del dibujo ya que las que han sido detectadas, son sólo pequeñas partes de una marca, resultando en un dibujo demasíadamente abstracto. De notar que la antigüedad y preservación de los ejemplares localizados no permitió un análisis de los folios con equipo adecuado. Así, con cuidado extremo, observamos los folios a la transparencia de la luz del día y de la luz artificial. Aún así detectamos el célebre trébol de tres hojas, una cruz y una estrella de cinco puntas que encontramos en los ejemplares de Évora, en el de British Library, y en el de la Biblioteca D. Manuel II. Después de consultar el diccionario de Briquet, verificamos que la mayoría de los papeles son de origen italiano, y también de la región de Lorena, Francia.

El estudio biográfico de Manuel Barata, ha tenido lugar en dos Archivos; en el AUC y en el ANTT: en el Archivo de Coimbra la documentación fue encontrada en los libros del archivo del Colégio das Artes y en los libros Parroquiales *Mistos* de Pampilhosa da Serra. En Marzo de 2005, fue detectado en el Archivo de Coimbra el nombre de Manuel Barata en un libro de matrícula del Colégio das Artes: este registro de entrada en aquella Universidad, atestaba que Manuel Barata era natural de Pampilhosa da Serra y que era hijo de Fernão de Anes y Catarina Barata. A partir de ese momento recorrimos los libros de *Actos e Graus* de aquel archivo, siendo que no se han localizado otras matrículas, ya que faltan los registros entre

1574-76. En 1577 el nombre de Manuel Barata deja de aparecer. El apellido paterno y materno, Anes e Barata, fueron investigados, sin éxito, en el fichero de ordenaciones sacerdotales.

En los libros de *Actos e Graus* de 1570-75, se registra en 1572 el aprobado del examen de Barata para el grado de licenciado en Artes; Se encuentra aún la matrícula de Manuel Barata en Teología: se matricula en 5 de Octubre 1573 estando registrado que es hijo de Fernão de Anes, natural da Pampilhosa. Se encuentra la ubicación de sus pruebas de curso en Teología, desde 5 de Octubre de 1573 hasta finales de Mayo de 1574. Este registro es muy significativo pues está firmado por Sebastião Stochamer. Según los procedimientos de la universidad los mismos alumnos eran testigos de las pruebas de los compañeros, y ha sido en estas pruebas que registramos la firma autógrafa de Manuel Barata. Sobre las pruebas de curso de alumnos de Teología, Manuel Barata firma cómo testigo en la prueba de Dom Nuno de Noronha, desde el 1 de Octubre de 1572 hasta 18 de Mayo de 1573; en la de Mestre Manuel Rodrigues, desde el 1 de Octubre de 1572 hasta finales de Julio de 1573.

En 2008, todavía en el AUC, en los libros parroquiales de Pampilhosa, encontramos de nuevo el nombre de Barata, esta vez una descubierta altamente gratificante, pues Manuel Barata al firmar un registro de bautizo que realizara en aquella localidad en Marzo de 1575, escribe en una nota paralela, que aquel fuera su primer bautizo, teniendo él 26 años de edad. De esta forma, descubrimos el año de su nacimiento: 1549. En este significativo registro no sólo nos revela la edad cómo firma el acto, revelando una grafía exactamente igual a la que consta en los registros del Colégio das Artes. El segundo documento confirma que en Agosto de 1582 realiza el bautizo de João, segundo hijo de su hermano António Barata y de Maria Curada. En el tercer y último documento que consta en este archivo, Manuel Barata es testigo de la boda de Pero Alvarez, y de Maria Joam. Cuanto a la fecha y lugar de fallecimiento de Barata, analizamos los libros de registro de óbitos, de las parroquias de Pampilhosa da Serra, Dornelas do Zêzere y Unhais-o-Velho, entre los años de 1583-86, no habiendo libros para el año de 1577. Hasta el día de hoy no hemos conseguido descubrir este dato, ya que si se ha muerto en su pueblo, faltan libros de registros de Pampilhosa, y habiendo fallecido en Lisboa, las veinte parroquias consultadas hasta la fecha en el antt, tampoco contienen cualquier registro. Además de que están en estado de microfilme, muchas páginas son prácticamente ilegibles.

En la Torre do Tombo (ANTT), fue en los libros de cancelleria que encontramos las licencias (alvarás) con el nome de Manuel Barata, habiendo sido investigados los siguientes fondos: *Chancelarias, Registo Geral de Mercês Chancelarias Régias / Registo Geral de Mercês / Arquivo da Cúria Patriarcal / Corpo Cronológico / Gavetas Tribunal do Santo Oficio / Inquisição Cartório*

/ *Armário Jesuítico* / *Registos Paroquiais* / *Leis* / *Habilitações ao Santo Ofício* / *Habilitações à Ordem de Cristo* / *Mordomia da Casa Real* / *Casa do Infantado* / *Leitura de Bacharéis* / *Habilitações de genere* / *Real Mesa Censória Desembargo do Paço*. De esta investigación recogimos los siguientes datos: en Lisboa, a 10 de Abril de 1573, D. Henrique hace saber a su sobrino, D. Álvaro da Silva, conde de Portalegre y mayordomo-mor de su casa, que nombra a Manuel Barata, su *moço de câmara e escrivão dos contos do reino e casa*, en el oficio de *escrivão dos contos do reino*. Además de la nómina anual de 20.000 reis, pasa a cobrar otro tanto por el nuevo oficio. En la Cancillería de D. Sebastião, en un documento del libro de los *Privilégios*, el Rey comunica a D. Jorge, Obispo de la ciudad de Viseu que obsequia el clérigo Manuel Barata, ya que tiene buenas referencias sobre su vida y buenos costumbres, con la abadía de la Iglesia de Santa Maria Madalena.

La biografía de Barata, ha sido una de las más complejas e desafiantes tareas que nos hemos propuesto realizar y que eventualmente no abandonaremos, ya que no se encuentra concluida. En determinado momento se ha impuesto parar, pues son investigaciones que exigen mucho tiempo y muchos recursos económicos. De todo lo que recogimos, a lo largo de cinco años de estudio, confirmamos que Manuel Barata nació en 1549, probablemente en Pampilhosa da Serra, estudió en el Colégio das Artes en Coimbra, donde se formó en Artes y Teología. Trabajó seguramente en Lisboa, frecuentó los círculos más altos de la sociedad de la época, pues ha sido nombrado ayo (*moço de câmara*) por D. Sebastião y D. Henrique, habiéndole sido donada una iglesia en el ayuntamiento de Viseu. Ha sido nombrado, por dos veces, para el cargo de *escrivão dos Contos do Reino e escrivão dos contos do reino e casa*. Apuntamos la fecha de su muerte entre los años de 1584, 1589 y 1590.

 *Lavs Deo*



CONCLUSÕES

A caminhada foi longa e árdua. A análise da caligrafia e da reprodução tipográfica de uma obra com mais de quatrocentos anos, pressupunha, logo à partida, obstáculos consideráveis. Perante um cenário difícil de investigação, deparamo-nos com algumas barreiras incontornáveis, a exasperante escassez de fontes documentais portuguesas relativas ao século XVI e a falta de bibliografia de referência acerca de tratados caligráficos desta época ou de épocas posteriores.

Para podermos retratar o panorama da história das letras em Portugal do século XVI, começamos por procurar na Paleografia um caminho que nos fornecesse informação sobre modelos de escrita da Idade Média e início da Renascença, analisando-se os principais centros de produção, neste caso, os Mosteiros instalados em território português e que possuíam *scriptorium*. Depreendemos que se verificou um desfasamento na produção de escrita portuguesa relativamente ao resto da Europa. O importante processo de laicização e difusão da escrita terá derivado num processo lento e tardio, comparativamente ao resto da Europa. A vigência das tipologias ditas peninsulares foi longa, pois estas foram mantidas enclausuradas e protegidas nos scriptoria. Quando a letra carolina deu entrada no território português, este modelo já era praticamente moribundo, e, tal como Maria José Azevedo Santos refere, trazia consigo mais de 300 anos de história. O Mosteiro de Santa Cruz aderiu aos novos modelos de escrita provenientes da Europa, registando-se a entrada da letra

carolina em 1108, a carolina-gótica em 1111 e a gótica em 1123, apesar dos últimos documentos em visigótica ainda datarem dos anos 40 do século XII. Quanto à letra carolina, regista-se a sua presença em Portugal desde 1050 e quando entrou em território nacional já era um modelo com influências das formas góticas surgidas no espaço anglo-normando, nos finais do século XI. Nos primeiros anos da história da imprensa a tipologia gótica foi o modelo mais utilizado, vindo a ser substituída pelas letras romanas, inspiração clara a partir das inscrições no Fórum Romano de Roma.

As tipologias gráficas emergentes no século XV, foram as escritas humanísticas, nas variações librarias e cursivas. Os alfabetos romanos reapareceram na Europa na época do Humanismo e do Renascimento, operando uma ruptura ao nível cultural e político com o passado, registando-se a proposta de novos modelos formais. A letra humanista terá entrado em Portugal, pela mão de Francesco Cavalcanti. Para se entender a presença deste humanista em Portugal, José Marques referencia em primeiro lugar a pluralidade das relações estabelecidas entre o nosso país e Itália, contemplando aspectos culturais, especificamente no que concerne à europeização do movimento humanista que vinha acontecendo desde o século XIV e se prolongou pelo século XVI. De acordo com os manuscritos analisados, a escrita de Francesco Cavalcanti foi classificada por José Marques como sendo uma tipologia humanística cursiva, sendo esta rara e muito antiga em Portugal, síntese entre a tradição gráfica de Niccolò de' Niccoli e de Antonio Sinibaldi. Uma das características principais desta escrita é a inclinação para a direita, para além da distinção e separação nítida entre cada letra e cada palavra, e o prolongamento nas letras maiúsculas *m*, *l* e *r*; e ainda o retorno às abreviaturas, bem como a utilização de letras e sílabas sobrepostas.

A Cataldo Parisio Sículo (século XV) coube a missão de educar e instruir no latim D. Jorge, filho bastardo de D. João II, sendo certo que este privilégio em nada reflectia a realidade do panorama de instrução ou literacia da população portuguesa. Até ao momento, não foram encontrados registos que possam documentar efectivamente o nível de alfabetização da população do século XVI. Tendo em conta as pesquisas realizadas para os séculos posteriores, concluiu-se que a população portuguesa desta época seria maioritariamente analfabeta, verificando-se um considerável número de iletrados entre a própria nobreza e o clero. Constatamos que o ensino elementar em Portugal no século XVI, comparativamente a outras nações da Europa, foi relegado para um plano sem prioridade, ainda que a Igreja Católica se tivesse empenhado na questão da instrução com carácter doutrinário tendo como principal objectivo a difusão da fé católica e a formação dos seus próprios membros. A prolífera produção manuscrita ou impressa de manuais de ensino de escrita que se verificou em

Espanha ou Itália na mesma centúria, não se verificou em Portugal, talvez por consequência directa ou não, de uma população maioritariamente analfabeta, que apenas necessitaria de saber ler e escrever a um nível puramente funcional. Verificamos ainda que, na maioria dos países em que a arte da escrita teve um auge, na época durante a qual foram produzidos e impressos os grandes tratados de caligrafia, os níveis de instrução eram marcadamente superiores aos da população portuguesa para esta época. Até esta data, e no âmbito de manuais pedagógicos nacionais, não foi localizado outro exemplar de obra manuscrita ou impressa que contenha o ensino da caligrafia, da ortografia e da aritmética, para além do Exemplares.

Paralelamente à época da Expansão Portuguesa, a imprensa no século XVI era então uma actividade comercial promissora, cujo público leitor se havia alargado; quanto a edições relativas ao ensino, verifica-se que só em 1516 foi publicado o primeiro livro escolar de autor nacional. Henriques Carneiro menciona que o ensino das primeiras letras neste período começou a tornar-se algo expressivo e que em Lisboa havia um número aproximado de trinta «mestres que ensinavam moços a ler». Estes mestres, os novos fiéis depositários da cultura escrita, distanciavam-se muito da casta dos scriptors medievais. Os mestres de escrita de Quatrocentos seriam artesãos humildes e ambulantes, em missão de peregrinação didáctica: utilizavam cartazes que afixavam à porta da sua escola e que mostravam a bela ordem do specimina, o mostruário dos vários tipos de letras que dispunham para ensinar.

No tempo em que a caligrafia era arte e técnica *exportada* por Itália, destaca-se o facto de que poucos autores terão apresentado propostas gráficas suficientemente autónomas e criativas na interpretação. A assimilação dos modelos gráficos italianos na Europa ocorreu com passividade, verificando-se situações pontuais que evidenciaram a integração de elementos gráficos autóctones. A influência italiana foi assumida e referenciada pelos mestres da Península Ibérica, destacando-se o calígrafo Francisco Lucas que chegou a um resultado gráfico de interpretação e recriação a partir dos modelos da *cancellaresca* italiana, exemplificado na *redondilla*, tipologia notável que esteve em utilização durante mais de uma centúria. A influência dos modelos de escrita italianos verificou-se por toda a Europa, podendo assinalar-se duas fases que dividem a centúria de Quinhentos em duas partes com propostas caligráficas variadas, cujo principal tema foi a escrita chanceleresca. Considerando que ao balizarmos o início e o final do século XVI, o itálico de Arrighi esteve na origem das alterações mais significativas bem como a célebre cursiva de Cresci no final da centúria.

Para além das questões estéticas, a luta entre a economia de tempo e a legibilidade terá sido uma preocupação e uma condicionante plenamente

assumida pelos mestres do século XVI, facto esse que influenciou de forma determinante a evolução da chanceleresca. A maioria dos calígrafos italianos desenvolveu e divulgou vários estilos de letras, contemplando sempre a cancelleresca. Assinala-se o exemplo de Cresci e Palatino, duas gerações em assumida rivalidade, desafio e competição entre especialistas com egos de artistas. A descoberta da caligrafia como um produto vendável, derivou do espírito de uma época que Petrucci define como de renovação cultural, despoletado pela abertura e contacto com novos mundos. Era possível inventar no século XVI. Nesta centúria procuraram-se soluções morfológicas inovadoras, capazes de se diferenciarem entre si, e os estilos oscilaram sobretudo entre a necessidade de encontrar um modelo de escrita profissional expedita e elegante, e a tentação de tornar a caligrafia num produto comercial. Se a caligrafia foi uma moda no século XVI e uma aptidão necessária a quem se quisesse distinguir social ou profissionalmente, a sobriedade não era um atributo qualitativo ou atractivo para a maioria da população. A procura por novas soluções caracteriza a caligrafia do século XVI, bem como o culto pela forma e pela ornamentação que viria a ser posteriormente protagonizada pela escola francesa e pela requintada escola flamenga do século XVII, culto esse que ocuparia, até à exaustão, os calígrafos do resto da Europa durante todo o século XVIII.

Sobre caligrafia portuguesa do século XVI, importa referir que no primeiro quartel do século XX, Henrique C. F. Lima afirmava que a história da caligrafia portuguesa fora elaborada por Inocêncio Francisco da Silva no seu *Dicionário Bibliográfico*, e por Oliveira Ramos cuja obra versou sobre o calígrafo Ventura da Silva. Nesta fase crucial da presente investigação debatemo-nos com as mesmas limitações de escassez de fontes, pois existem poucos estudos sobre calígrafos portugueses, ainda menos sobre a época quinhentista. As informações que existem são sumárias, e raramente indicam as fontes documentais. As informações bio-bibliográficas, nas quais as referências documentais não são reveladas, originam a perda do canal, da via possível para encontrar novos dados. Ainda assim, a principal informação continua a ser a que os autores do século XVII e XVIII forneceram. Nesta primeira década do século XXI, o número de estudos existentes sobre caligrafia portuguesa, não enche sequer uma mão. Assinalamos que o século XVIII, no reinado de D. João V, é um terreno fértil para futuras investigações, época em que Manuel de Andrade Figueiredo publica a única obra caligráfica portuguesa referida internacionalmente, o *Nova Escola para Aprender a lêr, escrever e contar*.

No século XIX, o Cardeal Saraiva (Fr. Francisco de S. Luiz), publicou um texto sobre artistas portugueses do século XVI até ao XIX, classificando a informação tendo em conta os operadores das diferentes artes e ofícios: arquitectos, mestres de obras, engenheiros, escultores, pintores,

entalhadores, construtores de navios, bordadores, miniatores, músicos. Faz referência à denominada *Arte de escrever*, enumerando apenas dois nomes, o de Manuel Barata no século XVI e Manuel de Faria e Sousa no século XVII. Os restantes nomes que constam nesta lista são desenhadores *à penna* mas não de letras, segundo as descrições das obras. Manuel de Faria e Sousa referencia outros nomes sem contudo avançar mais do que isso: Manuel Pinto Canonigo da cidade do Porto, em Lisboa N. Caldeira, Nicolau Ferreira, tendo este último escola na capital e que na opinião de Faria e Sousa, superou o próprio Manuel Barata, para além de um Salvador, que celebra numa écloga. Todas estas referências carecem de detalhes, sendo necessário encetar novas pesquisas.

No dia 6 de Março de 1904, o New York Times divulgava a notícia da exposição levada a cabo pela Biblioteca da Columbia University em Nova Iorque na qual se apresentava um códice manuscrito de 51 folhas, com data de 1561, o *Tratado de Caligrafia* do português Giraldo Fernandez de Prado. Este manuscrito, integra actualmente parte da colecção Plimpton da Rare Books and Manuscripts Library da Columbia University em Nova York. Manuel Barata e Giraldo Fernandez de Prado são os únicos calígrafos portugueses com obra existente até esta data, sendo uma impressa e a outra manuscrita. Se a obra de Manuel Barata é o único legado português de caligrafia impresso em Quinhentos, o tratado de Prado é o único manuscrito existente de caligrafia nacional da mesma centúria, não se conhecendo, até esta data, outros originais caligráficos. Com diferença de uma década, Giraldo em 1560 já estaria a produzir o seu tratado, quando Barata assinou a sua primeira prancha em 1572. Desta forma, tendo em conta as investigações de Vítor Serrão, podemos afirmar que Giraldo de Prado é o primeiro calígrafo do século XVI de que há notícia.

Giraldo Fernandes de Prado foi contemporâneo de Manuel Barata, e é possível que ambos tenham frequentado o mesmo meio social, embora os conteúdos do trabalho caligráfico tenham seguido opções divergentes, indicando, paralelamente, formações profissionais, artísticas e pessoais diferentes. Note-se que, ao analisarmos ambas as obras, estamos a analisar modelos caligráficos cujo suporte não é o mesmo. No seu manuscrito, o traçado de Giraldo aparece tal qual ele o idealizou e desenhou, sem ser mediado por qualquer outro meio de representação. Deste modo, é comparável à escrita dos fólhos medievais, em que as letras grafadas à mão, apesar de seguirem determinados cânones consoante as épocas e os centros de produção, apresentam grafias com pequenas variações que derivam de uma série de condicionantes. Os modelos originais caligráficos traçados por Barata, foram sujeitos às limitações técnicas inerentes ao meio artificial de reprodução, ainda que tenha sido ele próprio a gravar as suas pranchas. Por muito hábil que fosse o gravador, a reprodução xilográfica limitava a transcrição de determinados pormenores de desenho,

e por isso se entende que os gravadores de metal tenham tido grande protagonismo, em determinado ponto da evolução das técnicas de reprodução mecânica, dado que a sua técnica era a que melhor se ajustava às exigências do desenho. Assim, a comparação entre a caligrafia de Barata e a de Prado torna-se justa, a partir do momento em que temos presente o contexto do produto final, tal como o conhecemos. Qualquer um dos modelos caligráficos de Giraldo é inequivocamente o resultado de muito treino gráfico e de elevada competência no desenho, ainda que as regras de construção e a morfologia dos modelos sejam uma assimilação passiva das tipologias de outros calígrafos, nomeadamente de Yciar e Palatino. O seu manuscrito e as folhas onde desenhava metodicamente várias tipologias, representam, em última análise, não só o seu talento, como um tema em voga nas cortes, atributo de distinção social para os que se movimentavam nos estratos mais elevados.

Sobre o *Exemplares* de Manuel Barata, o estudo mais completo do primeiro quartel do século xx deve-se a Henrique de Campos Ferreira Lima que contempla a descrição das pranchas caligráficas, as edições e o número de exemplares localizados naquela época. Na actualidade, referenciamos dois autores: Ana Martínez Pereira, que em 2004 publicou o estudo mais completo e com maior número de referências sobre os *Exemplares*, enquadrando a sua perspectiva no grande tema dos manuais de ensino de Quinhentos. Em 2009, Jorge dos Reis apresentou em tese de doutoramento, um capítulo dedicado a Manuel Barata onde analisa sobretudo os estilos caligráficos, defendendo que é a este calígrafo que se deve a introdução da escrita chanceleresca em Portugal.

Sobre a obra caligráfica e sobre Manuel Barata, existem várias questões sem resposta cabal e conforme demonstramos, os dois dados que mais dividem os autores ao longo das várias épocas, dizem respeito à existência ou inexistência física da obra *Arte de Escrever* de 1572 e ao célebre soneto de Camões, cuja veemente discussão entre especialistas acerca da sua autenticidade, acrescentou inegável visibilidade à obra de Manuel Barata. Sobre a bibliografia existente sobre os *Exemplares*, consideramos que o testemunho de Manuel de Faria e Sousa é um dos mais importantes. Quando este autor escreveu sobre Manuel Barata, haviam passado apenas cerca de seis décadas sobre a edição de 1592, o que faz de Faria e Sousa o autor mais próximo da época em que a obra foi impressa e difundida. Para além disso, o seu testemunho pode ser analisado segundo três perspectivas: a de escritor, calígrafo e historiador, tendo sido a partir dos seus comentários que a história de Manuel Barata se foi construindo ao longo do tempo. Diogo Barbosa de Machado baseia os dados que fornece em Faria e Sousa mas esclarece a existência das duas edições dos *Exemplares*, adiantando que Manuel Barata foi um dos mais célebres mestres de escrita com escola pública naquela cidade. Afirma que foi mestre de escrita de

D. João, filho de D. João III, e o argumento para tal afirmação, é o mesmo de Faria e Sousa que defende que as letras do príncipe, se assemelhavam às de Barata. Acerca de Barata ter sido mestre de D. João, parece-nos bastante improvável, pois seguindo esta linha temporal, Barata teria cinco anos de idade, na data de falecimento do príncipe D. João (1537-54).

O discurso de Barbosa de Machado é paralelo ao de Faria e Sousa, mas foi ele que deu título à obra de 1572, e foi a partir desse título que os restantes autores assim a passaram a designar. Desta forma, o nome da suposta edição fantasma é *Arte de Escrever* e o seu formato é um 4º oblongo. Esta descrição que especifica título e formato, faz supor que Barbosa de Machado esteve perante esta edição, embora não indique o nome do impressor e o local. Parece-nos improvável que Barbosa de Machado tivesse fantasiado sobre o nome da obra, da data e do formato, cuja dimensão é igual às edições de 1590 e 1592. Supomos que o autor, apesar de não ter provas físicas do *Arte de Escrever*, ou se fundamentou em informações provenientes de fonte credível que não menciona, ou viu as folhas soltas que estão na Biblioteca da Ajuda, onde não consta o nome de impressor e local de edição, mas onde consta a assinatura de Barata. Inocência acreditava que era possível que tivesse havido outras edições dos *Exemplares* anteriores a 1590-92, pois o poema de Camões remontava à época em que tanto ele como Barata ainda eram vivos. A nosso ver, a edição que Barata preparava, ou as pranchas que gravara em 1577, eram já conhecidas e até divulgadas e haviam sido feitas provas de impressão, de acordo com as três folhas e uma outra que não está assinada, que se encontram agregadas no final da obra de Yciar depositada na Biblioteca da Ajuda. Outro testemunho é o do padre Thomás de Aquino que não confirma a informação de Barbosa de Machado e afirma que Barata nasceu na Pampilhosa. Francisco Dias Gomes faz uma associação deveras interessante que Viterbo também mais tarde analisou: a partir de uns manuscritos de Camões que tinha em sua posse, Dias Gomes revela-se convencido que a escrita é a mesma de Barata. Teófilo Braga adiantou que Manuel Barata integrava o grupo de admiradores e amigos de Camões; para além de qualificar Barata como amigo de Camões, o autor refere que o calígrafo era «era um dos últimos iluministas da arte portuguesa» e a sua ligação a Camões proviria dos tempos da corte de D. João III, mencionando uma parte do soneto que, a seu ver, aludia à antiga amizade e convivência na corte. Em 2004, Ana Martínez Pereira escreve o artigo «El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del Siglo XVI» representando naquela época, o trabalho mais aprofundado após o estudo de Henrique Campos Ferreira Lima em 1923. Quanto à edição de 1590, A. Martínez confirma a localização dos exemplares existentes na BNP, BA, BE e BL. Sobre a edição de 1592 a autora refere os dados fornecidos por H. C. Ferreira Lima, mas ainda não sabia

da existência dos exemplares de Braga e Vila Viçosa. A. Martínez Pereira inclui o *Exemplares* no âmbito dos manuais de pedagogia do século XVI pelas razões que já referimos, tendo em conta os tratados que lhe estão agregados, embora assinala que as lâminas de Barata se dirigiam com certeza a um público adulto devido às características dos modelos apresentados. Jorge dos Reis, em 2009, atribui a Manuel Barata a introdução da escrita de chancelaria em Portugal, elaborando uma descrição das pranchas sob o ponto de vista caligráfico, embora não elucide qualquer aspecto editorial, não informando a qual exemplar pertencem as folhas que analisa. Não acrescenta dados novos aos existentes sobre a biografia do calígrafo, citando todos os autores que escreveram sobre Barata, à excepção de Faria e Sousa, e fundamenta a sua opinião em Inocêncio Francisco da Silva.

A edição do *Exemplares* deve-se ao livreiro João de Ocanha: acerca dele apuramos que este é um dos dezasseis livreiros de Lisboa, identificado por Maria Brak-Lamy Barjona de Freitas que o elenca juntamente com outros, num artigo editado no início da década de cinquenta do século XX. A descrição refere «João do Canha» como livreiro de D. Teodósio, Duque de Bragança; muito embora não referencie as fontes, os registos a que teve acesso, a autora afirma que João do Canha assinava predominantemente do Canha, assinalando inclusive que este ingressou na Irmandade em 1591. A partir destes dados depreende-se que Ocanha iniciou actividade ilícita perante a sua corporação, pois a primeira edição dos *Exemplares* é de 1590. Maria Brak-Lamy esteve na posse dos registos da Irmandade de Lisboa e neles viu a assinatura de João de Ocanha, bem como a de um «António do Canha», em 1613, supostamente filho do primeiro. Não localizamos o fundo onde esta documentação se encontra pois nos arquivos do ANTT não existem livros para estas datas. Relativamente ao nome Ocanha, a autora referencia a discordância na grafia, embora defenda que possa ser de origem portuguesa, pertencente ao couto do Mosteiro de Salzêdas, actualmente freguesia de Ucanha, concelho de Tarouca, distrito de Viseu. A ser de origem espanhola, seria «Ocaña». Os poucos dados que conseguimos obter conseguimos-os através de um registo de um auto da Inquisição, onde a mulher de Ocanha foi ouvida como testemunha. Localizamos o documento no ANTT, e a transcrição revelou que João de Ocanha era morador em Lisboa no sobrado de sima (ou na rua da Conceição) não sendo claro se era ele ou a mulher que tinham vinte anos de idade naquele ano de 1587. Ocanha foi casado com Filipa de Sousa e no auto a que esta foi sujeita, testemunhou um outro livreiro de Lisboa, Jorge Valente, sendo um dos inquisidores, frei Bertolomeu Ferreira.

Sobre os homens que deram à estampa o *Exemplares*, António Álvares foi o primeiro impressor que João de Ocanha escolheu para imprimir as obras que compilou e custeou. Acerca de Álvares, A. Joaquim Anselmo referencia-o não só como um «impressor da decadência» que caracteriza-

va o panorama da produção das artes gráficas da segunda metade do século XVI, mas como um dos mais notáveis impressores da segunda metade de Quinhentos. O termo *notável* foi aplicado pelo autor, tendo em conta que António Álvares esteve ao serviço do D. Miguel de Castro, arcebispo de Lisboa, imprimindo um número elevado de títulos de carácter religioso e teológico. Quanto à qualidade das obras, quase sempre impressas em caracteres romanos, Anselmo qualifica-a com pouco «apuro de execução». Embora em menor proporção, enumeram-se as obras sobre genealogia real e sobre história de Portugal que indicam a ligação do impressor ao poder político. Contudo, o âmbito de conhecimentos de Álvares talvez fosse um pouco mais alargado pois uma das poucas obras que escapa à temática religiosa é a de um professor do Colégio das Artes. Analisamos e destacamos, ao percorrer os descritivos das obras impressas por Álvares, o elevado número de licenças atribuídas pelo censor frei Bartolomeu Ferreira. Acerca de Alexandre Siqueira, A. J. Anselmo refere que este foi impressor entre os anos 1592 e 1598, em Lisboa e em Alcobça. A primeira obra que deu à estampa foi significativa, o *Dictionarium Latinum Lusitanum et vice versa Lusitanico Latinum* de Jerónimo Cardoso, mestre de gramática em Lisboa na terceira década de Quinhentos, e cuja obra é de grande interesse. Nas licenças da Inquisição assinala-se novamente que frei Bartolomeu Ferreira foi o censor de vários títulos.

Para se imprimir legalmente, era obrigatório que a obra fosse analisada pela Inquisição: frei Bartolomeu Ferreira foi o revedor das duas edições dos *Exemplares*, sabendo-se ainda que foi um dos censores dos *Lusíadas* de 1572. Conforme referimos, também autorizou grande parte das obras de António Álvares e esteve presente no auto da Inquisição a que a mulher de João de Ocanha foi sujeita. Disto resulta que, embora não passe de uma simples conjectura, a presença constante deste frei Bartolomeu nesta espécie de encruzilhada, protagonizada por Camões, Gândavo, António Álvares e Ocanha, nos leva a supor uma ligação entre estes indivíduos fosse ela por pessoal, social ou profissional. Para além da licença de impressão, eram habituais os prólogos e dedicatórias; os prefácios e os comentários dos manuais de caligrafia eram geralmente compostos em caracteres móveis e as pranchas ilustradas eram gravadas em madeira. O prólogo é o reflexo do condicionamento intelectual exercido tanto pelo poder político como pelo religioso ou ideológico, e que, no caso do *Exemplares*, cumpre rigorosamente todos os critérios. A dedicatória a D. Teodósio, testemunha o seu mecenato. Por vezes é nestas peculiares peças literárias que se conseguem perceber as intenções da publicação: o discurso do editor fornece informações importantes sobre Manuel Barata: a sua morte, a intenção que o calígrafo tinha de editar a sua obra, e os seus inimigos, os detractores, enfim a importância da sua obra.

O soneto que Luís de Camões dedicou a Manuel Barata é a peça gráfica estrategicamente inserida por João de Ocanha e que ainda suscita celeuma entre os especialistas. O tema sobre a lírica camoniana ultrapassa naturalmente o âmbito da presente investigação, cabendo aos especialistas debater se o soneto 187 é ou não apócrifo. Embora não haja estudos que sejam absolutamente conclusivos, verifica-se que a maioria dos autores considera que o soneto é da autoria de Luís de Camões. Apesar disso, tentamos entender a dimensão da questão, sendo um elemento cuja função é vital na análise editorial dos *Exemplares*. A nosso ver, a projecção que a questão do soneto alcançou, é mais uma prova não só da importância dos Exemplares como objecto impresso, e do seu autor, o calígrafo Manuel Barata, como é prova do enorme protagonismo que o poeta português usufruía naquela época.

Outra figura que consta na encruzilhada que atrás referimos, é Pêro de Magalhães de Gândavo. Foi escritor, cartógrafo e escrivão. Maria Leonor C. Buescu menciona que Pêro Magalhães de Gândavo foi copista na Torre do Tombo, informação surpreendente e que poderá indicar outras pistas na linha de investigação para a reconstrução da biografia de Manuel Barata. Ocorrem-nos duas explicações: exerceu essa ocupação por ser especialista de ortografia, (para melhorar e corrigir textos originais daquele arquivo), ou por possuir conhecimentos ao nível da arte da escrita, isto é, torna-se plausível que Gândavo tivesse conhecimentos técnicos de caligrafia, o que é mais uma ligação a Manuel Barata. Outra informação que coloca este personagem na área das artes, é que ele próprio terá desenhado uma carta de navegação, o mapa que integra a *Historia da Província de Santa Cruz*. Armando Cortesão assinala Pêro Magalhães de Gândavo como provável autor/desenhador daquele mapa. O seu *Tratado de Ortografia* faz parte da compilação de Ocanha sendo uma peça chave no conjunto, pois Gândavo era um autor com reconhecido mérito a vários níveis, o que garantia tanto a credibilização, como o sucesso da venda da obra no mercado. A completar a compilação aparece um terceiro item, o tratado de aritmética estrategicamente abreviado, (suspeita de contrafacção) eventualmente dirigido aos mercadores, classe social com grande projecção na época. Escrivães profissionais e mestres de ensino e mercadores, eis três temas que interessavam a três públicos diferentes, todos reunidos numa só peça. Ocanha teria provavelmente em mente uma obra com grande retorno lucrativo e que serviria a um público alargado. A ideia de agregar tratados aparentemente complementares não era nova, reflectia a visão comercial do livreiro Ocanha e, mais importante do que isso, indica-nos que havia público que procuraria a obra. cremos que a aposta comercial que Ocanha fez deste livro, se baseou no conhecimento do sucesso de venda de obras idênticas no mercado estrangeiro e não propriamente no circuito nacional. As temáticas que geravam grande

procura e produção relacionavam-se com outros géneros, tal como os de carácter religioso e literatura novelesca.

Sobre as edições sabemos que existem duas datas: 1590 e 1592. António Álvares foi o impressor da primeira edição e a cidade foi Lisboa. Contam-se 5 obras na totalidade embora uma delas esteja em estado de microfilme. Todas têm o formato 4º oblongo, sendo variável o número e colocação das folhas por exemplar. Nenhuma das encadernações é da época. Actualmente as obras de 1590 estão depositadas nos seguintes locais: Biblioteca Nacional de Portugal, (Res. 297); Biblioteca Nacional de Portugal, (Res. 298, em estado de microfilme); Biblioteca da Ajuda, (Res. 50-ix-48); Biblioteca Pública de Évora, (Res. 187); British Library, Inglaterra (C. 31.h. 40). O título é o mesmo em todos os exemplares: *Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manvel Baratta || escriptor portugues, acrescentados pelo mesmo || avtor, pêra comvum proveito de todos. || Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c. || Condestable dos Reynos de Portugal. || Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa || Impressos em Lisboa, por Antonio Alvarez : A custa de João de Ocanha liureyro de || Sua Excellencia, onde se vendem. || Com licença do Sancto Officio : Anno de 1590.* A licença da edição de 1592 apresenta o seguinte texto: *Vi esta Ortographia Portuguesa por mandado de S.A. & não tem cou|sa contra a Fé,&bos costumes, nem cousa porque se não deva de im|primir: |Frei Bertholameu Ferreyra. Vista a informação do Padre Reuedor, podese imprimir esta Orto|graphia,& depois de impressa, tornará a esta mesa com o proprio ori|ginal, pera se conferir com elle, & lhe dar licença pera correr. Em Lisboa. 13. de Março. Jorge Sar|vão. Antonio de Men|doça. Diogo de Souza.*

Quanto à edição de 1592 também foi impressa em Lisboa, tendo a assinatura de Alexandre Siqueira. Localizamos 2 exemplares em suporte papel, em dois locais: Biblioteca D. Manuel II, Fundação Casa de Bragança, (Res. 522) e Biblioteca Pública de Braga, (Res. 609 a). O formato segue o 4º oblongo e tal como nos specimens da edição de 1590, o número e colocação das folhas por exemplar é variável, tal como as encadernações que não são originais. O título regista algumas diferenças respetivamente nas palavras: «agora emendados», «Alexandre de Siqueyra, «Com licença do Sancto Officio,&Ordinario : Anno de 1592» : *Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manvel Baratta || escriptor portugues, acrescentados pelo mesmo || avtor, pêra comvum proveito de todos. || Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcelos, &c. || Condestable dos Reynos de Portugal. || Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa agora emendados || Impressos em Lisboa, por Alexandre de Siqueyra : A custa de João de Ocanha liureyro de sua || Excellencia, onde se vendem. || Com licença do Sancto Officio,&Ordinario : Anno de 1592.* A assinatura de Ocanha na dedicatória apresenta uma alteração na grafia aparecendo como Ochanha. A licença de impressão segue exactamente o mesmo

texto de 1590, embora tenha sido retirado o ano. Os nomes da mesa da Inquisição são os mesmos.

Quanto aos modelos caligráficos de Barata, identificam-se os seguintes géneros: *Letra Portuguesa, Chanceleresca formata, Letra Castelhana, Cancelleresca moderna, Cancelleresca formantur, Maiúscula cancelleresca, Cancelleresca bastarda, Cancelleresca moderna, Capitulares romanas, romanos minúsculos, Cancelleresca formata minúscula e maíuscula, Letra de livros, ou gótica rotunda*. Relativamente à descrição analítica das características dos specimens existentes dos *Exemplares* passamos a enunciar as nossas conclusões:

A obra da BNP encontra-se bem conservada e este exemplar é o único que reúne o maior número de estampas de Manuel Barata, num total de vinte e três gravuras, sendo por isso o manual que escolhemos como base de comparação para análise dos restantes exemplares e estampas. Todas as folhas apresentam moldura, correspondendo 13 delas a um padrão de uma matriz mais antiga e gasta. As restantes 10 folhas têm uma moldura mais delicada e perfeita no traçado, que se interliga com o espaço branco envolvente de forma mais natural. Conclui-se que esta última orla não existia nas impressões originais, ou este exemplar terá sido elaborado com maior cuidado, pois a moldura não consta em nenhuma outra estampa em nenhum dos outros livros. Este exemplar não tem a folha da licença de impressão e tem uma estampa repetida que, segundo a nossa numeração é a folha 10 (anotação numerada do ex. BNP 297. fl. II). Foram comparadas digitalmente na aplicação informática Adobe Photoshop CS4 em *layers* sobrepostas à transparência, e são reproduções da mesma matriz. Presumivelmente esta folha pertenceria a um outro exemplar tendo sido encadernada posteriormente com as restantes estampas que constam neste livro. Finalmente, as anotações a lápis no canto inferior direito das folhas não correspondem à sequência da encadernação mas sim à sequência descrita em Henrique Campos F. Lima.

Relativamente ao exemplar da BNP em estado de microfilme, passamos a assinalar: em 1891, Viterbo faz o seguinte descritivo dos exemplares de Barata localizados: um exemplar na ba; um exemplar em Évora, com folhas manuscritas, um na BNP sem portada e com 4 traslados em fundo negro apenas, sendo provavelmente o exemplar da BNP em microfilme, anterior ao que apresentamos no capítulo precedente, o Res. 297, pois este foi só adquirido pela BNP em 1897. Quanto ao da Ajuda, inicialmente tinha 19 pranchas. Viterbo assinala o aparecimento de uma folha após o artigo de Brito Aranha para o *Dicionário Bibliográfico*. António Augusto Carvalho Monteiro, na época em que Viterbo escreveu este artigo, estava na posse de um «bello exemplar» da edição de 1592. Em Novembro de 1906, várias folhas de um dos exemplares de Manuel Barata eram agregadas pela BNP, sob a anotação de que o exemplar não estava completo. As folhas foram microfilmadas e este passou a ser o Res 298 da BNP. Para

grande surpresa nossa este microfilme foi o primeiro exemplar que a Biblioteca Nacional nos deu a conhecer. Esta reprodução nem sequer segue apenas as folhas originais pois contém uma série de experiências que fizeram com diferentes exposições de filmagem, negatizando e repetindo algumas das folhas. Este exemplar tem um total de 3 folhas caligráficas de Barata correspondendo a três dos exemplos xilográficos, embora Viterbo tenha referido quatro. Ao longo da sequência vão aparecendo folhas manuscritas com anotações e que tentam reproduzir de forma abreviada o conteúdo das folhas originais. Assim pensamos que, quem estava a catalogar este exemplar teria outro para comparação, não se percebendo porque é que as folhas que estão assinaladas pelo bibliotecário não são as originais. Dos três originais que apontamos, falta a quarta folha que de acordo com o descritivo de H. Campos F. Lima será a folha número 15 (*Ecce nunc benedicite...*) segundo a nossa numeração. Após estas verificações, depreendemos que este seria mais um dos exemplares de 1590, pois ainda consta a folha de rosto do tratado de ortografia impresso por Belchior Rodrigues em 1590. Existe ainda a referência à folha de rosto do tratado de aritmética, mais uma folha manuscrita pelo bibliotecário, mas que indica o título da edição de 1590 e ainda alguns elementos decorativos que constam no original.

O manual da Ajuda está em mau estado de conservação, apresentando nos cantos direitos inferiores das folhas muitas marcas de sujidade o que supõe que foi muito manuseado. As duas licenças, datadas de 13 de Março de 1590 a dos Exemplares e a do tratado de ortografia, atestam que as obras foram analisadas pelo mesmo revedor —frei Bartolomeu Ferreira— e os mesmos restantes elementos da mesa, Jorge Sarrão, António Mendonça e Diogo de Souza. Apesar disso, o conteúdo do texto não é exactamente o mesmo, pois sendo analisado ao pormenor tem pequenas diferenças, que julgamos serem consequência de uma outra composição e não de um outro texto original, pois os caracteres da primeira licença são de corpo maior, não se verificando igual disposição do texto na página. A encadernação do exemplar da Ajuda não é da época. Curiosamente, a folha de rosto do livro é a dos *Exemplares* de Manuel Barata, mas abre com o tratado de aritmética, e acaba com o de ortografia, cuja folha final termina com a famosa expressão *lavs deo*, o agradecimento do autor a Deus pela realização da obra. Metade das folhas não possuem bordadura, o que nos faz pensar que estas pertenciam a uma outra edição, ou à edição de 1590 mas inacabada, pois as orlas entrariam posteriormente numa segunda impressão.

O exemplar da Biblioteca de Évora é bastante incompleto na medida em que substituíram as estampas de Barata por folhas copiadas manualmente. Das 18 páginas encadernadas, 8 são cópias manuscritas num papel visivelmente diferente das folhas originais. O estado de conservação é mau,

as folhas originais têm manchas de água bastante notórias, havendo inclusive restos de papel cortado entre algumas páginas. Não existe qualquer folha que não conste no da BNP. Tal como o exemplar da Ajuda, a orla mais delicada também não se verifica em nenhuma das folhas. O exemplar que está na British Library, veio da colecção do Bristish Museum, tendo no verso da contra-capla o símbolo daquele museu, que segundo nos adiantaram, corresponde à sua fundação no século xvii que se iniciou com as várias colecções de mais de 71.000 objectos de Sir Hans Sloane (1660-1753) constituídas por manuscritos, livros, antiguidades e specimens naturais. Assim sendo, é possível que já nessa época o exemplar de Manuel Barata fizesse parte dessa colecção. A obra tem agregado um tratado de Josiah Ricraft, o *The peculiar Characters of the Orientall Languages and sundry others delineated* (4to. Londres, 1645) e o tratado de Gândavo, faltando o de aritmética. Os cantos inferiores direitos das folhas revelam manchas escuras que indicam que foi muito folheado.

O exemplar de Braga tem um total de 24 estampas, embora com duas repetidas, a número 2 e 12, tendo em falta apenas uma das gravuras, a 13. Este é um dos dois exemplares de 1592, que até agora não tinham sido nem vistos nem localizados. Não se sabe o trajecto deste exemplar até à Biblioteca de Braga, embora Vítor Serrão admita a possibilidade da existência de um fundo pertencente ao célebre arcebispo de Braga, frei Bartolomeu dos Mártires. Assinala-se ainda a existência nesta biblioteca de um livro de Yciar, a edição de 1559, por Estevan de Nagera em Saragoça. O exemplar de Braga está bem preservado e estimado, e após os contactos estabelecidos com o doutor Eduardo Pires de Oliveira, responsável pela área dos Reservados desta Biblioteca, em Outubro de 2009 levamos a cabo uma edição fac-similada deste exemplar, editada pelo Centro de Estudos Lusíadas. O livro apresenta um total de 18 estampas, havendo de facto algumas diferenças relativamente à edição de 1590: na licença dos Exemplares foi omitida o ano 1590, restando apenas o dia e o mês, 13 de Março. O nome de João de Ocanha, aparece a assinar o prólogo como João de Ochanha. A folha de rosto do tratado de ortografia de Gândavo segue com as emendas de Alexandre Siqueira e termina de um modo diferente, sendo o *lavs deo* substituído por *finis*.

O exemplar que se encontra na Biblioteca D. Manuel II, Fundação Casa de Bragança, (Res. 522) está num estado de conservação notável, com uma encadernação em pergaminho do século xx. Não se esperaria outra coisa desta biblioteca admirável que teve início com o grande bibliófilo que foi D. Manuel II, continuando a ser preservada e estimada após a sua morte, até aos nossos dias. Este exemplar não tem qualquer estampa diferente da edição de 1590, à excepção da folha de rosto e

da licença de Alexandre de Siqueira. A orla que aparece nas estampas é aquela que atrás referimos como sendo a mais antiga, não se verificando nenhuma igual que figura no exemplar da BNP.

Acerca das filigranas dos papéis do *Exemplares* encontramos alguma marcas, embora seja muito difícil a reconstituição total do desenho pois as que foram detectadas, são apenas pequenas partes de uma marca, resultando num desenho demasiadamente abstracto. Note-se que a antiguidade e preservação dos exemplares localizados não permitiu uma análise das folhas com equipamento apropriado. Por isso, com extremo cuidado, observamos as folhas à transparência da luz do dia e de luz artificial. Ainda assim assinalamos o célebre trevo de três folhas, uma cruz e uma estrela de cinco pontas que encontramos nos exemplar de Évora, no da British Library, e no da Biblioteca D. Manuel II. Após consulta do dicionário de Briquet, verificamos que a maioria dos papéis são de origem italiana, e ainda da região de Lorraine.

A pesquisa biográfica de Manuel Barata, ocorreu em dois Arquivos; no auc e no antt: no Arquivo de Coimbra a documentação foi encontrada nos livros do arquivo do Colégios das Artes e nos livros Paroquiais Mistos de Pampilhosa da Serra. Em Março de 2005, foi detectado no Arquivo de Coimbra o nome de Manuel Barata num livro de matrícula do Colégio das Artes: este registo de entrada naquela universidade, atestava que era da Pampilhosa da Serra e que era filho de Fernão de Anes e Catarina Barata. A partir desse momento percorremos os livros de Actos e Graus daquele arquivo, sendo que não se puderam localizar outras matrículas, pois faltam os registos entre 1574-76. Em 1577 o nome de Manuel Barata deixou de aparecer. O apelido paterno e materno, Anes e Barata, foram pesquisados, sem sucesso, no arquivo das ordenações sacerdotais.

Nos Livros de *Actos e Graus* de 1570-75, regista-se em 1572 a aprovação do exame de Barata para o grau de licenciado em Artes; assinala-se ainda a matrícula de Manuel Barata em Teologia: matricula-se em 5 de Outubro 1573 estando registado que é filho de Fernão de Anes, natural da Pampilhosa da Serra. Regista-se a localização das suas provas de curso em Teologia, desde 5 de Outubro 1573 até fim de Maio de 1574. Este registo é bastante significativo pois foi assinado por Sebastião Stochamer. Segundo os procedimentos da universidade, os próprios alunos eram testemunhas das provas dos colegas, e foi nestas provas que registamos a assinatura autógrafa de Manuel Barata. Sobre as provas de curso de alunos de Teologia, Manuel Barata assina como testemunha na prova de Dom Nuno de Noronha, desde 1 Outubro 1572 até 18 de Maio de 1573; na de Mestre Manuel Rodrigues, desde 1 Outubro 1572 até fim de Julho de 1573.

Em 2008, ainda no AUC, nos livros paroquiais da Pampilhosa, encontramos novamente o nome de Barata, desta vez uma descoberta altamente gratificante, pois Manuel Barata ao assinar um assento de baptismo que realizara naquela localidade em Março de 1575, escreve numa nota paralela, que aquele fora o seu primeiro baptismo, tendo ele 26 anos de idade. Desta forma, ficamos a saber o ano do seu nascimento: 1549. Neste significativo assento, não só revela a idade como também assina o acto, revelando uma grafia exactamente igual à que consta nos registos do Colégio das Artes. O segundo documento assinala que em Agosto de 1582 realizou o baptismo de João, o segundo filho de seu irmão António Barata e de Maria Curada. No terceiro e último documento assinalado neste arquivo, com data de 17 de Abril de 1584, Manuel Barata é testemunha do casamento de Pero Alvarez, e de Maria Joam. Quanto à data e local de falecimento de Barata, analisamos os livros de registo de óbitos, das freguesias de Pampilhosa da Serra, Dornelas do Zêzere e Unhais-o-Velho, entre os anos de 1583-86, não havendo livros para o ano de 1577. Até hoje ainda não conseguimos apurar este dado, pois se Barata morreu na sua terra natal, faltam livros de registos da Pampilhosa, e a ter falecido em Lisboa, as vinte freguesias consultadas até esta data no ANTT, também não contêm qualquer registo. Além de estarem em estado de microfilme, muitas páginas são praticamente ilegíveis.

Na Torre do Tombo (ANTT), foi nos livros de chancelaria que encontramos os alvarás com o nome de Manuel Barata, tendo sido pesquisados os seguintes fundos: *Chancelarias, Registo Geral de Mercês Chancelarias Régias / Registo Geral de Mercês / Arquivo da Cúria Patriarcal / Corpo Cronológico / Gavetas Tribunal do Santo Ofício / Inquisição Cartório / Armário Jesuítico / Registos Paroquiais / Leis / Habilitações ao Santo Ofício / Habilitações à Ordem de Cristo / Mordomia da Casa Real / Casa do Infantado / Leitura de Bacharéis / Habilitações de genere / Real Mesa Censória Desembargo do Paço*. Desta pesquisa apuramos que: em Lisboa, a 10 de Abril de 1573, D. Henrique faz saber a seu sobrinho, D. Álvaro da Silva, conde de Portalegre e mordomo-mor de sua casa, que nomeia Manuel Barata, seu moço de câmara e escrivão dos contos do reino e casa, no ofício de escrivão dos contos do reino. Para além do ordenado anual de 20.000 reis, passou a receber outro tanto pelo novo ofício. Na Chancelaria de D. Sebastião, num documento do livro dos *Privilégios*, o rei comunica a D. Jorge, Bispo da cidade de Viseu que presenteia o clérigo Manuel Barata, pois tem boas referências sobre a sua vida e bons costumes, com a abadia da Igreja de Santa Maria Madalena.

A biografia de Barata, foi uma das mais complexas e desafiantes tarefas que nos propusemos realizar e que eventualmente não abandonaremos, pois não está concluída. A determinada altura impôs-se parar, pois são pesquisas que exigem muito tempo e muitos recursos económicos. De tudo o que coligimos, ao longo de cinco anos de pesquisa, apuramos que

Manuel Barata nasceu em 1549, provavelmente na Pampilhosa da Serra, estudou no Colégio das Artes em Coimbra, onde se formou em Artes e Teologia. Trabalhou certamente em Lisboa, frequentou os círculos mais elevados da sociedade da época, pois foi nomeado *moço de câmara* por D. Sebastião e D. Henrique, tendo-lhe sido doada uma igreja no concelho de Viseu. Recebeu ainda a nomeação, por duas vezes, para o cargo de *escrivão dos contos do reino e escrivão dos contos do reino e casa*. Apontamos a data da sua morte entre os anos de 1584, 1589 e 1590.

CONCLUSÕES

 *Lavs Deo*




ABSTRACT

Nos ubicamos en el campo de la cultura escrita y de la cultura visual, siendo nuestro objeto de estudio el manual impreso de caligrafía portuguesa, *Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manvel Baratta*, datado del siglo XVI, espécimen único en el panorama gráfico nacional. A lo largo del siglo en cuestión, se registra la existencia singular de este manual editado por dos veces, en 1590 y 1592. Nos integramos en el ámbito de las disciplinas de la Caligrafía y de la Historia del Libro Antiguo en Portugal, siendo que los objetivos específicos de la presente investigación inciden sobre la obra caligráfica y sobre la obra impresa. En el análisis de la obra caligráfica de Manuel Barata se analizaron las cuestiones relativas a la: enumeración de los estilos presentados y eventuales opciones gráficas; caracterización de las tipologías concebidas por el autor al nivel formal y estético; identificación de las variaciones de las plantillas diseñadas por Manuel Barata relativamente a sus congéneres españoles e italianos; comparación de las tipologías presentadas según las dos ediciones. En lo que respecta a la obra impresa: averiguamos la dimensión de la intervención del editor/librero João de Ocanha; comparamos las ediciones de 1590 y 1592; localizamos y cuantificamos el número de ejemplares existentes hasta la fecha; identificamos las técnicas aplicadas en la reproducción mecánica de los traslados caligráficos; localizamos el origen de los papeles a través de las filigranas; comparamos la secuencia

de foliación teniendo en cuenta los ejemplares existentes y las fechas de edición. A pesar de no ser un objetivo específico de esta investigación, el análisis biográfico de Manuel Barata acompañó la restante investigación, habiendo sido alcanzados datos inéditos sobre su fecha de nacimiento, formación académica, y los cargos de nombramiento real que desempeñó en la Corte de D. Sebastião y D. Henrique. Palabras llave: Manuel Barata, caligrafía, alfabeto, dibujo, gravura, cultura escrita. ❧


Ens situem en el camp de la cultura escrita i de la cultura visual, sent el nostre objecte d'estudi el manual imprès de cal·ligrafia portuguesa, *Exemplares || de diverses sortes de lletres, || tiratges dóna polygraphia de Manvel Baratta*, datat del segle XVI, espècimen únic en el panorama gràfic nacional. Al llarg del segle en qüestió, es registra l'existència singular d'aquest manual editat per dues vegades, en 1590 i 1592. Ens integrem en l'àmbit de les disciplines de la Calligrafia i de la Història del Llibre Antic a Portugal, sent que els objectius específics de la present investigació incideixen sobre l'obra calligràfica i sobre l'obra impresa. En l'anàlisi de l'obra calligràfica de Manuel Barata es van analitzar les qüestions relatives a la: enumeració dels estils presentats i eventuais opcions gràfiques; caracterització de les tipologies concebudes per l'autor al nivell formal i estètic; identificació de les variacions de les plantilles dissenyades per Manuel Barata relativament als seus congèneres espanyols i italians; comparació de les tipologies presentades segons les dues edicions. En el que respecta a l'obra impresa: esbrinem la dimensió de la intervenció de l'editor/libreter João d'Ocanha; comparem les edicions de 1590 i 1592; localitzem i quantifiquem el nombre d'exemplars existents fins avui; identifiquem les tècniques aplicades en la reproducció mecànica dels trasllats cal·ligràfics; localitzem l'origen dels papers a través de les filigranes; comparem la seqüència de foliació tenint en compte els exemplars existents i les dates d'edició. Malgrat no ser un objectiu específic d'aquesta investigació, l'anàlisi biogràfica de Manuel Barata va acompanyar la restante investigació, havent estat aconseguits dades inédites sobre la seva data de naixement, formació acadèmica, i els càrrecs de nomenament real que va exercir en la Cort de D. Sebastião i D. Henrique. Paraules clau: Manuel Barata, calligrafia, alfabet, dibuix, gravura, cultura escrita. ❧

Situamo-nos no campo da cultura escrita e da cultura visual, sendo nosso objecto de estudo o manual impresso de caligrafia portuguesa, *Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manvel Baratta*, datado do século XVI, espécime único no panorama gráfico nacional. Ao longo do século em questão, regista-se a existência singular deste manual editado por duas vezes, em 1590 e 1592. Integramo-nos no âmbito das

disciplinas da Caligrafia e da História do Livro Antigo em Portugal, sendo que os objectivos específicos da presente investigação incidem sobre a obra caligráfica e sobre a obra impressa. Na análise da obra caligráfica de Manuel Barata analisaram-se as questões relativas à: enumeração dos estilos apresentados e eventuais opções gráficas; caracterização das tipologias concebidas pelo autor ao nível formal e estético; identificação das variações dos modelos desenhados por Manuel Barata relativamente aos seus congéneres espanhóis e italianos; comparação das tipologias apresentadas segundo as duas edições. No que respeita à obra impressa: averiguamos a dimensão da intervenção do editor/livreiro João de Ocanha; comparamos as edições de 1590 e 1592; localizamos e quantificamos o número de exemplares existentes até esta data; identificamos as técnicas aplicadas na reprodução mecânica dos traslados caligráficos; localizamos a origem dos papéis através das filigranas; comparamos a sequência de foliação tendo em conta os exemplares existentes e as datas de edição. Apesar de não ser um objectivo específico desta investigação, a análise biográfica de Manuel Barata acompanhou a restante pesquisa, tendo sido alcançados dados inéditos sobre a sua data de nascimento, formação académica, e os cargos de nomeação real que desempenhou na Corte de D. Sebastião e de D. Henrique. Palavras chave: Manuel Barata, caligrafia, alfabeto, desenho, gravura, cultura escrita. 

This study lies in the field of the written and visual cultures and the object of the study is the book of Portuguese calligraphy, samples from many varieties of letters taken from Manuel Barata's polygraphy, dated from the 16th Century, a unique piece in the Portuguese national graphic panorama: *Exemplares || de diversas sortes de letras, || tiradas da polygraphia de Manvel Baratta*. Throughout the 16th Century, this singular book was published twice, in 1590 and 1592. We set ourselves within the subjects of Calligraphy and History of the Ancient Book in Portugal and aimed specifically at researching the calligraphic work and the printed work. As far as Manuel Barata's calligraphic work is concerned, there were several items analysed: the number of styles present and graphic options chosen; the description of typologies conceived by the author, both in form and aesthetics; the identification of the modifications of the models drawn by Manuel Barata in comparison to his Spanish and Italian counterparts; the comparison of the typologies presented according to the two editions. As far as the written work is concerned: we researched the extent of the intervention of the editor/bookseller João de Ocanha; we compared the editions from 1590 and 1592; we tracked down and quantified the number of copies existing up to the present; we identified the techniques used in the mechanical reproduction of calligraphy; we located the origin of the

ARTE DE ESCRIBIR
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

papers through the filigree work; we compared the paging sequence, taking into account the existing samples and the dates of edition. Although it was not the specific goal of this investigation, Manuel Barata's biographic information was also researched and, as such, unknown and unpublished information was discovered, especially in what concerns his birthdate, academic studies and work done in the courts of kings D. Sebastião and D. Henrique. Key-words: Manuel Barata, calligraphy, alphabet, drawing, painting, written culture. 

Arquivo histórico português. Dir. Anselmo Braamcamp Freire; nota prévia José Miguel Correia Noras. Vol. v, 1907. Lisboa: 1907.

AZEVEDO, Pedro de. «Nota sobre instrução portuguesa nos seculos XV e XVI» in *Arquivo Histórico Português*. Vol. v. Lisboa, 1907.

BRANDÃO, Mário, *O Colégio das Artes*, Coimbra: 1924-33.

BRANDÃO, João (de Buarcos). *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, [organização e textos de José da Felicidade Alves], Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

BUESCU, Ana Isabel. *D. João III - 1502, 1557*. Vol. xv. Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Printer Portuguesa, 2005.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Aspectos da herança clássica na cultura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

BURKE, Peter. *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*. 1.^a ed., 1987. Cambridge University Press, 2005.

BUISSERET, David. *La Representation de Los Nuevos Mundos En La Europa del Renacimiento*. Traducción Martí Tabuyo y Agustín López. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

COELHO, Jacinto Prado. *Dicionário de Literatura*, 5 vols. Porto: Livraria Figueirinhas, 1985.

CORTESÃO Armando; MOTA, Avelino Teixeira da, *Portugaliae Monumenta Cartographica*, [reprodução fac-similada da edição de 1960]. 7 vols. Lisboa: INCM, 1987.

CUESTA, Pilar Vásquez. *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filípes*. Publicações Europa-América, 1986.

GÓIS, Damião de. *Lisboa de Quinhentos — Descrição de Lisboa*. Tradução de Raúl Machado. Lisboa: Imprensa Beleza, 1937.

ARTE DE ESCREVER
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

LEÃO, Duarte Nunes de. *Descrição do Reino de Portugal*. Jorge Rodriguez, 1610.

— . *Descrição do Reino de Portugal*. [3ª edição fac-símile de 1610]. Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002.

LOPES, Óscar; SARAIVA António José. *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora.

MARQUES, A. H. de Oliveira, «Uma descrição de Portugal em 1578-80» in *Nova História*. Vol. I. Editorial Estampa.

MATTOSO, José. *História de Portugal*. Vol. III. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

OLIVEIRA, Cristóvão Rodrigues de. *Sumario e[m] que breuemente se contem algumas cousas assi ecclesiasticas como seculares que ha na cidade de Lisboa / [por Cristouão Rodriguez Doliueira]. Em Lixboa: em casa de Germão Galbarde: acharssea em casa de Gil Marinbo, liureiro do infante dom Luis no terreiro do Paço onde sua A. mora, depois de 1554.*
BNP: <http://purl.pt/14435>.

RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre a época do Renascimento*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1969.

SERRÃO, Joel. *Diccionario de História de Portugal*. Vol. v. Porto: Livraria Figueirinhas.

SOUSA, Frei Luis de. *Vida de Frei Bertolameu dos Mártires*. introd. Aníbal Pinto de Castro, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

VEIGA, Carlos Margaça. *A Herança Filipina em Portugal*. Lisboa: CTT, 2005.

AICHER, Otl, *Tipografia*. [trad. Esther Tolós Cuartiella] Valencia: Campgràfic, 2004.

ADÃO, Áurea. *Estado Absoluto e ensino das primeiras letras, as escolas régias (1772-1794)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

ADÃO, Áurea. «Aprender a ler e escrever no Portugal de Seiscentos» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970. Actas do 1º Congresso Luso-Barsileiro de História da Educação*. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. Vol. II. S.P.C.E. Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

ALVES, João José Dias. *Iniciação à Bibliofilia*. Lisboa: Pró-Associação Portuguesa de Alfarrabistas, 1994.

ANSELMO, António Joaquim. *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. [1ª ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926] Lisboa: Gráfica Telles da Silva, 1977.

ANSELMO, Artur. *Estudos de História do Livro*. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

ARAÚJO, António Jacinto de. *Nova Arte de Escrever*. Lisboa: Oficina de António Gomes, 1794.

ARAÚJO, Joaquim Machado de. «Instrução popular e alfabetização em Adolfo Coelho» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970. Actas do 1º Congresso Luso-Barsileiro de História da Educação*. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. Vol. II. S.P.C.E. Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

ATAÍDE E MELO, Arnaldo Faria de. *O papel como elemento de identificação*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926.

AUDIN, Maurice. *Les Peintres en Bois et les Tailleurs d'histoires. A Propos d'une Collection de Bois gravés conservée au Musée de L'Imprimerie et de la Banque*. Pref. Henri-Jean Martin. Lyon, 1966.

BABO, Maria Augusta. *A Escrita do Livro*. Vega, 1993.

BANDEIRA, Ana Maria Leitão. *Pergaminho e Papel em Portugal – tradição e conservação*. Lisboa: CELPA, 1995.

— «Santo António de Lisboa e não de Pádua: marcas de água de

ARTE DE ESCREVER
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

papel em documentos do Arquivo da Universidade de Coimbra» in *O Papel ontem e hoje*. x Semana Cultural da Universidade de Coimbra, org. Arquivo da Univ. Coimbra. Coimbra: Universidade D. L., 2008.

BARROS, João de. *Gramática da Língua Portuguesa. Cartinha, Gramática, Diálogo em louvor da nossa linguagem e Diálogo da viciosa vergonha*. [Edição fac-simile, introd. Maria Leonor Carvalhão Buescu]. Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1971.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto precedido de variações sobre a escrita*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BASTOS, Francisco Antonio Martins. *Breve Resumo dos Privilegios da Nobreza: 1º dos Professores Publicos; 2º dos Mestres dos Príncipes; 3º dos Ayo dos Mesmos Senhores*. Lisboa: Imprensa Silvana, 1854.

BETHENCOURT, Francisco. *História das Inquirições: Portugal, Espanha e Itália*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

BRAGA, Teófilo. *Camões e o sentimento nacional*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1891.

BUESCU, Ana Isabel. *Memória e Poder: ensaios de história cultural (séculos XV-XVII)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

—. «Cultura impressa e cultura escrita em Portugal na época moderna: uma sondagem» in *Penélope – fazer e desfazer a História*. Revista *on line* do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, n.º 21, 1999.

—. «Livros e livrarias de reis e de príncipes entre os séculos XV e XVI» in *eHumanista*. Vol. 8. Universidade Nova de Lisboa, 2007.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Babel ou a ruptura do símbolo – A gramática e os gramáticos portugueses do século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

—. *Gramáticos Portugueses do Século XVI*. Vol. 18. Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

BLUTEAU, Raphael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: 1712-1728.

BRIQUET, Charles Moise. *Les filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. 4 vols. Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1923.

BRITO, Gomes. *Notícia de livreiros e impressores em Lisboa na 2.^a metade do século XVI*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1911.

CAMÕES, Luís de. *Rimas Autos e Cartas*. [1.^a ed., 1944] Texto e prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Aprese. Aníbal Pinto de Castro. 5.^a ed. Coimbra: Edições Almedina, 2005.

CARDONA, Giorgio Raimondo. *Antropologia de la escritura*. (1.^a ed. original em italiano 1981), Barcelona: Gedisa, 1994.

CARNEIRO, A. Henriques. *Evolução e Controlo do Ensino em Portugal – Da Fundação da Nacionalidade ao 1.^o Ministério da Instrução Pública*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CARNEIRO, Joaquim da Silva. *Breve Tratado Theorico da Letras Typograficas*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1803.

CATACH, Nina. *Hacia una teoria de la lengua escrita*. Barcelona: Gedisa, 1996.

CARTER, Harry. *A View Of Early Typography Up to About 1600*. [fac-símile da edição de 1969 com corrigenda e adenda por James Mosley]. Hyphen Press, 2002.

CARVALHO, Rómulo de. *História do Ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

CASTELO-BRANCO, Fernando. *Breve História da Olisipografia*. Vol. 47. Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa. Bertrand, 1980.

—. «Cartilhas quinhentistas para ensinar a ler» in *Boletim bibliográfico e informativo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

—. «Portugal quinhentista visto através das cartilhas de ensinar a ler». In *Anais da Academia Portuguesa de História Portuguesa*, 11 série. Vol XXI.

ARTE DE ESCREVER
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

CARVALHO, António Eduardo Oliveira. «A nova Escola para Aprender a Ler Escrever e Contar, de Manoel de Andrade de Figueiredo: um modelo de primeiras aprendizagens nos primórdios do séc. XVIII em Portugal» in *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970. Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*. Vol. II. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. S.P.C.E. Fundação Calouste Gulbenkian. 1998.

CASTILHO, Júlio de. *Lisboa Antiga, bairros orientais*. Vol. XII. 2.ª ed. rev. Augusto Vieira da Silva. Câmara Municipal de Lisboa, 1934-38.

CÁTEDRA, Pedro M. «Los Escritos y la biblioteca deseados», in *El Libro Antiguo Español*. Vol.v, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

CHARTIER, Roger. «As práticas da escrita» in *História da vida privada. Do Renascimento ao século das Luzes*. Dir. Philippe Ariès e Georges Duby. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

— *As utilizações do Objecto Impresso (Séculos XV-XIX)*. Trad. Ida Boavida. Difel, 1998.

CICERO, *Letters to Atticus*. Trad. D. R. Shackleton Bailey. Vol.v, Cambridge University Press, 1966.

COELHO, F. Adolfo. «Para a história da instrução popular» in *Revista da Educação e Ensino*, Vol. x. Lisboa, 1895.

COELHO, J. Ramos, «Fábio Arcas e Sebastião Stochamer» in *O Instituto jornal científico e litterario*. Vol. I (1852/53). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1852. <https://bdigital.sib.uc.pt>.

COELHO, Maria Teresa Pereira. «*Existiu uma escrita manuelina? Estudo paleográfico da produção gráfica de escritvões da corte régia portuguesa (1490-1530)*». Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

COSTA, Avelino de Jesus. *Apontamentos de epigrafia*. Coimbra: Editora Casa do Castelo, 1956.

COSTA, Maria Helena de Teves. «A Emblemática de Alciato em Portugal no século XVI» in Separata de *O Humanismo Português 1500-1600. Primeiro Simpósio Nacional*, 1985. Lisboa: Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa.

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

DESLANDES, Venâncio. *Documentos para a História da Typographia Portuguesa nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888.

DIRINGER, David. *A Escrita*. Coleção «História Mundi». Vol. 12. Camarate: Editorial Verbo, 1985.

—. *The Alphabet – A Key to the History of Mankind*. London: Hutchinson's, 1947.

DOMINGOS, Manuela. *Livreiros de Setecentos*. Lisboa: Biblioteca Nacional. 2000.

EGIDO, Aurora. «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro: apuntes para la teoría de la escritura» in *Bulletin Hispanique*. Vol. 97, n.º 1, 1995.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henry-Jean. *O aparecimento do livro*. Trad. Henrique Tavares Castro, Revisão Científica de Artur Anselmo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FERNANDES, Rogério, «A História da Educação no Brasil e em Portugal» in *Caminhos Cruzados*. Revista Brasileira de Educação, n.º 7, 1998.

—. «Ensino elementar e suas técnicas no Portugal de Quinhentos» in *A abertura do mundo: estudos de história dos descobrimentos europeus*. Vol. 1. Org. Francisco Contento Domingues, Luís Filipe Barreto. Lisboa: Presença, 1986-87.

—. *Os Caminhos do Abc, Sociedade Portuguesa e Ensino das Primeiras Letras*. Porto Editora, 1994.

ARTE DE ESCREVER
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

FERREIRA, Joaquim Antero M. «Breves apontamentos sobre a indústria papelreira em Vizela: as fábricas de papel dos Álvares Ribeiro (séculos XVIII-XX)» in *O Papel ontem e hoje*. x Semana Cultural da Universidade de Coimbra, org. Arquivo da Univ. Coimbra. Coimbra: Universidade D. L., 2008.

— . *Oficina Álvares Ribeiro - uma família de impressores, editores, livreiros e papeleiros, do Porto e de Vizela (Portugal), do século XVIII ao XX*.

Dissertação de Tese de Doutoramento pela Universitat de Barcelona, apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2003.

— . «Jean de Villeneuve, graveur de poinçons et founder de caractères» in *Revue Suisse de l'Imprimerie*, 2001.

FONSECA, Fernando Taveira da, [et al]. *Imprensa da Universidade de Coimbra – uma história dentro da História*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2001.

FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de. «Os Livreiros da Lisboa Quinhentista» in *Revista Municipal. Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa*, Ano XIII, n.º 54, 1952.

FRIAS, Agostinho Figueiredo, «O Costumeiro e a regulação da vida interna do Mosteiro» in *Bibliotheca Portucalensis*. II Série, n.º 15-16, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2003.

GÂNDAVO, Pêro de Magalhães. *Historia da prouincia sa[n]cta Cruz a qui' vulgarme[n]te chamam Brasil / feita por Pero Magalhães de Gandauro, dirigida ao muito Illsre s[e]nor Dom Lionis P[ereir]a governador que foy de Malaca e das mais partes do Sul na India*. Lisboa: Oficina de Antonio Gonsaluez, 1576. BNP: <http://purl.pt/121>.

— . *Regras que ensinam a maneira de escrever e a ortografia da língua portuguesa: com o diálogo que adiante se segue em defesa da mesma língua*. Introd. Maria Leonor Carvalhão Buescu. [ed. fac-símile da 1ª ed. da Biblioteca Nacional], Lisboa, 1981.

GÓMEZ, Antonio Castillo. *História de la cultura escrita, del proximo Oriente antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón: Ediciones Trea, 2001.

—. «Del tratado a la práctica. La escritura epistolar en los siglos XVI e XVII» in *La Correspondencia en la Historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar. Actas del VI Congreso de la cultura escrita*. Vol. 1. Madrid: Calambur Editorial, 2002.

GONÇALVES, Luiz da Cunha. *A evolução do movimento operário em Portugal*. Lisboa: Adolfo de Mendonça Editores, 1905.

GUERRA, António Joaquim Ribeiro. *Os Diplomas privados em Portugal dos séculos IX a XII: gestos e atitudes de rotina dos seus autores materiais*. Dissertação de Doutoramento na área de Paleografia e Diplomática apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2003.

GRIFFIN, Clive. «Un curioso inventario de libros de 1528» in *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional, 1986*. Universidade Salamanca, 1988.

Institutio Oratoria. [1ª ed. 1923]. Vol. 1. Trad. H.E. Butler, M. A. William Heinmann. London, 1933.

JANSEN, Frans A. *Technique and design in the history of printing*. Netherlands: Hes & Graaf Publishers, 2004.

JANSEN, Hendrik. *Essay sur L'Origine de la Gravure en Taille-Douce, et sur la Connoissance des estampes des XV^e et XVI^e siècles*. Vol. 1. University of Michigan, 1817.

LEITE, Serafim. *Estatutos da Universidade de Coimbra*. Coimbra, 1963.

Leitura e escrita em Portugal e no Brasil, 1500-1970. Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Vols. I-III. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. Porto: S.P.C.E., 1998.

LIMA, Durval Pires de. *Os primeiros livros e livreiros de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, 1942.

LOUREIRO, José Pinto. *A administração Coimbrã no século XVI*. Coimbra: Biblioteca Municipal, 1942.

ARTE DE ESCREVER KÄMMERER, Carmen; RÄCKERT, Peter. «Il mondo nella filigrana» in
EXEMPLARES DE *Testa di bue e sirena, La memoria della carta e dele filigrane dal medioevo al*
DIVERSAS SORTES DE *seicento*. Catalogo della mostra organizzata da Landersarchive Baden-
LETRAS DE MANUEL Wyrtemberg, Landersarchiv Bade-Wuttemberg, Hauptstaatsarchiv
BARATA 1590/1592 di Stoccarda, [1.^a ed. 2006], 2.^a ed. Italia, 2007.

MADAHIL, António Gomes da Rocha. «A propósito dos livreiros e impressores de Coimbra no século XVI» in *Arquivo Coimbrão (Boletim da Biblioteca Municipal)*. Vol. VI. Coimbra, 1942.

MAGALHÃES, Justino Pereira. *Ler e escrever no mundo do Antigo Regime - um contributo para a história da alfabetização e da escolarização em Portugal*. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho, 1994.

—. «Linhas de Investigação em História da Alfabetização em Portugal – Um Domínio do Conhecimento em Renovação» in *Leitura e escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970. Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*. Vol. I. Org. Rogério Fernandes, Áurea Adão. S.P.C.E. Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

MALLON, Jean. *De l'écriture: recueil d'études publiées de 1937 a 1981*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1986.

MALLON, Jean. *Paléographie romaine*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

MATOS, Luís de. *A corte literária dos Duques de Bragança no Renascimento*. Fundação Casa de Bragança, 1956.

MARQUES, A. H. De Oliveira; SERRÃO, Joel. *Nova História de Portugal, Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*. Coord. João José Alves Dias. Vol. V. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

MARQUILHAS, Rita. *A faculdade das letras. Leitura e escrita em Portugal (séc. XVII)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

MARTINS, Armando Alberto, «A História medieval de Santa Cruz de Coimbra: um exemplo de oscilação entre a fuga e a atracção pela Europa», in *Bibliotheca Portucalensis*. II Série, n.ºs 15-16. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2003.

MASSINORI, Manfredo, «The Pleasure of Showing & Looking at words», in *Belle lettere*. Ed. C. Buffa. Centrooffset Master, 1997.

MEIRINHOS, José F.; COSTA, Jorge; COSTA, Júlio. *Tipografia Portuguesa do século XVI nas colecções da Biblioteca Municipal do Porto*. Biblioteca Municipal do Porto, 2006.

MENESES, Pedro de. *Oração proferida no estudo Geral de Lisboa*. Trad. Miguel Pinto de Meneses e introd. de A. Moreira de Sá. Lisboa: Instituto Alta Cultura, 1964.

MENDES, José Amado. «O Papel e a Renova: tradição e inovação» in *O Papel ontem e hoje*. x Semana Cultural da Universidade de Coimbra. Org. Arquivo da Univ. Coimbra: Universidade D. L., 2008.

Memorias de litteratura portugueza. Publ. da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Lisboa: na Officina da mesma Academia, 1792-1814. BNP: <http://purl.pt/71>.

MIRANDA, Maria Adelaide. «A Iluminura de Santa Cruz de Coimbra no contexto da iluminura medieval europeia», in *Bibliotheca Portucalensis*. II Série. n.ºs 15-16. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2003.

—. *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo António*. Lisboa: Edições INAPA, 1996.

—. *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobça: subsídios para o estudo da iluminura em Portugal*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Medieval apresentada à Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Ed. Autora, 1996.

MOURA, Vasco Graça, *Sobre Camões, Gândavo e outras personagens*. Porto: Campo das Letras, 2000.

NALLE, Sara T. «Literacy and Culture in Early Modern Castile», in *Past & Present, Oxford Journals*, n.º 125, 1989. <http://www.jstor.org/stable/650861>.

NASCIMENTO, Aires Augusto, «O Scriptorium medieval, Instituição matriz do livro ocidental», in *A Iluminura em Portugal: identidade e influências*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

ARTE DE ESCREVER
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

NÁTÁRIO, Celeste. «Portugal Medieval: entre a filosofia e a teologia, entre a ortodoxia e a heterodoxia» in *Ibérica, Revista interdisciplinar de estudos ibéricos e ibero-americanos*. Ano III, n.º 13, 2010.

NORONHA, Tito de. *A Imprensa Portuguesa durante o século XVI*. Porto, 1874.

NÓVOA, António. *Le temps des professeurs: analyse socio-historique de la profession enseignante au Portugal (XVI^e-XX^e siècle)*. 2 vols. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

OLIVEIRA, Eduardo Freire de. *Elementos para a Historia do Município de Lisboa*. Lisboa: Typographia Universal, 1885.

OLIVEIRA, Rui A. Costa. «Resquícios históricos da presença da Reforma no espaço lusófono, durante o século XVI» in *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*. Ano V, n.º 9-10, 2006.

OLSON, David B. *El mundo sobre papel, el impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

O livro científico dos séculos XV e XVI: ciências físico-matemáticas na Biblioteca Nacional. Coord. Henrique de Sousa Leitão. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

O Papel ontem e hoje. x Semana Cultural da Universidade de Coimbra. Org. Arquivo da Univ. Coimbra; apres. Maria José Azevedo Santos; intro. José Amado Mendes; estudos Ana Maria Leitão, Maria José Ferreira dos Santos, Joaquim Antero M. Ferreira. Coimbra: Universidade D. L., 2008.

OSTOS, Pilar, et al. *Vocabulario de Codicología*. Madrid: Arco Libros, 1997.

PETRUCCI, Armando, *Writers and Readers in Medieval Italy, Studies in the History of Written Culture*. Yale University Press, 1995.

—. *Public lettering: script, power, and culture*. Trad. Linda Lappin. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

—. «Scrivere nel Cinquecento: la norma e l'uso fra Italia e Spagna» in *El libro antiguo español: actas del Segundo Coloquio Internacional*. Coord. Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello. Ediciones Universidad de Salamanca, 1992.

- . *Breve storia della scrittura latina*. Bagato Libri, 1989.
- RAMALHO, Américo da Costa, «Cataldo e D. João II» in *O Humanismo Português (1500-1600)- Primeiro Simpósio Nacional*, 1985. Braga: Oficinas Gráficas Barbosa&Xavier, 1988.
- RAMALHO, Américo da Costa. *Para a história do humanismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- SANTOS, António Ribeiro dos. *Memoria sobre as origens da typografia em portugal no seculo xv*. [cópia digital da BNP em <http://purl.pt/247>]
- SANTOS, Maria José Azevedo. «Algumas considerações sobre a difusão da escrita no tempo das Descobertas» in *Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques*: Vol. iv. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.
- . *Assina quem sabe e lê quem pode*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004.
- . «Modos de escrever no século XII em Portugal – o caso do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra», in *Bibliotheca Portucalensis*. II Série, n.ºs 15-16. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2003.
- . «As condições técnicas e materiais da cópia de manuscritos na Idade Média» in *Santa Cruz de Coimbra, A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média*. Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2001.
- . *Ler e Compreender a Escrita na Idade Média*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- . *Da visigótica à carolina - A escrita em Portugal de 882 a 1172*. Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1994.
- . *Ler e Compreender a Escrita na Idade Média*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de. *A Tipografia Portuguesa no século XVI*. Lisboa, 1923.

- ARTE DE ESCREVER SOARES, Ernesto. *Evolução da Gravura de madeira em Portugal. Séculos XV a XIX*. Lisboa, 1951.
- EXEMPLARES DE
- DIVERSAS SORTES DE
- LETRAS DE MANUEL SOUSA-BOTELHO, José Maria de (Morgado de Mateus). *Os Lusíadas. Poema épico de Luis de Camões. Nova Edição correcta, e dada á luz, conforme á de 1817, in-4.º*. Paris: Firmin Didot, 1819.
- BARATA 1590/1592
- SOUSA, Frei Luís de. *Anais de D. João III*. [2.ª ed.]. Pref. e notas de Rodrigues Lapa. Vol. 1. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1951-54.
- Testa di bue e sirena, La memoria della carta e dele filigrane dal medioevo al seicento*. Catalogo della mostra organizzata da Landersarchive Baden-Wyrtemberg, Landersarchiv Bade-Wuttemberg, Hauptstaatsarchiv di Stoccarda, 1.ª ed. 2006, 2.ª ed. Italia, 2007.
- Tipografia Portuguesa do séc. XVI*. Coleções da Biblioteca Pública Municipal. Coord. edit., José Meirinhos, Jorge Costa, Júlio Costa. Câmara Municipal do Porto, 2006.
- VITERBO, Sousa. *Calígrafos e iluminadores portugueses. Ensaio histórico-bibliográfico*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 1916.
- «A Gravura em Portugal. Breves Apontamentos para a sua História» in Separata do *Boletim da Real Associação dos Architetos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa: Typ. da Casa da Moeda, 1909.
- *Frei Bartholomeu Ferreira o primeiro censor dos Lusíadas. Subsídios para a historia litteraria do século XVI em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional. 1891.
- «Isabel Carreira, a mãe de Fr. Bartholomeu Ferreira — a mulher de Antonio de Sygy de Velasco» in *Arquivo Historico Portuguez*. Vol. 1, n.º 1. Lisboa, 1903.
- *O Movimento tipográfico em Portugal no século XVI*. Coimbra: 1924.
- «Uma filha de Sebastião Stochamer» in *Arquivo Historico Portuguez*. Vol. 1, n.º 1. Lisboa: Impresa Libanio da Silva, 1920.
- QUINTILIAN, Marcus Fabius. *Quintilian's Institute of Oratory: or Education of an Orator* (Translation and Notes by John Selby Watson). Vol. 1. London: George Bell and Sons, 1875.

TENGARRINHA, José. *História da Imprensa periódica Portuguesa*. Lisboa: Portugália Editora, 1965.

BIBLIOGRAFIA

TORMO I BALLESTER, Enric. «La Gótica lo permanente» in *La Letra Gótica: tipo e identidade nacional*. Peter Bain; Paul Shaw, (coord.) València: Campgràfic Editors, 2001.

—. *Narrativa Hipermedia*. Documento não publicado. Barcelona, 2004.
TOUTAIN, Ferran. *Sobre l'escriptura*. Barcelona: Facultat de Comunicació Blanquerna, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix de la littérature médiévale*. Paris: Seuil, 1987.

CALIGRAFIA

ANDERSON, Donald M. *Calligraphy, the art of written forms*. [1ª ed. *The Art of Written Forms: The Theory and Practice of Calligraphy*, 1969]. New York: Dover Publications, 1992.

BALL, Jonhson; William Caslon. *The ancestry, life and connections of England foremost letter-engraver and type-founder, 1693-1766*. England: The Roundwood Press, 1973.

BISCHOFF, Bernard. *Latin Paleography: antiquity and the Middle Ages*. Trad. Dáibhí Ó Cróinín e David Ganz. England: Cambridge University Press, 1990.

BLONDEL, Spire. *Les Outils de l'Écrivain*. Paris: Henri Laurens Éditeur, 1890.

BREUSLAUER, Martin. *Books — Manuscripts — Autograph letters [...]* Catalogue 97. London, 1963.

BÜHLER, Curt F. *The Fifteenth Century Book. The Scribes. The Printers. The Decorators*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960.

BURGERT, Hans-Joachim. *The Calligraphic Line—Thoughts on the Art of Writing*. Berlin: Konrad Bauer Editor, 1989.

ARTE DE ESCREVER CARPI, Ugo da. *Thesaurus de Scrittori*, 1535. [aliás, fac-símile, com
EXEMPLARES DE introdução de Esther Potter]. Londres: Nattali & Maurice, 1968.
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL COTARELO Y MORI, Emilio. *Diccionario Biográfico y bibliográfico de
BARATA 1590/1592 Calígrafos Españoles*. Madrid, 1913-16.

DAY, Lewis F. *Penmanship of the XVI, XVII & XVIIIth Centuries, a series of typical examples from english and foreign writing books*. Batsford, London: s.d.

DAVIES, Martin. *Aldus Manutius — printer and publisher of Renaissance Venice*. London: British Library, 1995.

DESNOYERS, Jules. «Note sur un monogramme d'un prêtre artiste, du IX^e siècle» in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n.º 3, 1886.

DEROLEZ, Albert «The Script Reform of Petrarch: An Illusion?» in *Music and Medieval Manuscripts: paleography and performance*. Ed. John Haines and Randall Rosenfeld, Ashgate Publishing, 2004.

DEUSDADO, Manuel António Ferreira, *Educadores portugueses. Seguido de esboço histórico da filosofia em Portugal no século XIX*. [1.^a ed. 1909]. Porto: Lello & Irmão, 1995.

DIRINGER, David. *The Alphabet — A Key to the History of Mankind*. London: Hutchinson's, 1947.

DRUCKER, Johanna. *The Alphabetic Labirinth, the letters in History and imagination*. Londres: Thames and Hudson, 1999.

DIRINGER, David. *The hand produced books*. Londres, 1953.

DUARTE, Jorge Manuel dos Reis Tavares, *Três movimentos da letra: o desenho da escrita em Portugal*. Tese de doutoramento em Design de Comunicação apresentada na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2009.

DURRIEU, Paul, «Ingober, un grand calligraphe du IX^e siècle» in *Mélanges offert a M. Émile Chatelain*. Paris: Ed. Georges Digard, 1910.

ECHEGARAY CORTA, Carmelo de. «Calígrafos vascongados: Juan de Iciar» in *Revista internacional de los estudios vascos = Eusko ikaskuntzen nazioarteko aldizkaria = Revue internationale des études basques = International journal on Basque studies*. Vol. I, n.º 3, 1907; vol. II, n.º 1, 1908.

FAIRBANK, Alfred. *A Book of Scripts*. [1ª ed. 1949] 3.ª ed. Londres: Penguin Books, 1952.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FIGUEIREDO, Manuel Andrade de. *Nova Escola para aprender a ler e escrever e contar. [...]*. Lisboa Ocidental: Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, 1722 [aliás, fac-símile], Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1973.

FRAGO, António Viñao, «La enseñanza de la lectura y la escritura: análisis socio-histórico» in *Anales de Documentación*, n.º 5. Universidad de Murcia, 2002.

FRIAS, Agostinho Figueiredo, [et all.]. *Santa Cruz de Coimbra, A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média*, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2001.

GARCÍA, Daniel Alonso, *Joannes de Yciar, Calígrafo Duranguês del siglo XVI, 1550-1950*. Bilbao: Imprenta Provincial de Vizcaya, 1953.

GODINHO, Carlos. *Curso de Calligraphia de primeiro Grao*. Lisboa: Casa Portuguesa, [189?].

GUEDES, Fernando. *Os livreiros em Portugal e as suas associações desde o século XV até aos nossos dias*. Editorial Verbo: Lisboa, 1993.

GRINEVALD E PAPUT, Encyclopédie Diderot & D'Alembert. *Les Metiers du Livre*, Bibliothèque de L'Image, 1994.

ICÍAR, Juan de. *Arte Sutilísima, por la qual se enseña a escribir perfectamente hechoy experimentado y ahora de nuevo añadido por Juan de Iciar Vizcaíno, Año 1553*. [fac-símile com introdução de Juan Durán Barceló, Junta de Castilla e León, 2002]

ARTE DE ESCREVER INFANTES, Víctor, *De las Primeras Letras. Cartillas Española para Enseñar a Leer de los Soglos xv y xvi. Preliminar y edición facsímil de 34 obras.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

—; PEREIRA, Ana Martínez, «La imagen gráfica de la primera enseñanza en el siglo XVI» in *Revista Complutense de Educación*, 1990, vol. IX, n.º 2, pp. 73-100.

JOHNSON, Henry Lewis. *Historic Design in Printing*. Boston: The Graphic Arts Company, 1923.

JOHNSTON, Edward. *Writing & Illuminating, And Lettering*. New York: Taplinger, 1983.

LUCAS, Francisco. *Arte de Escribir*. [edição fac-símile de Madrid, Francisco Sánchez, 1580] introd. Ana Martínez Pereira. Madrid: Calambur, 2005.

LOPES, Editores. *O Calligrapho Ventura da Silva—A sua obra Nacional*. Porto: Lopes & C^a, 1899.

LUIDL, Philipe e Helmut Huber. *Ornament, Ornaments*. Munique: Bruckmann KG, 1990.

MADARIAGA, Pedro de. *Arte de escribir; Ortografia de la Pluma Y Honra de los Profesores de este Magisterio*. Madrid: Antonio de Sancha, 1777.

—. *Libro Subtilissimo intitulado honra de escrivanos*. Juan de Mey. Valencia: 1565.

MARQUES, José. «L'écriture de Francesco Cavalcanti, une nouveauté au Portugal — 1482», in *Revista da Faculdade de Letras*, 11 série, vol. XII, Porto, 1995.

—. «Práticas paleográficas em Portugal no século XV» in *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, 1 série, vol. 1, Porto, 2002.

MARTIN, Judy; STRIBLEY, Miriam. *Calligraphie [...]*. London: Hamlyn, 1994.

MARZOLI, Carla, *Calligraphy 1535-1885*. Milano: La Bibliofilia, 1962.

MEDIAVILLA, Claude. *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Paris: Imprimerie Nationale, 1993.

MEIRINHOS, José Francisco. *A escrita nos códices de Santa Cruz de Coimbra*. Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1995.

—. «A filosofia no século XII: (2) Em Portugal: os mosteiros e a cultura que vem da Europa» in separata de *Mirandum*, 10, 2000. São Paulo: Editora Mandruvã, 2000.

MORISON, Stanley. *Early Italian Writing-Books - Renaissance to Baroque*. Boston: Ed. «Hoc Volo», 1990.

—. *Fra Luca de Pacioli of Borgo S. Sepolcro*. New York: The Grolier Club, 1.^a ed. 1933. [aliás, fac-símile de Pacioli's Classic Roman Alphabet] New York: Dover Publications, 1994.

—. *Selected Essays on The History of Letter-forms in Manuscript and Print*. [1.^a ed. 1981 de David McKitterick], 11 vols. Cambridge: University Press, 2009.

—. *Politics and Script*. New York: Oxford University Press, 1972.

—. *A Tally of Types*. [1.^a edição privada em 1953] Londres: Cambridge University Press, 1973.

MOSLEY, James. «Giovan Francesco Cresci and the baroque letter in Rome» in *Typography papers*, n.º 6. London: Hyphen Press, 2005.

PEREIRA, Ana Martínez. «La buena letra de la Compañía. Lecciones de escritura de Pedro Flórez, Santiago Gómez y Lorenzo Ortiz (entre otros)» in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII: Espiritualidade e cultura: Actas do Colóquio Internacional*, vol. 1, Edições do C.I.U.H.E., 2004.

—. *Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertório crítico y analítico de obras manuscritas e impressas*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2006.

—. «Un calígrafo español en la corte de D. João V: Marcos de las Roelas y Paz» in *Península - Revista de Estudos Ibéricos, Entre Portugal e Espanha, relações culturais (séculos XV-XVIII)*. Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

ARTE DE ESCREVER
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

—. *Arte de escribir* [fac-símile da edição de Francisco Sánchez, Madrid, 1580]. Calambur, 2005.

NASH, John R. «In the Defence of the Roman Letter» in Edward Johnston Foundation Journal. <http://www.ejf.org.uk>.

NOORDZIJ, Gerrit. *The stroke. Theory of writing*. Trad. Peter Enneson. London: Hyphen Press, 2005.

OSLEY, A. S. *Scribes and Sources: Handbook of the chancery hand in the sixteenth century : texts from the writing-masters*. Boston: David R. Godine, 1980.

PARKES, Malcolm Beckwith. *Their Hands Before Our Eyes: A Closer Look at Scribes*. England: Ashgate Publishing, 2008.

PACIOLI, Luca. *La Divina Proporción*. [fac-símile] Editorial Losado, 1946.

PRIETO, Maria Helena de Tevês C. Ureña, «Príncipe Perfeito» in *Glasgow Emblem Studies*. Vol. 13. Instituto Camões: Ed. Luís Gomes, 2009.

S.A. «Humanistic script of the Fifteenth and Sixteenth Century». [1ª ed. 1960]. Oxford: Bodleian Library, 1976.

SCHWANDER, John Georg. *Calligraphia Latina*. Viena de Áustria: 1756 [aliás, fac-símile ed. ingl. Calligraphy]. New York: Dover Publication, 1858.

SILVA, Joaquim José Ventura da. *Regras Metódicas para se aprender a Escrever Os Caracteres das Letras Ingleza, Portuguesa, Aldina, Romana, Gotica-Italica, e Gotica-Germanica; Acompanhadas de um Tratado Complectode Arithmetica, offerecidas ao Augustissimo Senhor D. Pedro Principe Real do Reino Unidode Portugal, Brzil e Algarves*. [2.ª edição]. Lisboa: Impressão Regia, 1819.

SILVA, Manuel Rodrigues Pereira da. *500 anos de Tipografia e Caligrafia*. Lisboa: Babel, 2011.

PRADO, Giraldo Fernandes de. *Tratado da Letra Latina, 1560-1561*. [Códice Plimpton, MS 97]. Rare Book and Manuscript Library, Columbia University, Nova York.

SERRÃO, Vitor. «Maniera, Mural Painting and Calligraphy: Giraldo Fernandez de Prado (c. 1530-1592)» in *Out of the Stream: New perspectives in the study of medieval and early modern mural painting*. Cambridge Scholars Publishing, 2007.

SILVA, Manuel Rodrigues Pereira da. *Rotunda- um semigótico redondo: Recriação de um antigo estilo de caracteres tipográficos, organizados em fontes coerentes*. Estudo editado priv. (imp. 4 ex.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994-95.

—. *As letras Inglesa, Romana e Aldina de José Joaquim Ventura da Silva, Professor de Escrita e Aritmética*. Edição não publicada, 10 ex.

—. *Caracteres Romanos* - Manoel de Andrade Figueiredo. [7 ex.] Lisboa: edição não publicada, 1999.

SOUSA, Manuel Faria Y, *Rimas varias / de Luis de Camoens principe de los poetas heroycos, e lyricos de España : ofrecidas al muy ilustre Señor D. Juan da Sylva Marquez de Gouvea, Presidente del Dezembargo del Paço y Mayordomo Mayor de la Casa Real, &c.; por Manuel de Faria, y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo : tomo I e II : que contienem la primera, segunda, y tercera centuria de los sonetos*. Lisboa: Theotonio Damasio de Mello, 1685-89.

STRANGE, Edward F. «The Writting-Books of the Sixteenth Century» in *Transactions on the Bibliographical Society*. Vol. III, Londres: Blades, East & Blades, 1896.

TIRADO, Rafael Malpartida. «Confluencia de modalidades dialogales en la 'Honra de Escribanos de Pedro de Madariaga» in *Lectura y signo*, n.º 1, 2006.

TORIO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato, *Arte de Escribir por reglas y con muestras, segun la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, estrangeros e nacionales*. [1.ª ed.] Madrid: Imprenta de la viuda de Don Joaquin Ibarra, 1798.

TORY, Geofroy. *Champ fleury. Art et science de la vraie proportion des lettres* [aliás fac-símile, 1529]. Bibliothèque de L'Image, 1998.

TSCHISCHOLD, Jan, *Treasury of calligraphy, 219 great examples, 1522-1840*. New York: Dover Publications, 1984.

- ARTE DE ESCREVER WITECOMBE, Christopher L.C.E. *Copyright in the Renaissance: prints and the privilegio in sixteenth-century - Venice and Rome*. Netherlands: S.d. Brill, 2004.
- EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592 MINNER, Dorothy E., et al. *2.000 years of calligraphy : a three-part exhibition*. Baltimore-Maryland. Connecticut: Meriden Gravure Company, 1965.

ULLMAN, Berthold Louis, *The Origin and Development of Humanistic Script*, Rome, Storia e Letteratura raccolta di studi e testi. n.º 79, 1960.

BIBLIOGRAFIA MANUEL BARATA

AQUINO, Thomás José de. *Obras de Camões*, pref. de Tomás José de Aquino. Ed. lit. de Luís Francisco Xavier. 4 vol., Lisboa: Officina Luisiana, 1779-1780.

ARANHA, Pedro Wenceslau de Brito. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Vol. 10º do Suplemento. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.

BARATA, Manuel. *Exemplares de diversas sortes de Letras [...]*. Lisboa: António Álvares, 1590. [Biblioteca Nacional de Portugal]

BARATA, Manuel. *Exemplares de diversas sortes de Letras [...]*. Lisboa: António Álvares, 1590. [Biblioteca da Ajuda]

BARATA, Manuel. *Exemplares de diversas sortes de Letras [...]*. Lisboa: António Álvares, 1590. [Biblioteca Municipal de Évora]

BARATA, Manuel. *Exemplares de diversas sortes de Letras [...]*. Lisboa: Alexandre de Syqueira, 1592. Fundação Casa de Bragança [Biblioteca D. Manuel II, Vila Viçosa]

BARATA, Manuel. *Exemplares de diversas sortes de Letras [...]*. Lisboa: Alexandre de Syqueira, 1592. [Biblioteca Pública de Braga]

BARATA, Manuel. *Exemplares de diversas sortes de Letras [...]*. Lisboa: António Álvares, 1590. [British Lybrarie, UK]

- BARATA, Manuel. *Exemplares de diversas sortes de Letras [...]*. Lisboa: Alexandre de Syqueira, 1592. [edição fac-símile, introd. Ana Lúcia Duque e Vítor Serrão, 2009]
- CURTO, Diogo Ramada. *Cultura Escrita, (Séculos xv a xviii)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.
- DUQUE, Ana Lúcia «Apontamentos sobre um calígrafo quinhentista: Manuel Barata: ‘Exemplares de diversas sortes de letras tiradas da polygrafia do autor’ (Lisboa, 1590/1592)» in *Revista Portuguesa de História do Livro*, n.º 17, Centro de Estudos de História do Livro e da Edição. Lisboa: Edições Távola Redonda, 2006.
- FRANCISCO, Bispo Conde. *Lista de alguns artistas portugueses : colligida de escriptos e documentos [...]*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1839.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira. *Subsídios para um dicionário bio-bibliográfico dos Calígrafos Portugueses*. [separata dos *Anais das Bibliotecas e Arquivos*. Vol III, II série] Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1923.
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana historica, critica e cronologica na qual se comprehende a noticia dos Authores Portuguezes, e das Obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente*. 4 vols. Lisboa Occidental : António Isidoro da Fonseca, 1741-1759. <https://bdigital.sib.uc.pt>
- MATOS, Luis de. «O ensino na corte durante a dinastia de Aviz.» in *O Humanismo Português - 1500-1600*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1988.
- PEREIRA, Ana Martínez . «El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI» in *Península - Revista de Estudos Ibéricos*, n.º I. Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.
- PEREIRA, Ana Martínez . «La buena letra de la Compañía. Lecciones de escritura de Pedro Flórez, Santiago Gómez y Lorenzo Ortiz (entre otros) in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII: Espiritualidade e cultura. Actas Colóquio Internacional, Porto, 2004*. Vol. I. Instituto de Cultura Portuguesa Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Centro Inter-universitário de História da Espiritualidade, 2004.

ARTE DE ESCREVER
EXEMPLARES DE
DIVERSAS SORTES DE
LETRAS DE MANUEL
BARATA 1590/1592

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguêz, Estudos de Innocencio Francisco da Silva Applicavêis a Portugal e ao Brasil*. 23 vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923.

SOUSA, Manuel Faria Y, *Rimas varias / de Luis de Camoens principe de los poetas heroycos, e lyricos de España : ofrecidas al muy ilustre Señor D. Juan da Sylva Marquez de Gouvea, Presidente del Dezembargo del Paço. y Mayordomo Mayor de la Casa Real, &c.; por Manuel de Faria, y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo : tomo I e II : que contienem la primera, segunda, y tercera centuria de los sonetos*. Lisboa: Theotonio Damaso de Mello, 1685-89.

THOMAS, Henry D. Litt. *Short-Title Catalogues of Spanish Spanish- American And Portuguese Books Printed Before 1601 in The British Museum*. Oxford: University Press, 1966.

NORTON, F. J. *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge University Press, 1978.

SÁ, Artur Moreira de. *Índice dos livros proibidos em Portugal no século XVI*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

ESTA OBRA FOI TERMINADA NO MÊS DE ABRIL DE 2012,
NACIDADE DO PORTO, POR ANA LÚCIA PINTO DUQUE.
NÚMERO DE EXEMPLARES: 13

Exemplar n. °: