

Os homens da boa pena e os manuscritos iluminados na Capitania de Minas Gerais no século XVIII

RESUMO: Este artigo apresenta o trabalho de cinco calígrafos e pintores de manuscritos que atuaram na Capitania de Minas Gerais entre o início do século XVIII e a passagem para o século XIX, percorrendo diversas localidades para atender às demandas de irmandades de leigos na elaboração de seus estatutos. Suas obras são registros da permanência da arte da iluminura na época moderna, que assumiu significados diversos daqueles vigentes no período medieval, tornando a ornamentação de documentos parte do discurso que envolvia as práticas de corte e de administração pública. Os motivos decorativos usados por estes calígrafos e pintores igualmente testemunham que a Capitania de Minas Gerais não estava isolada do gosto e das técnicas que se propagavam mundialmente.

PALAVRAS-CHAVE: manuscritos; caligrafia; pintura; século XVIII.

ABSTRACT: This article presents the work of five calligraphers and manuscript painters that worked in the Captaincy of Minas Gerais between the early eighteenth century and the beginning of the nineteenth century, covering various locations to meet the demands of tradesmans' brotherhoods in the manufacture of their statutes. Their works are records of the permanence of illuminated manuscript art in the modern era, with different meanings from those prevalent in the medieval period, making document ornamentation part of the discourse that involved court life and practices of public administration. The decorative motifs used by these calligraphers and painters also testify to how the Captaincy of Minas Gerais was not isolated from the tastes and techniques being propagated worldwide.

KEYWORDS: manuscripts; calligraphy; painting; eighteenth century

Introdução: Manuscritos decorados

Ornamentar livros e documentos manuscritos é uma prática que se originou na Antiguidade e se propagou durante o período medieval. Muitos autores consideram que a “arte da iluminura” teve seu fim com o advento da imprensa de caracteres móveis. Este tipo de assertiva tende a circunscrever a prática da pintura de manuscritos apenas à época em que a propagação do conhecimento através do registro escrito se fazia pela técnica manual. A outra explicação para o “fim” da arte da iluminura é de caráter técnico-pictórico e considera o uso da perspectiva inadequado aos pequenos formatos de pintura, como as áreas de bordadura ou capitulares de manuscritos. Esses argumentos são redutores e descartam os variados mecanismos de registro e propagação do discurso e do conhecimento, além de desconsiderarem que textos manuscritos continuaram a vir acompanhados de pinturas e desenhos durante toda a época moderna, chegando até os nossos dias como “livros de artistas”, nos quais as linguagens visual e textual continuam caminhando juntas para manifestar uma mensagem.

Durante os séculos xvii e xviii, a visualidade era fundamental no discurso, pois se fazia uso de um léxico que possibilitava a exploração de sentidos e de uma poética na qual o valor da imaginação subjetiva era essencial para o entendimento do mundo (Ávila 66). Nas palavras da crítica Ana Hatherly, havia um jogo na visualidade do texto, no qual o autor usava o aspecto gráfico como ideia enquanto o leitor era “remetido para a ‘forma em si’ como veículo significativo” (72). Segundo esta autora, no século xvii europeu os labirintos, acrósticos e anagramas se tornaram de uso muito difundido e representam a síntese dessa relação entre palavra e imagem, sendo um desafio lúdico à capacidade do leitor em decifrar os códigos ali existentes.

Exemplos desses recursos discursivos visuais durante os séculos xvii e xviii são abundantes, dos livros manuscritos e adornados destinados a bibliotecas reais aos documentos de caráter pessoal, como cartas de usança,¹ cartas de brasão, testamentos ou tombos de morgado. De caráter religioso, havia livros de missa, livros de canto e evangeliários, tais como existiram no período medieval. De caráter administrativo, destacam-se os documentos destinados à Casa Real ou à administração da Coroa, como as cartas e gráficos econômicos e demográficos, que deveriam seguir normas de conduta, de escrita, de design e de organização material, seguindo a “forma do estilo”, expressão usada no período. Em um estatuto de irmandade do século xviii, por exemplo, as autoridades eclesiásticas responsáveis pela sua aprovação determinaram, em despacho datado de 1757 e

escrito nas margens do manuscrito, que os capítulos do documento deveriam ser apresentados encadernados e só então seriam avaliados (AHAM, IRM n. 19).

Um corpus documental consistente que se apresenta à contemporaneidade para o estudo da permanência da arte da caligrafia e da iluminação de manuscritos dos séculos xvii a xix são os estatutos de irmandades leigas e de ordens terceiras. Os chamados “Compromissos” das irmandades eram documentos apresentados em forma de livros encadernados, compostos por uma página de rosto, um frontispício, os capítulos em si e o requerimento de aprovação destinado à autoridade competente que, dependendo do período, poderia ser o Bispo ou o Rei. Os capítulos regiam as normas de conduta dos irmãos e da irmandade em relação às práticas associativas e religiosas, como cerimônias fúnebres e procissões, assumindo um caráter jurídico privado.

O “Compromisso”, portanto, possuía um valor mais normativo do que religioso e, nos exemplares adornados, a decoração não se vinculava diretamente com o teor do texto. Somente o fólio do frontispício, com a imagem pintada, desenhada ou gravada do santo de devoção, expressava a vinculação com a espiritualidade que regia a ação das irmandades, sendo o espaço de rememoração das motivações religiosas que agregavam os irmãos fiéis. No que se refere aos aspectos simbólicos e iconográficos, era onde se inscrevia o discurso da devoção, da reverência e do respeito às crenças católicas. Sendo assim, o ornamento, neste tipo de documento, fazia cumprir a tríade “piedade, decoro e esplendor” (Bastos 30) que regia a prática religiosa e artística, unindo as linguagens visual e textual para conferir distinção aos seus documentos, pretensos espelhos das próprias organizações. Em geral, eram os documentos adornados que percorriam o trânsito administrativo a que estavam sujeitos para obter a autorização de funcionamento da instituição. O que surpreende é que o uso do requinte não se reduzia aos grupos de elite, pois tanto irmandades de negros e de mulatos também mandaram ornamentar seus estatutos e “compromissos”, fazendo uso da lógica administrativa pautada no registro escrito adornado (Almada, *Das Artes da Pena e do Pincel* 257-258).

A escrita como imagem ganhava consistência material através da caligrafia, do desenho e da pintura. A configuração visual da página escrita era um recurso intelectual e comunicativo e correspondia tanto à estrutura de design do conjunto do documento quanto aos elementos decorativos isolados, que poderiam ser usados com valor simbólico ou não. Para realizar esses recursos comunicativos, era necessário que o escrivão dominasse a letra como matéria visual e fosse capaz de escrever com “arte, apuro e desenho” (Iciar). Para isso, o profissional

da escrita deveria desenvolver o domínio técnico artístico e fazer uso de referências visuais para nortear os temas a serem aplicados.

Em Portugal, são raros os trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre a caligrafia e a pintura em manuscritos na era moderna. No Brasil, pouco se conhece sobre os profissionais que fizeram esses documentos com “piedade, decoro e esplendor” durante o período colonial. Poderiam ter sido eclesiásticos, cuja formação, em determinados casos, incluía a arte da caligrafia; ou então, ter sido escrivães públicos ou privados, secretários ou membros das agremiações leigas. Poderiam ter nascido na Colônia ou no Reino. No presente estágio das pesquisas sobre esse assunto, o que pode ser deduzido das vidas destes profissionais pauta-se principalmente nos seus trabalhos de caligrafia e pintura, que hoje se encontram dispersos em arquivos eclesiásticos, públicos e privados. Os exemplares decorados dos estatutos das agremiações de leigos vêm sendo inventariados desde 2004, trabalho que permitiu o estabelecimento e a categorização de grupos estilísticos e cronológicos e a determinação da autoria de vários documentos. Mesmo sem conhecer o nome e a origem desses sujeitos, seus trabalhos esclarecem sobre sua cultura visual, formação, habilidades técnicas e redes de relacionamento.

A história de alguns desses calígrafos e pintores de manuscritos que trabalharam durante o século xviii e início do xix na Capitania de Minas Gerais será apresentada brevemente. O interesse principal é compreender a capacidade de trânsito geográfico, as parcerias estabelecidas e as referências estéticas e iconográficas, que certamente confirmam a circulação de saberes em um mundo ampliado pelas comunicações marítimas. Esta é uma história em construção, como todas são, e começa com a vida de um mestre que, embora nascido em terras brasílicas, atuou e se propagou no mundo lusófono a partir de Lisboa.

Manoel de Andrade de Figueiredo – 1722²

Em 1722 foi lançado em Lisboa o livro *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, escrito e ornamentado por Manoel de Andrade de Figueiredo. Filho do Governador Antônio Mendes de Figueiredo, Andrade nasceu na Capitania do Espírito Santo por volta de 1670 e faleceu em Lisboa em 1735 (Machado T.III 175; Silva T.V 355-356). Homem ligado às artes liberais, estabeleceu um elo entre a caligrafia, a poesia e a atividade de educador, vinculando-se ao projeto de modernização e internacionalização da cultura e das ciências promovido por D. João V. À época da publicação de *Nova Escola*, lecionava para as casas dos “principais senhores, e [para a] primeira fidalguia desta Corte de ambos os sexos” (Figueiredo 12). Dentre o seu círculo de

relacionamentos, encontram-se altos funcionários da casa real, eclesiásticos, artistas e poetas. O autor ganhou fama e sua obra atingiu grande sucesso, tendo sido referência para manuais posteriores editados em língua portuguesa.

Manoel de Andrade de Figueiredo veio preencher uma lacuna de mais de um século no campo das publicações impressas portuguesas dos manuais de caligrafia, trazendo para um público mais ampliado diversas referências já usadas na caligrafia portuguesa, em especial as letras vegetalistas (fig.1). Na época moderna, as técnicas da arte da escrita foram propagadas através de manuais que passaram a ser impressos desde o século xvi na Itália, Espanha, França e Alemanha. Pelo que se sabe até o momento, Portugal teve apenas uma obra impressa no século xvi, elaborada por Manoel Barata e lançada postumamente em 1590 (Pereira, “El arte de escrever”). Pela falta de obras editadas em português e pela aproximação linguística com o espanhol, as obras publicadas no país vizinho foram muito apreciadas pelos profissionais lusos, que acabaram por trazer a herança ibérica deste conhecimento para a América portuguesa. Percebemos esta interação cultural na obra de Manoel de Andrade de Figueiredo devido não só às correspondências textuais e metodológicas explícitas no prólogo de sua obra, mas também nos parâmetros para elaboração dos adornos caligráficos, nos quais as referências aos espanhóis José de Casanova³ e Pedro Diaz Morante⁴ são claramente perceptíveis.



Fig. 1 Capitulares vegetalistas portuguesas. a. Compromisso da Irmandade das Almas da Igreja de São Pedro de Sintra, 1722; <<http://arquivoonline.cm-sintra.pt/viewer?id=8610&fileID=3577>, 20 jan. 2015>. b. Figueiredo gravura 23.

O público do livro de Manoel de Andrade de Figueiredo era formado tanto pelos mestres que ensinavam em escolas quanto pelos adultos que não tivessem aprendido convenientemente a arte da escrita e a aritmética. O autor usava uma linguagem acessível e possuía um método bem estruturado; apresentou exemplos visuais referenciados em 46 gravuras a buril, que abordavam desde a marcação de pautas, as primeiras lições de tracejados e ligamentos até modelos de letras para cópias e desenhos caligráficos rebuscados para frontispícios, capitulares e vinhetas. Dá-se a entender que poderia ser usada em aulas públicas ou particulares, mas não se pode desconsiderar que os modelos de capitulares adornadas que mostrava sequencialmente denotavam a intenção de incluir em seu público aqueles escrivães já capacitados, interessados no aperfeiçoamento de suas fórmulas de trabalho. Sua obra foi usada no mundo português desde a sua publicação, em 1722, até o século XIX, quando suas letras passaram a ser usadas incorporadas em uma estética de gosto eclético.

O “calígrafo/pintor de Vila Rica” – 1725-1735

A Capitania de São Paulo e das Minas do Ouro foi criada em 1709 após as descobertas nas minas auríferas no interior do Brasil. Em 1720 D. João V desmembrou esta unidade administrativa, criando a Capitania das Minas Gerais, composta pelas comarcas de Vila Rica, do Rio das Velhas, do Rio das Mortes e do Serro do Frio; a Comarca de Paracatu foi criada posteriormente (fig. 2).

Já nos primeiros meses de 1725, um calígrafo atuante na Comarca de Vila Rica fez uso dos modelos de letras e ornamentos publicados por Manoel de Andrade de Figueiredo na elaboração do estatuto da Irmandade das Almas Santas localizada em uma pequena localidade próxima à vila do Ribeirão do Carmo, atual cidade de Mariana (AHAM, IRM n. 2). Neste mesmo ano, o profissional realizou outros dois trabalhos (ANTT, Ms Liv. 1204; APM, AVC 05 doc. 1) para irmandades de leigos, sendo uma situada em Vila Rica e outra em Congonhas do Sabará, atual Nova Lima, situada a aproximadamente 100 km daquela localidade. Cerca de 10 anos depois, entre 1734 e 1735, realizou outros dois trabalhos semelhantes em Vila Rica (AHPPOP, N. 011; AHPPOP, N. 056). Além de caligrafar o texto e ornamentar bordaduras, capitulares e vinhetas, o profissional também pintava os frontispícios dos estatutos com o tema de devoção da irmandade. Somente em um documento o frontispício está preservado; nos demais, foram perdidos ou roubados, havendo evidências materiais da presença de pintura de frontispício em outros dois livros catalogados (Gonçalves e Sousa 87; Almada, Livros

Capitania de Minas Gerais no século XVIII e localidades percorridas pelos calígrafos

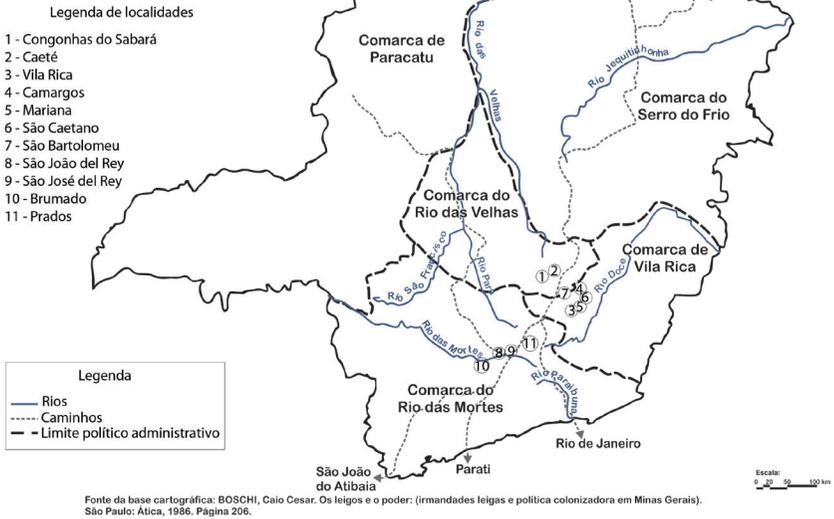


Fig. 2 Mapa da Capitania de Minas Gerais no século XVIII e localidades percorridas pelos calígrafos. Fonte: Boschi, Caio Cesar. Os leigos e o poder. São Paulo: Ática, 1986, p. 206.

Manuscritos Iluminados 91). Como ainda não se sabe a origem, a formação e o nome deste profissional que atuou na região de Vila Rica e arredores nas primeiras décadas do século XVIII, ele ganhou a alcunha “calígrafo/pintor de Vila Rica”.

A cronologia de seus trabalhos evidencia a rapidez com que o livro de Manoel de Andrade de Figueiredo passou a circular no mundo português. Em menos de três anos, já estava sendo usado como modelo para profissionais em locais de difícil acesso na América portuguesa. Para pessoas e suprimentos chegarem a Vila Rica desde Lisboa, durante o século XVIII, era necessário uma viagem de navio que poderia levar cerca de dois meses, chegando ao porto de Salvador ou do Rio de Janeiro. A viagem poderia ser mais longa, caso fosse feita em forma de tropa que agregava dezenas de navios visando à proteção contra os piratas, podendo chegar a 11 meses, considerando as paradas (Palacin 187; Hutter). Aportando no litoral, ainda deveria ser percorrida uma distância de cerca de 400 km por terra, se partindo do Rio de Janeiro, até se chegar à Capitania das Minas Gerais.

O que pôde ser detectado, a partir das cinco obras hoje conhecidas de autoria do “calígrafo/pintor de Vila Rica”, é que este profissional possuía uma cultura visual bastante apurada e rica, sendo capaz de usar o que havia de mais recente na caligrafia portuguesa ao lado de modelos retirados de antigos manuscritos adornados feitos em fins do século xvi. A presença de referências internacionais da arte da caligrafia na América portuguesa não se fazia apenas por intermédio da obra de Manoel de Andrade de Figueiredo; o profissional de Vila Rica teve em mãos obras diferentes do famoso calígrafo espanhol Pedro Diaz Morante, de cujas gravuras copiou ornamentos caligráficos de forma direta (fig. 4). Entre 1616 e 1631, Morante publicou quatro volumes que continham uma parte teórica, impressa tipograficamente, e uma coleção de letras e ornamentos, gravada em chapa metálica. Não se sabe se os modelos de Morante chegaram ao Brasil através das obras completas ou de gravuras avulsas, que o próprio autor vendia separadamente (Pereira, *Manuais de escritura* 248). O fato é que o “calígrafo/pintor de Vila Rica”, através das obras de Andrade e Morante, também teve contato com as referências do flamengo Jan van de Velde,⁵ pois estes três mestres estiveram envolvidos em uma rede comum de padrões ornamentais (Parreira). Através dos manuais de caligrafia, a imprensa serviu, portanto, como veículo de propagação dos padrões da caligrafia na era moderna, fazendo com que a arte da escrita perdurasse no tempo e se propagasse no espaço, atingindo o “além-mar”.

Os trabalhos realizados em 1725 apresentam evidências do uso de cópia direta de letras capitulares e de vinhetas retiradas dos livros impressos, dando preferência para ornamentos com as figuras de peixes, aves e borboletas, algumas vezes entremeadas por enroscamentos caligráficos. A cópia direta dos modelos impressos poderia ser feita através de diversas técnicas, como o *spolvero* ou “picadinho”, o “carbono” ou a luz reversa, resultando em desenhos fiéis aos modelos que, no entanto, não deixavam de incorporar as particularidades da mão que desenhava, adaptando o modelo conforme o design da página, as habilidades técnicas do executor e os instrumentos de trabalho utilizados. Na comparação entre as letras capitulares pintadas nos manuscritos e aquelas que foram gravadas em chapas metálicas a partir do desenho de Manuel de Andrade de Figueiredo, podem ser observadas as modificações nas formas dos pássaros, a fineza do traço e a simplificação das folhagens (fig. 3). Já no desenho da vinheta (fig. 4), o “calígrafo/pintor de Vila Rica” partiu de cópia invertida da gravura de Morante e inventou uma solução particular para complementar o espaço destinado à assinatura do mestre espanhol; nesta imagem também são perceptíveis



Fig. 3 Capitulares pintadas pelo “calígrafo/pintor de Vila Rica” em 1725 e em 1735 e o modelo de Manoel de Andrade de Figueiredo. a. APM, AVC 05 doc. 1; b. AHPPPOP, N.0011; c. Figueiredo gravura 40.

as diferenças entre as linhas executadas com o buril e com a pena, especialmente na técnica de execução dos “grossos” e “finos” das linhas.

Nos trabalhos de 1734 e 1735, incorporou também o uso de flores, principalmente em vinhetas no fim das páginas, elementos que se repetem em suas formas e tipologias sem haver um valor simbólico agregado a todas elas. Não se sabe ainda que tipo de modelos inspiraram as pinturas dessas flores, podendo mesmo ter se originado na observação livre da natureza ou da ornamentação de outros materiais, como pinturas de tetos de igrejas, estofamento de imagens religiosas ou mesmo modelos para bordados. Algumas espécies são facilmente



Fig. 4 Vinheta pintada pelo “calígrafo/pintor de Vila Rica” com base no desenho de Pedro Diaz Morante. a. ANTT, Ms Liv. 1204; b. Morante gravura 8.

identificáveis, como as rosas e cravos. Outras podem representar plantas da natureza local ou da natureza imaginária. Quanto às capitulares, em 1735 seguiu copiando de forma direta uma das tipologias apresentadas por Andrade (fig. 3).

O profissional usava as folhas de ouro em pontos localizados e abundantemente as folhas de prata e de latão (Gonçalves e Sousa)⁶ para introduzir o jogo de luzes e cores no documento, conferindo ao objeto um valor simbólico diferenciado e referendando o aspecto de “piedade, decoro e esplendor” que norteava os fazeres artísticos naquele momento. Através da análise material e visual da ornamentação, pode-se perceber que o profissional desenvolveu o refinamento do traço, a elegância na composição das cores e a delicadeza na aplicação das folhas metálicas em detalhes sutis de capitulares e vinhetas. Nos trabalhos finais, agregou outros elementos e formas para compor seus ornamentos, como rosas, cravos, folhagens e águia bicéfala. Alguns destes elementos possuem uma significação simbólica, como as flores que remetem ao culto católico da Virgem Maria, ou os elementos mitológicos que referenciam o poder dual da realeza.

No entanto, estes ornamentos são aplicados sem conexão com o conteúdo textual que as acompanha ao longo das páginas. Seu teor discursivo se concentra no decoro que o ornamento confere à totalidade do documento. Pela evolução de sua técnica e ampliação de repertórios, é de se supor que, entre os dez anos que separam as primeiras e as últimas obras já identificadas, o calígrafo tenha continuado trabalhando e interagindo com outros profissionais da escrita, atendendo a demandas diversas, seja de organizações privadas ou públicas, embora atualmente só tenham sido identificadas obras realizadas para agremiações de leigos.

Apenas um de seus trabalhos atualmente conhecidos foi realizado para uma irmandade que não se situava em de Vila Rica; este documento, portanto, pode ter sido encomendado à distância ou através de mediadores, por indicação de algum indivíduo ou organização. Aparentemente este profissional não transitava pelas localidades em busca de trabalhos. Ou, talvez, não pudesse se ausentar de Vila Rica por motivos pessoais ou profissionais. Alguns de seus colegas que se deslocaram com mais fluidez hoje têm mais trabalhos preservados, seja porque produziram mais, seja pela variedade de situações de guarda, nas quais o acaso cumpriu seu papel na preservação.

Figueyra—1731-1740

Para além dos manuais impressos de caligrafia, as visualidades encontradas no ambiente urbano foram referências para a formação do léxico visual dos calígrafos e pintores de manuscritos, em um processo que se vincula à cotidianidade do ato criativo e à reprodução de discursos que apareciam no conjunto das obras, como as pinturas, retábulos e portadas de igrejas. Dentre as visualidades partilhadas que eram incorporadas como repertórios visuais daqueles profissionais, incluem-se os próprios documentos pintados, que poderiam servir de modelo para a elaboração de outros manuscritos, seja pela circulação dos documentos entre as organizações, seja pelas parcerias de trabalho estabelecidas entre os profissionais.

Figueyra foi contemporâneo do “calígrafo/pintor de Vila Rica” e possui seis trabalhos identificados até o momento (AHAM, IRM n. 10 e IRM n. 13; AEPSJ, ano 1733 e ano 1738; AHPPPOP, N. 0201; BNRJ, Manuscritos 50,3,028). Atuou preponderantemente nas Comarcas de Vila Rica e do Rio das Mortes, mas não se restringiu a estas áreas. O seu trabalho mais antigo atualmente conhecido foi realizado em 1731 para uma irmandade da vila do Ribeirão do Carmo (atual Mariana). Dois anos depois, adornou e caligrafou um compromisso para uma agremiação de São João Del Rey, a cerca de 150 quilômetros de distância. Em 1737 e 1738,



Fig. 5 Frontispício assinado pelo calígrafo Figueyra. AHPPPOP, N. 0201.



Fig. 6 Capitulares e vinhetas do calígrafo Figueyra. AHPPOP, N. 0201.

realizou trabalhos novamente nestas duas regiões. Em 1740 alcançou o Rio de Janeiro e ornamentou o compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Pilar do Mosteiro de São Bento.

Seu nome é conhecido através de uma assinatura inscrita na pintura do frontispício de um documento datado de 1738 (AHPPOP, N. 0201) (fig. 5), prática que não era comum naquele período. Detentor de uma técnica delicada e apurada, o profissional usava um repertório decorativo para a pintura dos frontispícios que era formado em grande parte pela absorção sensível das referências encontradas na visualidade urbana, especialmente aquelas presentes no interior das igrejas. Em suas obras, encontram-se elementos decorativos que são constantemente esculpidos em retábulos, como as plumas, rocalhas, conchas e folhas de acanto. Outra característica

que é marcante em seu trabalho é a precisão do traço na elaboração de desenhos caligráficos constituídos a partir de linhas contínuas formando volteios, cetras, flores e pássaros, tanto em vinhetas quanto em hastes de letras. Quanto às capitulares, Figueyra usava principalmente um padrão no qual a letra romana maiúscula estava inserida em uma moldura quadrada. O preenchimento da área interna do desenho era feito com formas geométricas, conchas, plumas, flores, borlas, formas arquitetônicas ou delicados pontilhismos (fig. 6). Esta padronagem de ornamentação era encontrada em livros impressos, em capitulares de clicheria, podendo ser analisada como uma atualização dos tipos de letras portuguesas de fins do século xvi, como as que também foram usadas pelo “calígrafo/pintor de Vila Rica”, constituindo um padrão de decoração que parte do manuscrito e a ele retorna após a tradução feita pelo veículo impresso, percorrendo um período de cerca de 150 anos.

Existem tantas semelhanças na organização da página e no estilo da letra dos trabalhos de Figueyra e do “calígrafo/pintor de Vila Rica” que não se pode duvidar que os dois profissionais atuaram juntos. Este já havia trabalhado para duas irmandades da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica em 1734 e 1735. Em 1738, Figueyra pintou e caligrafou um documento para a irmandade de São Miguel e Almas da mesma Matriz, seguindo os passos de seu antecessor na escolha do padrão de design do livro e incorporando as vinhetas de flores em seu trabalho. O design da página e os estilos de letra são perfeitamente semelhantes, o que dá a entender que um documento teria sido usado como modelo para a realização do outro. Para distingui-los, no entanto, estão as diferenças na escolha dos modelos das capitulares e, especialmente, as especificidades no uso do pincel e na preparação das tintas. São as formas do fazer que, quando olhadas com lupa, nos dão os subsídios para conhecer as particularidades de cada profissional.

“O calígrafo das aves douradas” – 1713-1722

Antes da chegada do “calígrafo/pintor de Vila Rica” à Capitania das Minas Gerais, já existiam outros profissionais trabalhando, entre eles um calígrafo que usava como repertório decorativo aves fantásticas, grotescos, flores, plumas, coroas, lua e sol antropomorfizados, mesclando o desenho caligráfico com o figurativo. A sua característica principal é a criação de capitulares feitas preponderantemente com a pena, com tintas feitas com o vermelhão (sulfeto de mercúrio) e um pigmento azul (ainda não identificado, provavelmente azul verde-terra) e com aplicação de folha de ouro em áreas extensas (fig. 7), formando um jogo cromático entre o dourado e o vermelho, ao “modo da China”.⁷ Assim, as formas e as tonalidades das figuras

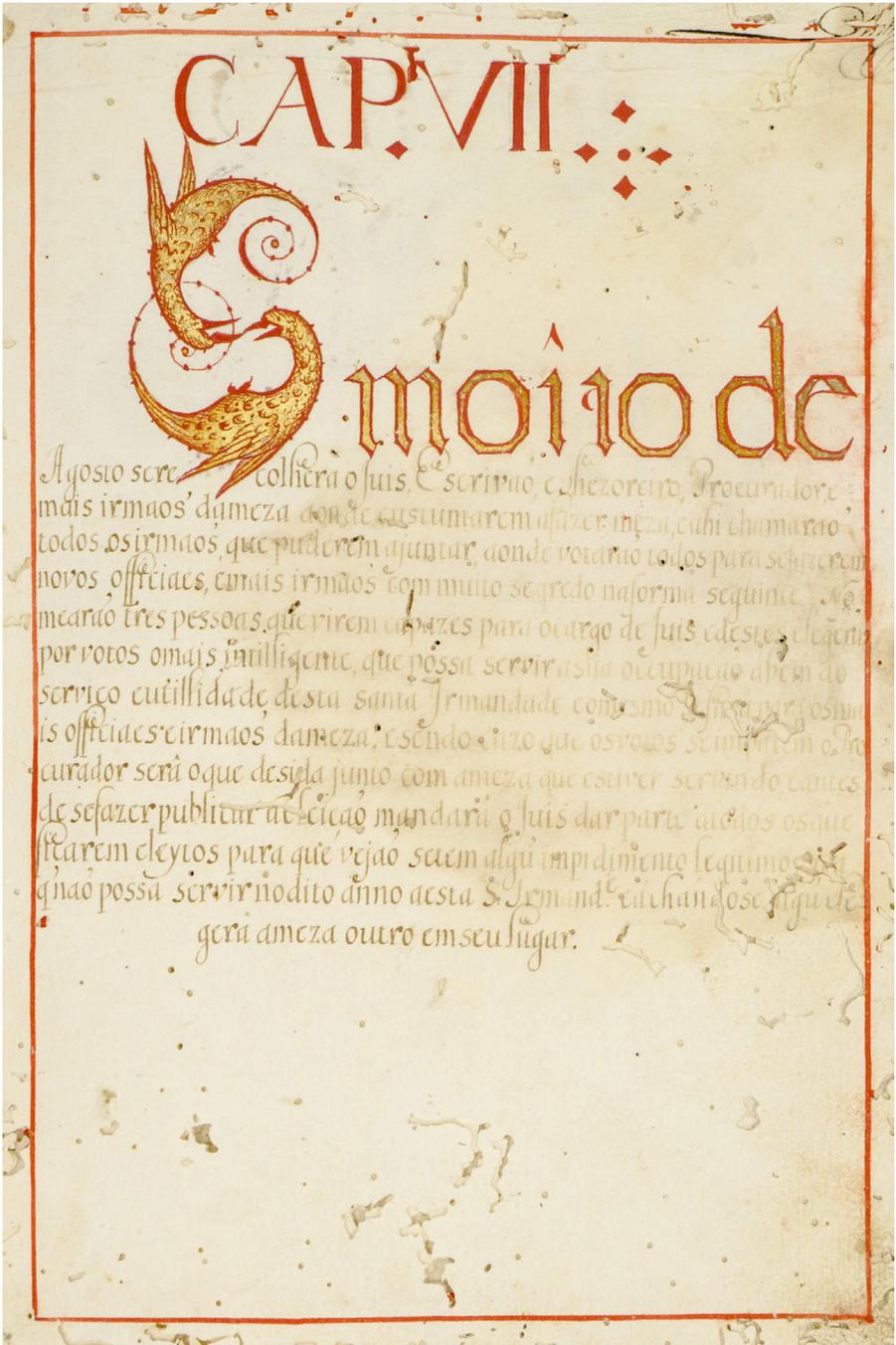


Fig. 7 Capitulares do “calígrafo das aves douradas”. APM, AVC 03.

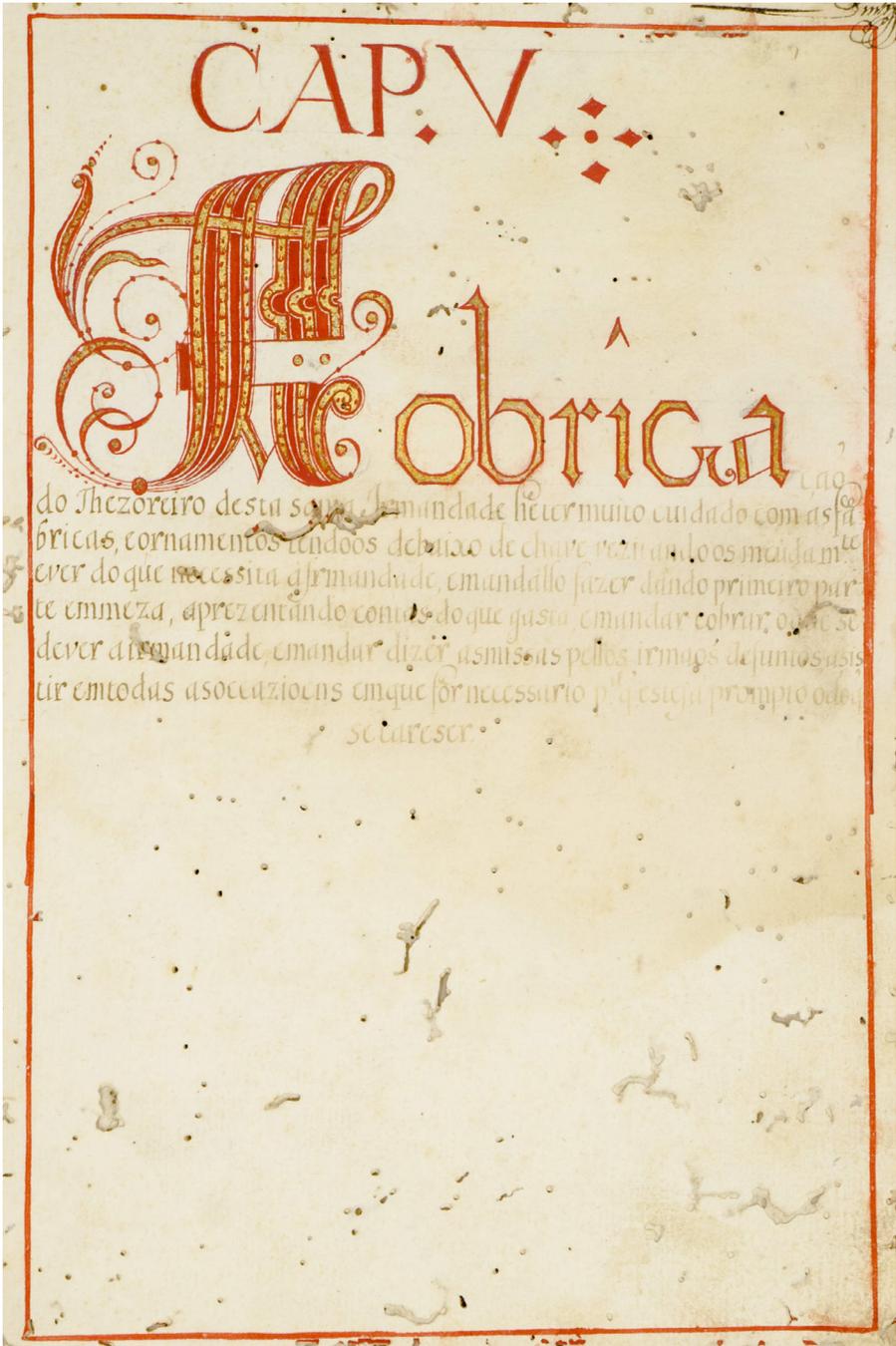


Fig. 7 Capitulares do “calígrafo das aves douradas”. APM, AVC 03.

usadas nas capitulares das letras indicam um gosto orientalizado aproximando-se dos trabalhos das chinesices vinculados a objetos móveis de culto e à talha barroca. Em Minas Gerais, este tipo de ornamentação está em vigor já no início da ocupação do território, entre 1700 e 1720, tendo exemplares nas igrejas matrizes de Mariana e Catas Altas e na Capela do Ó (IEPHA).

Embora não haja uma relação formal explícita com as pinturas destas igrejas, a sua presença na pintura de manuscritos reforça a tendência de um “gosto cosmopolita” vigente na península ibérica no século xvii e início do século xviii, que se caracteriza por uma adaptação de tipos da cultura oriental aos olhos europeus. Segundo Andrea Longobardi (71), “quando foram pintadas as chinesices da Capitania de Minas Gerais, os gêneros ornamentais com chinoiseries já possuíam uma história no ocidente, sendo difundidas como técnicas de pintura, arquitetura e indumentária tipicamente europeias”, a partir da circulação de gravuras avulsas que elencavam os motivos orientais mais populares. Outra relação com imagens gravadas aparece no trabalho deste calígrafo na ornamentação de frontispícios, onde pequenas gravuras eram ladeadas por grotescos vegetalistas, com a inserção de alguns elementos de valor simbólico, como o cravo. As pequenas gravuras, conhecidas como registos de santos, se tornaram populares com o advento do comércio internacional de livros e imagens impressas, especialmente a partir da Antuérpia e da tipografia de Plantin. Na primeira metade do século xviii, a demanda crescente por gravuras foi solucionada por D. João V com a importação de estampas e pelo apoio a gravuristas estrangeiros que se estabeleceram em Portugal (Pereira, “Registos de Santos” 151), pois a arte da gravura só se desenvolveu com autonomia em terras lusas a partir de fins daquele século. Mesmo tendo sido caracterizada como de gosto popular, as pequenas gravuras também saíram das prensas de estampadores famosos, como os Irmãos Wiérix, que trabalharam por longo período para a tipografia de Plantin.

Outras letras capitulares eram constituídas por um jogo de linhas duplas e individuais, entre o vazio e o cheio, priorizando as formas curvilíneas e as terminações em volutas, um tipo de letra que remete às capitulares usadas pelos germânicos e flamengos durante o século xvii e que igualmente foram propagadas pelos manuais de caligrafia. Estas formas fluidas se contrapunham às letras fractadas de ângulos duros que aparecem nas linhas iniciais do texto, ora em vermelho, ora douradas com contornos vermelhos. Sua caligrafia é de aparência profissional, na qual a altura e o ângulo da escrita permanecem homogêneos em todo o documento (fig. 7).

Seu trabalho mais antigo identificado data de 1713 e foi feito para uma irmandade de Mariana (AHAM, IRM. N. 12). Este dado cronológico indica a precocidade da atividade de ornamentação de manuscritos na Capitania de Minas Gerais. O início da ocupação destas terras se fez somente em finais do século xvii a partir das primeiras descobertas de minas de ouro na região. Em pouco tempo, a população da região cresceu rapidamente, agregando pessoas vindas das mais diversas localidades do Brasil e de Portugal, em busca da riqueza aurífera. A ocupação essencialmente urbana foi uma das características históricas desta Capitania, motivando a criação das primeiras vilas em 1711 nas localidades que se destacavam pela quantidade de arrecadação de ouro. A Vila de Nossa Senhora do [Ribeirão do] Carmo, atual cidade de Mariana, foi o primeiro povoado elevado a vila e se tornou sede do governo regional. Apenas dois anos depois, o calígrafo executou seu trabalho para a irmandade do Santíssimo Sacramento, agremiação que reunia os grupos de elite. A encomenda de um trabalho tão refinado pouco tempo depois da criação da Vila do Carmo apenas confirma que, naquele momento, as aglomerações urbanas já estavam estabelecidas, apresentando comércio de serviços de natureza diversa, incluindo aqueles realizados por profissionais da escrita, dando continuidade a uma prática já estabelecida em domínios portugueses. Testemunha também a presença de um acervo impresso que foi usado de referência por pintores e calígrafos.

Em 1715 e 1717 o “calígrafo das aves douradas” trabalhou para irmandades de Caeté, na Comarca do Rio das Velhas, e em 1722 ornamentou documentos para irmandades das Comarcas de Vila Rica e do Rio das Mortes. Ou seja, no período de nove anos, este profissional serviu a clientes dispersos entre a região centro-sul da Capitania de Minas Gerais, percorrendo mais de 200 quilômetros, sempre atendendo as irmandades de elite. São sete as suas obras conhecidas atualmente (AHAM, IRM nº 12; APM, AVC 05 doc.2, AVC 03; AVC 04 doc.1 e AVC 08; AHMI: ano 1722; MASJ: s/d), sendo que outras três necessitam de exames mais apurados para confirmação de autoridade. Dentre as obras listadas, duas referem-se somente ao frontispício e página de rosto, sendo que uma delas foi reaproveitada para a atualização do estatuto da irmandade, feita em décadas posteriores.

Até o momento não foi encontrado nenhum documento, manuscrito ou impresso, seja no Brasil, Portugal ou Espanha, cuja caligrafia e ornamentação pudessem ser comparadas com o trabalho do “calígrafo das aves douradas”. Dada a semelhança de sua ornamentação com as chinesices, pesquisas posteriores poderiam percorrer as fontes usadas para estas pinturas no mundo ibérico procurando similitudes. O pesquisador português Álvaro Samuel Guimarães da Mota

encontrou mais de 20 coleções de gravuras de chineses europeias que circularam nos séculos xvi a xviii como modelos para a produção ornamental; as imagens, às vezes, eram figuras aleatórias para serem aplicadas conforme a ocasião. No entanto, segundo Longobardi (56), nem mesmo as referências iconográficas para as pinturas de chineses encontradas nos templos em Minas Gerais foram localizadas até o momento. O “calígrafo das aves douradas” poderia ter adaptado, de forma engenhosa, sua técnica caligráfica ao gosto ornamental do “modo da China”, mas ainda não foram encontradas as fontes para resolver as muitas incógnitas que envolvem o trabalho deste profissional que esteve a trabalhar, com bastante regularidade, produtividade, refinamento estético e uma técnica muito apurada, no alvorecer da sociedade mineradora.

A passagem do século:

mudança de paradigmas na pintura de manuscritos

Houve ainda outros profissionais a trabalhar com a arte da escrita nas Minas Gerais da primeira metade do século xviii, mas as particularidades visuais das obras não permitiram a criação de vínculos de referências nem a constituição de um acervo de trabalhos pessoais, como o que foi feito anteriormente. O que é destacável nesta impossibilidade é a riqueza de modelos de ornamentação de manuscritos que estavam disponíveis para os profissionais atuantes nas Minas naquele período. Alguns padrões, como as letras e ornamentos de Manoel de Andrade de Figueiredo, foram seguidos em toda a América portuguesa, mas não apenas esta obra serviu de parâmetro para a ornamentação e o aprendizado.

A partir da segunda metade do século xviii, nota-se uma tendência para a separação das atividades do calígrafo e do pintor. Se antes o trabalho de ornamentação de manuscritos poderia ser realizado por um único profissional, as especificidades dos trabalhos com a pena e com o pincel se tornam mais evidentes na separação dos domínios técnicos. Assim, os documentos adornados por um único profissional geralmente receberam desenhos realizados a pena, sendo evidente, nestes casos, o baixo domínio técnico da pintura a pincel e do douramento. O trabalho realizado por dois profissionais é coordenado em etapas; inicialmente são realizadas as pinturas das bordaduras das folhas; em seguida, o texto é redigido, deixando os espaços das capitulares em branco, quando então o documento retorna às mãos do pintor para complementar o trabalho. Muitas vezes percebe-se que as pinturas dos frontispícios são realizadas em folhas avulsas que posteriormente são costuradas ou aderidas ao restante do documento.

Além disso, a prevalência do tipo de letra inglesa para a caligrafia cursiva pode ter sido um motivo para restringir o domínio técnico de diversos tipos de letras, como ocorria na primeira metade do século xviii. Esta é uma letra simples, que impede que características pessoais marcantes destaque um ou outro profissional. Esse tipo de letra ganhou proeminência nos manuais de caligrafia impressos neste período, como pode ser percebido, por exemplo, no manual *Nova Arte de Escrever*, de Antônio Jacinto de Araújo, publicado em Lisboa em 1794.

A letra de formas alongadas, linhas simples e ângulo oblíquo passaram a preencher o corpo da folha. As capitulares seguiram esse gosto e, mesmo as mais rebuscadas, feitas com rocalhas, elementos vegetalistas e zoomorfos ao estilo de Andrade, também acentuavam o ângulo oblíquo. A tendência à simplificação da letra acompanhou a separação da caligrafia da pintura, e poucos foram os profissionais que apresentaram essa dupla capacidade técnica. Assim, os ornamentos da página se tornaram essencialmente caligráficos, com enroscaamentos sofisticados de letras e formas gráficas de linhas entrecruzadas nas vinhetas. As exceções aparecem nos trabalhos de pintores que se dedicaram também a trabalhar em documentos manuscritos, entre outras inúmeras obras de grande e pequeno porte.

Manoel Vitor de Jesus (1783-1804)

Manoel Vitor de Jesus, por exemplo, é identificado como pintor, dourador e riscador (Santos Filho). Exerceu suas atividades na Comarca do Rio das Mortes, especialmente nas vilas de São José del Rey, atual Tiradentes, e de São João del Rey, a partir do último quartel do século xviii. Foi professor de pintura e usava o título de alferes; acredita-se que era mulato, pois esteve inscrito na Confraria de São Francisco, da capela de São João Evangelista, restrita àquele grupo social.

A partir de 1781, o artífice realizou uma série de pinturas em forros e paredes na Matriz de Santo Antônio, na vila de São José del Rey, bem como a ornamentação da caixa e mísula do seu órgão, em 1798. Na mesma igreja, executou também pequenos serviços, como a pintura e douramento do camarim do altar do Senhor dos Passos e de um santo sudário; fez a carnação de algumas esculturas, pintou candelieiros, reformou o andor do Senhor dos Passos e pintou a óleo janelas e portas da igreja. O artista ainda fez trabalhos na capela do Rosário dos Pretos, pinturas nos Passos da rua Direita e em retábulos de capelas, todos na vila de São José. Realizou armação e pintura para decoração efêmera durante as exéquias de D. Maria I e desenhou riscos arquitetônicos. Na capela de Nossa Senhora das Mercês dos pretos



Fig. 8 Frontispícios pintados por Manoel Vitor de Jesus. BBGJM. B18b; AEPSJ, ano 1804.



Fig. 8 Frontispícios pintados por Manoel Vitor de Jesus. BBGJM. B18b; AEPSJ, ano 1804.

crioulos, na mesma vila, pintou o forro da nave, no qual aparece no centro uma representação de Nossa Senhora das Mercês. No forro da capela-mor, pintou nove quadros em caixotões representando a Ladainha de Nossa Senhora, em sua invocação como rainha. Também para essa irmandade, realizou pequenos serviços, como a pintura do mastro de festa e de uma mesa, além de um “azulejo”⁸ na capela-mor, conforme recibos de pagamento de serviços (Santos Filho). Apesar de tamanha diversidade de suportes e objetos, o artista conseguia manter uma unidade estilística nas representações figurativas, que se tornou uma marca de suas pinturas.

Igualmente é de sua autoria a pintura que se encontra no frontispício do livro de compromisso da irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos (BBGJM, B18b), sediada na mesma capela (fig. 8). Este não é o único exemplo de pinturas em manuscritos desse artista, nem o mais antigo. Pelas características estilísticas das figuras humanas com suas feições juvenis e pela maneira de implantação da imagem na folha, além da sua constituição monocromática, tipos de pincelada – especialmente na solução do esfumado para as sombras –, pode-se atestar que também é de autoria de Manoel Vitor de Jesus frontispícios encontrados em dois outros dois livros de compromisso: o da irmandade de São Gonçalo Garcia (BNP, Reservados Códice 11073), datado de 1783, e o da irmandade de São Miguel e Almas da freguesia de Nossa Senhora do Pilar (AEPSJ, ano 1804), datado de 1804, ambos da vila de São João del Rey (fig. 8), este realizado a partir de um modelo gravado em um registo de santo. Nestes dois compromissos, as imagens de São Gonçalo e de São Miguel mantêm estreitas afinidades estéticas com a imagem Nossa Senhora das Mercês, no que se refere ao tracejado dos olhos, nariz, queixo e pescoço e no sombreamento dado à vestimenta e às nuvens. Também dialogam com uma pintura do Anjo dos Martírios, no Passo 2º em Tiradentes, de autoria comprovada de Manoel Vitor de Jesus, em detalhes como a proporção do corpo em relação à cabeça, o movimento das pernas e posição dos joelhos, formato dos olhos e o movimento da mão, sempre de dedos longos, ao segurar o bastão. As indicações visuais apostam na autoria comum desses três trabalhos realizados em 1783, 1796 e 1804, um período bastante alargado que corresponde tanto à fase inicial quanto à maturidade de sua carreira.⁹

Percebe-se que Manoel Vitor de Jesus estava apto a realizar pinturas em uma variedade de suportes, seja a madeira, a tela ou papel, e das mais variadas qualidades, desde forros de grande extensão a portas, janelas e pequenos objetos. Dentre todas as pinturas identificadas de sua autoria, as duas representações Nossa Senhora das Mercês realizadas em suportes diferentes mantêm uma unidade compositiva e

iconográfica, sendo passíveis de comparação. Não se sabe se a imagem do manuscrito influenciou a pintura do forro ou se, inversamente, o frontispício seria parte dos estudos para o forro, tendo sido incorporado ao manuscrito para aproveitamento do material. Esta hipótese não se sustenta diante a experiência anterior de Manoel Vitor de Jesus com a ornamentação do compromisso da irmandade de São Gonçalo Garcia (1783). O que se pode afirmar é que as duas imagens são contemporâneas: o livro de compromisso está datado de 1796 e o primeiro recibo conhecido das pinturas da capela é de 1804, embora se acredite que sua realização tenha se iniciado em fins do século anterior (Santos Filho).

Está claro que este pintor colaborava com os documentos apenas na execução dos frontispícios que abrem os documentos, cujas pinturas foram realizadas em folhas avulsas incorporadas posteriormente ao corpo do livro, o que é um indício da ausência de interação com o trabalho do calígrafo. O interior de cada um dos três compromissos é marcado por um tipo distinto de design e de letra e foi realizado por diferentes profissionais da escrita. A Irmandade das Mercês da vila de São José contratou este artífice para uma variedade de trabalhos. Nas demais irmandades, não há documentação que comprove outras contratações e não se sabe o tipo de vínculo estabelecido com elas.

Ataíde (1807-1809)

Manoel da Costa Ataíde é um dos mais conhecidos pintores da arte colonial brasileira, cuja capacidade artística e originalidade dos traços o fizeram famoso já em sua época. De uma religiosidade marcante, usava como padrões iconográficos modelos que circulavam nas agremiações religiosas europeias, mas “inspirou-se em seu meio, nos tipos humanos e nas cores exuberantes com uma sensibilidade rara a partir da paleta tropical vibrante, dos coros angélicos e da figura humana, cujos traços são mestiços” (Campos 64).

Ataíde pintava forros de igreja, estofava imagens religiosas de grande e pequeno porte, era mestre da pintura e também realizou trabalhos em manuscritos. Dois documentos de irmandades da região de Mariana foram pintados por ele, segundo a historiadora Adalgisa Arantes Campos: o Compromisso da Confraria de Nossa Senhora das Mercês de S. Bartholomeu (termo de Vila Rica), de 1807 (AHAM, IRM n. 31), e os Estatutos da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Lapa de Antonio Pereira, anterior a 1809 (AHAM, IRM n. 34). No primeiro, tanto o frontispício quando as capitulares e bordaduras são de sua autoria. No segundo, apenas o frontispício representando Nossa Senhora da Conceição. Existe ainda outro



Fig. 9 Frontispício pintado por Manoel da Costa Ataíde e gravura de Nossa Senhora da Conceição. AHAM, IRM. 034 (Campos) e BNP – Iconografia RS 2231.

documento que apresenta a mesma qualidade pictórica e tipologia de capitulares e bordaduras do manuscrito pintado em 1807, e cuja validação de autoria necessita a continuidade das análises.

O frontispício do Compromisso de Nossa Senhora da Conceição da Lapa (fig. 9) é uma pintura que foi copiada de uma gravura de Joaquim Carneiro da Silva encontrada no livro *Horas Marianas*, do Frei Francisco de Jesus Maria Sarmiento, obra que comprovadamente foi difundida na região das Minas em meados do século XVIII (Santiago 239-245). A mesma imagem circulou na forma das pequenas gravuras avulsas, os registros de santos. É sabido que Ataíde fazia uso de gravuras na composição de suas pinturas, muitas vezes misturando elementos de fontes diversas, e que possivelmente tinha à sua disposição um acervo variado de modelos iconográficos e compositivos. A página de rosto do Compromisso

da Confraria de Nossa Senhora das Mercês traz as marcas da qualidade técnica e compositiva que marcou os seus trabalhos: a precisão do traço pictórico, conformando as figuras a partir de jogos de sombra e luz, com prevalência das cores claras, a perfeição na aplicação das folhas de ouro nos detalhes, além de um repertório atualizado para a época, composto por guirlandas de rosas e rochase elementos em C de formas alongadas. A diferença no ductos, no trateggio e na tipologia das letras nos três documentos nos faz inferir que sua participação na elaboração dos documentos se restringiu ao trabalho do pincel, que realizou em parceria com o profissional da escrita nas diferentes etapas executivas dos livros de Compromisso. Embora fosse letrado, Ataíde foi mestre da pintura, mas não da caligrafia. De uma maneira complexa, o pintor trouxe para a pequena dimensão do manuscrito a visualidade que criou nas variadas pinturas de forros de igrejas e capelas. Ao contrário de Manoel Vitor de Jesus e suas pinturas monocromáticas nos frontispícios, imprimiu à pintura nos manuscritos a unidade estética e cromática que expressou nos seus trabalhos de grande porte.

As Minas e o mundo

O estudo da ornamentação de manuscritos do século xviii revela que esta é uma arte que estava integrada à demais e que as ideias que se manifestavam no mundo ocidental tinham eco em diversas regiões da América portuguesa. Saber-se ideias que se propagaram em Flandres e na Espanha no início do século xvii conformaram uma nova experiência pelas mãos do “calígrafo/pintor de Vila Rica”. Figueyras trouxe para suas encomendas referências pictóricas sedimentadas da arte da iluminura medieval, que aliou a elementos inusitados para sua época, como as formas geométricas abstratas. O “calígrafo das aves douradas” forneceu às elites da Capitania de Minas Gerais pinturas que estavam compatíveis com o gosto orientalizado das cortes europeias. Já na passagem para o século xix, pintores ilustres da Capitania mantiveram ativa a arte da ornamentação em manuscritos, revelando a distinção dos trabalhos de pintura e caligrafia, especialização que também ocorreu em território europeu.

Os manuais de caligrafia impressos desde fins do século xvi foram uma importante fonte de propagação das regras e dos diferentes modelos de caligrafia e ornamentação de manuscritos produzidos na era moderna. A análise comparativa entre os impressos e manuscritos deixa clara a relação estabelecida pelas duas tecnologias de transmissão de conhecimento, desde o início da imprensa. Se, por um lado, os incunábulo assumiram a estética dos manuscritos nos primeiros

tempos da tipografia, são os manuscritos que posteriormente irão absorver as estruturas do livro impresso, especialmente a imposição das páginas de rosto e as estruturas de capítulos claramente separados. Tal como nos livros impressos, os manuscritos modernos fizeram uso das capitulares e vinhetas como ornamento, cujos significados não se relacionavam propriamente ao conteúdo textual. Nos manuscritos, eles eram a expressão do decoro e da distinção.

Se existem especificidades regionais no campo da pintura em manuscritos setecentistas, elas se revelam mais em detalhes construtivos e possibilidades técnicas e materiais do que no fundamento da utilização da visualidade agregada à textualidade como forma de discurso. Os profissionais que atuaram na Capitania das Minas não estavam apartados do trânsito internacional das ideias, apesar das tantas léguas que os separavam do litoral.

notes

1. Durante o período colonial no Brasil, as cartas de usança eram diplomas expedidos por autoridades civis que atestavam a indicação ou eleição de um sujeito para um cargo de caráter administrativo.

2. As informações de datas que seguem os nomes dos calígrafos e pintores referem-se à delimitação cronológica dos trabalhos produzidos e conhecidos até o momento.

3. José de Casanova (1631-1692) nasceu filho de fidalgo sem pobres. Dedicou-se à arte da escrita e, quando se estabeleceu em Madri, tornou-se professor de uma das escolas mais concorridas da vila. Foi também “examinador de mestres”, o cargo mais disputado entre os calígrafos profissionais (Cotarelo y Mori v.1 26-27). Publicou *Primera parte del Arte de Escribir todas formas de letras* em 1650, obra que foi usada como referência para didática das letras por Manoel de Andrade de Figueiredo.

4. Pedro Diaz Morante (c. 1566-1636) foi um dos mais famosos calígrafos espanhóis do século xvii (Pereira, *Manuales de escritura* 225-260). Morante constituiu uma rede forte de relacionamento na corte espanhola e no círculo das letras e das artes, destacando-se a amizade com Lope de Vega e com Diego Velázquez. Manteve uma oficina muito ativa em Madri, tendo deixado vários discípulos, incluindo seu filho homônimo, que deu sequência ao seu trabalho. A repercussão de sua obra percorreu os séculos xvii e xviii, tendo influenciado o estilo de decoração de Manoel de Andrade de Figueiredo, que chegou a receber a alcunha de “o Morante português” (Machado T.III 175).

5. Jan van de Velde (1568-1623) foi um dos grandes calígrafos flamengos e publicou sua obra *Spiegel der Schrijfkonste* em 1605.

6. O uso do latão, que é uma liga de cobre e zinco, foi identificado pela Professora Isolda Maria de Castro Mendes em análise química com Fluorescência de Raio X para a pesquisa de mestrado de Marina Furtado Gonçalves.

7. Dourar “ao modo da China,” segundo o tratado *Arte da pintura*, de Philippe Nunes (1615 e 1746), era uma combinação de uma base de pigmento vermelho ou de pigmento azul com uma aplicação de folha de ouro ou prata que constituíam as imagens figurativas da pintura. Nas pinturas de paredes, esses pigmentos são usados na forma de laca (Longobardi 24), o que não se aplica no caso dos manuscritos.

8. A peça referida não é conhecida. É possível considerar que seja uma pintura imitando azulejo, como era comum em decorações de igrejas e capelas nas Minas naquele período.

9. Santos Filho data a atuação de Manoel Vitor de Jesus entre 1781 e 1824.

10. Documentos digitalizados através do Projeto Documenta Brasília; Universidade Federal de São João del Rei – FAPEMIG.

obras impressas citadas

- Almada, Márcia. “Livros manuscritos iluminados na era moderna: Compromissos de irmandades mineiras no século xviii.” Diss. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Impresso.
- Almada, Márcia. *Das artes da pena e do pincel: caligrafia e pintura em manuscritos no século xviii*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012. Impresso.
- Ávila, Cristina Corrêa de Araújo. “A palavra no espelho: o discurso parenético e o discurso visual no barroco mineiro.” PhD thesis. Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. Impresso.
- Barata, Manoel. *Exemplares de diversos sortes de letras, tirados da polygraphia de Manvel Baratta, escriptor Portugves, acrescentados pello mesmo avtor pera comvmproveitodetodos*. Lisboa: Antonio Aluarez, a custa de João de Ocanha, 1590.
- Bastos, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica das virtudes*. São Paulo: Edusp, 2013. Impresso.
- Campos, Adalgisa Arantes. *Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde*. Manoel da Costa Ataíde: Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. C/Arte: Belo Horizonte, 2005. Impresso.
- Cotareloy Mori, Emílio. *Diccionario biografico y bibliografico de calígrafos españoles*. Madrid: Tipografia de la “Revista de Arch., Bibl. Y museos,” 1913.
- Figueiredo, Manoel de Andrade de. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*. Lisboa Ocidental: Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, [1722]. Impresso.
- Gonçalves, Marina Furtado, Sousa, Luiz Antônio Cruz. “Separados no nascimento: Estudo de técnicas, materiais e estado de conservação de dois manuscritos iluminados do século xviii.” Diss. Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Impresso.
- Hatherly, Ana. *A experiência do prodígio: base teórica e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos xvii e xviii*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983. Impresso.
- Hutter, Lucy Maffei. *Navegação nos séculos xvii e xviii*. Rumo: Brasil. São Paulo: Edusp, 2005. Impresso.

- Iciar, Juan. *Recopilacion subtilissima: intitulada orthographia practica: por la qual se ensena a escribir perfectamente ansipor practica como por geometria todas las suertes de letras que en nuestra España y fuera de ella se usan.* Zaragoza: Batholome de Nagera, 1548. Fac-simile. IEPHA. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico de Minas Gerais. Banco de notícias. WEB. 18 Ago. 2015. <http://iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/588-barroco-mineiro-tambem-tem-olhos-puxados>.
- Longobardi, Andrea P. R., Romeiro, Adriana. "Fragmentos de visualidades chinesas no setecentos mineiro (1720-1770)." Diss. Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Impresso.
- Machado, Diogo Barbosa. *Bibliotheca lusitana: histórica, crítica, e cronológica na qual se comprehendeanoticiados autores portugueses, edas obras, que compuserão des de tempo dapromulgaçãodaley dagraça até o tempo presente.* Revisão de Manuel Lopes de Almeida. Coimbra: Atlântica, 1965-1967. Impresso.
- Morante, Pedro Diaz. *Quarta parte del arte de escribir.* Madrid: Juan González, 1631.
- Palacin, Luis. "As comunicações marítimas no Brasil durante o século xvi." *Anais do V Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História ANPUH, Revista de História vol. I* (1971): 187-198. Impresso.
- Parreira, Luiza Rabelo, Almada, Márcia. *Modelos ornamentais nos manuais de caligrafia.* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Pôster.
- Pereira, Ana Martinez. *Manuales de escritura de los siglos de oro: repertório crítico e analítico de obras manuscritas e impressas.* Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2006. Impresso.
- Pereira, Ana Martinez. "El arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI." *Península: Revista de Estudos Ibéricos, Porto 1* (2004): 235-249. Impresso.
- Pereira, Cecília Duprat de Brito. "Registos de Santos, coleção Augusto de Lima Junior." Separata de *Anais da Biblioteca Nacional 94* (1974): 1-94. Impresso.
- Santiago, Camila Fernandes Guimarães. "Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)." PhD thesis. Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Impresso.
- Santos Filho, Olinto Rodrigues. "Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó." *Barroco 12* (1982/3): 231-242. Impresso.
- Silva, Inocêncio Francisco da. *Diccionario bibliográfico portuguez.* Estudos de Innocência Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858. 23v. Impresso.

documentos manuscritos citados

AEPSJ – Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar de São João del Rey.¹⁰ Ano 1733.

“Compromisso da irmandade de São José dos Passos de São João del Rey,” 1733.

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

Ano 1738. “Compromisso da irmandade de São Gonçalo ereta na sua Igreja do Brumado,” 1738.

AEPSJ – Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar de São João del Rey. Ano 1737.

Compromisso da irmandade de S. Miguel e Almas da Freguesia de N. Sra. da Conceição dos Camargos, 1737.

AEPSJ – Arquivo eclesiástico da Paróquia do Pilar de São João del Rey. Ano 1804.

“Compromisso da irmandade de S. Miguel e Almas da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar da Villa de S. João del Rey,” 1804.

AHAM – Arquivo Histórico da Arquidiocese de Mariana. IRM n. 2. “Compromisso da irmandade das Almas santas desta Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Ribeiro das Pedras pelo Provedor oficiais Irmãos da Mesa, e mais irmãos adiante nomeados,” 1725.

AHAM – Arquivo Histórico da Arquidiocese de Mariana. IRM n.10. “Compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Rio das Pedras,” 1731.

AHAM – Arquivo Histórico da Arquidiocese de Mariana. IRM n.12 – “Compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Villa do Ribeirão de N.S do Carmo,” 1713.

AHAM – Arquivo Histórico da Arquidiocese de Mariana. IRM n. 13. “Compromisso da irmandade de São Miguel e Almas da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição dos Camargos,” 1737.

AHAM – Arquivo Histórico da Arquidiocese de Mariana. IRM n. 19. “Compromisso da irmandade do Senhor do Passos da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar da Vila de Pitangui,” 1758.

AHAM – Arquivo Histórico da Arquidiocese de Mariana. IRM n. 31. “Compromisso da Confraria de Nossa Senhora das Mercês de S. Bartholomeu (termo de Vila Rica),” 1807.

AHAM – Arquivo Histórico da Arquidiocese de Mariana. IRM n. 34. “Estatutos da irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Lapa de Antonio Pereira,” anterior a 1809.

AHMI – Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência. Ano 1722. “Compromisso da irmandade do S. Miguel e Almas do Purgatório de São Caetano Ribeirão Abaixo,” 1722.

AHPPPOP – Arquivo Histórico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto. N. 0011.

“Compromisso da irmandade do Arcanjo São Miguel sita na Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto,” 1735.

AHPPOP – Arquivo Histórico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto. N. 056.

“Compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Pilar sita na Matriz de Ouro Preto,” 1734.

AHPPOP – Arquivo Histórico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto. N. 0201.

“Compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento sita na Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto,” 1738.

ANNT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Ms Liv. 1204. “Compromisso da Irmandade do Glorioso São Gonçalo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica,” 1725.

APM – Arquivo Público Mineiro. AVC 03. “Compromisso da irmandade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Vila Nova da Rainha do Caeté,” 1717.

APM – Arquivo Público Mineiro. AVC 04 doc.1. “Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Paroquial de Santo Antonio da Vila de São José,” 1722.

APM – Arquivo Público Mineiro. AVC 05 doc. 1. “Compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará,” 1725.

APM – Arquivo Público Mineiro. AVC 05 doc. 2. “Compromisso da irmandade do Glorioso Santo Antonio da freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Villa Nova da Rainha do Caeté,” 1715.

APM – Arquivo Público Mineiro. AVC 08. “Compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté,” s/d.

BBGJM – Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. B18b. “Compromisso da irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos,” 1796.

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal. Reservados Códice 11073. “Compromisso da irmandade do Glorioso São Gonçalo Garcia,” 1783.

BNRJ – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Manuscritos 50,3,028. “Compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Pilar cita no Mosteiro do Patriarca São Bento do Rio de Janeiro, [c. 1740].

MASJ – Mitra Arquidiocesana de São João del Rei. s/d. “Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora da Conceição dos Prados,” s/d.

márcia almada. Doutora em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com Pós-Doutorado em História Social na Universidade Estadual de Campinas; Especialista em Restauração de Documentos Gráficos pelo ICCROM/UNESCO e Professora do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais da Escola de Belas Artes da UFMG. Publicou *Das Artes da Pena e do Pincel: caligrafia e pintura em manuscritos nos séculos XVIII* (2012), resultado das suas teses doutoral, premiada como Grande Prêmio Capes de Teses. Suas pesquisas atuais, com apoio da FAPEMIG, CNPq e CAPES, concentram-se no trabalho de calígrafos e pintores de manuscritos na América portuguesa e no desenvolvimento de metodologias de análise de documentos sob os aspectos materiais e visuais, com foco na investigação histórica.