

DOIS MANUAIS QUINHENTISTAS DE CALIGRAFIA,
ENTRE ITÁLIA E PORTUGAL.
LUDOVICO VICENTINO DEGLI ARRIGHI
E MANUEL BARATA

RITA MARNOTO*

A minha arte, enfim, não serve para nada.

E esta caligrafia?

José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*

1. DESDE OS PRIMÓRDIOS DA IMPRENSA MANUAL que desenho caligráfico e desenho tipográfico mantêm entre si um estreito diálogo¹. Se os primeiros tipos foram traçados a partir de modelos caligráficos ou epigráficos, assim a página impressa veio a oferecer contributos essenciais para a renovação do trabalho do amanuense. A própria arte da caligrafia não tardou a valer-se das potencialidades de divulgação em larga escala, oferecidas pela invenção de Gutenberg, para dar a conhecer a sua própria prática e os seus próprios preceitos.

* Professora da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, dedica-se ao estudo da literatura italiana, da literatura portuguesa e das relações entre as duas literaturas, em diversos contextos disciplinares. rmarnoto@fl.uc.pt

¹ Para além dos trabalhos históricos de Ray Nash, *Printing as an art*, Cambridge, Harvard University Press, 1955, e *Calligraphy and printing in the sixteenth century*, ed. Ray Nash, Antwerp, Plantin-Moretus Museum, 1964; vd. Giorgio Montecchi, *Il libro nel Rinascimento*, Roma, Milano, Viella, 1997-2005, 2 vols.; Paola Magnaghi Delfino, Tullia Norando, “Le Geometrie ricostruite delle lettere capitali di Luca Pacioli”, in *Luca Pacioli a Milano*, ed. Matteo Martelli, Milano, Centro Studi Mario Pancrazi, 2014, pp. 143-165; Christine Sauer, *Zierlich schreiben der Schreibermeister Johann Neudörffer der Ältere und seine Nachfolger in Nürnberg*, Nürnberg, Nürnberg Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, Typographische Gesellschaft München, Stadtbibliothek Nürnberg, 2007; Rémi Jimenes, *Les caractères de civilité. Typographie et calligraphie sous l'Ancien Régime (XVIIe-XIXe s.)*, préf. Hendrik D. L. Vervliet, Reillanne, Atelier Perrousseaux, 2011, bem como a bibliografia apresentada.

Foi assim que, no século XVI, começaram a sair das prensas os primeiros manuais de caligrafia, em centenas de exemplares homólogos, inaugurando o filão do chamado *copybook*, que se caracteriza por propósitos de ordem primordialmente prática, pelo tom didático e pela apresentação de exemplos a serem reproduzidos. Os dois manuais que me proponho abordar, à luz de uma metodologia comparativa incidente sobre os seus autores, o seu conteúdo e o quadro histórico que lhes é correlato, são *La operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scrivere littera cancellerescha* (Veneza, 1522)² e *Exemplares de diversas sortes de letras, tirados da polygraphia de Manuel Baratta, escriptor portugues, acrescentados pello mesmo autor, pera comum proveito de todos* (Lisboa, 1590)³. O livrinho de Ludovico Vicentino degli Arrighi é por vezes apresentado como o primeiro manual quinhentista de caligrafia editado em Itália. Contudo, a extraordinária riqueza do património italiano, também neste campo, não suporta sim-

² É um in-4.º sem foliação, em cujo início se regista *Il modo et Regola de scrivere littera corsiva over Cancellarescha novamente composto per Ludovico Vicentino Scrittore de brevi apostolici in Roma nel Anno di nostra salute MDXXII*. Anda associado a uma segunda parte também in-4.º, *Il modo de temperare le Penne Con le varie Sorti de littere ordinato per Ludovico Vicentino, In Roma nel anno MDXXIII*, “Stampata in Venezia per Ludovico Vicentino scrittore et Eustachio Celebrino intagliatore”. Reed. em 1532, 1533, 1538, 1539, 1548; 1543, 1545; e 1546 em Antuérpia. Em 1525 Ugo da Carpi editou a *Operina* à revelia, chamando a si o entalhe dos tipos; reed. 1557. A *princeps* teve uma ed. facsimilada, preparada por Andreina Ballarin, Vicenza, Museo Civico, Assessorato alla Cultura, 1974. Vd. Alessandro Pratese, “Arrigo, Ludovico”, *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/arrighi-ludovico-detto-il-vicentino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arrighi-ludovico-detto-il-vicentino_(Dizionario-Biografico)/) (consultado a 10-08-2019).

³ “Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, e de Barcellos, etc. Condestable dos Reynos de Portugal. Acostados a elles hum tratado de Arismetica, e outro de Orthographia Portuguesa. Impressos em Lisboa, por Antonio Alvarez: A custa de João de Ocanha livreiro de sua Excellencia, onde se vendem. Com licença do Sancto Officio: Anno de 1590”, in-4.º sem foliação. Reed. 1592, “Impressos em Lisboa, por Alexandre Siqueyra: A custa de João de Ocanha”, com ed. facsimilada do exemplar da Biblioteca Pública de Braga, Braga, Centro de Estudos Lusíadas, Universidade do Minho, 2009. Vd. Ana Lúcia Pinto Duque, *Arte de escribir. “Exemplares de diversas sortes de letras” de Manuel Baratta. 1590/1592*, Tese de Doutoramento, Universitat Politècnica de València, 2012.

plificações, conforme se dirá. Mais imediatamente abarcável é o horizonte português, em cujo âmbito a obra de Manuel Barata se destaca como primeiro manual impresso.

A programática difusão alargada dos dois livrinhos através do prelo confere-lhes significativas valências pragmáticas.

2. Já no *De divina proportione* (Veneza, 1509) Luca Pacioli reservara uma secção ao “Alfabeto dignissimo antiquo”, em pesquisas depois desenvolvidas pelos seus continuadores, com destaque para o matemático e engenheiro da República veneziana Sigismondo Fanti, em *Theorica e pratica de modo scribendi* (Veneza, 1514)⁴. Trata-se, no entanto, de escritos de ordem primordialmente conceptual, que exploram a geometria das letras.

Por conseguinte, com a *Operina* de 1522, a execução do desenho de letra é pela primeira vez abordado a partir de uma perspectiva caligráfica.

Aos ângulos da escrita gótica e à geometria da romana, Ludovico Vicentino degli Arrighi substituiu as hastas ascendentes e descendentes da sua *cancelleresca corsiva*, num andamento elaborado e elegante que mostra bem a técnica e a excelência artística da mão que as traça. Com efeito, a *Operina* logo se erigiu em ponto de referência quer para a prática caligráfica, quer para outros manuais que viriam a ser dados à estampa no século XVI e que a partir dele foram explorando outros territórios. Destaquem-se *Lo presente libro Insegna la Vera arte delo Excellente scrivere de diverse varie sorti de lettere*, que o veneziano Giovanni Antonio Tagliente dirige aos amanuenses da chancelaria da República em 1524 (Veneza), bem como o *Libro di M. Giovambattista Palatino cittadino romano, Nel qual s'insegna a Scriver ogni sorte lettera, Antica*,

⁴ Recentemente reeditado: *Trattato di scrittura. Theorica et pratica de modo scribendi* (Veneza 1514), ed. Antonio Ciaralli, Paolo Procaccioli, nota al testo Piero Lucchi, Roma, Salerno, 2013. Não deixe de se recordar o livrinho anepígrafo, mas impresso em Parma por Damiano da Moille em data próxima de 1480, *Disegno di lettere romane maiuscole*, espelho da cultura epigráfica detida pelos humanistas italianos da época.

et Moderna, di qualun que natione, con le sue regole, et misure, et essempli, editado em 1540 (Roma). Na segunda metade do século, Giovanni Francesco Cresci lançará uma nova caligrafia chancelaresca de traço muito fino e regular, sendo as letras ligadas por um fio de escrita contínuo, o que exige ao seu desenho constantes metamorfoses⁵. Para a divulgar, editou o *Essempiare di piu sorti lettere* (Roma, 1560), *Il perfetto scrittore* (Roma, 1570) e *Il perfetto cancellaresco corsivo* (Roma, 1579)⁶.

3. Os dados que se possuem sobre os primeiros anos da biografia de Ludovico Vicentino degli Arrighi escasseiam. Os degli Arrighi eram uma família de origem germânica com pergaminhos antigos. Ludovico nasceu numa localidade nos arredores de Vicenza, Cornedo Vicentino, em data não acertada, que se supõe rondar o ano de 1475. Os nomes alternativos que usou, Ludovicus Vicentinus e Ludovicus Henricus Vincentinus, indicam que recebeu uma formação humanista e que se encontrava integrado em círculos de cultura elevada.

Por sua vez, a biografia de Manuel Barata é hoje mais rigorosamente conhecida graças às pesquisas documentais levadas a cabo por Ana Lúcia Duque⁷. Nasceu na Pampilhosa da

⁵ Este tipo de escrita, que se difundiu de imediato por toda a Europa, tornou-se exequível graças a um *kraft*, vindo do Novo Mundo, que encetou mais um capítulo da técnica caligráfica: a pena de peru (ave até então desconhecida), que assegurava um traço fino e regular.

⁶ Se se alargar este quadro, por motivos de completude, a outros países da Europa, considerem-se, na Alemanha, Johann Neudörffer, com *Fundament seinen Schülern zu einer Unterweysung gemacht* (Nürnberg, 1519), situado na esfera do gótico germânico; nos Países Baixos o *Literarum latinarum*, de Gerardus Mercator (1540); em Espanha a *Recopilacion subtilissima: intitulada Orthographia pratica: por la qual se enseña a escrever perfectamente* (1548), que teve várias reedições, de Juan de Yciar; em França o *Alphabet de l'invention et utilité des lettres et caractères en diverses écritures* (1561) e o *Alphabet de plusieurs sortes de lettres* (1567), de Pierre Hamon; e em Inglaterra *A booke containing divers sortes of hands* (1570), de Jean de Beaufort.

⁷ *Cit.*, pp. 477-508. Referem-se a estas pp. todas as remissões relativas à biografia de Manuel Barata.

Serra em 1549⁸, filho de Catarina Barata e de Fernão Enes, e estudou em Coimbra no Colégio das Artes, onde obteve os graus de licenciado em Artes e em Teologia, nos anos de 1572 e de 1574, respectivamente. Tomou ordens sacerdotais em circunstâncias ainda não apuradas.

O Colégio das Artes, então sob a égide da Companhia de Jesus, era uma instituição de alto nível intelectual, na qual se adoptavam métodos de ensino avançados para o seu tempo, o que lhe valeu a função de guia de outras escolas jesuítas congêneres, espalhadas pela Europa e pelo mundo⁹. Os pla-

⁸ Já Manuel de Faria e Sousa tinha dado Manuel Barata como natural da Pampilhosa da Serra, ao contrário de outros críticos que o disseram nascido em Lisboa. O interesse de Faria e Sousa pelo calígrafo voltaia na órbita camonianiana, na medida em que foi o primeiro editor a atribuir a Luís de Camões o soneto encomiástico *Ditosa pena, ditosa mão que guia*, que se lê, sem indicação de autor, no início de *Exemplares de diversas sortes de letras*, não tendo outras fontes. “Este soneto escribiò el Poeta a Manuel Baratta quando publicava su Arte de enseñar a escribir por los años 1572. quando el P. publicó su Poema. Era Manuel Barata morador en Lisboa, mas natural de la Pampillosa. Fue el primero (si yo no me engaño) que en Europa diò a la estampa materias desta enseñanza abiertas en laminas”, escreve Faria e Sousa, alargando-se em considerações preciosas para o conhecimento da cultura caligráfica e tipográfica ibérica do seu tempo (Luís de Camões, *Rimas várias*, Lisboa, En la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello Impresor Real, 1685, t. 2, p. 297; ed. facsimilada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972). A atribuição do soneto a Camões requeria que a obra de Barata tivesse sido publicada antes de 1580 (ou 1579), data da morte do poeta. Assim começou a circular um título, *Arte*, e uma data de edição alternativos, sucessivamente reiterados. José Tomás de Aquino, na sua fidelidade a Faria e Sousa, repete estes dados em *Obras do grande Luís de Camões* (Lisboa, Luisiana, t. 2, 1783, 2.^a ed., p. 416). Também Barbosa Machado referirá uma edição de 1572, entre várias confusões (s. v. “Manoel Barata”, *Biblioteca lusitana*, Lisboa, A. I. da Fonseca, vol. 3, 1752, pp. 190-191; reed, facsimilada Coimbra, Atlântida, 1965-1967), e assim por diante. O soneto é apócrifo.

⁹ Vd. Belmiro Fernandes Pereira, *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012. Seria tentador associar a abrangência da formação pedagógica fornecida pelo Colégio das Artes ao programa editorial de *Exemplares de diversas sortes de letras*. O manual é acompanhado por um epítome da aritmética de Gaspar Nicolás (s. i.) e por um epítome da ortografia de Pero de Magalhães Gândavo (impresso por Belchior Rodríguez), ambos à custa de João de Ocanha, mas não há informação quanto ao promotor desta iniciativa. Vd. Ana Martínez Pereira, “El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI”, *Península*, 1, 2004, pp. 235-250.

nos de estudos contemplavam um vasto leque de matérias, entre gramática, retórica, filosofia, matemática, física, astronomia ou teologia, baseando-se o ensino na exposição clara das matérias, na repetição e na *exercitatione*.

Voltando a Ludovico Vicentino e a uma fase mais avançada do seu percurso biográfico, teria sido Gian Giorgio Trissino, esse políedrico representante do Renascimento italiano, a introduzi-lo nos meios romanos, que frequenta desde 1510 até à data da sua morte, ocorrida a seguir e talvez na sequência do saque de Roma em Maio de 1527. Cornedo Vicentino, onde Ludovico nascera, era propriedade de Trissino, que viria a ser o grande protector de um outro nome de génio, Andrea Palladio. Autor da primeira tragédia clássica do Renascimento, *Sophonisba*, Trissino foi uma personalidade-chave de todo o debate naqueles anos gerado em torno da questão da língua, o que moldou de forma não indiferente as suas relações com o autor da *Operina*. Na verdade, as suas propostas de teor helenista propugnavam o uso de algumas letras gregas, cuja feitura requeria particular perícia. Depois de obter as maiores glórias como calígrafo, em 1524 Ludovico Vicentino, com sólidos apoios curiais, abriu em Roma a sua própria oficina tipográfica. Conta com um catálogo de 39 espécimenes, 10 dos quais de Trissino¹⁰.

A excelência do seu trabalho caligráfico colocara-o em relação com eminentes personalidades da época. O códice latino da *Ética* de Aristóteles foi preparado em 1517, a instâncias de Vittoria Colonna. Para Giulio de' Medici lavra em 1520, ou seja, três anos antes de esse cardeal ser elevado a Clemente VII pelo consistório de Novembro de 1523, o deslumbrante *missale romanum*, decorado por Matteo da Milano, bem

¹⁰ Elenco de 39 títulos em Danilo Romei, *Catalogo abbreviato delle edizioni tipografiche di Ludovico degli Arrighi detto il Vicentino (1524-1527)*, Banca dati “Nuovo Rinascimento”, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/bibliogr/pdf/romei/arrighi/catalweb.pdf> (consultado a 10-08-2019). De entre eles conta-se a *princeps* da *Sophonisba*, com uma segunda edição autónoma, à semelhança do que acontece com a *Canzone* e com a *Epistola delle lettere*, o que se deverá a exigências de perfeccionismo.

como os *Diálogos marítimos* de Luciano, em versão latina, decorados por um outro artista de exceção, Marco Attavanti¹¹. No *missale romanum* Ludovico Vicentino usou a humanística redonda com breves passos em gótica de tonalidades sépia e coral, mas para Aristóteles e Luciano recorreu ao seu inconfundível cursivo. Foi esse o género de escrita que praticou na cúria romana durante o período em que assumiu as funções de amanuense de breves.

Os desafios que Ludovico Vicentino abraça em 1524, no campo da tipografia, coroam afinal um jogo de espelhos que sempre o atraía. Mostra-o bem o códice do Cancioneiro e dos *Triumph* de Petrarca, que actualmente se encontra na Biblioteca Nacional de Madrid, saído da sua pena em 1508. Trata-se de uma cópia, diga-se assim, da edição impressa por Aldo Manuzio no mais que célebre *tascabile* de 1501, com texto preparado por Pietro Bembo. Aldo estava a iniciar a sua colecção de clássicos em pequeno formato (com Virgílio, Horácio, Petrarca, Juvenal e Pérsio e Marcial), usando um cursivo tão inovador e legível que o seu desenho logo passou a ser designado, no resto da Europa, como *itálico*. Conforme sugestivamente escreve Danilo Romei, Ludovico Vicentino traduziu um produto de largo consumo num luxuoso *unicum*¹².

A impressão da *Operina* complementa esse círculo com uma nova rotação, na medida em que traduz o *unicum* de um amanuense de exceção num produto de largo consumo, que teve sucessivas edições. Os tipos eram ainda em madeira, o que diz do pioneirismo do livrinho.

¹¹ Vd. Sheryl E. Reiss, “Cardinal Giulio de’ Medici’s 1520 Berlin Missal and other works by Matteo da Milano”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 33, 1991, pp. 107-128.

¹² “Ludovico degli Arrighi tipografo dello ‘stile clementino’ (1524-1527)”, *Altro Cinquecento. Scritti di varia letteratura del sedicesimo secolo*, Lulu, 2018, p. 78. Segundo Milagros Villar, o códice de Madrid proveio da biblioteca de Juan Fernández de Velasco (*Códices petrarquescos en España*, Padova, Antenore, 1995, pp. 208-210), condestável de Castela, que foi governador de Milão. Trata-se nada mais nada menos do que do pai de Ana Fernández de Velasco y Telléz-Girón, elevada a Duquesa de Bragança depois do seu casamento com o duque D. Teodósio II. Vd. *infra*.

Também Manuel Barata se encontrava ligado às elites portuguesas e à própria casa real. Não se conhecem as circunstâncias que o levaram de Coimbra a Lisboa, sendo certo que, como uma vez mais o mostram as pesquisas documentais de Ana Lúcia Duque, a partir de 1573 assumiu cargos que o colocavam na esfera da coroa¹³. Nesse mesmo ano, foi designado pelo cardeal D. Henrique seu moço de câmara e escrivão da Casa dos Contos. Tinha pois acesso aos aposentos do Rei-cardeal, fazendo parte, além disso, daquele grupo restrito e exclusivo de amanuenses por cuja mão passavam decisões tomadas no centro vital do comércio ultramarino, a Casa dos Contos. Irmão mais novo de D. João III, D. Henrique participou na regência do reino até 1568, quando D. Sebastião, seu sobrinho-neto, atingiu os 14 anos de idade. O jovem monarca parece manifestar o mesmo apreço pelo calígrafo, se ademais lhe atribui a tença da igreja de Santa Maria da Madalena, na diocese de Viseu. Sendo o cardeal D. Henrique um dos baluartes da implantação da Companhia de Jesus em Portugal e um grande impulsionador da sua acção colonial, há que considerar a hipótese de que tivessem sido esses canais a conduzir a excelência caligráfica de Manuel Barata até ao Terreiro do Paço.

O universo da produção livreira de modo algum era alheio ao autor de *Exemplares de diversas sortes de letras*. A levar à letra quanto Ocanha refere ao Duque na carta dedicatória, quando escreve “ajuntey as laminas, e treslados, que elle tinha esculpido de sua mão”, Barata trabalhou na gravação das matrizes metálicas do livro, as lâminas. Mas já a sua formação em Coimbra o aproximara dessa esfera. As provas do curso de Teologia que terminou no Colégio das Artes foram assina-

¹³ Não se pode aceitar quanto escreve Faria e Sousa, ao fazer de Manuel Barata mestre de caligrafia do príncipe-herdeiro D. João Manuel, em virtude da semelhança entre a sua escrita (*cit.*, p. 298). O pai de D. Sebastião faleceu tragicamente em 1554, data incompatível com a biografia de Manuel Barata, que então tinha 5 anos. A caligrafia quinhentista de escola seguia obviamente modelos padronizados.

das em 1574 por Sebastião Stochamer, conforme as pesquisas de Ana Lúcia Duque. Natural de Ingolstadt, Stochamer tinha chegado a Coimbra como criado-estudante do mestre italiano Fabio Arcas de Narnia, talhado para uma carreira de prestígio. Foi, nas palavras de Artur Anselmo, “o mais sábio dos correctores que trabalharam na tipografia da Universidade durante o século XVI e aquele que exerceu o officio durante mais tempo: 1557 a 1586”¹⁴. Contudo, Manuel Barata nunca se abalançou por uma carreira como a de Ludovico Vicentino, havendo a considerar, a esse propósito, o espaço circunscrito que era ocupado pela imprensa na cultura portuguesa da época.

Este quadro envolve aspectos muito significativos da vinculação pragmática da *Operina* e de *Exemplares de diversas sortes de letras*.

A abrangência do público visado pelo primeiro desses manuais fica patente logo no seu prólogo, no qual o autor se dirige a um genérico “benigno Lettore” de forma próxima e com delicada modéstia, sublinhando os intuitos práticos do livro. A edição não é dedicada a uma personalidade de relevo, nem conta com o patrocínio explícito de um mecenas. Não obstante, Ludovico Vicentino encontrava-se ligado por estreitos elos a altos membros da cúria romana e ao próprio Clemente VII. A *Operina* seria uma publicação cujo sucesso estaria garantido pela sua matriz fortemente inovadora e pelos horizontes dos leitores italianos.

No caso de Manuel Barata, tratando-se de uma obra póstuma, como o deixa claro o prólogo ao leitor, há que salvaguardar a intervenção nela havida por outras mãos. Apesar disso, a grande proximidade de Barata com os últimos governantes da dinastia de Avis não deveria ter favorecido as suas relações com o ocupante espanhol. Na verdade, o manual é dedicado ao duque de Bragança, D. Teodósio II, que fora educado

¹⁴ *História do livro e filologia*, Lisboa, Guimarães, Babel, 2015, pp. 16-17.

por D. Sebastião na sua casa e que ao lado dele combatera em Alcácer-Quibir. Foi o primogénito de D. Teodósio II a liderar a revolta que em 1640 restituiu a coroa portuguesa a uma casa nacional, para subir ao trono com o nome de D. João IV de Bragança. Além disso, as duas edições de 1590 e de 1592 foram custeadas por João de Ocanha, livreiro de D. Teodósio II. No Portugal governado pela coroa espanhola, seria difícil captar um público susceptível de assegurar as despesas de edição, apesar da feição didáctica conferida à obra pelo acrescento dos epítomes.

Os dois manuais divergem igualmente na forma como a matéria caligráfica é apresentada. Ludovico Vicentino elabora um verdadeiro guia prático de caligrafia, explicando passo a passo quais os dois traços que o aprendiz deverá inicialmente exercitar, quais os grupos de letras que irá gradualmente executando, como é a forma da chancelaresca e assim por diante, em sucessivas e envolventes apóstrofes ao leitor.

Só depois disso vão sendo dados “Exempi per firmar la Mano”, extraordinariamente significativos pelos textos e autores convocados. O primeiro excerto é tirado IX capítulo em *terza rima* do poeta de Ferrara Antonio Tebaldi, “No é gloria il principio, ma il seguire [...]”, em perfeita sintonia com o “Segui gia le speranze el van desio”, do *Triumphus temporis* de Petrarca, também dado para exercitação. Quanto ao campo do latim, são apresentadas máximas tiradas de Horácio, Paulo Vergerio, Cassiodoro ou Galeno.

Por sua vez, em *Exemplares de diversas sortes de letras* não é apresentada ao leitor qualquer directriz para a prática caligráfica. Como o título o diz, o catálogo de letras vale por si. Correlativamente, vão sendo da mesma feita coligidos excertos de textos para exercitação¹⁵. Os primeiros são, para a letra portuguesa, um alvará de D. Sebastião, rei a quem Ba-

¹⁵ Sigo a foliação de Ana Lúcia Duque, *cit.*, pp. 367-420, que elabora uma excelente análise de todas as caligrafias, anotando algumas das fontes salmísticas.

rata tanto deveu, e, para a letra castelhana, uma exortação ao amor divino que remete para Aristóteles, em perfeita sintonia com o pensamento filosófico dos conimbricenses¹⁶.

É extremamente revelador o facto de quase todos os excertos seguidamente escolhidos para exercitação serem tirados dos Salmos. Assim se organiza um ciclo caligráfico de ressonâncias litúrgicas.

Os exemplos da elegante chancelaresca do 7.º f. são aplicados à cópia de duas máximas, “Initium sapientiae timor domini” e “Primum querite regnum Dei, et omnia adijcientur vobis”, a primeira retirada dos Salmos (111. 10), a segunda do evangelho de São Mateus (6. 33). São dois *incipit* a colocar à cabeça das meditações de qualquer cristão. Bem se compreende a preferência do calígrafo, desde o primeiro exercício, por cânticos em acróstico organizados com as letras do alfabeto hebraico, como é o caso do salmo 111.

Prosseguindo (f. 9), a pena de Manuel Barata regressa aos Salmos, numa tirada de seis linhas que começa “Apud dominum gressus hominis dirigentur, et viam eius volet [...]” (37, 23-26), continuando até preencher o espaço disponibilizado pelo desenho de página, como noutros casos acontece. Trata-se do célebre salmo de entrega a um Deus justo, também ele escrito em acróstico alfabético.

A amostragem seguinte de um cursivo chancelaresco, que se oferece claramente à leitura (f. 10), bem poderia ser reminiscência de uma lição ouvida por Barata no Colégio de Coimbra. Numa celebração do ideário humanista, evoca a máxima antiga “conhece-te a ti mesmo”, para a reconduzir *al divino*.

Com “Exultate Deo adiutori nostro [...]” (f. 11), são recortados versículos de mais um salmo, dedicados à exaltação do Senhor com instrumentos musicais (81. 2-6).

¹⁶ Vd., mais recentemente, Simone Guidi, *L'angelo e la macchina. Sulla genesi della “res cogitans” cartesiana*, pref. Mário Santiago de Carvalho, Milano, Franco Angeli, 2018.

Na face do fólio imediato (f. 12), um cursivo chancelaresco enquadrado por uma moldura interna que é desenhada pelas próprias hastes das letras contém versículos de um outro salmo com acróstico alfabético, o salmo 119, “Appropinquet deprecatio mea in conspectu tuo Domini” (169-172; Fig. 1). Os versículos dizem respeito à letra *tau*, segundo São Jerônimo, no seu comentário, a última letra do alfabeto hebraico, que é associada pelo doutor da Igreja à morte de Cristo, em virtude de ter a forma de uma cruz.

Continuando (f. 13), “In exitu Israel de Aegypto [...]” corresponde aos primeiros versículos do salmo 114 (1-4), que canta a libertação das contingências do povo judeu pela redenção em Deus.

Este percurso salmístico e caligráfico é coroado por uma série de três escritas que imitam a letra impressa. Uma belíssima *romana*, derivada do redondo utilizado por Aldo Manuzio em 1495 no *De Aetna*, com uma capitular e com maiúsculas em *quadrata* epigráfica, inscreve um movimento regressivo quase de celebração do impressor veneziano (f. 15; Fig. 2). Junta versículos que engrandecem a ascensão de Jesus (134. 1) e a sua exaltação (135. 2). O itálico que de seguida é apresentado tem menos corpo e o texto transcrito, correlativamente, alarga-se um pouco mais. Num momento em que o ciclo caligráfico está prestes a ser concluído, regressa-se a um salmo em acróstico alfabético, o salmo 37, com um passo relativo à letra *phe* que celebra a palavra da justiça e da sabedoria, “Os iusti meditabitur sapientiam [...]” (30-31; f. 16). Finalmente, um passo num itálico limpidíssimo, que se inicia com uma capitular essencial, a letra *O* inscrita num quadrado, transcreve os primeiros versículos do salmo 47, um cântico de júbilo, “Omnes gentes plaudite manibus” (2-4; f. 17).

Não deixe de se notar que esta insistência nos salmos indicia um gosto musical apurado. A sua recitação acompanhava as horas litúrgicas e a sua entoação musical fazia parte do quotidiano religioso. Aliás, o salmo 47, “Omnes gentes plau-

dite”, foi celebrado por Giovanni Gabrieli, que compôs, com as suas palavras, aquela que é considerada a primeira peça a 16 vozes da história do canto.

O leque de géneros de letras apresentado por Manuel Barata é pois bastante mais diversificado do de Ludovico Vicentino, o que bem se pode compreender. O calígrafo italiano estava a divulgar um desenho de letra extremamente inovador e a prática exímia que detinha da sua execução bem justificava essa concentração. Diferentemente, o calígrafo português não estava propriamente a apresentar propostas caligráficas originais. A letra portuguesa que o seu cálamo desenha não deixa de responder a intuítos criativos, apesar de não ir além de uma *mercantile* arabesca. Esse alargamento do leque de letras mostra que Manuel Barata se encontrava a par dos modelos lançados pelos calígrafos que, depois de Ludovico Vicentino, continuaram a renovar a escrita, com destaque para Palatino e Cresci.

4. O grau de criatividade de Ludovico Vicentino não é susceptível de ser colocado em paralelo com os horizontes de Manuel Barata. Os objectivos do copista português privilegiavam a execução perfeita de um *unicum* para o seu tempo. Além disso, não manteve relação tão intensa com o impresso, apesar de ter compreendido bem as potencialidades da invenção de Gutenberg, a ponto de ter preparado matrizes metálicas para o manual que acabou por nunca ver em letra de fôrma. O primeiro manual de tipografia portuguesa nasce com matrizes metálicas.

Se o copista italiano passou a fase mais produtiva da sua laboriosa carreira, nas primeiras décadas do século XVI, em Roma, o copista português ocupou um lugar de mérito nas últimas décadas dessa centúria, numa Lisboa que tentava a todo o custo preservar o poder colonial, sob o peso dos problemas de sucessão dinástica, ou seja, Ludovico Vicentino degli Arrighi no fausto da cúria romana e de Clemente VII, Manuel Barata entre o Rei-cardenal e o Rei de Alcácer-Quibir.



Fig. 1 Exemplos de diversas sortes de letras, tirados da polygraphia de Manuel Baratta, escriptor portuguez, acrescentados pello mesmo autor, pera comum proveito de todos, Impressos em Lisboa, por Antonio Alvarez: A custa de João de Oanha, 1590, p. s. n. http://purl.pt/15204/4/res-297-1-v_PDF/res297-1-v_PDF_24-C-R0150/res-297-1-v_0000_Obra%20Completa_t24-C-R0150.pdf (consultado a 10-08-2019).

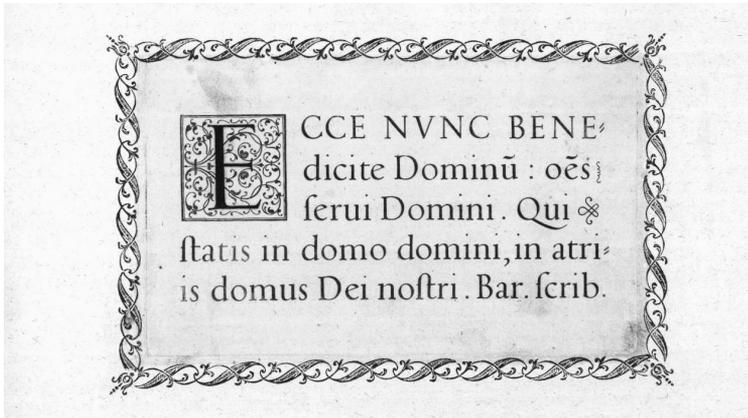


Fig. 2 Exemplos de diversas sortes de letras, tirados da polygraphia de Manuel Baratta, escriptor portuguez, acrescentados pello mesmo autor, pera comum proveito de todos, Impressos em Lisboa, por Antonio Alvarez: A custa de João de Oanha, 1590, p. s. n. http://purl.pt/15204/4/res-297-1-v_PDF/res297-1-v_PDF_24-C-R0150/res-297-1-v_0000_Obra%20Completa_t24-C-R0150.pdf (consultado a 10-08-2019).