

# ORTHOGRAPHIA, ARITHMETICA E SIENCIAS

Três tratados do  
P.<sup>e</sup> António Pessoa, S.J.  
(c. 1648)











# ORTHOGRAPHIA, ARITHMETICA E SIENCIAS

Três tratados do  
P.<sup>e</sup> António Pessoa, S.J.  
(c. 1648)

Ana Claro  
Teresa Ferreira  
Tiago C. P. dos Reis Miranda  
Margarida Nunes  
(coords.)

SCRIBE

2023

## FICHA TÉCNICA

### TÍTULO

*Orthographia, Arithmetica e Siencias:  
Três tratados do P.º António Pessoa, S.J. (c. 1648)*

### COORDENAÇÃO

Ana Claro  
Teresa Ferreira  
Tiago C. P. dos Reis Miranda  
Margarida Nunes

### EDIÇÃO

Ana Claro  
Tiago C. P. dos Reis Miranda

### TEXTOS

Ana Claro  
António Celso Mangucci  
Armando Martins  
Fernanda Olival  
Fernando Branco Correia  
Luís Miguel Carolino  
Margarida Nunes  
Maria Filomena Gonçalves  
Ofélia Sequeira  
Teresa Ferreira  
Teresa Nobre de Carvalho  
Tiago C. P. dos Reis Miranda  
e Marc H. Smith

### DESIGN GRÁFICO

TVM Designers

### IMPRESSÃO

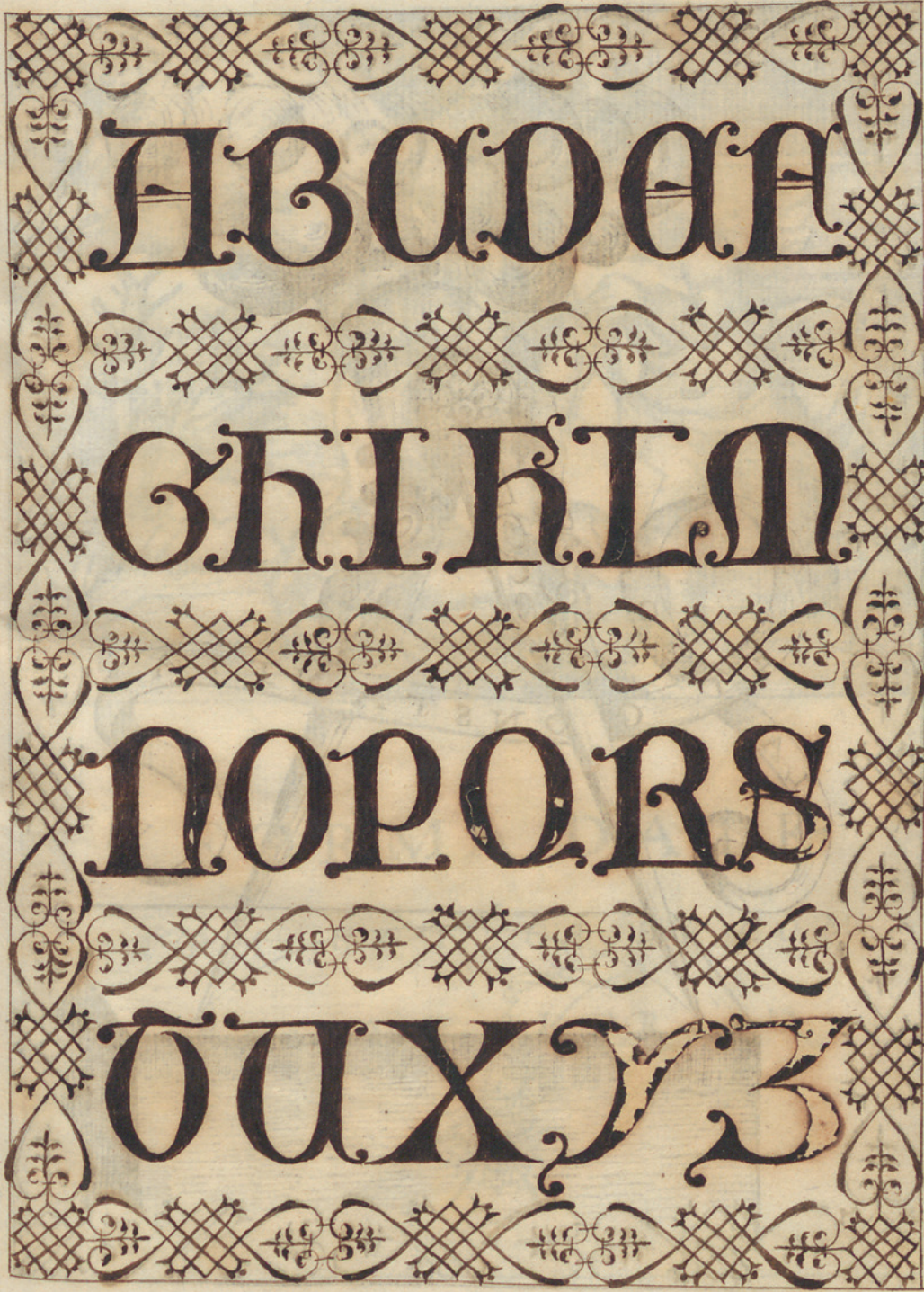
Grafisol

ISBN 978-989-8410-99-3  
DEPÓSITO LEGAL 521954/23

© Scribe, Produções Culturais, Lda.  
Rua Miguel Lupi, 12D  
1200-275 Lisboa  
info@scribe.pt  
www.scribe.pt

IMAGEM DA CAPA  
*ORTHOGRAPHIA PRATICA DE VARIAS  
LETRAS PELLO P. ANTONIO Pessoa da  
Companhia de IESV Natural da Villa do  
Crato, p. 42.*







## ÍNDICE

9

Abreviaturas

11

Nota de Apresentação  
ZÉLIA PARREIRA

15

Introdução

19

*Nada há de oculto que não venha a revelar-se.*

O contributo do estudo material  
para a desconstrução do código 99  
do fundo da Manizola

MARGARIDA NUNES · ANA CLARO · TERESA FERREIRA

45

Um jesuíta calígrafo:  
fragmentos de um percurso biográfico  
FERNANDA OLIVAL

63

*Pagina depicta:*  
texto gráfico e texto verbal latino,  
discurso e modelos  
ARMANDO MARTINS

87

A ortografia da «Orthographia Pratica...»  
MARIA FILOMENA GONÇALVES





107

A subtilíssima arte do desenho das letras  
TIAGO C. P. DOS REIS MIRANDA

143

Ornamentação e erudição  
na «Orthographia pratica de varias letras»  
ANTÓNIO CELSO MANGUCCI

161

Flores, pássaros e insetos:  
contribuição para o estudo dos motivos  
da flora e da fauna inscritos  
no tratado de António Pessoa  
TERESA NOBRE DE CARVALHO

181

A demonstração da ciência,  
a utilidade das matemáticas  
e o interesse pela arte da guerra  
LUÍS MIGUEL CAROLINO

193

Transcrição dos tratados  
FERNANDA OLIVAL · OFÉLIA SEQUEIRA  
FERNANDO BRANCO CORREIA

267

Posfácio  
Conceção e produção de um  
manuscrito caligráfico fora do comum  
MARC H. SMITH

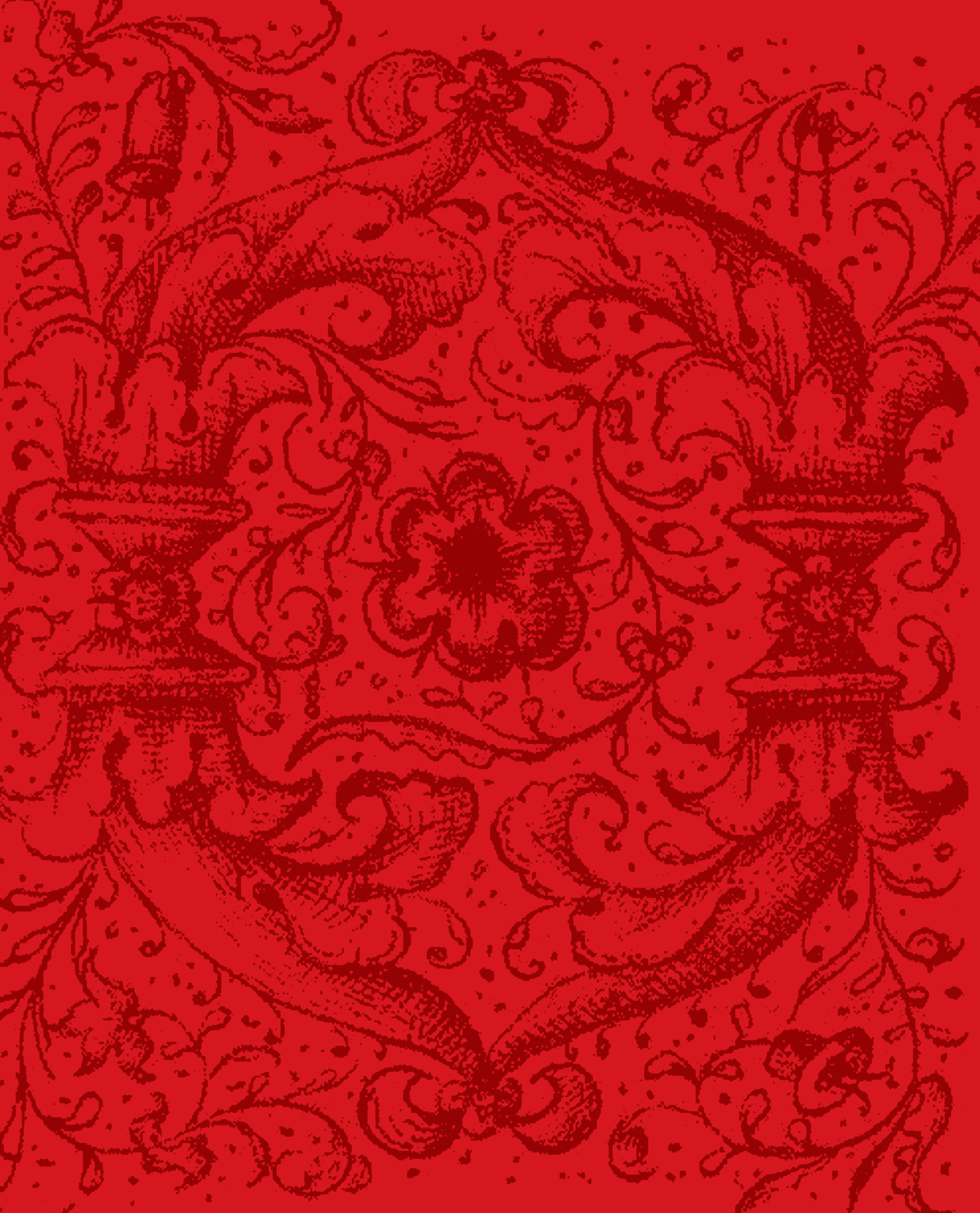
279

Grafismos sobre os desenhos do P.<sup>o</sup> Pessoa



## ABREVIATURAS

|                |   |                   |   |
|----------------|---|-------------------|---|
| act.           | a(c)tualizado   | HPLC-DAD          | Cromatografia líquida de alta resolução com detetor de díodos                             |
| ADPTG          | Arquivo Distrital de Portalegre   | IA                | Internet Archive  |
| ADE            | Arquivo Distrital de Évora  | <i>ibid.</i>      | <i>ibidem</i> (no mesmo lugar)  |
| AEC            | Antes da Era Comum  | i.e.              | <i>id est</i> , isto é  |
| AIC            | Art Institute Chicago   | Imp.              | <i>Imprenta, Imprimerie</i>   |
| AMUO           | Ashmolean Museum, University of Oxford  | L.º               | Livro   |
| ANTT           | Arquivo Nacional da Torre do Tombo  | Lda.              | Limitada  |
| apres.         | apresentação  | Lit.              | <i>Litografia</i>   |
| ARSI           | Archivum Romanum Societatis Iesu  | <i>Lus.</i>       | <i>Lusitaniae</i>   |
| BAG            | Biblioteca de Arte Gulbenkian   | Mç.               | Maço  |
| BDL            | Biblioteca Digital Loyola   | Maniz.            | Manizola  |
| BL             | British Library   | MBCB – Arq. Hist. | Museu e Biblioteca da Casa de Bragança – Arquivo Histórico                                |
| BNE            | Biblioteca Nacional de Espanha  | MBCG              | Missouri Botanical Garden   |
| BNF            | Bibliothèque nationale de France  | MK&G              | Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg  |
| BNP            | Biblioteca Nacional de Portugal   | MET               | The Metropolitan Museum   |
| BPE            | Biblioteca Pública de Évora   | MO                | Microscópio Ótico   |
| BSB-MDZ        | Bayerische Staatsbibliothek – Münchener Digitalisierungs Zentrum, Digitale Bibliothek | MS/ Ms.           | Manuscrito  |
| BUG            | Biblioteca da Universidade de Groningen   | N.º               | Número  |
| c./ca.         | <i>circa</i> (cerca de)   | <i>nr</i>         | reto  |
| cap.           | capítulo  | <i>nv</i>         | verso   |
| cf.            | conferir, conforme, confrontar  | Org./orgs.        | Organização/organizadores   |
| Cód.           | Códice  | p./pp.            | página/páginas  |
| col./cols.     | coluna/colunas  | reimp.            | reimpressão   |
| cor.           | corrigida (edição)  | repr.             | <i>reproduction</i>   |
| coord./coords. | coordenação, coordenador/ coordenadores   | Res.              | Reservados  |
| CUP            | Columbia University, Plimpton   | RRL               | Rijksmuseum Research Library  |
| Cx.            | Caixa   | s.d.              | sem data (de edição)  |
| DGPC           | Direção Geral do Património Cultural  | SEM/EDS           | Microscopia eletrónica de varrimento com espectroscopia de raios-X por energia dispersiva |
| D.             | Dom   | S.]               | <i>Societas Jesu</i> (Companhia de Jesus)   |
| dir.           | direção (de)  | s.l.              | sem local (de edição)   |
| docs.          | documentos  | s.n.              | sem nome (de editor)  |
| EC             | Era Comum   | ss.               | seguintes (fólios ou páginas)   |
| ed./eds.       | edição, editor/editores   | t./tt.            | tomo/tomos  |
| EDXRF          | Espetrometria de Fluorescência de Raios-X   | trad.             | tradução  |
| et al.         | <i>et alii</i> (e outros)   | UV                | Ultravioleta  |
| facs.          | <i>facsimile</i>  | Vis               | Visível   |
| FCT            | Fundação para a Ciência e a Tecnologia  | vol./vols.        | volume/volumes  |
| fl./fls.       | fólio/fólios  | WDB               | Wolfenbüttel Digital Library  |
| Fr.            | Frei  | μ-Raman           | Microespectroscopia de Raman  |
| FSS            | Fundación Sancho el Sabio   | μ-FTIR-ATR        | Microespectroscopia de Infravermelho com transformada de Fourier                          |
| HAUM           | Herzog Anton Ulrich Museum  |                   |   |





## APRESENTAÇÃO

Quem a vê agora, repousando tranquila e ordenada, na estantaria da «vasta e bem defendida Casa-Forte desta Biblioteca Pública»<sup>1</sup> de Évora, não suspeita das vicissitudes por que passou a designada Biblioteca da Manizola.

Ainda em vida, o 2.º Visconde da Esperança, José Bernardo de Barahona da Gama Lobo, abastado proprietário e apaixonado bibliófilo eborense, manifestara o desejo de doar a sua coleção – à época estimada em cerca de 20 mil volumes – à Biblioteca Pública de Évora (BPE). Porém, à data da sua morte, os herdeiros contestaram essa decisão e acabaram por se desfazer da biblioteca, vendendo-a a um dos co-herdeiros, o que fez gorar as negociações que decorriam com o Estado em 1933. Apesar de tímidas intervenções junto do Governo, nada de relevante sucedeu até 26 de abril de 1950, data em que o deputado António Bartolomeu Gromicho, que exercia, em simultâneo, o cargo de Presidente do Grupo Pró-Évora, trouxe o assunto a debate na Assembleia Nacional.

Parecendo claro que a Biblioteca da Manizola deveria ser adquirida pelo Estado, foi declarada como bem de interesse público e foi fixado o valor de um milhão de escudos – os famosos mil contos pagos pela compra da Biblioteca – para a sua aquisição ao então proprietário. Deste facto é dada nota no parecer da Câmara Corporativa ao Plano de Fomento apresentado em 10 de dezembro de 1953, onde são identificados os bens patrimoniais de valor artístico ou histórico adquiridos pelo Estado. Mas outra questão se levanta: porquê deixar a coleção em Évora? Naturalmente, o fator geográfico (a Quinta da Manizola situa-se entre Évora e Arraiolos) seria determinante, bem como o desejo manifestado pelo Visconde em vida e sobejamente conhecido de legar a coleção à BPE. Sucede que outras aspirações se levantam, expressas pela voz do Deputado Mário Corrêa-Telles de Araújo e Albuquerque, defendendo que a Biblioteca da

<sup>1</sup> Palavras do Deputado Bartolomeu Gromicho, Sessão parlamentar de 14 abril 1955.

Faculdade de Letras de Lisboa – cujo recheio estava «desactualizado, portanto impróprio» – fosse a beneficiária do espólio.

Os debates seguem animadíssimos, polémicos e jocosos, com especial incidência no início do ano de 1954. Bartolomeu Gromicho sublinha que a saída deste património da região de Évora, representa a macrocefalia lisboeta e a «ressurreição de uma política» contrária às orientações do Estado Novo, que iam no sentido de valorizar os interesses locais. Com esta alegação, o deputado eborense pretende desclassificar o carácter episódico do caso, integrando-o num panorama mais vasto da política nacional e legitimando assim a permanência do Fundo em Évora. Alega, para mais, a aquisição pelo Estado do antigo convento dos Lóios, com o objetivo de aí instalar os estimados 20 000 volumes da Manizola, pelo que a questão do espaço necessário já estaria ultrapassada. E insurge-se contra a manifestação de interesse da Faculdade de Letras «no último momento», após a resolução de todas as vicissitudes relativas à propriedade da coleção. Para mais, quando os seus leitores se encontravam tão perto da «opulenta» Biblioteca Nacional!

O processo chega, enfim, ao final com a congratulação pública do mesmo deputado na sessão de 14 de abril de 1955, em que anuncia que «essa notável biblioteca [se encontra] a bom recato na posse da Biblioteca Pública de Évora».

Lamentavelmente, à BPE chegaram apenas cerca de nove a dez mil volumes das tantas vezes referidas 20 000 obras que compunham a Biblioteca da Manizola. A este facto não será alheio o debate, também ocorrido em sede de Assembleia Nacional, sobre os muitos duplicados de livros que a BPE já tinha em sua posse. Impossível será dizer se os exemplares, entretanto efetivamente canalizados para a Biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa, têm correspondência direta com a lista de duplicados identificada.

Por outro lado, no processo de catalogação sistemática que iniciámos em 2014, temos esporadicamente encontrado algumas obras, integradas nos fundos da Sala de Leitura Geral, da Sala Nova ou até noutros fundos da própria Casa Forte, com registo de pertença à Biblioteca da Manizola. Desta informação está a ser dada nota no respetivo registo bibliográfico. Ponderadas as vantagens ou desvantagens da (re)integração destas obras no Fundo da Manizola, foi estabelecido o princípio de manutenção da sua localização atual, uma vez que algumas destas obras foram já consultadas, citadas e referidas por diversos investigadores, com indicação da presente cota.

Sabemos também da existência de vasta documentação pertencente ao mesmo Visconde da Esperança na Quinta com o mesmo nome, nos arredores de Cuba. A mudança de titularidade desta propriedade terá ocasionado a destruição de alguma documentação, quiçá de livros, dos quais não há qualquer registo. Na Biblioteca Pública de Évora existe toda a disponibilidade para acolher o espólio que ali ainda resta, tendo essa disponibilidade e intenção sido já manifestada aos atuais proprietários.

A coleção que atualmente integra os fundos da BPE é composta por 667 manuscritos, mais de 7000 impressos e uma interessantíssima coleção de publicações periódicas estrangeiras do século XIX. Nenhum destes números é absolutamente rigoroso: os impressos estão em fase de identificação e catalogação; as publicações periódicas ainda não estão catalogadas; e muitos manuscritos contêm, em cada unidade, mais do que um documento, o que fará multiplicar as existências. Todos os códices estão já inventariados, sendo que os considerados como mais valiosos foram descritos por António Francisco Barata no seu *Catálogo dos Principaes Manuscriptos da Livraria do Visconde da Esperança*, impresso em Évora em 1897.

É vasta e abrangente a temática das obras que compõem esta Biblioteca e que têm originado apurados estudos de investigadores nacionais e estrangeiros. Nos manuscritos destacam-se preciosos Livros de Horas; Códices e outros documentos provenientes de conventos; o «Treslado do Regimento do Juiz das Confiscações» da Santa Inquisição, datado de 1569; inúmeras obras musicais, quer religiosas, quer profanas, desde sinfonias a modinhas. Nos impressos, destacam-se vários incunábulos, obras provenientes de oficinas de impressores nacionais e estrangeiros. Em ambos os casos, um conjunto valioso de obras raras, a que se somam inúmeras outras, mais comuns – se é que se pode utilizar este termo para as descrever –, reunidas sem qualquer critério temático ou fio condutor que não seja o interesse e a curiosidade do seu possuidor, em particular sobre a história, com destaque para a história local e regional.

O processo de identificação e descrição catalográfica em curso, a que se seguirá a digitalização total dos manuscritos prevista para 2024, permitirá certamente o conhecimento mais apurado da coleção e a «descoberta» de pequenas pérolas como esta «Orthographia Practica...» de António Pessoa, cujo estudo multidisciplinar se dá agora à estampa.

Felicitemos, por isso, os autores e congratulamo-nos com esta valiosíssima parcela de conhecimento que adicionamos com muito gosto ao já vasto, porém muitíssimo incompleto, conjunto de estudos sobre a documentação da (a todos os títulos) extraordinária Biblioteca Pública de Évora.

ZÉLIA PARREIRA

Diretora da Biblioteca Pública de Évora/ CIDEHUS-UÉ







## INTRODUÇÃO

No âmbito do projeto «IRONIC – Desafios da tinta ferrogálica – História e Conservação de um património cultural em risco», iniciado em 2018, com financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e após contacto com a Biblioteca Pública de Évora, foram selecionados alguns manuscritos, de entre os quais a «Orthographia Practica...», por ser uma obra com preocupantes problemas de conservação, e que poderia, por isso, constituir um objeto de estudo das consequências do uso da tinta ferrogálica em suporte de papel. Cedo percebemos, no entanto, que se tratava de um volume de feições singulares, com grande interesse estético e cultural, embora ainda praticamente desconhecido da academia e do público erudito.

O objeto desta coletânea de textos é um códice de 21 × 15 cm, com 139 fólios, encadernado em couro. Foi feito pelo padre jesuíta António Pessoa (1595-1651) no fim da primeira metade do século XVII e dedicado ao príncipe D. Teodósio (1634-1653), herdeiro presuntivo da Casa de Bragança e da Coroa de Portugal. Na Biblioteca Pública de Évora, o códice integra a denominada «Coleção Manizola», oriunda do espólio do 2.º Visconde da Esperança, D. José Bernardo de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo (1841-1925), latifundiário alentejano.

A existência da obra foi registada em letra de forma na *Évora gloriosa* do padre Francisco da Fonseca (1728) e no primeiro volume da *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado (1741). Filomena Gonçalves, na sua tese de doutoramento (1999, 2013), deu conta de que Bento José de Sousa Farinha testemunhara que o manuscrito do padre Pessoa se encontrava no edifício do velho Colégio do Espírito Santo ainda em meados da década de 1780. Depois disso, parece ter-se alterado o seu local de repouso. A julgar por um papel avulso, de caligrafia oitocentista, que ainda se conserva, o códice deve ter sido adquirido no ano de 1885, «ao velho da escada na Rua dos Fanqueiros pela quantia de 2:250 rs». O catálogo da Coleção Manizola descreve-o em termos muito lacónicos, sem mencionar esse último mas questionável registo de proveniência, e aludindo somente à «Orthographia...», como, aliás, sempre sucede nas outras notícias anteriores.



De facto, o corpo do manuscrito da Biblioteca Pública de Évora está dividido em três partes: a «Orthographia», que inclui a descrição de receitas de tintas, dos instrumentos necessários para escrever, do traço das letras e das suas múltiplas variedades; a «Arithmetica», constituída pela exposição de regras de somar, de subtrair, de multiplicar e de dividir, com sucessivos exemplos, e a «Demonstraçam das Siencias», que se efetua por intermédio de uma longa série de «quadros» ilustrativos. Em obras coevas, a junção das duas primeiras matérias num único livro ou em livros diversos, por vezes de um único autor, encadernados num mesmo volume, era relativamente comum, porque nelas se achavam os preceitos da introdução ao saber escolar ou ao exercício de qualquer função relativa à escrita. Menos frequente é a presença de um terceiro «tratado», prenunciando uma fase mais avançada de aprendizagem.

O uso de textos, imagens e símbolos da *Recopilacion subtilissima...*, de Juan de Yciar (1548), da *Imagem da Vida Cristã*, de frei Heitor Pinto (1563-1572), das *Anacephalaeoses*, de António de Vasconcelos (1621), e das *Disciplinae Mathematicae...*, de Jan Ciermans – vulgo João Cosmander – (1640), entre outras, dá-nos ideia da extensão do acesso de António Pessoa a livros impressos e também nos permite avaliar um pouco melhor a sua capacidade de recriação.

Pela notória importância de que se reveste, parece-nos fundamental divulgar a existência deste surpreendente códice da Coleção Manizola, publicando a transcrição do seu texto, reproduzindo de forma integral alguns dos seus fólios e apresentando estudos de diversos autores sobre parte dos temas tratados ou sugeridos pelo manuscrito.

A equipa aqui reunida conta com 12 investigadores de seis unidades de investigação, de Lisboa e de Évora. Trata-se de uma iniciativa assumidamente multidisciplinar, com valências de Conservação e Restauro, Química, História, Letras, Paleografia, História da Arte, História da Ciência e Botânica. Os diálogos e a troca de dados que fomos mantendo expressam-se nos estudos que a seguir se dispõem.



Este volume não poderia ter sido concretizado sem a preciosa colaboração da Doutora Zélia Parreira, do Mestre Vicente Vivaldo Fino e do Dr. João Mota, da Biblioteca Pública de Évora. Foram eles que nos mostraram o códice do padre Pessoa e que criaram as condições necessárias à sua análise e contextualização, em quase dois anos de sucessivas consultas. Bem-hajam por isso!

Agradecemos o interesse, a compreensão e o empenho do Dr. Manuel de Bragança, que desde o início acreditou no projeto e que fez o possível para conseguir concretizá-lo. Agradecemos, também, o apoio prestado pela Direção Regional da Cultura do Alentejo, pela Fundação Eugénio de Almeida, pela Cabral Moncada Leilões e pelos três centros de investigação que concordaram em reunir a primeira parcela de recursos para o financiamento desta edição. Não fossem os embaraços impostos pelas normas por que se rege a gestão académica, mais tempo teria existido para aprofundarmos os nossos trabalhos. Outros, porém, se hão de seguir, certamente, e sobre aspetos que porventura aqui descuramos.

ANA CLARO  
TERESA FERREIRA  
TIAGO C. P. DOS REIS MIRANDA  
MARGARIDA NUNES





# *NADA HÁ DE OCULTO QUE NÃO VENHA A REVELAR-SE.*

## O CONTRIBUTO DO ESTUDO MATERIAL PARA A DESCONSTRUÇÃO DO CÓDICE 99 DO FUNDO DA MANIZOLA

MARGARIDA NUNES<sup>1</sup> · ANA CLARO<sup>2</sup> · TERESA FERREIRA<sup>1, 3</sup>

---

### INTRODUÇÃO

---

O códice 99 do fundo da Manizola (*Maniz. Cód. 99*) manteve-se durante muito tempo oculto ao olhar de investigadores e do grande público. Até à data, sob a perspetiva das Ciências Físicas, não são conhecidos trabalhos a ele dedicados. Na abordagem interdisciplinar, que aqui se desenvolve, questiona-se a materialidade da obra: materiais usados, métodos e técnicas com que foi produzida e o caminho que percorreu, espelhado nas patologias que apresenta. Este olhar perscruta a obra acompanhado pelas suas ferramentas, microscópios e variados equipamentos de ponta, para desconstruir essa materialidade que permite trazer à luz a ciência de quem a produziu e a riqueza dos materiais e técnicas usados. Sem esta análise ampliada, muito ficaria por revelar. Longe estaria de imaginar o seu autor que este grupo de investigadores procuraria, entre letras e entrelinhas, os segredos que ele manteve ocultos no seu tempo, e que os traria à luz quatro séculos mais tarde.

---

<sup>1</sup> Laboratório HERCULES, Universidade de Évora.

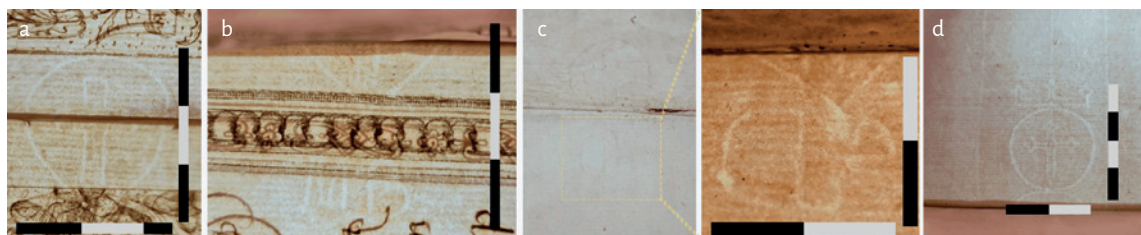
<sup>2</sup> CHAM – Centro de Humanidades, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.

<sup>3</sup> Departamento de Química e Bioquímica, Universidade de Évora.

## ANATOMIA DO CÓDICE

Trata-se de um livro (Figura 1) de pequenas dimensões (210×150 mm), estruturado em três tratados: «Orthographia» (pp. 1-164), «Arithmetica» (pp. 165-242) e «Siencias» (pp. 243-265). É constituído por 278 páginas em papel, das quais 266 estão escritas e as restantes foram deixadas em branco. O livro inclui uma guarda inicial (bifólio), dois fólhos em branco, o corpo de texto, dois fólhos em branco e guarda final (bifólio). O corpo do códice é formado por 18 cadernos, sendo que há 15 cadernos de quatro bifólhos (do primeiro ao nono, do 12.º ao 16.º e 18.º cadernos), um caderno de três bifólhos (o 17.º caderno), dois cadernos de dois bifólhos (10.º e 11.º cadernos) e quatro fólhos soltos (um antes do primeiro caderno, dois antes do 12.º caderno e um último antes do 17.º caderno). Uma vez que a encadernação não foi removida, no decorrer deste estudo, a análise dos cadernos baseou-se também na observação das marcas de água no centro de alguns bifólhos. A caixa de texto apresenta dimensão variável consoante a maior ou menor área ocupada pela cercadura. As margens são de dimensão regular, com 15 mm de altura e largura, relativamente à margem exterior da cercadura, estando o texto e a ornamentação distribuídos a partir desta demarcação e reservando-se espaço para os títulos dos capítulos e capitulares. Os fólhos estão identificados com numeração árabe, nos cantos superior esquerdo (páginas pares) e direito (páginas ímpares).

O papel é de fabrico manual, textura fina e de boa qualidade e apresenta coloração branca com tom amarelado. A distância aproximada entre pontusais é de 29 mm e entre vergaturas de 1 mm (*ca.* 10 vergaturas/cm.). Foram identificadas duas marcas de água distintas (Figura 1), posicionadas a meio dos fólhos e atravessadas pela linha de costura, o que condiciona a sua análise integral e, consequentemente, a sua completa identificação. Uma das marcas de água foi observada apenas na guarda final e é representada por uma circunferência com uma cruz trifoliada, encimada por uma coroa (a dimensão da marca de água visível é ~21,7 × 40,0 mm). Parece ainda existir uma segunda circunferência sob a primeira, embora a sua visualização não seja clara. A outra marca de água foi observada no centro de vários fólhos do corpo de texto e é formada por uma cruz latina no campo de uma elipse, debaixo da qual estão escritas as letras «MB» (~21,9 × 35,0 mm). Não foram observadas contramarcas.



**FIGURA 1.** Marcas de água (cada secção colorida da régua corresponde a 10 mm): a) composta pela união de duas páginas: p. 12 (superior) e p. 26 (inferior); b) p. 90, evidenciando as letras MB; c) na guarda inicial (~17,1 × 13,0 mm); d) na guarda final.  
© CHAM – Centro de Humanidades.



**FIGURA 2.** a) frente da encadernação; b) pp. 4 e 5, onde consta uma dedicatória a D. Teodósio de Bragança, príncipe do Brasil (p. 5).  
© Laboratório HERCULES.

A encadernação é composta por folhas de cartão sobrepostas, revestidas com couro – possivelmente de ovino, segundo a aparência dos folículos visíveis – modestamente ornamentado (Figura 2). O fundo do couro da capa e contracapa foi marcado a quente com um padrão de diamante ao qual se sobrepõe uma moldura composta por sete linhas, sendo as duas mais externas douradas. Apresenta também, em dourado, motivos decorativos nos cantos da moldura e um florão central criado pela repetição dos referidos motivos decorativos dos cantos. Verificou-se ainda a existência de dois orifícios laterais com tecido residual, amarelo (superior) e verde (inferior) na capa, e a ordem das cores invertida na contracapa, indicando a existência de fitas (ou atilhos) que funcionariam como fechos do códice. A lombada é arredondada e o couro também apresenta uma marcação a quente em forma de diamante, diferente do padrão das capas, bem como a aplicação dourada de quatro flores decorativas de oito pétalas, equidistantes entre si, estando duas delas entre os dois nervos visíveis. Na cabeça e no pé do manuscrito é visível a tranchefila a duas cores, em fio de seda amarelo e azul.

Encontraram-se outros códices contemporâneos, com características físicas e/ou temáticas semelhantes a esta encadernação, em vários acervos nacionais e estrangeiros, nomeadamente na Biblioteca Nacional de España (*Constitutiones Ordinis Excalceatorum B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivorum*, 1685, BNE 3/64148<sup>4</sup>), na British Library («Treatises» de Francisco Rodrigues da Silva, ativo no século XVI, BLAdd Ms 25419<sup>5</sup>, e um exemplar da edição de 1517 da crónica de D. João II de Castela,

<sup>4</sup> Consultar exemplar em Mercedarios (1685).

<sup>5</sup> Consultar exemplar em Silveira (s.d.).



**FIGURA 3.** Códices da BPE com encadernações que apresentam semelhanças ao *Maniz*. Cód. 99: a) Reservados 361; b) Reservados 368; c) Cód. CXVIII 29; d) Cód. CXVIII 17; e) o próprio *Maniz*. Cód. 99. © CHAM – Centro de Humanidades.

BL c62g1<sup>6</sup>) e na Biblioteca Pública de Évora (BPE). Os códices da BPE têm as suas capas reproduzidas na Figura 3, merecendo destaque o «Tratado de Metafísica» de 1673 (Cód. CXVIII 2-9), a coletânea de tratados de Lógica, Teologia, Física e Metafísica de 1629 (Cód. CXVIII 1-7), *Patrvi et nepotis de svccessione regni Portvgal...*, 1558 (Reservados 361) e os *Estatutos do Cabido da Sé de Évora* de 1635 (Reservados 368). A sua comparação com a obra de António Pessoa parece mostrar que esta conserva a sua encadernação original ou, pelo menos, uma encadernação do século XVII.

### SOBRE A TINTA FERROGÁLICA

Tal como praticamente todas as obras redigidas no mesmo período, o *Maniz*. Cód. 99 foi escrito com tinta ferrogálica. Trata-se provavelmente da tinta mais importante no mundo ocidental, tendo sido profusamente usada entre o século XV e o final do século XIX da Era Comum (EC).

Previamente à invenção da tinta ferrogálica, nos primeiros séculos da EC, era a tinta de carbono, produzida a partir de fuligem, que detinha a preferência dos que dominavam a arte da escrita (Mitchell e Hepworth, 1904). Contudo, progressivamente, foram surgindo outras tintas cuja invenção não foi certamente alheia ao modo como funcionariam no suporte onde eram usadas. Exemplo disto foi a fraca aderência que a tinta de carbono demonstrava ao pergaminho. Motivada por esta dificuldade, a tinta de carbono foi sendo substituída por outras tintas, também elas inicialmente pouco satisfatórias, mas que traduziam o esforço por encontrar uma solução para um problema complexo. Entre os séculos III e V, a tinta ferrogálica foi entrando em voga até que se popularizou de modo praticamente universal no Ocidente a partir do século XV.

<sup>6</sup> Consultar exemplar em Perez de Gusman (1517).



A sua coloração, que podia assumir diferentes tons entre o castanho e o negro, e a sua indelebilidade terão sido, provavelmente, os principais responsáveis por tal sucesso (Carvalho, 1904).

Felizmente, ao longo da História houve o cuidado de registar por escrito muitas receitas e modos de fazer estas tintas, tendo sido redigidos vários tratados e receituários para compilar e difundir os ingredientes e processos de produção. Das referências mais antigas que se conhecem de tintas em que foram usados sais metálicos está a obra de Plinius (*ca.* 23-79 AEC), *Historia Naturallis*, que inclui uma receita de tinta metálica, bem como o trabalho de Dioscorides Padanius (50-70 AEC) e o *Mappae Clavicula* (*ca.* séculos VIII-XII EC) (Smith e Hawthorne, 1974). Cerca de um século mais tarde, já é possível encontrar uma receita de tinta ferrogálica no manuscrito grego alquímico Papiro V de Leyden (Aceto et al., 2008). Contudo, os processos de produção só se difundirão mais amplamente partir da Baixa Idade Média. Um dos primeiros registos detalhados deste período é a receita descrita no tratado *De diversis artibus*, que expõe temas relacionados com as principais artes da época, redigido pelo monge beneditino Theophilus entre os séculos XI-XII (Carvalho, 1904). Doravante, o número de receitas desta tinta cresce, sendo possível coligir uma panóplia bastante alargada até finais do século XIX. As receitas constituem uma importante fonte documental sobre materiais e metodologias, que espelham o conhecimento tecnológico empírico à época de produção, e que revelam o esforço na procura de qualidade, no moldar de características e no aperfeiçoamento na aplicabilidade das tintas.

A preparação da tinta variava de região para região, consoante a matéria-prima disponível e os saberes locais, mas é possível considerar um conjunto de ingredientes comuns e fundamentais nas receitas: nozes de galha (excrescências do carvalho) e que são importantes fontes de taninos hidrolisáveis; sais metálicos, como o sulfato de ferro; e um ligante, destacando-se a goma-arábica (Karpenko e Norris, 2002). Além de «vitriolo», o termo «caparrosa» também é frequentemente encontrado no que parece ser o uso de designações diferentes, em diversos registos históricos, para o sulfato de ferro (Mitchell e Hepworth, 1904; Carvalho, 1904; Karpenko e Norris, 2002). Carvalho (1904) clarifica que a caparrosa e o vitriolo tinham composição química semelhante, podendo apresentar-se sob três formas distintas de sais: vitriolo verde, correspondendo ao sulfato de ferro; vitriolo azul, que seria sulfato de cobre, e ainda vitriolo branco, o sulfato de zinco. Note-se, no entanto, que a composição e o grau de pureza destes sais metálicos foram sofrendo alterações ao longo do tempo. A tinta era obtida num meio líquido, sendo a água o mais comum, embora também se pudesse utilizar vinho ou outros solventes (Reissland, 2000).

A técnica de produção seguia várias etapas, sendo fundamental a extração dos taninos das galhas. Para tal, as galhas eram moídas e mergulhadas em água ou em vinho e, posteriormente, podia usar-se um dos procedimentos: a mistura ficava em repouso (maceração) ou era levada à fervura (decoção). Por vezes, eram seguidos ambos os procedimentos. A maceração parece ter sido o processo mais usado na Península Ibérica e os tempos de extração eram normalmente

ditados pela experiência de quem preparava a tinta. A adição de sais metálicos podia ser feita durante ou após a extração dos taninos (Kroustallis, 2002).

Nas receitas surgem ainda referências a aditivos usados individualmente ou em conjunto, consoante o resultado que se pretendesse. De natureza muito variada, os aditivos também dependiam do contexto geográfico e cultural. Conhece-se um reportório amplo, de que são exemplos o alúmen, o vinagre, a urina, as cascas de romã e o açúcar. No século xv já se usava alúmen com o objetivo de aumentar a durabilidade da tinta, como referem Cárcel Ortí e Odena (1979). Líquidos como a urina e o vinagre eram usados com o mesmo intuito, pelas suas propriedades antissépticas (Kroustallis, 2003). A adição de cascas de romã auxiliava o ajuste do brilho da tinta, o que promovia o seu uso recorrente (Ortiz, 1696; Kroustallis, 2003; Stijnman, 2006). No século xvii, o açúcar, frequentemente designado por «açúcar Candé» ou «açúcar pedra», fazia parte dos costumes europeus e, a par com as cascas de romã, foi um dos aditivos mais usado para o ajuste do brilho (Kroustallis, 2003). Embora o seu uso seja recomendado por alguns autores, como Bueno (1690) e Carvalho (1904), outros, como Ortiz (1696), referem que a sua adição danificava a tinta.

Numa tentativa de explicar a razão pela qual algumas tintas apresentam efeitos tão nefastos nos suportes onde foram utilizadas enquanto outros se mantêm em evidente bom estado, vários autores reportam que a proporção entre nozes de galha e vitríolo usada na maioria das receitas não era equilibrada, sendo frequentemente utilizado um excesso do último ingrediente. Já no século xx, Neevel (1995) estudou várias receitas históricas do século xv ao século xix, tendo coligido os valores para as razões em massa entre vitríolo e nozes de galha. As razões mássicas foram depois convertidas em razões molares de sulfato de ferro: ácido tânico<sup>7</sup>, tendo sido previamente considerado que o conteúdo em taninos nas nozes de galha corresponde aproximadamente a 55% da sua massa. Deste extenso trabalho, o autor concluiu que a maior parte das receitas era não-equilibrada. Daqui deriva que a razão molar ideal entre sulfato de ferro heptahidratado ( $\text{FeSO}_4 \cdot 7\text{H}_2\text{O}$ ) e taninos é de 3.6:1, para uma tinta de boa qualidade, isto é, equilibrada (Neevel, 1995a; Lerf e Wagner, 2016). Diferentes proporções dão origem a tintas não-equilibradas, que podem ser mais prejudiciais para os suportes em que a tinta é aplicada, quer por excesso de sulfato de ferro (o mais habitual) ou por excesso de taninos. Contudo, é necessário sublinhar que a quantidade real de compostos polifenólicos nas galhas depende de uma série de fatores, nomeadamente ambientais, e em solução depende ainda do método de extração.

O caráter ácido da tinta, devido a formulações com excesso sobretudo de sais metálicos, a par com fatores ambientais, como oscilações de temperatura e humidade e presença de poluentes atmosféricos, podem fazer da tinta ferrogálica um importante agente de degradação

---

<sup>7</sup> O ácido tânico é um composto fenólico de origem vegetal do grupo dos taninos hidrolisáveis. A hidrólise do ácido tânico dá origem a outros compostos fenólicos tais como o ácido gálico. É considerado um dos principais constituintes das nozes de galha.

dos suportes de escrita. A reação entre o íon Fe (II), proveniente do sulfato de ferro, e o ácido gálico (entre outros polifenóis) da noz de galha dá origem a compostos que sofrem oxidação ao ar – compostos de coordenação Fe<sup>3+</sup>-polifenóis – ficando a tinta com a coloração escura desejada. A formação de ácido sulfúrico acontece como produto secundário desta reação e, uma vez que a maioria das receitas utiliza excesso de vitríolo relativamente aos taninos, os íons Fe (II) em excesso ficam livres em solução. O envelhecimento natural do papel é assim potenciado pela presença de ácido sulfúrico que promove a hidrólise ácida da celulose – o polímero que constitui o papel – levando à quebra da cadeia deste polímero. Por outro lado, os íons Fe (II) em excesso catalisam a oxidação da cadeia de celulose, podendo formar-se ligações cruzadas entre duas cadeias poliméricas, levando à modificação do esqueleto de celulose. Caso estejam presentes íons cobre (II), se foi usado vitríolo azul na produção da tinta, estes também participam neste último tipo de reação (Klemm et al., 1998; Reissland, 2001).

Como antes se referiu, a tinta ferrogálica foi profusamente usada em todo o mundo ocidental durante cinco séculos. Foi empregue não apenas na redação de documentos que atualmente se encontram sobretudo em bibliotecas e arquivos, mas também por artistas em variados contextos. São incontáveis os exemplos que se poderiam dar sobre o uso desta tinta, mas queremos aqui ressaltar, pela sua inquestionável importância, os desenhos e esboços de Leonardo da Vinci e de Vicent van Gogh, as suítes para violoncelo de Bach, as partituras de Mozart, mapas, cartas e registos da época dos Descobrimentos, tratados sobre várias temáticas ou documentação produzida pelo Tribunal do Santo Ofício.

### UMA IMPORTANTE CONTRIBUIÇÃO DO CÓDICE: AS RECEITAS DE TINTA

Uma das curiosidades do *Maniz. Cód. 99* é o facto de conter duas receitas de tinta ferrogálica, uma para papel e outra para pergaminho. A presença destas receitas num código com um tratado dedicado à ortografia não seria por acaso. Para quem dominava a arte da escrita no século XVII tratava-se de uma informação importante para uma completa personalização da escrita, aliada ao detalhe com que também são descritos os instrumentos de escrita a usar. As duas receitas encontram-se no tratado de *Orthographia*, nas páginas 21 a 25. Apresenta-se a seguir a transcrição para português atual dos textos de António Pessoa<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> A transcrição dos textos foi feita segundo as normas gerais de transcrição e publicação de documentos e textos medievais e modernos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Paleografia e Diplomática (1993).

- RECEITA DE TINTA DE PAPEL

//21//

Tomarão uma panela com meia canada de água da chuva na qual deitarão três onças de galhas arrugadas pequenas, e de bom peso, feitas em pedaços, e por espaço de um dia, ou dois terão esta panela ao sol, e feita esta diligência moerão duas onças de caparrosa, que deitarão na infusão//

//22//

[infu]são movendo com presteza as galhas com um pau de figueira; e segunda vez porão a panela ao sol por espaço de dois dias no fim dos quais tornarão a mover muito bem aquela mistura, o que feito lhe deitarão logo uma onça de goma-arábica muito bem moída a qual será clara e resplandecente; e repousará, isto junto por espaço de um dia, depois lhe darão uma fervura temperadamente para que fique com lustre, e estando neste estado lhe podem deitar algumas cascas de romãs, e será estremada tinta; com advertência, que se ponha em lugar fresco em uma panela bem tapada.//

- RECEITA DE TINTA PARA PERGAMINHO

//23//

Tomarão assim mesmo uma panela com uma canada de vinho branco o melhor que houver, e quatro onças de vidro de Flandres, três onças de goma-arábica ambas as coisas bem moídas, e quatro onças de galhas de Valença, feitas em pedaços,//

//24//

pedaços; Isto assim posto farão três partes da canada de vinho, todos iguais, e cada uma em sua panela, e em cada panela deitarão os materiais, e cada material em sua panela em que estarão de molho seis, ou sete dias, e isto assim posto tomarão a panela onde estão as galhas, que deve ser maior, que as duas, e pôr-se-á ao fogo com sua têmpera por espaço de um quarto de hora, e tirada do fogo se deitará na panela onde está a caparrosa, e depois onde está a goma-arábica, será tudo coado por um pano, que não seja ralo, movendo tudo com um pau, e daí a um pouco//

//25//

pouco se coará, e deitar-se-á em uma panela bem tapada.//

Juan de Iciar, calígrafo e matemático espanhol do século XVI, redigiu uma importante obra intitulada *Orthographia practica*. Iciar foi o primeiro e um dos mais importantes tratadistas espanhóis de caligrafia. Naturalmente, as obras de Iciar assumiram uma posição de destaque na cultura espanhola, mas não só. Foram também a base de ensaios e trabalhos portugueses relacionados com ortografia e caligrafia<sup>9</sup>. Com efeito, detetam-se semelhanças entre o códice de Pessoa e o tratado de Iciar, na forma e distribuição dos textos como no seu conteúdo. Porém, no que diz respeito às receitas de tinta, embora Pessoa pareça ter adotado as mesmas que Iciar descreve, não as apresenta como uma cópia integral. Pessoa refere os mesmos ingredientes, medidas e processos de produção; no entanto, o seu texto é menos pormenorizado e descritivo, optando por uma versão mais curta.

Os ingredientes indicados são os frequentemente encontrados nas receitas em voga, ou seja, nozes de galha, caparrosa e goma-arábica. Note-se que as receitas apresentadas são reflexo do uso indistinto dos termos vitríolo e caparrosa, tal como indicado anteriormente. Iciar acentua esta particularidade, escrevendo «Despues muelan dos onças de caparros o vidriol Romano muy bien molido» (Iciar, 1548, p. 14). Por sua vez, Pessoa adotou o termo caparrosa na receita de tinta para papel, mas usou vitríolo na descrição da receita de tinta para pergaminho. As receitas apresentam ainda o recurso a aditivos, dentro os quais o pau de figueira, para mexer a tinta. Segundo Kroustallis (2003), o pau de figueira era célebre pelo seu elevado conteúdo em látex, que para além de atribuir brilho à tinta, aumentava a sua viscosidade, tornando-a mais espessa.

Na receita de tinta para pergaminho encontra-se a indicação da proveniência de alguns ingredientes: galhas de Valença e vitríolo de Flandres<sup>10</sup>. Entre as variedades de nozes de galha europeias, as procedentes desta zona de Espanha eram particularmente afamadas (Guareschi, 1920). Dada a proximidade geográfica e possível conhecimento da qualidade destas galhas, é plausível que Juan de Iciar lhes tenha dado preferência. Relativamente à indicação do uso de vitríolo de Flandres, pode ser reflexo de um ritmo regular de trocas comerciais entre Portugal e Espanha com a Flandres, estabelecidas de forma continuada desde o século XIII (Simões, 1933). Até ao momento, não foi possível verificar se a recomendação de uso de vitríolo de Flandres podia estar também associada à sua elevada qualidade.

Quanto ao processo de extração dos taninos, a maceração está patente tanto na receita de tinta para papel como na de pergaminho. Contudo, existem diferenças na metodologia consoante o solvente e o tipo de suporte usados. Na receita de tinta para papel, a extração dos taninos ocorre em água, ao longo de um ou dois dias, à qual é depois adicionada a caparrosa e a

<sup>9</sup> Cf. capítulos de Filomena Gonçalves, Tiago C. P. dos Reis Miranda e Celso Mangucci, *infra*.

<sup>10</sup> Note-se que na receita de tinta para pergaminho está escrito «vidro de Frandres». No entanto, a ausência da indicação do uso de vitríolo e a comparação desta receita com a receita descrita no tratado de *Orthograhia practica* de Juan de Iciar levam a crer que o termo seria «vidriol» ao invés de «vidro».

goma-arábica. Para finalizar, acrescentam-se cascas de romã, como aditivo, e leva-se a solução à fervura com a finalidade de a homogeneizar e de lhe atribuir brilho. No caso da receita para pergaminho, são preparadas três soluções distintas, mas ao invés de água, o solvente é o vinho branco. Cada ingrediente deveria ser imerso no solvente e deixado repousar. Curiosamente, o tempo de extração indicado – seis ou sete dias – é superior ao descrito na receita de tinta para papel – um ou dois dias. De acordo com Kroustallis (2002), dado que o álcool tende a facilitar a extração dos taninos, as receitas que referiam o seu uso normalmente estabeleciam tempos de extração mais reduzidos relativamente aos aconselhados quando o solvente usado era a água. Outra curiosidade é que a solução contendo as nozes de galha é levada à fervura e só depois adicionada à solução de caparrosa sendo, a seguir, o conjunto deitado sobre a solução de goma-arábica e coada a mistura.

Ambas as receitas têm formulações que se consideram não-equilibradas, ou seja, é utilizado sal de ferro em excesso relativamente à quantidade de nozes de galha.

---

## O CÓDICE À LUZ DO ESTUDO MATERIAL

---

O estudo técnico-material teve início com a observação cuidadosa da obra para registo de todos os aspetos a considerar em etapas subsequentes, nomeadamente, locais de recolha de amostra e de análise *in situ*. Parte da obra cuja manipulação assim o permitiu, foi digitalizada com um *scanner* portátil. O estudo material foi realizado usando técnicas analíticas elementares e moleculares com equipamentos do Laboratório HERCULES e a identificação de fibras do suporte de papel e dos têxteis foi feita no Laboratório José de Figueiredo. Os resultados que aqui se apresentam fazem parte de um conjunto bastante mais vasto, que incluem outras zonas de estudo e técnicas analíticas. No entanto, dada a natureza do texto e do volume onde se integra, pareceu oportuno não incorrer num texto demasiado técnico, que se afastaria dos objetivos propostos.

### METODOLOGIA

A primeira etapa no estudo foi a observação *in situ*, que permitiu selecionar áreas de interesse para amostragem e avaliar o estado de conservação do códice. Com exceção de algumas pequenas amostras recolhidas na margem de um fólio, todas as restantes foram obtidas em zonas de lacunas e fissuras na encadernação e em fólios apresentando um estado de conservação fragilizado.

Foi ainda recolhido um maior número de amostras dos fólhos profundamente degradados, concentradas na zona interior da lombada, para onde naturalmente caíram pequenos pedaços de papel contendo tinta. A amostragem foi executada com auxílio de pinças de alta precisão, em aço inox, Pelco – PELCO® Pro.

Seguiu-se o levantamento fotográfico para captar a imagem página a página e apurar os detalhes de execução de grande beleza e rigor, o qual foi também fundamental para registar aspetos materiais e técnicos e documentar o estado de conservação. Foi utilizada uma câmara digital Nikon D3100, objetivas Nikkor 18-55 mm f/3.5-5.6G AF-S DX e Macro 40 mm f/2.8G AF-S DX para captação de imagens gerais e de detalhe (macrofotografia), respetivamente. As fotografias foram obtidas sob luz branca, com recurso a lâmpadas de halogéneo. Esta mesma iluminação com inclinação de 15-20.º relativamente à superfície do manuscrito (iluminação rasante) foi ainda usada para observação e fotografia de aspetos topográficos como irregularidades, depósitos, lacunas no suporte, entre outros. Utilizou-se ainda um microscópio portátil digital, Dino-Lite® Pro AM413MT, que permite obter imagens numa gama de ampliações entre 50× e 200×, sob radiação visível (Vis) e ultravioleta (UV). A avaliação do aspeto morfológico do suporte e das tintas foi complementada recorrendo a um microscópio digital 3D Hirox®, modelo RH-2000, e a identificação das fibras de papel foi realizada com um microscópio de contraste de fase Leica Galen III.

A cor da tinta nos diferentes fólhos é um aspeto importante de documentar. Porém, a cor é interpretada subjetivamente, pois varia dependendo da perceção de cada pessoa. A análise colorimétrica foi desenvolvida para ultrapassar esta dificuldade, de modo que a cor seja estimada de forma objetiva em função de padrões internacionais. Esta técnica permite obter um conjunto de coordenadas numéricas ( $L^*a^*b^*$ ) referentes ao sistema de cor CIEL<sup>\*</sup>a<sup>\*</sup>b<sup>\*</sup><sup>11</sup>, que relaciona essas coordenadas com a perceção visual. No espaço de cor CIEL<sup>\*</sup>a<sup>\*</sup>b<sup>\*</sup> definem-se as coordenadas  $L^*$  (luminosidade), que assumem o valor 0 para o preto e 100 para o branco,  $a^*$  vermelho/verde (entre  $+a^*$  e  $-a^*$ ) e  $b^*$  amarelo/azul (entre  $+b^*$  e  $-b^*$ ) (Gilchrist e Nobbs, 2017). A análise colorimétrica das tintas realizou-se com recurso ao espectrofotómetro portátil CheckII® Plus da DataColor International.

De modo a permitir a análise e comparação da composição das tintas usadas em fólhos não degradados com a dos fólhos degradados, utilizou-se a espectrometria de fluorescência de raios-X portátil (EDXRF). Esta técnica é útil para a análise da composição elementar do suporte e das tintas por não requerer amostragem e a radiação incidente não interferir de forma sensível com o material analisado. Neste estudo foi usado um espectrómetro de fluorescência de raios-X portátil,

<sup>11</sup> Espaço de cor é um método para expressar a cor de um objeto que se baseia num sistema de coordenadas. O espaço de cor CIEL<sup>\*</sup>a<sup>\*</sup>b<sup>\*</sup> foi desenvolvido em 1976 por uma organização internacional dedicada à luz e a cor, a *Commission Internationale de L'Eclairage*, (CIE) (Gilchrist e Nobbs, 2017).

ELIO 17 mm<sup>2</sup> XGLab srl (Bruker™), montado num tripé e colocado numa plataforma monitorizável, garantindo um movimento translacional XYZ. As análises foram realizadas sob as condições: 40 kV, 80  $\mu$ A com 120 s de tempo de aquisição.

Para observar o papel e a tinta com grandes ampliações e relacionar espacialmente com a composição química, algumas amostras recolhidas foram analisadas por microscopia eletrónica de varrimento com espectroscopia de raios-X por energia dispersiva (SEM/EDS). Esta técnica permite obter imagens de alta resolução e elevadas ampliações (até 300 000 $\times$ ), possibilitando estudar detalhes da topografia e morfologia da amostra. A análise elementar é realizada a partir da deteção de raios-X característicos emitidos pelos átomos dos elementos químicos ali presentes (Guerra, 2000; Stuart, 2007). Para tal, foi usado um microscópio eletrónico Hitachi™ S-3700N com um detetor XFlash Bruker™ 5010 SDD a operar a 20 kV, em modo de pressão variável (40 Pa na câmara).

Foram ainda utilizadas a microespectroscopia de Raman ( $\mu$ -Raman) e a microespectroscopia de Infravermelho com transformada de Fourier ( $\mu$ -FT-IR-ATR). A primeira técnica baseia-se na avaliação da dispersão inelástica de um feixe de radiação monocromática por um grupo de átomos a vibrar numa amostra, enquanto a segunda técnica permite estudar as transições entre níveis vibracionais das moléculas na amostra, promovidas pela absorção de radiação infravermelha. Ambas são ferramentas poderosas para a avaliação dos estados vibracionais das moléculas, os quais dependem da natureza dos átomos presentes e da ligação entre eles, fornecendo assim informação sobre a composição química molecular de uma amostra (Artioli, 2010). As análises por  $\mu$ -Raman foram realizadas com recurso a um espectrómetro confocal da HORIBA XPlora™ com um microscópio OLYMPUS BX41TF acoplado nas seguintes condições: os espectros foram obtidos com um laser de 785 nm na região de 150-2000  $\text{cm}^{-1}$  (5 s de exposição, 20 ciclos de acumulação). Para a  $\mu$ -FT-IR-ATR usou-se um espectrómetro Bruker™ Hyperion 3000 equipado com um detetor MCT e objetiva de 20 $\times$  em modo ATR (cristal de Germânio com 80  $\mu$ m de diâmetro), sendo os espectros adquiridos com 32 varrimentos, na região 650-4000  $\text{cm}^{-1}$  e resolução espectral de 4  $\text{cm}^{-1}$ .

Para analisar os corantes presentes na encadernação (fitas de fecho e tranchefila) usou-se a cromatografia líquida de alta resolução com detetor de díodos (HPLC-DAD), que permite identificar corantes através das moléculas responsáveis pela cor – cromóforos. A identificação dos cromóforos é efetuada pela comparação do tempo de retenção e do espectro de ultravioleta obtido para a amostra com os mesmos dados obtidos para amostras padrão dos diferentes corantes (Wouters et al., 2011). Foi utilizado um cromatógrafo HPLC 2795 com o detetor PDA 996 ambos da Waters™ e o *software* Millennium® 3.2. Usou-se uma coluna analítica Sunfire C18 100Å, 5  $\mu$ m, 2,1 mm  $\times$  100,0 mm (Waters™), e um sistema de eluentes composto por (A) água com 10% de metanol, (B) Metanol, (C) ácido fórmico a 2%, com um fluxo de 0,160 mL/min. As condições de análise foram seguidas de acordo com estudos já realizados (Wouters, 2011).



## PAPEL E ENCADERNAÇÃO

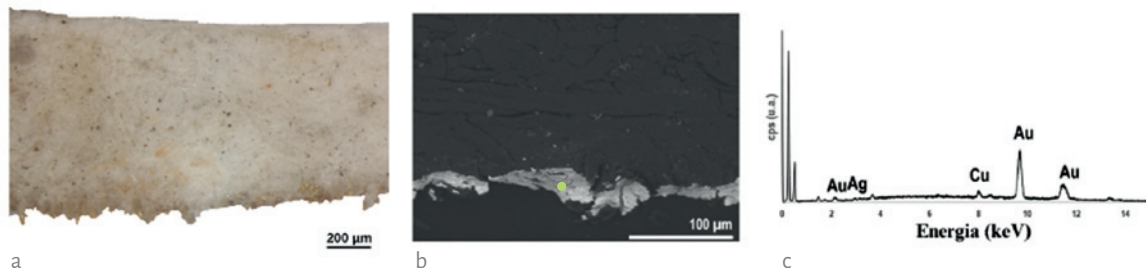
Uma amostra do papel de suporte foi desfibrada e observada ao microscópio com corante de *Herzberg*, confirmando que se trata de papel de trapo (as fibras ficam tingidas de castanho) composto por fibras de linho e/ou cânhamo. Este tipo de papel artesanal foi profusamente usado até ao final do século XVIII, sendo rico em reserva alcalina derivada do uso de cal (óxido de cálcio) no processo de obtenção da polpa (Barrett, 2011; García, 2020).

Amostras provenientes da margem do fólio, em áreas sem tinta, foram analisadas por SEM/EDS e detetou-se alumínio (Al), silício (Si), enxofre (S), cálcio (Ca) e ferro (Fe) em várias partículas dispersas e em pequena quantidade. A maior parte destes elementos será oriunda dos materiais usados na produção de papel, nomeadamente o Ca que pode ter diferentes origens: na água e/ou na cal usadas para preparar a pasta de papel ou como branqueador (na forma de carbonato de cálcio em pó) para neutralizar o amarelecimento muitas vezes provocado pelos metais presentes na água (Barrett, 2011); a presença de Fe poderá estar relacionada com contaminações devido à maquinaria e quando associado ao Al e Si, ao processo de encadernação, douramento e vida do próprio livro (por exemplo, sujidades).

Observaram-se também outros aspetos relevantes, entre eles a presença de folha de ouro nas margens dos fólhos, que foi amplamente usada nesta época para atribuir uma aparência dourada e assim conferir uma maior nobreza aos manuscritos. A análise por EDS (Figura 4) mostrou que a folha de ouro é uma liga metálica de ouro (Au), prata (Ag) e cobre (Cu), rica no primeiro elemento. A folha de ouro apresenta várias descontinuidades (áreas de perda) que foram analisadas, tendo-se identificado a presença de elementos como Ca, K, Al, Si e Fe. Os elementos Ca e K identificados podem estar associados ao meio ligante enquanto o Al, Si e Fe, à presença de sujidades depositadas no suporte de papel, como atrás se referiu. Estas áreas foram também analisadas por  $\mu$ -FT-IR. Os espectros obtidos apresentam as vibrações características de ligações peptídicas, nomeadamente amida I ( $\nu$ CO,  $1656\text{ cm}^{-1}$ ), amida II ( $\delta$ NH,  $\nu$ CN,  $1550\text{ cm}^{-1}$ ) e amida III ( $\delta$ NH e COH,  $1425\text{ cm}^{-1}$ )<sup>12</sup> (Nunes et al., 2015). Estes resultados sugerem que o meio ligante usado para fixar a folha de ouro à superfície do fólio era composto por um material de natureza proteica, como por exemplo, a clara de ovo, cujo a utilização era comum.

No que diz respeito à encadernação, apresentam-se alguns detalhes na Figura 5. As margens evidenciam desgaste devido ao manuseio. A folha de ouro encontra-se fragilizada e com fraca aderência ao suporte.

<sup>12</sup>  $\nu$  - vibração de estiramento;  $\delta$  - vibração de deformação angular.



**FIGURA 4.** a) Imagem de MO com pormenor do suporte de papel da p. 144 (80×), evidenciando a presença de folha de ouro aplicada na margem do fólio; b) análise por SEM da área ilustrada em a.; c) espectro de EDS do ponto assinalado na imagem b. com identificação dos elementos detetados. © Laboratório HERCULES.



**FIGURA 5.** Detalhes fotográficos: a) da frente da encadernação que evidenciam desgaste das margens; b) destacamento da folha de ouro e marca de preexistência de fechos. © Laboratório HERCULES; c) tranchefila a duas cores, em fio de seda amarelo e azul, e folha de ouro na cabeceira do livro. © CHAM – Centro de Humanidades.

A análise dos fios coloridos recolhidos dos vestígios dos fechos da contracapa da encadernação permitiu concluir que a cor verde foi obtida pela mistura de duas fontes colorantes: amarela, devida ao lírio-dos-tintureiros (*Reseda luteola* L.), pela presença de luteolina, apigenina e glucósidos de ambos os cromóforos e a razão luteolina/ glucósidos de luteolina ser superior a 1, e azul, sendo o mais provável ter-se usado o de pastel-dos-tintureiros (*Isatis tinctoria* L.), uma vez que a análise só apresenta indigotina, e o pastel era a planta mais comum na Europa (Cardon, 2003). A amostra do fecho amarelo permitiu detetar a presença do composto colorante solúvel das madeiras rosa (composto tipo C), provavelmente pau-brasil (*Caesalpinia spp.*), o que também poderá indicar que a cor inicial seria mais laranja/rosa, pois é um corante fotossensível, que com o tempo facilmente degrada para a cor amarela. Assim, a excecionalidade da obra pode ser observada a partir da encadernação pois a combinação destas duas cores complementares, verde e vermelho, na altura muito pouco frequente, denotava harmonia (Pastoureau, 2004).

Os fios recolhidos da tranchefila indicam que a cor azul foi obtida pelo uso de taninos (ácido elágico) e indigoide, pois foram identificados os cromóforos indigotina e indirubina, o que indica que a cor azul tanto pode ter sido obtida do pastel dos tintureiros como do índigo

(*Indigofera tinctoria* L.) (Ferreira, 2004). O amarelo foi obtido pela mistura de lírio-dos-tintureiros, árvore-do-fumo (*Cotinus coggygria* Scop.), devido à presença dos seus principais cromóforos: fise-tina e fustina. Todos estes corantes podem ter sido usados aquando da elaboração do manuscrito, pois eram comumente encontrados em têxteis portugueses contemporâneos (Claro e Ferreira, 2020; Manhita et al., 2014).

### OBSERVAÇÃO DA TINTA E CARACTERIZAÇÃO MATERIAL

A coloração negra, que assume diferentes tons depois de aplicada no suporte, é uma das razões pelas quais esta tinta era apreciada. Pressupõe-se, dada a cor preta nas delimitações dos elementos figurativos, nos preenchimentos dos desenhos das várias letras e em algumas capitulares, que quando o códice foi escrito a tinta teria cor preta. Porém, parte substancial da tinta usada nos textos e figuras apresenta-se atualmente castanha. Esta alteração de cor pode derivar da oxidação da tinta, promovida por vários fatores, entre os quais as condições ambientais a que o códice esteve sujeito e o seu próprio acondicionamento, e que é potenciada quando se utiliza maior quantidade de tinta por área escrita.






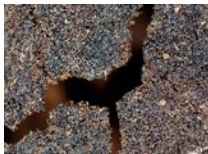



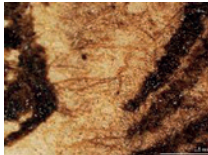



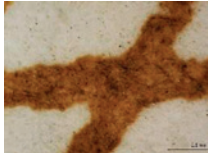


Dado o bom estado de conservação de grande parte do códice, a tinta deveria ser de boa qualidade (provavelmente uma tinta equilibrada, como anteriormente referido), embora diluída, o que se depreende pela fluidez que permitiu o desenho fino de cada letra e o detalhe das figuras. Aparentemente, foi utilizada menor quantidade de tinta nas hastes das letras do que na sua base. A última página escrita (p. 267), apresenta um soneto em latim cuja tinta tem cor castanha de tom bastante amarelado, distinta da dos restantes textos.

De forma geral, os textos e os elementos figurativos surgem em cor castanha com tonalidades variáveis, ao passo que nas delimitações e no preenchimento do desenho das letras observa-se a cor negra. Nas áreas negras é perceptível que foi aplicada uma maior quantidade de tinta relativamente às áreas castanhas. Consequentemente, a tinta empregue secava em agregados mais ou menos concentrados. Estas áreas aparentam ter uma maior tendência para fissurar, relativamente às áreas castanhas, devido ao acúmulo de matéria localizada.

Na Tabela 1 é apresentado um resumo das diferentes tonalidades do meio de escrita e do estado de conservação dos fólhos onde foi usado.

TABELA 1

Descrição das páginas e tintas de escrita, avaliação do estado de conservação, aspeto morfológico e danos associados à ação da tinta. © Laboratório HERCULES

| IMAGENS DE MO DIGITAL   |   | N.º PÁGINA E DESCRIÇÃO VISUAL   | ASPETO MORFOLÓGICO DA TINTA | DANOS ASSOCIADOS À AÇÃO DA TINTA                 |
|---|---|---|-----------------------------|--|
| 20×   | 140×  | ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO FÓLIO*   |                             |  |
|    |    |  p. 21, elemento figurativo<br> bastante danificado             | irregular                   | fissuras, lacunas e perda de material de suporte |
|   |   |  p. 119, texto – parte da letra E<br> bastante danificado      | irregular                   | fissuras, lacunas e perda de material de suporte |
|  |  |  p. 121, elemento figurativo<br> ligeiramente danificado    | irregular                   | migração de tinta proveniente do verso do fólio  |
|  |  |  p. 267, texto – parte de uma letra<br> não apresenta danos | regular                     | inexistentes                                     |

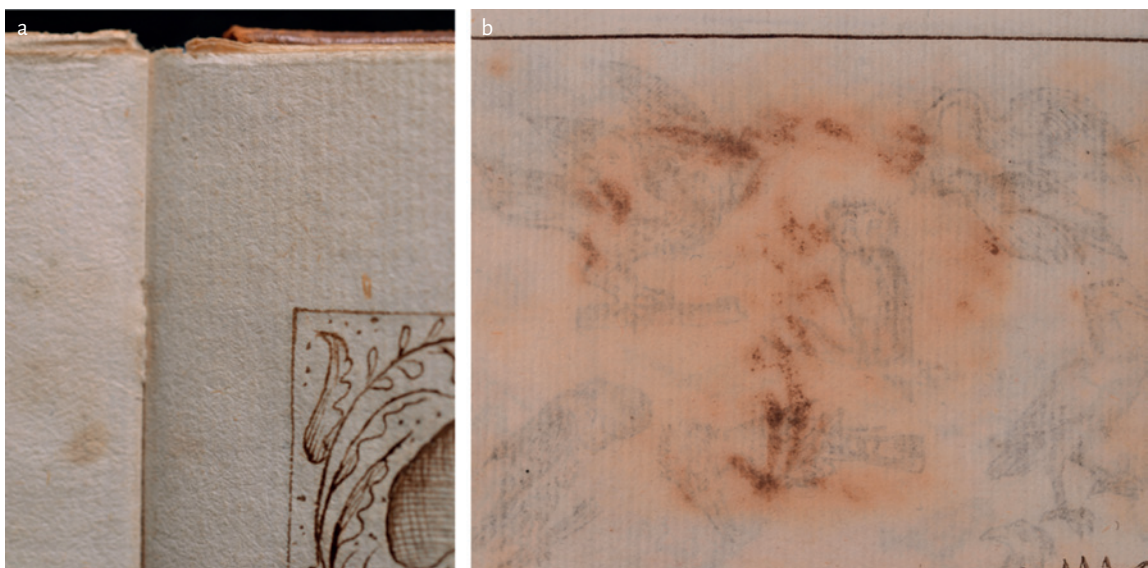
\* O estado de conservação foi avaliado segundo o modelo de classificação de Reissland e Hofenk de Graaff (2001).

Dois grupos de páginas, 118-123 e 134-157, evidenciam grande fragilidade, algumas com perda total de suporte (Figura 6).

Algumas marcas derivadas do desgaste causado pelo tempo e pelo uso em geral estão exemplificadas na Figura 7.

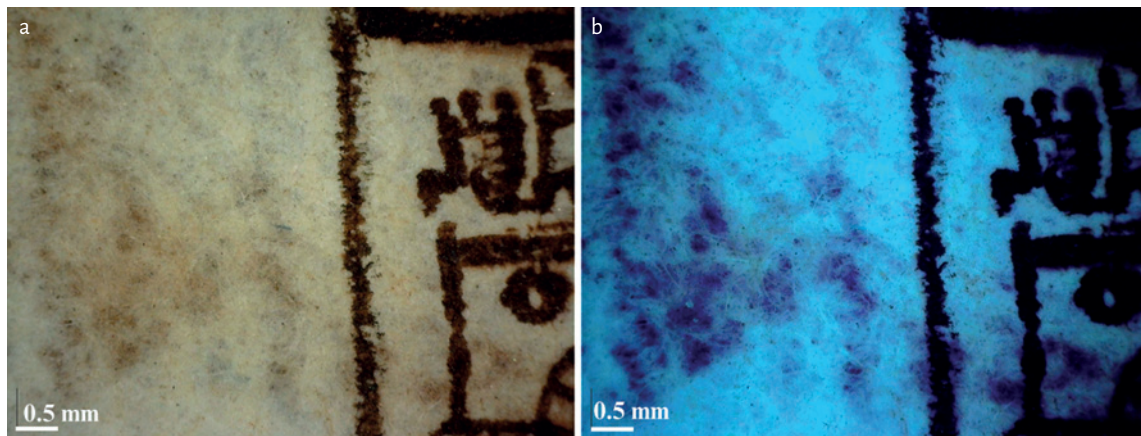


**FIGURA 6.** Páginas que evidenciam fragilidade: a) pp. 142-143 e b) pp. 150-151. © Laboratório HERCULES.

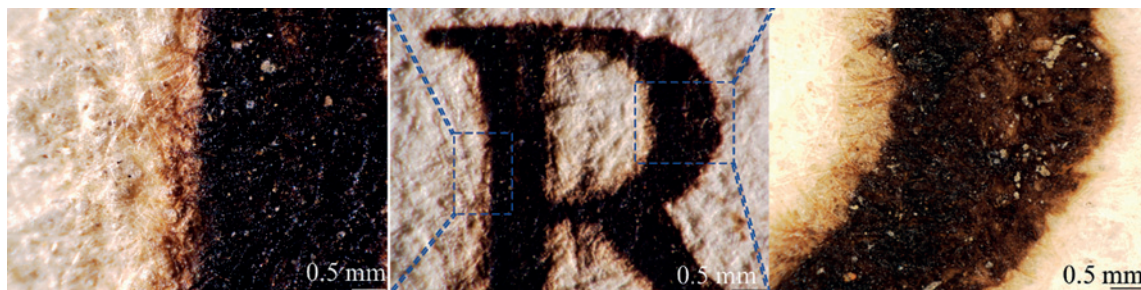


**FIGURA 7.** Detalhes fotográficos de diferentes patologias: a) manchas devidas à degradação natural do suporte de papel; b) migração da tinta para o verso do fólio. © Laboratório HERCULES.

Complementarmente, foi usado um microscópio digital portátil que possibilitou a aquisição de imagens em áreas de acesso particularmente difícil, quer pela estrutura do próprio livro, quer pelo seu frágil estado de conservação, e permitiu a observação com recurso a radiação UV. As áreas nas quais ocorreu migração da tinta proveniente do verso dos fólhos são mais bem delimitadas e visualizadas quando iluminadas com radiação UV, apresentando tom arroxeadado como se observa na Figura 8. Segundo o modelo proposto por Reissland (2001), os iões Fe (II) em excesso permanecem em geral nas zonas circundantes à tinta, ocorrendo reações de oxidação



**FIGURA 8.** Imagens adquiridas com microscópio digital: *a)* detalhe de elemento figurativo (p. 4) adquirido com radiação Vis; *b)* com radiação UV, que evidencia a degradação por migração de elementos decorativos com maior quantidade de tinta.  
© Laboratório HERCULES.



**FIGURA 9.** Imagens de MO digital com iluminação rasante: ao centro, pormenor da letra R na p. 7; à esquerda e à direita, imagens (140×) que evidenciam a distribuição heterogênea da tinta e a presença de diferentes partículas na sua superfície.  
© Laboratório HERCULES.

da celulose, catalisada por estas iões na vizinhança dessas zonas, com a observação de halos fluorescentes de cor esverdeada à volta da tinta, e que se pode estender até ao verso do fólio, nos primeiros estádios do processo de degradação. As etapas seguintes correspondem à ausência de fluorescência e intensificação da cor castanha no verso do fólio até à quebra do suporte na zona de tinta. Neste caso e nas restantes observações realizadas sob radiação UV não se observaram os halos esverdeados referidos no modelo de Reissland (Reissland, 2001).

Com recurso à microscopia ótica digital foram também observadas, apenas nas áreas de tinta, diversas partículas de diferentes tamanhos, cores e morfologias (Figura 9). Estas partículas podem ter resultado da deposição de poeiras, resíduos associados aos utensílios usados para escrever e/ou produtos de degradação da própria tinta.

Segundo Camera (2007), a presença de partículas cristalinas pode estar associada ao processo de envelhecimento da tinta e tem como principais fatores, entre outros, o método de

aplicação, a qualidade da tinta aplicada por área escrita e o tipo de suporte usado. Para além disso, a utilização de tratamentos de conservação é muitas vezes responsável pela formação de partículas de diferentes tamanhos nos suportes de escrita.

No que diz respeito às degradações observadas, as fissuras e a perda de material são as mais graves, sendo predominante no conjunto de páginas onde se encontram as representações das várias letras (pp. 138-156), o que sugere que estejam relacionadas com a quantidade de tinta aplicada por área de escrita.

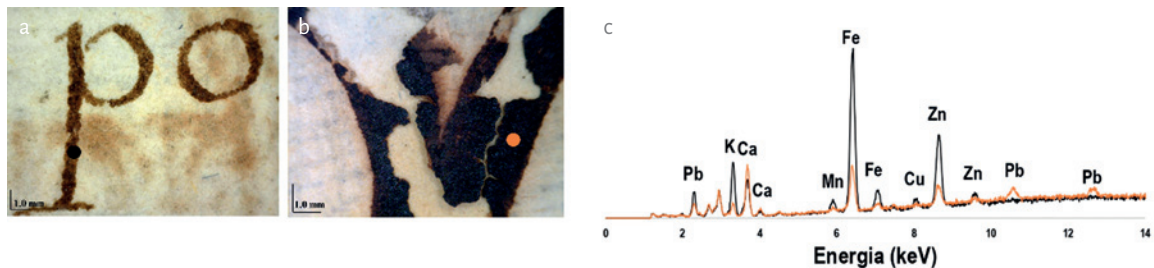
A análise da cor complementa a informação dos registos fotográficos e permite registar mais fielmente as diferenças cromáticas das tintas do códice. A Tabela 2 relaciona os valores das coordenadas do sistema CIEL\*a\*b\*, obtidos pela análise colorimétrica, com as tintas ilustradas nas imagens de MO digital. O escurecimento das tintas de castanho-claro a preto leva a uma diminuição evidente do parâmetro L\* em cerca de 20 valores de diferença. A coordenada b\* (amarelo/azul), mais positiva na tinta castanho-clara, está de acordo com a maior contribuição de amarelo que se pode perceber nesta tinta enquanto a tinta castanho-escura apresenta um tom mais avermelhado, dado pelo maior valor positivo da coordenada a\* (verde/vermelho).

**TABELA 2**

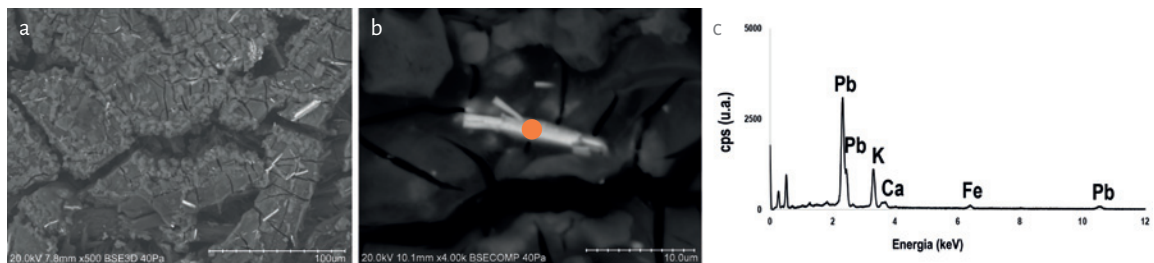
Imagens de MO digital de tintas com diferentes cores e respetivos valores das coordenadas L\*, a\*, b\*

| TINTA CASTANHO-CLARA (p. 267)   | TINTA CASTANHO-ESCURA (p. 1)  | TINTA PRETA (p. 119)  |
|---|---|---|
|  |  |  |
| 48.92, 4.15, 14.67  | 42.23, 6.15, 12.67  | 28.76, 1.28, 2.30   |

O uso combinado de diferentes técnicas permitiu confirmar que apenas foi usada tinta ferrogálica como meio de escrita. As análises por SEM/EDS e EDXRF mostram a presença de elementos como Fe, Cu, Zn, K e S, característicos da tinta ferrogálica. Elementos como Mg e chumbo (Pb) foram também identificados (Figura 10). Para além disso, os espetros de  $\mu$ -Raman (dados não apresentados) confirmam a presença da tinta ferrogálica com as principais bandas características a  $\sim 1364$  e  $\sim 1448$   $\text{cm}^{-1}$ .



**FIGURA 10.** Imagens de microscopia digital de: a) p. 18; b) Imagens de microscopia digital de p.127 onde se assinalam os pontos analisados por EDXRF; c) nos espectros de EDXRF estão assinalados os picos relativos a Ca, K, Mn, Fe, Cu, Zn e Pb (os espectros foram normalizados relativamente à intensidade máxima do pico associado ao efeito de Compton). © Laboratório HERCULES.



**FIGURA 11.** Análise por SEM/EDS de uma amostra do p. 119: a) e b) imagens de SEM, com diferentes ampliações, onde se indica o ponto analisado por EDS; c) espectro de EDS, assinalando-se os picos relativos a Pb, K, Ca e Fe. © Laboratório HERCULES.

Embora as análises *in situ* por EDXRF realizadas em 30 páginas tenham demonstrado que as tintas têm composição elementar semelhante, as razões de Zn relativamente a Fe variam ao longo do códice, podendo definir-se dois conjuntos: o grupo de páginas 4-119 apresenta menor valor para a razão Zn/Fe do que o grupo de páginas 121-265. Os resultados sugerem a hipótese de terem sido usadas diferentes tintas para redigir e decorar este códice. À tinta utilizada no conjunto de páginas 121-265, para além do vitríolo verde (sulfato de ferro), pode ter sido propositadamente adicionado vitríolo branco (sulfato de zinco). Por outro lado, no outro conjunto de páginas 4-119, o baixo valor da razão Zn/Fe pode sugerir a utilização de apenas vitríolo verde, embora contaminado por Zn. O mesmo se pode pensar relativamente à presença de Cu, dada a baixa razão Cu/Fe.

Outro aspeto que mereceu atenção foi a presença de partículas enriquecidas em Pb nas áreas com tinta (Figura 11).

As amostras de tinta recolhidas deste livro apresentam partículas ricas em chumbo com comprimento  $\leq 15 \mu\text{m}$ , aproximadamente. Desconhecem-se registos que mencionem o uso de chumbo em receitas de tinta ferrogálica, pelo que a sua presença pode estar relacionada com resíduos provenientes das caldeiras onde o vitríolo era purificado ou com utensílios de escrita, como tinteiros. Defendem esta última hipótese alguns estudos que referem a existência de tinteiros de chumbo ou de misturas de metais que incluem este elemento (Carmino Martínez, 2017; Ecksart, 2017).



Para além disto, é de referir que na receita de tinta para papel de Juan Iciar se recomenda que, após a sua preparação a tinta seja acondicionada num recipiente de chumbo: «(...) y finalmente bien colada guarden la en vna vasija de plomo, o en vna bota muy bien cubierta (...)» (Iciar, 1548, p. 14). Embora Pessoa não tenha transcrito esta informação, tinha conhecimento dela e, por isso, é possível que ele próprio tenha guardado a sua tinta num recipiente de chumbo. De facto, é sabido que o Pb metálico sofre oxidação a Pb (II) em meio ácido ( $\text{pH} < 5$ ) e que os ácidos orgânicos também são responsáveis pela corrosão do chumbo. O ião Pb (II) pode posteriormente participar em diferentes reações, nomeadamente, com o dióxido de carbono ( $\text{CO}_2$ ) do ar ou com espécies presentes na tinta, como ião sulfato em excesso ( $\text{SO}_4^{2-}$ ), e dar origem a sulfato de chumbo ( $\text{PbSO}_4$ ) ou carbonato de chumbo ( $\text{PbCO}_3$ ) (Leygraf et al., 2016; Lyon, 2010). Por outro lado, microfragmentos do tinteiro podem também soltar-se e serem incorporados na tinta.

Foram ainda encontradas partículas enriquecidas em Mg, dispersas pela superfície dos fólhos, mas predominantemente nas áreas com tinta. Análises pontuais por EDS revelaram que, em algumas partículas, o Mg está associado ao S, enquanto noutras não é detetado este último elemento. O Mg está muitas vezes associado a tratamentos de conservação por desacidificação, muito em voga a partir do século XX (Stauderman et al., 1996; Morenus, 2003). Não existe registo ou informação de que o *Maniz*. Cód. 99 tenha sido intervencionado e, caso contrário, provavelmente a primeira abordagem seria a recuperação da estrutura dos fólhos e só depois se procederia a uma eventual desacidificação. Posto isto, novas investigações são necessárias para enquadrar a presença destas partículas enriquecidas em Mg.

---

## NOTAS FINAIS

---

Comprometemo-nos a analisar esta obra com um olhar abrangente às áreas das ciências físicas para que desvendássemos os materiais e técnicas usados na sua produção. Por isso, este capítulo incidiu sobre o seu estudo técnico-material e estado de conservação.

Foi feita uma análise geral do códice, de modo a dar a conhecer as suas principais características. Esta análise permitiu verificar que embora parte dela esteja bem conservada, um conjunto de fólhos encontra-se bastante fragilizado. Foram observadas manchas e alterações da cor do suporte que podem estar relacionadas com o manuseio e uso em geral bem como com um acondicionamento inadequado que propiciou a exposição da obra a condições ambientais não controladas. Para além destes, a ação da tinta ferrogálica, usada para redigir este códice, é também responsável pelas degradações acima mencionadas, entre outras mais graves, como fissuras, lacunas e perdas de material.

Verificou-se também que o manuscrito apresenta uma encadernação bastante particular, resultante da conjugação de vários pormenores que não eram frequentemente encontrados numa mesma obra, como o uso alternado de cores complementares nas fitas dos fechos, a decoração de fundo em forma de diamante, a presença de motivos dourados usados a partir do século XVII, e a semelhança de aspetos individuais com outras encadernações contemporâneas da coleção de Reservados da BPE.

Com recurso a diferentes técnicas analíticas, caracterizou-se o suporte de papel e as tintas de escrita. Confirmou-se que o papel usado é de fabrico manual, composto por uma mistura de trapo (linho e/ou cânhamo) e que nas margens existem vestígios de folha de ouro. Relativamente às tintas de escrita, as análises elementares permitiram identificar elementos característicos da tinta ferrogálica, tais como enxofre, potássio, ferro e zinco. Para além disto, foram detetadas variações nas proporções da razão de Zn/Fe. Estes resultados sugerem que foram usadas diferentes tintas na redação do códice, não se descartando a possibilidade de que a tinta onde não se utilizou vitríolo branco tenha sido produzida de acordo com a receita de tinta para papel descrita no códice (pp. 21-22). De facto, uma importante contribuição deste códice são as receitas de tinta ferrogálica para suporte de papel e pergaminho descritas no tratado de *Orthographia*. Estas receitas foram comparadas com outras, descritas em tratados de ortografia de períodos semelhantes ou próximos. Esta abordagem trouxe à luz semelhanças com as receitas descritas na obra de Juan Iciar (Iciar, 1548), concluindo-se que estas foram adotadas por António Pessoa.

Futuramente será importante integrar os resultados obtidos e compará-los com estudos e simulações laboratoriais para melhor compreender os aspetos que contribuem para os diferentes estados de conservação verificados. No entanto, por comparação com outros manuscritos de ortografia é possível supor que o grau de degradação está relacionado com a quantidade de tinta aplicada por área de escrita. Áreas mais degradadas apresentam uma maior quantidade de tinta. Por fim, sublinha-se que a ausência de aplicação de tratamentos de conservação e restauro bem como o manuseio e acondicionamento inapropriado e o prolongamento destas situações contribuem para uma situação desfavorável à conservação da obra. Com este estudo pretende-se também alertar para estas situações e contribuir para um diálogo que permita levar a cabo ações concretas para a salvaguarda e a valorização do património escrito.

## AGRADECIMENTOS

As autoras agradecem a Ofélia Sequeira pela transcrição dos textos de António Pessoa e respetiva transcrição para português atual. Agradecem também a disponibilidade do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em cujo laboratório se realizou o registo fotográfico, bem como ao Laboratório HERCULES da Universidade de Évora e do Laboratório José Figueiredo – DGPC onde foram feitas as análises laboratoriais. Agradece-se a Ana Cristina Machado pela separação e identificação das fibras da amostra do suporte de papel e a Lília Esteves pela ajuda na identificação da pele da encadernação. Agradece-se a Tiago C. P. dos Reis Miranda e a Marc H. Smith a revisão do texto e as sugestões. Agradece-se por fim à Fundação para a Ciência e Tecnologia pelo financiamento do projeto IronIC (PTDC/ART-HIS/32327/2017) e financiamento institucional (UIDB/04449/2020 e UIDP/04449/2020) e da bolsa de doutoramento (SFRH/BD/147528/2019).



## REFERÊNCIAS

- Aceto, M.; Agostino, A.; Boccaleri, E.; Garlanda, A. (2008) The Vercelli Gospels laid open: an investigation into the inks used to write the oldest Gospels in Latin, *X-ray Spectrometry*, 37(4), 286–292.
- Artioli, G. (2010) *Scientific Methods and Cultural Heritage*, Oxford University Press, New York.
- Barrett, T. (2011) *Paper through time: non-destructive analysis of 14th- through 19th-century European-style papers*, University of Iowa, Iowa, <http://paper.lib.uiowa.edu/european.php> (acesso 30-11-2021).
- Bueno, D. (1690) *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar príncipes, y señores*, Domingo Gascón, Zaragoza.
- Camera, D. (2007) Crystal formations within iron gall ink, *Journal of the American Institute for Conservation*, 46(2), 153-174.
- Cárcel Ortí, M.; Odena, J. (1979) La tinta y su composición. Cuatro recetas valencianas (siglos XV-XVII), *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, 415-426.
- Cardon, D. (2003) *Le monde des teinture naturelles*, Belin, Paris.
- Carmino Martínez, C. del (2017) Escritura y oficina en el siglo XVIII: La administración de correos de Lima, *Historia. Instituciones. Documentos*, 36.
- Carvalho, D. N. (1904) *Forty centuries of ink*, The Banks Law Publishing Co., New York.
- Claro, A.; Ferreira, M. J. P. (2020) Chinese textiles for the Portuguese market: rethinking their history through dye analysis, *Textile Museum Journal*, 47, 109-136.
- Costa, A. J. da (1993) *Normas gerais de transcrição e publicação de documentos e textos medievais e modernos*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Eckardt, H. (2017) Materials and production, in *Writing and power in the Roman world: literacies and material culture*, Cambridge University Press, New York, 53-67.
- Ferreira, E. S. B.; Hulme, A. N.; McNab, H.; Quye, A. (2004) The natural constituents of historical textile dyes, *Chemical Society Reviews*, 33(6), 329-336.
- Ferreira, L. G. (2002) *Erário mineral*, 2 vols., ed. J. F. Furtado, Editora Fiocruz, Belo Horizonte.
- García, R. (2020) *Papel y tintas en el patrimonio documental. Evolución a largo plazo, deterioro y propuestas de conservación y estabilización*, Dissertação Mestrado em Engenharia Ambiental, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Gilchrist, A.; Nobbs, J. (2017) Colorimetry, theory, in *Encyclopedia of Spectroscopy and Spectrometry*, eds. J. C. Lindon, G. E. Tranter e D. Koppelaar, Academic press, London e San Diego, 328-333.
- Guareschi, R. (1920) *Tintas de escribir: manual teorico practico*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Guerra, M. F. (2000) The study of the characterisation and provenance of coins and other metal work using XRF, PIXE and activation analysis, in *Radiation in Art and Archeometry*, eds. D. Creagh e A. Bradley, Elsevier Science B.V., Amsterdam, 378-416.
- Iciar, J. (1548) *Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia practica: en la qual se enseña a escreuir perfectamente, ansi por practica como por geometria todas las suertes de letras que mas en nuestra España y fuera della se vsan [...]*, Bartholome de Nagera, Çaragoça.
- Karpenko, V.; Norris, J. A. (2002) Vitriol in the history of chemistry, *Chemicke Listy*, 96(12), 997-1005.
- Kleem, D.; Philipp, T.; Heinze, U.; Wagenknecht, W. (1998) Comprehensive cellulose chemistry. Volume 1. Fundamentals and analytical methods, *Journal of the American Chemical Society*, 121(37), 8677-8680.
- Kroustallis, S. (2002) Escribir en el siglo XVI: recetas de la tinta negra española, *Revista de la Real Sociedad Económica Matritense*, 48, 99-112.
- Lerf, A.; Wagner, F. E. (2016) Model compounds of iron gall inks – a Mössbauer study, *Hyperfine Interactions*, 237(1), 13-18.
- Leygraf, C.; Wallinder, O. W.; Tidblad, J.; Graedel, T. (Eds.) (2016) Chemical mechanisms of lead corrosion, in *Atmospheric corrosion*, 2.ª ed., John Wiley & Sons, Inc., New Jersey, 316-326.
- Lyon, S. B. (2010) Corrosion of lead and its alloys, *Materials Science and Materials Engineering*, 3, 2053-2067.
- Manhita, A.; Balcaen, L.; Vanhaecke, F.; Ferreira, T.; Candeias, A.; Barrocas Dias, C. (2014) Unveiling the colour palette of Arraiolos carpets: material study of carpets from the 17th to 19th century period by HPLC-DAD-MS and ICP-MS, *Journal of Cultural Heritage*, 15(3), 292-299.
- Mercedarios (1685) *Constitutiones Ordinis Excalceatorum B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivorum*, apud Thomam Lopez de Haro, S.I.. (BNE 3/64148), Biblioteca Nacional de España, Madrid. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000239627&page=1> (acesso 22-09-2022).

- Mitchell, C. A.; Hepworth, T. C. (1904) *Inks: Their Composition and Manufacture*, Charles Griffin & Company, Ltd., London.
- Morenus, L. S. (2003) In search of a remedy: History of treating iron-gall ink at the Library of Congress, *The book and paper group annual*, 22, 119-125.
- Neevel, J.G. (1995) Development of a new conservation treatment for ink corrosion, based on the natural anti-oxidant phytate, in *Preprints of the 8<sup>th</sup> International congress of IADA*, eds. M. S. Koch e K. J. Palm, IADA, Tübingen, 93-100.
- Neevel, J. G. (1995a) Phytate: a potential conservation agent for the treatment of ink corrosion caused by iron-gall inks, *Restaurator*, 16(3), 143-160.
- Nunes, M.; Relvas, C.; Figueira, F.; Campelo, J.; Candeias, A.; Caldeira, A.T.; Ferreira, T. (2015) Analytical and microbiological characterization of paper samples exhibiting foxing stains, *Microscopy and Microanalyses*, 21, 63-77.
- Ortiz, L. (1696) *El maestro de escribir, la theorica, y la practica para aprender, y para enseñar, este vtilissimo com otros dos artes nuevos: vno para saber formar rãfagos : otro para in ventar innumerables formas de letras*, Presso Paolo Baglioni, Venezia.
- Pastoureau, M. (2004) *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Éditions du Seuil, Lonrai.
- Perez de Gusman, F. (1517) *Comienca la Cronica des serenissimo Rey Don Juan el segundo deste noble, etc.* (BL c62g1), Database of Bookbindings, British Library, London. <https://www.bl.uk/catalogues/bookbindings/LargeImage.aspx?RecordId=020-000005196&ImageId=ImageId=42203&Copyright=BL> (acesso 22-09-2022).
- Reissland, B. (2000) Visible progress of paper degradation caused by iron gall inks, in *Postprints of The iron gall ink meeting*, University of Northumbria, Newcastle upon Tyne, 67-72.
- Reissland, B.; Hofenk de Graaff, J. (2001) Condition rating for paper objects with iron-gall ink, *ICN-information*, 1, 1-4.
- Silveira, F. R. (s.d.) *Treatises by Francisco Roiz Silveira or Silveira...* (Ms Add 25419), Database of Bookbindings, British Library, London. <https://www.bl.uk/catalogues/bookbindings/LargeImage.aspx?RecordId=020-000020029&ImageId=ImageId=58051&Copyright=BL> (acesso 22-09-2022).
- Simões, A. V. (1933) A Flandres, Portugal e os primórdios do capitalismo moderno, in *Estudos de História*, ed. A. A. Marques de Almeida (Trad. M. Kelly), Centro de História da Universidade de Lisboa, Lisboa, 31-66.
- Smith, C. S.; Hawthorne, J. G. (1974) *Mappae Clavicula: A little key to the world of medieval techniques*, *American Philosophical Society*, 64(4), 1-128.
- Stijnman, A. (2006) Iron gall inks in history: ingredients and production, in *Iron gall inks: on manufacture, characterisation, degradation and stabilization*, eds. J. Kolar e M. Strlic, National and University Library, Ljubljana, 25-68.
- Stauderman, S. D.; Brückle, I.; Bischoff, J. J. (1996) Observations on the use of Bookkeeper deacidification spray for the treatment of individual objects, *The Book and Paper Group Annual*, 15, 127-143.
- Stuart, B. H. (2007) *Analytical techniques in materials conservation*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester.
- Wouters, J.; Grzywacz, C. M.; Claro, A. (2011) A comparative investigation of hydrolysis methods to analyze natural organic dyes by HPLC-PDA: nine methods, twelve biological sources, ten dye classes, dyed yarns, pigments and paints, *Studies in Conservation*, 56(3), 231-249.





## UM JESUÍTA CALÍGRAFO

### FRAGMENTOS DE UM PERCURSO BIOGRÁFICO<sup>1</sup>

FERNANDA OLIVAL<sup>2</sup>

Conhecer as grandes linhas que terão marcado a vida de António Pessoa é o objetivo deste capítulo. Adverte-se que não é tarefa fácil, pois trata-se de um jesuíta que não foi teólogo nem filósofo; não alcançou cargos relevantes dentro e fora da Companhia, nem morreu como mártir. Por tudo isto, as fontes, embora o mencionem, pouco falam dele. Assim, conseguiu-se aclarar apenas alguns momentos desse percurso de vida e outros ficaram marcados pela verosimilhança, com diferentes graus de incerteza – é conveniente não o esquecer.

António Pessoa nasceu no Crato, tal como registou na folha de rosto da sua «Orthographia pratica...». Desconhece-se a data precisa do seu nascimento ou do batismo, mas teria ocorrido em 1595, como refere Sommervogel (1895, VI: *sub voce* «Pessoa, Antoine»). Há apenas alguns registos paroquiais do Crato desse ano e o dele faz parte dos que se perderam. Seria um dos filhos do meio da prole dos seus progenitores.

Os seus pais, Manuel Pessoa e Ana Morais, casaram na freguesia cratense de Nossa Senhora da Conceição, a única existente na área da vila nesta época. Fizeram-no no último dia de janeiro de 1581. No enlace estiveram presentes Francisco Aires e Gaspar de Andrade e as respetivas mulheres<sup>3</sup>. O casal terá ficado a viver por ali. Deles pouco mais sabemos com firmeza. Um genealogista de Portalegre, Manuel da Costa Juzarte de Brito (1675-1759), considerou Manuel Pessoa parente dos Condes da Castanheira e atribuiu-lhe o apelido de Pessoa de Ataíde, ao mesmo tempo que transformou a mulher em «Ana de Morais de Faria, prima segunda do

<sup>1</sup> Trabalho desenvolvido no âmbito de UIDB/00057/2020 – FCT.

<sup>2</sup> CIDEHUS, Universidade de Évora

<sup>3</sup> ADPTG, *Casamentos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Crato*, L.º 2M, fl. 6.

Almotacé-mor» (Brito, 2002, p. 576). Felgueiras Gayo (1750-1831) repetiu a ideia e ainda apontou que este era o segundo matrimónio de Manuel Pessoa (Gayo, 1992, p. 75, § 116).

Sabe-se que o casal invocado teve vários filhos. Nasceu-lhes um em 1585 (Manuel), batizado a 23 de dezembro<sup>4</sup>. É possível que este nem fosse o rebento mais velho. Também foi apadrinhado por um Francisco Aires, seguramente um notável da terra ou uma pessoa com poder a nível local, pelos muitos afilhados que dele encerram os registos da citada paróquia, ainda que se possa admitir a existência de mais do que um Francisco Aires no período em estudo. «Aires» era um apelido que se repetia por ali, com alguma insistência e em postos de algum relevo. Em 1586 houve crismas no Crato<sup>5</sup>, mas nenhum destes indivíduos marcou presença nas listas de recetores do sacramento nem no apadrinhamento, a não ser Francisco Aires, que obteve mais afilhados. Nenhum apelido «Pessoa» figura no longo elenco de nomes e as listas só mencionam um padrinho, mesmo que o sacramento fosse dado a uma jovem do sexo feminino. Houve, todavia, pelo menos dois padrinhos com o sobrenome «Morais»<sup>6</sup>.

A 2 de outubro de 1588, o casal referido voltou à pia batismal da freguesia de Nossa Senhora da Conceição. Desta vez fê-lo para batizar uma filha, que recebeu o nome de Antónia<sup>7</sup>. Em 1596 (16 de setembro), o mesmo casal batizou um «Eusébio»<sup>8</sup> e talvez posteriormente uma «Sebastiana», que veio a casar em 1623, quando o seu pai já tinha falecido<sup>9</sup>.

Os párocos que atuavam nesta freguesia eram pouco atentos aos registos que exaravam, pelo que não indicaram o estatuto social nem a ocupação dos progenitores de António Pessoa, se alguma tiveram. Mais tarde, houve eclesiásticos repreendidos nas visitas, pela sua negligência em relação aos dados que lançavam nos livros. Como se isso não bastasse, em 1662, durante a guerra da Restauração, as forças castelhanas capitaneadas por D. João de Áustria queimaram parte significativa da vila. Por isso, muita documentação local perdeu-se, amputando a terra de uma parcela do seu passado, como se queixou o redator setecentista das Memórias Paroquiais (Capela et al., 2019, pp. 495, 498).

Nas fontes compulsadas, só voltamos a encontrar António Pessoa a 6 de junho de 1617, quando ingressou no noviciado dos Jesuítas, em Évora. Teria então 22 anos, o que era uma idade tardia e relativamente pouco frequente, para quem entrava com o simples estatuto de irmão. A maioria dos simples noviços coevos teria entre 14 e 19 anos. Sabemos apenas que nessa altura era estudante e já revelava uma caligrafia relativamente cuidada, sinal que fizera alguma instrução

<sup>4</sup> ADPTG, *Batismos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Crato*, L.º 2B, fl. não numerado.

<sup>5</sup> ADPTG, *Batismos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Crato*, L.º 2B, fls. 102-113.

<sup>6</sup> Tratava-se de um Pedro e de um Gonçalo de Morais – ADPTG, *Batismos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Crato*, L.º 2B, fls. 103, 106v e 108.

<sup>7</sup> ADPTG, *Batismos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Crato*, L.º 2B, fl. 117v.

<sup>8</sup> Teve como padrinhos Cristóvão Leitão e João de Morais – ADPTG, *Batismos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Crato*, L.º 3B, fl. 62v.

<sup>9</sup> ADPTG, *Casamentos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Crato*, L.º 1C, fl. 83.



prévia, talvez na sua terra de origem. Com a idade apontada, não parece verosímil ter-se deslocado para Évora para ingressar na Universidade e depois ter optado pela filiação nos Jesuítas. Tudo indica que terá feito entrada direta no noviciado.

A Companhia de Jesus chegara a Portugal em 1540 e rapidamente ganhou poder e influência, tendo fundado várias casas e colégios. Depois do de Lisboa (1541) e Coimbra (1542), o de Évora datava de 1551. Entre 1560 e 1561 foram abertos os colégios do Porto, Braga e Bragança. Em 1569-1570, o do Funchal e o de Angra e em 1591, o de Ponta Delgada, entre outros locais, do Reino e do espaço colonial. De notar que a Província jesuítica Lusitana, já nesta época se estendia até Angola (Hamy, 1892, p. 5), e a esta somavam-se outras províncias ultramarinas, na área do Império colonial português. No final do século XVI e inícios de Seiscentos era uma instituição em expansão (Rodrigues, 1938-, III-1, pp. 4-5), mesmo no sul de Portugal, onde fundara casas em Faro (1599), Vila Viçosa (1601-1602) e Portalegre (1605). O seu impacto era crescente na esfera religiosa, mas também na política e social. Com um apostolado militante, fortemente empenhado na educação da juventude e numa prática religiosa, da qual fazia parte a defesa da confissão e comunhão frequentes, a Companhia transformara-se num dos veículos da Contrarreforma em Portugal. A Província Lusitana teria em 1614 um total de 659 elementos, distribuídos pelas várias instituições, incluindo as das ilhas Atlânticas (Madeira, Açores, Cabo Verde) e Angola. Cinco anos mais tarde, albergava 643. No tempo de vida de António Pessoa, oscilou entre os 614 e 662 afiliados. Entre 1625 e 1649, em cada ano e em média, cerca de 32 jovens ingressavam na agremiação, nesta província<sup>10</sup>.

O Colégio eborense do Espírito Santo, para onde começou por entrar António Pessoa, constituía a segunda maior instituição jesuítica portuguesa, com 145 elementos em 1614 e 154 em 1619<sup>11</sup>. O embate geral produzido pela pedagogia dos Jesuítas e dos seus locais de ensino foi de tal forma grande que por volta de 1611, e de novo pelos anos de 1636-1639, se discutia em Portugal a necessidade de fechar as «escolas públicas»<sup>12</sup>, especialmente as destes eclesiásticos, eventualmente deixando apenas as Universidades de Coimbra e Évora. Considerava-se que as citadas escolas contribuíam para que não houvesse lavradores, artesãos, marinheiros e soldados. Muitos membros da Companhia reagiram e contestaram estes argumentos, saindo vencedores<sup>13</sup>.

Quando se fala de ingresso importa ter presente que, depois de muita polémica, os Jesuítas na sua V Congregação adotaram estatutos de limpeza de sangue, em 1593 (Maccoci, 2004,

<sup>10</sup> ARSI, *Lus.*, 44-45.

<sup>11</sup> ARSI, *Lus.*, 44-II, p.302.

<sup>12</sup> Na época eram assim designadas as dos jesuítas por estarem também, muitas delas, abertas aos elementos da comunidade exterior (laicos) e não apenas para os noviços e religiosos. Os cinco locais onde tinham estas escolas eram Coimbra, Évora, Lisboa, Braga e Bragança. No entanto, para além das dos Jesuítas, havia outras «escolas públicas».

<sup>13</sup> ANTT, *Cartório Jesuítico*, Mç. 56, docs. 9-13.

pp. 295-296). Foi um acolhimento tardio. Datam de meados do ano seguinte as nove diretivas do italiano Padre Geral, Claudio Acquaviva, para se efetuarem habilitações aos novos pretendentes. Por aquela missiva, para começar, todos os candidatos deviam ser advertidos que se em algum tempo se soubesse que alguém «tinha raça» (de judeu, mouro ou mulato<sup>14</sup>) era expulso, pois a limpeza de sangue nunca era um assunto julgado de forma definitiva, naquela e noutras instituições da época. A estratégia consistia em dissuadir o pretendente, advertindo-o dos riscos que ele e a sua parentela corriam em matéria de honra, caso mais tarde se confirmasse algum rumor, conducente à exclusão. Só aos que perseveravam era perguntado o nome dos pais e quatro avós e a designação da terra para se iniciarem provanças. Segundo os preceitos referidos, poder-se-ia recorrer à Inquisição para obter informações, designadamente ao secretário. Em Portugal seria talvez ao do Conselho Geral, um indivíduo com grande poder, pelas informações a que tinha acesso, ou a um inquisidor: «Si es gente de quien se puede creer que la Santa Inquisición terna [sic] notícia por esta vía se puede inquirir de su limpieza, pero es necesario usar deste medio con todo lo secreto por vía del secretario o de algum inquisidor amigo porque si no es con secreto no diran nada como es razon»<sup>15</sup>. Só se por este meio não houvesse resultados, se fariam interrogatórios: «Si por esta vía que es la mas cierta no se pudiere saber nada, procurarsea saber que gente ay alli de su tierra que conosca los deudos del que pide ser admitido lo qual de ordinario se hallara en las Universidades y por vía destes sus conocidos se podra saber en que opinion son tenidos sus deudos». Apenas se o interrogatório aos conterrâneos não resultasse, se optava por deslocar alguém à localidade: ou o reitor de uma igreja próxima, ou um elemento da Companhia que fosse de confiança. Tanto um como outro deviam atuar de modo discreto, dando a entender que a incumbência não era esta. Duas diretivas versavam sobre as testemunhas: «Va mucho en mirar las personas de quien se toma esta informacion que sean sin sospecha desta mancha, y ansi lo primero e mas seguro es tomarla del comissario, o familiar del Santo Oficio que viviere en aquel lugar donde es natural el pretendiente, porque de ordinario ay alguno o algunos destes en qualquier lugar»; onde não os houvesse os interpelados deviam ser «christianos viejos conocidos por tales»<sup>16</sup>. Note-se, nesta fase, o peso e a colagem aos agentes do Santo Oficio aqui revelada, mais um indicador da sua importância social no campo da pureza de sangue, a nível local. Outras instituições aproveitavam-se deles como informadores privilegiados e com a vantagem de estarem teoricamente disponíveis em todo o território, incluindo no Império colonial. Dispunham, de facto, de créditos sociais. Por fim, o supervisor das provanças devia consultar o resultado obtido com elementos internos e deixar registo de como efetuara estas diligências, para não faltar às

<sup>14</sup> Esta especificação resulta daquilo que é mencionado no resumo das habilitações do início do século XVII – BPE, Cód. CXXX/1-2, fls. 15v, 25.

<sup>15</sup> BNP, Cód. 752, fl. 13.

<sup>16</sup> BNP, Cód. 752, fls. 12v-13v. Sobre estas diretivas, ver também BPE, Cód. CXXX/1-2, fls. IV-IVv.

suas obrigações neste campo. Tratava-se de fazer uma pequena súmula das mesmas, e este livro, para o colégio de Évora, é um dos que sobreviveu até hoje. Tinha no primeiro fólio numerado a seguinte advertência: «Livro primeiro dos resumos das inquirições. Estes livros se devem sempre conservar, porque sucede servirem muitas vezes em cousas mui necessarias, que sem eles se não averiguariam»<sup>17</sup>. Havia, assim, uma preocupação com as provas e até com os nomes dos responsáveis.

No caso de António Pessoa, em junho de 1617, já teria as habilitações feitas para ingressar nos Jesuítas, como noviço. Conhece-se o resumo das mesmas e por isso sabe-se que terão decorrido em Évora. O modelo seguido foi o de ouvir conterrâneos, sinal que a parentela teria algum enraizamento no Crato. De acordo com a síntese referida, foram interrogados e atestaram o seu sangue: Paulo Leitão de Abreu, juiz de fora de Évora, natural do Crato; Pedro Lamego, de mais de 80 anos, e António Machado, de mais de 60, ambos do Crato. Também corroboraram a sua limpeza os religiosos jesuítas Manuel Ribeiro e Sebastião de Abreu, «ainda que não alcançaram os avós»<sup>18</sup>. Havia, assim, garantias da sua pureza, embora limitadas no caso dos últimos depoentes. Observe-se a preocupação com os avós, recorrente em muitas habilitações deste período, como forma de obter mais segurança na amplitude geracional. À maioria das testemunhas seria dado juramento<sup>19</sup>.

Quando analisamos os conterrâneos de António Pessoa presentes na Companhia por aqueles anos (Tabela 1), nota-se que, feita exceção a Sebastião de Abreu e Manuel Ribeiro, os dois claramente oriundos das elites locais, todos os outros entraram relativamente tarde, especialmente os que tinham previamente abraçado o sacerdócio.

Tudo indica que Manuel Ribeiro e Sebastião de Abreu tiveram provanças tiradas no Crato, o que aumentava os custos, mas os restantes talvez não. Possivelmente, as de Manuel Ribeiro tenham sido feitas nos dois locais. Os cratenses a morar em Évora não seriam muitos e auscultaram-se várias testemunhas mais do que uma vez (repetiam-se), até porque se privilegiavam os mais idosos. No Crato ou em Évora, muitas seriam oriundas das mesmas parentelas e de gente com algum destaque, a julgar pelos apelidos presentes: Aires ou Aires Caldeira, Rosa, Abreu, Dias. Eventualmente os pais de alguns jesuítas seriam chamados a depor por ocasião da entrada de um ou outro noviço com ingresso posterior (Tabela 1, nomes sublinhados e a itálico).

<sup>17</sup> BPE, Cód. CXXX/1-2. É de notar que o livro abria com o modelo de interrogatório seguido, que incluiria cerca de 23 perguntas (fls. III-IV).

<sup>18</sup> BPE, Cód. CXXX/1-2, fl. 38v.

<sup>19</sup> BPE, Cód. CXXX/1-2, fl. 24v.

**TABELA 1**  
**Conterrâneos de António Pessoa, que o antecederam**  
**ou com ele coexistiram no noviciado eborense dos Jesuítas (1605-1619)**

| PAIS, LOCAL        | Gonçalo Vaz + Constança Dias, nat. Aldeia da Mata                           | Belchior Vaz + Maria Caldeira, nat. Crato   | Manuel da Rosa + Maria Caldeira, mord.s Crato  | Manuel Pires + Madalena Rol, mord.s Crato | Manuel Pessoa + Ana de Morais, mord.s Crato   | Manuel Pires Camelo + Maria Dias, nat. Crato   |
|--------------------|---|---|--|---|---|--|
| ENTRADA            | 1606, maio  | 1607, dezembro  | 1610, janeiro  | 1610, março                               | 1617, junho   | 1618, junho  |
| NOVIÇO             | Afonso Dias, Padre, 27-28 anos  | Manuel Ribeiro, Irmão, 19 anos  | Sebastião de Abreu, Irmão, 15 anos   | António Fernandes, Padre, 35 anos         | <b>António Pessoa, Irmão, 22 anos</b>   | João Camelo, Irmão, 20 anos  |
| BPE, CXXX/1-2      | fl. 15v   | fl. 19  | fl. 24v  | fl. 25                                    | fl. 38v   | fl. 39v  |
| TESTEMUNHAS, IDADE | Manuel Dias Cansado, 71<br>Diogo Dias, + 70<br><br>Obs: nat. Aldeia da Mata | António Aires, Lic, vigário geral do Crato<br><br>Estêvão da Rosa<br><br>Francisco Aires Caldeira<br><br>António Machado<br><br>Rodrigo Álvares<br><br>João Mendes Morais | António Aires, Lic, vigário geral do Crato<br><br>João Guevara da Costa, 38<br><u>Belchior Vaz, 53</u><br><br>André Dias Buas, + 60<br><br>André Dias Campos, 59<br><br>Obs: tiradas pelo Padre Pedro Carreira, bacharel em Teologia | Rodrigo Álvares, 70                       | António Machado, + 60<br><br>Paulo Leitão de Abreu, juiz de fora de Évora<br><br>Pedro Lamego, + 80<br><br><u>Manuel Ribeiro, Irmão</u><br><u>Sebastião de Abreu, Irmão</u> | <u>Manuel da Rosa, c. 60</u><br><br>Martim da Rosa, 70<br><br>Francisco Aires Caldeira, 70<br><br>Cristóvão Leitão de Abreu, 75<br><br>Fernão Dias de Abreu, 56<br><br>Manuel de Andrade, 55 |

**LEGENDA:** ■ – testemunha repetida; nome sublinhado indica jesuíta conterrâneo ouvido como testemunha; quando o nome está em itálico e sublinhado – seria provavelmente progenitor de outro jesuíta conterrâneo; o número junto ao nome indica a idade; nat. – natural; mord. – morador. Informações complementares: BPE, CXXX/1-1, fls. 94v, 108, 129v, 130v, 182, 189v.

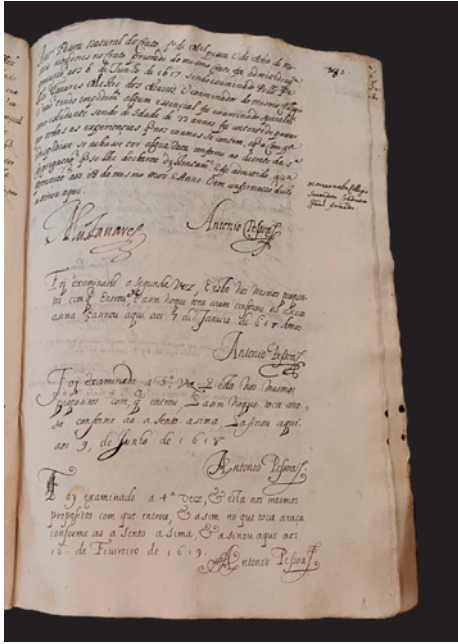
Por todos estes dados talvez se possa apontar que António Pessoa fizesse parte dos agregados com alguma relevância a nível local, senão mesmo do setor da pequena nobreza. Aliás, a onomástica incomum escolhida pelos pais para alguns dos seus irmãos (Eusébio, Sebastiana) também é um indicador de algum cuidado, eventualmente alguma literacia. O facto de os conterrâneos Sebastião de Abreu e Manuel Ribeiro, procedentes das parentelas de destaque, o terem acolhido na Companhia só reforça a ideia acima expressa. Talvez esses patrícios tenham contribuído para o seu recrutamento, pois a última missão jesuítica do Colégio de Évora ao Crato datara de 1601 (Palomo, 2003, pp. 124-125), quando António Pessoa contava apenas seis anos. Assim, muito provavelmente não teria sido essa deslocação a motivar o seu ingresso, o que não significava que outros jesuítas não circulassem por ali, integrados ou não em missões internas. É bom ter presente que só as do colégio eborense estão estudadas e havia outras casas inacianas.

Pelo modo como os registos de noviços eram feitos, torna-se muito provável que eventualmente os seus pais fossem moradores, mas talvez não naturais do Crato. António Pessoa nascera ali, mas não os seus pais ou pelo menos o seu progenitor: «António Pessoa natural do Crato filho de Manuel Pessoa e de Ana de Moraes moradores no Crato priorado do mesmo Crato»<sup>20</sup>. Quando os pais também tinham nascido na terra, esse facto era expresso de forma inequívoca.

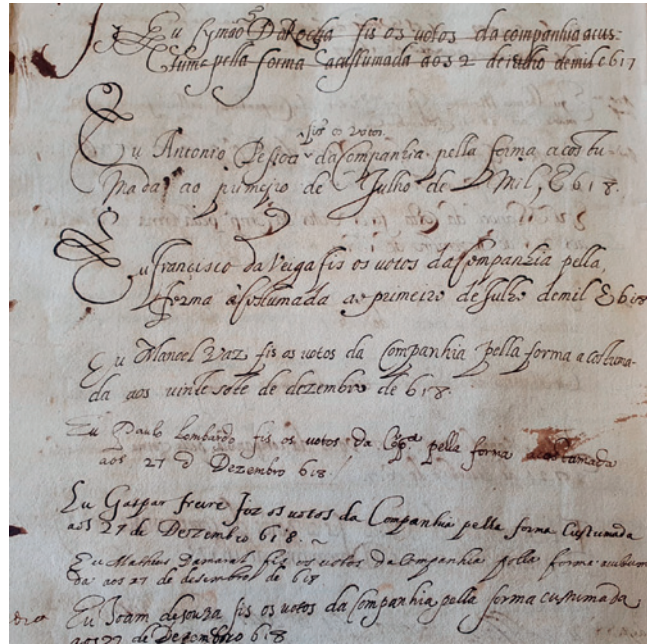
Uma vez no Colégio eborense, António Pessoa foi examinado pelo Mestre de noviços quatro vezes e em todas elas manteve o seu propósito de professar na Companhia. Como era habitual nessas ocasiões, foi sempre abordado sobre a sua limpeza de sangue para saber se havia alterações e advertido do risco de expulsão, caso aparecessem impurezas. No que respeita ao primeiro exame, limitou-se a assinar, mas nos seguintes (7 de janeiro de 1618, 9 de junho de 1618, 16 de fevereiro de 1619) foi com um texto do seu punho que manifestou a sua vontade (Figura 1). Fê-lo copiando a declaração usual e assinando-a. Este dado nada tem de extraordinário, pois assim se observava com todos os noviços, para reforçar o seu comprometimento.

Estes registos, todavia, permitem ver a boa qualidade da sua grafia e como a prática desta constituía já uma preocupação para ele, nestes anos. O texto começava com a expressão «Foi examinado» e o «F» inicial mereceu sempre grande cuidado, especialmente nos dois últimos registos. No texto de 1619, a própria conjunção copulativa «e» foi traçada de modo trabalhado. Com efeito, a sua letra tornou-se cada vez mais elaborada. No entanto, onde mais se esmerou foi na assinatura. Jogou com o «A» inicial, que foi tornando mais artístico, com o primeiro «s» do apelido, a que deu o formato de «s longo», e com a guarda. A assinatura era uma marca individual que traduzia personalidade, mesmo na adoção das modas vigentes, e assim acontecia com ele.

<sup>20</sup> BPE, Cód. CXXX/1-1, fl. 182.



**FIGURA 1.** Registo dos exames ao noviço António Pessoa. © BPE, Cód. CXXX/1-1, fl. 182.



**FIGURA 2.** Votos de António Pessoa, em 1 de julho de 1618. © BNP, Cód. 4468, fl. 61v.

Em 1 de julho de 1618, pouco depois do seu terceiro exame como noviço, António Pessoa terá feito os votos de devoção na Companhia, igualmente com um texto copiado pela sua mão no livro de registo<sup>21</sup>, como faziam outros companheiros. Por este comprometimento, o habitual era o jovem noviço obrigar-se a tomar o estado que parecesse mais conveniente à instituição. Ali, naquele curto texto, uma vez mais é a capital inicial a merecer os maiores cuidados. Neste caso, o «e» maiúsculo da palavra «eu» (Figura 2).

Outros registos, de outros indivíduos, apresentam a mesma preocupação. Com efeito, quando se compara a letra de António Pessoa com a série de textos autógrafos de outros noviços, conclui-se que o colégio eborense apostaria claramente nestas artes, pelo menos no primeiro quartel de Seiscentos<sup>22</sup>. Nem todos os noviços, porém, teriam igual destreza, mas mesmo assim, a habilidade de António Pessoa não seria espontânea, nem caso isolado. Era produto de uma escola e certamente de muito treino. Aliás, já na visita à província jesuítica Lusitana, de 1610-1613, se recomendava: «Procure-se que os noviços se apliquem de propósito a aprenderem a escrever muito bem, incitando-os a isso com alguns prémios, e outros meios religiosos, e também com penitências quando fossem necessárias. [A letra diferente, mas da época:] porque

<sup>21</sup> BNP, Cód. 4468, fl. 61v.

<sup>22</sup> Ver, por exemplo, BPE, Cód. CXXX/1-1, fls. 142v, 173v, 177v-178; BNP, Cód. 4467, fls. 52v-55, 61-61v, 65-65v.

há falta»<sup>23</sup>. Não sabemos se a escrita neste caso se referia apenas à estruturação do texto e qualidade literária, se também à sua dimensão caligráfica, mas é possível que englobasse um pouco de tudo.

A julgar pelos registos dos exames de noviço de António Pessoa, foi a partir de 1619 que a sua aptidão se tornou mais evidente.

Nesse ano ainda estava em Évora, junto com outros 32 noviços, entre eles João Camelo, seu conterrâneo. Na descrição da província portuguesa desse ano, António Pessoa era considerado como elemento dotado de «boas forças»<sup>24</sup>.

Em 1621, António Pessoa já fazia parte do elenco de quatro estudantes do Colégio de Braga, ainda com o estatuto de irmão<sup>25</sup>, e por onde poucos anos antes passara o seu patrício, o já Padre Manuel Ribeiro<sup>26</sup>. Pessoa saíra de Évora, que constituía, juntamente com Coimbra e eventualmente com Santo Antão em Lisboa, o núcleo duro de colégios onde se fazia a mais elevada formação avançada na área das Artes (Humanidades) e da Teologia. No ano seguinte, mantinha-se no referido colégio minhoto e no grupo referido, mas comprova-se que estudaria Casos de Consciência, lado a lado com Pedro Cota, natural da Ilha Terceira, de 26 anos<sup>27</sup>. Tratava-se da preparação usual, feita mediante exemplos ou casos de consciência, para administrar os sacramentos, especialmente o da Penitência, muito importante na prática religiosa inaciana e no múnus de um padre. Com efeito, para as ordens sacras era indispensável ser teólogo ou canonista, ou pelo menos ser versado em «casos de consciência», além de dominar o latim. Nesse ano, a descrição que dele fazia o colégio bracarense era: «Irmão António Pessoa natural do Crato, de 27 anos de idade, medíocres forças, 5 anos da Companhia estuda moral»<sup>28</sup>. Aplicar-se-ia em Teologia Moral com o fito acima referido, ou seja, o sacerdócio. Em muitos colégios dos jesuítas proporcionava-se esse tipo de formação em «Casos», como alternativa aos seminários advogados por Trento (Sangalli, 2007, pp. 110-112).

Nas listas dos catálogos trienais destinados a Roma, é em 1625 que pela primeira vez António Pessoa aparece designado como padre, sinal que já ascendera às ordens sacras. Nesse ano, estava no Colégio de Vila Viçosa, junto com outros quatro padres e quatro coadjutores espirituais. Esclarece-se que já tinha estudado um ano de Retórica e três anos de «Casos». Ali, aos 30 anos, pela primeira vez teve cargos, «é atualmente ministro e procurador», apesar da classificação de medíocres forças que lhe era atribuída<sup>29</sup>. Exerceu aquelas incumbências durante apenas um ano, pelo que terá saído desta vila ducal à roda de 1626.

<sup>23</sup> ANTT, *Armário Jesuítico*, L.º 5, fl. 37.

<sup>24</sup> ARSI, *Lus.* 44-II, pp. 463v e 368v.

<sup>25</sup> ARSI, *Lus.* 39, p. 121.

<sup>26</sup> ARSI, *Lus.* 44-II, fl. 371.

<sup>27</sup> ARSI, *Lus.* 39, p. 126.

<sup>28</sup> ARSI, *Lus.* 44 - II, fl. 400v.

<sup>29</sup> ARSI, *Lus.* 44, fl. 426.

Com efeito, passados dois anos, em 1628, há evidências de se encontrar em Lisboa, mais precisamente na «Casa da Provação» ou noviciado, onde residiam naquele ano 81 indivíduos da Companhia. Fazia parte dos sete padres do «3.º ano», que um «instrutor» procurava orientar. António Pessoa fez ali o que muitas vezes era considerado um segundo noviciado (Ruiz Jurado, 1991, p. 269), preparatório de um pleno ingresso na Companhia, depois de concluídos os estudos. Devia durar cerca de um ano. O Geral Claudio Acquaviva (1581-1615) dera a esta prática um novo impulso e possibilitara a difusão da ideia deste «terceiro ano» por várias províncias.

No âmbito desta experiência formativa, no início do século XVII, constava que os religiosos «Podran ser enviados, sin embargo, por uno o dos meses, a misionar y enseñar la doctrina cristiana por pueblos y aldeas, o a ministerios de esa indole» (Ruiz Jurado, 1991, p. 304). É muito provável que assim tenha acontecido com António Pessoa, pois no catálogo daquele ano de 1628 registou-se: «Foi a varias missões. Confessa»; as suas aptidões físicas foram consideradas muito boas<sup>30</sup>. Desconhece-se onde terá realizado as missões, mas seriam certamente internas. Na descrição da Casa da Provação em análise, feita em 1628 para Roma, explicava-se que só havia sete padres do 3.º ano «porque outros se mandaram às Ilhas, e um a Mazagão»<sup>31</sup>.

No catálogo da província Lusitana de dois triénios mais adiante (1633), é possível comprovar o que registara Sommervogel (1895, VI, *sub voce* «Pessoa, Antoine»); ou seja, que António Pessoa fora missionário em Tânger: «fut 7 ans missionnaire à Tanger». Esta praça estaria em crise pelos anos de 1630 e os Jesuítas não teriam ali qualquer casa. Seria uma simples missão, para a qual António Pessoa partira, talvez em 1629, em companhia do Padre António Ferreira, natural de Penela, mestre em Artes e cerca de 13 anos mais velho do que ele. Ao lado deste pregador, professo nos quatro votos, António Pessoa seria sobretudo um ajudante confessor<sup>32</sup>. Teria «boas forças» e pela primeira vez aparece descrito como alguém que «estudou Latim e Casos»<sup>33</sup>. Comprova-se, assim, o seu domínio da língua romana. Talvez esta experiência magrebina o tenha sensibilizado para que incluísse mais tarde o «alfabeto mourisco», na sua «Orthographia pratica...».

Passados os sete anos de Tânger, em 1636, Pessoa estaria já de novo na casa professa de Vila Viçosa e uma vez mais como ministro da mesma, não obstante «não ser ainda formado». Era considerado um homem de medíocres forças<sup>34</sup>. No entanto, seria precisamente nesse ano, a 15 de agosto, em Vila Viçosa, que António Pessoa se tornaria coadjutor espiritual formado. O texto autógrafo dos seus três votos simples, em latim, revela o seu esmero caligráfico (Figura 3).

<sup>30</sup> ARSI, Lus. 44, fl. 448v.

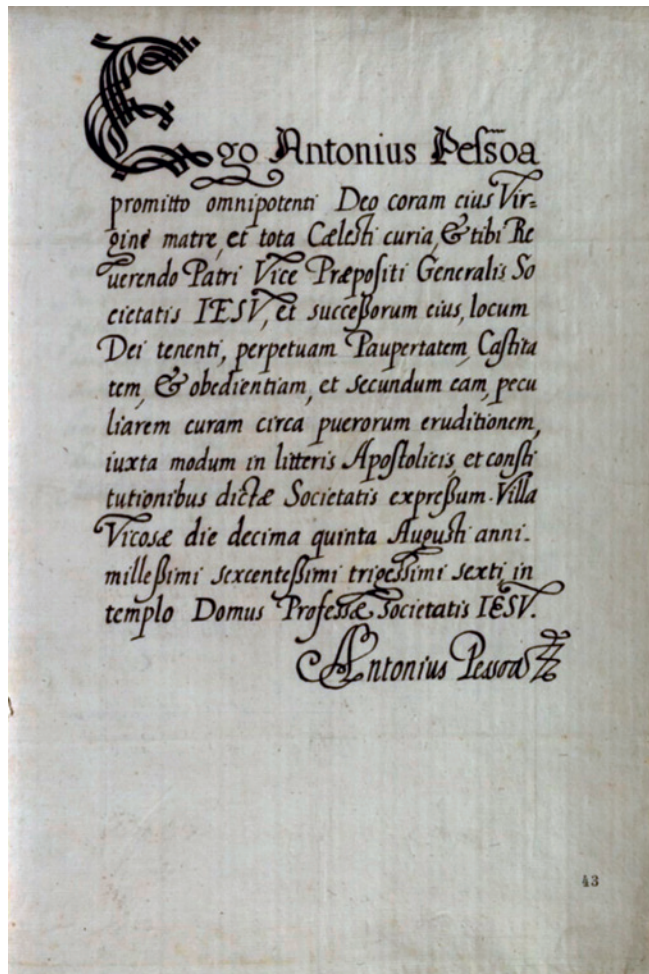
<sup>31</sup> ARSI, Lus. 44, fl. 475v.

<sup>32</sup> ARSI, Lus. 44, fl. 510.

<sup>33</sup> ARSI, Lus. 44, fl. 510.

<sup>34</sup> ARSI, Lus. 44, fl. 545v.





**FIGURA 3.** Carta dos votos de coadjutor espiritual de António Pessoa (1636). © ARSI, *Lus.* 21, fl. 43.

A capital inicial da palavra «Ego» é semelhante a outra que apresenta na sua «Orthographia practica...» e o mesmo acontece com a primeira letra da sua assinatura<sup>35</sup>. O «s longo» do apelido, todavia, desapareceu (o que não significava que o tivesse abandonado, pois poderia estar só a adaptar-se ao estilo caligráfico do texto<sup>36</sup>) e a guarda tornou-se mais vertical em relação à última registada<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Ver BPE, *Manizola*, Cód. 99, p. 111 e pp. 97 e 104, cartela inferior.

<sup>36</sup> Em 1648 regista-se o regresso ao «s longo» do apelido—ver BPE, *Manizola*, Cód. 99, fl. 169.

<sup>37</sup> Ver também as assinaturas da «Orthographia practica...», pp. 6 e 169, esta última indubitavelmente datada de 1648. Na primeira, o «s longo» desapareceu e na segunda é o derradeiro «s» que é traçado dessa forma.

Não se sabe quanto tempo António Pessoa permaneceu na Casa professa de Vila Viçosa.

Em 1639, uma vez mais, fazia parte da dezena e meia de padres e outros tantos irmãos do Colégio de S. Paulo de Braga<sup>38</sup>. Aparece no catálogo desse ano descrito como homem de «boas forças» e como tendo um ano de experiência de «ministro» em Vila Viçosa<sup>39</sup>. É possível que fosse erro, pois na sua primeira colocação em Vila Viçosa já somara um ano de atividade como ministro; a não se admitir que passara episodicamente pelo lugar, possivelmente seriam dois anos. O catálogo seguinte, de 1642, não foi, de forma explícita, organizado por locais. No entanto, tudo indica que António Pessoa estaria de regresso à casa professa caliponense, pela colocação que teve no inventário<sup>40</sup>. Ali permanecia em 1645. Neste último ano, era apresentado como um homem de força moderada («viribus mediocre») e era ministro e procurador da casa<sup>41</sup>. António Pessoa morou em Vila Viçosa mais uns anos e foi o único local onde obteve cargos, o que pode indiciar que teria algum peso estratégico naquela localidade, denunciando, talvez, as boas relações da sua parentela com a Casa de Bragança.

Com efeito, em Vila Viçosa, os jesuítas haviam-se fixado muito amparados pela casa ducal. As negociações teriam começado em 1601, dando corpo a intenções já anteriores (Rodrigues, 1938-, II-1 pp. 112-113). Nesse mesmo ano, vieram os primeiros quatro inicianos para espaços provisórios, adquiridos pelo Duque, e tendo como orago S. João Evangelista, uma vez mais pela devoção que a referida família titular dedicava ao apóstolo em apreço (Rodrigues, 1938-, II-1, p. 115). Em 1604, já ali moravam seis padres e cinco irmãos, sustentados «pelas esmolas ordinarias de Sua Excellencia, e com as do povo da dita Villa, e lugares vezinhos» (Sousa, 1950, p. 202). A intenção do Duque D. Teodósio II (1568-1630) era erguer no mesmo local casa adequada para até 24 religiosos e uma nova igreja. Nos acordos efetuados (1604), a Casa de Bragança foi declarada fundadora deste espaço religioso e do que se viesse a erguer e, como tal, no âmbito do direito de padroado, ficava-lhe reservada a capela-mor para enterramento, e outras pessoas só ali podiam obter sepultura com sua licença. Transformar a casa professa em colégio também exigia permissão dos duques (Sousa, 1950, pp. 202-206). Nesse mesmo ano de 1604, a instâncias do Duque D. Teodósio II, Clemente VIII terá consignado durante 25 anos todo os frutos e rendimentos da igreja de Rebordãos, no Bispado de Miranda, e do padroado daquela casa senhorial, para as obras «e fábrica» desta casa professa, ficando ao clérigo da igreja transmontana apenas 60.000 réis de côngrua, o pé de altar e os réditos do passal, o que lhe desagradou (Cunha, 2000, p. 348); posteriormente, Urbano VIII (1623-1644) estendeu a concessão por mais dez anos<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> ARSI, *Lus.* 44, fl. 596.

<sup>39</sup> ARSI, *Lus.* 44, fl. 587.

<sup>40</sup> ARSI, *Lus.* 44, fl. 621.

<sup>41</sup> ARSI, *Lus.* 44, fl. 640v.

<sup>42</sup> MBCB – Arq. Hist., NG 21, fl. 45.

No entanto, só em 1636, precisamente quando António Pessoa veio para Vila Viçosa, mas não sabemos se teve alguma influência no caso (possivelmente não), foi adquirido o terreno destinado à edificação da nova igreja (Espanca, 1892, p. 359)<sup>43</sup>. Nesse ano, os jesuítas já se queixavam que a Casa de Bragança recebia o dinheiro de Trás-os-Montes e não lhes pagava, o que entravava as obras<sup>44</sup>; em meados de 1646, a Casa Ducal, dos quase seis contos de réis (5.823.368 réis) implicados, ainda lhes devia 77% do valor (4.489.993 réis). No ano referido, o vice-provincial escreveu à Junta da Casa de Bragança queixando-se que visitara a casa professa e a achara «muito danificada, e em tal estado, que até a igreja está para cair, e as obras novas de todo paradas», por falta de dinheiro, ao ponto de se considerar se os jesuítas não deviam sair da localidade<sup>45</sup>. A queixa foi eficaz; levou a que a Casa de Bragança passasse a pagar 400.000 réis / ano, enquanto durassem a construção<sup>46</sup>.

Durante a fase de expectativa de obras e de execução das mesmas, a casa de S. João Evangelista continuava pequena: em 1619 teria habitualmente seis padres e quatro irmãos que se sustentavam «bastantemente» com uma «ordinária do Duque e esmolos da Vila», segundo se reportara a Roma<sup>47</sup>. Em 1625, ali estavam cinco padres e quatro coadjutores. No relatório daquele triénio explicava-se que a ordinária que lhe dava o Duque era de 10.000 réis/mês e com as esmolos «que se pedem pella terra» não permitia manter mais ninguém<sup>48</sup>. Três depois, o texto equivalente era mais minucioso: «sustenta-se com a ordinária do Duque que são trezentos cruzados cada ano, 4 moios de trigo, três roupetas e 3 barretes, e outros favores que faz em favor da casa. As esmolos ordinárias montarão cada ano 80 cruzados pouco mais ou menos. Esmolas de trigo 2 moios de vinho cem almudes, de azeite 20 alqueires (...). Usa da tapada do Duque 3 ou 4 vezes no ano, levando Sua Excelência os nossos consigo com humaníssima benevolência com que ama a Companhia»<sup>49</sup>. Em 1633, explicava-se que, não tendo a casa professa vinha nem quinta, algumas vezes os jesuítas iam recrear-se à tapada invocada<sup>50</sup>. Em 1649, a mesma casa congregava ainda menos indivíduos: quatro padres, a maioria professores de Latim, e três irmãos, que se ocupavam no serviço da casa e na recolha das esmolos<sup>51</sup>. Nunca passava dos dez elementos, no máximo.

<sup>43</sup> Ver também ADE, *Notariais de Vila Viçosa*, L.º 98, fls. 87v-90v; 91-94.

<sup>44</sup> MBCB – Arq. Hist., NNG 5251, L.º 4, n.º 65.

<sup>45</sup> MBCB – Arq. Hist., NG 21, fl. 34v.

<sup>46</sup> MBCB – Arq. Hist., NG 21, fl. 34v.

<sup>47</sup> ARSI, *Lus.* 44-II, fl. 373.

<sup>48</sup> ARSI, *Lus.* 44, fl. 435v.

<sup>49</sup> ARSI, *Lus.* 44, fl. 478v. Em 1636 e 1639, os valores de ordinárias e esmolos mantinham-se, mas o azeite era equivalente a 100 alqueires – *Ibid.*, fls. 561 e 596v.

<sup>50</sup> ARSI, *Lus.* 44, fl. 517.

<sup>51</sup> ARSI, *Lus.* 45, fls. 25v e 49.

Depois da fixação do Duque D. João em Lisboa, transformado em rei (1640), tudo se terá complicado em Vila Viçosa e as exigências negociais aumentaram. Pelo menos a partir de 1641, através desta casa senhorial, obtinham 3.120 réis/ano nas rendas da câmara por cinco anos, talvez a troco de assegurarem os sermões da Quaresma e Advento, na Matriz<sup>52</sup>. Posteriormente, esta concessão terá sido várias vezes renovada por igual tempo. Com a saída da Corte ducal de Vila Viçosa, a terra perdeu fulgor económico e as esmolas da terra ter-se-ão reduzido; por isso, além da ordinária, os jesuítas todos os anos passaram a pedir à Junta da Casa de Bragança uma esmola de trigo, que pelo menos entre 1643 e 1648 foi de 40 alqueires, exceto em 1644 e em 1645, quando atingiu os 50, em cada ano<sup>53</sup>.

Que se conheça, foi nesta casa professa caliponense e sobretudo nesta fase de início da decadência de Vila Viçosa, que o Padre António Pessoa foi «ministro» seis anos, ao todo<sup>54</sup>. Eventualmente quatro anos na década de 1640. Como coadjutor espiritual, sem uma elevada formação académica e sem os quatro votos solenes dos professores, dificilmente poderia aspirar a mais alto e em uma residência de maior relevância. Como se viu, as preocupações no relacionamento entre a casa de S. João Evangelista e o ducado, neste período, eram as obras, tentar que a Casa de Bragança liquidasse as dívidas e ajudasse a enfrentar a crise, que em Vila Viçosa também era agravada pela proximidade com a fronteira e, por conseguinte, com a guerra. Face a este quadro não é de surpreender que o Padre António Pessoa tivesse dedicado a obra que foi compilando ao príncipe D. Teodósio. É possível que António Pessoa tivesse boas relações com a casa ducal. Quanto mais não fosse, a sua irmã Sebastiana de Morais, em 1623, casara com Bartolomeu Gonçalves Velho ou Vila, cujo pai fora amigo do duque de Bragança e como tal se tratavam, a crer nas observações dos genealogistas (Gayo, 1992, p. 75, §§ 116, 134).

Também nada se sabe do posicionamento do Padre António Pessoa face à disputa pela divisão da província Lusitãna em duas, para autonomizar a alentejana – região a Sul do Alentejo, incluindo o Algarve, a Madeira, mas também os colégios de Lisboa (apenas Santo Antão e o Seminário dos Irlandeses) e Santarém, nas negociações iniciais (Sobre a divisão de 1653, ver: Rodrigues, 1938-1944, III-2, p. 48). Este debate foi intenso nos anos de 1642-1653. A divisão contou com o apoio declarado de D. João IV e em 1644 partiu para Roma o Padre Sebastião de Abreu, conterrâneo de António Pessoa, acérrimo defensor da ideia da fratura, para negociá-la junto das autoridades supremas da Companhia.

No tempo desta discussão e do apego à província de origem, em 1647, Pessoa terá sido enviado para o Norte. De acordo com os catálogos periódicos, em 1649, estava em outra terra

<sup>52</sup> MBCB – Arq. Hist., NNG 5252, L.º 5, n.º 16; NNG 5253, L.º 6, n.º 72.

<sup>53</sup> MBCB – Arq. Hist., NG 21, fls. 15v, 84 e 166v.

<sup>54</sup> ARSI, *Lus.* 45, p. 35.

vinculada à casa ducal brigantina, Bragança (a própria Casa de Bragança dera algum apoio à criação deste Colégio, ver: Cunha, 2000, p. 366), em cujo local já levava dois anos, o que significava que terá chegado em 1647.

Este colégio também não era grande: reunia 13 jesuítas em 1649, seis dos quais sacerdotes, sendo quatro deles do Alentejo, a contar com António Pessoa. Nesse ano, o colégio tinha dois professores de Latim, um de Casos de Consciência e outro de ensinar a ler e escrever<sup>55</sup>. Poder-se-ia pensar que este último seria o Padre António Pessoa, mas não o era. Pelas listas descritivas enviadas para Roma aparece um «Irmão Cristóvão de Azevedo de Atei, arquidiocese de Braga; de 34 anos; 6 de Companhia; ensina a arte de escrever ('docet scribendi artem')»<sup>56</sup>. É de notar que foi em Bragança que ele terá concluído o seu livro manuscrito, a mostrar a sua destreza com a pena e com a tinta.

Na altura, António Pessoa era considerado um homem de boa compleição<sup>57</sup>, embora na classificação analítica do seu superior a sua índole, prudência, discernimento e experiência fossem descritas como medíocres, tal como o seu talento; o seu temperamento merecia a classificação de inflamado: «colera adusta»<sup>58</sup>.

É através de outro jesuíta eborense seiscentista, Manuel Fialho (1646-1718), que ficamos a conhecer melhor o final da vida do Padre António Pessoa. Terá adoecido em Bragança, de tal modo que se considerou que devia voltar «aos ares quase patrios». Terá recaído em Coimbra, mas com pouca melhoria terá continuado o percurso que o trouxe até Évora. Nesta cidade «teve algum alento», segundo o referido relato, mas de curta duração. Faleceu a 18 de novembro de 1651, aos 56 anos. Segundo o Padre Manuel Fialho: «Está com os maiores homens na capela do Senhor Crucificado da parte do Evangelho», na Igreja do Espírito Santo, em Évora<sup>59</sup>. A sua sepultura não é hoje localizável com precisão, no interior daquela igreja, anexa à Universidade. O próprio altar do Senhor Crucificado foi posteriormente mudado de lugar, achando-se atualmente do lado da Epístola. Apenas é possível afirmar que, como tantos outros jesuítas, em 1651, António Pessoa teria encontrado a sua última morada numa das criptas das capelas do lado esquerdo da igreja.

Quando a notícia chegou ao Colégio de Coimbra, rezaram por ele duas missas e doze coroas, como faziam por muitos outros defuntos da Companhia, apenas variando o cômputo das missas e coroas<sup>60</sup>. Em S. Roque de Lisboa também teve direito a sufrágios<sup>61</sup>. Quase seguramente

<sup>55</sup> ARSI, Lus. 45, fl. 48v.

<sup>56</sup> ARSI, Lus. 45, fl. 25.

<sup>57</sup> ARSI, Lus. 45, p. 35.

<sup>58</sup> ARSI, Lus. 45, p. 43.

<sup>59</sup> BPE, Cód. CXXX/1-10, fl. 300.

<sup>60</sup> BNP, Cód. 4505, fl. 80.

<sup>61</sup> AHSCML, *Casa Professa de S. Roque*, L<sup>o</sup>s, f. 145.

outras casas jesuíticas terão tido gestos semelhantes, quando receberam a notícia, pois seria prática usual, não obstante o intenso debate sobre as províncias daquela época.

Em 1707, o referido Padre Manuel Fialho insere-o na sua Biblioteca dos autores jesuítas, não sem justificar a inclusão. Fá-lo pela negativa: «Entra nesta Biblioteca, não por suas letras, porque não as professou, era coadjutor espiritual, dos que só estudam Teologia Moral, para ajudarem, e assistirem nos confessionários; mas entra aqui por sua letra; porque tinha tal mão, e arte no escrever, e debuxar com a pena, que era uma admiração»<sup>62</sup>. Embora não haja outros testemunhos coevos assinados sobre estas qualidades de António Pessoa, o Padre Manuel Fialho foi a este propósito muito eloquente: «Vi, e tenho agora na minha mão um cartapácio da mão do Padre António tem ele 133 quartos de papel, e cada página é uma admiração, porque cada uma delas tem suas targes, ou figuras que parecem vivas, e todas várias, e sem se parecer uma com outra». Pelo modo como descreve o livro manuscrito, comprova que indubitavelmente o conhecia: «Nas páginas 158. e 159. tem 65 figuras de pássaros, borboletas, gafanhotos, aranhas, e outras, e nenhuma semelhante à outra, todas diversas entre si». Na sua minuciosa descrição da obra, salientava as diferentes tipologias de escrita e os múltiplos modos de traçar as letras, tanto maiúsculas como minúsculas, contempladas no livro. Assinalava ainda que à «Orthographia» o Padre Pessoa juntara «outro tratadinho de Aritmética, em que traz vários géneros de taboadas; e muitas regras, para se aprender, e usar de todas as espécies dessa ciência; e tudo com seus esquemas práticos. No fim acrescenta ainda muitas demonstrações das ciências; e tudo com figuras, e debuxos muito ao natural». Manuel Fialho deixou bem patente o seu espanto perante o trabalho em causa: «A admiração porém maior está, em que tudo isso é formado com a mão, e com a pena, e tinta preta, sem que em toda essa obra se veja nem o mínimo borrão. Se esta obra se reduzira à estampa, ainda, creio, seria admirada; mas seria mais universal, sendo como é, não pode deixar de ser única, e vencer toda a admiração; como também está nela patente a constante paciência do autor, pela arte, indústria, e subtileza, com que está obrada». Remata indicando que a obra fora dedicada ao Príncipe D. Teodósio e que por tudo isto o trabalho de António Pessoa «se guarda, como tesouro no cartório deste colégio de Évora»<sup>63</sup>. Eis aqui um dado precioso sobre a história custodial deste livro. Certamente, o Padre António Pessoa quando veio de Bragança tê-lo-á trazido consigo.

O ensino das primeiras letras e a caligrafia era algo de que ele muito gostava. Assim o escreveu, na primeira pessoa do singular: «hauendo tam subídos engenhos nesta arte como ha, quanto ao que parece não tiuerão tãta affeição, quanta eu sempre lhe tíue: em que fíz o que pude»<sup>64</sup>. Nunca em lado nenhum há testemunhos a apontar que o Padre António Pessoa alguma

<sup>62</sup> BPE, Cód. CXXX/1-10, fl. 299v.

<sup>63</sup> BPE, Cód. CXXX/1-10, fl. 300.

<sup>64</sup> BPE, *Manizola*, Cód. 99, p. 8.

vez tenha sido professor de primeiras letras. Certamente gostaria de o ter sido. No final do seu Tratado de Aritmética esclarece que a contabilidade não era tanto a sua «profissão» como o era a ortografia prática<sup>65</sup>. O seu empenhamento nas artes da escrita denunciará que as modestas ocupações que teve estariam vinculadas à redação de textos? Talvez um dia a documentação solta do ARSI, que agora não foi explorada, permita solucionar o enigma.

Mesmo sendo a prática da caligrafia muito cultivada entre os jesuítas portugueses desta época, o trabalho de António Pessoa gerou espanto pela qualidade e perícia. Por isso, a obra foi preservada no cartório do Colégio eborense até à sua extinção.

### AGRADECIMENTOS

Agradeço muito à Brotéria, em Lisboa, na pessoa do Senhor Reitor Doutor António Júlio Trigueiros, S.J., e das bibliotecárias, as facilidades obtidas para consultar quer bibliografia, quer os fundos do ARSI – *Lusitaniae*; ao Prof. Doutor Armando Martins, a resolução de dúvidas do latim; ao Doutor Tiago C. P. dos Reis Miranda, os comentários a várias versões deste texto.

### REFERÊNCIAS

- Brito, M. C. J. de (2002) *Livro genealógico das famílias desta cidade de Portalegre*, Medialivros, SA, Lisboa.
- Capela, J.; Matos, H.; Castro, S. (Eds.) (2019) *As freguesias dos distritos de Castelo Branco, Portalegre e Olivença nas «Memórias Paroquiais» de 1758: memórias, História e património*, Edição dos Autores, Braga.
- Cunha, M. S. da (2000) *A Casa de Bragança, 1560-1640: práticas senhoriais e redes clientelares*, Editorial Estampa, Lisboa.
- Espanca, J. J. da R. (1892) *Compendio de noticias de Villa Viçosa, concelho da provincia do Alemtejo e Reino de Portugal*, Typ. de F. de Paula Oliveira de Carvalho, Redondo.
- Gayo, F. (1992) *Nobiliário de famílias de Portugal*, 3.<sup>a</sup> ed., vol. IV, Barbosa Xavier, Braga.
- Hamy, A. (1892) *Documents pour servir à l'histoire des domiciles de la Compagnie de Jésus dans le monde entier de 1540 à 1773*, A. Picard, Paris.
- Marcocci, G. (2004) Inquisição, Jesuítas e cristãos-novos em Portugal no século XVI, *Revista de História das Ideias*, 25, 247-326.
- Palomo, F. (2003) *Fazer dos campos escolas excelentes: os jesuítas de Évora e as missões do interior em Portugal, (1551-1630)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Rodrigues, F. (1938-) *História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal*, tom. II-1, III-1/2, Apostolado da Imprensa, Porto.
- Ruiz Jurado, M. (1991) La tercera probación en la Compañía de Jesús, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 60, 265-351.
- Sangalli, M. (2007) La formación del clero católico en la Edad Moderna. De Roma, a Italia, a Europa, *Manuscripts: revista d'història moderna*, 25, 101-128.
- Sommervogel, C.; Carayon, A. (1895) *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, t. VI, Nouvelle édition, s.n., Bruxelles - Paris.
- Sousa, D. A. C. de (1950) *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Atlântida Editora, Coimbra.

<sup>65</sup> BPE, *Manizola*, Cód. 99, p. 240.







*PAGINA DEPICTA:*  
 TEXTO GRÁFICO E TEXTO VERBAL LATINO,  
 DISCURSO E MODELOS

ARMANDO MARTINS<sup>1</sup>

---

INTRODUÇÃO

---

O texto latino da «Orthographia pratica...», composto por poemas, frases ou apenas palavras aparentemente desconexos e dispersos ao longo da obra, constitui uma das camadas textuais mais densas que estabelece um diálogo, por um lado, com os restantes elementos semióticos, sejam eles verbais ou iconográficos e, por outro, com práticas artísticas, discursos teológicos, políticos. A esse diálogo o texto latino acrescenta ainda uma valência igualmente importante, a saber, a afirmação do autor e a inscrição do seu nome de autor na obra. Começaremos a nossa exposição por este último aspeto, adentrando-nos gradualmente nos tópicos teológicos e políticos, e terminaremos com a análise dos epigramas que Pessoa compôs para a sua obra, que nos fará regressar ao ponto de partida.

---

<sup>1</sup> Universidade de Évora, Departamento de Linguística e Literaturas / Centro de Estudos Clássicos (Universidade de Lisboa).

---

## DA AFIRMAÇÃO DA AUTORIA PRÓPRIA AOS MODELOS NÃO DECLARADOS

---

Inscrito em uma cartela sob a gravura da p. 35, o primeiro elemento do texto latino que surge na «Orthographia pratica...» é *faciebat* (fazia). Trata-se de uma assinatura que se repete com grande frequência: na p. 46, no lado inferior da moldura; na p. 78, na cartela fixada na face do pedestal sobre o qual estão os diversos elementos da gravura. Ocasionalmente, o verbo vem acompanhado das iniciais do nome do autor, com uma forma latinizada, ou até do nome por extenso. Frase idêntica lê-se na página 91: *A[ntonius] P[ersona] faciebat* (ou abreviado para *Persona fac.* na p. 103). Se, nesses exemplos, a assinatura se refere ao desenho, na p. 82, porém, um outro verbo de ação remete para o trabalho caligráfico: *sic scribebat* (assim escrevia). Em gravuras dos séculos XVI a XIX, era comum a assinatura da obra ficar explicitada com um verbo relacionado com o ofício do artista: assim, *sculpsit*, era a assinatura de um gravador; *delineavit*, *faciebat* a assinatura de um desenhador; *inuenit*, o autor da ideia ou da imagem original... Trata-se, pois, de verbos de ação que, na «Orthographia pratica...», visam afirmar, da parte do autor, uma mestria que, somada ao domínio da matéria teórica da caligrafia, investem o autor de uma dupla competência. Tal competência, todavia, não pode, como veremos, encarar-se como isolada de uma tradição e de uma constelação de influências e modelos. Na verdade, essa zelosa declaração de autoria tem um paralelo na tradição de livros de caligrafia: pense-se na obra de Juan de Iciar, *Arte subtilíssima*, exemplar, a este respeito, não apenas pelo uso do mesmo tipo de assinaturas, como pela afirmação explícita do valor da arte caligráfica por oposição à imprensa (Berenbeim, 2010). Íciar, porém, e ao contrário de Alonso Venegas, Antonio Tagliente, Giovanni Battista Palatino, Ludovico Arrighi, nunca será nomeado no texto de Pessoa, ainda que, como veremos, o débito para com o autor biscaíno seja amplo<sup>2</sup>. No que respeita aos seus desenhos, porém, Pessoa não assumiu qualquer influência. Importa, pois, identificar possíveis influências e analisar as relações de legibilidade entre texto verbal e texto iconográfico.

### LABORE ET CONSTANTIA

Começamos pela divisa que surge bastas vezes (pp. 3, 159, 166, 241 e 263) na «Orthographia pratica...»: *Labore et constantia* (pelo trabalho e pela perseverança) (Figura 1a). Na imagem, uma mão saída das nuvens gira um compasso: as palavras, bem como o desenho, são os mesmos que o

---

<sup>2</sup> Antonio Tagliente é citado nas pp. 26, 31 e 34; a referência a Palatino pode ler-se nas pp. 27, 48, 49, 51, 68, 69, 73 e 77. Venegas é variamente referido ora como Aleixo Vanegas (p. 29), ora como Alonso Vanegas (p. 38). Ludovico Arrighi, conhecido como «il Vicentino», é mencionado na p. 71. Sobre modelos caligráficos de António Pessoa, ver capítulo de Tiago C. P. dos Reis Miranda, *infra*.



**FIGURA 1.** a) Divisa *Labore et constantia*, da «Orthographia practica...», p. 3. © BPE, Maniz. Cód. 99. b) Marca de Viúva e Filhos de Jan Moretus (Rosweyde, 1615, cólofon) © BNE U/ 5464.

impressor Christoph Plantin adotou como logótipo. Segundo a interpretação comum, apoiada, aliás, na explicação dada pelo próprio Plantin, a ponta do compasso que descreve o círculo simboliza o trabalho e a ponta fixa simboliza a constância, valores que constituiriam uma ética do trabalho (Meeus, 2018)<sup>3</sup>. Com as devidas ressalvas para um tempo em que a propriedade intelectual não era protegida ou regulada em termos semelhantes aos de hoje, podemos dizer que Pessoa se apropriou do logótipo de Plantin<sup>4</sup>, que conheceria dada a abundância de obras dessa oficina nas bibliotecas dos colégios jesuíticos. A razão por que o fez está menos no identificar-se com um dos ilustres representantes da arte tipográfica de Quinhentos, do que no simbolismo

<sup>3</sup> A explicação de Plantin encontra-se no primeiro volume da *Biblia Polyglotta* no contexto da explicação de uma das gravuras: «Ex altera vero parte Plantini symbolum est circinus, altero pedi fixo, altero laborante» (No outro lado [sc. da gravura] está o símbolo de Plantin, um compasso com um pé imóvel e outro em movimento, *Biblia Sacra*, 1568-, fl. 46).

<sup>4</sup> Uma interpretação contemporânea e mais explícita da imagem e da divisa pode ler-se em uma das edições dos *Emblemas* de Alciato (1608, p. 31).

contido no emblema: a mão é a expressão gráfica que simboliza a capacidade técnica e o rigor da arte caligráfica de Pessoa. Ao mesmo tempo, porém, a mão é também a do leitor ou aprendiz que, graças à arte de Pessoa, se submete aos ditames do bem escrever, segundo se pode deduzir do emblema da p. 3 que surge inscrito em uma flâmula que volteia em torno do compasso: *incipit ista manus, incipit ista regi* (começa esta mão, começa a ser dirigida). O modelo do emblema, com todos os seus elementos, à exceção da inscrição da flâmula, é perfeitamente identificável: trata-se da marca da viúva e filhos de Jan Moretus, o sucessor de Plantin na direção da sua casa tipográfica (Figura 1b)<sup>5</sup>.

### DA MINERVA DE STRADANUS À LUSITANIA DE VASCONCELOS

A figura da p. 36 apresenta-nos um outro exemplo de como Pessoa se apropria de modelos precedentes (Figura 2a). O modelo seguido por Pessoa é a alegoria de Portugal (*Lusitania*) das *Anacephalaeoses*, do também jesuíta António de Vasconcelos (Vasconcelos, 1621) (Figura 2b), obra na qual a gravura exprime um vincado sentimento patriótico. A mesma gravura surge, mais tarde, quer na obra do cisterciense Caramuel y Lobkovitz, *Philippus prudens*, que constitui uma apologia do domínio filipino sobre Portugal, quer na *Lusitania liberata* de António de Sousa Macedo, composta com o intento de defender a Restauração<sup>6</sup> (Figura 3). Na «Orthographia pratica...», a página é preenchida pela representação de uma figura feminina armada, com elmo, couraça, *pteruges* nos ombros e por baixo da cintura, alfange pendendo do boldrié, empunhando, na mão esquerda um báculo com uma cruz no cimo, e, na mão direita, uma pena. Outros instrumentos ligados a forças militares veem-se em redor da figura: o canhão e a sua roda, sobre a qual está sentada a figura feminina, e uma âncora. O báculo atravessa, por um orifício, uma cartela onde figura o escudo português. Sobre a figura, ondula uma flâmula na qual estão inscritas as palavras: *incipit scientia doctrina scribere*<sup>7</sup>. A inscrição apresenta semelhanças com a da p. 3 (Figura 2a), já referida,

<sup>5</sup> A marca, que, na flâmula, ostenta a divisa plantiniana «labore et constantia», pode ver-se no verso do colofão de Rosweyde (1615) (Figura 1). Note-se que essa configuração é claramente distinta da que se encontra nesta outra obra de Brouwer (1612), (nesta versão, que se encontra no f. [BB4], os *putti* surgem reclinados).

<sup>6</sup> A gravura de Lobkovitz é idêntica à de Vasconcelos, contudo a versão que se encontra na *Lusitania liberata* de Sousa Macedo é bastante diferente quer em termos de posição da figura feminina (voltada para a esquerda e empunhando a cruz na mão esquerda) quer no dístico sobposto, que confere à *Lusitania*, como seu desígnio histórico, a piedade religiosa, quer ainda na presença de um anjo no canto superior esquerdo da gravura, que toca uma corneta da qual sai uma flâmula com uma citação do salmo 18, *in omnem terram exiit sonus eorum* (o seu som propagou-se por toda a terra), que reforça ainda mais o atributo da piedade lusitana. Sobre o debate político, expresso na iconografia, entre Lobkovitz e Sousa de Macedo, vide: Simões, 2011.

<sup>7</sup> A frase apresenta uma sintaxe truncada, pelo que se deve atentar mais nas palavras e nas sugestões de interpretação que podem suscitar do que em uma correta interpretação sintática, como se pode ver pela divisa inscrita em uma flâmula na p. 155, *labore uincubat calamo*, cuja sintaxe é tudo menos clara: «vencia pelo labor pelo cálam». A ideia, neste caso, foi a de colocar *labor* e *calamus* em posições simétricas com o verbo *uincere* como eixo, pelo que o mais provável é que o autor tenha em mente uma *hendíade* nos dois nomes («vencia pelo labor [e] pelo cálam»), i.e., pelo labor do cálam).



a



b

**FIGURA 2.** a) Alegoria da Lusitania da obra: a) «Orthographia pratica...», p.36. © BPE, Maniz. Cód. 99.;  
b) *Anacephalaeoses* (Vasconcelos, 1621, entre fl. b2 e b3).



**FIGURA 3.** Alegoria da Lusitania da obra *Lusitania liberata* (1645) de António de Sousa Macedo. © BPE, Res. SL E32 C7, n.º 8197 (fl. 14, não numerado).

por um lado, e, por outro, liga-se à frase da p. 166, que se baseia na divisa do emblema de Plantin: *labore et constantia incipit ista manus* (com trabalho e perseverança começa esta mão). A mão que «começa a escrever com ciência e com doutrina» será certamente a da *Lusitania*, que segura o cálamo, sugerindo assim que a obra de Pessoa educará o país na arte de bem escrever. Na verdade, a pertinência da localização da imagem é óbvia: a gravura assinala a parte da obra que em que começa a ciência e a teoria (*doctrina*) do bem escrever.

Na obra de Vasconcelos, a figura feminina, *Lusitania*, vem acompanhada de uma divisa em dois versos que contém um enunciado do *ethos* de Portugal, segundo a ideologia do século XVII: «As armas me deram o império da terra, a âncora o do mar, / A cruz deu-me a verdadeira fé para que a conheçam os reinos submetidos» (*Arma mihi imperium terrae, maris anchora, ueram / crux dedit ut noscant regna subiecta fidem*). Ora, na verdade, essa afirmação da missão nacional dilui-se na apropriação de Pessoa para insinuar, em contrapartida, a importância da obra do próprio Pessoa. As diferenças não se ficam por aqui, pois da comparação de ambas as figuras ressalta desde logo que as posições da figura feminina são opostas. De facto, Pessoa inverteu horizontalmente o seu modelo, o que se explica tendo em conta que, na gravura das *Anacephalaeoses* a mão direita segura a lança, ao passo que, na imitação de Pessoa, a *Lusitania* segura o instrumento do calígrafo, o cálamo (a alternativa de deslocar apenas a lança e o escudo para a esquerda seria, sem dúvida, mais trabalhosa)<sup>8</sup>. Por último, note-se que a versão de Pessoa consubstancia, mais do que uma alegoria de Portugal, uma imagem do tópico das armas e das letras. Tendo em conta que o destinatário da obra era o príncipe D. Teodósio, nada seria mais apropriado do que recuperar um tópico dos tratados de educação de príncipes. Na verdade, esse tópico era precisamente o que presidia à gravura que servira de modelo à *Lusitania* de Vasconcelos. Um vestígio do modelo pode ver-se na cabeça da Medusa ao centro da couraça, que remete para Atena/Minerva, que era precisamente a figura retratada na quinta gravura da série *Schema seu speculum principum*, intitulada *Arma*, gravura realizada por Jan Sadeler segundo desenho de Johannes Stradanus/Jan van der Straet (Sadeler et al., ca. 1597-) (Figura 4).

A gravura de Stradanus, com efeito, apresenta, ao centro, Minerva armada de elmo, couraça, *pteruges*, boldrié, que empunha uma lança na mão esquerda e na direita um bastão. Tal como na gravura de Vasconcelos (e na de Pessoa), em redor da figura de Minerva, existem armas, porém, em muito maior número e variedade, além de outros instrumentos associados à atividade bélica: diversos estandartes nas costas da figura, trombetas, tambor, couraças, pás, picaretas, cordas, uma bigorna, utensílios vários ligados ao uso do canhão, uma espingarda, pisada pelo pé direito de Minerva. O escudo do lado direito de Minerva ostenta a acostumada insígnia da deusa: a cabeça

<sup>8</sup> Excluimos a *Lusitania* da obra de Sousa de Macedo como modelo ainda que a posição da figura feminina seja a mesma da «Orthographia pratica...» de Pessoa, pois na obra de Macedo a *Lusitania* está sentada sobre um globo e não sobre armas (diferença a que se junta a presença do anjo: vide nota anterior).



**FIGURA 4.** Gravura de Stradanus (Jan van der Straet) representando a deusa Minerva. © BNE, ER/1608.

da Medusa. No plano de fundo, Stradanus representou ainda: à direita, uma cidade com os seus edifícios e o mercado atravessado por várias pessoas nas suas diversas atividades; à esquerda formações de infantaria e cavalaria no momento em que iniciam o confronto — ou seja, Stradanus quis representar uma imagem da guerra ameaçando a vida pacífica dos cidadãos.

Da comparação entre ambas as representações deduz-se que o original de Stradanus era muito mais rico e complexo do ponto de vista alegórico<sup>9</sup> e se inseria em uma sequência programática respeitante à educação do príncipe que tinha por objetivo ilustrar as virtudes e empreendimentos maiores do soberano: piedade (*pietas*), letras ou formação intelectual (*litterae*), casamento

<sup>9</sup> Sem mencionarmos, aliás, a superioridade do traço do rosto, na figura original de Stradanus, cujos olhos estão fixos no espectador, ao contrário da *Lusitania* de Pessoa cujo olhar parece perdido (todavia, a *Lusitania* da obra de Vascelos mantém o seu olhar no espectador tal como a Minerva de Stradanus).

(*nuptiae*), armas ou atividade militar (*arma*) e caça (*uenatio*). O gravador da obra de Vasconcelos, em contrapartida, abreviou os elementos do original e com o escudo transformou-a em alegoria de Portugal. Não deixa de ser irónico (e fruto do acaso, cremos, pois, seguramente, Pessoa não conhecia a gravura de Stradanus) que Pessoa, mantendo embora o elemento de identidade nacional, tenha recuperado, todavia, uma das dimensões programáticas do original ao fazer da figura feminina o paradigma de um ideal e de uma temática que atravessa toda a obra: o tema das armas e letras<sup>10</sup>. Com efeito, a figura de Minerva — divindade que está tipicamente associada às duas competências do príncipe: o saber ou as letras, por um lado, a atividade bélica ou as armas, por outro —, agora transformada em *Lusitania*, segura na mão direita o cálamo e na esquerda uma cruz em vez da lança da figura de Stradanus. Os espelhos de príncipes, como demonstra Nair de Nazaré Castro Soares (1994, p. 185), evoluem no século XVI no sentido de substituírem «a formação ética e guerreira dos tratados medievais» por um «ambicioso programa intelectual» que combina, ainda, com as virtudes cardeais e com a religião. Se essa era a imagem do príncipe proposta sob a figura de Minerva, em Stradanus, não podemos excluir esse aspeto da versão de Pessoa, até porque o intuito de apresentar o modelo de príncipe será confirmado por outros elementos textuais, conforme veremos.

---

### ILUSTRAÇÕES RESPEITANTES À FÉ

---

Entretanto, o elemento alusivo à religião (a cruz na mão esquerda da *Lusitania*) conduz-nos a outro subtexto latino que constitui um eixo da obra: os textos e ilustrações respeitantes à fé.

De facto, integram-se no âmbito da fé as palavras *spes unica*, escritas em cartelas nas pp. 94 e 95, que são parte do verso *aue, o crux, spes unica* (salve, ó cruz, única esperança), que, por sua vez, provém de uma estrofe acrescentada ao conhecido hino à cruz de Venâncio Fortunato, *Vexilla regis prodeunt*<sup>11</sup>. A fonte direta, contudo, é a obra de Icíar (1550, ff. D vi verso) cujas cartelas são o modelo a partir do qual Pessoa executou a sua cópia.

A figura de Inácio de Loyola, por sua vez, surge representada na p. 10 com uma flâmula sobre a cabeça onde se lê a sua divisa: *ad maiorem Dei gloriam* (para maior glória de Deus). A divisa é uma expressão mais clara do pensamento presente na frase que se lê na p. 78, no interior de uma cartela: *Soli Deo honor et gloria* (só a Deus honra e glória). Trata-se de uma citação da primeira carta a Timóteo (I Tim. 1, 17), mas, novamente, já em Icíar (1550, f. F v recto) se podia ler a mesma frase. Embora a divisa esteja associada aos três «sós» da teologia protestante (*sola Scriptura, sola*

<sup>10</sup> O mesmo tópico das armas e das letras está ilustrado também na moldura da p. 69 com um livro aberto e uma espada por baixo.

<sup>11</sup> Acerca desse aditamento, vide Wackernagel, 1864, vol. 1, p. 63.



*fides, sola gratia*), era, contudo, uma divisa comum em heráldica e no mundo católico (por exemplo, era a divisa do cardeal Domenico della Rovere), mas a sua presença nesta obra constitui uma marca da cultura jesuítica. Com efeito, no contexto da formação e da cultura de Inácio de Loyola, «maior honra e glória de Deus» era uma expressão comum que traduzia um desejo de glória, na linha da literatura de cavalaria, por um lado, e na linha do ideal de príncipe renascentista, por outro, pressupondo uma interligação da glória de Deus e da glória do mundo; em contraste com essa glória ambivalente, a adjunção do advérbio *magis* ou do adjetivo *maior* nos escritos inacianos (para maior glória de Deus / para maior honra e glória de Deus), implica uma abnegação no que diz respeito à glória e à honra mundanas (Martínez Gayol, 2007).

Na mesma p. 78, por baixo da cartela e no interior de um medalhão, lê-se a frase *sit nomen Domini benedictum* (bendito seja o nome do Senhor). O modelo da cartela e a frase provêm uma vez mais de Iciar (1550, f. A iv recto). A frase é uma citação do salmo 112, usada como doxologia litúrgica, mas pode igualmente ser lida à luz da devoção aos *nomina sacra*, ao nome de Jesus e também ao nome de Maria, devoção essa que se desenvolve no final da Idade Média, e que, sendo característica da espiritualidade da Companhia de Jesus<sup>12</sup>, tem uma posição de relevo na presente obra.

### A DEVOÇÃO AOS NOMES SAGRADOS

Na verdade, o monograma do nome de Jesus e o monograma do nome de Maria estão presentes em diversos lugares da obra. O primeiro, o monograma do nome de Jesus, encontra-se sob as seguintes formas:

- Como parte da forma mais divulgada do emblema da Companhia de Jesus, com o sol radiante e os três cravos (pp. 1 e 11);
- Dentro de uma coroa de espinhos (p. 16);
- Dentro de uma cartela e com três cravos em baixo (pp. 22, 40 e 165), e com a cartela preenchida com motivos florais (p. 74);
- Em uma coroa de flores e com três cravos por baixo (p. 30);
- Sob a forma de um brasão com os três cravos (p. 48).

<sup>12</sup> O culto do nome de Jesus difundiu-se, no final da Idade Média, graças às ordens mendicantes (e, principalmente, pela ação de Henrique de Suso, Francisco de Paula, Bernardino de Sena). O monograma IHS foi adotado por Inácio de Loyola como seu selo. Embora nunca se tenha tornado oficialmente uma marca da Companhia, na prática, contudo, o monograma ficou associado aos Jesuítas.

Por sua vez, o monograma de Maria (AM, abreviatura de *Ave Maria*), surge com as formas seguintes:

- Dentro de coroa de flores (pp. 12 e 31);
- Com uma coroa por cima (p. 23);
- No interior de uma cartela (p. 41),
- Inscrito em medalhão (pp. 49 e 75);
- Integrado na saudação do anjo, *Ave Maria gratia plena*, com uma caligrafia mais trabalhada (com entrelaçamento de todas as letras) no centro de um medalhão e ainda na moldura do medalhão (p. 114), configuração que foi imitada da obra de Icíar (1550, f. v recto).

Se, na liturgia, a menção dos *nomina sacra* (ou mesmo a doxologia *sit nomen Domini benedictum*) era seguida de uma inclinação, no texto de Pessoa, é o relevo que lhes é dado que lhes confere a devida tonalidade hierática. A expressão da devoção aos *nomina sacra* atinge o seu cume na gravura da p. 79, na qual se veem três elementos principais: o monograma de Jesus e o monograma de Maria entrelaçados, a representação das armas de Cristo (Figura 5).

As armas de Cristo e as personagens representadas nesse motivo são variadas na tradição iconográfica. O motivo integra-se na temática da Paixão e alguns dos seus elementos, isolados ou associados perpassam toda a obra. Dessa temática da Paixão podem ver-se os seguintes elementos:

- Três cravos em coração com três chagas (p. 13);
- Coroa de espinhos e três cravos (p. 14, na moldura ao fundo);
- Galo sobre a coroa de espinhos (p. 20);
- Coroa de espinhos com o *Agnus Dei* ao centro (p. 24);
- Dados cravo, martelo e turquesa (p. 25);
- Cruz e os três cravos (p. 26);
- Os três cravos sobre o dado, no interior de uma coroa de pétalas (p. 32);
- Coroa de espinhos (p. 33);
- Martelo e uma turquesa cruzados sobre o livro selado, com os três cravos ao centro, e, por trás, chicote na horizontal e vara de açoite na horizontal (p. 38);
- Dado e os três cravos (p. 44);
- Martelo e verruma<sup>13</sup> cruzados e suspensos no interior de moldura cordiforme (p. 46);

<sup>13</sup> A presença de verruma entre os *arma Christi* é pouco habitual mas não é inédita: veja-se, por exemplo, o espaldar de uma cadeira na igreja paroquial S. Valentim, em Kiedrich, na Alemanha (a verruma está no interior do U final de *jhesus*): vide Praefcke, 2011.



FIGURA 5. «Orthographia practica...», p. 79. © BPE, Maniz. Cód. 99.

- Turquesas com recipiente (vaso para o vinagre e fel) no interior de moldura cordiforme (p. 47);
- Cruz, coroa de espinhos, lança cruzada com vara com esponja, escada em posição horizontal por baixo da cruz (p. 54);
- Galo sobre a coluna com corda atada e ladeada por lança e cana/cetro (p. 55);
- Jarro e toalha sobre bandeja, associados ao gesto de Pilatos de lavar as mãos (p. 60).

Também nesta gravura da p. 79, Pessoa assinalou e de forma mais ostensiva ainda a sua autoria, inscrevendo no interior de um medalhão a frase: «FACIEBAT SIC ANTONIVS PERSONA» (assim fazia António Pessoa). Ora, na realidade, o modelo desta representação é uma gravura de Jean de Vingle reproduzida na obra de Juan de Iciar (Iciar 1548, f. C viii recto)<sup>14</sup>. A gravura de Vingle, por sua vez, representa um momento da evolução de um motivo iconográfico que é anterior como se pode ver pela xilogravura de Jehan Bézart, datada de ca. 1490–1500<sup>15</sup> ou também no relevo pertencente ao *Deutsches Museum*, datado de ca. de 1500 (Staatliche Museen zu Berlin, 1930, pp. 5-6). Vejamos, pois, os dois modelos, o de Bézart e o de Vingle, em comparação (Figura 6).

Em Bézart, havia um *Ecce Homo* segurando a cana na mão. Essa cana, na versão de Vingle, vai deslocar-se para a parte inferior da segunda linha do H quase como se fosse uma derivação do motivo floral que remata, de uma forma mais simplificada em Bézart do que em Vingle, essa parte da letra.

Na versão de Bézart, na extremidade inferior da outra linha vertical do H, há uma lanterna com uma lança ao lado, no chão, alusivos à prisão de Jesus. Em Vingle, a lanterna está igualmente presente, mas, em vez da lança, vê-se um pau.

A túnica de Cristo juntamente com os dados está colocada no centro do S, tanto em Bézart como em Vingle, no entanto, no primeiro destes autores, as curvaturas de ambos os lados do S contêm mais armas de Cristo em vez de motivos vegetais: do lado esquerdo, o galo e, do lado direito, Pôncio Pilatos com o jarro e a bandeja para lavar as mãos<sup>16</sup>.

Os dinheiros que, na versão de Bézart, estavam por baixo da cena do beijo de Judas na parte superior da primeira linha vertical do H, passaram, na versão de Vingle, para debaixo do chão em que está a Virgem.

As duas cenas representadas nas extremidades superiores do H são, quer em Bézart quer noutros exemplos (nomeadamente, no relevo do *Deutsches Museum*), o beijo de Judas e um homem que cospe na direção do Crucificado. Se, em comparação com Bézart, Vingle conseguiu reproduzir essas duas cenas da Paixão (embora com uma expressão facial menos conseguida na segunda

<sup>14</sup> Usaremos edições diferentes da obra de Iciar ora por motivo de alguma característica distintiva dessa edição, ora, como aqui, em atenção à qualidade e aos direitos associados às reproduções disponíveis. Sobre a gravura de Vingle, vide Gallori 2009, p. 397-398.

<sup>15</sup> Bézart (ca. 1490-1500).

<sup>16</sup> Uma análise da gravura de Bézart, encontra-se em Gallori (2009, p. 384).



**FIGURA 6.** a) Representação da gravura de Jean de Vingle reproduzida na obra de Juan de Iciar (1548, fl. 20 = [Cviii]). © BNE, R/8611. b) Xilogravura de Jehan Bézart (ca. 1490–1500). © BNF, Département des Estampes et de la photographie, MUSEE OBJ177Pt FT.

cena), Pessoa, por sua vez, ou não entendeu o seu modelo (a gravura de Vingle) ou preferiu outras figuras cuja identificação nos levanta dúvidas. Na verdade, o que se observa na «Orthographia pratica...», são duas figuras masculinas (cabeça apenas): uma à esquerda com barba e voltada para Cristo; a da direita, de semblante juvenil, sem barba, segurando na mão, junto ao peito, um objeto que parece ser uma chave.

Na haste esquerda do M de Maria, Vingle representou as seguintes armas: a cana com a esponja na ponta, o jarro com o vinagre e fel, e o martelo. Na haste direita representou a escada, a lança e a tenaz. No traço do I, Vingle tinha logo depois dos pés do Crucificado uma mão segurando cabelos ou barba (alusivos à flagelação); mais abaixo o galo, a coluna com a corda, o chicote e varas de açoite e no plano mais inferior via-se um jarro com uma toalha, alusivos ao lavar as mãos de Pilatos. Nestes casos, Pessoa reproduziu esses elementos com uma variação mais notória nas varas, que substitui por um outro tipo de chicote.

A despeito das variações observadas no tratamento do mesmo motivo, tanto em Bézart, como no exemplar do *Deutsches Museum*, ou em Vingle ou ainda em Pessoa, o desenho do A, do M

e do S contém elementos vegetais que remetem para a alegoria da cruz como árvore cuja expressão perfeita e mais divulgada (na liturgia, inclusivamente) é o hino de Venâncio Fortunato *Pange lingua* (Venâncio Fortunato, 1881, pp. 27-28).

Por último, assinale-se a recontextualização operada por Vingle (e de Iciar, que, à semelhança do que faz em muitos outros passos, assina conjuntamente) por efeito da representação dos instrumentos caligráficos no medalhão que se observa na parte inferior da gravura. Como nota Berenbeim (2010, p. 237), Vingle e Iciar, ao colocarem os instrumentos do escriba junto dos instrumentos da Paixão de Cristo, investem os primeiros de uma aura de nobreza.

No conjunto da «Orthographia pratica...», a representação das armas de Cristo está na linha da temática cristológica presente noutras ilustrações, nomeadamente: as cinco chagas de Cristo (dispostas sobre um escudo, com lança por trás, na p. 45; encimadas por tiara papal e chaves de Pedro, p. 57); o coração (p. 58); *Agnus Dei* sobre livro selado (p. 73); livro selado (p. 76) com um vaso (?) em cima; o Coração de Jesus sob três cravos (p. 35); o Divino Pelicano (p. 44); a lança e as cinco chagas sobre um escudo (p. 45). Inserem-se na mesma linha temática, pois acompanham frequentemente os elementos da Paixão de Cristo, as próprias representações dos evangelistas, de que são exemplos o menino/anjo (Mateus) na p. 63; a águia (João) e o leão (Marcos) na p. 64; o touro (Lucas), na p. 65.

Embora a dependência de Vingle e de Iciar seja evidente, deve sublinhar-se que, ao longo da «Orthographia pratica...», Pessoa constrói uma linha coerente de temas espirituais, dogmáticos e bíblicos que se constitui como marca identitária própria<sup>17</sup>.

### O SOLDADO CRISTÃO

Da temática cristológica passamos para um elemento que integra o discurso teológico-político: o *miles christianus*, tema iconográfico tradicional (Llompart, 1972) que está representado na p. 265<sup>18</sup>. A representação é um exemplo daquilo que poderíamos classificar como uma écfrase inversa, ou seja, uma gravura que ilustra um texto, neste caso, um passo do capítulo 6 da carta aos Efésios. Nesse passo o autor da carta desenvolve, retomando um motivo comum no texto bíblico, o do guerreiro divino (cf. Is. 59, 17-20; Sab 5, 17), a imagem do caminho cristão como um combate, estabelecendo equivalências entre as armas do soldado e as armas do cristão.

Na gravura de Pessoa, a imagem do soldado, ao centro, está rodeada de cartelas com inscrições que se repartem por três tipos. O primeiro tipo é de teor teológico-dogmático: *Gratia*

<sup>17</sup> A particularidade da decoração das cercaduras da «Orthographia pratica...», sem prejuízo de os motivos florais serem imitados de outras fontes, observa-se no confronto com as de Iciar que, no seu remate, apresentam normalmente motivos grotescos, *putti* ou cartelas com a assinatura de Iciar e Vingle. Sobre os motivos florais, ver também o capítulo de Teresa Nobre de Carvalho, *infra*.

<sup>18</sup> Figura 19 do capítulo de Tiago C. P. dos Reis Miranda, *infra*.

*Dei praeveniens subsequens per Iesum Christum Dominum nostrum* (a graça de Deus preveniente e subsequente por Jesus Cristo nosso Senhor). Trata-se de uma inscrição que evoca o debate teológico que, remontando à Patrística e desenvolvido pela Escolástica medieval, ocupou o centro da discussão entre Reforma Protestante e Contra-Reforma e que, de uma forma simplificada, se pode resumir à seguinte questão: qual o papel da ação humana e qual o papel da graça na obra de salvação. Se a imagem de um cavaleiro remete para a ação humana, a citada inscrição, porém, sublinha que é a graça que precede (*praeveniens*) e instaura o ser humano no estado de salvação e, uma vez salvo, acompanha (*subsequens*) toda a sua ação (Llompart, pp. 67-68).

O segundo tipo de inscrições, de carácter bíblico, é constituído pelas diferentes partes do armamento referenciadas em Efésios 6, que se distribuem, à maneira de legendas, pela esquerda, pela direita e da cabeça aos pés do soldado. É oportuno recordar aqui o texto, nele inserindo as expressões latinas da gravura de Pessoa:

Mantende-vos firmes, portanto, tendo cingido a vossa cintura na verdade (*cingulum veritatis*) e vestido a couraça da justiça (*lorica iustitiae*) e calçados os pés em preparação da boa-nova da paz (*calceamenta praeparationis evangelii pacis*), em todas as circunstâncias tomando o escudo da fé (*scutum fidei*), no qual conseguireis apagar todas as setas ardentes do iníquo. E recebi o elmo da salvação (*galeam salutis*) e a espada do espírito — isto é: a palavra de Deus (*gladium spiritus quod est Verbum Dei*).<sup>19</sup>

O terceiro tipo de legendas, de carácter moral, é uma explicitação da expressão «setas do iníquo» do texto bíblico a que correspondem na gravura as espadas que o soldado calca com os seus pés e que estão legendadas como pecados mortais: *ira* (ira), *gula* (gula), *avaritia* (avareza), *superbia* (soberba) *luxuria* (luxúria) *invidia* (inveja), *acedia* (acédia, desânimo, negligência)<sup>20</sup>.

A gravura interpreta claramente o modelo como o soldado romano e tudo indica que fosse esse também o modelo do autor da carta aos Efésios (Asher, 2011, p. 730). Em todo o caso, o tema é comum na iconografia: além de Jan Wierix<sup>21</sup>, que fez várias gravuras para obras de autores jesuítas, é possível encontrar o tema tratado com variações nacionais, colocando no soldado o armamento típico do país. Para a imagem de Pessoa, o modelo que lhe serviu de base é o de uma gravura italiana<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Ef. 6, 10-18, de acordo com *Bíblia* (2017, pp. 342-343).

<sup>20</sup> Sobre a acédia e a sua possível classificação como pecado mortal, vide Tomás de Aquino 1984-1986, IIa-IIae, q. 35.

<sup>21</sup> Vide reprodução em Janson 1990: p. 249.

<sup>22</sup> Vide reprodução em Llompart, p. 65.

---

## OS EPIGRAMAS

---

Resta-nos tratar agora dos epigramas latinos, da autoria de Pessoa, inseridos nesta obra (pp. 60-62). Os epigramas são parte habitual do paratexto de um livro dos séculos XVI e XVII como elementos do protocolo comunicativo com os potenciais leitores a quem indicam linhas de leitura da obra. Pela sua concisão, humor inteligente ou simplesmente pela sua retórica pomposa, o seu intento é obviamente a angariação de simpatia (*captatio benevolentiae*) dos potenciais leitores.

Muito frequentemente esses epigramas eram encomendados a outros autores que não o do livro, circunstância em que a iniciativa poderia partir de uma outra figura da atividade literária: o editor. Um caso exemplar deste tipo de atividade literária é o do poeta eborense Diogo Pires, que, no seu exílio em Antuérpia, escreve vários poemas para edições filológicas e científicas, nomeadamente, para a *Cosmographia* de Pedro Apiano (Tucker, 2003, p. 214). Noutros, era o próprio autor que se desdobrava nessa função e assim acontece com a «*Orthographia practica...*».

É usual neste tipo de composições a expressão de alguma admiração pela temática ou por alguma qualidade da obra. Isso não impede, porém, que alguns autores escolham ângulos mais inesperados para esse louvor, como menorizar uma aparente limitação da obra: assim o faz Alardo de Amsterdão no epigrama que abre a *Paraphrasis luculenta, iuxta ac brevis in Elegantiarum libros Lau[rentii] Vallae, De lingua Latina*, da autoria de Erasmo, no intuito de desvalorizar o carácter compendiário da obra, para o efeito recorrendo a um símile: melhor o canto do pequeno cisne do que o estrépito de um bando de grou (Erasmo, 1529, fl. [A 1 verso]); o poeta pode até optar pela ironia, como um poema que, na abertura de um tratado de geografia sobre o orbe, alerta para a maior importância do conhecimento de si próprio, comparado com o conhecimento do mundo (Vadianus: 1530, fl.  $\alpha$  1 verso). Exemplo mais pertinente para a obra de Pessoa, porquanto já acima identificado como seu modelo, e portador de informações relevantes sobre o autor e a composição da obra, é o poema que consta da edição de 1550 da *Arte Subtilissima* de Icíar que aqui transcrevemos, em paralelo com a tradução:

Non Phoebus, non musa dedit, non clarus Apelles  
Hispanis uerbis, talia signa tibi.

Gravuras semelhantes, com texto espanhol, nem Febo, nem a musa,  
Nem o ilustre Apeles te apresentaram.

Optimi Ioannis sunt haec monumenta: labore  
Quae peperit nimio gnarus, et arte pari.

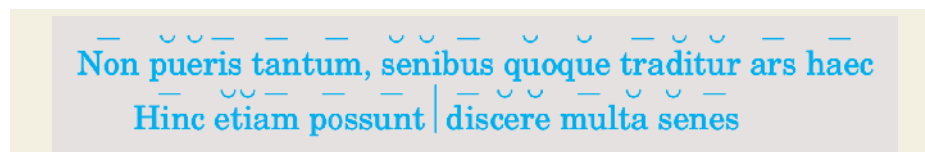
Do exímio Juan são estes monumentos  
que, sábio, os criou  
Com aturado trabalho e arte igual.



|  |   |
|--|---|
| <p>Cantaber haec, author, quid tam depinxit ad unguem?<br/>Vt cesset carmen, Cantaber unde sapit.</p>  | <p>Porque desenhou isto o autor cântabro<sup>22</sup> com tanta precisão?<br/>Para que acabe a cantiga “Onde aprendeu o cântabro?”</p>  |
| <p>Gallus erat sculptor, Lugduni gloria Vinglus.<br/>Icciar ast cunctos, eleuat arte sua.</p>  | <p>Houve um gravador francês, Vingle, a glória de Lyon.<br/>Mas Icíar a todos supera pela sua arte.</p>                                 |
| <p>Scribere qui nescit recte, exemplaria quaerat<br/>Icciar, minimo comparet istud opus.<br/>Vale candide Lector. (Icíar, 1550, f. L. vii verso)</p> | <p>Quem ignora o reto escrever, procure exemplares<br/>Do Icíar e, por módica quantia, compre esta obra.<br/>Adeus, cândido leitor!</p> |

O poema, cujo autor assina como Blasius Spesius, apresenta-se, nas duas estrofes iniciais, como típico texto publicitário: assinala a novidade da obra, que é o facto de as gravuras serem acompanhadas de texto em castelhano; exalta as qualidades artísticas do autor. Contudo, a terceira estrofe abandona o tom encomiástico e entra pelo terreno da polémica, ao aludir a um rumor – a que o poema chama «cantiga» e que não sabemos se era um rumor real ou apenas suposto –, de que Icíar seria devedor de outrem. De uma forma insinuada, a quarta estrofe introduz o nome que, possivelmente, seria aquele que o rumor teria como a fonte de Icíar: Vingle. A estrofe é lacónica, pois coloca o gravador francês como uma figura gloriosa do passado e de outra geografia (Lyon), que contrasta com o presente usado para predicar a superioridade de Icíar (*eleuat*) sobre qualquer outro artista. É possível que Pessoa tenha lido este poema: se o não leu, é certo que adotou o tom de insistência publicitária bem como a crítica e a alusão velada nos seus próprios poemas, que passamos a analisar.

Os epigramas de Pessoa estão escritos em dísticos elegíacos (um hexâmetro seguido de um pentâmetro), de que apresentamos um exemplo escandido (Figura 7).



**FIGURA 7.** Métrica do dístico elegíaco usado nos epigramas da «Orthographia pratica...».

<sup>23</sup> O autor refere-se a Icíar que, na verdade, não se autodenominava cântabro, mas, sim, biscainho, como se pode ver na portada das edições de 1548, 1550 e 1553 da sua obra.

O primeiro dos três epigramas faz o elogio da obra, o segundo, o do autor e o terceiro, o de ambos. Se as múltiplas assinaturas indiciavam uma ciosa consciência autoral, os três poemas que, como veremos, são três auto-elogios, ascendem ao nível de uma exaltação de si próprio. Começemos pelo primeiro dos poemas:

#### Epigrama em louvor da obra

Não só aos jovens, mas também aos mais velhos se oferece esta arte,  
Muito aqui poderão aprender também os mais velhos.

Escrever, escrevem quase todos: poucos, bem; e um sequer haverá  
que observe as regras e os modos de bem escrever.  
Portanto, o que ignoras o autor Pessoa te ensinará.  
O que ninguém te apresentou, uma página desenhada te apresentará.  
Se alguém recusar estes novos preceitos de escrever,  
Crê-me, é porque ainda nem sequer as primeiras letras sabe.

Estamos perante o típico processo protocolar acima referido: dirigir-se a potenciais leitores e apresentar, *in nuce*, o conteúdo, a pertinência e as mais-valias da obra. A primeira estrofe, a propósito dos potenciais leitores da obra, pretende mostrar que o público será mais vasto do que o tema faz parecer. A segunda estrofe, na linha do mesmo processo protocolar, além de exaltar os méritos da obra, justifica ainda a sua oportunidade no contexto de um suposto estado de ignorância dominante no que toca à caligrafia, em Portugal. Importa assinalar como esse duplo desiderato serve para pôr em evidência o autor que, pela primeira vez no poema, introduz o seu nome: «o autor Pessoa»<sup>24</sup>. Por último, os versos finais da estrofe pretendem rebater de antemão potenciais críticos.

Pessoa apresenta-se, logo neste epigrama, como o único conhecedor capaz de emitir um juízo fundado sobre a arte de escrever, e o segundo dos epigramas, novamente um elogio do autor, cumula essa exaltação de si próprio:

#### Em louvor do autor

De Pessoa é esta obra; Pessoa, o autor do opúsculo, reconhece que  
do nome do autor provém o fulgor da obra.

<sup>24</sup> A despeito de, em latim, nenhuma diferença existir entre *actor Persona* ou *Persona actor*, a sintaxe estranha da tradução (já que seria mais natural dizer «Pessoa, o autor») pretende apontar para o subliminar jogo de palavras em torno do seu próprio nome, que se torna explícito no epigrama seguinte em louvor da obra.

Pois a obra com o autor e o autor com a obra estão em sintonia:  
como ele é de seu nome, assim ele está nesta obra.

O nome do autor surge duas vezes no primeiro verso e novamente no segundo e, cripticamente, no quarto. Dado que o «nome» do autor é referido por duas vezes em estreita relação com a obra e, mais do que isso, com a sua qualidade e com a sua natureza, é de suspeitar que isso seja intencional. Para desvendarmos o sentido do texto importa ter presente que, tendo embora a forma de um epigrama, conforme já se disse, o poema é, ao mesmo tempo, devedor de um outro género literário muito praticado no ensino jesuítico: o enigma. Com raízes na pedagogia jesuítica, por um lado, e ambientado na poética barroca, por outro, o enigma estimula o *ingenium* por meio de desafios morais, literários ou intelectuais (Scaglione, 1986, p. 126).

A chave para resolver o enigma está no nome do autor, mais precisamente, na *aequivocatio*, ou jogo de palavras, entre «pessoa» e «Pessoa». Segundo o *Vocabulário* de Bluteau (1789, s. v. pessoa, v. 2, p. 195), «ter pessoa» significa «ter corpo bem feito». O significado pode ver-se em Barros, em uma passagem em que o cronista, a respeito de uma embaixada à China, diz que Tomé Pires fora escolhido para a integrar em razão das suas qualidades: «porque, além de ter pessoa, e natural discrição com letras, segundo sua faculdade, e largo de condição e aprazível em negociar, era muito curioso de inquirir e saber as cousas» (Barros, 3, liv. 2, cap. 8, *apud* Cortesão, 1945, p. 44). O termo «pessoa» ou o seu derivado «apessoado» denotam, de facto, uma boa aparência física. Confirma-se, portanto, que António Pessoa pretende sugerir ao leitor que, tal como a beleza já está presente no seu nome, «Pessoa», assim também a sua obra corporiza, no traçado das letras e desenhos, uma outra beleza. Por essa razão, o autor pode vangloriar-se da dupla e harmoniosa beleza que lhe é própria, a do nome e a da obra<sup>25</sup>.

O terceiro epigrama sublinha a qualidade artística e o teor doutrinal da obra cujo mérito é exaltado por meio de duas referências clássicas: a comparação com o pintor Apeles e o feito de cumprir o preceito horaciano de juntar o útil ao agradável:

Poema em louvor de ambos:  
Se a mente desejas alimentar, aqui tens lições.  
Desejas alimentar o olhar? Tens o que contemplar.  
A página desenhada refulge de figuras impressionantes;  
Diria que aqui brilharam mãos de Apeles.

<sup>25</sup> É possível aliás, que se deva ler à luz de idêntico expediente da *aequivocatio*, a repetição da expressão «Real Pessoa» em cada uma das duas páginas (respetivamente pp. 11 e 12) da dedicatória ao Príncipe D. Teodósio.

Mil letras, mil exemplos: ensina-se a ordem  
 com que tudo se deve levar à perfeição.  
 Este é o supremo elogio: quando ao agradável  
 se junta o útil — tal elogio cabe, por mérito, ao ilustre autor.

Depois deste elogio segue-se ainda um quarto epigrama que retoma o já referido tópico literário das armas e letras, aqui integrado no discurso teológico-político da obra:

Ao príncipe  
 Epigrama do autor

Esta norma para bem escrever, Príncipe ilustríssimo,  
 É a mão de Pessoa que ta oferece e dedica,  
 Depois da espada, usa agora a pena,  
 Com ambas te tornarás um César sábio. Adeus!

Uma vez mais o autor introduz a sua assinatura no próprio poema cujo tema, o tópico das armas e letras, já com raízes na literatura da Antiguidade, se tornou comum na literatura europeia dos séculos XV-XVII<sup>26</sup>. No interior da tradição literária, por sua vez, há um género em que tal tópico gozou de grande favor: a literatura emblemática. De facto, o último verso contém o título de um muito difundido emblema: *ex utroque Caesar* (literalmente: «César com base em ambos», i.e., com base nas armas e nas letras: Figura 8)<sup>27</sup>. O dístico latino que o acompanha em algumas edições é o seguinte:

*Artibus ac armis utrisque ego Caesar in orbe*  
*Dicor, erunt artes armaque noster amor*  
 Pelas artes e pelas armas, por ambas, no mundo  
 me digo César, artes e armas serão a nossa afeição.

Regressamos, portanto, ao tema do ideal do príncipe competente nas armas e nas letras que já ilustrava a *Lusitania* da p. 39. É, portanto, esse ideal de príncipe que é proposto, qual espelho em que se reveja, ao dedicatário da «*Orthographia pratica...*», D. Teodósio. O príncipe é evocado logo na imagem da p. 4 com as armas de Portugal, encimadas por um dragão sainte, que

<sup>26</sup> Sobre a origem desse tópico veja-se a obra de Curtius (1990, pp. 178-179); e para a literatura portuguesa, o ensaio de Cirurgião (1997).

<sup>27</sup> Além de Rollenhagen, reproduzido na figura, esse emblema pode ver-se ainda em Simeoni (1559, pp. 18-19).



à esquerda e à direita tem duas flâmulas cada uma com a palavra «Victor» (vencedor) e, sob o escudo, uma ave segura outra flâmula onde se lê *max. princeps*. (príncipe máximo, literalmente, que corresponde ao português «mui alto» que se lê na dedicatória sob a ave: «Ao nosso mui alto Príncipe de Portugal, Dom Theodosio»). D. Teodósio é novamente evocado em uma imagem heráldica, mais precisamente, na inscrição sob as armas da casa de Bragança, na p. 167, em que é saudado como *maxime principum* (ó maior dos soberanos)<sup>28</sup>, com palavras que ecoam a duplamente superlativa<sup>29</sup> saudação horaciana dirigida a Augusto (Thomas, 2011, *Hor. Carm.* 4. 14. 6).

**FIGURA 8.** Emblema com o tópico das armas e letras apresentado como ideal do príncipe (*apud* Rollenhagen, 1611, n.º 32). © WDB, 21.2 Eth. (1).

## CONCLUSÃO

Em suma, a «*Orthographia pratica...*» é demonstradamente devedora de tradições e motivos literários, teológicos, devocionais, políticos e iconográficos, que estavam consolidados já no seu século ou que eram trabalhados desde há vários séculos. Pela maior parte, a virtude de Pessoa consistiu em construir um texto que harmoniza linhas de distinta procedência: a tradição caligráfica precedente (principalmente a de Iciar); a temática cristológica, mariana, bíblica ou devocional; a temática de espelhos de príncipes. No caldear estes e outros elementos, Pessoa bebeu comprovadamente de várias fontes, ainda que o autor desconte das capacidades e dos conhecimentos dos seus leitores o lograrem descobrir que não é, de facto, uma obra tão inteiramente pessoal.

<sup>28</sup> Tradução de Falcão (Horácio, 2008, p. 296).

<sup>29</sup> Duplamente, porquanto, no contexto da República de Roma, *princeps* já implica, por si só, um grau máximo na hierarquia do poder (nota ad loc. de R. Thomas, 2011, p. 247).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Tiago C. P. dos Reis Miranda, que com várias apreciações e sugestões muito contribuiu para que este ensaio melhorasse; aos colegas que participaram nesta obra e com os quais troquei ideias; a Ana Claro, pela sua laboriosa revisão. A nenhum deles se deve atribuir qualquer erro ou deficiência, cuja responsabilidade me cabe por inteiro.

## REFERÊNCIAS

- AAVV (1568-1573) *Biblia Sacra Hebraice, Chaldaice, Graece et Latine*, Christophorus Plantinus excud., Antuerpiae.
- AAVV (2017) *Bíblia. Novo Testamento: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse*, vol. 2. Trad. F. Lourenço, Quetzal Editores, Lisboa.
- Alciato, A. (1608) *Omnia [...] emblemata cum commentariis quibus emblematum detecta origine dubia omnia, et obscura illustrantur. Adiectae nouae appendices nusquam antea editae per Claud. Minoem iuriskon*, Officina Ioan. Richerii, Parisiis.
- Asher, J. R. (2011) An Unworthy Foe: Heroic“ΕΘη, Trickery, and an Insult in Ephesians 6:11, *Journal of Biblical Literature*, 130(4), 729-748.
- Berenbeim, J. (2010) Script after print: Juan de Yciar and the art of writing, *Word & Image*, 26(3), 231-243.
- Berliner, R. (2003) Arma Christi, in *Rudolf Berliner (1886-1967). “The freedom of medieval art” und andere Studien zum christlichen Bild*, ed. Robert Suckale, Lukas Verlag, Berlin, 97-121.
- Bézart, J. (2021[1490-1500]) *Le monogramme du Christ et de la Vierge*: [gravura colorida sobre madeira], Bibliothèque Nationale de France, Paris. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41296744t> (acesso 22-09-2021)
- Bluteau, R. (1789) *Diccionario da Lingua Portuguesa, composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes da Silva*, vol. II, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa.
- Brouwer, C. (1612) *Fuldensium Antiquitatum libri IIII*, Ex officina Plantiniana, apud Viduam et Filios Ioannis Moreti, Antuerpiae.
- Cirurgião, A. (1945) As armas e as letras na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII, in *Novas leituras de clássicos portugueses*, Colibri, Lisboa, 147-169.
- Cortêsão, A. (s.d.) *Primeira embaixada europeia à China: o boticário e embaixador Tomé Pires e a sua “Suma Oriental”*, s.n., Lisboa.
- Curtius, E. R. (1990) *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- Erasmus (1529) *Paraphrasis luculenta, iuxta ac breuis in Elegantiarum libros Lau[rentii] Vallae, De lingua Latina [...]*, apud Ioannem Gymnicum, Coloniae.
- Feldbusch, H. (1953) Christusmonogramm. In *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, cols. 707–720. <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92630> (acesso 25-10-2021).
- Gallori, C. T. (2009). Il monogramma dei Nomi di Gesù e Maria in Sant'Andrea ad Asola, *Brixia Sacra*, 14(1-2), 365-417.
- Horácio (2008) *Odes*, trad. P.B. Falcão, Cotovia, Lisboa.
- Iciar, J. de (1550) *Arte subtilissima, por la qual se enseña a escrever perfectamente, Hecho y experimentado y agora: de nuevo añadido*, Impriose en Çaragoça, en casa de Pedro Bernuz.
- Janson, C. (1990) Warfare with the Spirit's Sword: The Christian Knight Window at Gouda, *The Sixteenth Century Journal*, 21(2), 235-257.
- Llompert, G. (1972) En torno a la iconografía renacentista del “miles Christi”, *Traza y Baza: Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 1, 63-94.
- Macedo, A. de S. de (1645) *Lusitania liberata ab injusto Castellorum dominio; restituta legitimo Principi Serenissimo Joanni. IV [...]. Opus Historice-Juridicum*, in Officina Richardi Heron, Londini.
- Martínez Gayol, N. (2007) Gloria, in *Diccionario de espiritualidad Ignaciana (A-F)*, vol. 2, dir. J. García de Castro, Ediciones Mensajero, Bilbao e Ed. Sal Terrae, Santander, 905-914.

- Meeus, H. (2018) From Nameplate to Emblem. The Evolution of the Printer's Device in the Southern Low Countries up to 1600, in *Typographorum Emblemata: The Printer's Mark in the Context of Early Modern Culture*, eds. A. Wolkenhauer e B. F. Scholz, De Gruyter, Berlin/Boston, 77-100.
- Praefcke, A. (2011) *Kiedrich, Pfarrkirche St. Valentin, Laiengestühl, Wange mit Arma-Christi-Darstellung* [Fotografia], Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kiedrich\\_Pfarrkirche\\_Gestühl\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kiedrich_Pfarrkirche_Gestühl_2.jpg) (acesso 05-10-2021).
- Rollenhagen, G. [1611] *Nucleus emblematum selectiffissimorum, quae Itali vulgo impresas vocant [...]*, Coloniae, e musaeo coelatorio Crispiani Passaei, s.a.
- Rosweyde, H. (1615) *Vitae Patrum: de vita et verbis seniorum libri X historiam ereticam complectentes auctoribus suis et nitori pristino restituti, ac notationibus illustrati opera et studio Heriberti Ros Weydi, ex Officina Plantiniana, apud viduam et filios Io. Moreti, Antuerpiae*.
- Sadeler, R.; Sadeler, J.; Straet, J. van der (ca. 1597-1610(?)) *Schema seu speculum principum. Joann. Stradanus Florentinus figuravit, s.n., s.l.*
- Scaglione, A. (1986) *The Liberal Arts and the Jesuit College System*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Séneca, L. A. (1615) *L. Annaei Senecae philosophi opera, quae exstant omnia a Iusto Lipsio emendata et scholiis illustrata, ex Officina Plantiniana, apud viduam et filios Io. Moreti, Antuerpiae*.
- Simeoni, G. (1559) *Le imprese heroiche et morali*, appresso Guglielmo Rovillio, in Lyone.
- Simões, A. (2011) O Leão e o Dragão no Imaginário da Restauração, in *Quando Portugal era Reino de Leão: estudos sobre cultura e identidade antes de D. Afonso Henriques = Cuando Portugal era Reino de León: estudios sobre cultura e identidad antes de Alfonso Enriquez*, coords. P. F. Alberto e R. Furtado, Universidad de León, León, 243-260.
- Soares, N. N. de C. (1994) *O príncipe ideal no séc. XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra.
- Staatliche Museen zu Berlin; Bange, E. F.; Demmler, T. (Eds.) (1930) *Die Bildwerke des Deutschen Museums (Band 4): Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Kleinplastik*, Walter de Gruyter, Berlin, Leipzig.
- Thomas, R. (2011) *Horace. Odes, Book IV and Carmen saeculare*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Tomás de Aquino (1984-1986) *Somme théologique*, Éditions du Cerf, Paris.
- Tucker, G. H. (2003) *Homo Viator: Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*, Droz, Genève.
- Vadianus, I. (1530) *Pomponii Melae de orbis situ libri tres, accuratissime emendati, una cum commentariis Ioachimi Vadiani*, apud C. Wechelum, Lutetiae Parisiorum.
- Vasconcelos, A. de (1621) *Anacephalaeoses id est, summa capita actorum regum Lusitaniae*, apud Petrum et Ioannem Belleros, Antuerpiae.
- Venâncio Fortunato (1881) *Opera poetica*, recensuit et emendavit Fridericus Leo, apud Weidmannos, Berolini. MGH, Auctorum antiquissimorum tomi IV pars prior.
- Verd, G. M. (2001) IHS, in *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*, eds. C. E. O'Neill e J. Ma. Domínguez, Institutum Historicum Societas Iesu, Roma, 1992-1993.
- Wackernagel, P. (1864) *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts: mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis George Fabricius und Wolfgang Ammonius*, B. G. Teubner, Leipzig.







# A ORTOGRAFIA DA «ORTHOGRAPHIA PRATICA...»<sup>1</sup>

MARIA FILOMENA GONÇALVES<sup>2</sup>

---

## INTRODUÇÃO

---

### ESCRITA, ORTOGRAFIA E PRÁTICAS GRÁFICAS

O modo escrito de uma língua é uma representação complexa e desafiante, dado existir uma contradição natural entre a sua natureza primária – oral –, que é efémera e intangível por definição, e a permanência e fixidez dos sistemas de escrita, contraste sintetizado na conhecida sentença latina: *uerba uolant, scripta manent*. A oralidade é, com efeito, o modo natural de ser das línguas, conforme prova o facto de muitas serem ágrafas e muitas outras terem desaparecido sem que delas ficasse algum rasto, precisamente por não terem «grafização», vale dizer, o processo de desenvolvimento de uma representação gráfica como passo *sine qua non* para a «revolução tecnológica da gramatização» (Auroux, 1992), expressão que traduz o avanço civilizacional que alterou a vida das comunidades humanas.

A escrita alfabética constituiu, com efeito, a possibilidade de uma comunidade dispor de um artefacto económico (o alfabeto, com cerca de duas dezenas de unidades) capaz de fazer corresponder o material gráfico e o fónico, ou seja, criar uma rede de relações fonográficas. Norteadado por uma representação ideal, o alfabeto visava, na sua génese, que a cada letra correspondesse um som da língua, mas cedo se notou que era impossível reter a oralidade como um todo. Nos primórdios da criação do alfabeto, estava em causa uma representação essencialmente

---

<sup>1</sup> Trabalho desenvolvido no âmbito de UIDB/00057/2020 – FCT.

<sup>2</sup> CIDEHUS, Universidade de Évora/FCT.

instrumental: dar aos sons um suporte físico, permanente e transmissível. Porém, escrever implicava conhecer uma técnica a que poucos tinham acesso, sendo apanágio de extratos do topo da pirâmide<sup>3</sup>; por isso, com o tempo, a escrita (e isto vale para sistemas não alfabéticos) foi tomada como manifestação de poder e prestígio social. Abria-se, assim, o trilho que levaria a escrita alfabética e, em concreto, a sua codificação normativa – a «ortografia» (do gr. *orthos* ‘reta, direita’ + *graphein* ‘escrita’, i.e. escrita correta) – a incorporar valores extralinguísticos (culturais, estéticos e simbólicos) que extravasam os da mera representação do oral.

A ortografia do português, tal como a da maioria das línguas ocidentais, é fruto de um processo de configuração histórica em que, aos grafemas<sup>4</sup> com valor fónico, se somou não só a etimologia mas também a história da língua, e bem assim certos usos tradicionais ou analógicos, havendo casos em que grafias dessa natureza prevaleceram sobre o princípio fonético. A adoção de marcas etimológicas ou de distinções históricas, associadas à natural mudança da língua, acontece, em geral, no decurso do processo de seleção de variantes, normalização/normatização e codificação linguística conhecido como «standardização» (Gonçalves, 2020), processo esse que, no caso da ortografia, consiste na seleção de padrões de representação da língua oral à luz de uma tríade de princípios basilares: a fonética, a etimologia e o uso. Ora, dada a multiplicidade de realizações fonéticas possíveis, a escrita fonográfica apenas retém, em bom rigor, traços fundamentais e sistemáticos do plano fónico da língua, sem espelhar, portanto, a normal variação das pronúncias individuais, impossíveis de contemplar num único sistema, supra-individual, regulado e convencionado.

A referida standardização emerge, no caso português, em Quinhentos, quando se publicam as primeiras obras metalinguísticas em vernáculo, muito embora no decurso das centúrias precedentes se tivesse desenhado uma rede de correlações entre as unidades fónicas (fonética/fonologia) e gráficas (letras/grafemas) que, sem ter sido convencionada, viria a enformar a tradição gráfica do português, mantendo-se, no essencial, até à ortografia dos nossos dias. Contudo, se as principais soluções ortográficas estavam já atestadas numa tradição que remonta ao português antigo<sup>5</sup>, o livro impresso tornou urgente a prescrição de regras para uniformizar a escrita.

É claro que mesmo antes de 1536 – data em que Fernão de Oliveira publica a *Grammatica da Lingoagem Portuguesa*, marco fundador da tradição gramatical portuguesa, e faz a primeira descrição sistemática da pronúncia – a ortografia era matéria tratada em obras latinas e bilingues (latim-português e vice-versa), obras essas que aos gramáticos do nosso vernáculo serviram de

<sup>3</sup> No século XVII continuava a ser um privilégio de poucos, conforme sublinha o ortografista Ferreira de Vera (1631, *Prologo*, iii): «O falar he cousa de muitos & o escrever de poucos».

<sup>4</sup> Cunhado à semelhança de «fonema», o termo «grafema» (Catach, 1979; Khort, 1986; Neef, 2015). corresponde à unidade gráfica mínima pertinente, logo, dotada de função/valor num sistema gráfico.

<sup>5</sup> São do século XII os primeiros documentos escritos em português (Martins, 2001, 2007).

«horizonte de retrospeção», pois faziam parte do lastro cultural e da *auctoritas* que dão o mote aos seus tratados ou manuais ortográficos.

Investida de valores extralinguísticos, a escrita portuguesa será tomada como objeto estético associado a uma educação aprimorada e a práticas de sociabilidade requintada, emergindo por isso obras para instruir e orientar os escreventes na arte de desenhar bem as letras, mais tarde denominada «caligrafia»<sup>6</sup>, a par das cartilhas/cartinhas (cf. a de João de Barros), gramáticas e ortografias. Nos séculos XVI e XVII, as técnicas e os instrumentos necessários à escrita eram objeto da «ortografia prática», manual cujos propósitos e conteúdos diferiam dos de uma ortografia *tout court*, porquanto se destinava a expor as regras ortográficas e a sua exemplificação, sem se adentrar em aspetos daquele jaez. Todavia, tal como qualquer obra antiga (manuscrita ou impressa), a ortografia prática presta-se a uma reconstituição do sistema gráfico do autor. Ora, a obra de Pessoa não é exceção pois, ademais de revelar as soluções gráficas do autor, as quais, por não serem uniformes, não enformam, na verdade, «uma» ortografia, também dão testemunho da língua seiscentista.

---

### A «ORTHOGRAPHIA PRATICA...» NO CONTEXTO DAS IDEIAS ORTOGRÁFICAS DO SÉCULO XVII

---

A «Orthographia Pratica...» foi escrita antes do final da primeira metade de Seiscentos, época que, de acordo com a periodização da história da língua portuguesa (Castro, 2006, p. 73), se inscreve no chamado «português clássico» (séculos XVI-XVIII). Na periodização da história da ortografia, a obra em apreço incluir-se-á no período «pseudo-etimológico», de acordo com a periodização avançada em 1919 por José Joaquim Nunes (1945[1919], pp. 190-196), que contemplava somente dois períodos, a saber: período fonético: «dos princípios da língua até ao século XVI»; período «pseudo-etimológico: do século XVII aos nossos dias» (isto é, 1919). Embora Nunes descrevesse a situação ortográfica à data do seu *Compêndio de Gramática Histórica*, não considerava ainda a existência de um 3.º período (o das reformas). Coutinho (1974, pp. 71-75), também autor de um compêndio de gramática histórica, difere de Nunes quer quanto à denominação e à extensão do 2.º período, quer no tocante à inclusão de um 3.º período. Segundo este autor, o período «etimológico ou pseudo-etimológico» estende-se do «século XVII até 1904», ano da publicação de *Ortografia Nacional*, de

---

<sup>6</sup> Do étimo *kalligraphia*, a palavra terá sido veiculada pela forma francesa «calligraphie», atestada desde 1569. A unidade tem registo lexicográfico em 1697, numa nomenclatura latina (cf. *Diciweb*: <http://clp.dlc.ua.pt/Corpus.aspx>); num elenco português, encontra-se apenas em 1836.

Gonçalves Viana, foneticista e relator da Comissão Ortográfica nomeada pelo primeiro governo republicano para unificar as «ortografias portuguesas». Coutinho coincide com Nunes a respeito do «período fonético», que se prolonga das origens do português escrito aos meados do século XVI, acrescentando, porém, o «período reformado», cujo *terminus a quo* é a primeira ortografia oficial (1911), que se estende até aos nossos dias. Replicada por outros autores (Bueno, 1967, pp. 277-279; Gonçalves, 1992, *passim*; 2003, *passim*), esta proposta de periodização não parece aplicar-se, sem reservas ao menos, à «Orthographia Pratica...», uma vez que nela não sobressaem os grafemas etimológicos, conquanto apresente algumas grafias cultas (por ex. *ch*, *th*, *ph*, *ff*, *mm*). Com efeito, embora a obra de Pessoa possa integrar-se, em função da data, no período etimológico, só o escrutínio das suas particularidades permitirá confirmar ou infirmar a justeza da sua inclusão no chamado período etimológico da ortografia portuguesa. Porém, antes dessa análise vale a pena perspetivar as opções gráficas presentes na obra em apreço, à luz das teorias e das práticas em circulação no tempo de Pessoa.

---

### A «ORTHOGRAPHIA PRATICA...» E AS OBRAS METAORTOGRÁFICAS

---

Sublinhemos, em primeiro lugar, que o título da obra de Pessoa sugere um conteúdo que não corresponde, em bom rigor, à matéria nele vertida. O jesuíta não define o termo/conceito ortografia. No entanto, a adjunção de um qualificativo («prática») a este nome, situa a «ortografia prática» na esfera da técnica e instrumentação da escrita – a caligrafia –, e não no da ortografia, tal como então a entendiam os gramáticos e ortógrafos da língua portuguesa. É certo que o título «Orthographia Pratica» não poderá atribuir-se à inventiva de Pessoa, que nesse sentido não é totalmente original, já que a sua é devedora de uma obra quinhentista – *Orthographia Pratica* (1548)<sup>7</sup> – da autoria do biscaíno Juan de Iciar<sup>8</sup> (ca. 1523-1572), primeiro calígrafo da escrita em castelhano.

Como é notório o descompasso entre as práticas em letra de mão e as doutrinas vertidas nas obras dos gramáticos, tratamos de averiguar em que medida as soluções gráficas presentes na «Orthographia Pratica...» se afastam das práticas e das ideias expostas em obras prescritivas. Como referido atrás, o intento de standardização gráfica tem um *terminus a quo* nas gramáticas

<sup>7</sup> É um encurtamento do título: *Recopilación subtilissima, intitulada Orthographia pratica, por la qual se enseña a escreuir perfectamente, así por pratica como por geometria todas las suertes de letras que mas en nuestra España y fuera della se vsan*.

<sup>8</sup> Em mais de uma ocasião, Pessoa cita o ortógrafo Alejo Venegas (1497/1498-1562), com a variante «Vanegas», que aparece na obra deste. O autor assinava Venegas, forma adotada na literatura. O seu *Tractado de Orthographia y Accentos en las tres lenguas principales* é uma fonte fundamental sobre o sistema de sibilantes castelhano no século XVI (Venegas, 1986, p. 64).

de Fernão de Oliveira (1507–1581) e João de Barros (1496–1570): o primeiro, embora alvitre a adoção de novos caracteres para espelharem a oposição fonológica entre vogais tónicas abertas e fechadas (/ɛ/-/e/, /ɔ/-/o/), atenta mais na descrição articulatória das vogais e das consoantes portuguesas do que na prescrição de regras ortográficas; o segundo, que nesse sentido é mais canónico, inclui na sua gramática uma parte dedicada à ortografia. É aí que encontramos uma definição deste termo, assim como algumas das soluções gráficas que voltaremos a observar, mais de cem anos depois, na «Orthographia Pratica...» de Pessoa:

Esta paláura, Orthografia, e grega: quær dizer ciência de escrever dereitamente. E dádo que no princípio onde se trata da letera ouueramos de proseguir na Orthografia, quisemos leuár a ordem dos artistas, e nam dos gramáticos espeçulativos: por que nóssa tençám e fazer algũ proveito aos mininos que pær esta arte aprenderem, leuando ôs de leue a gráue, e de pouco a mais (Barros, 1540, fl. 40r).

No trecho barroiano, destacam-se, por um lado, o grafema fonético <f>, em vez do dígrafo culto <ph>, que contrasta, na mesma palavra, com <th> (Orthografia), e, por outro, certas grafias que refletem a pronúncia da época, como «dereitamente», com <e> na primeira sílaba, e «mininos», com vogal átona grafada com <i>, e, ainda, «nam» (não) e «teçam» (tenção), sem regularização do paradigma do ditongo nasal, e «ouueramos», sem <h> etimológico. Ora, o cotejo das soluções gráficas de Pessoa com as de Barros mostra a convergência na forma das seguintes palavras: «dereita(mente)», «ouuer», «nam», «mininos» e, a coincidência parcial, em «Orthographia», se bem que, quanto a este último exemplo, seja de admitir o decalque das grafias de Juan de Iciar, que também grafa desse modo. Separadas por cem anos, as formas «dereita» e «mininos», comuns a Barros e Pessoa, justificar-se-ão ou por uma pronúncia do século XVI, persistente até à época de Pessoa, conquanto estivesse possivelmente em processo de variação fonética com outra variante<sup>9</sup>, ou, simplesmente, por conservadorismo da escrita, já que, não raro, persistem grafias ultrapassadas pela mudança na língua oral.

Ainda em Quinhentos, vêm a lume mais duas obras metaortográficas: as *Regras que ensinam a maneira de escrever e Orthographia da língua Portuguesa* (1574), de Pêro de Magalhães de Gândavo (? – c. 1579), e a *Orthographia da Lingoa Portuguesa reduzida a arte & preceptos* (1576), de Duarte Nunes de Leão (1530? –1608)<sup>10</sup>. Separadas por apenas dois anos, as duas obras propõem regras não coincidentes, o que poderá refletir diferentes formas de perspetivar a função da escrita, e bem assim

<sup>9</sup> Na «Orthographia Pratica...», «dereita» tem a concorrência da variante «direita». Porém, não ocorre a variante «meninos».

<sup>10</sup> Na portada da obra, o nome do autor é «Duarte Nunes do Lião». Os estudos gramaticográficos acabaram por generalizar «Duarte Nunes de Leão».

os valores simbólicos que uma e outra lhe atribuem. Em ambas, contudo, ocorrem os dígrafos cultos em «orthographia», sinal de que prevaleceu o princípio etimológico, certamente por se tratar de um termo técnico (metalinguístico), cuja tradição remonta à gramática grega e à latina. Gândavo não define ortografia, mas a definição de Leão alinha precisamente com a referida tradição clássica: «Orthographia he sciencia de bem screuer qualquer lingoagem: porque per ella sabemos, com que letras se hão de screuer as palavras. E diz se de orthos, que quer dizer directo, & grapho, screuo, como se dicessemos sciência de directa mente screuer» (Leão, 1576, fl. 1).

A este trecho acrescentamos outro que exemplifica como, na doutrina e na prática, a etimologia ganhava terreno à medida que a centúria avançava, revelando claramente que Nunes de Leão se filia na corrente etimológica, a qual virá a ser reforçada, no decurso de Setecentos, com a adoção de inúmeras grafias pseudo-etimológicas:

Trabalhem sempre por inuestigar a origẽ dos vocábulos. Porq̃ pela etymologia d'elles, se sabe a orthographia, & pela bõa orthographia a etymologia. E esta he a fonte e a raiz de falarmos, & screuermos bem, & propriamente, ou mal. Porque de as palauras andarem tiradas de seu curso, & scriptura, vem não se saber a origem, & propriedade d'ellas: & de não sabermos a origem, vem andarem muitas tam mal scriptas, que por starem tam recebidas do vulgo, não podem já teer emẽda (Leão, 1576, *Regra XX*, fl. 61v).

Formas cultas como «sciencia», «screuer», «directo», presentes no primeiro trecho de Leão, distanciam-se quer das formas vernáculas de Barros – «ciencia», «escrever», «dereito» –, anteriores às daquele em quase quarenta anos, quer das de António Pessoa, nos meados de Seiscentos, donde se poderá depreender que este jesuíta segue mais o uso vernáculo do que o uso culto, conquanto sancione marcas etimológicas em palavras pertencentes a um léxico erudito ou mais técnico.

Álvaro Ferreira de Vera (? - depois de 1645), contemporâneo de Pessoa, é quem publica uma obra – *Orthographia ou modo pera escrever certo a Lingua Portuguesa*<sup>11</sup> (1631) – em data mais próxima da «Orthographia Pratica» do Cód. 99 da Manizola. Segundo aquele ortógrafo, que também grafa o termo de acordo com a etimologia, «Orthographia he arte de escrever as vozes com as letras devidas á direita pronunciação, & segundo sua orijem: porque orthos (em Grego) quer dizer, direito; & grafos, escrevo: como se dissessemos, escrevo como pronuncio» (Vera, 1631, fl.1).

Na citação de Vera ocorre «direita/direito», forma que irá vingar na língua portuguesa, ainda que, dezassete anos mais tarde, no manuscrito de Pessoa, aquela alterne com a forma antiga «dereito».

<sup>11</sup> O título incluía ainda: «Com hum Trattado de Memoria Artificial: outra da muita semelhança da lingua Portuguesa com a Latina».

Embora reconheça a secundariedade da escrita perante o oral, Ferreira de Vera (1631, *Prologo*, iv) atribui àquela o poder de granjear prestígio e perenidade a quem souber cultivá-la, numa perspectiva que, favorecida depois pela mentalidade barroca, tornará a escrita um lugar de exibição estética. Não é ainda o caso de Ferreira de Vera, nem tampouco o de Pessoa, cujo investimento em adornar a escrita não passa pelo acréscimo de caracteres, mas antes pelo correto desenho das letras que, na ortografia, são unidades que se relacionam com as fônicas correspondentes ou que desempenham outras funções não fonográficas (distintivas, diacríticas, por exemplo) no sistema de escrita.

São vários os aspetos que, devido à sua relevância na «Orthographia Pratica...», importará confrontar com a prescrição de Ferreira de Vera, de molde a verificarmos a existência de convergências e divergências entre as práticas e o discurso prescritivo existente na mesma época. Entre esses aspetos, destacam-se a alografia da consoante fricativa lábio-dental /v/, ora grafada <u> ora com <v><sup>12</sup>, em função da posição, a da consoante fricativa palatal /ʒ/, marcada com «i curto» ou «j longo» e, por último, a representação do sistema de sibilantes com <s, -ss, -s- e c, ç, z>.

Na «Orthographia Pratica...», ocorrem as seguintes formas incluindo o fonema /v/ que, em início de palavra, de acordo com uma prática então corrente, era grafada com <v> e, em interior de palavra, com <u>: *ver*, *visto*, *Aluaras*, *fauorecida*, *seruir*. A consoante lábio-dental, como é sabido, não existia em latim, nem o alfabeto latino contemplava, por isso, um grafema correspondente àquele fonema, motivo por que na escrita das línguas românicas, em que ele provinha de mudanças fonético-fonológicas como a sonorização, a consonantização ou a fricatização, os escribas aproveitaram os caracteres «u» e «v», existentes em latim, na qual representavam a vogal /u/. Ora, a possível confusão, na leitura, entre os valores vocálico e consonântico de <u, v>, leva a que os gramáticos e ortografistas se demorem nesta dificuldade do sistema gráfico, que afetava quer a escrita de mão quer a impressa. É o caso de Vera (1631, fl. 18v), que distingue a vogal da consoante, nos seguintes termos, propondo que se escrevam de maneira distinta:

Estas duas letras *u*, & *ve* (vogal, & consoante) até hoje forão incertas, & se duvidava quãdo era hũa, ou quãdo era a outra, sem a isso se dar remedio, por parecer dificultoso tirar razões tam antigas, que nem os Latinos, nem outras nações poderão arrancar. Com tudo a mim me pareco mui facil mostrar, que estas duas letras, hũa he vogal, & outra he consoante, tam diferentes (hũa da outra) entre sî na forma, como na pronunciação, & nome.

Porque quem não dirá, que duas pronunciações diversas pedem duas figuras diversas: & que hũa cousa he. *u*. vogal; & outra *ve* consoante?

<sup>12</sup> Cabe aqui realçar que <v> e <j> são as chamadas letras «ramistas», já que foi Pierre de la Ramée (1515-1572), também conhecido como *Petrus Ramus*, quem, numa gramática francesa, em 1562, propôs caracteres específicos para representar as consoantes /v/ e /ʒ/.

Ao arrepio da doutrina precedente, Vera não sanciona a regra segundo a qual a distribuição de <u> e <v> esclareceria os escreventes e os leitores: «Pareceme q estâ bastantemente provada esta opinião: & q se pode imittar **& não a do q̄ diz que nos principios das dicções serve esse v, & no meio, & fim dellas o outro u, quer seja uogal, quer consoante**» (Vera, 1631, fl. 20).

Concluindo em seguida que, por isso, se deve incluir o <v> no alfabeto português: «Assi que se deve daqui por diante escrever o nosso alfabeto com mais esta letra, que tudo consiste no que nos pusermos: pois não introduzimos differentes formas; senão boa usança, & conhecimento de cada hũa destas letras» (Vera, 1631, fl. 20).

Sem ser novidade, a posição de Vera é, contudo, mais categórica que a de alguns predecessores, mesmo daqueles que integram «V» e «u» no seu rol de letras, como se observa em Barros (1540, fl. 18v) – «á, a, b, c, ç, d, e, e, f, g, h, I, i, y, l, m, n, ó, o, p, q, R, r, s, T, V, u, x, z» –, que acrescenta, «ch, nh, lh». Porém, a perspectiva de Barros, aberta à realidade do português como língua românica, contrasta com as de Gândavo e Nunes de Leão, para os quais o assunto parece ser pouco controverso, pois um limita-se a prescrever que «sempre em principio de qualquer dição se usará deste v, meão, & em meyo sempre sera u, pequeno, ainda que sirua de consoante, assicomo, viuua, viuer, &» (Gândavo, 1574, fl. 20), e o outro sanciona o uso de <v> com «dous officios, hũ proprio (...), outro emprestado» (Leão, 1576, fl. 18v).

Idêntica dificuldade suscita a representação da consoante fricativa palatal vozeada /ʒ/, grafada com <i, I>, conforme João de Barros frisava em 1540.

Contemporâneo de Pessoa, Álvaro Ferreira de Vera (1631, fl. 9) é mais modernizador que os predecessores, já que trata do grafema vocálico e do consonântico – <i> <j> – em capítulos separados, contrastando o uso de <j> com o de <g>, e já não com a vogal <i>: «Polo que se ha de differençar, j, de G; chamando a primeira de je; & segunda ga, que he sua pronunçiação direita; & toda a mais que atê gora lhe dávamos (juntas as letras, e, i) he alheia da sua valia». A apologia de dois grafemas separados – <i> e <j> –, feita por Vera, permaneceu no plano do discurso metaortográfico mas não se repercutiu nas práticas em circulação, ou por força dos hábitos instalados, na escrita manual e na impressa, ou por falta de disponibilidade dos impressores.

Em sintonia com o uso da época, é, pois, sem surpresa que na «Orthographia pratica...» a consoante fricativa palatal aparece grafada com <i, j>: «dezeio» (desejo), *seia* (seja), *ioga* (joga), *iustica* (justiça), cujo<sup>13</sup> (Figura 1). Neste último exemplo, trata-se de um «i longo», não da letra <j, J>.

A prescrição do uso de <i> e de <j> estende-se, no entanto, até finais de Setecentos, pois continua a marcar presença nas obras metaortográficas (impressas e não só), apesar de as oficinas dos impressores então terem já tipos adequados.

Na «Orthographia pratica...», o caso da representação das sibilantes é o mais relevante do ponto de vista linguístico, porquanto as ocorrências dos grafemas <s, -ss-, -s-> e <c, ç, z>, na obra

<sup>13</sup> Quando antes da consoante palatal havia um «i» ou «u», optava-se por aquele tipo de «i» para facilitar a leitura.





FIGURA 1. «Orthographia Pratica...», p. 31, com três ocorrências do vocábulo «seia». © BPE, Maniz. Cód. 99.

de Pessoa, parecem corroborar o testemunho de Gândavo (1574), quando este descreve a confusão generalizada entre aquelas «letras», denunciando, assim, uma mudança fonético-fonológica que se revelava no uso não etimológico das unidades acima agrupadas. Atentemos nas palavras de Gândavo, pois dá-nos um dos retratos mais completos sobre este fenómeno no português clássico:

De como se ha de fazer diferença na pronunçiação de algũas letras em que muitas pessoas se costumão enganar.

As letras que se costumão muitas vezes trocar hũas por outras, & em que se cometem muitos vicios nesta nossa linguagem, sãõ estas que se seguem, conuem a saber, c, s, z, & isto nace de não saberem muitos a diferença que ha de hũas ás outras na pronunçiação. E assi ha nesta parte erros tão manifestos, & tambem recebidos de algũas pessoas, que cuidãõ que dous ss, em meyo de parte, tem muito mais semelhança de z, que de c, no que totalmente se enganãõ, assim como remissãõ, profissãõ, &c. E hum mais de z, que de c, (digo em meyo de diçãõ entre duas vogaes) assim como, casa, peso, &c. que se estiver diante consoante ainda que seja em meyo de parte, hum sô terá a mesma força que tem dous, assim como defensãõ, descanso, curso, &c. (Gândavo, 1574, fls. 5-7v).

É de salientar que este ortógrafo era minhoto, pelo que certamente seria praticante de um sistema antigo, conservado em regiões a norte do Mondego, motivo por que reagiu negativamente à mudança de pronúncia e, por conseguinte, à troca de uns grafemas etimológicos por outros. Por sua vez, Ferreira de Vera (1631, fl. 17), que era natural de Lisboa, não alude propriamente a uma confusão generalizada entre aquelas grafias, donde se depreende que este ortógrafo, que possivelmente já não reconhecia diferentes realizações das sibilantes, se limitava a descrever o uso etimológico dos grafemas <s, -ss-, -s-> e <c, ç, z><sup>14</sup>. Ainda assim, ao tratar da «letra z», descreve a pronúncia «destes tempos» como

entre s, & ç não obstante que ç se pronuncia com mais força, que z, & f [...]. E o. f. se pronuncia com a lingua mais remissa: como se notará nos nomes verbaes de Latinos em *fio*; *lesãõ*, *conclusãõ*; & outras como, *casa*, *caso*, *liso*, *peso*, *preso*, *coser*, por *coser* com

<sup>14</sup> Vera distingue, no entanto, «s curto» e «s longo», que não é de natureza ortográfica, mas antes caligráfica ou tipográfica, a cujo respeito esclarece: «S he hũa sô letra, & não duas; como algũs puseram em seus alfabetos, por estas figuras, S, f. Porque essa differença he para graça da scitura; mas não para fazer differença na pronunçiação: que ser f comprido ou s, curto, não he por serem de duas especies: nem menos um sinjelo; & outro dobrado. Porque se ha de notar, que todas as vezes, que as dicções começam em, f, & depois d'elle se segue vogal, naturalmente se pronuncia como dobrado; & somente se dobra entre vogaes pronunciado a modo de ç: como massa, posso [...]» (Vera, 1631, fl. 17).

agulha; porque com z significa como *cozinhar*: & assi os mais, que acerca dos Latinos se escreverem com, *f*, como *mesa*; & não *meza*. E o z, se pronuncia com a ponta da língua, com mais força que *f*, & menos que *ç*: como *razão*, *praza* a Deus, *aprazível* (Vera, 1631, fl. 23).

Quer o testemunho de Gândavo acerca do uso de <s> por <c, ç> e <-s-> e por <z>, quer as grafias averbadas na «Orthographia pratica...» («siencia», «sinco», «encinar», «alcansa», «pezo», por exemplo), revelam o resultado de uma mudança fonológica de longo curso, que se iniciara ainda no período do «português antigo» (Castro, 2006, p. 73; Castro, 2013, p. 7), ganhara terreno no «período médio» (Cardeira, 2003) e no «período clássico» se estendera às regiões Centro e Sul de Portugal continental. Referimo-nos à neutralização da oposição entre as fricativas sibilantes apicais e as dentais (Martins e Saramago, 1993; Cardeira, 2003; Castro, 2013, p. 12), provenientes da redução do sistema do português antigo que tinha dois pares de sibilantes, a saber, duas africadas (/ts-/dz/, representadas com <c, ç> e <z>, respetivamente), e duas fricativas /s-/z/ (correspondentes a <s, -ss-> e <-s->). A neutralização da oposição entre africadas e fricativas foi o «primeiro passo no sentido de uma simplificação do sistema que, pelo menos na região de Lisboa e do Algarve, se produziu muito cedo» (Martins e Saramago, 1993, p. 222), conforme indiciam as muitas grafias não etimológicas em documentação do século XIII (Martins e Saramago, 1993; Cardeira, 2003).

Ora, na obra de António Pessoa, o traço que mais sobressai é o uso não etimológico de grafias para as sibilantes, prática que vem corroborar o depoimento de Gândavo. Estamos, pois, perante uma mudança disseminada na comunidade, que se repercute na escrita de indivíduos cujas mãos não seriam propriamente das mais inábeis (Marquilhas, 2000, p. 234).

---

### AS PRÁTICAS GRÁFICAS DA «ORTHOGRAPHIA PRATICA...»

---

Nesta secção ilustraremos a representação gráfica do vocalismo e do consonantismo, assim como alguns aspetos que, noutros níveis de análise linguística, caracterizam o português seiscentista.

## REPRESENTAÇÃO VOCÁLICA

**TABELA 1**  
Representação de vogais

| REPRESENTAÇÃO VOCÁLICA: VOGAIS, DITONGOS ORAIS E NASAIS  |
|--|
| agoa, mininos <sup>15</sup> , igoal, contia <sup>16</sup>  |
| dificultosa/deficultosa, dereito~direito, fegura~figura, legeira~ligeira <sup>17</sup>   |
| purgaminho <sup>18</sup>   |
| hua~hũa, hum, huns, um, algũ, nenhũa, alguma   |
| pao  |
| dous, couza <sup>19</sup> mas: tizoira, coiro  |
| emparo~amparo  |
| tavua, fiqua, treceira, rezaõ  |
| prefeita, prefeitos~perfeitos  |
| calidade, calidades  |
| debuxo <sup>20</sup>   |
| conclue, requere   |
| fermosura  |
| sotil <sup>21</sup> , detença, pera, igoalla, igoalando, hastia <sup>22</sup> , falecimento <sup>23</sup> , alevantar, travação, uentagem, luguar, tromenta, distribuir, dezia~dizia, deminuir~diminuir, baxo~baixo, debaxo~debaixo, assomar (contas de), inteiro/emteiro~inteiro, regraõ~regram |
| froxo (frouxo)   |
| romans (romãs), meyaam, triamgular   |
| opiniões~opinioens; escriuaens, poem (i.e.põe), entam, tam, fizeraõ, chegaraõ, proporçam, graos (por grãos) sam~saõ, infusam, moeraõ, deitaraõ, conuem, principiãte/principiante.  |

<sup>15</sup> Forma antiga, com harmonização vocálica da pretónica (i), que reflete talvez a pronúncia.

<sup>16</sup> É a forma antiga e popular de «quantia».

<sup>17</sup> A oscilação gráfica (e~i) da vogal átona deixa supor que existiria variação na realização oral.

<sup>18</sup> Variante da palavra «pergaminho».

<sup>19</sup> Na «Orthographia pratica...», aparece ditongo [ow] e também [oj], se bem que em formas distintas (Dias, 2013).

<sup>20</sup> Palavra equivalente de «desenho», com a mesma origem do esp. «dibujo».

<sup>21</sup> Forma vernácula não latinizada (subtil).

<sup>22</sup> Variante de «haste».

<sup>23</sup> No contexto em causa, equivale a «falta», não a morte.

**TABELA 2**  
Representação de consoantes

| I/J E U/V  | SIBILANTES<br>S, -SS, -S-/C, Ç, Z  | GRAFIAS<br>FONÉTICAS<br>(SEM H<br>ETIMOLÓGICO) | GRAFIAS<br>CULTAS:<br>DÍGRAFOS<br>E DOBRADAS   | CONSOANTES<br>DOBRADAS<br>NÃO<br>ETIMOLÓGICA               | Y NÃO<br>ETIMOLÓGICO <sup>24</sup>        | H NÃO<br>ETIMOLÓGICO |
|--|--|--|--|--|---|----------------------|
| i/j- aiuntamento<br>u/v escreueo,<br>seueridade,<br>seruir | seia (seja)<br>cassa (caça)<br>nasce/nace<br>creçe<br>couza<br>tençaõ<br>pareçer<br>abrassam<br>assim<br>vencidos<br>dificultosa<br>Professores<br>encinar<br>correspondencia<br>alcansa<br>aborreçer<br>acontesse<br>sinco~sinquo<br>amorosamente<br>aspereza<br>grauissimo<br>deuesse<br>comessamos<br>aconteser<br>necessarios<br>compasso<br>grossa<br>demasiado<br>prezaõ<br>pezo<br>tezo<br>asso (aço)<br>sertãs<br>assentaraõ<br>assima<br>aza<br>siencia<br>decer, deçendo<br>deçeremos,<br>comessam<br>emsima, assima<br>quizermos<br>desoito,<br>paresse serrar<br>cerrar<br>comecase (começa-se)<br>concideraçaõ<br>cessenta, çetenta | ouuer (houer),<br>umildes<br>abil              | damno<br>fructuosas<br>philosopho<br>apothema<br>septima<br>Ethicas<br>presupposto<br>affirmaõ<br>occuparse<br>affeixaõ<br>anno<br>haja<br>elle/ elles<br>nelles<br>aquella daquela<br>cabellos<br>pollegar<br>chancellorresca | raspalla<br>tellas<br>subillo<br>fazello<br>rallo<br>colla | saya<br>meyo<br>direyto<br>mayor<br>reyno | he<br>hũa<br>hum     |

<sup>1</sup> Sobre este uso, dizia Barros (1540, fl. 92) «Y, grego tem dous ofiços: serue no meo das dições ás uezes como, mayor, ueyo. E serue no fim das dições sempre: como, pay, áy, tomáy. &c.».

Como pode observar-se nas Tabelas 1 e 2, a troca entre <s, -ss-, -s-> e <c, ç, z> é muito relevante, pelo que a confusão gráfica sinaliza o nivelamento ocorrido na pronúncia (*encinar*, *asso*, *cetenta*); algumas consoantes dobradas marcam a ligação de um clítico (pronomo átono) a uma forma verbal (*tellas* ‘tê-las’); e o uso de <h> no determinante (*hum*) e na forma verbal (*he*) tem, por tradição, função distintiva e diacrítica em monossílabos.

Ademais destes, na «Orthografia pratica...» destacam-se os seguintes aspetos gráficos, exemplificados na Tabela 3: ausência de hífen, unidade que só mais tarde terá uso sistemático; uso das maiúsculas, com funções semelhantes às identificadas em obras metalinguísticas por Verdelho (1994, p. 463), a saber: «estruturantes» do texto, «distintivas» (indiciam categorias sintáticas e semânticas distintas, relativamente a vocábulos homógrafos) e «conotativas», «nomeadamente ao manifestarem valorização, ou dignificação, do que é designado pelos vocábulos e também da pessoa a quem se endereça o texto escrito».

**TABELA 3**  
Outros aspetos gráficos

| HÍFEN   | MAIÚSCULAS   | <L> POR <R>                                      |
|---|--|--|
| deitarselhea (deitar-se-lhe-á) darse ha, tendoa.<br><b>Mas:</b> tirando-lhe | Arte, Portuguez, Republica, Christam, Orthographia, Grauador, Estampa, Leitor, Autores, Artifice, Autor; Antonio, Dom Theodosio, Tiberio Cesar, Nocephoro, Fulgosio, Anthioco terceiro Rey Asia, Quintiliano, Xenophonte, Petrarcha, Palatino, Aleixo, Alonso, Vanegas, Tagliente, Vincentino <sup>26</sup> , Diodoro; Portugal, Egypto; Principe, Prelado, Real Pessoa, Professores, Mathematicos; Grego; Arauiga, Eglypcios; Grifo, Mercantil, Pata, Cisne, Que; Astros, Planetas<br>Panella ~panela<br>Frandes<br><b>Mas:</b> valença | <i>Frandes</i> <sup>25</sup> por <i>Flandres</i> |

O uso das maiúsculas interessa tanto à ortografia como à caligrafia e, por isso, Pessoa, secundando Iciar (1548), atenta no uso desse tipo de letra. O calígrafo português define-a da seguinte maneira:

<sup>24</sup> Não se trata de mera troca entre grafemas, mas antes de uma forma antiga, com dissimilação de /l/ em /r/; logo, a grafia de Pessoa refletirá uma pronúncia antiga.

<sup>25</sup> Citado na p. 71, trata-se de Ludovico Vicentino degli Arrighi (c. 1480-1527), escriba e calígrafo italiano do Renascimento.

Seia a primeira regra q as Letras grandes ou capitais, que são letras grandes sempre se poem em principio da dição ou palavra, & nunca no meyo, nem no fim. A segunda regra he, que nenhũa dição se há de escrever com letra capital, se não for principio de verso, ou de clausula, que em principio liuro, capitolo, clausula, carta, & outros semelhantes lugares principais porfim se deixa ver ler letra capital. A terceira regra he, que todo o nome proprio, & o que se deriuu delle (como he Roma, Romano, Francisco, Franciscano; em qualquer lugar, que se acha se escreue com letra capital (pp. 64-65).

Na obra de Pessoa as maiúsculas distinguem, por exemplo, topónimos<sup>26</sup>, nomes de dignidades, honoríficos e de profissões, glotónimos, gentilícios, nomes de animais e de tipos de letra.

## PONTUAÇÃO

Dada a importância da separação das unidades da escrita, Pessoa atenta igualmente em aspetos gráficos que se situam num nível de representação distinto do dos grafemas, porquanto estes remetem para o plano fónico da língua, ao passo que os pontemas – sinais de pontuação (Khort, 1986; Gonçalves, 2007) –, remetem para os planos prosódico-entoacional (pausas e entoação), sintático (construção das frases ou sentenças) e semântico (unidades de sentido completo ou incompleto). O rol de unidades pontuacionais de António Pessoa é menos abundante que o de Vera (1631), seu contemporâneo, cujo elenco será devedor da atividade impressória. Eis o conjunto do ortógrafo seiscentista (Vera, 1631, fls. 4v-5): «Pontos, & notas de que frequentemête usamos: Virgula, Colon imperfeito, Colon perfeito, Ponto final, Interrogação, Admiração, Parenthesis, Diuisão, Apices, União, Desunião, Falta, Meio circulo, Asterisco, Obelisco, Brachia, Angulo, Paragrapho, Longa Syllaba».

No Renascimento, não se publicou, em Portugal, nenhum tratado consagrado a esta dimensão da nossa escrita, matéria que encontramos exposta apenas em gramáticas e ortografias. Pelo contrário, em Itália e em França – grandes centros impressórios da Europa –, surgem, logo em Quinhentos, obras sobre a «arte de pontuar», motivadas certamente pelas exigências do livro impresso: Dolet (1540) publica um tratado de pontuação em francês e Lombardelli (1566, 1585) dá à estampa dois relativos à do italiano.

Dada a importância da pontuação na caligrafia, a «Orthographia Pratica...» refere-se às unidades da pontuação (termo que ainda não circulava no nosso vernáculo), dedicando-lhe algumas linhas:

<sup>26</sup> No entanto, «Valença» tem minúscula, talvez por na expressão «galhas de Valença» indicar derivação ou proveniência (p. 23).

O quarto interuallo denota a diuisam das sentenças na escritura este costumaõ os impressores assinalar desta maneira /<sup>27</sup>, : ( ) ? . O primeiro sinal se chama segundo os gramaticos diastole<sup>28</sup>, o segundo comma, a terceira colum<sup>29</sup>, a quarta parenthesis, a quinta interrogationis, a sexta periodi, digo pois ã deuemos de dar sobrado espaço do que hauemos dado aos outros sinquo pontos, porque assi se acha observado por Aldo Manucio (p. 71, reproduzida na Figura 2).

Pessoa indica seis pontos, sendo que três deles recebem a terminologia gramatical antiga (*diastole, comma, colon*<sup>30</sup>); porém, na sua prática gráfica, o calígrafo contempla outra unidade pontuacional, sem a ela aludir, como se observa na transcrição acima: o antigo semicolon, vale dizer, o ponto e vírgula (;).

Vejam-se algumas ocorrências dos pontemas usados na «Orthographia pratica...»:

(;) «[...] comessa a escrever se deve guardar a traça, & ordem seguinte, ã refere Palatino<sup>31</sup>, & antes d'elle Quintiliano autor grauissimo; & he hũa tauoinha de metal muj lisa» (p. 73).

(:) «[...] hum regraõ de estanho, como uma pena de pata maciça pera que pese & com o uso della lhe fique a mão leve; Este regram se há de aparelha [...]» (p. 74).

(.) «O f largo, que serue na letra de Grifo tem a mesma fegura do ftirado, que se não corta pello meyo » (p. 52v).

(,) «Desculpa me fica agora, & confiança que saberá V. A. Estimar esta vontade, & leuar, em conta tão umildes oferecimentos, cuja Real Pessoa, Nosso Senhor guarde, & acrecente a vida, & estado por largos anos» (p. 6).

( ( ) ) – «[...] continuando o exercicio de escrever vira **(o que assi o fizer)**<sup>32</sup> a segurar tam perfeitamente a mão, que depois, sem ajuda de regra ficara com esse habito, que escreve segura, & soltamente» (p. 77).

<sup>27</sup> Não integra a prática gráfica de Pessoa.

<sup>28</sup> Termo médico que denomina o movimento cardíaco de dilatação, na gramática «diástole» designa "separação" ou "afastamento". A função da barra (/) é, precisamente, separar sequências da frase.

<sup>29</sup> É o sinal denominado «colon» (termo de ortografia), usado por Barros (1540) e depois dicionarizado por Bluteau (1712, p. 379).

<sup>30</sup> Em retórica, é um «segmento de um período com integridade sintática, mas cujo sentido só se revela após o enunciado dos demais membros da cláusula» (Houaiss, 2001), separado dos restantes por (:).

<sup>31</sup> Calígrafo italiano de Quinhentos.

<sup>32</sup> No fl. 65, regista-se um parêntesis incompleto, i.e. apenas o sinal de abertura.





FIGURA 2. «Orthographia Pratica...», p. 71, onde se aborda a pontuação. © BPE, Maniz. Cód. 99.

---

## NOTAS FINAIS

---

A «Orthographia pratica...», redigida em 1648, integra-se no período clássico da língua portuguesa; porém, as grafias nela patentes não refletem um acentuado pendor etimológico ou pseudo-etimológico habitualmente associado àquele período, donde será legítimo concluir-se que as práticas de escrita não se compadecem com os marcos cronológicos nem com a rigidez das periodizações – uma «ilusão útil» (Castro, 2006, p. 73) –, que em geral assentam em dados extralinguísticos e atentam em textos literários e metalinguísticos, logo, em fontes tendencialmente mais homogêneas e menos espontâneas. Ora, conforme se observa na «Orthographia pratica...», António Pessoa ainda não envereda pela etimologização que se verificará a partir de finais do século XVII e, nesse sentido, contradiz a tradicional periodização da ortografia, demonstrando ao mesmo tempo a sua artificialidade. Do mesmo modo, também ficou em evidência o descompasso entre as prescrições dos ortógrafos e as práticas gráficas não reguladas, terreno de heterogeneidade, variação e instabilidade.

Se dúvidas houvesse, os exemplos aduzidos neste trabalho mostraram que, não obstante ser uma obra centrada na caligrafia, a «Orthographia pratica...», é, contudo, uma fonte relevante sobre a sincronia linguística que representa, em especial no que tange ao grau de difusão da mudança no sistema de sibilantes que irá caracterizar a língua padrão, e bem assim a outros aspetos da pronúncia portuguesa na primeira metade de Seiscentos.

## REFERÊNCIAS

- Auroux, S. (1992) *A revolução tecnológica da gramatização*, trad. E. Puccinelli Orlandi, Editora da Unicamp, Campinas.
- Barros, J. de (1540) *Grammatica da lingua portuguesa*, apud Ludouicum Rotorigiu[m] Typographum, Olyssipone.
- Bluteau, D. R. (1712) *Vocabulário portuguez & latino*, vol. II, Colégio das Artes da Companhia de Jesus, Coimbra.
- Bueno, F. da S. (1967) Sistemas ortográficos, in *A formação histórica da língua portuguesa*, 3ª ed. revista, Edição Saraiva, São Paulo, 277-279.
- Cardeira, E. (2003) Alguns dados sobre o sistema de sibilantes do português, in *Razões e emoção. Miscelânea de estudos oferecida a Maria Helena Mateus*, vol. I, eds. I. Castro e I. Duarte, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 129-145.
- Castro, I. (2006) *Introdução à História do Português*, 2.ª ed., Edições Colibri, Lisboa.
- Catach, N. (1979) Le graphème, *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, 25, 21-32.
- Coutinho, I. de L. (1974) *Pontos de gramática histórica*, 6.ª ed., Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro.
- Dias, A. P. P. (2013) *A variação ou~oi em Portugal continental*, Dissertação de Mestrado em Linguística, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Dolet, E. (1540) *De la punctuation de la langue française*, Estienne Dolet, Lyon.
- Cândavo, P. de M. de (1574) *Regras que ensinam a maneira de escrever a orthographia da lingua portuguesa: com hum dialogo que adiante se segue em defensão da mesma lingua*, Officina de Antonio Gonsaluez, Lisboa.
- Gonçalves, M. F. (1992) *Madureira Feijó, ortografista do século XVIII. Para uma história da ortografia portuguesa*, Ministério da Educação/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.

- Gonçalves, M. F. (2003) *As ideias ortográficas em Portugal: de Madureira Feijó a Gonçalves Viana (1734-1911)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Gonçalves, M. F. (2007) A “arte de pontuar” no século XVI e os Tratados de Fernão Cardim, *Estudos Lingüísticos*, 36(2), 3-21.
- Gonçalves, M. F. (2020) Orthography and Orthoepy, in *Manual of Standardization in the Romance Languages* (MRL, 24), eds. F. Lebsanft e F. Tacke, De Gruyter, Berlin/Boston, 652-677.
- Houaiss, A. (2001) *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, Objetiva, Rio de Janeiro.
- Iciar, J. de (1548) *Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia pratica: en la qual se enseña a escreuir perfectamente, ansi por pratica como por geometria todas las suertes de letras que mas en nuestra España y fuera della se vsan [...]*, Bartholome de Nagera, Çaragoça.
- Kohrt, M. (1986) The term ‘grapheme’ in the history and theory of linguistics, in *New trends in graphemics and orthography*, ed. G. Augst, Walter de Gruyter, Berlin, 80-96.
- Leão, D. Nunes de (1576) *Orthographia da lingoa portuguesa: obra vtil & necessaria assi pera bem screuer a lingoa Hespanhol como a Latina & quaesquer outras que da Latina teem origem; Item hum tractado dos pontos das clausulas*, João de Barreira, Lisboa.
- Lombardelli, O. (1566) *Dei punti e degli accenti, che a i nostri tempi son in uso, tanto appresso i latini, quanto appresso i volgari*, Giunti, Firenze.
- Lombardelli, O. (1585) *L'arte del puntar gli scritti, formata, ed illustrata*, Apresso Luca Bonetti, Siena.
- Marquilhas, R. (2000) *A faculdade das letras. Leitura e escrita em Portugal no século XVII*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- Martins, A. M. (2001) Emergência e generalização do português escrito. De D. Afonso Henriques a D. Dinis, in *Caminhos do Português*, coord. M. H. Mira Mateus, Catálogo da Exposição comemorativa do Ano Europeu das Línguas. Biblioteca Nacional, Lisboa, 23-61.
- Martins, A. M. (2007) O primeiro século do português escrito, in *Na Nosa Lyngoage Galega. A Emerxencia do Galego como Lingua Escrita na Idade Media*, ed. A. B. Agrelo, Consello da Cultura Galega & Instituto da Lingua Galega, Santiago de Compostela, 161-184.
- Martins, A. M.; Saramago, J. (1993) As sibilantes em português: um estudo de geografia linguística e de fonética experimental, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxia Románicas*, vol. IV, ed. R. Lorenzo, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Corunha, 122-142.
- Neef, M. (2015) Graphematics as part of a modular theory of phonographic writing systems, *Open Linguistics*, 1, 708-721.
- Nunes, J. J. (1945[1919]) *Compêndio de gramática histórica portuguesa*, 5ª ed, Clássica Editora, Lisboa.
- Oliveira, F. de (1536) *Grammatica da lingoagem portuguesa*, Casa d’Germão Galharde, Lixboa.
- Venegas, A. (1986) Alejo Venegas y el Tractado de Orthographia, in *Tractado de Orthographia y Accentos en las tres lenguas principales*, ed. L. Nieto, Arco/Libros, Madrid, 7-64.
- Vera, Á. F. de (1631) *Orthographia ou modo pera escrever certo a Lingua Portuguesa. Com hum Trattado de memoria artificial: outro da muita semelhança, que tem a lingua Portuguesa com a Latina*, Officina de Antonio Consaluez, Lisboa.
- Verdelho, E. (1994) O emprego das maiúsculas, segundo as gramáticas, ortografias e reformas ortográficas da língua portuguesa, in *Atas do IX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Associação Portuguesa de Linguística, Lisboa, 445-463.





## A SUBTILÍSSIMA ARTE DO DESENHO DAS LETRAS

TIAGO C. P. DOS REIS MIRANDA<sup>1</sup>

«[...] os desacordos e as subjetividades inevitáveis numa  
leitura tendem para a possibilidade de um consenso [...]»

GEORGE STEINER (2017 [1995], p. 54)

**E**laborado de acordo com os requisitos de um livro impresso, apresentando, portanto, um enorme cuidado no regular desenho das letras e um notável esforço de harmoniosa composição entre sequências de textos, ilustrações e ornamentos, o tratado da «Orthographia pratica» do Padre António Pessoa intriga o estudioso da história da escrita por vários motivos. Difícil será dividi-los em áreas estanques, porque os saberes ou as disciplinas que na altura se praticavam tendiam a ter entre si fronteiras relativamente fluidas ou a obedecer a combinações que aos nossos olhos parecerão surpreendentes<sup>2</sup>. Na tentativa de evitar sobrepor pontos de vista ou repetir opiniões já formuladas, procura-se aqui manter o enfoque no domínio do que, mais tarde, em português, se designou «caligrafia».

A primeira parte deste capítulo dedica-se à descrição da estrutura do próprio tratado: suas secções, os tipos de letras e alfabetos que aí «se demonstram», as linhas gerais dos ensinamentos propostos e o diálogo da «Orthographia» com os grandes mestres italianos da arte da escrita. A parte seguinte versa sobre um conhecido modelo de língua espanhola e revisita outras obras utilizadas na escolha de citações ou na definição das imagens de «quadros» ou «separadores» reproduzidos por António Pessoa. Em terceiro lugar, questiona-se a relevância que os jesuítas reconheciam ao traçado da «boa letra» e investigam-se eventuais relações entre as referências simbólicas mobilizadas por mestres neerlandeses e a estratégia de obtenção do favor do príncipe D. Teodósio. O percurso delineado conduz-nos, assim, da «substância» da arte, à cogitação dos desdobramentos do seu exercício.

<sup>1</sup> CIDEHUS-UÉ, UIDB/00057/2020, Fundação para a Ciência e Tecnologia.

<sup>2</sup> A este respeito, e sem negar interesse a algumas ideias de Foucault (1988 [1966]), podem-se ler, por exemplo, com acrescido proveito, Yates (2007 [1964]), Kusukawa (2004 [1996]), Panese (1999) e Jorink e Ramakers (2011).

---

## À VOL D'OISEAU

---

Pouco mais de 60 % de todo o volume do códice da Coleção Manizola são votados à «Ortographia»: 164 páginas. Desse total, 40 % servem à explanação de preceitos; 20 % trazem composições textuais em vários tipos de letras, e mais do que 25 % mostram capitulares do alfabeto latino ou alfabetos diversos, como o grego, o mourisco e o árabe. O restante é preenchido por paratextos e por desenhos figurativos que pretendem ilustrar o engenho do executante, mesmo para além do campo da caligrafia. De um ponto de vista quantitativo, temos, assim, sobretudo, uma obra de exemplo e de exibição.

O rol dos tipos de letras principia com aquela que, à época, se considerava a mais simples e de mais fácil execução, empregue, por isso, na escrita corrente. O Padre António Pessoa chama-lhe «letra tirada» e dedica-lhe cinco exercícios, sempre com variantes: depois da espécie supostamente matricial (p. 81), surgem a tirada «meiã» (p. 82), a tirada «mais grossa» (p. 83), a tirada «miúda» (p. 84) e a tirada «cortada» (p. 85). Todas elas admitiriam maiúsculas de diferentes graus de complexidade, que se representam numa rica e numerosa paleta de alternativas: por vezes, acima de dez (pp. 86-87).

O segundo tipo de letra que se exhibe é adequado ao contexto de afirmação nacional: a letra «portuguesa» (p. 90). Nela parecem mesclar-se elementos do gótico, com traços humanistas e chancelerescos. A propósito da pioneira «letra portuguesa» de Manuel Barata (1590), não nomeado pelo Padre Pessoa, já se notou que vagamente se distancia «de uma *mercantile* arabesca» (Marnoto, 2019, p. 135). O jesuíta esforça-se por lhe vincar a identidade, consagrando-lhe algumas páginas de exercícios, em que se arrisca a propor três variações: a portuguesa «formada» (p. 91), a portuguesa «chã» (p. 92) e a portuguesa «cortada grossa» (p. 93). Robustecem esses exemplos quatro subsequentes transcrições textuais (pp. 94-97). E, logo adiante, duas páginas cheias de capitulares cursivas, em que hastes, barras, ganchos e caudas ganham prolongamentos e derivações ondulantes, de onde brotam tenros motivos vegetalistas (pp. 98-99) (Figura 1).

A terceira secção, bastante mais curta, incide sobre a «família» das letras «redondas» – derivadas da gótica *rotonda* e da sua evolução quatrocentista. Tratar-se-ia da letra que em castelhano se denominou *redondilla*, e que já fora utilizada em incunábulo, sobrevivendo, até hoje, como «romana» (McMurtrie 1982 [1937], pp. 219 e ss.). A par da «redonda» mais usual (p. 101), o Padre Pessoa pretende também «demonstrar» a redonda «antiga» (p. 102), a «antiga grossa» (p. 103) e uma outra, que poderia eventualmente vir apartada, embora fosse oriunda do mesmo universo: a letra «de grifo», ou letra «itálica», criada por Francesco Griffio para o impressor Aldo Manúcio (McMurtrie 1982 [1937], pp. 231-232). A evidente vontade de multiplicar variantes leva mais uma vez a um desdobramento do tipo matricial, diferenciado pela espessura do traço (pp. 104-105).



FIGURA 1. «Ortographia practica», p. 98. © BPE, Maniz. Cód. 99.

A derradeira secção desse conjunto de composições em letras diversas traz uma mescla de tipologias algo heteróclita, em que cabem as preferidas para a escrita de documentos de maior dignidade ou prestígio, como cartas de privilégio (p. 111) e bulas papais (p. 112). Delas guarda uma notória proximidade formal a arcaizante «redonda formada» (p. 110). A relação existente com a «letra de mercadores» (p. 108), com a «castelhana formada» (p. 107) e com a «letra bastarda» (p. 109) remete para o compromisso que desde o século xv se fora ajustando entre tipos de escrita de traços mais «duros» e a dita «cursiva» (Petrucci, 1992 [1889], 174 e ss.).

As páginas que se dedicam a capitulares estão divididas em duas secções. A primeira compreende, de facto, quase somente «cabídulas» não nomeadas pelo Padre Pessoa. Logo a abrir, surgem dois grupos que poderemos chamar de «letras latinas» (Petrucci, 1992 [1989], pp. 42-57): têm tamanhos distintos, mas aparecem envoltas em decorações semelhantes, de linhas ou fitas entrelaçadas em padrões variáveis, com alguma tendência para a simetria (pp. 115-118). Os quatro fólhos subsequentes têm alfabetos de capitulares onde dominam motivos vegetalistas. Os tipos de letras variam bastante: inicialmente, são outra vez letras «latinas», saturadas de negro (pp. 119-120); seguem-se letras compostas por elementos brutescos (pp. 121-122) e um alfabeto



**FIGURA 2.** «Ortographia pratica», p. 123. © BPE, Maniz. Cód. 99.



**FIGURA 3.** «Ortographia pratica», p. 124. © BPE, Maniz. Cód. 99.



de caracteres redondos, unciais, sob fundos floridos (pp. 123-124) (Figuras 2 e 3). Irrompem, no fim, pares de letras avulsas, mais fantasistas no verso do que no rosto (pp. 125-126), e um novo alfabeto de letras redondas, todo de preto, sobriamente apresentadas em cercaduras de linhas entrecruzadas e finas ramagens, como remate (p. 127).

A segunda secção de caracteres de grande formato abriga o extremo e o extravagante: severos signos medievais (pp. 130-133); ecos de línguas de outras paragens ou de outras culturas – nem sempre tidas por amistosas (pp. 134-139); alfabetos de letras de imprensa ou «de compasso», feitos com sumo rigor (pp. 144-145 e 140-141), e três conjuntos de ensaios de virtuosismo, em capitulares de *letras quebradas* (cf. Gómez, 165-?, p. 51), numa sequência que se encaminha para o febril (pp. 142-143 e 148-155). Ao longo do tempo, os grossos traços de boa parte desses exemplares foram corroendo o seu próprio suporte. Apenas nos resta, por isso, imaginar os pormenores em que o Padre Pessoa terá investido os seus mais vigorosos talentos, pela afeição que votava à «ortografia», e, talvez, igualmente, para mostrar que «a uiua mão» era capaz de produtos que o mais «delicado, & sutil [...] Graudor» não poderia reproduzir (p. 8)<sup>3</sup>.

O problema da cópia ou do decalque de imagens concretas ou ideadas remete para os princípios do conhecimento. Na obra de António Pessoa, a exposição de preceitos sobre o exercício da escrita começa por um discurso em que se alude a incidentais descompassos entre «regra» e verdade (pp. 11-13), com consequências de eventual interesse para pensar a relação entre a escrita e o saber. Cedo, porém, se percebe que o argumento se desenvolve em direção a terrenos muito mais práticos, e neles se mantém daí em diante.

O texto da «Orthographia» acompanha de perto as instruções que já se encontravam expressas nas obras dos mestres calígrafos do Renascimento tardio. Trata dos instrumentos indispensáveis à arte da escrita (pp. 18-20); da tinta e do papel mais adequados aos escrivães (pp. 21-28); da «tauoa» para marcar o traço das «regras» ou linhas (pp. 28-30); das qualidades das penas (pp. 31-32), de como as cortar (pp. 34-35) e como empunhá-las (pp. 36-39). Só então se passa a expor as quatro «cousas» (ou aspetos) a considerar no desenho das letras: a «figura» (pp. 48-58), o «contexto» (pp. 59-61), a «ordem» (pp. 62-65) e a «proporção» (pp. 66-71) – i.e., o corpo, os espaçamentos, o posicionamento relativo de maiúsculas e minúsculas, e o equilíbrio entre as medidas das diferentes partes das letras e o distanciamento entre palavras e entre linhas. Encerram o texto breves conselhos sobre a melhor forma de conferir segurança e ligeireza a um principiante, declinando os utensílios mais indicados e os gestos que se devem ensaiar (pp. 72-77).

As autoridades expressamente citadas a respeito da aprendizagem e do exercício da arte da escrita são Quintiliano, Vicentino, Tagliente, Palatino e Venegas. «Autor grauíssimo», Marco

<sup>3</sup> Cf. Arrighi, 1522 [1523-1524], fl. A II.

Fábio Quintiliano tivera o seu tratado de retórica redescoberto com pompa e circunstância, no início do século xv, por Poggio Bracciolini; e, de um modo geral, as suas lições foram bem recebidas pelos velhos representantes do pensamento escolástico e junto dos humanistas. Quintiliano chegou, inclusive, a disputar a posição de há muito ocupada por Marco Túlio Cícero, porque, em termos morais, as suas opiniões pareciam coadunar-se melhor com as do cristianismo, e, especificamente no que tocava à oratória, mostrava-se mais sistemático e mais exaustivo (Cox, 2021). O texto do Padre Pessoa refere duas vezes esse grande modelo renascentista: na p. 15, a propósito da necessidade de considerar a idade dos iniciandos ao definir-lhes novas tarefas, e na p. 73, sobre o uso de uma «tauo» para o treino do desenho das letras. *Mutatis mutandis*, ambos os ensinamentos são retirados do primeiro capítulo do Livro I das *Institutiones* (Quintiliano, 2015-2016 [c. 95], t. I, pp. 43 e 47-49).

Os quatro outros autores expressamente citados na «Orthographia» nasceram entre o terceiro quartel do século xv e o primeiro do xvi. O mais velho de todos foi Giovanni Antonio Tagliente, professor e escrivão em Veneza. Fez igualmente imprimir vários volumes, com o intuito de facultar a introdução a diferentes matérias, como a leitura, a aritmética, a contabilidade, a epistolografia e a arte do bordado. O seu livro de caligrafia, de pequeno formato, saiu publicado em italiano em meados da década de 1520 (Tagliente, 1524), e viria a conhecer pelo menos 35 edições, com títulos por vezes diversos e, eventualmente, alguns acrescentos (Schutte, 1986, *passim*; Petrucci, 1993, pp. 613-623; Moulton, 2010, pp. 232, 234; Speelberg, 2015, pp. 23-24). Os conselhos que dele retém o Padre Pessoa dizem respeito ao tipo de papel, à qualidade da pena e ao seu corte (pp. 26, 31, 34).

O «Vincentino» que fundamenta o intervalo a observar entre palavras (p. 71) é o copista Ludovico degli Arrighi, natural de Cornedo Vicentino, na província de Vicenza, e também conhecido como Ludovicus di Henricis. Não se sabe desde quando foi empregado na Secretaria de Breves da Cúria Pontifícia, mas já então se tornava famoso pelos seus talentos. A ele se devem *La Operina (...) da imparare di scriuere littera Chancellaresca* e *Il modo de temperare le penne*, publicados de 1523 a 1526. Nesse período, Arrighi desenvolveu uma intensa atividade de tipógrafo e de editor, sendo responsável pela impressão de pelo menos 30 obras, antes de morrer, em 1527 (Petrucci, 1992 [1989], pp. 195-197; Petrucci, 1993, pp. 613-618; Romei, 2007; Romei, 2018). Parte das xilografias da *Operina*, da autoria de Ugo da Carpi, ressurgiriam, depois, na contrafação do manual caligráfico de Giovanni Tagliente: o *Thesaurus de Scrittori*, atribuído ao matemático e arquiteto Sigismondo Fanti, que concebera a pioneira *Theorica et practica de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species* (Osley, 1973; Petrucci, 1992 [1989], p. 198).

Como mestre calígrafo, o grande prossecutor da tradição do Vicentino e de Tagliente foi «o Palatino»: precisamente aquele que a «Orthographia» refere mais vezes (pp. 27, 45, 48, 49, 51, 60, 69, 73, e 77). Calabrês de Rossano, Giovan Battista Palatino estabeleceu-se em Roma ainda

nos últimos anos da década de 1530. Comprova-se que se integrou nos círculos literários locais e que deve ter exercido o ofício de escrivão. Em 1540 deu à estampa o seu *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutte nationi, con nuove regole misure et esempi...* – «la raccolta di modelli calligrafici più nota e stampata di ogni tempo» (Pignatti, 2014). O modo como interpretou o cursivo chanceleresco teve forte acolhimento entre os secretários de todas as cortes e de todas as nobres famílias italianas de meados do século XVI. Simultaneamente, no resto da Europa ocidental, a obra do «Palatino» lançou fundas raízes no campo teórico e na prática dos amanuenses (Petrucci, 1998 [1992], pp. 198-200). As alusões nominais da «Orthographia» ocorrem principalmente na indicação de preceitos muito específicos, sobre o desenho do corpo das letras, as proporções que se devem guardar nos seus traços e a distância de «regra» para «regra».

No texto do Padre Pessoa, há um único mestre moderno com nome espanhol: «Alonso Vanegas» ou «Aleixo Vanegas». De facto, trata-se do toledano Alejo Vanegas de Busto, nascido de cristãos-velhos em fins do século XV. Fez os seus estudos iniciais na escola do cabido local e no Colégio de Santa Catalina, antevendo uma carreira eclesiástica, mas acabou graduado «en el magisterio de las artes liberales». Deu aulas de gramática em Ocaña, em Alcalá de Henares e depois outra vez em Toledo, na Universidade. Em outubro de 1544, seguiu para Madrid, onde foi dirigir o «Estudio de Gramatica de la Villa». Acabaria por morrer na sua terra natal, já na década de 1560 (Zuili, 1995).

Dentre os livros que publicou, o maior destaque cabe à *Agonía del tránsito de la muerte con los avisos y consuelos que cerca de ella son provechosos* (1537), de alegada inspiração erasmiana (Bataillon, 1995 [1937], pp. 565-571, *in maxime*). Teve pelo menos 12 edições até à segunda metade do século XVII, e Marcel Bataillon considerou-o a obra-prima da literatura ascética da Espanha de Carlos V (Eisenberg, 1980). Muito menos favorecido, o *Tractado de ortographía y accetos en las tres lenguas principales* (latim, grego e hebreu), impresso em 1531, terá tido alguma importância para a afirmação do autor no seu tirocínio como docente.

As citações de Venegas no volume da *Manizola* foram extraídas da terceira parte desse seu livro, intitulada «de la orthographia que tracta del escreuir», e em que se encontra por cabeçalho a expressão «De la orthographia pratica» (Venegas, 1531, p. ciii[v] e ss.). São, ao todo, 13 parágrafos, descontando o introdutório. Os sete primeiros incidem sobre a necessidade de começar o ensino pela leitura e pelo conhecimento das letras. Restam, assim, pouco mais de três páginas para falar sobre o suporte da escrita, a preparação de uma grelha de linhas, a qualidade e o manejo da pena, e breves princípios sobre o desenho das letras, que antecedem um derradeiro parágrafo especificamente dedicado à aprendizagem dos cegos. No que concerne à «hermosura» da escrita, o único mestre que se menciona é «Sigismúdo Fanto», «ñ hablo geometricamente dla traça de letras» (Venegas, 1531, p. [cv]). Difícil saber, todavia, em que medida o autor da *Theorica et practica de modo scribendi* teria influído no trabalho do Padre Pessoa, sem alargar o escopo das nossas buscas.

---

## O IMPRESSO NO MANUSCRITO

---

O cotejo dos textos da «Orthographia» com os das obras das autoridades que nela se citam revela diversas passagens em que quase apenas diferem os idiomas. Seria fastidioso relacionar todos os casos; e tendo sido impressos tantos tratados no ocidente europeu desde os tempos áureos da caligrafia italiana, boa parte das transposições ocorridas poderia ser secundária. O que, de facto, sucede.

Em termos gerais, os ensinamentos da «Orthographia» do acervo de Évora derivam diretamente de um manual quinhentista não nomeado pelo Padre António Pessoa: a *Recopilacion subtilissima: intitulada Orthographia practica...*, de Juan de Iciar (Figura 4). O exposto e concomitante recurso a «Henricis, Tagliente y Palatino» indiciaria, aliás, por si só, uma suspeita proximidade (Blanco y Sánchez, 1902 [1896], cap. VI.V)<sup>4</sup>.

Alguns dos aspetos da vida de Juan de Iciar são conhecidos. A começar pela nascença, em Durango, Biscaia. A data aproximada, c. 1523, depreende-se da legenda que acompanha o retrato estampado na sua obra-maior: «IOANNES DE YCIAR AETATIS SUE ANNO XXV» (Iciar, 1548). Supõe-se ter estado em Itália na juventude, como aprendiz da arte da caligrafia. Mais tarde, apresentou-se como «maestro de escribir libros de iglesia», «escribano de libros» e «cortador» ou gravador. Em 1547 abriu um atelier na catedral de Saragoça, onde admitiu diversos alunos e auxiliares. Declararam-se seus aprendizes Pedro Ordóñez de Ceballos, conquistador, sacerdote e cronista, que percorreu os dois extremos do império espanhol, e o também biscainho Pedro de Madariaga, autor do *Libro subtilissimo intitulado Honra de escriuanos*, de 1565, reeditado mais de duzentos anos depois como *Arte de escribir, Ortografia de la pluma, y honra de los profesores de este magistério* (1777). Diz-se, ainda, que Juan de Iciar foi mestre de letras de Carlos Lourenço de Habsburgo, Príncipe de Astúrias, tendo-o ensinado a escrever, mas os indícios a esse respeito são muito frágeis. Juan de Iciar continuou a exercer o seu ofício até aos 50 anos de idade, passando o resto da vida em Longoño. A sua celebridade ficar-se-ia a dever sobretudo à enunciação dos princípios definidores da «bastarda espanhola» ou *cancilleresca bastarda* (Echegaray Corta, 1907-1908, *passim*; Thomas, 1937; Martínez Pereira, 2006, pp. 314-317; Gutiérrez Cabero, 2015; Durán Barceló, s.d.).

Resultante de um projeto firmado com o gravador lionês Jean de Vinglé, para a publicação de um «tesoro de escriptores», a *Recopilacion subtilissima* teve uma espantosa fortuna editorial: pelo menos nove edições ainda no século XVI, muitas delas com acrescentos ou obras anexas, e títulos diversos – *Arte subtilissima por la qual se enseña a escreuir perfectamente* (1550, 1553 e 1555),

---

<sup>4</sup> Sobre a tríade matricial da *Recopilacion*, convém recordar a apreciação de D. Domingo Maria de Servidori nas *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, de 1789, reproduzidas em Echegaray Corta, 1907-1908, 2 (1), p. 136.

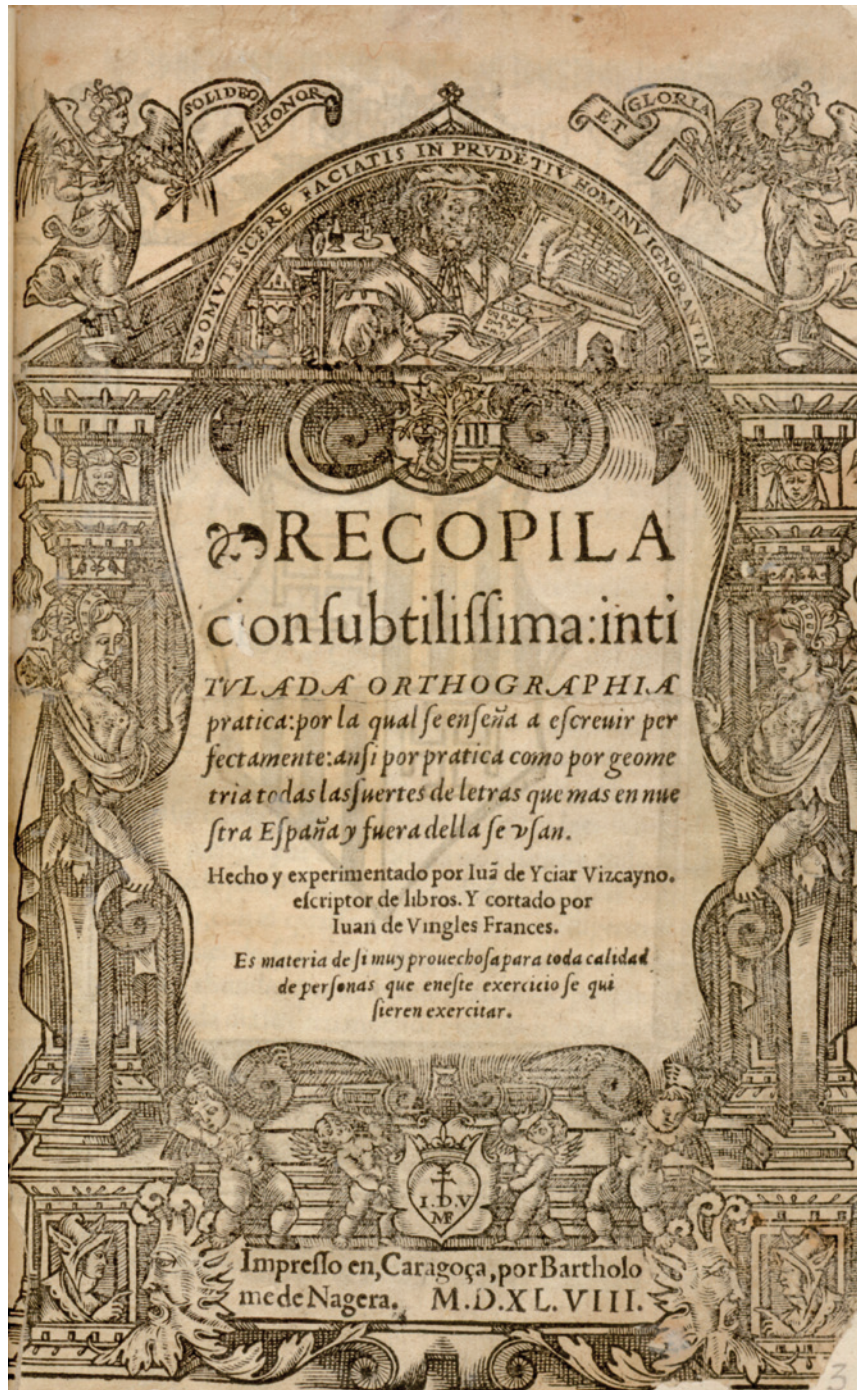


FIGURA 4. Folha de rosto da *Recopilacion subtilissima* de Juan de Iciar (1548). ©BNE, R/8611.

*Arte subtilissima por la qual se enseña a escrever y contar perfectamente* (1559) e *Libro subtilissimo por el qual se enseña a escrever y contar perfectamente* (1564, 1566 e 1596).

A aprendizagem de letras e números com recurso a uma única obra, ou sob os cuidados de um único mestre, era então usual. Entre os calígrafos, evidenciara-se nesses dois campos Giovanni Antonio Tagliente, que, em conjunto com o seu irmão Girolamo, vira imprimir várias vezes o seu *Libro Dabaco* (1515)<sup>5</sup>. No caso de Juan de Iciar, a aposta na divulgação dos conhecimentos de matemática principiou ainda na década de 1540, com o *Libro intitulado Arithmetica practica, muy util y prouechoso para toda persona que quisiere exercitarse en aprender a contar* (1549). Em 1559, a edição da *Orthographia* foi acompanhada da *Arte breve y provechoso de cuenta castellana y arithmetica, donde se muestran las cinco reglas de guarismo por la quenta castellana y reglas de memoria...* aduzidas ... de *unas cuentas muy graciosas e prouechosas, sacadas del libro de Fray Iuan de Ortega*, sem expressa atribuição de autoria a Juan de Iciar na folha de rosto, mas com a estampa do seu retrato logo em seguida. O mesmo texto fora também publicado quatro anos mais cedo, por iniciativa do mesmo editor de Saragoça: Miguel de Çapilla ou Miguel de Suelves. Em 1564 e 1566, o complemento da *Orthographia* seria assegurado pela *Arte breve y provechoso de quēta castellana y arithmetica, dōde se muestrã las cinco reglas de guarismo por la quenta castellana, y reglas de memoria*, composta por Juan Gutiérrez de Gualda, que tivera a sua primeira edição em 1539 (Echegaray Corta, 1907-1908, 2(1); Thomas, 1937; Durán Barceló, s.d.). Apesar dos recursos já disponíveis para consulta a distância, o grande volume formado por estes títulos, a raridade de alguns, as variantes de outros e as impressões clandestinas tornam indispensáveis, para uma mais clara e abrangente compreensão da obra do «Vizcaíno», descrições bibliográficas como a de Ana Martínez Pereira (2006, pp. 297-390)<sup>6</sup>.

O texto da «*Orthographia*» do Padre Pessoa apresenta 17 «blocos» de semelhanças com a *Recopilacion*. Na verdade, constata-se que o paralelo sucede em todos os fólhos da exposição de preceitos do jesuíta, desde o «Discurso» da p. 11 do manuscrito, com pequenas alterações de sequência. Alguns argumentos do «Prologo» do manuscrito (pp. 7-9) inspiram-se em trechos de uma «Epistola» impressa na segunda edição do livro espanhol (1550), e conservada na posterior (1553) (Quadro 1). Desse intervalo (1550-1553) deve(m) ter sido, portanto, o(s) exemplar(es) utilizado(s) como modelo<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> O melhor equivalente português seriam os *Exemplares* de Manuel Barata, «acostados» à *Arismetica* de Gaspar Nicolas e às *Regras* de ortografia de Pêro de Magalhães de Gândavo.

<sup>6</sup> Daqui em diante, a paginação das edições do trabalho de Juan de Iciar segue os parâmetros propostos por Ana Martínez Pereira.

<sup>7</sup> Em livro antigo, e sobretudo no caso de obras com muitas estampas, não é incomum a existência de exemplares com folhas em falta, desordenadas ou oriundas de várias tiragens ou edições. Ana Martínez Pereira constatou esses três tipos de ocorrências nos espécimes que estudou da *Recopilacion*. E isso demanda alguma cautela suplementar na cogitação do ano da obra utilizada como modelo por António Pessoa.

QUADRO 1

| RECOPIACION (1548)<br>(fólios) | ARTE (1550)<br>(fólios) | ARTE (1553)<br>(fólios) | CÓD. MANIZOLA 99<br>(páginas) |
|--------------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------------|
| —                              | 3r-4r                   | 3r-v                    | 7-9                           |
| 5r-6r                          | 5r-6v                   | 4r-5v                   | 11-16                         |
| 9r                             | 68v-69r                 | 67r-v                   | 19                            |
| 9v                             | 69r-v                   | 67v-68r                 | 21-22                         |
| 9v-10r                         | 69v-70r                 | 68r                     | 23-25                         |
| 11v                            | 70v-71r                 | 68v-69r                 | 25-27                         |
| 12r                            | 71r                     | 69r-v                   | 27-28                         |
| 12r-v                          | 71r-v                   | 69v                     | 28-30                         |
| 12v-13r                        | 71v-72r                 | 70r                     | 31-32                         |
| 13r-v                          | 72r-73r                 | 70v-71r                 | 33-35                         |
| 14r-15r                        | 73v-75r                 | 6r-7v                   | 37-39                         |
| 15v-16r                        | 75r-76r                 | 7v-8r                   | 39-42                         |
| 17r-19v                        | 8r-12v                  | 10r-13r                 | 43-55                         |
| 16v                            | 7r-v                    | 9r-v                    | 57-58                         |
| 63v-64r                        | 76r-v                   | 71r-r                   | 60-61                         |
| 64r-65r                        | 76v-78v                 | 72r-73v                 | 63-65                         |
| 65r-67v                        | 78v-82r                 | 73v-76v                 | 67-71                         |
| 67v-68v                        | 82r-83v                 | 76v-78r                 | 73-77                         |

A correspondência entre palavras ou expressões levanta problemas que podem ter interesse para o estudo da evolução do vocabulário da arte da escrita no espaço europeu (cf. Agati, 2007). Em termos sintáticos, o que se verifica é que Pessoa frequentemente resume ou adapta períodos inteiros de Juan de Iciar. Parece provável que, na maior parte das vezes, isso se deva a uma simples questão de economia de espaço. Noutros casos, poderá ser, entretanto, para evitar ideias ou personagens desconfortáveis ou controversas. A breve inserção de notas ou ponderações complementares não é, igualmente, incomum. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem, que apresenta diversos tipos de ajustes:

/fl. 14r/ [...] Aduertiremos pues q̄ la peñola (segū q̄ la esperiēcia muestra) conla qual conuerdā los autores q̄ desta materia hā hablado, se ha detener cō los dos primeros dedos solamēte assentādo la sobre el tercero, esto se entiēde en toda suerte de letra reposada q̄ se escriue cō regla y mesura porq̄el assiēto del dedo tercero solo se añade para refrenar y moderar el imperio de los otros dos. Pero el que quisiere tener la mano desuiado el tercero sirua se de los dos solos primeros y esta doctrina avn q̄ parece nueua en nuestra españa fuera della es vieja, y muy vsada en corte romana dōde cōcurrē los mejores escriuanos de europa. Lo mismo escriue luy viues varō /fl. [14v] de grande auctoridad en vno de sus coloquios cuyas palabras son estas. Penna si firmius vis chartae imprimere, tribus digitis teneto [...].

¶ Teniendo pues la péñola con los tres dedos enla forma que tengo dicha ha de estar muy segura enla mano sin torcer ni boltar entre los dedos [...].

/p. 37/COM a experiencia concordam todos os Autores, que desta materia falão, que a pena se ha de ter com os primeiros dous dedos assentandoa sobre o terceiro, isto cabe sobre toda a sorte de letra repousada, que se escreue com regra, arte, & mesura, porque o terceiro dedo so se poem pera moderar a força dos /p. 38/ dos outros dous, & tambem pera não gastar tanto aparo, por que segundo a força abreues regras o que escreue tera necessidade de aparar a pena. Tendo pois nos tres dedos a pena, como temos dito, deue de estar mui segura na mão sem se torcer, nem mudar braço assentandoa sobre a tauoa onde escrever.

Na *Recopilacion*, a citação em latim provém do diálogo «Scriptio» da *Linguæ Latinæ Exercitatio* (1539). Juan Luis Vives, o seu autor, nascera de uma família judia da região de Valência e ocupara lugar de destaque entre os simpatizantes do ideário erasmista. Provavelmente por isso, ainda na altura de Iñigo Loyola, a leitura das suas obras fora banida do Colégio Romano e, anos mais tarde, de todos os outros colégios da Companhia. As consequências daí decorrentes parecem contidas, mas desiguais (Solana Pujalte, 1999; González González, 2008; Leite, 2017).

Na segunda metade do século XVI, um dos raros livros que em português alude ao valenciano é a *Imagem da vida christam* (1563-1572), de Frei Heitor Pinto. A referência surge enlaçada num assombroso conjunto de «textos seletos», parcialmente obtido em coleções ou antologias como a de Jean Tixier de Ravisi. As autoridades modernas que o hieronomita acrescenta são, entre outras, Lorenzo Valla, Enea Silvio Piccolomini, Pomponio Leto, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Guillaume Budé, Baldassare Castiglione, Erasmo e Thomas More (Pinto, 1572, vol. II, p. 646v; Saraiva e Lopes, 1989 [1954], pp. 439-445; Fardilha, 2017).

Curiosamente, dessa grande «silva» do humanismo monástico, António Pessoa colheu uma série de «garfos» para «enxertar» no seu manuscrito: quase 3/4 das páginas de «demonstração» de letras diversas da «Orthographia» assentam sobre recortes do diligente trabalho de Fr. Heitor Pinto (Quadro 2). A maioria encerra conselhos sobre o governo dos povos, e provém do diálogo



sobre a justiça. Cinco outras passagens foram extraídas do longo colóquio «da verdadeira filosofia» (4) ou do mais breve, que o sucede, «da religião» (1). As poucas que versam sobre as «virtudes do homem», *lato sensu*, podem ter sido consideradas de particular pertinência para os olhos de um príncipe. Nenhuma remete, contudo, para um autor mais «moderno» do que Petrarca.

**QUADRO 2**

| FONTE               | (fólios)       | CÓD. MANIZOLA 99<br>(página) |
|---------------------|----------------|------------------------------|
| Pinto, 1572, vol. I | 107v           | 81                           |
|                     | 106r-v         | 82                           |
|                     | 106            | 83                           |
|                     | 104v-105       | 84                           |
|                     | 105r-v         | 85                           |
| Barata, 1590        | 3 <sup>8</sup> | 89                           |
| Pinto, 1572, vol. I | 108            | 91                           |
|                     | 95             | 92                           |
|                     | 82v            | 93                           |
|                     | 104            | 94                           |
|                     | 103r-v         | 95                           |
|                     | 88v            | 96                           |
|                     | 90             | 97                           |
|                     | 91v            | 101                          |
|                     | 92             | 102                          |
|                     | 81             | 103                          |
|                     | 21             | 104                          |
|                     | 23v            | 105                          |
| Iciar, 1548         | 34v            | 107                          |
|                     | 35r            | 108                          |
| Pinto, 1572, vol. I | 24             | 109                          |
|                     | 33v            | 110                          |
| Iciar, 1548         | 40r            | 111                          |
|                     | 40v            | 112                          |

<sup>8</sup> Segue-se a numeração proposta em Duque, 2012 (p. 378).



FIGURA 5. «Orthographia pratica», p. 111. © BPE, Maniz. Cód. 99.

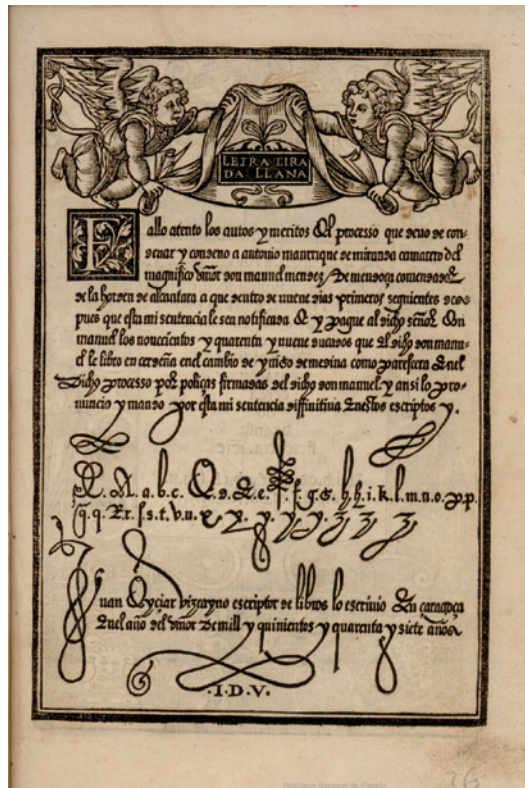


FIGURA 6. *Recopilacion subtilissima*, fl. 36r. ©BNE, R/8611.

Convenientemente, o exercício da «letra portuguesa» baseia-se no início do texto de um alvará régio da corte lisboeta, do mestre Manuel Barata. A observância do mesmo princípio de adequação da «forma» ao «conteúdo» ocorre na letra «de bulas», na letra «de mercadores» e na letra de privilégios, sobre exemplos retirados de Juan de Iciar. Para o desenho da «castelhana formada», a escolha recai numa invocação espanhola de Nossa Senhora, claramente também oriunda da *Recopilacion subtilissima* – porque a coincidência que aí se deteta abrange o tipo de letra e boa parte dos traços de exibição de perícia caligráfica.

A dimensão da dívida de António Pessoa com a obra do «Vizcaíno» engloba ainda a imagética de Jean de Vingle. O jesuíta copia praticamente na íntegra a composição de monogramas entrelaçados que antecede a sequência dos exercícios de escrita (p. 79; Iciar, 1548, fl. 20v)<sup>9</sup>; copia, também, o desenho e o enquadramento da «cifra» da usual saudação à Virgem Maria, no estilo proposto por Palatino (p. 114; Iciar, 1548, fl. 43r), e reproduz diversas outras figuras, volumes, arranjos e ornamentos, ao longo de todo o seu tratado. Repare-se, por exemplo, no

<sup>9</sup> Ver o capítulo *supra*, de Armando Martins.



**FIGURA 7.** Folha de rosto da «Orthographia pratica». © BPE, Maniz. Cód. 99.

Icíar, 1548, fls. 59v e 62v) e, nalguns casos, reinvenções arrojadas, que parecem querer afirmar a capacidade de o jesuíta se impor por si só (pp. 125-126; Icíar, 1548, fls. 51v-53r).

O recurso a imagens da obra de Juan de Icíar atinge um dos seus pontos mais expressivos na própria folha de rosto da «Orthographia», onde duas figuras de atlante e dois pares de *putti* partilham a tarefa de distender uma grande cartela com o título da obra e o nome do seu autor. Os pés da estrutura ostentam motivos brutescos e têm no meio uma cartela menor, que anuncia os subsequentes tratados de aritmética e de ciências. Sobre todo o conjunto, refulge o sol do emblema da Companhia, cuidadosamente encaixado numa terceira cartela, cujo contorno extravasa a restante esquadria (Figura 7).

Esse desenho reproduz os dois *putti* de maior dimensão do frontispício da *Arithmetica* de Icíar (1549) (Figura 8), juntamente com as colunas antropomorfas, o par de *putti* assentes sobre as cornijas, e a cartela central em trapézio invertido, da prancha que introduzia o traçado da «letra chancillerescas» da *Arte subtilissima* (Icíar, 1553, fl. 8v) – que anos depois anunciava «algumas receptas para hacer tintas» (Icíar, 1555, fl. 46r) (Figura 9). Mas a base do desenho da folha de rosto da «Orthographia» parece ter exigido menos esforço de recriação: basta ver o «marco

quase decalque da forma e dos suportes de pelo menos três das cartelas do gravador lionês (pp. 107, 111 e 112 da «Orthographia», correspondentes aos fls. 24v, 36r e 37r de Icíar, 1548) (Figuras 5 e 6) e na notória similitude entre a estrutura da página dedicada à letra «portuguesa formada» (p. 91) e seis das molduras da *Recopilacion* (fls. 20v, 25v, 31v, 33v, 39r e 63r).

Especificamente no campo da caligrafia, os paralelos estendem-se às capitulares, compreendendo desenhos que, livro após livro, se repetiam há muito, como o «alfabeto de cintas» e o «gótico» da *Operina* do «Vicentino» (pp. 130-131 e 140-141; Icíar, 1548, fls. 41v-42r e 61v) e as «letras quebradas» de Giovanni Tagliente (pp. 142-143 e 152-155; Icíar, 1548, fl. 60r-v). Existem, porém, execuções muito distintas (pp. 119-120; Icíar, 1548, fl. 26r), pequenas mudanças de composição (pp. 98-99, 127 e 134-135; Icíar, 1550, 22v-24r e



**FIGURA 8.** Folha de rosto da *Arithmetica practica* de Juan de Iciar (1549).  
©BL, Digital Store C.62.h.5.



**FIGURA 9.** «Marco arquitectónico» da edição de 1555 da *Arte subtilissima*, fl. 46r. © FSS, A4, B-F8, G4.



**FIGURA 10.** «Marco arquitectónico» da edição de 1550 da *Arte subtilissima*, fl. 13v. © BDL, A6, B-L8.

arquitectónico» que enquadra o texto «SIT NOMEN DOMINI BENEDICTVM/ Siguen se las Tablas que son cortadas en madera», da edição de 1550 (fl. 13r) (Figura 10)<sup>10</sup>. O Padre Pessoa quase só se deu ao trabalho de acrescentar o símbolo do seu instituto.

De um modo geral, as formas humanas representadas na «Orthographia» tendem a trair os limites do autor. E quando ele pretende transmitir a noção de uma maior profundidade espacial, tudo se agrava. Na série de «quadros» de *putti* do códice da *Manizola*, esses dois problemas tornam inverosímil a simultânea capacidade de conceção de «cenas» tão ricas e tão variadas. Supondo, portanto, a existência de um outro grande modelo de que se serviu António Pessoa, como descobri-lo?

O recurso a imagens de querubins, crianças aladas e *putti* sem asas intensificou-se sobre o início do século XVII. Fundamental, a esse respeito, parece ter sido a gravura do Eros menino para a iconografia do «Amor domado», de Cesare Ripa (Brandão, 2014). A ideia passou dos livros de emblemas às composições literárias, às obras morais e até científicas. Alguns dos melhores artistas em atividade conceberam então longas séries de ilustrações de pequenos cupidos, cada vez mais desarmados dos seus atributos originais e em circunstâncias frequentemente inusitadas ou de uma certa jocosidade. Entre os exemplos a relembrar, merecem destaque os *Amorum emblematum* de Otto van Veen, que conheceram um enorme sucesso desde o seu surgimento, em 1608, e o *Thronus cupidinis*, de 1617, com gravuras de Crispijn van de Passe, o Velho. Poucos anos depois (1624),

<sup>10</sup> O exemplar da Biblioteca Universidade Complutense de Madrid traz a cartela sem data.

e não muito longe, veio a lume a mais marcante variação sobre o tema no domínio religioso: os *Pia Desideria*, do jesuíta belga Herman Hugo. A sua influência fez-se sentir em toda a cristandade, e manifestou-se em traduções que ultrapassaram a primeira metade do século XVIII (Stronks, 2009). Em Portugal, leu-se em latim, mas, provavelmente, também, em castelhano (Carvalho, 1995).

O grande marco do uso intensivo de imagens de *putti* em livros científicos foram os *Opticorum* de outro jesuíta nascido em Bruxelas: o arquiteto François d'Aguilon. Neles colaboraram nada menos do que o pintor Peter Paul Rubens e o gravador Théodore Galle, sob os auspícios de Baltazar Moretus, responsável pela casa-editora Plantin. Quinze anos mais tarde, saíram em Lovaina uns *Theoremata mathematica scientiæ statica* com 20 pranchas de querubins desenhadas pelo estudante Jean Ciermans. E em fins da década de 1630, o mesmo indivíduo, já sacerdote e professor, publicaria as *Disciplinæ mathematicæ traditæ anno institutæ Societatis Iesu seculari*, ilustradas com gravuras de Jacob Neefs, sobre desenhos de Philip Fruytiers, ambos da escola de Peter Rubens (Dhombres, 2003).

Ioannes Cieremans ou Ioannes Cosmander, neerlandês, natural de Den Bosch (‘s-Hertogenbosch), estudou num colégio da Companhia desde os nove anos de idade. Em 1619 decidiu ingressar no noviciado de Mechelen. Foi docente em Lovaina e em Antuérpia, chegando a entreter uma curta polémica com Descartes. Em 1641, deslocou-se a Portugal, para passar ao Império da China. Ensinou, entretanto, na «Aula da Esfera» e teve uma longa série de intervenções de engenharia, sobretudo no Alentejo, antes de despir a roupeta, afastado pelo Geral Vincenzo Caraffa. Há notícia de que foi tutor do Príncipe D. Teodósio em matérias militares (Ericeira, 1945-1946 [1679-1698], vol. II, p. 419; Sousa, 1946-1955 [1735-1749], vol. VII, p. 149; Sommervogel, 1890-1960, vol. II, cols. 1185-1186 e vol. IX, col. 44; De Lucca, 2012, pp. 123 e 127-130; Castel-Branco, 2014, p. 74). Na Guerra da Restauração, «de tantas entradas que fez em Castela, nunca houve uma bala que o tocasse, e na primeira que fez contra Portugal logo acabou» (Vieira, 1997 [1925], vol. I, p. 222). Corria o mês de junho de 1648.

O luxuoso projeto das *Disciplinæ* terá resultado do patrocínio de Wolfgang Philips Jakob Unverzagt, barão de Ebenfurth, que elaborou a sua tese orientado pelo próprio Cosmander (Unverzagt, 1640; Unverzagt, 1641; Dhombres, 2003, p. 194). A contratação dos serviços de Philip Fruytiers e Jacob Neefs ficar-se-ia a dever à sua estreita afinidade com os jesuítas: eram ambos membros da inaciana *Sodaliteit van de bejaerde jongmans*<sup>11</sup>. Philip Fruytiers teve também o encargo de ilustrar a celebrada *Imago primi sæculi Societatis Iesu* (1640), tão importante para a definição da «linguagem visual» da Companhia (Mochizuki, 2022, pp. 99-117)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Sobre as confrarias belgas desse período, Pollmann, 2011, p. 143 e ss. Breves biografias de Fruytiers e Neefs podem ser consultadas na base de dados prosopográfica do Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, disponível em <<https://rkd.nl/nl/explore/artists>>.

<sup>12</sup> O uso de imagens pelos jesuítas deu azo a uma vastíssima bibliografia. Teresa Nobre de Carvalho retoma o assunto no seu capítulo, *infra*. Para a importância de Antuérpia na difusão da imagética da Companhia, Dekoninck, 2017.

Folheando as *Disciplinæ*, não há qualquer dúvida: delas derivam os 31 «quadros» de *putti* distribuídos ao longo do manuscrito do Padre Pessoa. São, de facto, 12 de «Orthographia», dois, apenas, de «Arithmetica», e 17 de várias «Sciencias». Os 14 primeiros exibem contextos de aprendizagem fundamental, quase sempre em ambientes fechados e onde se possa sentar e escrever. Todas as outras ilustrações retratam o desempenho de atividades associadas ao conhecimento da matemática, geralmente a céu aberto. As imagens que se lhes servem de base foram tiradas dos quadros correspondentes aos temas que Ioannes Cosmader quis definir para um curso anual, dividido em 35 semanas. Poucos descarta, portanto, o Padre Pessoa. E, em compensação, aproveita a elaboradíssima folha de rosto também concebida por Philip Fruytiers, para o desenho do seu surpreendente «Teatro das Ciencias» (p. 245) e de duas cartelas com exercícios numéricos (pp. 236-237) (Quadro 3).<sup>13</sup>

Tal como ocorre nos casos da *Recopilacion* ou da *Imagem* de Frei Heitor Pinto, as cópias das *Disciplinæ* tendem a ser adaptadas aos argumentos da exposição de António Pessoa e à estrutura formal da sua obra. Nesse processo, substituem-se os objetos que acompanham os *putti*, sem, no entanto, se alterarem em conformidade nem os seus gestos nem as suas posturas. Vejam-se, por exemplo, os quadros das pp. 59, 62, 66, 88, 100 e 129, onde tinteiros, penas de aves, escrevinhas, estojos de escrita e exercícios de caligrafia ocupam espaços pensados para desenhos ou

QUADRO 3

| DISCIPLINAE MATHEMATICAE<br>(1640) <sup>13</sup> | CÓD. MANIZOLA 99<br>(página) |
|--|------------------------------|
| [7] Dec. H1                                      | 43                           |
| [8] Dec. H2                                      | 56                           |
| [11] Ian. H2                                     | 59                           |
| [20] Apr. H2                                     | 62                           |
| [3] Oct. H3                                      | 66                           |
| [1] Oct. H1                                      | 72                           |
| [30] Ivl. H3                                     | 80                           |
| [31] Avg. H1                                     | 88                           |
| [13] Feb. H1                                     | 100                          |
| [24] Mai. H3                                     | 106                          |
| [2] Oct. H2                                      | 113                          |
| [29] Ivl. H2                                     | 129                          |
| [4] Nov. H1                                      | 170                          |
| [5] Nov. H2                                      | 218                          |
| frontispício (pormenor)                          | 236                          |
| frontispício (pormenor)                          | 237                          |
| frontispício                                     | 245                          |
| [28] Ivl. H1                                     | 246                          |
| [17] Mar. H2                                     | 247                          |
| [21] Mar. [sic] H3                               | 248                          |
| [18] Mar. H3                                     | 249                          |
| [15] Feb. H3                                     | 250                          |
| [16] Mar. H1                                     | 251                          |
| [22] Mai. H1                                     | 252                          |
| [25] Ivn. H1                                     | 253                          |
| [19] Apr. H1                                     | 254                          |
| [26] Ivn. H2                                     | 255                          |
| [23] Mai. H2                                     | 256                          |
| [12] Ian. H3                                     | 257                          |
| [14] Feb. H2                                     | 258                          |
| [6] Nov. H3                                      | 259                          |
| [9] Dec. H3                                      | 260                          |
| [27] Ivn. H3                                     | 261                          |
| [10] Ian. H1                                     | 262                          |

<sup>13</sup> Entre parênteses retos, indicam-se os números correspondente à ordem sequencial, no corpo do livro. Ver também as Figuras 1 e 2 do capítulo de Luís Miguel Carolino, *infra*.



**FIGURA 11.** *Disciplinæ mathematicæ*, de Jan Ciermans, p. s/n (*Octobris, Hebdomas Tertia*). © BUG/ Google books, ed. 1650.



**FIGURA 12.** «*Orthographia practica*», p. 66. © BPE, Maniz. Cód. 99.

instrumentos de matemática e física. Veja-se, ainda, em pormenor, a retraída criança da terceira gravura desse conjunto, ajoelhada ao pé de um compasso, de um pantógrafo e de uma régua, com um esquadro na mão esquerda (Figura 11), e que na «*Orthographia*» ressurgiu de rosto sisudo, joelho assente sobre o papel que preenche, suspendendo, em lugar do esquadro, o perfil de uma cânula, canhestramente segura por apenas dois dedos (Figura 12). A relativa verossimilhança das divertidas imagens de Fruytiers e o escrupuloso respeito pelos ensinamentos enunciados no próprio tratado parecem, assim, sacrificáveis a um projeto iconográfico que, em vários aspetos, adquire, por vezes, autonomia.

---

### *LA PLUME COURONNÉE*

---

De um modo geral, as obras dos jesuítas obedeciam a princípios de equilíbrio e pragmatismo bastante severos, *ad majorem Dei gloriam*. Santo Inácio deixara bem claro nas *Constituições* que as atividades da Companhia, quaisquer que elas fossem, deveriam sempre «ajudar, com o favor de Deus, as almas dos seus membros e as do próximo», tendo em conta as circunstâncias de cada um (Inácio de Loiola, 1975 [1554], pp. 136-137). A melhor forma de conseguir garanti-lo especificamente foi objeto de um denso debate interno no instituto, sobretudo até ao final do século XVI.

A denominada *Ratio Studiorum*, de 1599, sedimentou uma estrutura de ensino escolar baseada em três grandes áreas: a Teologia, a Filosofia e os *studia inferiora*. A primeira compreendia os textos sagrados, a língua hebraica, a história religiosa e o direito canónico. A segunda abordava problemas de física e de matemática, seguindo de perto as lições de Aristóteles. A terceira e

última área reunia os estudos humanísticos, que se iniciavam pelo latim e pelo grego, e se estendiam à gramática, à sintaxe, à retórica e a outras matérias, complementares (*Ratio*, 1598 [1599]; Schwickerath, 1911). Para os que realizavam estudos superiores e os «escolásticos da Companhia», a prioridade era, decerto, a formação teológica. Logo depois, vinham as línguas, que poderiam incluir idiomas não-europeus. No campo das humanidades, o mais importante era a gramática, a retórica, a poesia e a história. Os demais saberes tendiam a ser encarados com restrições, e, nalguns casos, de modo quase agressivo: «A lógica, a física, a metafísica e a moral, bem como as matemáticas, hão de ser ensinadas dentro dos limites próprios do fim que se pretende»; «Nas obras literárias de autores pagãos não se leiam passagens imorais. O resto pode a Companhia utilizá-lo como despojos do Egípto» (Inácio de Loiola, 1975 [1554], pp. 136-138, 158-159).

Na mente do fundador, ensinar às crianças o catecismo era tarefa dos jesuítas; ensiná-los a ler e a escrever, «[...] seria obra de caridade, se a Companhia tivesse tanta gente que pudesse acudir a tudo. Mas, por falta de pessoal, ordinariamente não se ensinará» (Inácio de Loiola, 1975 [1554], p. 159). Anos mais tarde, esse princípio conheceria uma notável inflexão, particularmente notória na Península Ibérica, onde os colégios inacianos tenderam a ter mestres de primeiras letras. De qualquer modo, não deixa de ser expressivo que pelo menos até ao século XVIII os jesuítas que publicaram tratados de «ortografia» ou obtiveram renome como calígrafos fossem escassos (Sommervogel, 1890-1960, vol. x, cols. 939-940; Martínez Pereira, 2005).

Parte dos ensinamentos que se associavam ao desenho da «boa letra» deveria ser transmitido aos alunos dos *studia inferiora*, no intuito de os habilitar a escrever com clareza, com correção, com eficácia e, eventualmente, também, com elegância. Os *Progymnasmata* de Spamerius Pontanus, editados vezes a fio para os colégios da Companhia, já abordavam o assunto em breves diálogos (Pontanus, 1588, pp. 19-21, 28-31 e 113-114; Sommervogel, 1890-1960, vol. VI, cols. 107-111). No início do século XVIII, a eles recorreu o Padre Bluteau, indicando, em latim, a melhor forma de aparar uma pena (Bluteau, 1713-1728, vol. I, p. 417). E é muito plausível que o vivo incentivo dos jesuítas a um continuado exercício da escrita (*Ratio*, 1598 [1599], p. 122; Nelles, 2010) desenvolvesse, casualmente, aptidões caligráficas<sup>14</sup>. Menos provável seria, contudo, torná-las reconhecidas acima de outras, e merecedoras de particular proteção, pela sua utilidade.

Entre o fim do século XVI e o início do XVII, a projeção social dos mestres calígrafos ganhou relevância num dos espaços mais disputados entre católicos e protestantes, não muito longe de onde se concretizaram os mais custosos empreendimentos editoriais dos jesuítas. Os grandes atores dessa espécie de «Idade de Ouro» da arte da escrita foram quase todos oriundos das províncias neerlandesas do Sul, e que, na altura da insurreição contra a Coroa espanhola, rumaram

<sup>14</sup> Confirmam-se os comentários de Fernanda Olival, no capítulo *supra*, a partir dos registos dos votos de devoção de António Pessoa e dos seus contemporâneos no noviciado de Évora.



a norte, em busca de maior liberdade para exercer o seu ofício e professar a sua fé (Uchelen, 1976, p. 323; Uchelen, 1987, pp. 3-5). Existe aí um jogo de espelhos com implicações de interesse no que toca à compreensão da gênese de alguns dos aspetos da «Orthographia» de António Pessoa.

Terá sido em dezembro de 1589 o primeiro concurso de mestres calígrafos das Províncias Unidas: «Le Prix de la Plume Couronnée», realizado em Roterdão. Venceu-o Felix van Sambeke (ou van Sambix), natural de Antuérpia e professor escolar (mestre-escola) estabelecido em Delft, que quatro anos antes publicara o seu *Nouvel A.B.C.*. Esse sucesso marcar-lhe-ia praticamente toda a carreira, abrindo portas a novos projetos, pessoais e coletivos (Uchelen, 1976, pp. 320-323, *in maxime*). Entre eles, destaca-se, pouco depois, o *Theatrum artis scribendi*, de Josse de Hondt ou Jodocus Hondius, nascido na Flandres ocidental e mais conhecido pelo trabalho de gravador e de cartógrafo. O *Theatrum* apresentava um conjunto de 36 pranchas, com exemplos de exercício de caligrafia assinados por dois ingleses, um francês, um italiano e sete neerlandeses das províncias meridionais. Convém nomeá-los: Peter Bales e M. Martin, Jean de Beauchesne, Lodovico Curione, o próprio Jodocus Hondius e a sua irmã Jacomina, Pieter Goos, Jacobus Houthusius, van Sambeke, Salomon Henrix e Jan van den Velde. Estes dois últimos tinham sido também premiados em Roterdão (Uchelen, 2004).

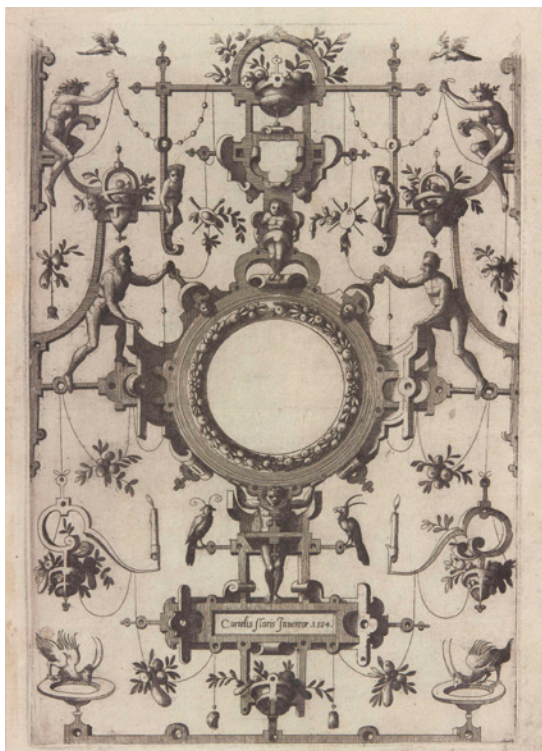
O prestígio de que gozavam então os intérpretes da «boa letra» em território neerlandês traduz-se de forma especialmente visível nas cartelas que decoram cada uma das páginas do livro de Hondius. A estonteante riqueza e a espantosa complexidade do seu traçado requeriam uma perícia de gravação não menos exímia. Quanto à inspiração para os desenhos, é necessário considerar principalmente os *Exemplaria sive Formulæ Scripturæ Ornatiore XXXVI*, de Jacob Houthusius, publicados em Aachen no ano de 1591, e a distante *Exercitatio alphabethica nova et utilissima, variis expressa linguis et characteribus, raris ornamentis, umbris & recessibus, picturae architecturaeque, speciosa*, de 1569, assinado pelo *bruxellanus* Clemens Perret, jovem prodígio, que terá morrido bastante mais cedo que a maioria dos seus colegas de ofício (Uchelen, 1987, pp. 21-24; Uchelen, 2004, pp. 71-75).

A difusão do *Theatrum* foi amplamente superior à dos *Exemplaria* e à do *Exercitatio*. O que ainda se encontra sujeito a um difícil e estimulante debate é a definição do rol de colaboradores do livro de Perret e das referências iconográficas que aí se plasmaram. Felizmente, as hipóteses vão-se tornando seguras, e compreendem cartelas dos neerlandeses Hans Vredeman de Vries e Philip Galle, dos flamengos Pieter Coecke van Aalst, Cornelis Bos e Jacob e Cornelis de Floris, do parmesão Enea Vico e do veneziano Carlo de' Musi ou Agostino Veneziano (Uchelen, 1987, p. 22; Uchelen, 2004, p. 74). De um modo ou de outro, todos remetem para um mesmo quadro de elementos decorativos associados aos artefactos e aos adornos da Roma Antiga, que a partir do século XIV se foram redescobrimo. Muitos deles serviram depois para inspirar as molduras de inscrições ou monumentos. E as suas estampas acabaram por desenvolver uma profícua proximidade com os «livros de A B C» e os manuais de caligrafia (Uchelen, 1987, pp. 21-24; Weissert, 2019,

pp. 41-51). Não apenas para a concepção de novos projetos artísticos: nas prateleiras do Escorial, o álbum com as estampas das «cartelas decorativas» e das «molduras ornamentais», todas elas neerlandesas e do século XVI, tem logo a seguir volumes de livros de caligrafia, incluindo o de Houthusius e o de Perret (MacDonald, 1998, pp. 33-34). Trata-se, assim, de um nexos formal e funcional, de conhecimento comum entre letrados, na Idade Moderna.

Parece provável que o Padre António Pessoa associasse, também, esses dois géneros de produção. Para os *cartouches* da «Orthographia» da Coleção Manizola, terá recorrido a vários tipos de obras desse universo de desenhadores quinhentistas, nas suas tiragens originais ou em reimpressões mais recentes, que continuaram a reproduzir os mesmos modelos, como no caso do *Theatrum* de Hondius (Uchelen, 2004, pp. 66-69). Excepcionalmente, deixa-se aqui apontado um paralelo entre uma das pranchas da série de «Ornamentfüllung mit Grotteske und drei Kartuschen», de Cornelis de Floris, e a primeira cartela, de uma sequência de cinco, do manuscrito de Évora (Figuras 13 e 14).

De volta à Holanda e à questão do prestígio dos mestres calígrafos, ocorre lembrar o



**FIGURA 13.** Prancha dos «Ornamentfüllung mit Grotteske und drei Kartuschen» (1554), com desenho de Cornelis de Floris e gravação de Lucas e Johannes van Doetecum. © HAUM, Kupferstichkabinett, CFloris WB 3.1.



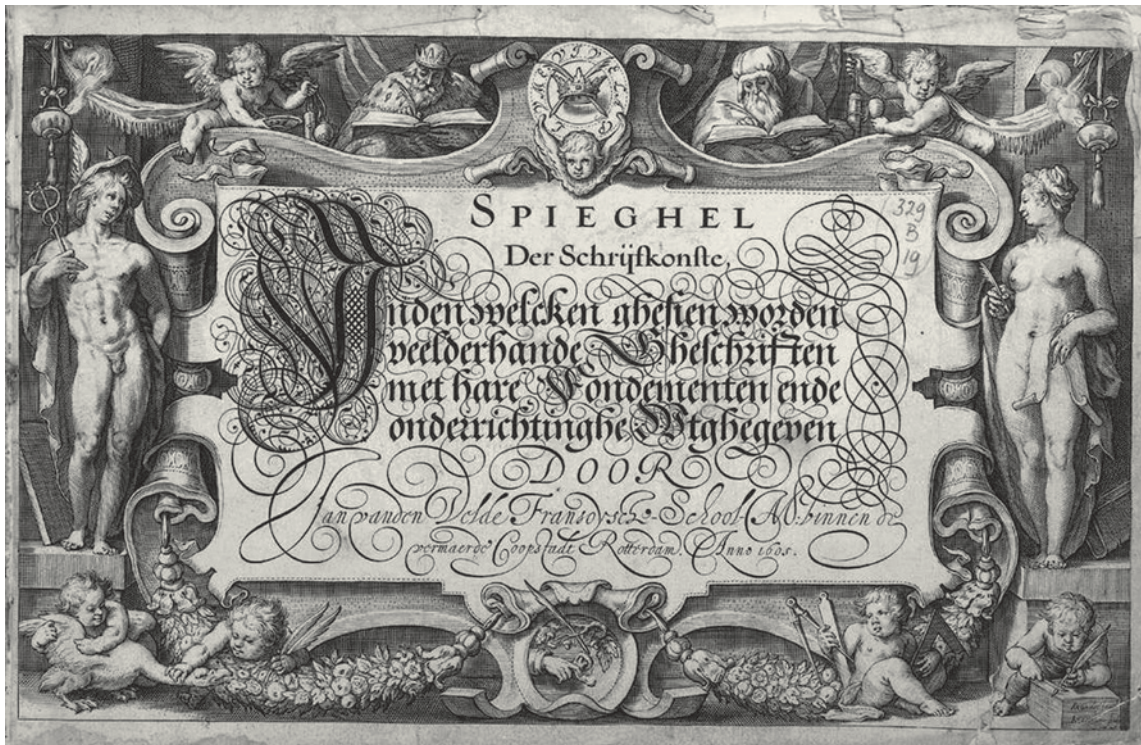
**FIGURA 14.** «Ortographia pratica», p. 101. © BPE, Maniz. Cód. 99.

empenho de quem se batesse pela importância do seu ofício, e que, de facto, se esforçasse por enriquecer os seus símbolos de entidade e de distinção. Em 1599, Jan van den Velde, ganhador do terceiro lugar da «Plume Couronnée», publicou uma *Lettre défensive pour l'art de bien écrire*. O seu alvo eram as opiniões recém-expedidas pelo matemático Marten Wentsel, num derradeiro episódio de uma longa e amarga polémica com Felix van Sambeke (Meskens, 2013, p. 81). Sem qualquer contenção, Marten Wentsel chegara ao extremo de considerar que «ce ne sont pas doncques riens, que simple idiots, & en ce cas la des gens fort imprudés, lesquels si fort sefforcent à la belle écriture» (Wentsel, 1599). Mais do que uma defesa, Jan van den Velde começou por aplicar uma valente reprimenda, cheia de verve e de saber, inclusive na qualidade da redação. Veio, depois, a apologia.

Jan van den Velde definiu o seu campo como o de todas as letras: base de todas as artes, de toda a ciência e da própria fé. A elas também se devia o florescimento dos bons costumes e de uma sã convivência política. O seu ensino devia, por isso, ser aturado, estimulando a elegância e a sofisticação, logo desde o início. E os seus responsáveis deviam estar à altura de tais exigências. No que tocava à escrita, os «maîtres de plume» tinham a obrigação de serem capazes de mobilizar os termos e as grafias mais adequadas a cada uma das circunstâncias que os seus alunos viessem a enfrentar ao longo da vida.

As assinaláveis vantagens de «bem escrever» constatavam-se pelos exemplos de muitos varões subitamente elevados a um patamar de expressiva grandeza, no despacho das pendências de ilustres senhores ou de negócios de Estado. Tal ocorrera, nos últimos anos, com o neerlandês Gideon Fallet e os flamengos Paulus de Kempnaer, Salomon Henrix e Clemens Perret. De resto, também não faltavam mestres de letras cujo renome lhes garantia mais encomendas que as suas forças, como o já veterano Anthoni Smyters, ou de reputação claramente em crescendo, como Iean Coutereel e Nicolas Roo. O notório reconhecimento da utilidade de uma boa caligrafia tendia a tornar usual a frequência de aulas diárias com «maîtres de plume», entre as crianças das Províncias Unidas (Velde, 1599).

Jan van den Velde viria a ser o mais bem-sucedido mestre de escrita em território neerlandês, no primeiro quartel do século XVII. Publicou vários álbuns de caligrafia a partir do fim da adolescência. Destacam-se os *Deliciæ variarum insigniumque scripturarum* (1604-1605), o *Spiegel der Schryfkonste* (1605), o *Exemplær-boec inhoudende alderhande gheschriften* e a *Speculum artis scribendi...* (1607), a *Anatomia ofte ontleding der letteren* (1615), os *Duytsche exemplaren van alderhande gheschriften* (1620) o *Thresor litteraire, contenant plusieurs diverses escritures...* (1621) e o *Het derde deel der Duijtscher ende Franscher Scholen Exemplær-boeck* (1623), alguns deles com diferentes tiragens ou edições. Maria Strick, sua discípula, dedicou-lhe uma das pranchas do *Tooneel der lofl ijcke Schrijffpen*, de 1607 (Uchelen, 2009). Teve retratos gravados sobre desenhos de Karel van Mandel I e de seu filho Jan van de Velde II.



**FIGURA 15.** Folha de rosto de *Spiegel der schrijfkonste...* (1605), de Jan van den Velde I e Karel van Mandel I. © RRL, BIBL-329-B=19.

A glória do prémio obtido na juventude ficou-lhe para sempre. E não por acaso: tanto quanto os amigos, Jan van den Velde alimentou a lembrança da sua conquista, reproduzindo, no cimo das folhas de rosto de alguns dos seus álbuns, pequenos escudos com penas cruzadas dentro de uma coroa. Outra versão desse símbolo já circulara numa das pranchas dos *Exemplaria* de Houthusius, com a legenda «Nil penna sid usus» (Uchelen, 1976, pp. 323-324). Os ilustradores dos livros de Jan van den Velde adotaram o desenho de Jodocus Hondius (1594; 1614) e, tal como ele, juntaram-lhe alguns atributos adicionais: nas *Deliciae*, as trombetas da fama; no *Exemplar-boec*, uma águia e um pavão. O *Spiegel der Schrijfkonste* recuperava duas figuras da mitologia greco-romana e reivindicava o precedente de personagens judaico-cristãs, na estrutura de um frontispício dinamizado por *putti* com utensílios dos «maistres de plume»: sobre os cantos superiores da grande cartela do título, dois cupidos alados, cada qual com o seu estojo e o seu tinteiro; na parte de baixo, *putti* sem asas, entretidos no minucioso aparar de uma cânula, na exibição de instrumentos para o traçado das letras «de esquadro e compasso», e numa atrevida emboscada a uma ave comum (um pato ou um ganso), para lhe roubar duas penas (Figura 15).

O retrato de Jan van de Velde II reutilizou alguns elementos desse conjunto de imagens, adaptando-os com um certo requinte. Os mais relevantes ajustes foram a metamorfose do vulgar anserídeo num majestoso cisne de asas semi-fletidas, e a sua coroação por um coronel praticamente reduzido a um aro. Pendentes do bico da ave, o estojo de escrita e o respetivo tinteiro ganhavam um caráter quase testemunhal. As armas representadas a meio da base correspondiam ao apelido dos van den Velde («veld[e]» = campo ou em campo). Toda a sua nobreza provinha do exercício do seu saber (Figura 16).

A realidade em que se insere o jesuíta António Pessoa assenta em valores menos propícios à afirmação social de um indivíduo pela destreza das suas mãos, e subentende um decoro protocolar muito distante do dos neerlandeses. São dois mundos que se confrontam. Literalmente. Apesar disso, em vários momentos do manuscrito da *Manizola*, o programa iconográfico relacionado com a celebração do desenho da «boa letra», de um modo geral, encontra expressões semelhantes às dos livros de Jodocus Hondius e Jan van den Velde. A título de exemplo, vejam-se as páginas da «Orthographia» onde dois ou três instrumentos da arte da escrita surgem suspensos, em diferentes combinações, de ambos os lados das mesmas cartelas (78, 81, 84, 103 e 104). Veja-se, ainda, a extensão desses arranjos para o tratado de «Arithmetica», com instrumentos a condizer (pp. 217, 220, 221 e 224).

O pormenor que encabeça a cercadura da p. 77 parece ter um compasso acompanhado por duas penas cruzadas e uma corneta. Observando melhor, e verificando o traçado de outra figura, no fim da obra do Padre Pessoa (p. 264), percebe-se que o jesuíta representou, na verdade, uma pena e uma palma entrelaçadas, em defesa da união do cultivo das letras com as virtudes e os saberes militares. A palma enfatizava a constância indispensável nesses dois campos, deixando antever um cenário vitorioso. Essa conotação tinha raízes greco-romanas, mas expressava, igualmente, valores cristãos. Entre os católicos, a palma simbolizava o martírio em nome da fé (Baudoin, 1638, pp. 510-517; Chevalier e Gheerbrand, 1982 [1969], p. 724).



**FIGURA 16.** Retrato de Jan van den Velde I, por Jan van de Velde II (1623). © RRL, Legaat van de heer D. Franken, Le Vésinet, RP-P-1898-A-20227.

Em 1610, Sebastián Covarrubias incluiu no seu livro de emblemas uma figura composta por duas palmas cruzadas dentro de uma coroa (Covarrubias y Orosco, 1610, p. 241). Dela depois se serviram muitos artistas, sobretudo em contexto religioso<sup>15</sup>. Uma das ocorrências mais conhecidas em Portugal será certamente a da folha de rosto da *Gloriosa Coroa* do Padre Bartolomeu Guerreiro, que vestira a roupeta da Companhia no Colégio de Évora e «foy muito estimado dos Serenissimos Duques de Bragança D. Theodosio, e D. João» (Guerreiro, 1642; Machado, 1741-1759, vol. I, p. 463). O Padre Pessoa parece ter recorrido a esse modelo para o emblema da cercadura da p. 15 da «Orthographia», posicionado em meio a uma série de outros, confessionais<sup>16</sup>. A notória proximidade com o célebre símbolo da «Plume Couronnée», frequentemente utilizado até ao século XVIII (Uchelen, 1976, pp. 323-324), talvez, no entanto, também não passasse despercebida ao jesuíta.

Um derradeiro elemento iconográfico do manuscrito da *Manizola* que parece ter relação com as imagens da arte da escrita reproduzidas em território neerlandês encontra-se nos desenhos das armas do príncipe D. Teodósio: o primeiro, antecedendo a dedicatória da «Orthographia»; o segundo, a da «Arithmetica» (Figuras 17 e 18). Ambas têm os escudos carregadíssimos de ornamentos. Pela sua precocidade, merece ser mencionada a esfera armilar que se destaca sobre a cartela da segunda composição: refere-se ao título de «Príncipe do Brasil», criado pela carta-patente de 27 de outubro de 1645, para festejar a vitória do Monte das Tabocas (Damasceno, 1966, p. 97).

Nesses dois casos, como suporte das armas do jovem herdeiro, surge uma ave de corpo arredondado, pescoço longo, cabeça pequena, bico robusto e grandes asas abertas; provavelmente, um ganso ou um cisne. Carrega consigo uma legenda evocativa do príncipe D. Teodósio («MAXIME PRINCEPS») e ostenta no peito uma estrela de sete pontas. Na versão da «Orthografia» (Figura 17), a cada ponta corresponde o seu raio.

Sete pontas ou sete raios poderiam simbolizar as sete virtudes cristãs, sempre em luta contra os sete pecados mortais. Esse, aliás, é o tema da composição emblemática associada ao epigrama final do Padre Pessoa (p. 264 e Figura 19)<sup>17</sup>. O que se sabe sobre D. Teodósio aponta para um comportamento em tudo exemplar. Nascido no paço ducal de Vila Viçosa em 1634, teve uma vida de estudos e devoção, sob a vigilância da Companhia. Assistiu às reuniões do Conselho de Estado desde os 13 anos de idade. Centralizou o comando dos negócios da guerra. Gostava de livros e deixou «imperfeitos» vários tratados. Caindo doente, recolheu-se a Lisboa e morreu na paróquia de Alcântara, com admiráveis mostras de fé, em 1653 (Vieira, 1997 [1925], vol. I, p. 79, *in maxime*; Ericeira, 1945-1946 [1679-1698], vol. II, pp. 416-421; Sousa, 1946-1955 [1735-1749], vol. VII, pp. 148-149). Pelo menos 11 sermões foram impressos em sua homenagem (Pardal, 2022).

<sup>15</sup> Assinale-se o caso do *Fasti Mariani* (Brunner, 1630, p. II, 26), a que o Príncipe D. Teodósio recorreria em situações de doença (Domingues, 1747, p. 37).

<sup>16</sup> Cf. o capítulo de Armando Martins, *supra*. A imagem do emblema encontra-se na Figura 6b (2) do capítulo de Teresa Nobre de Carvalho, *infra*.

<sup>17</sup> Ver o capítulo de Armando Martins.



**FIGURA 17.** «Orthographia pratica...», p. 4. © BPE, Maniz. Cód. 99.



**FIGURA 18.** «Orthographia pratica...», p. 167. © BPE, Maniz. Cód. 99.

Num discreto epitáfio que lhe compôs em latim, D. Luís de Sousa, bispo de Miranda, chegou a escrever que o Príncipe não conseguiu suportar o peso das suas virtudes (*apud* Sousa, 1946-1955 [1735-1749], vol. VII, pp. 155-156). Anos mais tarde, o mesmo *topos* viria a surgir nas biografias elaboradas por dois jesuítas (Luís, 1680; Domingos, 1747) e passaria a integrar o relato oficial da história da Casa reinante (Sousa, 1946-1955 [1735-1749], vol. VII, p. 153, *in maxime*).

A simbologia e as ideias associadas a gansos e a cisnes eram distintas. O ganso representava a sentinela de escolta, «por ser de tan delicado oydo que en sentiêdo cualquier ruydo grasna».

«Gansos» podiam chamar-se «los pedagogos que criam alguns niños, porque quando los sacan de casa para las escuelas, o outra parte los lleuan delante de si, como hace el ganso a sus polos». Podiam também invocar poetas de má qualidade, por sua voz áspera e desagradável, em contraste com a dos cisnes (Covarrubias y Orosco, 1611, p. 428). Estes eram de há muito associados a Febo, ao ideal de beleza, aos oradores maduros e aos poetas sublimes. Ao cimo de água, auguravam boa navegação. Empresas famosas que deles se serviam apresentavam, por vezes, leituras difíceis ou polissémicas (Covarrubias y Orosco, 1611, pp. 286v-287v).

Nos poemas que glosaram a morte de D. Teodósio, os cisnes surgem a chorar nas margens do Tejo ou do Mondego, como na sétima epístola das *Heroides* de Ovídio. E, ao menos numa passagem, as composições seiscentistas sublinhavam a relação entre a ave e o príncipe, pela pureza que nos dois existia: «erat occasu Princeps [...] Ille equidem vitam qui fuit albus olor» (*apud* Ferreira, 2016, pp. 268-269). Fora também com essa intenção que se fizera o suporte das armas dos dois tratados do Padre Pessoa, cinco anos antes? Ou haveria outro motivo, mais condizente com o escopo da obra?

O epigrama que antecede o emblema do «guerreiro divino» (pp. 264-265) fala expressamente na conjugação entre a espada e a pena, para que delas resulte um «César» «sábio», esclarecido. Se existe um «diálogo» entre essas duas últimas peças do códice e as armas do Príncipe, faria sentido que estas apresentassem um elemento relacionado com o mundo das letras. Faria igualmente sentido que o jesuíta se socorresse de um dos recursos iconográficos utilizados, na altura, para aludir à arte da escrita. E esse recurso podia ser a imagem de uma das aves de que se originava o principal instrumento dos mestres calígrafos. No corpo da «Orthographia», discutem-se as alternativas: «[...] a pena de Pata syluestre he boa: porem [...] a domestica he muito melhor [...]. A pena do Cisne por ser grossa, & dura foi sêpre mui vsada dos bons escriuaens [...]» (pp. 31-32).

Convém frisar que a alegoria proposta se insere numa estratégia gizada para obter o favor da aceitação de um serviço. O elogio das virtudes do príncipe herdeiro, conjuntamente com a exaltação das «letras humanas» (p. 168), é uma parte importante dessa estratégia, mas não a esgota. Na abordagem que faz ao sucessor da Coroa e da Casa de Bragança, o jesuíta tem consciência de que precisa, acima de tudo, exhibir o seu mérito e o mérito da sua obra. Em certos momentos, essa inelutável necessidade expressa-se com uma crueza despudorada: António Pessoa compara o seu génio com o do mais afamado pintor da Antiguidade (Apeles) e sugere que o seu nome pode ser lido como uma forma de designar o próprio desenho da «boa letra» (p. 162)<sup>18</sup>. Tudo isso sucede em contexto poético e matizado pelo latim. De qualquer modo, ao longo do códice, várias outras intervenções, no texto e nas figuras, vão ajudando a moldar a ideia de que o sacerdote se considerava uma espécie de expressão «pessoal» da arte da escrita.

<sup>18</sup> Ver o capítulo de Armando Martins.





**FIGURA 19.** «Orthographia practica...», p. 265. © BPE,  
Maniz. Cód. 99.

O almejado favor de D. Teodósio é referido explicitamente em duas passagens de redação muito «cerrada». A primeira convoca um serviço realizado durante o período de dominação espanhola, e dá a entender que, também nessa altura, as atividades desenvolvidas teriam sido ligadas ao ensino das letras – «exercício tam proprio da Companhia» (pp. 5-6) –, confundindo, assim, intencionalmente, a iniciação à leitura e aos fundamentos do uso da pena, com o aprendizado das subtilidades dos mestres calígrafos. Mais adiante, na segunda passagem, António Pessoa redobra os seus rogos e faz depender do benevolente acolhimento do Príncipe a perspectiva de qualquer tipo de continuidade dos seus esforços. Os termos utilizados, sempre concisos, ganham aí uma feição quase patética, que compreende a oferta do manuscrito aos pés do jovem herdeiro (pp. 168-169). De facto, o jesuíta admite uma enorme distância entre a imagem que ele pretendia fazer de si próprio e o grau de prestígio que poderia vir a alcançar sem a intervenção de um grande mecenas.

---

## O INSUCESSO

---

Não se sabe se o trabalho do Padre Pessoa chegou a ser visto por D. Teodósio, apesar da relativa proximidade da parentela do jesuíta com a corte ducal de Vila Viçosa<sup>19</sup>. Também não se sabe se a Companhia avaliou o assunto, e por que motivo o códice permanecia guardado nas instalações do Colégio do Espírito Santo por altura da redação da «Evora ilustrada»<sup>20</sup>. Mas entre meados do século XVII e o início do século XVIII houve muito tempo para mudar e para esquecer.

Ironicamente, um dos maiores motivos do insucesso de António Pessoa parece prender-se com a sua incapacidade de aquilatar a extensão das alterações verificadas desde o momento da publicação do seu mais relevante modelo: a *Recopilacion* de Juan de Iciar. Esse novo quadro de referências encontra expressão na obra do sevilhano Francisco Lucas, que deixou um número praticamente inigualável de seguidores em território espanhol (cf. Díaz Morante, 1624; Gómez Camacho, 2019, pp. 107-113). A sua *Instruccion* teve uma primeira edição em 1571, vindo a ser ampliada pouco depois (1577) e reimpressa com vários acréscimos em 1580 e 1608. Nela se encontra com toda a clareza um investimento prioritário em duas letras: a «bastarda» e a «redondilla». A letra «de grifo» e a «antigua» vão reunidas num só capítulo, muito menor que os anteriores. Para as «letras latinas» e o «redôdo de libros», não ficam senão 11 fólhos (Lucas, 1580; Gómez Camacho, 2019). O autor justifica-se: «[...] verdadeiramente ninguna cosa auia tan contraria para

<sup>19</sup> Cf. o capítulo de Fernanda Olival, *supra*.

<sup>20</sup> Cf. o capítulo de Fernanda Olival, *supra*.

aprender bien a escreuir como la muchedumbre de letras que se enseñauan para venir a vna que seruiesse para cartas, cedulas, o otras escrituras desta calidad [...]; porque, segundo a experiência, mesmo usando apenas um único tipo de letra, e trabalhando para desenhá-lo do melhor modo, «[...] no se acierta como se dessea» (Lucas, 1580, «Al discreto lector»).

Francisco Lucas tinha a firme convicção de que só se obtinha um bom escrevente com um bom professor, e de que um bom professor demandava muitíssimo tempo de formação. Infelizmente, porém, na sociedade da altura, todo esse esforço mereceria escasso reconhecimento. Daí resultava que «[...] se veen ya pocos que quirẽ fatigarse por ser avõtajados escriuanos, y en parte tienẽ razõ, porq̃ cõ ser este ejercicio tã necessario, es vno de los que dã menor honor y prouecho de quantos officios y artes ay enel mũdo [...]» (Lucas, 1580, «Al discreto lector»)<sup>21</sup>.

Nada disso parece ter refreado António Pessoa, no seu afã de conquista da benevolência do príncipe herdeiro: o jesuíta fez o possível por reunir numa única obra um vasto conjunto de «mostras» da mais elevada perícia no uso da pena, sem questionar o discernimento das suas escolhas ou os seus próprios limites de execução, como desenhador ou aspirante a calígrafo. Ele omitiu a proveniência dos materiais que tomou como base, e que circunscreveram a singularidade do seu contributo. Insinuando-se mestre de escrita, não se deu conta das gralhas dos textos da «Orthographia» e da «Arithmetica»<sup>22</sup> nem dos erros que introduziu na adaptação de passagens da obra de Fr. Heitor Pinto, com prejuízo da sua leitura<sup>23</sup>. Desprezou o alcance e descuroou as consequências do uso que fez das gravuras de Ioannes Cosmader – pouco depois caído em desgraça e considerado traidor, em Portugal (Viterbo, 1899, vol. I, pp. 231-234, 544-545)<sup>24</sup>. Finalmente, foi o Padre Pessoa que criou condições para apressar o processo de corrosão das folhas com capitulares mais «densas» ou mais complexas, a meio do códice, por manifesta ignorância das propriedades e do comportamento dos papéis e das tintas, no decurso do tempo.

Tudo somado, talvez assim se perceba um pouco melhor por que razão o entusiasmo do manuscrito apologético do Padre Manuel Fialho – adormecido também, algumas décadas, no Colégio do Espírito Santo, e por mais de dois séculos na Biblioteca Pública de Évora – só agora passa a letra de forma.

<sup>21</sup> Sublinhem-se as palavras «officios» e «artes». Também em Portugal, são sobretudo esses os termos que, na altura, se utilizavam para referir os campos e as ocupações laborais. Ao contrário do que acontece, por exemplo, com os equivalentes britânico e gaulês (aliás, com a mesma grafia), a palavra profissão raramente ultrapassa o universo religioso («professar» os estatutos de «uma religião» ou «fazer profissão de fé») até à segunda metade do século xvii. Consulte-se a esse respeito o DICIweb, <<http://clp.dlc.ua.pt/Corpus.aspx>>. A ocorrência da p. 240 da «Orthographia...» («profissão»), referida ao seu autor, merece, pois, ser destacada.

<sup>22</sup> Ver ocorrências nas pp. 41, 135, 196, 197, 198, 217 e 220, da transcrição, *infra*.

<sup>23</sup> O exemplo mais flagrante é o da p. 92, onde a troca de pelo menos duas palavras («arte» e «sendo», por «parte» e «segundo») subverte o sentido original.

<sup>24</sup> Ver o capítulo de Luís Miguel Carolino, *infra*.

## AGRADECIMENTOS

Este capítulo beneficiou da leitura e das correções propostas por Ana Claro, Armando Martins, Isabel dos Guimarães Sá, João Carlos Garcia, Marc H. Smith e Márcia Almada. As debilidades que ainda subsistem devem-se a mim.

## REFERÊNCIAS<sup>25</sup>

- Agati, M. L. (2007) Qualche riflessione relativa agli strumenti di rigatura. Solo un problema di terminologia? *Gazette du livre médiéval*, 51, 30-36.
- Arrighi, L. degli (1522 [1523-1524]) *Operina (...) da imparare di scriuere littera Chancellaresca*, s.n., Roma.
- Barata, M. (1590) *Exemplares de diversas sortes de letras...*, Antonio Alvres, Lisboa.
- Bataillon, M. (1995 [1937]) *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. Antonio Alatorre, 2.ª ed., 5.ª reimp., Fondo de Cultura Económica, Mexico, D.F./ Madrid.
- Baudoin, J. (1638) *Recueil d'emblemes divers*, Jacques Villery, Paris.
- Blanco y Sánchez, R. (1902 [1896]) *Arte de la escritura y de la caligrafía: teoría y práctica*, 3.ª ed., Imp. y Lit. de J. Palacios, Madrid.
- Bluteau, R. de (1713-1728) *Vocabulario Portuguez, & Latino*, 10 Vols., Real Colegio das Artes da Companhia de Jesu e outros, Coimbra.
- Brandão, Â. (2014) Dos anjos alados da Antiguidade aos anjos do Rococó, *História: Questões & Debates*, Curitiba, 61, 133-154.
- Brunner, A. (1630) *Fasti Mariani*, 2 Vols., Cornellius Leÿsserius, Monachii.
- Carvalho, J. A. de F. (1995) As lágrimas e as setas. Os *Pias Desideria* de Herman Hugo, S.J. em Portugal, *Via Spiritus*, 2, 169-201.
- Castel-Branco, N. (2014) Início da Mecânica em Portugal e o Tratado da Estática de Hendrick Uwens (1645), *Boletim da Sociedade Portuguesa de Matemática*, Número especial (Actas do Encontro Nacional da Sociedade Portuguesa de Matemática de 2014), 73-76.
- Chevalier, J. e Gheerbrand, A., (1982 [1969]) *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/ Jupiter, Paris.
- Ciermans, J. (1640) *Disciplinæ mathematicæ traditæ anno institutæ Societatis Iesu seculari*, Euerardus de Witte, Louvanii.
- Covarrubias y Oroasco, S. de (1610) *Emblemas morales*, Luis Sanchez, Madrid.
- Covarrubias y Oroasco, S. de (1611) *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Luis Sanchez, Madrid.
- Cox, V. (2021) Quintilian in the Italian Renaissance, in *The Oxford handbook of Quintilian*, eds. M. van der Poel, Michael Edwards e James J. Murphy, Oxford University Press, Oxford, 359-379.
- Damasceno, F. R. (1966) Análise histórica da bandeira do Brasil, *Defesa Nacional*, Rio de Janeiro, 605, 93-111.
- De Lucca, D. (2012) *Jesuits and Fortification. The Contribution of the Jesuits to Military Architecture in the Baroque Age*, Brill, Leiden/ Boston.
- Dekoninck, R. (2017) The Founding of a Jesuit Imagery: Between Theory and Practice, between Rome and Antwerp, in *The Acquaviva Projects: Claudio Acquaviva's Generalate (1581-1615) and the Emergence of Modern Catholicism*, ed. P.-A. Fabre e F. Rurale, Institute of Jesuit Sources, Boston, 335-350.
- Dhombres, J. (2003) Shadows of a Circle, or What Is There to Be Seen? Some Figurative Discourses in the Mathematical Sciences during the Seventeenth Century, *Studies in the History of Art*, 59 (Symposium Papers XXXVI: The Treatise on Perspective: Published and Unpublished), 176-211.

<sup>25</sup> Não indicados os endereços digitais dos exemplares das obras anteriores ao século XIX que sejam especialmente incomuns ou apresentem variações relevantes para a leitura deste capítulo.

- Díaz Morante, P. (1624) *Segunda parte del Arte Nueva de escreuir*, Luis Sanchez, Madrid.
- Domingues, J. B. (1747) *A vida do Principe D. Theodosio*, Antonio Pedrozo Galram, Lisboa.
- Duque, Ana Lúcia Pinto (2012) *Arte de escribir. Exemplares de diversas sortes de letras de Manuel Barata, 1590/1592*, Universitat Politècnica de València, València.
- Durán Barceló, F. J. (s.d.) Juan de Iciar Vizcaíno, *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia (<<https://dbe.rah.es/biografias/12591/juan-de-iciar-vizcaino>>).
- Echegaray Corta, C. (1907-1908) Calígrafos vascongados. Juan de Iciar, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 1(3), 242-248; 2(1), 68-75, 136-150.
- Eisenberg, D. (1980) An Early Censor: Alejo Venegas, in *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 229-241.
- Ericeira, C. da, 3.º (1945-1946 [1679-1698]) *História de Portugal Restaurado*, anot. e pref., António Álvaro Dória, 4 Vols., Livraria Civilização – Editora, Porto.
- Fardilha, L. (2017) A retórica da citação na *Imagem da Vida Cristã*, de Frei Heitor Pinto, *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento*, 24, 107-117.
- Ferreira, S. F. S. de D. (2016) «*Imago mortis*». *Cultura visual, ekphrasis e retórica da morte no Barroco luso-brasileiro*, Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura, 2 Vols., Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Foucault, M. (1988 [1966]) *As palavras e as coisas*, trad. I. D. Braga, Edições 70, Lisboa.
- Gómez, S. (165-?) «Preceptos de la pluma en diversas formas de letras y gobierno de la escuela», 231 fls., il. Minerva – Repositorio Institucional da Universidade de Santiago de Compostela (<<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/14653>>).
- Gómez Camacho, A. (2019) *Vida, escritura y educación: biografías de maestros del Siglo de Oro*, Universidad de Huelva, Huelva.
- González González, E. (2008) Fame and Oblivion, in *A Companion to Juan Luis Vives*, ed. C. Fantazzi, Brill, Leiden/ Boston, 359-413.
- Guerreiro, B. (1642) *Gloriosa Coroa d'esforçados religiosos da Companhia de Jesus*, Antonio Alvarez, Lisboa.
- Gutiérrez Cabero, Á. (2015) Contribución de los maestros calígrafos españoles a la forja del estilo bastardo en el Siglo de Oro, *Tiempos modernos*, 8(31), 275-294 (<<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/554/582>>).
- Gutiérrez [de Gualda], J. (1564) *Arte breve y muy provechoso de quēta castellana y arithmetica, dōde se muestrā las cinco reglas de guarismo, por la quenta castellana, y reglas de memoria*, Miguel de Suelves, Zaragoza.
- Hondius, J. (1594) *Theatrum artis scribendi...*, [Cornelis Claesz], [Amstelodami].
- Hondius, J. (1614) *Theatrum artis scribendi...*, Joannes Janssonius, Amstelodami.
- Iciar, J. de (1548) *Recopilacion subtilissima: intitulada Orthographia pratica, por la qual se enseña a escreuir perfectamente, así por práctica como por todas las suertes de letras que más en nuestra España y fuera della se usan*, Bartholome de Nagera, Zaragoza.
- Iciar, J. de (1549) *Libro intitulado Arithmetica practica, muy prouechoso para toda persona que quisiere exercitarse en aprender a contar*, Pedro Bernuz, Zaragoza.
- Iciar, J. de (1550) *Arte subtilissima por la qual se enseña a escreuir perfectamente*, Pedro Bernuz, Zaragoza (<<https://loyola.biblioteca.deusto.es/items/3b0540cb-e000-4d00-afd1-69cddc1f6ad8>>).
- Iciar, J. de (1553) *Arte subtilissima por la qual se enseña a escreuir perfectamente*, Miguel de Çapilla, [Zaragoza] (<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000188133&page=1>>).
- [Iciar, J. de] (1555) *Arte breve y provechoso de cuēta castellana y arithmetica, donde se muestrā las cinco reglas de guarismo por la cuēta castellana, y reglas de memoria*, Miguel de Çapila, Zaragoza.
- Iciar, J. de (1559) *Arte breve y provechoso de cuenta castellana y arithmetica, donde se muestran las cinco reglas de guarismo por la quenta castellana y reglas de memoria. Y ahora nueuamēte enesta postrera impresion se han añadido unas cuentas muy graciosas e prouechosas, sacadas del libro de Fray Iuan de Ortega*, Miguel de Çapila, Zaragoza.
- Inácio de Loiola, S. (1975 [1554]) *Constituições da Companhia de Jesus*, trad. e notas J. M. Abranches, S.J., s.n., Lisboa.
- Jorink, E. e Ramakers, B. (2011) Unidivided territory. 'Art' and 'science' in the early modern Netherlands, *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, 61(1), 7-32.
- Kusukawa, S. (2004 [1996]) Bacon's classification of knowledge, in *The Cambridge Companion to Bacon*, ed. M. Peltonen, Cambridge University Press, Cambridge, 47-74.
- Leite, M. Q. (2017) Método de ensino de gramática em Portugal nos séculos XVII e XVIII: de Roboredo a Verney, *Confluência*, Especial 30 anos, 372-435.
- Lucas, F. (1580) *Arte de escrever*, Francisco Sanchez, Madrid.

- Luís, M. (1680) *Theodosius Lusitanus, sive Principis perfecti vera effigies*, Ex Typographia Academicæ, Eboræ.
- Machado, D. B. (1741-1759) *Bibliotheca Lusitana*, 4 Vols. Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca e outros, Lisboa.
- Marnoto, R. (2019) Dois manuais quinhentistas de caligrafia, entre Portugal e Itália. Ludovico Vicentino degli Arrighi e Manuel Barata, *Estudos Italianos em Portugal*, 14, 123-135.
- Martínez Pereira, A. (2005) 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 – Maio 2004*, vol. 1, Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, Porto, 13-30.
- Martínez Pereira, A. (2006) *Manuales de escritura de los Siglos de Oro. Repertorio crítico y analítico de obras manuscritas y impresas*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- McDonald, M. P. (1998) The Print Collection of Philip II at the Escorial, *Print Quarterly*, 15(1), 15-35.
- McMurtrie, D. C. (1982 [1937]) *O Livro*, trad. Maria Luísa Saavedra Machado, 2.ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Meskens, A. (2013) *Practical Mathematics in a Commercial Metropolis. Mathematical Life in 16th Century Antwerp*, Springer, Dordrecht/ Heidelberg/ New York/ London.
- Mochizuki, M. M. (2022) *Jesuit Art*, Brill, Leiden/ Boston.
- Moulton, I. F. (2010) Modelling Female Sexuality in Early Modern Letter Books, *Early Modern Women*, 5, 229-234.
- Nelles, P. (2010) Seeing and writing. The Art of Observation in the Early Jesuit Missions, *Intellectual History Review*, 20 (3), 317-333.
- Osley, A. S. (1973) The variant issues of Ugo da Carpi's *Thesaurus de scriptori*, *Quærendo*, 3: 170-191.
- Panese, F. (1999) Disciplines scientifiques et disciplines du regard au XVIIe siècle: sur les traces des taches solaires de Galilée, *Réseaux. Communication – Technologie – Société. Equinoxe*, *Revue de sciences humaines*, 17 (94), 149-171.
- Palatino, G. B. (1540) *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutte nationi, com nuove regole misure et esempi...*, Benedetto Giunti, Roma.
- Pardal, F. J. P. (2022) “Na morte de sábios Príncipes não perdemos pouco os Reinos”: a parenética fúnebre por ocasião da morte de D. Teodósio (1634-1653), Príncipe do Brasil, *Erasmus. Revista de Historia Bajomedieval y Moderna*, 9, 93-122.
- Petrucchi, A. (1992 [1989]), *Breve storia della scrittura latina*, Bagatto Libri, [Roma].
- Petrucchi, A. (1993) Insegnare a scrivere imparare a scrivere, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 23 (2), 611-630.
- Pignatti, F. (2014) Palatino, Giovan Battista, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80. Treccani (<[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-palatino\\_\(Dizionario-Biografico\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-palatino_(Dizionario-Biografico)>)).
- Pinto, H., Fr. (1572) *Imagem da vida christam; Segunda parte dos dialogos da imagem da vida christam*, 2 Vols., João de Barreira, Lisboa.
- Pollmann, J. (2011) *Catholic Identity and the Revolto of the Netherlands 1520-1635*, Oxford University Press, Oxford.
- Pontanus, J. S. (1588) *Progymnamatum Latinitatis, sive Dialogorum*, vol. 1, David Sartorius, Ingolstadii.
- Quintiliano, M. F. (2015-2016 [c. 95]) *Instituição oratória*, Edição em latim e português, trad., apres. e notas B. F. Bassetto, 4 TT., Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, 1598 [1599], Neapoli, In Collegio eiusdem Societatis, ex Typographia T. Longi.
- Romei, D. (2007) *Catalogo abbreviato delle edizioni tipografiche di Ludovico degli Arrighi detto Il Vicentino (1524-1527)*, Banca Dati «Nuovo Rinascimento», s.n., s.l..
- Romei, D. (2018) *Altro Cinquecento. Scritti di varia letteratura del sedicesimo secolo*, Lulu, s.l..
- Saraiva, A. J. e Lopes, Ó. (1989 [1954]) *História da literatura portuguesa*, 15.ª ed. cor. e act., Porto Editora, Porto.
- Schwickerath, R. (1911) *Ratio Studiorum*, in *The Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company, New York (<<http://www.newadvent.org/cathen/12654a.htm>).
- Schutte, A. J. (1986) Teaching Adults to Read in Sixteenth-Century Venice. Giovanni Antonio Tagliente's Libro Maistrevole, *The Sixteenth Century Journal*, 17 (1), 3-16.
- Solana Pujalte, J. (1999) Una edición hispana desconocida del diálogo de Juan Luis Vives Vestitvs et deambvlato matvtina para los colégios de la Compañía de Jesús (Córdoba, 1598), *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. LXI (3), 713-717.
- Sommervogel, C. (1890-1960), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, 12 Vols., Imp. Polleunis et Centerich, Bruxelles.
- Sousa, A. C. de (1946-1955 [1735-1749]) *Historia genealogica da Casa Real Portuguesa*, [2.ª ed.], 14 Vols., Atlântida – Livraria Editora, Lda., Coimbra.

- Speelberg, F. (2015) Fashion & Virtue. Textile patterns and the print revolution 1520–1620, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 73 (2), 1, 4-48.
- Steiner, G. (2017 [1995]), Uma leitura bem feita, in *As Artes do Sentido*, trad. R. G. Soeiro, Relógio D'Água, Lisboa, 39-55.
- Stronks, E. (2009) Dutch religious love emblems: reflections of faith and tolerance in the later 17th century, *Literature & Theology*, 23 (2), 142-164.
- Tagliente, G. A. (1524), *Lo presente libro insegna la vera arte de lo excellēte scriuere de diuerse varie sorti de litere...*, s.n., s.l.
- Thomas, H. (1937) Juan de Vingles (Jean de Vingle), a Sixteenth-Century Book Illustrator, *The Library*, 18 (2), [121]-[183].
- Uchelen, A. R. A. van (1976) Dutch writing-masters and the 'Prix de la Plume Couronné', *Quaerendo*, 6 (4), 319-346.
- Uchelen, T. C. van (1987) The mysterious writing-master Clemens Perret and his two copy-books, *Quaerendo*, 17 (1), 3-44.
- Uchelen, T. C. van (2004) Jodocus Hondius's *Theatrum artis scribendi* examined anew, *Quaerendo*, 34 (1-2), 53-86.
- Uchelen, T. C. van (2009) Maria Strick, Schoolmistress and Calligrapher in Early Seventeenth Century Holland, *Quaerendo*, 39, 83-132.
- Unverzagt, W. P. J. [sic] (1640) *Disciplinæ mathematicæ traditæ anno institutæ Societatis Iesu seu Iuliani*, Collegio Societatis Iesu, Louvanii (<<https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb10496543>>).
- Unverzagt, W. P. J. (1641) *Annus positionum mathematicarum...*, Collegio Societatis Iesu, Louvanii.
- Velde I, J. van den (1599) *Lettre defensive pour l'Art de bien escrire*, Iean Waesbergue, Rotterdam.
- Velde I, J. van den (1605) *Spiegel der schrijfkonste, in den welcke ghesien worden veelderhande Gheschriften met hare Fondementen ende onderrichtinghe Wtgegeven*, s.n., s.l. (Rijksmuseum Research Library).
- Velde II, J. van de (1623) [Portret van Jan van de Velde], in *Lyck-claght over het aff-sterven vanden Alder-treffelycksten Schryver Johan vande Velde*, s.n., s.l. (Rijksmuseum, Legaat van de heer D. Franken, Le Vésinet).
- Venegas de Busto, A. (1531) *Tractado de ortographía y accētos en las tres lenguas principales*, Lazaro Salvago Ginoves, Toledo.
- Vieira, A. (1997 [1925]) *Cartas*, 3 Vols., Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, Lisboa.
- Viterbo, S. (1899) *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou ao serviço de Portugal*, vol. I, Imprensa Nacional, Lisboa.
- Yates, F. A. (2007 [1964]) *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge, London/ New York.
- Weissert, C. (2019) Clément Perret's *Exercitatio alphabetica* (1569). A calligraphic textbook and sample book on eloquence, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 68 (1), 30-71.
- Wentzel, M. (1599) *T'Fondament van Arithmetica...; Le Fondement de l'Arithmetique...*, Symon Moulert, Middleburgh.
- Zuili, M. (1995) Algunas observaciones acerca de un moralista toledano del siglo XVI: Alejo Venegas de Busto, *Criticón*, 65, 17-29.

#### SITES INSTITUCIONAIS E BASES DE DADOS

DICIweb / Corpus Lexicográfico do Português (<<http://clp.dlc.ua.pt/Corpus.aspx>>).

Emblem Project Utrecht – Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century (<<https://emblems.hum.uu.nl/>>).

Emblematica Online – University of Illinois Urbana-Champaign (<<http://emblematica.grainger.illinois.edu/>>).

RKD Artists – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (<<https://rkd.nl/nl/explore/artists>>).







# ORNAMENTAÇÃO E ERUDIÇÃO NA «ORTHOGRAPHIA PRATICA DE VARIAS LETRAS»

ANTÓNIO CELSO MANGUCCI<sup>1</sup>

---

## INTRODUÇÃO

---

Quem, com frequência, contempla os programas decorativos seiscentistas e setecentistas de igrejas e palácios não deixa de ficar impressionado com o enorme peso decorativo que parece, muitas vezes, exceder a importância do próprio discurso das imagens. Junto com as alegorias, os emblemas ou simples textos, essas decorações parecem ter por objetivo a criação de um discurso complexo, mais propício à fruição dos sentidos do que a favorecer uma leitura consciente.

Um dos caminhos para nos aproximar do sentido global desse tipo de obra e compreender o real papel da decoração é o de voltarmos à cultura da escrita erudita. Quando comparamos a organização do discurso ornamental na arquitetura com a organização dos livros ilustrados, podemos apreender melhor as razões da estrita relação entre decoração e erudição. Na verdade, estamos perante uma entidade única – o discurso humanista – que combinou a caligrafia com as decorações e as imagens com os textos para criar uma obra na qual o significado se conjuga com a forma de expressão.

---

<sup>1</sup> CHAIA – Universidade de Évora.

Uma das virtudes da «Orthographia pratica...» do calígrafo jesuíta António Pessoa, concluída em 1648, é, justamente, a de nos franquear novamente as portas do universo da prática literária humanista, quando a pena servia ao mesmo tempo para desenhar e escrever.

Como vamos poder acompanhar, a decoração foi uma forma de conferir dignidade ao discurso, que contribuiu para organizar a distribuição do espaço da página ou da superfície mural. O calígrafo, com o seu duplo domínio da escrita e da cultura humanista, é um dos especialistas dessa ordem cultural, que manteve o seu estatuto mesmo com a difusão cada vez maior do livro impresso<sup>2</sup>.

No caso da obra de António Pessoa, concebida como um manual pedagógico para o aprendizado da escrita e da aritmética, seguindo os modelos ibéricos definidos na segunda metade do século XVI, estamos perante a evidência de uma continuidade do processo de disseminação da cultura letrada humanista como modelo de formação para a nobreza e, particularmente, para a formação dos diversos representantes do poder jurídico-institucional do Estado, que não prescindia do documento escrito.

Na primeira metade do século XVII, o papel da caligrafia como parte da formação humanista continuava a ser valorizado e, por exemplo, segundo o cronista Frei Nicolau de Santa Maria, era um fator absolutamente relevante da personalidade erudita de Frei António da Cruz, prior do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra «...grande escrivão de todas as letras, & na letra que chamaõ Chancellaresca ninguém lhe levou ventagem, & na letra de ponto pera livros de Coro, poucos se lhe igualàraõ» (Santa Maria, 1668, p. II, L 10, cap. XL, p. 408).

Assim como a letra *chancellaresca* era a forma apropriada de escrita das línguas latinas e italianas, por séculos associada aos éditos papais e à comunicação da cúria romana, para a escrita lusitana os eruditos portugueses cultivavam a letra chã. O domínio das diversas caligrafias foi uma das componentes da formação própria de uma elite associada ao desenvolvimento de uma cada vez mais complexa e diversificada estrutura de governo<sup>3</sup>.

António Pessoa, que se formou no Colégio do Noviciado de Évora, dedicou a obra a D. Teodósio, Príncipe do Brasil, figura modelar do Portugal Restaurado, em quem todas as qualidades humanas deveriam se manifestar no mais alto grau para a difícil tarefa de suceder a D. João IV no trono português<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Para um enquadramento geral sobre a questão da complementaridade entre oralidade, texto e imagem e entre a cultura impressa e a manuscrita, veja-se Fernando Bouza Alvares (2004, pp. 1-17).

<sup>3</sup> Para um enquadramento geral desse processo em Espanha veja-se o texto de José Antonio Maravall (1953, pp. 53-82).

<sup>4</sup> Para uma breve notícia sobre o autor, natural do Crato e falecido em 1651, veja-se Barbosa Machado (1741, t. I, p. 349) e Francisco da Fonseca (1728, p. 427). A morte prematura de D. Teodósio, em 1653, acabou por retirar parte do brilho da produção literária construída à volta do futuro rei.

Como bem notou Vítor Serrão, os Duques de Bragança desempenharam um papel essencial na divulgação do modelo do cortesão humanista, e por essa razão lhes foram dedicados os tratados de caligrafia de Giraldo Fernandes de Prado e Manuel Barata, dois calígrafos que integraram o rol de servidores da Casa (Serrão, 2011; Barata, 2010)<sup>5</sup>.

Além de uma possível atividade no ensino das belas-letas, é provável que António Pessoa tenha se dedicado à cópia de manuscritos, com maior incidência na área da música, um pouco à semelhança do frade cisterciense António de Araújo, também reconhecido pela qualidade das suas letras decoradas e pela autoria do programa iconográfico do teto da biblioteca do Mosteiro de Alcobaça, descrito no índice manuscrito da livraria, em 1653<sup>6</sup>.

É essa ponte entre o mundo das artes e o das letras que torna tão interessante a atividade dos calígrafos, cuja posição charneira entre esses dois campos ajuda-nos a compreender também a atividade dos iconógrafos, na sua atividade como principais conselheiros na articulação de elaborados discursos visuais.

---

## O DESENHO DA «ORTHOGRAPHIA PRATICA...»

---

Como ensina o manual do padre jesuíta, a escrita humanista deve assumir a forma adequada conforme o fim a que se destina. Em coerência, a formatação do discurso abrange também a decoração da página. No prólogo do segundo tratado, reservado à Aritmética, António Pessoa, ao retomar a primeira dedicatória a D. Teodósio, justificou que a obra fosse profusamente ilustrada com diversas molduras de fantasia, dessa forma ajustando o livro à dignidade do Príncipe do Brasil: «...& o lustreio melhor que pude com tarias de invenção pera aparecer bem em suas Reais maos com que pertendi se conheça a vontade com que o offereço, & ao curioso sirva de mayor curiosidade pera se entreter nesta obra...» (p. 169).

Ainda segundo a argumentação de António Pessoa, a decoração atrairia o interesse do leitor, tornando mais fácil ou minorando o árduo trabalho necessário para adquirir a perfeição da escrita. Como a obra é um tratado pedagógico que pretendeu reunir os fundamentos da formação letrada, a variedade dos ornamentos se sobrepõe à ideia de unidade, como era frequente nos tratados de iconografia e emblemática, em que cada uma das gravuras é normalmente

<sup>5</sup> Sobre a utilização pedagógica da obra de Manuel Barata, veja-se Ana Martínez Pereira (2004, pp. 235-249).

<sup>6</sup> No âmbito da nossa tese de doutoramento reconstituímos o programa desse desaparecido teto através do texto manuscrito de António de Araújo (Mangucci, 2020, pp. 67-72).

acompanhada por uma moldura diferente, exatamente para servir de fonte de inspiração ao desenvolvimento de programas pictóricos<sup>7</sup>.

Na verdade, as ideias de variedade e totalidade são características dos programas decorativos desse período, que fizeram uso de algumas formas expeditas de unificação. Considerado um elemento nobre por excelência, a extensa utilização de dourados foi uma das principais marcas das campanhas decorativas da primeira metade do século XVII. Doura-se a pedra, o gesso, a cera, a madeira e os azulejos, e essa extrema maleabilidade permitiu conferir certa unidade a um discurso decorativo que utilizava uma grande profusão de motivos e materiais.

Um bom exemplo de como a decoração de ouro funciona para a articulação entre as diversas campanhas artísticas é a descrição que o historiador Frei Nicolau de Santa Maria faz da campanha realizada em 1630, na sala do capítulo e na capela de São Teotónio do Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra, agora transformada num suntuoso túmulo do antigo prior, com um novo programa iconográfico, acompanhado por uma decoração de brutescos, num contínuo de soluções douradas:

Pera se fazer esta trasladação mandou primeiro o P. Prior geral dourar, não só a Capella do S. Prior, mas toda a abobeda de pedra da Casa do Capitulo onde esta a Capella, & os azulejos com florões de ouro, ou rosas, & da mesma maneira mandou dourar o arco por onde se entra pera o mesmo Capitulo, que todo ficou cozido em ouro. Mandou fazer de novo o arco da dita capella do Santo, de pedra branca de Ançãa, com tantos labores, florões, rosas, frutas, & brutescos, & variedade de feitios obrados com tanta delicadeza, & artificio, que parece senão podia obrar com mais sutileza em lavor de cera. Tambem se fez de novo a Imagem do S. Prior muito ao natural, toda estofada de ouro, pela antiga ser de pedra só pintada, & mal obrada, & se lhe fez novo nicho pera o por todo dourado, & obrado com grande arte.<sup>8</sup>

Nos anos de formação no noviciado de Évora, António Pessoa frequentou muitas vezes a capela-mor da igreja do Espírito Santo, onde pôde admirar um novo retábulo de talha dourada, pinturas a óleo, azulejos e frescos, numa obra concluída em 1631, sob a direção do reitor António de Sousa (Figura 1). Desta vez, os azulejos já incorporam de raiz uma teoria de brutescos, com as armas do Cardeal D. Henrique, fundador da Universidade, sobre uma cartela de enrolamentos com o emblema do Espírito Santo. Quase um século depois, embora o historiador setecentista

<sup>7</sup> Entre muitos, veja-se, por exemplo, o tratado de iconologia de Cesare Ripa (1630) e a coletânea de emblemas de Juan de Borja (1680).

<sup>8</sup> A descrição completa inclui o retábulo e o programa das pinturas (Santa Maria, 1668, L.º X, cap. 42, pp. 410-411).

Manuel Fialho já fizesse eco de algumas críticas sobre o excesso decorativo, não deixou de elogiar a enorme solenidade que a decoração conferia ao espaço arquitetónico da capela-mor:

O pee de toda esta Capella mór em Roda, e em altura de 4 palmos do mesmo altar he de preciosa pedraria de Estremós branca, e preta. Sobre ella nas paredes, que constituem a Capella, estão de huma parte e outra, dous fermosos tarjõens de azulejo com muita variedade de laçarias, listas, e cousas semelhantes: [riscado] o seu centro o orago de tudo; a que aqui ha, a Pombinha do Espirito Santo [;] elles mesmos estão dizendo, que se obraram no ano de 1631. Sobre esses tarjoens ornão a capella alguns pequenos paineis de alguns dos passos da vida de nosso illustrissimo Padre Ignacio; por sua miudeza, e altura, se não deixa ver bem a sua perfeição, de que mostram os longes. O tecto da Capella, que he de abobada a parte, está todo repartido em quadretes, e targetas douradas e as divisões com perfins, e laçarias do mesmo: a tudo domina o Santissimo nome de JESU, desde o início do mesmo tecto. Quando esta Capella se enfeita nos dias de festa, fica tal, que houve, quem lhe chamou boninal; ainda que estando lugar mais alto, disse em semelhante caso que era ornato de sacristam de aldea por amontoar no seu altar tudo o que tem de seu a dita primeira sacristia. Mas o certo he que aqui se poem tudo, o que se poem, em tam boa ordem, e digestão, que tudo junto parece a mesma formosura, lindeza, officio e perfeição. Fica dito que toda a obra dessa capella, retabolo, pedraria, azulejo, paineis, pinturas, dourados, acamfredo [sic] do arco, e seu dourado em Roda, foy obra do Padre Doutor António de Sousa que entrou a reitorar no ano de 1629.<sup>9</sup>

Ambos os conjuntos de Coimbra e Évora já não ostentam atualmente a grandiosidade espetacular da ornamentação original. Mesmo que seja possível recuperar alguns termos específicos utilizados para descrever os ornamentos – florões, brutescos, labores, quadretes, tarjões, listas, perfis e laçarias –, os dois historiadores assumem uma certa impossibilidade da linguagem escrita de descrever as qualidades superlativas dos conjuntos que almejavam atingir a ordem, a formosura e a perfeição adequadas ao culto divino.

<sup>9</sup> Parte final da descrição da capela-mor segundo o manuscrito do padre Manuel Fialho (1703, t. 3, parte 2, cap. 71, fls. 233v e 234), uma das melhores fontes para a história dos vários edifícios da Universidade de Évora.



**FIGURA 1.** Painel de azulejos de brutescos da capela-mor da Igreja do Espírito Santo de Évora, 1631. Fotografia: Mário Novais, s.d. © BAG, CFT003.35929.

## A ILUSTRAÇÃO DE ANTÓNIO PESSOA

A combinação entre a formação erudita clássica, a pedagogia e a diversificada cultura ornamental foi um dos traços mais importantes da atividade do missionário, calígrafo e ornamentista António Pessoa. A competência do jesuíta para escolher, interpretar e adaptar um leque importante de modelos gráficos de referência internacional constitui também um exemplo importante da capacidade das instituições religiosas de definir e controlar as campanhas artísticas que promoviam, independentemente das técnicas e dos materiais utilizados.

Como já referimos, a proposta de se constituir como um manual pedagógico do conjunto das principais áreas do conhecimento – ortografia, aritmética e ciências – justificou o esforço de compilação de uma grande variedade de temas decorativos. Esses temas, além do aspeto lúdico e criativo, ajudam a organizar um discurso paralelo que se desenvolve à margem do aprendizado da caligrafia, reforçando a relação com as outras áreas de formação do literato.

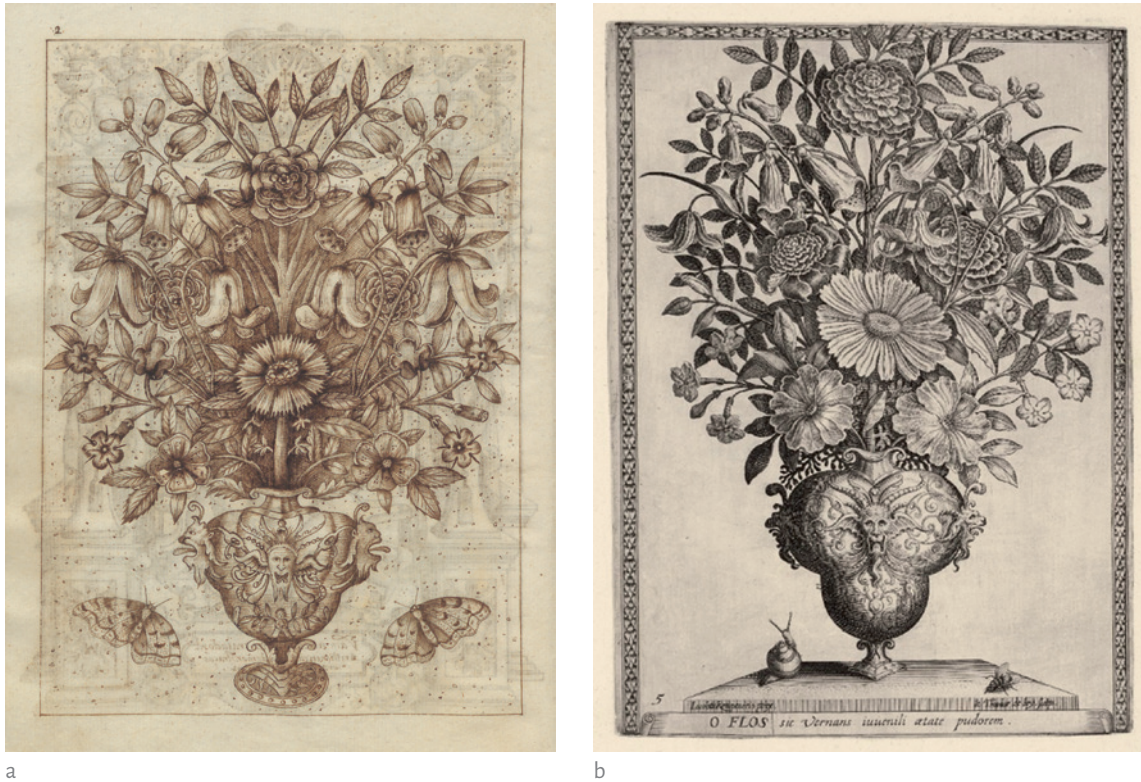
Com regularidade, o autor jesuíta, para abrir e concluir capítulos ou subcapítulos, criou ilustrações que procuram estabelecer nexos significativos entre a experiência profissional dos calígrafos, a esfera da religião cristã e a da política. Toda a decoração de brutescos e *cartouches* encontra-se pontuada pela reprodução dos instrumentos da arte da caligrafia, dos diversos símbolos da Paixão de Cristo e das armas de Portugal. A condição do homem sábio funda-se na virtude moral e a formação dos letrados se faz para o melhor serviço de Deus e de Portugal.

Certamente tendo em conta o seu jovem público, António Pessoa desenhou, por diversas vezes, vasos com belas e variadas flores e insetos, como símbolo da beleza contemplativa, e por consequência, da importância de adotarmos uma vida virtuosa. Para alcançar os melhores resultados, o calígrafo-desenhador seguiu de muito perto as gravuras da notável série *Polyptoton de flore*, incisas por Johann Theodor de Bry, nos últimos anos do século XVI<sup>10</sup> (Figura 2).

Para reforçar a mensagem, a obra do gravador flamengo foi acompanhada por versos em latim na parte inferior, que no caso específico da gravura utilizada como modelo para o desenho do verso da página de abertura faziam alusão à pureza da beleza juvenil: «O flos sic vernans iuvenili aetate pudorem».

Na página seguinte, António Pessoa desenhou a figura da mão de Deus com um compasso, um instrumento de desenho associado à arte da caligrafia, informada pela ideia da proporção matemática das letras (Figura 3). O emblema, que conheceu inúmeras variantes, faz parte da

<sup>10</sup> António Pessoa (pp. 2, 9, 16 e 65) representou os vasos floridos em destaque pelo menos por quatro vezes. Sobre a atividade de Johann Theodor de Bry (1528-1598), principalmente reconhecido pelas gravuras que acompanharam os relatos de viagens ao Novo Mundo, veja-se o estudo de Michiel van Groesen (2007, pp. 43-56).



**FIGURA 2.** Vaso com flores e insetos: a) do «Orthographia pratica...», p. 2; b) número 5 da série *Polyptoton de Flore*. Johann Theodor de Bry segundo Jacobus Kempener, c. 1595-1600. © Rijksmuseum, RP-P-2004-321 (CC BY 4.0).

tradição ibérica e encontra-se representado na influente *Empresas Morales* de Juan de Borja, como símbolo da virtude da moderação (Borja, 1680, pp. 24-25)<sup>11</sup>.

O erudito jesuíta conhecia-o também como *impresa* do editor francês Christophe Plantin (c. 1520-1589), associada com o mote «Constantia et Labore», aposta no frontispício da maioria dos livros que publicou. Além de ter utilizado a versão de Platin, na adaptação do emblema para as primeiras páginas da «Orthographia pratica...», o padre jesuíta preferiu enfatizar a ideia dos princípios divinos e reais do desenho da caligrafia, modificando o mote para «incipit ista manus, incipit ista regi», um argumento essencial para enobrecer a arte e seus profissionais<sup>12</sup>.

Além das constantes referências nos desenhos marginais, para enfatizar a importância da formação cristã, António Pessoa reproduziu um cristograma profusamente ilustrado com a

<sup>11</sup> Publicada pela primeira vez em Praga, em 1581, a obra é considerada fundadora de um «modo hispânico» de linguagem simbólica, alicerçado preferencialmente sobre o carácter moral de fundo religioso. Para uma análise sobre a utilização didática da obra pela Companhia de Jesus, veja-se Martínez Sobrino e García Román (2017, pp. 73-86).

<sup>12</sup> António Pessoa apresenta diversas versões do emblema: pp. 3, 128, 135, 159, 166, 241 e 263.





**FIGURA 3.** «Incipit ista manus, incipit ista regis» em «Orthographia pratica...», p. 3. © BPE, Maniz. Cód. 99.

combinação das letras IHS. O calígrafo levou às últimas consequências a ideia de que a forma da letra deve-se aproximar ao significado que expressa, com a letra I a transformar-se na cruz, enquanto as restantes foram decoradas com os símbolos da Paixão de Cristo.

Para a devoção mariana, outra marca constante do sentir religioso do período, António Pessoa copiou um monograma com a sobreposição das letras de AVE MARIA (p. 114). Nesse caso, o sentido lúdico das formas convida ao prazer de decifrar a homenagem devocional.

Firme partidário do movimento de afirmação nacional, particularmente enraizado nos meios académicos, António Pessoa adaptou a figura da personificação da Lusitânia, que ganhara ainda maior notoriedade depois de ter sido publicada na obra *Phillipus Prudens* de Juan Caramuel y Lobkowitz, em 1639, como parte de um debate internacional sobre a legitimidade dos direitos de sucessão e governo de Portugal<sup>13</sup>.

Na recriação do calígrafo jesuíta, é a própria personificação feminina da pátria, agora representada com uma pena na mão, que se assume como professora de uma arte da escrita nacional, com o mote «incipit scientia doctrina scriber» (p. 36).

Ainda nessa mesma matriz de afirmação patriótica, o emblema das letras lusitanas que renascem como a Fénix pelo calor do sol da justiça divina, pode ter sido sugerido por uma das gravuras da *Lusitania Liberata* de António de Sousa de Macedo, publicada poucos anos antes, em 1645, como resposta portuguesa às pretensões castelhanas<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Tudo indica que a personificação feminina da Lusitânia tenha começado a ser divulgada ainda sob o governo filipino, através da obra do padre jesuíta António Vasconcelos (1621, prólogo ao leitor). Para uma análise do papel das imagens gravadas no debate político entre Juan Caramuel e António Sousa de Macedo, veja-se Rodríguez Moya (2008).

<sup>14</sup> Comparar respetivamente: António Pessoa (p. 179) e António de Sousa de Macedo (1645, p. 470). O diplomata português foi uma das figuras cimeiras do ambiente académico e literário da Restauração, com um assinalável percurso intelectual (Mangucci e Rodrigues, 2021).

---

## A CARTELA ERUDITA

---

A seleção e a divulgação de sentenças morais foram consideradas pelos filósofos humanistas um recurso valioso para a formação dos jovens e uma boa parte das obras escritas para a prática do ócio proveitoso estruturam-se a partir de *loci communes*.

Seguindo essa tradição pedagógica, António Pessoa escolheu ilustrar os diversos tipos de letras através de sentenças maioritariamente colhidas na *Imagem da vida cristã* de Frei Heitor Pinto, uma obra paradigmática da erudição clássica quinhentista portuguesa, com múltiplas edições e traduções, que o erudito frade hieronimita também havia dedicado a um titular da Casa de Bragança<sup>15</sup>.

Como o Príncipe D. Teodósio foi escolhido como patrono e figura modelar da obra, grande parte das sentenças foi retirada do diálogo dedicado à Justiça, constituindo uma breve introdução à arte do bom governo, fundado na pressuposição de um contrato mútuo entre os cidadãos e o monarca virtuosos.

Para exemplo da letra tirada, a primeira da série, o texto, ladeado por cariátides em meio corpo, compila citações do poeta italiano Francesco Petrarca e do historiador grego Xenofonte para afirmar que o príncipe perfeito tem obrigatoriamente de se modelar como homem de virtudes, preocupado com o bem comum e não consigo próprio: «Diz o Petrarcha que o bom Rey, o dia que começa a reynar, acaba de viver a si, & começa a viver pera os outros. E se faz o contrayro, destrue totalmente a republica, porque como diz Xenophonte, todas as que se perderam foy por causa dos governadores.»<sup>16</sup>

Para a letra redonda, António Pessoa criou uma cartela também redonda, agora preenchida com um texto criado a partir da *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles, sobre a importância da benemerência na ação política dos reis: «Antes diz Aristoteles nas Ethicas, que o Rey se ha daver com os subditos, como o bom pastor com as ovelhas. E nas Politicas diz, que ha de distribuyr as honras per si, & os castigos por outros.»<sup>17</sup>

O reconhecimento dos méritos dos melhores tem um efeito benéfico para a República, e a estátua do capitão erigida pelo Senado de Roma serve para animar a vontade dos cidadãos em realizar grandes feitos pela pátria, como ensina o texto escrito em letra redonda antiga: «Huma estatua, que o senado punha a hum capitam, & o favor que lhe nisto fazia, en querer que huma

---

<sup>15</sup> A obra de Frei Heitor Pinto (1528-1584) foi dedicada a D. Teodósio I, quinto duque de Bragança (1505-1563), trisavô do príncipe do Brasil. Sobre a repercussão da *Imagem da vida cristã* no contexto nacional e europeu, veja-se Faria (1987).

<sup>16</sup> Seguimos o texto de Heitor Pinto (1563, cap. V, p. 193 v.) em comparação com António Pessoa (p. 81).

<sup>17</sup> Heitor Pinto (1563, cap. II, p. 163) e António Pessoa (p. 101).

imagem de pedra ficasse em memoria dos notaveys serviços, que tinha feyto à republica, excitava outros a morrer por ella.»<sup>18</sup>

Mesmo a arte da perspectiva da pintura, com que o pintor engana os sentidos, escrita em letra portuguesa chã, serve para realçar a importância da imparcialidade, com a denúncia de como os sentidos e os afetos interferem no julgamento justo:

Assi como o pintor por arte de perspectiva nos faz parecer as cousas altas & baixas sendo a taboa igoal & toda lisa, assi nossa estimativa per industria da affeiçam, nos faz parecer humas mesmas obras em huns grandes & eminentes, & em outros pequenas & escuras, sendo a substancia dellas numa mesma igoaldade & resplendor. E desta enganosa perspectiva da affeyçam ser comum a muytos, vem a desenganada justiça estar em poucos.<sup>19</sup>

Toda a longa compilação de citações de pensadores clássicos, de que aqui damos apenas alguns exemplos, constrói o modelo de governantes educados como homens virtuosos, a mesma formação dos literatos aptos a desempenharem cargos de governo. Não é surpresa, pois, que o pedagogo jesuíta conclua o manuscrito com uma elaborada alegoria do príncipe perfeito vencendo as sete espadas dos pecados capitais: avareza, inveja, luxúria, soberba, preguiça, gula e ira (p. 265)<sup>20</sup>.

Em termos simbólicos, a profusão de elementos naturais como folhas, flores e frutos junto às cartelas também pode ser associada às qualidades do perfeito regente, como nos recorda a mesma obra do frade hieronimita pelo exemplo bíblico tirado do capítulo XVII do Livro dos Números:

E postas as varas de todas as gerações dos filhos de Israel em o tabernaculo do concerto, somente aconteceu isto à verga de Aaron, a qual milagrosamente deu folhas, & flores & fructa, e não qualquer, mas excellente. Quis Deos nisto significar, que aquelle he digno da dignidade & prelazia, & de ter mando sobre os outros, cuja vida tem folhas, & flores, & fructo. Pelas folhas se entendem as palavras, letras, & doutrina, pelas flores as boas esperanças & reputação: & pelos fructos as boas obras. (Pinto, 1563, cap. IV, pp. 181v e 182)

<sup>18</sup> Heitor Pinto (1563, cap. II, p. 164 v) e António Pessoa (p. 102).

<sup>19</sup> Nesse caso, para manter o sentido, António Pessoa (p. 92) adaptou o texto de Heitor Pinto (1563, cap. III, pp. 169-169v).

<sup>20</sup> Figura 19 do capítulo de Tiago C. P. dos Reis Miranda, *supra*.



**FIGURA 4.** *Cognoscite lilia*. Cartela de abertura do álbum de flores e frutas atribuído a Crispijn van de Passe (I), 1600–1604. © Rijksmuseum, RP-P-2012-24-1 (CC BY 4.0).



**FIGURA 5.** *Principio sapiendi compara sapientiam. Exercitatio alphabetica nova et utilissima, variis expressa lingvis et characteribus*. Prancha XXXII, Johannes of Lucas van Doetechum e Cornelis Hooghe a partir de Hans Vredeman de Vries, 1569. © Rijksmuseum, RP-P-1989-77 (CC BY 4.0).

Outra conotação moral associada à representação de flores e frutos é assinalada na cartela de abertura de uma série de onze gravuras atribuídas a Crispijn de Passe (I), através de uma bela passagem do evangelho de São Mateus (6: 28-30), que convida a admirar as flores que nada fazem e confiam na providência divina, desprezando a vida terrena: «Olhai para os lírios do campo, como eles crescem; não trabalham, nem fiam. E eu vos digo que nem mesmo Salomão, em toda a sua glória, se vestiu como qualquer deles» (Figura 4). Como deixa perceber o extremo rigor da representação da flora nessas gravuras, não há nenhuma incompatibilidade entre a reprodução minuciosa da natureza e sua associação a um contexto moral, pelo contrário<sup>21</sup>.

Mas, sem dúvida, o grande modelo de referência para a disposição das letras cursivas da «*Orthographia practica...*» foi o álbum *Exercitatio alphabetica*, do jovem belga Clemens Perret, que se constituiu como um padrão internacional da arte da caligrafia (Figura 5). Impresso em 1569, e produzido integralmente como gravura, em placas únicas de cobre, por Cornelis Hooghe, alcançou uma fabulosa qualidade na reprodução do desenho das letras em sete línguas diferentes. As cartelas admiravelmente desenhadas por Hans Vredeman de Vries, um elemento arquitetónico da tradição clássica que circundam os textos dos mais importantes filósofos, acompanhados por mascarões, figuras masculinas e femininas, animais, flores e frutos, consagraram o triunvirato perfeito entre a letra, o adorno e a erudição<sup>22</sup>.

---

## A ARQUITETURA DO TEXTO

---

Apesar de termos indicado o carácter simbólico de alguns emblemas e alegorias presentes na «*Orthographia practica...*», o papel principal da ornamentação não é o de manifestar um significado, mas sim o de garantir uma distribuição harmoniosa dos elementos na página.

Uma outra forma de compreendermos a função da arquitetura como organizadora do discurso de imagens e texto é examinarmos os frontispícios dos livros. As portadas, quando desenhadas à imitação de arcos triunfais ou grandes retábulos, são formas de organização de um discurso de imagens numa arquitetura virtual, em muitos casos desenvolvendo de maneira figurada o tema central da obra que apresentam.

<sup>21</sup> Álbum de onze gravuras de flores e frutas, atribuídas a Crispijn van de Passe (I), 1600-1604. Rijksmuseum, RP-P-2012-24-1.

<sup>22</sup> Para uma avaliação da importância da obra de Clement Perret e o ambiente cultural neerlandês nas últimas décadas do século XVI, veja-se Uchelen (1987) e Worthen (1991-1992), com uma interessante abordagem sobre a relação artística entre calígrafos e pintores holandeses.

Como jesuíta, António Pessoa não poderia deixar conhecer o frontispício da *Chronica da Companhia de Iesu, na provincia de Portugal*, obra magna de Baltazar Teles, professor de retórica e teologia nos colégios Évora, Coimbra, Braga e Lisboa, publicada em 1645.

O frontispício da obra, com a representação do interior de uma faustosa capela, com pilstras coríntias, decorada com emblemas e retratos, abertos a buril pela mão segura do gravador francês Grégoire Huret, é um dos grandes exemplos da enorme versatilidade desse tipo de discurso, capaz de articular um número impressionante de referências visuais e textuais<sup>23</sup> (Figura 6).



**FIGURA 6.** Frontispício da obra de Baltazar Teles, *Chronica da Companhia de Iesu, na provincia de Portugal*. Grégoire Huret, 1645. © BNP, CC BY 4.0.

<sup>23</sup> Sobre o percurso artístico de Grégoire Huret (1606-1670), especialista na produção de frontispícios alegóricos para teses e tratados filosóficos, veja-se Brugerolles e Cuillet (1997).

Se observarmos com atenção, podemos admirar como a arquitetura funciona como organizadora das várias artes que estão unidas para definir a imagem institucional da Companhia de Jesus da Província de Portugal, criando um símile visual do objetivo principal da obra<sup>24</sup>.

Para a abertura do primeiro e do segundo tratados, António Pessoa criou dois frontispícios, à maneira de portal, numa estrutura perfeitamente simétrica. No primeiro, as cartelas ajudam a dispor a informação em três níveis: instituição, título e autor, e a forma de composição da obra, dividida em vários tratados. A presença das cariátides, dos anjos alados e mascarões conferem a dignidade necessária à apresentação da obra, modelada segundo as virtudes do Príncipe do Brasil.

São exatamente essas mesmas qualidades – a ordem, a disposição, a simetria e o decoro – as que o pintor Félix da Costa, num importante tratado escrito algumas décadas depois, aponta como definidoras de uma boa obra de arquitetura: «Vitruvio diz que o Arquitecto o he pella ordem, pella disposição, pella simitria, pello decoro, pella boa distribuição, e pela gracioza maneira, e modo de obrar as fabricas.» (Costa, 1696, fl. 47v).

---

## O DISCURSO ORNAMENTADO

---

Ao contrário do que possa parece à primeira vista, associar a decoração ao discurso gratulatório é fundamental para compreendermos a importância, a coerência e a longevidade da prática do desenho ornamental. A centelha da constante renovação das campanhas decorativas, na arquitetura ou nas obras escritas, esteve sempre associada ao renovar dos compromissos morais, políticos e religiosos, em grande evidência nos primeiros anos do Portugal Restaurado.

Utilizando repertórios e sistemas de organização comuns, as campanhas decorativas esbatem os limites entre a arquitetura civil e a religiosa, tanto mais que a igreja pretendeu ser idealmente bela como um palácio, e os palácios virtuosos como as igrejas.

A erudição humanista escolástica esteve comprometida com o conhecimento filosófico realizado no passado, numa busca arqueológica pela reconstituição de uma sabedoria original, mais próxima da divindade. Dessa mesma forma, a ornamentação do período moderno buscou com frequência o amparo da tradição da Antiguidade Clássica.

Boa parte dos termos próprios da descrição dos ornamentos – quadretes, perfis, tarjões, listas –, para ficarmos com os exemplos dos textos citados, remete para a definição de limites

---

<sup>24</sup> Para uma descrição completa do programa, veja-se Mangucci (2020, pp. 153-159).

necessários a uma boa organização do espaço. A máxima de Vitruvius, de que a harmonia seria alcançada através do ritmo, da proporção e da simetria foi a chave mestra que guiou o planeamento das campanhas decorativas na arquitetura.

Com esse sentido, a «Orthographia pratica...» de António Pessoa é um dos mais importantes repertórios decorativos criados em Portugal na primeira metade do século XVII, um modelo exemplar de construção do discurso da harmonia, do equilíbrio e da proporção no desenho das letras, nas barras e vinhetas, na distribuição do texto nas páginas, na subdivisão dos capítulos. De forma pouco usual, a decoração se estendeu inclusive ao discurso das matemáticas, com as cartelas a colaborarem na disposição das várias fases do cálculo.

Paradoxalmente, o extenso discurso decorativo e a representação das letras cursivas que obrigava a que todas as páginas fossem incisas como gravuras, encarecendo a produção do livro, foi uma das principais razões que obstaram a sua publicação.

## REFERÊNCIAS

- Barata, M. (2010) *Exemplares de Diversas Sortes de Letras* [Fac-simile], Centro de Estudos Lusíadas da Universidade do Minho e Biblioteca Pública de Braga, Braga.
- Borja, J. de (1680) *Empresas Morales compuestas por el excellentissimo señor Don Juan de Borja, sacadas a luz el Doctor Don Francisco de Borja su nieto*, Francisco Foppens, Bruxelles.
- Bouza Alvares, F. (2004) *Communication, Knowledge, and Memory in Early Modern Spain*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Bry, J.-T., de (1595) *Nova alphati effictio historiis ad singulas literas correspondentibus, et toreumata Bryanaeo artificiose in aes incisis illustrata: versibus insuper latinis et rithmis germanicis non omnino inconditis*, Fr[ancofurti]. ad Mo[e]num]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15117245/f1.item> (acesso 10-10-2022)
- Brugerolles, E.; Guillet, D. (1997) Grégoire Huret, dessinateur et graveur, *Revue de l'Art*, 117, 9-35.
- Costa, F. da (1696) *Antiguidade da arte da pintura*, s.n., S.l.. <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3590734> (acesso 01-09-2022).
- Faria, F. L. de (1987) O maior êxito editorial no século XVI em Portugal: a Imagem da vida cristã, por Frei Heitor Pinto, *Revista da Biblioteca Nacional*, 2(2), 83-110.
- Fialho, M. (1703) «Evora Illustrada, com noticias antigas e modernas sagradas e profanas», vol. III, Manuscrito da BPE, COD. CXXX/1-10.
- Fonseca, F. da (1728) *Evora Gloriosa, escrita, acrescentada, e amplificada pelo Padre Francisco da Fonseca da Companhia de Jesus*, Officina Komarrckiana, Roma.
- Groesen, M. van (2007) *The De Bry collection of voyages (1590-1634): editorial strategy and the representations of the overseas world*, Dissertação de doutoramento em Ciências Sociais, University of Amsterdam, Amsterdam.
- Macedo, A. de S. (1645) *Lusitania liberata ab injusto Castellanorum dominio: Restituta legitimo Principi, Serenissimo Joanni IV*, Richardi Heron, London.
- Mangucci, A. C. (2020) *História da azulejaria portuguesa, iconografia e retórica*, Dissertação de doutoramento em História de Arte, Universidade de Évora, Évora.
- Mangucci, A. C.; Rodrigues, P. S. (2021) Memento Mori. Os Emblemas do Iconógrafo António de Sousa de Macedo para o Oratório de Jesus, in *Antologia de Ensaios: Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes*, ed. P. André, ISCTE, Lisboa, 244-267.
- Maravall, J. A. (1953) La formación de la conciencia estamental de los letrados, *Revista de estudios políticos*, 70, 53-82.



- Martínez Sobrino, A.; García Román, C. (2017) Las Empresas Morales de Juan de Borja Instrumento de Pedagogía Jesuítica, *Imago Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 9, 73-86.
- Pereira, A. M. (2004) El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, 235-249.
- Perret, C. (1569) *Exercitatio alphabetica nova et utilissima, variis expressa linguis et characteribus: raris ornamentis, umbris & recessibus, picture, architecturaeque speciosa: nusquam ante hac edita*, s.n., Antwerp.
- Pinto, H. (1563) *Imagem da vida christam ordenada per dialogos como membros de sua composiçam, compostos per Frey Hector Pinto, frade jeronimo*, João de Barreira, Coimbra.
- Ripa, C. (1630) *Della più che novissima iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavaliere Di SS. Mauritio, et Lazzaro, parte prima. Ampliata dal Sig. Cav. Zaratino Castellini Romano, Donato Pasquardi*, Padua.
- Rodríguez Moya, I. (2008) Lusitania liberata! La guerra libresca y simbólica entre España y Portugal, in *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, vol. 2, eds. R. García Mahiques e V. F. Zuriaga Senent, Biblioteca Valenciana, Espanha, 1377-1392.
- Santa Maria, N. de (1668) *Chronica da ordem dos conegos regrantes do Patriarcha Santo Agostinho, primeira parte*, João da Costa, Lisboa.
- Serrão, V. (2011) Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anónimo autor do Breve Tractado de Iluminação (c. 1635), in *Tratados de Arte em Portugal*, eds. R. Moreira e A. D. Rodrigues, Scribe, Lisboa, 73-88.
- Teles, B. (1645) *Chronica da Companhia de Iesu, na provincia de Portugal e do que fizeram, nas conquistas d'este reyno, os religiosos, que na mesma provincia entraram, nos annos em que viveo Ignacio de Loyola, nosso fundador*, Paulo Craesbeeck, Lisboa.
- Uchelen, T. C. van (1987) The mysterious writing-master Clemens Perret and his two copy-books, *Quaerendo*, 17, 3-44.
- Vasconcelos, A. (1621) *Anacephalaeoses id est, Summa capita actorum regum Lusitaniae*, Petrus & Ioannem Belleros, Antwerp.
- Worthen, A. N. (1991-1992) Calligraphic Inscriptions on Dutch Mannerist Prints, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 42/43, 261-306.







## FLORES, PÁSSAROS E INSETOS

### CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO DOS MOTIVOS DA FLORA E DA FAUNA INSCRITOS NO TRATADO DE ANTÓNIO PESSOA

TERESA NOBRE DE CARVALHO<sup>1</sup>

---

#### INTRODUÇÃO

---

O presente ensaio pretende analisar o modelo gráfico que António Pessoa<sup>2</sup> usou para ilustrar a «Orthographia pratica...», dando particular relevo aos motivos de flora e fauna utilizados. Procura, desta forma, contribuir para melhor conhecer as fontes documentais a que Pessoa recorreu, clarificar o modelo de trabalho que privilegiou e contribuir para esclarecer os objetivos de tão invulgar empreendimento. Sendo uma obra amplamente suportada por autoridades das matérias focadas, a singularidade da «Orthografia pratica...» decorre, do nosso ponto de vista, do seu cuidado grafismo.

---

<sup>1</sup> CHAM – Centro de Humanidades, Universidade NOVA de Lisboa

<sup>2</sup> Sobre o Padre António Pessoa, ver: ARSI, *Lus.* 45 fl. 25, 1567 e ARSI, *Lus.* 45, fl. 43, 1567.

---

## O CONTEXTO

---

Uma das particularidades deste tratado de ortografia face à generalidade de livros sobre o tema então em circulação, radica na proliferação de representações de flores, frutos, aves e insetos, dispostos em algumas cercaduras em torno do texto. Mesmo que se possam considerar outros textos anteriores, nos quais se associam representações de plantas e animais ao desenho de letras maiúsculas, como os publicados por Johann-Theodore de Bry ou por Geraldo Fernandes del Prado, a disposição gráfica e o cariz naturalista das ilustrações de Pessoa trazem originalidade ao seu trabalho (de Bry, 1595; Prado, 1560-1561).

Também o recurso a imagens da flora e da fauna já tinha tido lugar, anos antes, num manuscrito de caligrafia: *Mira calligraphiae Monumenta*. Este volume foi produzido em dois momentos distintos: um primeiro em 1561-1562 e um segundo em 1591-1596.

De facto, numa altura em que a ampla difusão do texto impresso parecia ameaçar o relevo das artes da escrita, Georg Bockskay, à data, secretário do Imperador Fernando I (Sacro Império Romano-Germânico: 1556-1564) dedicou ao governante um volume no qual se apresentavam diferentes tipos de caligrafia. Décadas mais tarde, Rudolfo II (imperador: 1575-1612), encarregou Joris Hoefnagel, um dos mais distintos artistas da corte imperial, de ilustrar e complementar a obra do calígrafo Bockskay. Conhecido patrono de artistas, colecionador compulsivo de exemplares de *naturalia* e *artificialia*, Rudolfo II constituiu, no palácio, *menageries* e jardins de Praga, autênticos gabinetes de maravilhas e coleções de exemplares vivos. O acesso de Hoefnagel a estes *Kunstammer*, hortos e pomares imperiais, permitiu-lhe observar e desenhar à vista cada um dos organismos que representou<sup>3</sup>.

O resultado desta peculiar colaboração literária e artística entre Bockskay e Hoefnagel foi a criação de uma das mais belas joias da caligrafia de Quinhentos; um verdadeiro tesouro que atualmente pertence ao The J. Paul Getty Museum (Hoefnagel e Bockskay, 1561-, fl. 142v).

A conjugação de lições de caligrafia com imagens da natureza, apesar de não ser comum, não constituía, como tal, uma inovação. Contudo, o modelo que António Pessoa usou para a «Orthografia pratica...» parecia, como adiante veremos, radicar numa outra tradição.

---

<sup>3</sup> Joris Hoefnagel (1542-1601) tornou-se numa das referências para a pintura holandesa de Seiscentos. Foi o primeiro a olhar, com detalhe, para o mundo dos insetos. Com o seu filho Jacob (1573-1632) publicou, em 1592, *Archetypa studiaque patris*. O recurso a placas de cobre finamente gravadas contribuiu para a ampla circulação destas imagens e para uma difusão de um novo olhar sobre a natureza (Vignau-Wilberg et al., 2017) e sobre a representação do mundo dos insetos (Swam, 2005).

## OS TEMAS

*Mira Calligraphia Monumenta* surgiu num período em que a Europa começava a observar o mundo natural de uma forma nova.

Na verdade, contrariando uma tradição secular, em que a construção do saber médico-botânico era, sobretudo, livresca, a partir de meados de Quinhentos a observação direta da natureza passou a constituir um dos aspetos a realçar na formação dos especialistas. No tempo, o interesse pelo conhecimento da flora e da fauna estendeu-se, como adiante veremos, a aristocratas, colecionadores, banqueiros ou curiosos.

Desde meados da década de 1530 que uma representação de cariz naturalista, dos exemplares vegetais, vinha sendo adotada nos tratados médico-botânicos e de História Natural. Um movimento artístico e científico desencadeado, na Alemanha, por Dürer e pelos seus discípulos, levou médicos, botânicos e boticários a analisar a morfologia de flores, ervas e arbustos (Figura 1). Uma nova forma de observar as plantas «ao vivo» e «extraídas com a raiz» revolucionou a modalidade de descrição do mundo vegetal<sup>4</sup>. O detalhe com que passaram a investigar a morfologia de cada exemplar e o cuidado que colocaram na sua descrição, designação e representação, permitiram constatar uma diversidade florística no espaço europeu até então insuspeitada. Assim, em poucas décadas, os estudiosos tomaram consciência da extraordinária biodiversidade que os rodeava e que ultrapassava, largamente, as poucas centenas de plantas descritas, na Antiguidade, por Dioscórides ou Plínio<sup>5</sup>.



**FIGURA 1.** Folha de rosto do tratado *Herbarum vivae eicones...*, de Brunfels (1530), que estabeleceu um marco indelével na Botânica de Quinhentos, com desenhos de Hans Weiditz, um dos mais destacados discípulos de Dürer.  
© MBG, Peter H. Raven Library, QK41.B75 1530 [#595].

<sup>4</sup> O saber botânico, muito graças ao cuidado com a ilustração botânica, deu um passo definitivo com a publicação dos tratados ilustrados de Brunfels (1530), Bock (1546) e Fuchs (1542). Refém da Medicina e da Farmacognosia desde a Antiguidade, a Botânica criou metodologias e um léxico próprio que lhe permitiu afirmar-se, como disciplina autónoma, em Seiscentos (Pavord, 2005, pp. 285-346; Ogilvie, 2006, pp. 139-209; Swan, 2006; Findlen, 2008; Kusakawa, 2012, pp. 98-177; Egmond, 2012; Koning et al., 2017).

<sup>5</sup> Pedanio Dioscórides (século I), autor de *De Materia Medica*, uma das mais destacadas obras sobre as drogas medicinais, limitava a sua análise a cerca de seis centenas de plantas. Plínio (século I), o autor da *Historia Naturalis*, ocupou-se da descrição e dos usos das árvores, ervas e arbustos que considerou mais relevantes. Esta obra, que reunia toda a informação sobre os recursos naturais então conhecidos, foi largamente copiada e precocemente impressa nas oficinas aldinas. Ambos os volumes tiveram ampla circulação na Europa e tornaram-se referências incontornáveis para médicos, boticários e herboristas. Recorde-se que a preocupação em encontrar novos fármacos de origem vegetal, levou a que, inicialmente, a atenção dos europeus se centrasse sobre o mundo botânico. No entanto, ao longo do século XVI, a constatação da imensa biodiversidade à escala global conduziu a um crescente interesse na observação e descrição de mamíferos, aves, peixes e insetos.

Também as viagens de exploração ibéricas, assim como o adentramento dos viajantes e diplomatas europeus nos mundos do Levante e do Oriente Médio, trouxeram exemplares de flora e de fauna nunca antes vistos na Europa e ampliaram o conhecimento dos estudiosos sobre a diversidade biológica à escala global. Uma multiplicidade de cartas, sumas, relatos e tratados, com descrições textuais e gráficas, difundiram, entre sábios e curiosos, as imagens e descrições de plantas até então desconhecidas. A criação de redes de circulação de espécimes e a implantação de novas formas de colecionar e estudar plantas vivas e secas – através da criação de hortos e jardins botânicos, da constituição de herbários secos e de bancos de sementes – permitiram a ampla difusão de plantas, suas descrições e ilustrações, entre especialistas e curiosos, e a diversificação de públicos que se dedicaram ao estudo e coleção de exemplares do mundo vegetal. Nos inícios de Seiscentos, para além das flores, pequenos frutos e ervas que cresciam nos hortos medievais, uma diversidade de novas plantas vegetava nos canteiros, vasos e balcões europeus, trazendo-lhes formas, cores e aromas diversos. Tulipas, jacintos, crocos, narcisos, íris, fritilárias, mas também citrinos, pimentos, tomate, feijões, milho, maracujás e estranhos catos, desafiaram a habilidade e o saber de hortelãos e jardineiros e fascinaram artistas, estudiosos, colecionadores e curiosos.

A proliferação de ateliers e oficinas tipográficas, onde artistas, desenhadores e gravadores, orientados por médicos e botânicos, observavam as plantas e ilustravam tratados científicos, proporcionou a produção de imagens da flora cada vez mais próximas do real. Deste modo, as notícias sobre as «novas» flores bolbosas ou sobre os exotismos das Índias foram amplamente divulgadas pelas tipografias do Norte da Europa e da Península Ibérica<sup>6</sup>.

Em meados de Seiscentos, o estabelecimento e a fixação de um aturado léxico botânico permitiram descrever, designar, classificar e ordenar as plantas sem recorrer às imagens. Assim, para grande prejuízo dos tipógrafos, as ilustrações da flora foram descartadas das obras dos especialistas. As oficinas gráficas viram-se, então, a braços com um largo manancial de placas de cobre e blocos de madeira gravados que, não tendo utilidade nos tratados científicos, ameaçavam arruinar tão oneroso investimento. Tirando partido do interesse que um novo e diversificado público demonstrava pelo mundo vegetal, foram postos em circulação catálogos de sementes, listas de plantas e álbuns, que, fazendo uso destes materiais tipográficos, produziram obras profusamente ilustradas cujo sucesso foi imediato.

<sup>6</sup> Refiro-me a obras como: Adrian Collaert, *Florilegium*, 1589; Clusius, *Rariorum Plantarum Historia*, 1602; Rembert Dodoens, *Stirpium Historiae Pemptades Sex*, 1583; Crispin van de Passe, *Hortus Floridus*, 1614; J.Theodore de Bry, *Anthologia magna*, 1626 ou John Parkinson, *Paradis in Sole Paradisus Terrestris*, 1629, entre outros. Sobre a flora das Índias, destacaram-se as obras de Cristóvão da Costa, *Tractado de las Drogas*, 1578; Gonzalo de Oviedo, *Historia General de las Indias*, 1535; Nicolas Monardes, *Historia Medicinal*, 1574; Jose de Acosta, *Historia General e Moral de las Indias*, 1590; Juan E. Nieremberg, *Historiae Naturae, maxime peregrinae, Libri XVI distincta*, 1635.

Foi nesta época que se multiplicaram os jardins – públicos e privados – criados para deleite, ensino ou afirmação de poder – onde se cultivavam, lado a lado, espécies nativas e exóticas. Curiosos e eruditos visitavam estas coleções para admirar a excentricidade das suas formas e a beleza e colorido das suas flores (Carvalho, 2018). No século XVII, o jardim passou a ser sinal de *status* e os aristocratas tinham orgulho em exhibir aos seus convidados as suas flores e fruteiras mais delicadas<sup>7</sup>.

Da mesma forma que a flora, a fauna foi sendo alvo de crescente atenção por parte dos estudiosos. A extraordinária diversidade do mundo das aves, por exemplo, impressionou eruditos e curiosos. A variedade e o colorido das suas penas, a harmonia e a melodia dos seus cantos, a capacidade em «falar» ou a multiplicidade das suas estaturas, motivaram a captura, a coleção, a exibição e o estudo destes animais<sup>8</sup>. Muitos foram os monarcas e aristocratas que, em grandes gaiolas para o efeito, mantiveram coleções de aves<sup>9</sup>.

Também o mundo dos peixes e insetos motivou o crescente interesse dos europeus. Se em relação ao mundo aquático existia uma ampla tradição de estudo e de produção textual, a observação da entomologia foi mais tardia. No entanto, a profusão de imagens e textos difundidos a partir de Quinhentos atesta bem o encanto dos europeus face à insuspeitada diversidade do mundo dos insetos<sup>10</sup>. Para além destes tratados de cariz científico, uma multiplicidade de estampas, desenhos e esboços circulava nos gabinetes de sábios, nas livrarias e coleções de aristocratas ou nas saletas dos simples curiosos. Para todos, estas ilustrações eram alvo de admiração e

<sup>7</sup> Destes jardins fizeram-se importantes florilégios, como: *Hortus Itzsteinensis* c. 1654-1672 (jardim do Conde John Nassau-Idstein, da autoria de John Walther) ou *Hortus Eystettensis*, 1613 (jardins do castelo de Saint-Willibald, da autoria de Basilius Besler).

<sup>8</sup> Dado o crescente interesse pelo mundo dos animais, é provável que alguns dos mais destacados títulos constassem da biblioteca do Paço [de Lisboa e/ou de Vila Viçosa?]. Para além das referências da Antiguidade, como Aristóteles ou Plínio, ou do *Aviarius* de Hugo de Fouillooy (século XI), no século XVI surgiram novos textos que ilustraram a diversidade do mundo das aves, de entre os quais se destacam os de William Turner, *Avium praecipuarum...* (Colónia, 1544), Pierre Belon, *L'histoire de la nature des oiseaux, avec leurs descriptions...* (Paris, 1555) ou o de Ulisse Aldrovandi, *Ornithologia, hoc est de avibus historiarum* libri XII (Bolonha, 1599). Também obras como as de André Thevet, *Singularitez de la France Antarctique* (Paris, 1558), Oviedo, *Historia General de las Indias* (Sevilha, 1535), Clusius, *Exoticorum libri decem* (Antuérpia, 1605) ou Juan E. Nieremberg, *Historia Naturae maxime peregrinae* (Antuérpia, 1635) contribuíram para difundir descrições textuais e gráficas das aves das Índias e do Levante. No tempo de D. Teodósio I (1510-1563) alguns destes volumes encontravam lugar na sua biblioteca (Hallett e Senos, 2018).

<sup>9</sup> Quando a expedição de Magalhães-Elcano (1519-1522) chegou a Sevilha, um dos mais significativos presentes que o Sultão de Tidore enviou ao imperador Carlos V foi um conjunto de exemplares de «aves-do-Paraíso». Segundo então se cria, estas magníficas aves, por não terem patas (que lhes eram cortadas pelos mercadores para não danificar as longas plumas) eram provenientes do Paraíso Terrestre. Também os coloridos papagaios provenientes do Brasil e do Novo Mundo enchiam de cor as gaiolas que D. Catarina criou nos seus jardins. Dada o rigor das travessias atlânticas, bastantes aves pereciam antes de chegarem a Lisboa ou Sevilha. Apesar de «empalhadas», muitos eram os emissários e desenhadores que de toda a Europa vinham às cidades peninsulares para as regatear, admirar e as desenhar «ao vivo».

<sup>10</sup> Para além das referências da Antiguidade, circulavam na Europa de Seiscentos diversas obras dedicadas ao mundo dos peixes, como: Paolo Giovio, *De Romanis Piscibus Libellus...* (Roma, 1524), Pierre Belon, *L'histoire naturelle des estranges poissons marins*, (Paris, 1551); Guillaume Rondelet, *Libri de Piscibus Marini* (Lyon, 1554), Hippolito Salviani, *Aquatilium animalium historia*, (Roma, 1558) ou Conrad Gessner, *Nomenclator aquatilium animalium* (Zurique, 1560). As obras de referência na entomologia foram as de Ulisse Aldrovandi, *De animalibus insectis libri septem* (Bolonha, 1602) ou o tratado de Thomas Mouffet, *Insectorum sive minimorum animalium theatrum* (Londres, 1634).

deleite. Nos ateliers de artistas, as gravuras passaram a ser alvo de atenção, integrando, pela sua beleza ou leitura alegórica, muitos dos trabalhos ali produzidos.

Foi, assim, dentro do contexto desta profusão e gosto pelas representações da natureza que, em 1648, António Pessoa produziu «Orthographia pratica...»<sup>11</sup>.

---

## OS MODELOS

---

Aparentemente, o modelo gráfico utilizado por António Pessoa, que recorda o dos Livros de Horas dos tempos medievos, foi o difundido, no Norte da Europa, pelas estampas de Jan Wierix (1549-1620) ou Adriaen Collaert (1560-1618) (Figura 2)<sup>12</sup>. Algumas das espécies de vegetais e animais ali representadas correspondem às evidenciadas na obra de Pessoa. Será ainda de considerar a possibilidade de o padre se ter inspirado em obras como a de Arias Montano, na qual sobressaem estas cercaduras com flores, insetos e aves em torno de uma imagem central (Montano, 1571).

Mas na «Orthographia pratica...» há muitas outras fontes de inspiração. A profusão de elementos de cariz arquitetónico que Pessoa inscreveu nos capítulos dedicados ao «exercício de escrever» e de «forma da letra redonda e outras várias» (pp. 80-112), recorda motivos similares exibidos em obras coevas como a *Empresas Morales* (Borja, 1998)<sup>13</sup>. Pela pertinência do conteúdo

<sup>11</sup> Atendendo a que, na presente abordagem, pretendemos analisar os contextos que proporcionaram uma renovação da observação da natureza e identificar as eventuais fontes de inspiração a que António Pessoa terá recorrido, limitamos a análise a gravuras e a obras impressas então em circulação. Nesse sentido, poderá ser interessante considerar a inovadora obra do calígrafo castelhano Pedro Diaz Morante (1565-1636), publicada em quatro partes, em Madrid e à qual, já no final deste trabalho tive acesso. Refiro-me, em particular, a *Nueva arte de escribir*, publicada em 1627 e, da qual, a Biblioteca Pública de Évora possui um exemplar profusamente ilustrado, datado de 1634 [N. Reservados 0711]. A obra de Diaz Morante teve diferentes versões. Em alguns dos volumes, como é o caso do que se encontra em Évora, o calígrafo incluiu estampas com representações extremamente elaboradas de plantas e animais, para além de cercaduras, onde inscreveu aves, pequenos mamíferos e insetos. Apesar da leveza do traço, do estilo despojado e da subtilidade das imagens patentes na *Nueva arte de escribir*, que não parecem encontrar paralelo na «Orthographia practica», é possível que o padre Pessoa se tenha inspirado no conceito subjacente à obra, ou em alguma das ilustrações patentes nos volumes de Diaz Morante e a tenha adoptado como modelo gráfico na sua «Orthographia». Agradeço a Tiago C. P. dos Reis Miranda a sugestão desta eventual pista de trabalho.

<sup>12</sup> Os irmãos Jan e Hieronymus Wierix produziram uma importante obra de cariz religioso, que contribuiu para criar um modelo gráfico que circulou no império filipino disseminando amplamente a mensagem da Igreja Católica. Adriaen Collaert (c. 1560-c.1618) foi um gravador que, face ao rigor do seu traço, alcançou grande prestígio. Autor de uma obra com vasta divulgação, produziu gravuras em temas de cariz religioso, científico ou político. Sobral (2004) refere a circulação dos trabalhos dos Wierix e Collaert nos meios jesuítas e Serrão (2005) menciona a relevância do recurso às estampas enquanto modelo de produção artística.

<sup>13</sup> D. Juan de Borja (1533-1606) foi um nobre e diplomata castelhano. Embaixador da Coroa Espanhola em Lisboa, entre 1569-1575, foi nomeado para representar os interesses de Filipe II em Praga, em 1576. Ali, na proximidade de Rudolfo II, estabeleceu importantes contactos. Foi durante esta sua missão que publicou *Empresas Morales*, uma obra ilustrada, amplamente reconhecida e divulgada desde a sua edição. Neste volume reuniu um conjunto de meditações em torno das virtudes e vícios humanos. A ligação de D. Juan de Borja à Companhia de Jesus é ainda hoje patente pela impressionante coleção de relicários que o diplomata terá cedido à Igreja de São Roque, em Lisboa (Deswarte-Rosa, 1987).





**FIGURA 2.** a) Na estampa de Collaert, *The Parable of the Good Samaritan, from Landscapes with Old and New Testament Scenes and Hunting Scenes* (1584), um episódio central é delimitado por uma cercadura onde se representam elementos do mundo natural. © AIC, 2015.348.4. b) Na «*Ortographia pratica...*» (pp. 50-51), o espaço central é ocupado pelo texto. © BPE, *Maniz.* Cód. 99.

textual e gráfico desta obra para a compreensão de algumas das opções gráficas do religioso, retomaremos a sua análise mais adiante<sup>14</sup>.

Muitas das imagens que o jesuíta incluiu nos fólhos finais do tratado parecem inspirar-se em Virgil Solis<sup>15</sup>. A semelhança entre as estampas deste gravador flamengo e os desenhos reunidos nas páginas 158-159 sugerem que António Pessoa (ou algum colaborador) teria tido acesso a estas gravuras (Figuras 3, 4 e 5)<sup>16</sup>. Desconhecemos a quem poderiam pertencer as ilustrações. No entanto, a ampla difusão desta tipologia de imagens impressas do Norte da Europa nos espaços por onde se movia o jesuíta permite supor que não teria dificuldade em consultá-las. É interessante salientar o cuidado que o padre teve em recorrer a modelos do mundo natural «autorizados» e em circulação. Aparentemente o religioso pretendia que, dentro do possível, a narrativa gráfica da sua obra fosse tão credível como o seu texto.

<sup>14</sup> É de realçar a relevância do uso da imagem na narrativa jesuítica. Sobre o poder das imagens na Companhia de Jesus ver Sobral (2004); Bailey (2003); Melion e Dekoninck (2019) e Gusella (2019).

<sup>15</sup> Virgil Solis (1514-1564) foi um artista alemão, autor de numerosos desenhos, águas-fortes e xilogravuras. A sua obra alcançou grande sucesso e circulou amplamente em gravuras soltas ou integrada em volumes impressos. Algumas destas imagens foram depois trabalhadas por Collaert. Para uma análise de outras imagens de aves e insetos da autoria de Collaert, ver Collaert (ca 1580-ca 1657).

<sup>16</sup> Como adiante se destaca, tal é o caso das corujas (pp. 25, 31 e 158), da ave semelhante ao pica-pau (pp. 31 e 158), da «ave-do-Paraíso» (p. 159), entre outros. Para uma análise destas e de outras fontes gráficas utilizadas na produção religiosa, artística e literária de Seiscentos, poderá ainda consultar-se Coutinho (2010, vols. 3 e 4).



**FIGURA 3.** Virgil Solis (Nuremberg, 1530-1562) *Vogelfries*, Blatt aus der Folge «Mancherlei Conterfectisches von Thierlein etc.». © MK&G, O1911.605.



**FIGURA 4.** Gravura de Virgil Solis: *Twelve types of birds, including an owl and pelican...* (c. 1557). © AMUO, WA1915.84.74.6



a



b

**FIGURA 5.** Imagens de aves e insetos provavelmente desenhadas por António Pessoa: a) p. 158, e b) p. 159, para servirem de modelo a outros eventuais desenhadores. Aparentemente foram inspiradas em estampas de Virgil Solis (Figuras 3 e 4). Note-se ainda o traçado do modelo de cercadura (p. 159). © BPE, Maniz. Cód. 99.

## O MÉTODO DE TRABALHO

A análise dos desenhos inscritos nas cercaduras, pelos diferentes estilos de representação que evidencia, sugere-nos que nesta tarefa trabalharam diferentes mãos. Esta constatação pode ter implicações à partida imprevistas, já que, a confirmar-se, sugere que o projeto editorial de António Pessoa foi um trabalho coletivo. (Figura 6). O recurso à ajuda de alunos dos colégios<sup>17</sup>, de membros de irmandades locais (Penteado, 1995; Black, 1989, pp. 23-32; Borges, 2014, pp. 140-149) ou à colaboração de irmãos coadjutores<sup>18</sup> seria usual na Companhia, no tempo em que Pessoa criou esta obra. Recorde-se que, nos meios jesuíticos, os trabalhos de cariz artístico eram, bastas vezes, deixados a coadjutores temporais da Companhia. Muitos dos registos gráficos do Oriente, por exemplo, foram realizados pelo irmão Giuseppe Castiglioni (1699-1766) e as mais marcantes pinturas inscritas nas capelas, absides e tetos de igrejas da Companhia, (como a Igreja de Santo Inácio de Loyola, em Roma) foram obra do irmão leigo Andrea Pozzo (1642-1709), a quem, de resto, se deveram os dois volumes de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1700).

Ao longo do manuscrito, parece-nos possível distinguir a mão de diferentes autores: (A) que, evidenciando um traço mais estilizado, será, provavelmente, do próprio António Pessoa (Figura 6a)<sup>19</sup>, (B) que, recorrendo a uma ilustração de cariz naturalista, deu preferência ao desenho das flores recém-chegadas à Europa (Figura 6b)<sup>20</sup>; (C) que se dedicou, em parte, à cópia, em traços largos, de flores, insetos e aves esboçados nos fólhos finais (Figura 6c)<sup>21</sup>.

Comparando os desenhos de aves e insetos executados por esta última mão com os que se encontram reunidos nas páginas 158-159, torna-se-nos plausível considerar que estes desenhos tenham ali sido colocados por António Pessoa para serem usados como modelo de trabalho a outros artistas<sup>22</sup>. Da análise comparativa das ilustrações atribuíveis a este artista C (e eventualmente a um outro, que podemos designar D) com as aves e insetos representados nas folhas finais, conseguem-se, em muitos casos, encontrar grandes afinidades. Note-se por exemplo, os casos do mocho (pp. 25 e 158), da ave pernalta (pp. 30, 68 e 158), do «pica-pau» (pp. 31 e 158), do pássaro de cauda comprida (pp. 13, 25 e 158), da ave com pescoço enrolado (pp. 24 e 158), do pássaro com a cabeça virada para a direita (pp. 18, 24 e 159), da cigarra (pp. 24, 30 e 159), dos pequenos coleópteros (pp. 12, 18 e 159), assim como das borboletas (pp. 13, 74 e 159), ou mesmo o «moto» da

<sup>17</sup> Segundo M. J. P. Coutinho, nos preparativos das celebrações da canonização dos então beatos Inácio de Loyola e Francisco Xavier, que tiveram lugar em 1622, os alunos dos colégios da Companhia foram chamados a colaborar no desenho e montagem de diversas estruturas festivas.

<sup>18</sup> Recorde-se, por exemplo, a estreita colaboração do irmão arquiteto Francisco Dias (1536-1632) no traçado do plano dos colégios da Companhia de Jesus (Coutinho, 2022). Sobre o irmão Francisco Dias, ver Leite (1938), Leite (1953) e Rodrigues (1938).

<sup>19</sup> Ver pp. 11, 16, 17, 28, 29, 40, 41, 46, 47, 52 e 53. Os fols 33, 34, 60, 61, 67 e 73, ainda nos levantam algumas dúvidas, já que as representações de flores, aves e insetos nos parecem mais vagas e menos apuradas no detalhe do que as que se encontram nas outras páginas.

<sup>20</sup> Ver pp. 14, 15, 20, 21, 26, 27, 38, 39, 44, 45, 50, 51, 57, 58, 64, 65, 70, 71, 76 e 77.

<sup>21</sup> Ver pp. 12, 13, 18, 19, 24, 25, 30, 31, 37, 42, 48, 49, 54, 55, 63, 68, 69, 74 e 75.

<sup>22</sup> A suportar esta hipótese está o facto de, pela análise do papel e das marcas de água, se ter confirmado que a p. 158 constitui uma folha solta que terá sido encadernada com os restantes cadernos.



FIGURA 6. A diversidade gráfica sugere o trabalho de vários desenhadores: a) pp. 28, 29 e 47, de António Pessoa; b) pp. 14, 15 e 26, e c) pp. 12, 13 e 18, de outros desenhadores (B e C). © BPE, Maniz. Cód. 99.

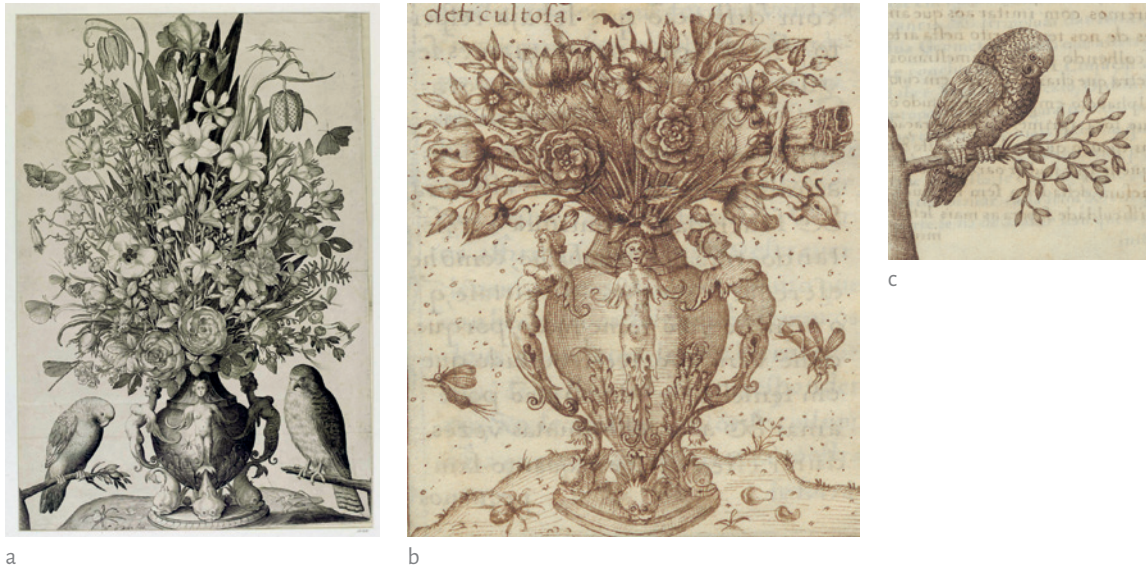


**FIGURA 7.** Jarrões de flores representados por: a) Johann-Theodore de Bry after Jacobus Kempener, c. 1600. *Polyptoton de Flore* (*The Variance of Flowers*) © Rijksmuseum, RP-P-2004-320; b) António Pessoa (p. 9). © BPE, Maniz. Cód. 99. Note-se a presença de insetos em ambas as representações (ver também Figura 9).

casa Plantin que se encontra representado no centro da página 159 e noutras páginas do manuscrito (pp. 3, 167 e 241). Analisando com detalhe as cercaduras que incluem desenhos de animais, encontram-se muitas outras semelhanças, o que nos leva a supor que as páginas 158 e 159 foram realmente executados por António Pessoa para permitir aos irmãos encarregados da ilustração das cercaduras de algumas folhas, trabalharem de forma autónoma, possibilitando, assim, terminar a obra num prazo adequado ao propósito de Pessoa. Na página 159 encontra-se ainda o modelo e as medidas de uma cercadura, em torno da qual se distribuiriam os diversos elementos decorativos.

Para além destas representações do mundo natural, Pessoa incluiu os desenhos de jarrões de flores, em muitos aspetos comparáveis aos que circulavam em estampas. De entre os vários modelos possíveis, destacam-se os de Cornelis de Beer, Johann-Theodore de Bry<sup>23</sup> ou de Nicolas

<sup>23</sup> Johann-Theodore de Bry, (1561-1623) foi autor de uma ampla obra gráfica. De entre os temas a que se dedicou, encontram-se modelos de jarrões nos quais a composição dos ramos floridos e respetivos jarrões era variada. Também na «Orthographia pratica...» encontramos diferentes modelos de jarrões. É possível que Pessoa se tenha inspirado em alguma destas gravuras. Ver, por exemplo, as gravuras realizadas a partir de desenhos de Jacob Kempener.



**FIGURA 8.** a) *Vase of Flowers with Two Birds* (Nicolas de Bruyn) © MET, 51.501.1135; Desenhos semelhantes de Pessoa: b) jarrão (p. 16) e c) pássaro (p. 42). © BPE, Maniz. Cód. 99.

de Bruyn<sup>24</sup> (Figuras 7 e 8). Talvez não seja de descurar a possibilidade de António Pessoa, para as suas composições, se ter inspirado na obra de Giovanni Battista Ferrari, *De florum cultura libri cuatro*, na qual, para além de flores, representou imponentes vasos floridos (Ferrari, 1638). Estes desenhos de jarrões, em que as flores se encontravam, tantas vezes, acompanhadas por abelhas, gafanhotos, cigarras, borboletas e aranhas, recordavam a efemeridade do momento presente e a fugacidade da vida (Hatherly, 1991). Note-se que a composição da autoria de Nicolas de Bruyn também possui em comum com os desenhos da obra de Pessoa insetos, flores e aves. Assim, podendo ter servido de base para os desenhos botânicos apresentados nas cercaduras decoradas pelos colaboradores (Figuras 6b e 6c), o pássaro que se apresenta à esquerda da imagem poderia ter sido igualmente utilizado como modelo para o que se encontra na página 42 (Figura 8)<sup>25</sup>. Esta representação de um pássaro adormecido que hibernava enquanto aguardava pela chegada da Primavera, parecia evocar uma das «máximas» das *Empresas Morales* de D. Juan de Borja: *Usque dum linceat* («Até que me convença»: uma aparente alusão ao comportamento de

<sup>24</sup> Nicolas de Bruyn (1571-1656). Gravador flamengo. Teve formação em Antuérpia, mas a sua atividade centrou-se na Holanda. De entre as temáticas a que se dedicou, destacam-se os episódios bíblicos, para além de representações de grupos de peixes, aves, insetos, mamíferos ou jarrões de flores. Apesar de se considerar que nos seus trabalhos Bruyn não dominava a técnica de claro-escuro, as suas gravuras tiveram ampla circulação. A grande semelhança entre as suas representações de animais e os desenhos de Pessoa, – pássaros, monstros marinhos e insetos – fazem crer que o jesuíta conhecia algumas das ilustrações do flamengo.

<sup>25</sup> Também na anteriormente referida *Nueva arte de escribir*, 1630: fl. 71, Pedro Diaz Morante inscreveu a imagem de um pássaro poisado num ramo que recorda esta ilustração de Pessoa.

uma ave americana que, segundo os relatores, hibernava nos ramos das árvores até que deles brotassem as flores de que se alimentava. Deste modo, a imagem sugeria que tal como o pássaro do Novo Mundo aguardava paciente até que o alimento lhe surgisse, também o homem virtuoso deveria saber esperar pelo momento em que encontrava reunidas as condições que lhe permitiriam alcançar os seus objetivos) (Borja, 1581, fl. 82)<sup>26</sup>.

Apesar destes paralelismos serem apenas hipotéticos, e de não possuímos elementos que nos permitam afirmar, com segurança, que Pessoa tinha acesso a estas imagens, a proximidade estilística e gráfica entre as obras sugere que o jesuíta as conhecia. Assim, e mesmo que apenas aproximados, António Pessoa parece ter querido basear-se em modelos gráficos em circulação na Europa.

---

## OS SÍMBOLOS

---

No momento em que António Pessoa preparava a sua «Ortographia pratica...», circulava em Portugal o texto do Fr. Isidoro Barreira, *Tratado das Significações das plantas, flores e fructos que se referem na Sagrada Escritura*<sup>27</sup>. É possível que Pessoa tenha consultado este volume para levar a cabo a sua tarefa. A densa narrativa de Isidoro Barreira em torno das flores organiza-se em cinco considerações<sup>28</sup>. Verdadeiros sinais de «esperança,» o frade associou-as à mocidade e à promessa de alcançar um mundo melhor. O uso de flores na ilustração de um volume dedicado a um príncipe e futuro herdeiro do trono, estava, por isso, plenamente enquadrado na mentalidade do seu tempo<sup>29</sup>.

Desta forma, talvez recordando a sua significação (ou por um mais harmonioso grafismo), Pessoa incluiu nas cercaduras diversas flores, como rosas, cravos, chagas, amores-perfeitos, açucenas, malmequeres, papoilas ou violas, que no tratado de Barreira tinham prevista a sua significação. A estas, corresponderiam, respetivamente, a graça e a formosura, o desejo e a afeição, a crueldade, o amor de Deus, a pureza, o sofrimento, a tristeza ou o recato/conhecimento e o amor. A seleção de cada uma destas flores teria, como tal, um significado inteligível ao leitor que estivesse familiarizado com a pretendida simbologia, de cariz religioso, difundida pelo frade.

No entanto, não se encontra referência, em Isidoro Barreira, relativamente às flores

---

<sup>26</sup> Estaria António Pessoa a aludir aos objetivos da sua obra?

<sup>27</sup> Na altura circulava diversa informação manuscrita sobre a significação das flores, frutos, ervas e árvores. A este respeito, ver: o manuscrito *Significação de plantas flores e ervas*, na BNP Cód. 589-26, século XVII.

<sup>28</sup> *Consideração primeira*: As flores significam esperança, porque depois delas se esperam os frutos. *Consideração segunda*: A mocidade é significação das flores porque dela se esperam bens. *Consideração terceira*: As flores comparam-se à esperança. *Consideração quarta*: Esperanças, só em Deus se hão de pôr, e não nos homens. *Consideração quinta*: O Salvador do Mundo compara-se à flor do campo e não à flor do jardim (Barreira, 1698, pp. 16-24).

<sup>29</sup> Note-se ainda que, para S. João da Cruz, a flor era a imagem das virtudes da alma e por isso um espelho da perfeição espiritual. São João da Cruz (1542-1591), a par de Santa Teresa de Ávila, foi um dos grandes reformadores da Ordem Carmelita.



«novas». Tal como as outras flores, eram verdadeiros sinais de esperança num mundo que se renovava e que anunciava o início de uma nova vida. Aparentemente, apenas o artista B se dedicou às flores «novas». Acedendo a um dos volumes botânicos em circulação, ou apenas a uma das gravuras de jarrões (das quais poderá ter retirado detalhes de flores), representou fritilárias, tulipas, lírios, dentes-de-cão, ranúnculos, íris, papoilas e flores da planta de maracujá. Excetuando esta flor americana, de significação evidente na época, em relação às bolbosas importa recordar a sua absoluta novidade. Na verdade, o exotismo destas flores e a sua presença, então ainda discreta na generalidade dos jardins portugueses, traziam modernidade e luminosidade ao tratado de António Pessoa.

Tal como relativamente às plantas, também em relação ao mundo animal se poderiam sugerir leituras diversas. No caso de Borja (1581), cujo estudo não pretendemos aqui aprofundar, as «máximas» que refletiam qualidades morais surgiram frequentemente associadas a aves ou a insetos. Esta conexão entre símbolo e significado transmitia aos leitores um conjunto de reflexões sobre atitudes e comportamentos que, como dizia Borja (1581), eram a intenção da obra (Figura 9)<sup>30</sup>. Para os mais atentos, estas ilustrações passariam a possuir uma carga simbólica de imediata interpretação. Neste ponto, é importante realçar a diversidade de histórias ilustrativas de qualidades morais que D. Juan de Borja associou ao mundo das aves, dos pequenos moluscos e dos insetos. Mais do que uma representação exata da natureza, as pequenas «fábulas» ali registadas contribuiriam para recordar ao leitor uma pedagogia de vida suportada em princípios sólidos e histórias edificantes (Martínez Sobrino e García Román, 2017; García Mahiques, 1996).



**FIGURA 9.** A obra de Borja (1581) parece ter servido de modelo na representação de algumas das imagens da «Orthographia pratica...». © IA, OL23297409M.

<sup>30</sup> «El fin e intento con que se han hecho [las Empresas] ha sido de aprovechar en algo al que las leyere, por ser lo que se trata materia de buenas costumbres, que es lo que tanto nos importa.» (Borja, 1998, p. 13).

Assim, mais do que um volume no qual apenas se apresentava um método de aprendizagem da arte da escrita, António Pessoa, através da imagem, parecia desafiar o seu nobre leitor a olhar para um mundo novo, que despertava fora dos limites do palácio e queurgia conhecer, apreciar, observar e dominar. Um mundo a que já não bastavam as rosas, os lírios, os cravos e outras flores apropriadas pela tradição, mas que se revelava infinitamente mais diverso, arrojado, colorido e belo. Aparentemente, para o jesuíta, a verdadeira sabedoria do seu patrono implicaria o abandono de uma leitura da natureza cristalizada no passado. No entanto, este olhar aberto à novidade deveria ser sustentado pela clareza das convicções e firmeza de carácter. As lições de caligrafia do padre propunham, assim, a escrita de uma nova narrativa sobre a visão do mundo que, suportada pelos novos saberes, integrava tradição e modernidade.

---

### EM JEITO DE EPÍLOGO

---

Atendendo à correção e ao rigor do tratamento temático, à criteriosa seleção de fontes, ao cuidadoso grafismo, à cópia atenta de detalhes exibidos em numerosas estampas coevas e ao atuado trabalho na tradução de textos, Pessoa criou um volume peculiar e digno de um príncipe de Seiscentos. No entanto, afigura-se-nos provável que o jesuíta não tenha tido intenção de publicar a sua obra e mesmo que tivesse essa vontade: a execução tipográfica de um trabalho com estas características seria excessivamente onerosa no meio gráfico português. As diferentes tipologias de letras assim como a diversidade da grafia dos desenhos que ilustram os textos, sugerem-nos que um volume desta natureza teria custos e exigências técnicas demasiado elevadas, sendo pouco provável a sua publicação num Reino que investia na difusão de outras temáticas.

Estes elementos não retiram, de forma alguma, relevância ao tratado agora em análise. Muito pelo contrário. Para além de contribuírem para adensar o mistério em torno dos reais motivos da sua produção, levantam novas questões relativamente aos intervenientes, objetivos e contextos em que o Padre António Pessoa executou tão admirável e peculiar manuscrito e estimulam a busca de respostas que cabalmente possam contribuir para esclarecer as muitas dúvidas que levanta tão valioso empreendimento.

## AGRADECIMENTOS

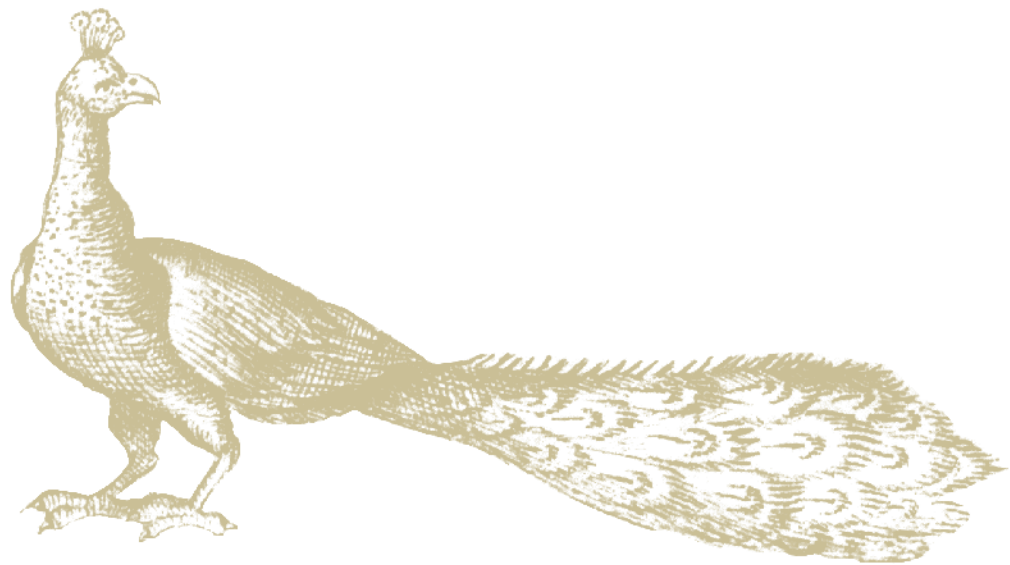
Agradeço à Fundação para a Ciência e a Tecnologia o financiamento institucional que permitiu a presente investigação (Bolsa de Pós Doutorado SFRH/BPD/119899/2016).

Agradeço ainda à equipa deste projeto, em particular a Ana Claro, pela oportunidade de colaborar no estudo de tão desafiante manuscrito; a Tiago C. P. dos Reis Miranda, Isabel Barros Dias, Luana Giurgevich, Maria João Ferreira e Maria João Pereira Coutinho, pela partilha de documentos; a Francisco Malta Romeiras e Rui Manuel Loureiro, pelas sugestões bibliográficas e pela atenta revisão do manuscrito.

## REFERÊNCIAS

- Bailey, G. A. (2003) *Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome, 1565-1610*, University of Toronto Press, Toronto.
- Barreira, I. (1698[1622]) *Tratado da significação das plantas*, Oficina Manuel Lopes Ferreira, Lisboa.
- Black, C. F. (1989) *Italian confraternities in the sixteenth century*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bock, H. (1546) *Kreütter Buch*, Wendel Rihel, Strasburg.
- Borges, A. G. de M. (2014) *Memória e esplendor. Arte Sacra na Arquidiocese de Évora*, Fundação Eugénio de Almeida, Évora.
- Borja, J. (1581) *Empresas Morales*, Jorge Nigrin, Praga.
- Borja, J. de (1998) *Empresas Morales*, ed. R. G. Mahiques, Ajuntamiento de Valencia, Valencia.
- Brunffels, O. (1530) *Herbarum vivae eicones...*, J. Schott, Strasbourg.
- Bry, J.-T., de (1595) *Nova Alphati Effictio*, Museum Works of Art Fund, N.º objeto: 46.510. <https://risdmuseum.org/art-design/collection/newly-fashioned-alphabet-nova-alphati-effictio-46510> (acesso 27-07-2022).
- Carvalho, T. N. de (2018) Flores das Índias, da Europa e do Levante, in *As flores do imperador. Do bolbo ao tapete*, eds. T. N. de Carvalho e C. Serra. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, 9-19.
- Collaert, A. (ca 1580 - ca 1657) *Collections: Collaert birds*, Victoria & Albert Museum, London. [https://collections.vam.ac.uk/search/?q=Collaert%20birds&page=1&page\\_size=15](https://collections.vam.ac.uk/search/?q=Collaert%20birds&page=1&page_size=15) (acesso 27-07-2022).
- Coutinho, M. J. P. (2010), *A produção portuguesa de obras de pedraria policroma (1670-1720)*, Dissertação de Doutoramento em História, Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Coutinho, M. J. P. (2022) Entre Portugal e o Brasil: Cristóvão de Gouveia S.J. (1542-1622) e a arquitectura da Companhia de Jesus, *Varia Historia*, 38(76), 59-90.
- Deswarte-Rosa, S. (1987) De l'emblématique à l'espionnage, autour de D. Juan de Borja, ambassadeur de l'Espagne au Portugal, in *II Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte, As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimientos*, Livraria Minerva, Coimbra, 147-183.
- Egmond, F. (2012) *Eye for detail. Images of plants and animals in art and science, 1500-1630*, Chicago University Press, Chicago.
- Ferrari, G. B. (1638) *De florum cultura libri IV*, Pier'Antonio Facciotti, Roma. <https://ia801302.us.archive.org/21/items/floraoueroculturooferr/floraoueroculturooferr.pdf> (acesso 27-07-2022).
- Findlen, P. (2008) Natural history, in *The Cambridge History of Science*, vol. 3, eds. K. Park e L. Daston, Cambridge University Press, Cambridge, 435-468.
- Fuchs, L. (1542) *De historia stirpium*, IOfficina Isengriana, Basel.
- García Mahiques, R. (1996) Las empresas morales de Juan de Borja. Matizaciones en torno a emblemática e iconología, in *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, ed. S. López Poza. Universidade, A Coruña, 75-92.

- Cusella, F. (2019) New Jesuit sources on the iconography of the good shepherd rockery from Portuguese India: the garden of shepherds of Miguel de Almeida (1658), *Journal of Jesuit Studies*, 6, 577-597.
- Hallett, J.; Senos, N. (Coords.) (2018) *De todas as partes do mundo—O património do 5.º duque de Bragança, D. Teodósio I*, Tinta da China, Lisboa.
- Hatherly, A. (1991) As misteriosas portas da ilusão: a propósito do imaginário piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa de Óbidos, in *Josefa de Óbidos e o tempo do Barroco*, coord. V. Serrão, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 71-86.
- Hoefnagel, J.; Bocskay, G. (1561-1562) *Mira calligraphiae monumenta* [Ms. 20 (86.MV.527)], Getty Museum Collection, Los Angeles. <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RWD> (acesso 31-01-2022)
- Koning, J. de; Uffelen, G. van; Zemanek, A.; Zemanek, B. (2017) *Drawn after life. The complete botanical watercolours of the 16th century Libri Picturati*, Brill (e-book).
- Kusukawa, S. (2012) *Picturing the book of nature: image, text and argument in sixteenth-century human anatomy and medical botany*, University of Chicago Press, Chicago.
- Leite, S. (1938) *História da Companhia de Jesus no Brasil*, vols. I e II, Livraria Portugália e Civilização Brasileira, Lisboa e Rio de Janeiro.
- Leite, S. (1953) Novos documentos sobre Francisco Dias. Mestre de obras de S. Roque em Lisboa e arquitecto da Companhia de Jesus no Brasil, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 22(43), 352-366.
- Marnoto, R. (2019) Dois manuais quinhentistas de caligrafia, entre Itália e Portugal. Ludovico Vicentino degli Arrighi e Manuel Barata, *Estudos Italianos em Portugal*, 14, 123-135.
- Martínez Sobrino, A.; García Román, C. (2017) Las empresas morales de Juan de Borja instrumento de pedagogía jesuítica, *IMAGO, Revista de Emblemática y cultura visual*, 9, 73-86.
- Melion, W. S.; Dekoninck, R. (2019) Jesuit illustrated books, in *The Oxford Handbook of the Jesuits*, ed. I. Zupanov, Oxford University Press, Oxford, 521-552.
- Montano, B. A. (1571) *Humanae salutis monumenta*, C. Plantin, Antwerp.
- Morante, P. D. (1634) *Nueva Arte de escribir inventada con el favor de Dios.*, s.n., Madrid.
- Ogilvie, B. (2006) *The science of describing. Natural history in Renaissance Europe*, Chicago University Press, Chicago.
- Pavord, A. (2005) *The naming of names. The search for order in the world of plants*, Bloomsbury Publishing, London.
- Penteado, P. (1995) Confrarias portuguesas na época Moderna. Problemas, resultados e tendências de investigação, *Lusitania Sacra*, 7, 15-52.
- Prado, G. F. Del (1560-1561) *Tratado de letra latina*, s.n., s.l. (Columbia University, Rare Book & Manuscripts Library, Cód. Plimpton, MS 297).
- Rodrigues, F. (1938) *História da Companhia de Jesus na assistência portuguesa*, vol. 2, Apostolado da Imprensa, Porto.
- Serrão, V. (2005) Poder de convencimento e imagética na pintura portuguesa da Contra Reforma. A influência de um gravado segundo Seghers numa tela do Convento dos Paulistas de Portel, *Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias*, 21, 65-76.
- Sobral, L. de M. (2004) Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos jesuítas portugueses, in *COLÓQUIO INTERNACIONAL—A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII: Espiritualidade e cultura: actas*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa; Universidade do Porto, Centro Inter-universitário de História da Espiritualidade, Porto, 385-415.
- Swan, C. (2005) *Art, Science and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn (1562-1629)*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Swan, C. (2006) The uses of realism in Early Modern Illustrated Botany, in *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1500*, eds. J. Givens, K. Reeds e A. Touwaide, Ashgate, Aldershot, 239-249.
- Vignau-Wilberg, T. (2017) *Joris and Jacob Hoefnagel. Art and Science around 1600*, Hatje Cantz, Berlin.







# A DEMONSTRAÇÃO DA CIÊNCIA, A UTILIDADE DAS MATEMÁTICAS E O INTERESSE PELA ARTE DA GUERRA

LUÍS MIGUEL CAROLINO<sup>1</sup>

---

## INTRODUÇÃO

---

**A**ntónio Pessoa incluiu na parte final do seu manuscrito uma secção dedicada às matemáticas sugestivamente intitulada «a demonstração da ciência». Tal como em outras partes da sua obra, o jesuíta Jean Ciermans foi a sua fonte de inspiração. Contudo, Pessoa optou por incluir as gravuras alusivas às ciências matemáticas copiadas das *Disciplinae mathematicae* (Ciermans, 1640) sem o respetivo texto, que lhes dava significado. Dir-se-ia que as imagens se bastavam por si. Mas seria esse o caso?

Uma análise das gravuras selecionadas por Pessoa, mas, também, das que decidiu excluir, permite especular sobre os objetivos e o programa pessoano e, em particular, sobre a sua conceção epistemológica das ciências e da utilidade das matemáticas.

---

<sup>1</sup> ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, CIES-IUL.

---

## CIERMANS E A PROMOÇÃO DAS MATEMÁTICAS APLICADAS

---

Nas suas *Disciplinae mathematicae*, Jean Ciermans apresenta um modelo coerente com o seu tempo. Organizada de acordo com os meses do ano, começando com o mês de outubro, associado quiçá ao início do ano académico, a obra de Ciermans faz desfilar as diferentes disciplinas matemáticas. As gravuras respeitantes a cada uma destas disciplinas são complementadas por um texto sucinto, apresentando as diferentes dimensões e áreas de intervenção das ciências matemáticas. Estas incluíam não apenas as «matemáticas puras», a geometria e a aritmética, por onde se inicia a exposição, mas também as designadas à época de «matemáticas mistas» ou aplicadas, a saber – pela ordem em que aparecem na obra de Ciermans –, a ótica; a estática; a hidrostática; a náutica; a arquitetura militar e a arte da guerra; a maquinaria e a artilharia; a geografia; a astronomia; e, por fim, a cronologia.

A valorização das matemáticas aplicadas, por Ciermans, é significativa e passível de várias leituras. Ela reflete, antes de mais, a urgência dos tempos. Numa Europa dilacerada pelas guerras de religião – o livro de Ciermans foi publicado em 1640, em plena Guerra dos Trinta Anos –, torna-se premente uma boa preparação no domínio da arte da guerra, área onde a matemática encontra uma das mais diretas aplicações. Esta torna-se, assim, um dos conteúdos usualmente ensinados pelos jesuítas nos cursos de matemática promovidos por toda a Europa católica (De Lucca, 2012). Muitas das vezes, nomeadamente em Itália, França, Espanha e Portugal, o envolvimento dos matemáticos não se ficava pelas salas de aulas, sendo inúmeros os casos em que padres beligerantes da Companhia de Jesus engrossaram os exércitos das potências católicas, geralmente como consultores, mas, também, como soldados. Francisco Soares Lusitano, professor de teologia na Universidade de Évora e um dos mais distintos filósofos portugueses do século XVII, por exemplo, morreu no campo de batalha, em Juromenha, no contexto das Guerras de Restauração (Rodrigues, 1942). Não é de estranhar, por isso, que no frontispício das *Disciplinae mathematicae* se incluía uma representação da planta de uma fortificação sobre o pedestal onde vinha identificado o título da obra (Ciermans, 1640, frontispício)<sup>2</sup>.

Acresce que, no contexto de elaboração da *Ratio Studiorum* (Lukács, 1986) nas últimas décadas do século XVI, os matemáticos jesuítas não se pouparam a esforços para promover a matemática no contexto dos saberes estudados nos colégios e universidades jesuítas. Entre estes destacou-se Christoph Clavius que, quer através das suas obras matemáticas, quer em documentos internos, como o *Ordo servandus in addiscendis disciplinis mathematicis* (Gatto, 2006), ou, ainda,

---

<sup>2</sup> Curiosamente, apesar desta gravura se encontrar na «Demonstração das ciências» de Pessoa, a representação da fortificação militar foi excluída na cópia do jesuíta português.



por intermédio da academia de matemática que instituiu no Collegio Romano para estudantes mais avançados (Baldini, 2003), pugnou pela defesa da utilidade e do estatuto epistemológico da matemática (Romano, 1999). Se a utilidade da matemática no domínio da guerra e da engenharia, da navegação e da topografia e mesmo da medicina era de mais fácil demonstração (Bennett, 1987), maiores dificuldades se levantavam no domínio da epistemologia.

No século XVI e inícios do século XVII, um dos temas de maior discussão entre filósofos e matemáticos era justamente se a matemática possuía o carácter de cientificidade característico da filosofia natural e de outras ciências. A maioria dos autores tendia a negar o estatuto epistemológico de ciência à matemática. Na base da sua posição encontrava-se o entendimento daquilo que constituía a *scientia* segundo Aristóteles e os escolásticos. Para autores como Alessandro Piccolomini ou os jesuítas Benito Pereira e Sebastião do Couto, entre muitos outros, ciência consistia na *cognitio rerum per causas*, ou seja, uma espécie de conhecimento da determinação causal que explicava não apenas o que determinada coisa era, mas também a razão única do seu ser<sup>3</sup>.

O processo pelo qual se obtinha o conhecimento desta determinação causal radicava na demonstração, ou melhor no *silogismo científico*, que deveria proceder simultaneamente do efeito para a causa e da causa para o efeito, demonstração designada à época de *demonstratio potissima*. Este silogismo tinha obrigatoriamente como ponto de partida premissas imediatas e primeiras, consistindo estas em proposições utilizadas nas ciências e, sobretudo, em definições das propriedades de entidades concretas, aquelas que permaneceriam independentemente das alterações e mutações que essa entidade poderia sofrer. Essa definição deveria naturalmente ser a causa imediata dos efeitos demonstrados.

Este tipo de silogismo, a *demonstratio potissima*, formou o núcleo em torno do qual se desenrolou a disputa sobre a certeza e a cientificidade das matemáticas. Os escolásticos tenderam a defender que as demonstrações matemáticas não eram *demonstrationes potissimae* e, portanto, que a matemática não deveria ser considerada como uma ciência aristotélica. Várias eram as razões aduzidas. Entre estas, o facto de os resultados obtidos através das demonstrações matemáticas não terem como causa imediata e única a definição de uma propriedade do objeto, privava a matemática do estatuto epistemológico de ciência. Acresce que o termo médio das demonstrações matemáticas nem sempre era a causa imediata dos factos demonstrados. A prova disso era, aliás, a constatação de que determinada propriedade de um objeto poderia ser demonstrada através de meios diferentes. Como sintetizou o jesuíta português Sebastião do Couto, «para que a ciência, sobretudo a especulativa, demonstre as afeções do objeto através de causas verdadeiras, deve conhecer a essência e os princípios desse objeto, mas os matemáticos absolutamente

<sup>3</sup> O debate sobre a cientificidade da matemática no século XVI e XVII tem sido objeto de discussão e análise nas últimas décadas. Veja-se, entre outros, Carugo (1983); Cozzoli (2007); Crombie (1977); Daniel (1983); Giacobbe (1972, 1972a, 1973, 1976, 1977); Mancosu (1996).

nada conhecem quanto à natureza e à essência da quantidade, por isso não podem fazer recurso da verdadeira causa» (Couto, 1607, col. 503).

Do carácter não causal das demonstrações, Couto inferia uma outra conclusão que corroborava a sua posição sobre o estatuto epistemológico da matemática. Uma vez que os matemáticos não faziam uso de causas verdadeiras e *a priori* nas suas demonstrações, eles não tratavam das afeições que provinham das essências dos seus objetos; logo, eram incapazes de conhecer a verdadeira essência dessas realidades. Tal resultava da natureza da própria abstração matemática que tomava a quantidade como um conceito abstrato, não o relacionando com a realidade física (Carolino, 2007).

Deste modo, a matemática não era considerada uma ciência em sentido próprio não apenas pela insuficiência das suas demonstrações no plano lógico, mas também pela sua incapacidade em atingir um entendimento ontológico da natureza. Esta disciplina não tomava em consideração seres realmente existentes, mas apenas abstrações. Daí que se considerasse que a matemática, para além das causas formais, não fazia uso, também, de causas materiais.

É contra esta conceção do estatuto epistemológico da matemática que se insurgiu um conjunto de matemáticos da Companhia de Jesus nas primeiras décadas do século XVII. Se Clavius preferiu abordar o assunto seguindo, sobretudo, o trilha traçado pelos autores de inspiração neoplatónica e defendeu que a matemática, dada a excelência do seu objeto – a quantidade abstrata e não deturpada pela materialização nos entes físicos concretos –, ocupava uma posição intermédia entre a metafísica e física (Galluzzi, 1973; Ariew, 1990), a maioria dos matemáticos jesuítas decidiu abordar o problema com os instrumentos da epistemologia aristotélica.

Um dos primeiros autores a propor uma defesa da matemática nestes termos foi Giuseppe Biancani, na sua *De Mathematicarum Natura Dissertatio* (Giacobbe, 1976; Galluzzi, 1973; Mancuso, 1996, pp. 15-19; Dear, 1988, pp. 67-72). A sua posição acabaria por ser seguida por muitos matemáticos em diferentes partes da Europa, nomeadamente por Mario Bettini, em Itália, e Cristoforo Borri, em Portugal (Carolino, 2007). Para este antigo aluno de Clavius e professor da Universidade de Parma, a matemática tinha como objeto a quantidade abstraída da matéria sensível enquanto limitada (*terminata*). Assim, tanto o filósofo natural como o matemático consideravam a quantidade abstraído-a da matéria sensível. Contudo, o primeiro analisava-a em termos absolutos, ao passo que, para o geómetra e o aritmético, a quantidade interessava enquanto objeto limitado e finito. Assim, estes focavam, respetivamente, linhas retas e curvas, superfícies limitadas que resultam de várias figuras geométricas, como o círculo e o triângulo, sólidos como a pirâmide, o cubo e o cone, e, ainda, os números (Biancani, 1615, pp. 5-6).

As entidades matemáticas deveriam, portanto, ser entendidas como entes verdadeiros. Ao contrário das entidades físicas, não era suposto que as entidades matemáticas existissem na matéria sensível dos corpos, mas existiam enquanto entidades inteligíveis reais. As figuras

geométricas não existiam *de facto* em corpos da natureza, mas podiam ser a partir deles abstraídas – por exemplo, o cone podia ser concebido a partir da copa de certas árvores. As suas propriedades derivavam, assim, da essência dos objetos matemáticos, o que significava que, sob este ponto de vista, também o matemático se dedicava ao estudo da essência dos seus objetos. Garantido o estatuto ontológico dos entes matemáticos, Biancani afirmava que, também nas demonstrações matemáticas, o raciocínio se baseava em premissas primeiras, verdadeiras, certas e inequivocamente conhecidas. E fazendo-o, as matemáticas baseavam-se, também, em causas formais e materiais.

A matemática era, portanto, para os matemáticos jesuítas que seguiam a argumentação desenvolvida por Biancani, uma *vera scientia* e, como tal, deveria ser ensinada e cultivada. Ela incluía, como vimos, não apenas a geometria e a aritmética, mas, também, as matemáticas mistas ou ciências intermédias. Assim designadas por ocuparem, na taxinomia aristotélica, uma posição intermédia entre a física e as matemáticas puras (i.e. a geometria e a aritmética), estas aplicavam os recursos da geometria (e da aritmética) ao estudo dos entes móveis (objeto da física e da filosofia natural). Assim, por exemplo, a astronomia dedicava-se ao estudo dos corpos celestes utilizando princípios da geometria, tal como a «arte da guerra» recorria aos postulados da geometria para desenvolver um saber sobre artilharia, arquitetura militar e áreas afins.

Um dos centros jesuítas onde a matemática foi reconhecida como ciência e amplamente cultivada foi a província flandro-belga, onde Grégoire de Saint-Vincent, em colaboração com François d'Aguilon, fundou uma escola matemática particularmente influente ao longo do século XVII. Nesta escola, inicialmente estabelecida em Antuérpia e depois transferida para Lovaina, receberam a sua formação matemáticos jesuítas como Jean della Faille, Guilielmus Boelmans, Theodore Moretus, Andre Tacquet e Jean Ciermans (Vanpaemel, 2003; Meskens, 2021). Entre estes, Ciermans revelou um claro interesse pelas matemáticas aplicadas.

Para além da promoção epistemológica da matemática entre os jesuítas, a preferência pelas matemáticas aplicadas pode, também, ter resultado de uma opção consciente por parte de Ciermans – e, conseqüentemente, de António Pessoa –, por evitar assuntos mais sensíveis relacionados com o heliocentrismo proposto por Copérnico. Esta parece ter sido uma opção estratégica tomada por vários astrónomos jesuítas na sequência da condenação do Copernicanismo, em 1616, e de Galileu, em 1633. Após estas condenações, o modelo heliocêntrico, apesar de ser taxado de potencialmente herético, poderia, contudo, ser discutido e ensinado, se concebido estritamente como uma hipótese (e não como uma descrição real do universo). Mais do que isso, esta «hipótese» poderia ser utilizada no cômputo das posições celestes e, portanto, no calendário; ou seja, no domínio das matemáticas aplicadas. Há alguns anos, John L. Heilbron interpretou esta preferência dos jesuítas pelas matemáticas aplicadas a partir da proibição do Copernicanismo e, em particular nas décadas de 1660 e 1670, como uma tentativa por parte dos matemáticos e

astrónomos da Companhia de se manterem no *mainstream* científico da época, sem incorrerem em qualquer espécie de sanção interna (Heilbron, 2005). E, de facto, André Tacquet, da mesma escola de Ciermans, para além de tratar amplamente as diferentes matemáticas aplicadas nos seus *Opera Mathematica*, discutiu, também, no volume dedicado à astronomia, a questão copernicana, evitando, contudo, pronunciar-se sobre a sua realidade física (Carolino, 2019, p. 686; Gambaro, 2021, pp. 15-18). Anos antes, também, Ciermans havia optado por se furtar explicitamente a essa discussão (Ciermans, 1631, p. não numerada, *sub voce* «Mundi immobilitas»).

---

### PESSOA E A ESCOLHA DAS MATEMÁTICAS APLICADAS

---

É neste contexto de valorização epistemológica da matemática e da emergência da «arte da guerra» como um assunto central, não apenas das monarquias europeias, mas também do ensino jesuíta, que António Pessoa decide seleccionar um conjunto de gravuras das *Disciplinae mathematicae* de Ciermans, fazendo delas o conteúdo da sua «demonstração das ciências».

Não há dúvida que a beleza das gravuras do livro do jesuíta flamengo justificava por si só a cópia (Figuras 1 e 2). Acresce que este livro deveria ser bastante conhecido em Portugal. Na época de Pessoa, a memória de Ciermans era certamente ainda muito viva entre os jesuítas portugueses. Ciermans chegou a Portugal, acompanhado de Hendrik Uwens, em plena Guerra da Restauração, em finais de 1641. O seu objetivo era seguir para a China como missionário. Mas, uma vez em Lisboa, a sua vocação tomou outros rumos. Aqui foi encarregado de ensinar na Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão, à época o principal centro de formação matemática em Portugal e uma das instituições onde se ensinava arquitetura militar desde, pelo menos, 1630, com Ignace Stafford (Desterro, 2019).

Tal como aconteceu com muitos confrades seus, Ciermans tornou-se um padre beligerante, tendo participado nas guerras de independência contra Espanha. Esse esforço foi-lhe reconhecido por D. João IV, que o nomeou engenheiro-mor, com a patente de coronel. A notícia desta entrada decidida nos negócios da guerra ao lado do rei português terá sido particularmente mal recebida pelas autoridades da Companhia de Jesus, que acabaram por expulsar o padre flamengo. Despida a sotaina jesuíta e afastado o sonho de ser missionário na China, Ciermans envolveu-se decididamente nas batalhas da Restauração. Em 1647, foi feito prisioneiro pelos espanhóis e meses mais tarde, em junho de 1648, participou, agora do lado das tropas espanholas, no assalto a Olivença. Ciermans acabaria por ser ferido fatalmente nesta batalha (Meskens, 2021, pp. 205-206).



**FIGURA 1.** Frontispício das *Disciplinae mathematicae* de Jean Ciermans © BUC/Google books, ed. 1650.



**FIGURA 2.** «Teatro das Sciencias» do P.º António Pessoa. © BPE, Maniz. Cod. 99. p. 245.

A beleza e disponibilidade da obra em Portugal, bem como a atualidade do seu conteúdo e a fama do seu autor, justificam que António Pessoa se tenha baseado nas *Disciplinae mathematicae*, sem nada acrescentar de sua autoria. Ainda assim, não deixa de ser surpreendente que Pessoa tenha escolhido gravuras alusivas à matemática para, sem palavras, dissertar sobre a «demonstração das ciências».

Uma das características da Assistência portuguesa da Companhia de Jesus foi justamente a continuidade, até finais do século XVII, de uma conceção que não valorizava o estatuto epistemológico da matemática (Carolino, 2007a; Mota, 2011). Ainda em 1677, o professor eborense Inácio de Carvalho repetia a tese já gasta à época de que as matemáticas puras não eram ciências em sentido próprio (i.e. aristotélico) (Carolino, 2007a, p. 410).

O problema era de tal maneira crítico em Portugal que, no ocaso do século XVII, as autoridades da Companhia de Jesus em Roma viram-se na necessidade de intervir. Foi assim que o Geral da Companhia, o Padre Thyrso Gonzalez, enviou, em abril de 1692, um conjunto de instruções que tinha como objetivo melhorar a qualidade do ensino de matemática e aumentar o número

de matemáticos competentes na província portuguesa. Um dos primeiros obstáculos que Gonzalez identificou foi justamente a persistente obstinação por parte dos professores de filosofia em enfatizarem a inferioridade epistemológica da matemática. De ora avante, por ordem de Roma, os filósofos estavam proibidos de atemorizar e hostilizar os estudantes de matemática<sup>4</sup>. Ordenações semelhantes seguir-se-iam nos anos imediatos, ilustrando, por um lado, a perseverança de Roma, mas, também, por outro, a persistência de velhas ideias arreigadas entre os jesuítas portugueses.

A decisão de Pessoa de reduzir a “demonstração das ciências” às ciências matemáticas antecede o esforço de promoção da matemática ordenado por Geral Thyrso Gonzalez. Será que tal revela ter Pessoa uma cultura matemática excepcional em relação aos seus confrades da Assistência portuguesa? Tal não parece ser o caso. Uma análise das gravuras selecionadas por Pessoa a partir das *Disciplinae mathematicae* de Ciermans sugere que o jesuíta português não teria uma formação consistente na área das matemáticas. Com efeito, Pessoa não apenas não reproduziu na íntegra as gravuras da obra de Ciermans – nesse terceiro tratado, copiou somente metade – como, também, não seguiu a ordem proposta pelo seu confrade flamengo. E esta estava provida de significado. Como vimos atrás, Ciermans começou a sua exposição pelas matemáticas teóricas ou puras, a geometria e a aritmética, onde se encontravam os fundamentos das matemáticas, avançando seguidamente para a aplicação destes princípios nas áreas da física (a ótica; a estática; a hidrostática), ciências náuticas (a náutica), militares (a arquitetura militar; a arte da guerra; maquinaria e artilharia) e cosmográficas (geografia e astronomia), terminando com a cronologia. Esta ordem reproduzia, assim, uma taxonomia das ciências matemáticas, mas, também, uma ordem pela qual elas deveriam ser estudadas.

Aparentemente, esta organização epistemológica e didática nada dizia a António Pessoa. De facto, ele não seguiu essa ordem e, mais significativo ainda, ignorou quase na totalidade as matemáticas teóricas. De facto, o jesuíta português ilustrou a sua “demonstração das ciências” com gravuras alusivas – pela ordem que aparecem na sua obra – à astronomia, à náutica, à arquitetura militar, à hidrostática e à maquinaria, à geografia, à estática, à aritmética e à ótica. Destas áreas, contudo, a náutica e a geografia são as que lhe mereceram mais atenção – tendo reproduzido a totalidade das gravuras (três) com que Ciermans ilustra essas disciplinas na sua obra –, sendo secundadas pela estática, hidrostática, arquitetura militar e maquinaria – com duas reproduções cada. Nenhuma alusão era feita à geometria, a base de toda a matemática no século XVII, e apenas uma escassa menção, de passagem, à aritmética, quase na parte final da sua «demonstração das ciências» (Figuras 3 a 8).

<sup>4</sup> *Ordinatio Ver. P. Nos. Thyrsi Consalis Praepositi Generalis ad suscitandum fovendumque in Provincia Lusitana studium mathematicae directa ad P. Emmanuelem da Silva Provinvialem*, BNP, MS 2135, p. 2. Este documento foi integralmente transcrito e traduzido para português em Saraiva e Leitão (2004, pp. 648-664 e 704-723).



**FIGURA 3.** *Disciplinae mathematicae, Ivlj, Hebdomas Prima*  
© BUG/ Google books, ed. 1650.



**FIGURA 4.** «Orthographia practica...», p. 246. © BPE,  
Maniz. Cód. 99.



**FIGURA 5.** *Disciplinae mathematicae, Martij, Hebdomas Secunda*  
© BUG/ Google books, ed. 1650.



**FIGURA 6.** «Orthographia practica...», p. 247. © BPE,  
Maniz. Cód. 99.



**FIGURA 7.** *Disciplinae mathematicae, Ivnij, Hebdomas Secunda*  
© BUG/ Google books, ed. 1650.



**FIGURA 8.** «Orthographia practica...», p. 255. © BPE,  
Maniz. Cód. 99.

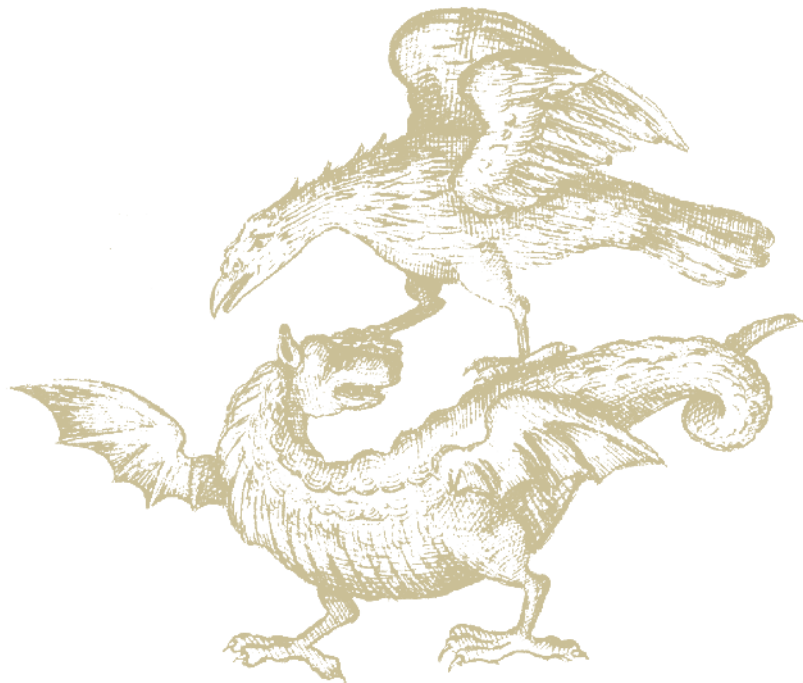
Não parece ter sido, portanto, por competência matemática que António Pessoa decidiu reduzir a sua exposição das ciências às ciências matemáticas. Contudo, a disponibilidade da obra e a beleza das gravuras que ela continha, bem como a sua aplicabilidade, podem explicar a decisão de Pessoa de recorrer ao livro de Ciermans para ilustrar o seu manuscrito de natureza pedagógica. Num país cujas finanças públicas dependiam grandemente do domínio dos mares e de terras distantes, justificava-se a ênfase dada, entre as ciências, à náutica, à geografia e à arquitetura militar.

## REFERÊNCIAS

- Ariew, R. (1990) Christopher Clavius and the classification of sciences, *Synthese*, 83, 293-300.
- Baldini, U. (2003) The Academy of Mathematics of the Collegio Romano from 1553 to 1612, in *Jesuit Science and the Republic of Letters*, org. M. Feingold, The MIT Press, Cambridge, 47-98.
- Bennett, J. (1987) *Divided Circle: A History of Instruments for Astronomy, Navigation and Surveying*, Phaidon Press, Oxford.
- Biancani, G. (1615) *De Natura Mathematicarum Dissertatio*, apud Bartholomeum Cochium, Bologna.
- Carolino, L. M. (2007) Cristoforo Borri and the Epistemological Status of Mathematics in Seventeenth-Century Portugal, *Historia Mathematica*, 34(2), 187-205.
- Carolino, L. M. (2007a) Mathematics and the Late Aristotelian Theory of Science: the 'Quaestio de Certitudine Mathematicarum' in Seventeenth-Century Portuguese Universities, in *Más allá de la Leyenda Negra. España y la Revolución Científica / Beyond the Black Legend: Spain and the Scientific Revolution*, orgs. V. Navarro Brotóns e W. Eamon, Instituto de História de la Ciencia y Documentación López Piñero, Universitat de València, Valencia, 399-411.
- Carolino, L. M. (2019) Astronomy, Cosmology and Jesuit Discipline, 1540-1758, in *The Oxford Handbook of the Jesuits*, org. Ines G. Županov, Oxford University Press, Nova York, 670-707.
- Ciermans, J. (1640) *Disciplinae mathematicae*, apud Hieronymum Verdussen, Lovaina.
- Carugo, A. (1983) Giuseppe Moletto: Mathematics and the Aristotelian theory of science at Padua in the second half of the 16<sup>th</sup>-century, in *Aristotelismo Veneto e Scienza Moderna*, org. L. Olivieri, Editrice Antenore, Padua, 509-517.
- Cozzoli, D. (2007) Alessandro Piccolomini and the certitude of Mathematics, *History and Philosophy of Logics*, 28, 151-171.
- Couto, S. do (1607), *Commentarii Collegii Conimbricensis e Societate Jesu in universam dialecticam Aristotelis Stagiritae*, Colónia, apud Bernardum Gualtherium (Facs. repr. Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1976).
- Crombie, A. C. (1977) Mathematics and Platonism in the Sixteenth Century Italian Universities and in Jesuit Educational Policy, in *Prismata: naturwissenschaftsgeschichtliche Studien*, orgs. Y. Maeyama e W. G. Saltzer. Steiner, Wiesbaden, 63-94.
- Daniele, M. R. D. (1983) Bernardino Tomitano e la *Quaestio de Certitudine Mathematicarum*, in *Aristotelismo Veneto e Scienza Moderna*, vol. II, org. L. Olivieri, Editrice Antenore, Padua, 607-621.
- De Lucca, D. (2012) *Jesuits and Fortifications. The contribution of the Jesuits to Military Architecture in the Baroque Age*, Brill, Leiden/Boston.
- Dear, Peter (1988) *Mersenne and the Learning of the Schools*, Cornell University Press, Ithaca e London.
- Desterro, D. (2019) *O Ensino da Arquitetura Militar no Colégio de Santo Antão no Século XVII*, Dissertação de Mestrado em História Moderna e Contemporânea, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.
- Galluzzi, Paolo (1973) Il «Platonismo» del tardo Cinquecento e la filosofia di Galileo, *Ricerche sulla Cultura dell'Italia Moderna*, org. P. Zambelli, Laterza, Roma, 53-56.
- Gambara, I. (2021) Geo-heliocentric models and the Society of Jesus: from Clavius's resistance to Deschales's *Mathesis Regia*, *Annals of Science*, 78(3), 265-294.



- Gatto, R. (2006) Christoph Clavius' *Ordo servandus in addiscendis disciplinis mathematicis* and the Teaching of Mathematics in Jesuit Colleges at the Beginning of the Modern Era, *Science and Education*, 15, 235-258.
- Giacobbe, G. C. (1972) *Il Commentarium de Certitudine Mathematicarum Disciplinarum* di Alessandro Piccolomini, *Physis*, 14, 162-193.
- Giacobbe, G. C. (1972a) Francesco Barozzi e la *Quaestio de certitudine mathematicarum*, *Physis*, 14, 357-374.
- Giacobbe, G. C. (1973) La riflessione metamatematica di Pietro Catena, *Physis*, 15, 178-196.
- Giacobbe, G. C. (1976) Epigoni nel Seicento della «*Quaestio de certitudine mathematicarum*»: Giuseppe Biancani, *Physis*, 18, 5-40.
- Giacobbe, G. C. (1977) Un gesuita progressista nella «*Quaestio de certitudine mathematicarum*» rinascimentale: Benito Pereyra, *Physis*, 19, 51-86.
- Heilbron, J. L. (2005) Censorship of Astronomy in Italy after Galileo, *The Church and Galileo*, org. E. McMullin, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 279-322.
- Lukács, L. (Org.) (1986) *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu (1586, 1591, 1599)*, Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma.
- Mancosu, P. (1996) *Philosophy of Mathematics and the Mathematical Practice in the Seventeenth Century*, Oxford University Press, Oxford.
- Meskens, A. J. (2021) *Between Tradition and Innovation. Gregorio a San Vicente and the Flemish Jesuit Mathematics School*, Brill, Leiden/Boston.
- Mota, B. M. (2011) *O Estatuto da Matemática em Portugal nos séculos XVI e XVII*, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Lisboa.
- Rodrigues, F. (1942) Um mártir da Restauração de 1640, *Trabalhos da Associação de Arqueólogos Portugueses*, 6, 53-73.
- Romano, A. (1999) *La Contre-Réforme Mathématique. Constitution et diffusion d'une culture mathématique jésuite à la Renaissance (1540-1640)*, École Française de Rome, Roma.
- Saraiva, L.; Leitão, H. (Org.) (2004) *The Practice of Mathematics in Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra.
- Vanpaemel, G. H. W. (2003) Jesuit Science in the Spanish Netherlands, *Jesuit Science and the Republic of Letters*, ed. M. Feingold, The MIT Press, Cambridge, 389-432.







## TRANSCRIÇÃO DOS TRATADOS

FERNANDA OLIVAL<sup>1</sup> · OFÉLIA SEQUEIRA<sup>2</sup> · FERNANDO BRANCO CORREIA<sup>1</sup>

---

### ESCOPO E CRITÉRIOS


---

Nenhuma transcrição pode substituir os tratados de António Pessoa. O ideal seria ter feito uma edição fac-similada, pois há frequentemente uma simbiose entre o desenho, o traçado da letra e o conteúdo textual, não traduzível de outra forma. De qualquer modo, o códice original (BPE, *Manizola*, Cód. 99) em breve ficará *online* e acessível a todos, no *site* da Biblioteca Pública de Évora. O que aqui se apresenta é um olhar desconstrutivo sobre os textos em apreço: assim se pode resumir este livro, do qual faz parte o exercício de transcrição.

Para não sobrecarregar esta última, as descrições dos desenhos foram reduzidas ao mínimo. No entanto, quando indispensável, entrou-se em algum pormenor. Optou-se por fazer essa leitura entre parênteses retos, no corpo do texto, pois de outra feição perdia-se parte da mensagem.

No tratado de aritmética, elegeu-se tentar reproduzir o arranjo dos números na página, para não lesar a plena compreensão do texto.


Na transcrição, procurou-se dar conta de tudo quanto era texto com sentido, mesmo que a escrita estivesse em medalhões, nas cercaduras das páginas ou nos desenhos de *putti*, que abrem muitos capítulos.

O critério seguido foi o do respeito fiel pelo original, com exceção do seguinte: o «s longo» foi convertido em s normal; não se assinalou o desdobramento das abreviaturas; as letras isoladas, apontadas nos textos como exemplos, foram assinaladas a negrito. O pequeno coração 

---

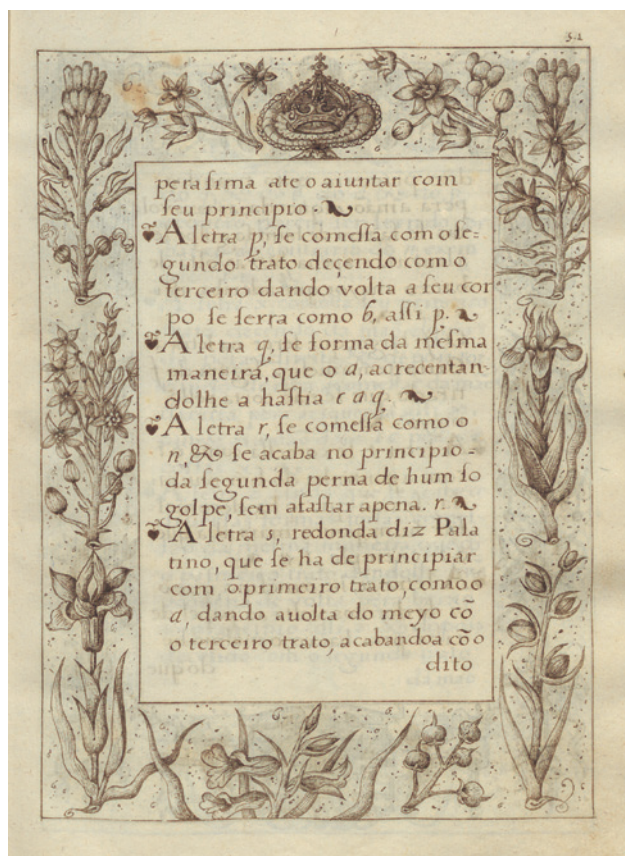
<sup>1</sup> Universidade de Évora; CIDEHUS.

<sup>2</sup> CIDEHUS.

a servir de separador foi reproduzido graficamente, tal como o desenho  que assinala fechos de parágrafos ou de outras secções ou estruturas de texto, como cartelas e tarjas (Figura 1).

Todas as páginas que não apresentam cercaduras têm uma forma quadrangular para enquadrar a mancha gráfica, exceto nas folhas brancas, onde esse facto não é referido, e na página do soneto final (fl. 267), em louvor do Autor. As que têm cercadura estão assinaladas com **L**; quando o texto apresenta a primeira capital iluminada vai assinalada com **•**.

Globalmente reduziu-se o aparato crítico ao mínimo, sem pretender identificar os eventuais modelos que o Autor tenha imitado, pois neste volume há estudos especializados a tratar do assunto. A transcrição não é independente do conjunto do livro, tanto mais que os vários Autores interagiram aqui com frequência, numa cooperação verdadeiramente interdisciplinar<sup>3</sup>.



**FIGURA 1.** «Ortographia pratica...», p. 51, com vários símbolos gráficos.  
© BPE, Maniz. Cód. 99.

<sup>3</sup> Agradece-se a Celso Mangucci a ajuda na identificação das formas que enquadram os textos; manifesta-se também a nossa gratidão a Armando Martins, pela resolução de dúvidas no que respeita a algumas frases em latim. Tiago C. P. dos Reis Miranda foi essencial na identificação de modelos e na definição dos critérios de transcrição.

[No verso da capa, a lápis, de letra muito posterior:] C-4-7  
 [3 folhas em branco e não numeradas, tendo a primeira a lápis:]  
 Códice N° 99;  
 Cod. 99 [a letra vermelha]

---

**/p. 1/**

[A servir de folha de rosto, decorada com anjos e figuras antropomórficas]  
 [Em cartela ao cimo:] IHS  
 ORTHOGRAPHIA PRATICA DE VARIAS LETRAS PELLO P. ANTONIO Pessoa da Companhia de  
 IESV Natural da Villa do Cratto.  
 [Em cartela em baixo:] Vam no cabo dous tratados d´Arithmetica, e hũa demonstração das  
 Siencias.

---

**/p. 2/**

[Desenho de arranjo floral]

---

**/p. 3/**

[Desenho de uma mão com um compasso e neste uma tarja com a legenda:]  
 INCIPIT ISTA MANUS INCIPIT ISTA REGI

---

**/p. 4/**

[Folha com desenho do escudo de Portugal, encimado pela coroa e dragão com tarja, onde se lê:]  
 VICTOR VICTOR.  
 [Sob o escudo, o desenho de um anatóide com uma tarja na boca e a legenda:] MAX. PRINCEPS  
 [Aos pés do anatóide, numa cartela, que seguram dois anjos:]  
 AO NOSSO MVI ALTO PRINCIPE DE PORTVGVAL DOM THEODOSIO

---

**/p. 5 ¶/**

PODEROSO PRÍNCÍPE  
 AVENDO\* de lustrar a pena, & as primeiras letras por onde todos comessamos, não podia achar  
 emparo mais propio que o de V. A. em cuja Real Pessoa concorre tanto lustre, & tanto Sol, com  
 que ia me dou por gratificado na esperança, que tenho de ver que esta Orthographia pratica de  
 varias letras pode chegar a ser vista de V. A. & assim mesmo fauorecida; se bem **/p. 6 ¶/** se bem  
 a tiue ía em algum tempo de seruír a V. A. neste exercicio, tam propio da Companhia de IESV,  
 & segundo a estimação, que sempre de nos fizerão os Reys – Auos de V. A. & a que me faltou  
 entam, me abunda agora com a gloria, que resulta neste nosso Reyno de Portugal, & muito maís



naquelles, que chegarão a gozar da vista, & fauores de V. A. Desculpa me fica agora, & confiança que sabera V. A. estimar esta vontade, & leuar em conta tam vmildes offerecimentos, cuja Real Pessoa nosso Senhor guarde, & acrecente a vida, & estado por largos, & felices annos. & c.

Antonio Pessoa.

---

**/p. 7** 

PROLOGO AO LEÍTOR

HE • tam necessario, & importante na Republica Chrístam o ensino das primeiras letras, quanto vai do bom, ou mau licor, que deitam na panella noua, donde ha muitos, que por falta de doutrina vem a terem necessidade de interpretes, pera lerem seus caracteres, por cuja rezam me moui a emprender esta obra, & tambem ver que não ouue ategora Portuguez, que quisesse tomar este trabalho em escrever desta faculdade **/p. 8**  [facul]dade, sendo tam necessaria, & tam excelente, como he hauendo tam subídos engenhos nesta arte como ha, quanto ao que parece não tiuerão tãta affeição, quanta eu sempre lhe tíue: em que fiz o que pude, & assí deue o Leitor aceitar de boa vontade meu dezeio, & tençam; dado que a obra o não mereça aduertindo, que por mui delicado, & sutil que fosse o Graudador, a Estampa não pode sair tal, como a uiua mão. Assi que sera mui conueniente, que antes de condenar o que vir imagine primeiro a rezão, que se da, com que concluo, que esta Orthographía pratica de varias letras esta dedicada ao nosso Principe de Portugal Dom **/p. 9**  Dom Theodosio, & couza offerecida a tal Principe deuesse tratar com comedimento, ainda que a obra o não mereca.

[Desenho de arranjo foral]

---


**/p. 10 /**

[Representação de Santo Inácio de Loiola, com tarja a sair da boca, onde se lê:] AD MAIOREM DEI GLORIAM. [À volta de Santo Inácio:] SANCTO INACIO DE LOYOLA. [Nas mãos de Santo Inácio, um ramo de flores, com a inscrição:] IHS.

---

**/p. 11** 

DÍSCVRSO PRÁTICO SOBRE OPENÍOENS de varios Autores peritos nesta Arte.

DE • Anthíoco terceiro Rey de Asía conta Fulgoso, que escreveu a todo o seu Reyno, que se em suas cartas, ou Aluaras se achassem couzas contrarias as leis, que soubessem, que era descudo **/p. 12**  descudo, & que não guardassẽ tais couzas, porque sua tenção não era quebrar as leis, & o mesmo fez Tiberio Cesar, como affirma Nícephoro no primeiro liuro de sua historia; porque lei não

---

<sup>4</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: IHS.

<sup>5</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: A[vé] M[aria].

he outra couza que regra certa, & inuiolauel, do que deuemos euitar, & seguir, se não, que ha algũs inuutores de artes, tam inconstantes em seus preceitos, que raras uezes se achão dous da mesma opinião, & parecer; donde díz o sabio, que o uerdadeiro conhecimento das couzas he mui arduo, & a difficuldade creçe com a fraqueza de nosso entendimento; assí que podemos /p. 13 L/ [pode]mos dizer que andão os homens as vezes mais ambicíosos, que poderosos em rasto da verdade difficultosa; acontecendo, que vencidos de seu erro, se abrassam com a sombra della, & assim fazem leis, & regras (quanto parece) não menos fructuosas, que verdadeiras. Podiamos attribuir isto aos mesmos Professores, os quais esquecendosse de seu principal intento, gastam grande parte de suas obras em reprimir, & contradizer os que primeiro inuentarão, andãdo a cassa do propio louuor com infamia alhea, de que nasce tanto damno aos principiantes; & nestes nossos tempos por mui abil, que /p. 14 L/ que hum seia, & por muito que trabalhe, & empregue os melhores annos de sua vida escassamẽte alcança algum conhecimento naquella arte em que foí sua vontade empregarse, & occuparse. Digo - pois que a Orthographia pratica he de opinioens, porque alguns ha, que querem seia mais necessario, ao que dezeit saber bem escrever, que primeiro saiba bem ler. Outros affirmão, que o ler, & escrever deuem vsar íuntamente, tanto que conhecerem as letras, por serem os dous exercicios ler, & escrever - mui semelhantes na correspondencia, & se ambos iuntos se costumão a encínar a experiencia mostra se forra /p. 15 L/ se forra a metade do trabalho, & do tempo que se gasta em se aprẽder cada couza per sim. Estes dous pareceres se podem tomar com distincção, que se haja respeito a idade dos príncipiantes, segundo Quintiliano autor grauissimo. Porque com os míninos mais se ganha tratandoos amorosamente, que com aspereza, & seueridade continua, acresẽtando trabalho a trabalho, como he escrever, & ler, & aduirtase, que o mínino não tome medo, porque delle vem aborreçer o estudo, que em semelhante tempo não pode amar, & acontesse muitas vezes durar este fastio, emquanto sam pequenos /p. 16 L/ pequenos, & assi declaradas as duas opinioens deuesse tomar a primeira, como regra geral sem vsar da segunda, por ser mais deficultosa. ~

[Desenho de arranjo floral]


.....  
/p. 17/

[Desenho, tendo ao centro um escritório móvel com três penas de escrever e em baixo, dentro de um coração as iniciais do Autor: AP].

.....  
/p. 18 L/

O • ARTÍFÍCE não pode exercitar perfeitamente a sua arte faltandolhe os aparelhos, com que ha de obrar, & assi mal pode o principiante vir no uerdadeiro conhecimento da arte, que dezeit alcançar sem ter antecedentemẽte noticia dos instrumentos acomodados a ella. Por tanto antes de por mão em outra couza alguma trataremos com breuidade sobre os instrumentos cada hum em particular, tendo respeito ao que corre agora neste tempo. ~


**/p. 19 L/** OS ÍNSTRVMENTOS NECESSARÍOS QVE DEue ter hum curioso escriuão.

PRÍMEÍRAMente • deue estar prouido de tinta, papel, penas, caniuetes, compasso esquadra, graxa, & regras &c. A tinta quanto mais negra for sera melhor; a goma deue de ser por tal medida, que nem a muita a faça grossa, nem a pouca delgada, que corra demasiado, & sem nenhum lustre; ambas as couzas **/p. 20 L/** [cou]zas sam impedimento pera fazer boa letra; quando a tinta não quer correr se for feita de vinho branco deue ser temperado com o mesmo, segundo vir ser necessario ate que corra bastantemente, & se for feita de agoa sera temperada com agoa, & a da chuua he a melhor; & se acontecer ser a tinta muito clara de sorte que borre a letra passando o papel, ou purgaminho deitarselhea huns graos de goma Arauiga ate que se fassa boa. Por este incoueniente os que se prezão desta arte costumão a fazer elles mesmos a tinta, que vem a custar menos que nas tendas, & como seja tam facil poremos aqui a receita. 

**/p. 21 L/**

RECEÍTA DA TÍNTA PERA PAPEL



TOMARÃO • hua Panella com mea canada de agoa da chuua na qual deitarão tres onças de galhas arrugadas pequenas, & de bom pezo, feitas em pedaços & por espaço de hum dia, ou dous terão esta Panella ao sol, & feita esta diligencia moerão duas onças de caparrosa, que deitarão na infusam **/p. 22 L<sup>6</sup>/** [infu]sam mouendo com presteza as galhas com hum pao de figueira; & segunda vez porão a Panella ao sol por espaço de dous días no fim dos quais tornarão a mouer mui bem aquella mistura, o que feito lhe deitarão logo hũa onça de goma Arauiga mui bem moida a qual sera clara, & resplandecente, & repousara, isto iunto por espaco de hum dia, de pois lhe darão huma feruura temperadamente pera que fique com lustre, & estãdo neste estado lhe podem deitar algumas cascas de Romans, & sera estremada tinta; com aduertencia, que se ponha em lugar fresco em hũa panella bem tapada. 

**/p. 23 L/**

RECEÍTA DE TÍNTA PERA PVRgaminho



TOMARÃO • assi mesmo hũa Panella com hũa canada de vinho branco o melhor que ouuer, & quatro onças de vidro de Frandes, tres onças de goma Arauiga ãbas as couzas bem moidas, & quatro onças de galhas de valença feitas em pedaços, **/p. 24 L/** pedaços; Isto assi posto farão tres partes da canada de vinho, todas iguais, & cada hũa em sua Panella, & em cada Panella deitarão os materiais,

<sup>6</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: IHS.

<sup>7</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: A[vé] M[aria].



& cada material em sua Panella em que estarão de molho seis, ou sete dias, & isto assi posto tomarão a Panella onde estão as galhas, que deue ser maior, que as duas, & porseha ao fogo com sua tempera por espaço de hum quarto de hora, & tirada do fogo se deitara na Panella onde esta a caparrosa, & de pois onde esta a goma Arauiga, tudo coado por hum pano, que não seja ralho, mouendo tudo com hum pao, & da hi a hum pouco /p. 25 L/ pouco se coara, & deitarse ha em hũa Panella bem tapada.

QVAL DEVE SER O PAPEL E COMO SE conhecera que he bom.

ORDÍNARÍAMENTE • todo o papel que passa he de não ter boa colla, & este vicio se deixa uer, & conhecer quãdo o papel he froxo, & brando, & quando se ondea na mão não soa como purgaminho, assi que o bom /p. 26 L/ o bom papel deue ser de boa colla, porque a esta não ser boa faz, que todas as mais partes delle não aproueite. Deue ser liso que possa correr por elle a pena ligeiramente, aduertindo, que não tenha cabellos, paos, & rugas, porque ao tempo do escreuer destempera a pena fazendo borrar a letra, ha de ser mui igoal, branco, & não desmanchado, & desigoal. Finalmente pera todo o genero de letra, & em particular pera quem escreue apressado, diz Antonio Tagliente, que se quer bem liso, & delgado, mas pera letra que se ha de escreuer com arte, & mesura requiere ser o papel algũ tanto tezo que consinta o pezo da mão /p. 27 L/ mão, & que a pena leue mais tinta, & esta condição he necessaria, por que muitas uezes serue raspar o mal escrito. ~


QVAL DEVE SER O CANÍVETE

DÍZ • Palatino em o seu tratado, que o caniuete pera aparar penas deue ser de bom asso, bem temperado, de bons fios, & de boa forma, o cabo algum tanto grosso, & quadrado /p. 28 L/ quadrado pera que não saya facilmente da mão; o ferro delle seja dereito, & não cauado, a ponta delle pello lombo aguda pera que possa raspar a pena; não se cortará com elle couza alguma, antes se deue guardar so pera este minister. ~

QVAL DEVE SER A REGRA

SAM • as Regras mui importantes aos principiantes, & assi mesmo aos que /p. 29 L/ que sam ia perfeitos na arte, que escreuem liuros, & escrituras - em que sam necessarias Regras Compassos, & Esquadra. Aleixo Vanegas em sua Orthographia traz hũa regra mui facil, & proueitosa pera principiantes, & neste nosso tempo he muj vsada. A fabrica della he hũa tauoa, & nella em passos igoais farão suas riscas quantas quiserem dar no papel, & em cada risca assentarão hũa corda de viola delgada que rematara por os extremos da tauoa que estara furada a compasso das cordas, que uão dar nestes furacos [sic], por onde passão as pontas, & nesta ordem /p. 30 L<sup>8</sup>/ ordem podem fazer regras grandes, & pequenas. Assi que como dito temos assentarão o papel



<sup>8</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: IHS.

- aduertindo que esteia direito de tal maneira que se não moua nã saia das cordas, & com algum pano esfregarão por sima ate que as cordas fação sinal no papel, & se veia que esta regrado, & huma so podera com presteza seruir a muitos principiantes; aos prefeitos conuem regras grandes, & pequenas de boa madeira; as melhores, & mais sertas sao [sic] de pao preto.   
[Desenho de ave]

---

**/p. 31 **

QVAÍŠ DEVEM SER AS PENas, & como se conhesem serem boas.




ANTONÍO• Tagliente diz, que a pena pera prefeita deue de ter sinquo partes. A primeira que seia grossa, a segunda dura, a terceira redonda, a quarta que seia magra, & clara, a quinta que seia da aza direita; Diz o mesmo Autor que a pena de Pata **/p. 32 ** de Pata syluestre he boa: porem que a domestica he muito melhor, que de nenhũa outra Aue, principalmente quando se escreue letra de arte, & mesura. A pena do Cisne por ser grossa, & dura foi sēpre mui vsada dos bons escriuaens, & sem duuida he boa, principalmente pera letra de Grifo, & Mercantil, querem que se tenham limpas de tinta que lhe fica quãdo se acaba de escrever, & as vezes emgrossa na mesma pena com que impede a outra, que não corra. No veram importa tellas sempre em hum vaso de agoa, que cubra somente o corte da pena. 

[Desenho de insectos].

---

**/p. 33 **

COMO SE DEVE CORTAR A pena.

TENDO• pois a pena as calidades, que assima apontamos, he necessario raspalla cõ o lombo da ponta do caniuete tirandolhe a grossura, que tiuer: feito isto, & tirada a primeira parte do canhão que não aproueita por ser branda, darseha hum corte per hũa parte, & pella outra **/p. 34 ** [ou] tra outro, & por esta se rachara, & na vnha do dedo pollegar da mão esquerda se cortara, ficando o corte direito sem ficar hũa ponta maior, que outra, & raspandoa por sima farão o aparo da grossura da letra, que quiserem fazer. Tambē se pode fazer o corte da pena sobre hum coiro, que esteia so determinado pera isso; alguns vsão cortar esta ponta com a tizoira. Pera letra de Grifo conuem, que a ponta fendida da mão direita fique mais curta, mas seia couza insensiuel. Pera escrever letra tirada, & outras miudas diz Antonio Tagliente que requiere ter a pena o bico redondo, & não quadrado, como de let **/p. 35 ** de letra de Grifo, & pera que despida facilmente a tinta se fendera algum tanto mais do que requiere a letra de Grifo. 

[Desenho de um repuxo, expelindo água e na parte inferior uma cartela com a inscrição: FACIEBAT<sup>10</sup>]

<sup>9</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: A[vé] M[aria].

<sup>10</sup> Reporta-se às iniciais do Autor (AP) da cercadura da página 17, para indicar António Pessoa o fez.

---

**/p. 36/**

[Desenho de uma Lusitânia sentada, tendo na mão direita uma grande pena e na esquerda uma cruz, colocada sobre uma cartela com o escudo de Portugal e um canhão. A partir da mão direita há uma tarja com a inscrição: INCIPIT SCIENTIA DOCTRINA SCRIBERE]

---

**/p. 37 ¶/**

COMO SE DEVE TOMAR A PENA na mão pera poder escreuer.



COM• a experiencia concordam todos os Autores, que desta materia falão, que a pena se ha de ter com os primeiros dous dedos assentandoa sobre o terceiro, isto cabe sobre toda a sorte de letra repousada, que se escreue com regra, arte, & mesura, porque o terceiro dedo so se poem pera moderar a força dos **/p. 38 ¶/** dos outros dous, & tambem pera não gastar tanto aparo, por que segundo a força abreues regras o que escreue tera necessidade de aparar a pena. Tendo pois nos tres dedos a pena, como temos dito, deue de estar mui segura na mão sem se torcer, nem mudar braço assentandoa sobre a tauoa onde escreuer. Quanto ao menear - da pena, pode ser de hũa de tres maneiras, ou assentandoa direita no papel, ou so o talho, ou tendoa de reuez. Esta vltima he a melhor, & mais vsada, porem como isto pode ser mais, & menos. Aduirtase, o que diz Alonso Vanegas ã sua Orthographia, que o assento da **/p. 39 ¶/** da pena no papel tendoa direita pello meyo de nosso corpo, - ha de ser ladeandoa hum pouco, como quem assenta as duas pontas da pena sobre hũa ilharga, de sorte que a ponta de sima responda a parte esquerda; & este he o melhor modo de tomar a pena, como se mostra na figura atras Sciencia primeira do escreuer.

DA FORMA QUE SE GVARDA EM TRAÇAR as letras principalmente a tirada. ¶ TEMOS• dado neste tratado a conhecer ao principiãte **/p. 40 ¶<sup>11</sup>/** principiante, quais deuem de ser os instrumentos de que deue estar prouido, & tambem nestes dous vltimos documentos como se ha de tomar a pena na mão, & tratar ao tempo do escreuer. Agora segundo uarios autores dizem, que em quatro couzas consiste a elegancia, & fermosura das letras, & sua Geometria, ainda que a terceira se conclue na quarta. Conuem a saber Fegura, Contexto, Ordem, & proporçam, na Fegura parece a meu parecer, que he mais trabalho, que nas outras tres cosideraçoens, por que por esta se emsina como se ha de formar cada letra, & em que parte se ha de acabar sem que se permitta, **/p. 41 ¶<sup>12</sup>/** [per]mitta que cada hum comesse, & acabe a letra a sua vontade, porque da qui nasce tanta variedade de peruersas formas, & como ha tantos, & tam differentes genero de letras não será possiuel declarar a ordem, que ha de auer no debuxo, & traça dellas, & assi nos contentaremos com imitar aos que antes de nos tem escrito nesta arte escolhendo pera nos amestranos [sic] a

---

<sup>11</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: IHS.

<sup>12</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: A[vé] M[aria].

letra que chamão tirada em cujo Alphabeto empregaremos tudo o que toca a primeira consideração das quatro, que tenho proposto, & aquelle, que souber o artificio, & mesura desta letra sem nenhũa - difficuldade sabera as mais letras miudas, /p. 42 / miudas, ainda que não deixarei de tocar algũa couza das que me parecer em seu lugar, como sera da letra de Grifo, a que o castelhano vulgar chama Chancellaresco como tambem o farei de algumas letras grandes dando so demonstração dellas. 

[Desenho de uma ave]

---

/p. 43/




[Desenho de *putti* envolvidos no ensino da escrita]



DA FÍGVRA DA LETRA COMO SE HA DE COMESSAR, E COMO SE HA DE ACABAR

[Pequena composição de remate]


---



/p. 44 /

DIGO • pois, que he necessario renouar a memoria dos tres tratos de que fizemos menção, quando falamos do menear da pena, pera darmos declaração a cada letra por o Alphabeto da letra tirada por onde todos comessam, principalmente neste nosso Portugal, assi que no primeiro trato dissemos que se formaua com todo o corpo da pena, o segundo com o corte da pena, o terceiro não he tão grosso como o primeiro, nem tam sutil, & delgado como /p. 45 / como o segundo, ainda que se forme com o corpo da pena, como do primeiro por em igoalla a largueza, porque como o assento da pena seia ladeado, como assima dissemos tirado assi *f f f* hum corte de alto abaixo do papel; esta claro, que não tenha tanta largueza a linha feita desta forma, como a do primeiro trato que se tira da mão direita ate a esquerda desta maneira – – Isto assi declarado digo que o primeiro trato, & o mais grosso tem principio todas as letras que se seguem *a b c d f g h k l o q s x z*. & tambem o *e* segundo Bautista Palatino todo o mais restante do Alphabeto que se segue conuem a saber /p. 46 / [sa]ber *i e m n p r t u* nasce do segundo trato sotil, que se faz cõ so o talho da pena. 

Pera mais declaração do que temos dito iremos discurrendo pello Alphabeto, & acharemos, que a letra *a* se ha de comessar com o primeiro trato grosso formãdo a ponta da cabeça com o corpo da pena tirando da mão direita pera a esquerda assi ' & tornando sem detença deceremos com o primeiro trato assi *c* da qui subiremos com o segundo trato que se faz com so o talho da pena vindo a serrar hũa fegura triamgular que he esta *a*, & sem parar tiraremos pera baixo com /p. 47 / com o terceiro trato deixando hũa pontinha reuirada no fim como parece por este exemplo ' *c a a*. 

♥ A letra *b*. he mui semelhante a do *a* comecase por a parte superior da hastia com o primeiro trato, & tornando por o mesmo, como no principio do *a* tiraremos pera baixo com o terceiro trato


quanto a sua grãdeza assi **b**, & tornando pera baixo com o terceiro trato acabaremos de serrar tirando cõ o primeiro da mão direita ate a esquerda desta maneira [exemplificação dos quatro “tratos” para desenhar o b]. 

♥ A letra **c** se comessa o primeiro /p. 48 / [primei]ro trato da ponta da cabeça como do **a**, & tirando pera baixo com o terceiro trato se conclue com o segundo com a pontinha do fim reuirada, como se mostra ' **cc**. 


♥ A letra **d**. nasce da figura triangular, que da principio ao **a**, que he esta, & se ue nesta forma **a**, & iuntandolhe a hastia do **b**, com a pontinha do fim reuirada dara enteira conclusam a sua fegura exemplo **ad**.



♥ A letra **e**, Palatino diz que v̄e do **c**, & se acaba cerrando quelle olhinho no segundo trato tirando de baixo pera sima, outros querem decima pera baixo. A


/p. 49 /


♥ A letra **f**. contem em si a mesma hastia do **b**, & dali dece abaixo da regra com hũa volta no fim maior, que tem seu principio assi **f** diz Palatino, que sua grandeza sera de dous corpos, & duas terças de outro, o corte pello meyo sera emsima dos dous corpos assi **f**. 


♥ A letra **g**. nasce do **a** a grandeza sam dous corpos **g**. 



♥ A letra **h**. tem o mesmo feitio do **b**, tirando, que ha de ficar aberto por baixo com a pontinha do fim reuirada assi [exemplificação dos três «tratos» para desenhar o h]. 


♥ A letra **i**. se da principio com o segundo trato, & com o terceiro faz seu meyo, & se acaba com a pontinha do fim reuirada assi **i**.  A /p. 50 /


♥ A letra **K**. tem seu nascimento da hastia do **b**. pode ficar a rasgadura ígoalando com a parte inferior da hastia exemplo. **lkK**. 

♥ A letra **l**. nasce assi mesmo da hastia do **b**. acabase com a pontinha do fim reuirada exemplo. **ll**. 

♥ A letra **m**, & o **n** tem hum mesmo principio, que he com o segundo trato como o **l** porem não se ha de fazer a pontinha pera sima se não na vltima perna, com aduertencia, que atadura de hũa perna com outra se comessa sobre a meya perna assi **irnm**. 


♥ A letra **o**. se forma como o **c** serrando de hum golpe não parando no fim do **c**. proseguindo o trato pera /p. 51 / pera sima ate o aiuntar com seu principio. 


♥ A letra **p**, se comessa com o segundo trato deçendo com o terceiro dando volta a seu corpo se serra como **b**, assi **p**. 


♥ A letra **q**, se forma da mesma maneira, que o **a**, acrescentandolhe a hastia **caq**. 


<sup>13</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: IHS.


<sup>14</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: A[vé] M[aria].


♥ A letra **r**, se comessa como o **n**, & se acaba no principio = da segunda perna de hum so golpe, sem afastar a pena. **r.** 

♥ A letra **s**, redonda diz Palatino, que se ha de principiar com o primeiro trato, como o **a**, dando a uolta do meyo cõ o terceiro trato, acabandoa cõ o dito /p. 52 **L**/ dito primeiro trato tirandoa pera a mão esquerda; as tres voltas se fazem de hum so golpe sã aleuantar a pena; & a volta de baixo mayor, que a deriba. assi **s s s.** 


O **f** largo, que serue na letra de Grifo tem a mesma figura do **f** tirado, que se não corta pello meyo. 


♥ A letra **t**, se comessa como o **i** com a pontinha do fim reuirada, se não que se ha de comessar hum pouco mais alta que o **i** exemplo **t, tt.** 

♥ A letra **u**, he o mesmo, que o **n**, se dermos volta ao papel deriba pera baixo, o mesmo he do que /p. 53 **L**/ do **q**, & do **b**, do **d**, & do **p**, requiere porem ser serrado por baixo ao contrario do **n**, exemplo **iu.** 

♥ A letra **x**, comessa seu primeiro trato decendo da mão esquerda pera a direita, & depois tornando deriba a comessar da mão direita pera a esquerda assi **x**, outros aiuntão dois **c c**, pellas costas **x.** 

♥ A letra **z**, ainda, que se acabe cõ diuersas formas todas comessão da mesma maneira, que cõ o primeiro trato dandolhe hũa pequena de volta pera baixo ao principio assi **7** & depois decendo com o segundo trato da mão /p. 54 **L**/ da mão direita ate a esquerda ate emparelhar com a parte inferior do corpo das letras assi **7**, & dali tornaremos atras com o terceiro trato assi **7 Z Z.**

♥ A letra **&**, tem o corpo debaixo mayor, que o deriba, **&** deue de emparelhar com a parte inferior da regra, fazse de hum golpe sem aleuantar a pena; o modo de comessar se entendera pellas figuras seguintes assi **2 2 &**. 

Das sobre ditas letras se ve que desoito se formão de hum so trato que são estas **a b c g h i k l m n o q r s u z &**, & tambem o **e**, como querem algũs, as que se /p. 55 **L**/ se seguem se fazem so de dous tratos **d e f p t x y** isto he o que toca a primeira consideração do Alphabeto da forma da letra tirada que se quer sempre algum tanto inclinada. 

[Desenho]

---

/p. 56/

[Desenho de *putti* com o alfabeto]

DA FORMA, QUE SE GVARDA NA LETRA DE GRIFO, QVE EM O ESPANHOL VVLGAR SE CHAMA CHANCELLERESCA

[Pequeno desenho]

---

/p. 57 ℒ/

REQVERE • esta letra de Grifo guardar a forma de hũa figura quadrada, que tenha mais em largo, que em comprido, isto fazendo duas linhas direitas igoalmente distintas, segũdo a grandeza da letra que quizermos fazer desta maneira = entre estas duas linhas se terminara o corpo da letra de Grifo segundo sua grandeza, & largueza, digo das que se formão em quadro como o *a*, & outras, que della nascem /p. 58 ℒ/ [nas]cem, sera tanta, quanta a ametade do espaço das ditas duas linhas diuidindo com outra terceira, as que não tiuerem o quadro expresso ao menos tenham couza, que mostre ser igoal exemplo o *r*, não tem porem mayor espaço no largo do que ocupa a pontinha de cima, que he o largo. não se diz isto pera que se haia de guardar o tal compasso em esta letra de Grifo, se não pera que se entenda sua perfeita medida.

[Desenho de animal marinho]

---

/p. 59/


[Desenho de *putti* com o alfabeto]

DO CONTEXTO, E TRAVAÇÃO DAS LETRAS.

[Pequeno desenho]

---

/p. 60 ℒ/

TEMOS • pois dito quãto a primeira consideração, conuem agora tratar da segunda, que he do contexto, & trauação das letras, & ha algumas, que recusão aiuntarse com outras como são *gho p q* não falo geralmente de toda a sorte de letras, que em letra formada da Igreja não tem isto lugar; outras ha que facilmente concordam, como são *c d e l m n t u* &c. Bautista Palatino poem duas regras mui apanhadas; /p. 61 ℒ/ [apa]nhadas; a primeira he, que todas as letras que acabão com a pontinha no fim reuirada tem trauação, & liga como são *a c d i k l m n t u*, porque estas tem donde se podem atar, porem nunca se atão sem se encontrarem no contexto de falar o exemplo he este *ab ad af ag ah ai al am an* &c. a segunda regra he que o *f. y. l. t.* fazem liga quanto em si he com todas aquellas letras, que não tem hastia, exemplo *fa fe fg fi fm fn fu* &c *ta te to tm*. 

[Desenho de cães]

---

/p. 62/


[Desenho de *putti* a escrever]


DA ORDEM, QUE DEVEM GVARDAR CERTAS LETRAS.

[Pequeno desenho]

---

**/p. 63 L/**

FALANDO• da ordem, que he a terceira couza, que propusemos pera fermosura das letras digo, que he a igoaldade das ascendencias, & descendências das hastias como são **b f g h k l p q l** cuio excesso faz - uentagem ao corpo da regra - quando por sima, quando por baixo, & as vezes por ambas as partes, como paresse em o **f**, & em o **l** pera mais clareza desta consideração assinaremos algumas regras as **/p. 64 L/** as quais ainda, que não comprehendem tudo, o que nesta parte se pode dizer, abrirão caminho, sem muita dificuldade. Seia a primeira regra, que as letras maiusculas, ou capitais, que são letras grandes sempre se poem em principio da dição ou palaura, & nunca no meyo, nem no fim. 

A segunda regra he, que nenhũa dição se ha de escreuer com letra capital, se não for principio de verso, ou de clausula, que em principio de liuro, capitulo, carta, & outros semelhantes lugares principais porfim se deixa ver ter letra capital. A terceira regra he **/p. 65 L/** he, que todo o nome propio, & o que se deriuu d'elle (como he Roma, Romano, Francisco, Franciscano[]); em qualquer lugar; que se acha se escreue com letra capital. 

[Desenho de arranjo floral]

---

**/p. 66/**

[Desenho de *putti* a escrever]

DA PROPORÇÃO, QVE SE DEVE OBSERVAR NA ESCRITVRA.

[Pequeno desenho]

---


**/p. 67/**


A• QVARta, & vltima couza, que na concideração das letras, & sua fermosura puzemos, foi a proporção, a qual he mui necessaria guardarse geralmente em tres partes, a saber na grandeza do corpo das letras, nos excessos, que fazem nas que tem hastias assi por sima, como por baixo do regrado, assi mesmo no interuallo, ou distancia, que são quatro, como declararemos. Quando a primeira parte **/p. 68 L/** [par]te<sup>15</sup> em todo genero de letra, agora seia letra tirada, ou de Grifo, ou mercantil, ou seia grande, ou de qualquer outra calidade, sempre he necessario, que se guarde a proporçam, que os Mathematicos chamão a qualitatatis, a qual como elles dizem consiste em a igoaldade de duas quantidades. Digo pois, que se ha de guardar proporção, & que hũa letra não seia mayor, que a outra, mas mui igoais, & semelhantes. Isto se ha de entender fora das ascendencias, & descendencias. Das letras Capitais não temos que dizer, por que claro esta, que ninguem as podera reduzir entre as duas linhas da letra pequena, & assim não guardarão **/p. 69 L/** [guarda]rão a proporção dita aequalitatis. Todo o excesso de letras, que passão da regra



---


<sup>15</sup> Texto escrito em cartela.



pera sima, como pera baixo he contra a boa proporção, & assi deuem de ser igoais cuia medida sera o corpo, & largueza da regra donde nascem. 

A terceira couza em que tem lugar a proporção he nos interuallos, & distancias, que se achão na escritura, que como temos presupposto são quatro. O primeiro, & mais notauel he a distancia de regra, ha regra, da qual Palatino, & outros querem, que de hũa regra, a outra regra a de auer dobrado maior espaço, do que he o corpo de cada regra por si, segundo a sua largueza. O segundo /p. 70 / [segun]do interuallo sera a distancia, que deuide as letras entresi de cada palaura, porque se em isto não houuesse igoaldade, alem de que a escritura parecera mal, dado que a letra estiuessa cortada de bom talho, sera dificultosa de ler, logo he necessario, que as letras de cada palaura, vão de tal sorte vnidas, que de seu bom compasso pareça fermosa, & a leitura clara dando a entender donde comessa, & acaba cada palaura. Quam iuntas haiam de ir humas das outras poem os Autores cômummente esta regra.

Tanto espaço ha de hauer entre letra, & letra, quanta he a distancia /p. 71 / [distan]cia das duas pernas do *n*. O terceiro interuallo he, o que costuma ficar de palaura a palaura, este deue ser tanto, quanto são duas vezes dous brancos de hũ *n*. Isto diz Vincentino. 

O quarto interuallo denota a diuisam das sentenças na escritura este costumão os impressores assinalar desta maneira /, : ( ) ? . o primeiro sinal se chama segundo os gramaticos diastole, a segunda comma, a terceira colum, a quarta parenthesis, a quinta interrogationis, a sexta periodi, digo pois que auemos de dar dobrado espaço, do que hauemos dado aos outros sinquo pontos, porque assi se acha obseruado por Aldo Manucio. 

---

/p. 72/


[Desenho de *putti* em contexto de aprendizagem da escrita]

DA TRAÇA, E ORDEM QVE SE HA DE TER COM AQVELLE QVE COMESSA A ESCREVER.

[Pequeno desenho]





---

/p. 73 /

Digo● pois, que pera fazer a mão legeira, & segura hum, que comessa a escreuer se deue guardar a traça, & ordem seguinte, que refere Palatino, & antes delle Quintiliano autor grauissimo; & he hũa tauoinha de metal muj lisa, & nella esculpidas todas as letras do **A b c**. cauadas quanto a grossura de hum canto de real, que fiquem bem compassadas, & perfeitas, & sobre grandes, pera, que o principiante possa distinta /p. 74 <sup>16</sup>/ [dis]tintamente ver as partes, & feitio das letras, depois tomarão hum regrão de estanho, como huma pena de pata macissa, pera que pese, & com o vso della lhe fique a mão leue: Este regram se ha de aparelhar, como hũa pena fazendolhe a ponta da

---

<sup>16</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: IHS.

mesma forma sem ser fendido. Com este regram, como se fosse pena ha de comessar o principiante, & andar por as cazas das letras grauadas em a tauoinha de metal, como se escreuesse com tinta em hũa folha de papel, porem ha de ter especial cuidado em que sempre comesse medie, & acabe de andar cada letra, conforme as regras, /p. 75 / regras, que pera este effeito na traça das letras demos: neste exercicio, & continuo ãdar, por estas cazas das letras se detenha o principiante ate que saiba andar por ellas, & depois pondo a tauoinha de metal de parte comesse ia de escrever em papel regrado desta maneira: deue assinallar quatro riscas igoalmente distintas, destas quatro riscas que digo as duas do meyo seruiram, pera limitar o corpo da letra as duas vltimas pera termo onde hão de acabar as hastias que sobem, & abaixam. Entre estas quatro riscas andarà o principiante por algũs dias, ate que tenha tomado com /p. 76 / com a mão a forma & traça de cada letra. Depois deixadas as vltimas riscas das quatro se costumarà a escrever entre duas, que limitam o corpo da letra, & passados algũs dias tirara hũa das duas atreuendose a escrever com hũa so, & sera adebaixo. Finalmente deixando tambem esta vltima risca comesse a escrever em hũa folha branca, pondo debaixo della outra folha regradada com riscas negras, pera que pareçam, & vislumbrem sobre a branca, esta folha assi regradada de negro (a que chamão regra falsa) serue em lugar do verdadeiro regradar, de que primeiro vsamos sobre a qual continuan /p. 77 / [con]tinuando o exercicio de escrever vira (o que assi o fizer) a segurar tam perfeitamente a mão, que depois sem aiuda de regra ficarà com tal habito, que escreua segura, & soltamente. Diz Palatino, que aproueita muito fazer o aparo da pena brando, & aberto, pera que corra bem a tinta, porque se corre com difficuldade he necessario apertar a pena, de que nasce ficar a mão pezada. 

[Desenho de flor]

---

**/p. 78/**

[Página decorada. Inclui três cartelas diferentes, cada uma com inscrições. A primeira regista:]

SOLÍ DEO HONOR, E GLORIA. 

[Cartela do meio, de maior dimensão:]

SÍT NOMEN DOMÍNI – BENEDICTVM.

[Inscrição da última cartela:] FACÍEBAT

---

**/p. 79/**

[Página com os monogramas de Jesus e Maria entrelaçados. Tem ao cimo a inscrição: INRI]

[Monogramas:] M [e no interior:] IHS

[Na parte inferior da página, do lado esquerdo, disposta em círculo, como num selo:] ANTONIVS PERSONA FACIEBAT SIC.

---

<sup>17</sup> Parte superior da cercadura com a inscrição ao centro: A[ve] M[aria].

---

**/p. 80/**

[Desenho de putti com um pergaminho nas mãos, onde se pode ler:] Diz o Petrarcha, que o bom Rey o dia que comessa a reynar acaba de viuer a si.

FEÍTA A PRATÍCA DA ORTHOGRAPHIA COMESSA O EXERCÍCIO DE ESCREVER, COM TRESLADOS DE VARIADAS LETRAS. 

---

**/p. 81/**

[Página decorada, com três cartelas]

[Ao cimo, numa primeira cartela, o título:] LETRA TIRADA 

[Na cartela maior:]

Diz • o Petrarcha, que o bom Rey o dia, que comessa a Reinar acaba de viuer a si, E comessa de viuer pera outros, E se faz o contrario, destrue totalmente a Republica: porque como diz Xenephonte, todas as que se perderam foi por cauza dos Governadores.

**A a b c d e f g h i l m n o p q r s t u x z.**

[Em cartela, em baixo:] faciebat. 

---

**/p. 82 **

[Em cartela, ao cimo, a servir de título:] LETRA TÍRADA MEYAAM.

Em<sup>18</sup> Lugar de letras se entendião os Egepcios antigos por figuras, E charateres, E quando queriam significar Deus pintauam hum cetro direyto, E leuando com hũ olho em cima dando a entender, que Deus era iusto Rey, E que via tudo, E que tais hauiam de ser os Principes, que quizessem ter por vida, empregala em couzas de gloriosa memoria, & c.

**A<sup>19</sup> a a b c d e f g h i l m n o p q r s t u x z**

Sic<sup>20</sup> scribebat. 

---

**/p. 83 **

[Em cartela, ao cimo, a servir de título:] LETRA TÍRADA MAÍS GROSSA. 

OSÍRES • diz Diodoro, que foy Rey do Egypto, onde ensinou muitas artes, E o adorarão os Egepcios como a Deus, ou Rey diuino, dizendo, que elle era o mesmo sol. Quizerão nisto significar os antigos, que o bom Principe, E Prelado he hum sol commum a todos, que vigia sobre seu pouo com muitos olhos, estando sempre no meyo como sol, que esta no meyo de sete Planetas &c.

<sup>18</sup> As duas letras da preposição «em» estão ornamentadas.

<sup>19</sup> Letra ornamentada.

<sup>20</sup> Primeira letra ornamentada.

<sup>21</sup> Página com cercadura igual à página anterior.

---

**/p. 84/**

[Página ilustrada, com duas cartelas com inscrições:]

[ao cimo, em cartela e a servir de título:] LETRA MIVDA TÍRADA.

[Na cartela maior, no centro da página:]

Perguntando<sup>22</sup> Bias o philosopho qual era o bom Principe, E Prelado; respondeo como refere Celio Rhodiginio, que aquelle, que obedece as leis, E que he o primeiro, que se sogeita a ellas; E nisto diz elle verdade, &c.

**A<sup>23</sup> a b c d e f g h i l m n o p q r s t u x y z**

---

**/p. 85 L/**

[Em cartela, ao cimo, a servir de título:] LETRA TÍRADA CORTADA.

Cambises • Rey dos Persas dezia, que duas erão as couzas, com que podia a Republica sustentarse, a primeira quando a virtude regia ao que regia, & a segunda quando os que obedecem entendiam, quanta honra era obedecer. Dizendo hũs a Thio ponto Rey de Lacedemonia, que entam hia bem aos Lacedemonios quando os Reys aprendiam a bem mandar, respondeo antes porque os subditos aprendem a bem obedecer &c.

**A<sup>24</sup> a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u v x<sup>25</sup> y z**

---

**/p. 86 L/**

Maiusculas<sup>26</sup> Letras<sup>27</sup>

[Contém, por ordem alfabética, letras maiúsculas do A ao H, muitas delas ornamentadas]

---

**/p. 87 L<sup>28</sup>/**

[Contém, por ordem alfabética, letras maiúsculas do H ao Z, muitas delas ornamentadas]

---

**/p. 88/**

[Desenho de *putti* com instrumentos da escrita, tendo um deles na mão um rolo aberto onde se lê: «Don João per graça de Deus Rey de Portugal»]

ESTÍLO, E FORMA DA LETRA PORTUGUEZA CHAAM, E GROSSA, E OVTRAS 

[Pequeno desenho]

---

<sup>22</sup> Capital inicial ornamentada.

<sup>23</sup> Letra ornamentada.

<sup>24</sup> Letra ornamentada.

<sup>25</sup> Letra ornamentada.

<sup>26</sup> «M» ornamentado.

<sup>27</sup> Texto escrito em cartela.

<sup>28</sup> Página com cercadura, muito semelhante à anterior.

---


**/p. 89** 

[Ao cimo, em cartela, a servir de título:] LETRA PORTVGVEZA

Don<sup>29</sup> Joam per gracia, de Deus Rey de Portug[a]], e dos Algarues Daquem, e dale[m] mar em Africa señor de guine, e da conquista naugação comércio de Ethiopia Arabia Persia e da India etc.. Aos que este meu aluara virem faco saber, que avendo Respeito aos muitos seruicos, que me fez Belchior homem ey por bem

**A a a b c d e f g h i l m n o p q r s t u x z**

---

**/p. 90** 

Letra Portuguesa

A A A A a a a a b b b B B B C c C c cer ch D d D D D de h e e e E e eo e e por efi f f f offi a fez g g g G Ge lh h h H e lhe lho J i J i ij aj l l l lh L L L m n n M M N N No o O O O p p p P P q q Q q que r r r R R R R s s s s s s s S s s st st t T tt u v v V u V L Lx X x y y y Y z z Z

A[ntónio]<sup>30</sup> P[essoa] o escreveo em Lixboa

[Pequeno desenho a servir de remate]

---

**/p. 91**

[Página com desenho e três cartelas. Na primeira, a servir de título:] PORTVGVEZA FORMADA.

[Na cartela central e de maior dimensão:]

Hũa das virtudes, de que foi louuado o grande Constantino foi, que aos homens baixos, a que quiz bem antes, que fosse Emperador, depois de alcançado o imperio lhes fez merce<sup>31</sup> de dinheiro, mas não, de officios da Republica; saluo os que têm habilitade, & merecimento.

**A a a b c d e f g h i l m n o p q r s t u x z.**

[Em pequena cartela ao fundo:] A[ntonio] P[essoa] faciebat.

---

**/p. 92** 

[Numa cartela, ao cimo, a servir de título:] PORTVGVEZA CHAAM.

Assi • como o pintor por parte da perspectiua nos faz parecer as couzas altas, e baixas segundo a tauoa liza: assi nossa estimativa, por industria da affeição, nos faz parecer humas mesmas obras, e destà enganosa perspectiua da affeição ser commua, vem a desenganada iustica estar em poucos. &c.

**A a a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u x y z.**

---

<sup>29</sup> Capital decorada.

<sup>30</sup> Capital decorada.

<sup>31</sup> A palavra «merce» estava escrita com «ç» e a cediha foi corrigida, aparentemente com a mesma tinta.

---

**/p. 93 L/**

[Numa cartela, ao cimo, a servir de título:] PORTVGVEZA CORTADA GROSSA.

Assi• como he necessario fundir no fogo o metal pera se delle fazer huma imagem, que depois fique, e permaneça, assi he necessario fundir nossas vidas no fogo dos trabalhos, e bons exercicios, pera da hi sair imagem de boa fama dirigida a honra de Deos. &c.

**A a b c d e f g h i k l l m n o p q r s t u x z**

---

**/p. 94 L/**

[Numa cartela, ao cimo, a servir de título:] SPES VNÍCA

ASSI• COMO O MAR ÍMITA, e segue ao ar de maneira, que se o ar esta sereno, esta o mar assossegado, E se o ar anda tempestuoso anda o mar com tromenta, assi o Principe se he virtuoso o Pouo segue a uirtude, & se he vicioso he tâbem o Pouo dado a uicios. Por isso dezia São Paulo. Poente por exemplo de boas obras, & seras estimado de Deus, E dos homens &c.

**A a b c d e f g h i k l m n o p q r s s t v u x Z**

---

**/p. 95 L/**

[Numa cartela, ao cimo, a servir de título:] SPES VNÍCA

NO• DEVTERONOMÍO mandaua Deos, que tanto, que el Rey fosse eleito, & constituido escreuesse a lei, & a tiuesse consigo, pera por ella se governnar.

E no quarto liuro dos Reys esta escrito, querendo constituir em Rey o Principe lhe poz o sacerdote na cabeça a coroa real, E ensima a ley de Deos: porque ella he a que os Reys so deuem estimar.

**A a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u v x Z**

---

**/p. 96 L/**

Estando<sup>32</sup> enfermo o bom Rey Daud sentindo, que hia ia apagando, & consumindo o pauio de sua vida chamou a seu filho Salamam encomêdandolhe a iustica, disse fauorecesse os bons, E castigasse os maos.

---

**/p. 97 L<sup>33</sup>/**

DÍZÍA• Democrito Philosopho, que duas couzas governauam o múdo premio, e pena. Isto quiz significar el Rey Cyro quando disse, que a obediencia em as leys consistia nos que mandam louuarem, E honrarem os obedientes, E castigarem desobdientes, &c.

**A a a b b c c d d e e f f g g h h i j k l l m m n n o o p p q q r r s s t t v u x y Z**

<sup>32</sup> Capital ornamentada.

<sup>33</sup> Página com cercadura semelhante à da página anterior.

---

**/p. 98** 

[Página com letras maiúsculas ornamentadas, de A-M, por ordem alfabética].

---

**/p. 99** <sup>34</sup>

[Página com letras maiúsculas ornamentadas, de N-Z, praticamente por ordem alfabética. A página termina com duas capitais ornamentadas:] A[ntonio] P[essoa]

---

**/p. 100/**

[Desenho de *putti* em contexto de ensino/ aprendizagem da escrita. Um deles escreve:] Aristoteles nas Eth(icas).

FORMA DA LETRA REDONDA, E OVTRAS VARÍAS 

[Pequeno desenho]

---


**/p. 101/**

[Página com desenho e três cartelas. Na primeira, ao cimo, a servir de título:]

LETRA REDONDA. 

[Ao centro, em cartela com formato de medalhão:]

ARÍSTOTELES nas Ethícas diz, que o Rey se ha de auer com os subditos, como bom pastor com as ouelhas, & nas Politicas diz, que ha de destribuir as honras por si, & os castigos, &c.

[Ao fundo, em cartela mais pequena:] A[ntonio]. P[essoa]. faciebat. 

---

**/p. 102/**

[Página com desenho. Ao cimo, em tarja:] LETRA REDONDA ANTIGA.


[Em cartela, ao centro:]

HVMA estatua que o senado punha a hum capitam, & o fauor que nisto lhe fazia em querer que huma imagem de pedra ficasse em memoria dos notaueis seruiços excitaua a outros a morrer pella patria.

[Pequeno desenho de remate].

---

**/p. 103/**

[Página decorada, contendo três cartelas. Na primeira, ao cimo, o título:] LETRA ANTIGA GROSSA 

---

<sup>34</sup> Página com cercadura, semelhante à da página anterior.


[Em cartela, ao centro:]

Socrates dízia que o homem hauía de ter todo o mundo por sua terra propia pera ser perfeito. 

[Em cartela, ao fundo:] Persona faciebat.

**/p. 104/**

[Página decorada com um medalhão ao centro e duas cartelas. Na da parte superior, a servir de título:] LETRA DE GRÍFO.

[No medalhão do centro:] Aquella moeda he melhor, que sendo menor na valia he maior; assi aquella tenho por melhor pratica, que sendo mais breue nas palauras, he maior nas sentenças. 

[Na cartela inferior:] **A a b c d e f g h i K l m n o p q r s t u v x Z**

**/p. 105/**

[Página decorada com um medalhão ao centro, na parte superior, e uma grande cartela. No medalhão:] LETRA DE GRÍFO GROSSA [Pequeno desenho].

[Na grande cartela:]

DE PHÍLÍPPE PAY de Alexandre magno se diz, que tinha hum pagem, que lhe seruia de lhe dizer cada dia estas palauras. Philippe es homem: Como se lhe dissera. Nam viuas esquecido de ti.

[Três pequenos desenhos, a servir de fecho].

**/p. 106/**

[Desenho de *putti* a conversar, um com uma pena na mão e outro com um compasso. Abaixo, a servir de título do capítulo:]

FORMA DA LETRA CASTELHANA, E DE MERCADORES, E OVTRAS.

[Pequeno desenho].

**/p. 107 **

[Em tarja, a servir de título:] CASTELLANA FORMADA

Bien • auenturada, y muy gloriosissima princesa de los angeles madre, y señora, de los peccadores = amparo, y remedio de todos.

**A** [com a forma do alfa grego minúsculo] **a b c d e f g h i k l m n o p q r s** [longo] **s t v u x y z**

Faciebat.



---

**/p. 108 ℒ/**

[Ao cimo e ao centro, em uma cartela a servir de título:] LETRA DE MERCADORES.

Carga• feita com boa ventura pera Bilbao por conta de Pedro de Freitas mercador e morador nesta Cidade. Primeiramente em roland numero z. vam quinhentos, e quarenta, e noue libras de latam recozido a preço de quatro soldos por libra. Ytem mais se cargaram quarenta pecas de Ruam fino.

**A a b c d e f g h i k l m n o p q r z s** [longo] **t v u x y z z s** [em formato de sigma grego]

Faciebat.

---

**/p. 109 ℒ/**

[Ao cimo e ao centro, em uma cartela a servir de título:] LETRA BASTARDA.

Os• antigos dicerão que mais excellentes sentença E apophthema que se podia imaginar era esta: Conhece-te a ti mesmo. Diogenes Laercio diz que he ella de Thales hum dos sete Sabios de Grecia. Como quer que seia ella [sic] era tida por diuina, E em tanta estima que perguntando a Demonax o philosopho quando comecara a philosophar respondeo que depois que comecara a conhecer a si mesmo. etc.

**A a . b b . c c . d d . e e . f f . g g . h h . i j . k . l l . m m . n n . o o . p p . q q . r r . s s . t t . v . u . x x . y . z .**

Faciebat.

---

**/p. 110 ℒ/**

[Ao cimo e ao centro, em uma cartela a servir de título:] LETRA REDÕDA FORMADA.

Assi• como a propria sombra foge de quem corre apos ella, e uai apos quem della foge; assi a uerdadeira gloria desta vida foge a quem a busca, e busca a quem a foge, quer a quem a nam quer da aquem lhe nam pede, despedese de quem a tem em muito, segue a quem a tem e pouco, etc.

**A a b c d d e f g h i r l m n o p q r s s** [longo] **t t t u v x y z z** [Pequeno desenho de fecho].

**A . B . C . D . E . F . G . I . H . J . K . L . M . N . O . P Q R S T U X Y Z**

---

**/p. 111 ℒ/**

[Ao cimo e ao centro, em uma cartela a servir de título:] LETRA DE PRÍVÍLEGIOS

Este<sup>35</sup> he hum treslado bem e fielmête tirado de hũa carta de prouisam Real = de sua magestade escripta = em purgaminho e sellada cõ seu sello Real.

**A a b c d d e f g h i k l m n o p q r s t t u v x y z .**

---


<sup>35</sup> Capital muito elaborada do ponto de vista gráfico.

---

**/p. 112 L/**

[Ao cimo e ao centro, em uma cartela a servir de título:] LETRA DE BVLAS

JOANNES Miseratione diuina tituli Sancti Joannis ante portam latinam sancte Romane ecclesie presbyter Cardinalis Archiepiscopus. Etc.

**A a b c d e f g h i j k l m n o p q r r s** [longo] **s t v u x y z** .

**A B C D E F G H J K L M N O P Q R S T V X Y Z**

**A B C D E F G H J K L M N O P Q R S T U X Z**<sup>36</sup> .

---

**/p. 113/**

[Desenho de *putti* a aprender a ler as letras A e B. Abaixo, a servir de título do capítulo:] FORMA DA LETRA CABÍDOLA, E OVTRAS VARIAS .

[Pequeno desenho].

---

**/p. 114/**

[Página decorada com um grande medalhão, tendo na cercadura]: Ave Maria [e no seu interior um monograma da Avé Maria. Em baixo, cartela com:] GRATÍA PLENA.

---

**/p. 115 L/**

[Alfabeto desenhado sobre linhas decoradas, cada linha com três letras:] A B C D E F G H I K L M

---

**/p. 116 L/**

[Alfabeto desenhado sobre linhas decoradas, cada linha com três letras e a última com duas:] N O P Q R S T V X Y Z

---

**/p. 117 L/**

[Página dividida em dois retângulos e em cada um uma letra decorada:] A B

---

**/p. 118 L/**

[Página dividida em dois retângulos e em cada um uma letra decorada:] C D

---

**/p. 119/**

[Página<sup>37</sup> dividida em doze quadrados decorados e em cada um uma letra:] A B C D E F G H I K L M

---

<sup>36</sup> Nesta segunda lista de maiúsculas faz-se um traçado mais elaborado do que na primeira.

<sup>37</sup> Suporte em mau estado de conservação.

---

**/p. 120/**

[Página<sup>38</sup> dividida em doze quadrados decorados e em cada um uma letra:] N O P Q R S T V X Y Z.  
[O último quadrado apresenta o desenho de uma mão com um compasso].

---

**/p. 121/**

[Página dividida em doze quadrados decorados e em cada um uma capital decorada:] A B C D E  
F G H I K L M

---

**/p. 122/**

[Página dividida em doze quadrados decorados e em cada um uma capital decorada, exceto no último:] N O P Q R S T U Y X Z [com a inscrição:] INRI. [No último quadrado uma mão a segurar um coração e por cima a inscrição:] IHS

---

**/p. 123/**

[Página dividida em doze quadrados de fundo preto decorados a branco e em cada um uma letra branca:] A B C D E F G H I K L M

---

**/p. 124/**

[Página dividida em doze quadrados de fundo preto decorados a branco e em cada um uma letra branca, exceto no último:] N O P Q R S T U X Y Z [No último quadrado desenho de uma mão a segurar arranjo floral].

---

**/p. 125 **

[Página dividida em dois retângulos e em cada um uma capital decorada:] A B

---

**/p. 126 **

[Página com dois retângulos e em cada um uma capital decorada:] N [com a inscrição: INRI] S

---

**/p. 127 **

[Página dividida em quadro linhas, com:] ABCDEF / GHIKLM / NOPQRS / TUXYZ<sup>39</sup>.

---

**/p. 128 **

[Desenho de uma mão com um compasso; inclui tarja com:] LABORE ET CONSTANTIA.


---

<sup>38</sup> Suporte em mau estado de conservação.

<sup>39</sup> O / assinala a mudança de linha.

---

**/p. 129/**

[Desenho de *putti* com um compasso. Abaixo, a servir de título do capítulo:]  
 FORMA DA LETRA GOTÍCA, DE COMPASSO, E OVTRAS   
 [Pequeno desenho].

---

**/p. 130 **

[Página dividida em dois retângulos com letras decoradas:] A B C [/] D E F

---

**/p. 131 **

[Página com dois retângulos com letras decoradas:] G H I [/] K L M

---

**/p. 132 **

[Página com dois retângulos com letras decoradas:] N O P [/] Q R S [longo]


---

**/p. 133 **

[Página com dois retângulos com letras decoradas:] S T U [/] X Y Z

---

**/p. 134 **

[Página dividida em quatro linhas, tendo uma taja ao cimo a servir de título, com:] ALPHABETO  
 GREGO<sup>40</sup> 

[Linha 1 e distribuídos em 3 camadas] a Alpha A [/] b Vita B [/] g Gamma  $\Gamma$  [/] d Delta  $\Delta$

[Linha 2, *idem*:] e Epsilon E [/] Z Zita Z [/] e Ita H [/] th Tita  $\Theta$

[Linha 3, *idem*:] i Iota I [/] c Kappa K [/] l Lambda  $\Lambda$  [/] m Mi M

[Linha 4, *idem*:] n Ni N [/] x Xi  $\Xi$  [/] o Omicron O [/] p Pi  $\Pi$

---

**/p. 135 **

[Página dividida em duas linhas ao cimo]

[Linha 1 e distribuídos em 3 camadas] r Ro P [/] s Sigma  $\Sigma$  [/] t Taf T [/] y Ypsilon Y


[Linha 2, *idem*:] ph Phi  $\Phi$  [/] ch Chi X [/] ps Psi Y [*sic*] [/] o Omega  $\Omega$

[Desenho numa cartela de uma mão com um compasso].

---

<sup>40</sup> Entre cada letra grega maiúscula há um pequeno desenho, tanto na página 134, como na 135.

## /p. 136 ل/

[Página dividida em quatro linhas, tendo uma taja ao cimo a servir de título, com:] ALPHABETO MOVRISCO<sup>41</sup> 

[Linha 1 e distribuídos em duas ou três camadas:] Chach ث [/] Scha ت [/] a Ba ب [/] a Elif ا<sup>42</sup>

[Linha 2, *idem*:] d د Da<sup>43</sup> [/] H ح<sup>44</sup> [/] h H ح [/] g Gim ج<sup>45</sup>

[Linha 3, *idem*:] r<sup>46</sup> ط Ta [/] z ز Za [/] r ر Rra [/] d ذ Da

[Linha 4, *idem*:] n ن Num [/] m م Mem [/] l ل Lam [/] c Caf ك<sup>47</sup>

## /p. 137 ل/

[Página dividida em quatro linhas]

[Linha 1 e distribuídos em duas ou três camadas:] ق Cof.<sup>48</sup> [/] f Elfe<sup>49</sup> [/] غ Gaim [/] s ص Sad<sup>50</sup>

[Linha 2, *idem*:] y ي Elia [/] la لا Lamalif [/] t ظ Ta<sup>51</sup> [/] s س Sin<sup>52</sup>

[Linha 3, *idem*:] ش Xin [/] ع Hain [/] e<sup>53</sup> Dad ض [/] ء Elhansa<sup>54</sup>

[Linha 4, *idem*:] u و Guau<sup>55</sup> [/] h ه Ha

<sup>41</sup> Entre cada letra maiúscula há um pequeno desenho, tanto na página 136, como na 137. Transcreve-se a equivalência com o *alifado*, ou alfabeto árabe.

<sup>42</sup> O alfabeto deve ler-se da direita para a esquerda; neste linha a ordem das letras segue os cânones da língua árabe. A letra identificada como *Scha* equivale a «t»; *Chach* equivale a «th» na palavra inglesa «think» ou no «Z» castelhano em Zaragoza, por exemplo.

<sup>43</sup> Esta letra e a primeira da direita da linha seguinte são muito semelhantes, em termos gráficos, às publicadas nas várias edições do *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne...* e do *Compendio del gran volume dell'arte del bene, & leggiadramente scrivere...* de Giovanni Battista Palatino; as demais são diferentes. Também distintas são as formas caligráficas presentes no «Recueil d'alphabets et d'exemples d'écritures anciennes», manuscrito de Pierre Hamon (gallica.bnf.fr).

O desenho de cada uma das letras do alifado – ou alfabeto árabe – está mais correto no livro de Urban Wyss, *Libellus valde doctus, elegans, & utilis, multa & varia scribendarum literarum genera complectens*, 1549, p. 116; porém, este último livro não apresenta o alfabeto completo e o tipo de letra é claramente diferente, parecendo não haver relação entre ambas as obras.

<sup>44</sup> O autor não incluiu um ponto diacrítico na parte superior desta letra, gerando equívocos com as duas letras que a ladeiam.

<sup>45</sup> As letras estão bem ordenadas, da direita para a esquerda; são incluídos dois «H» que deveriam ter sido diferenciados; o que se encontra mais à direita – com um ponto sobreposto – equivale foneticamente ao «j» castelhano, como em Juan ou Jaca, e é frequentemente transcrito sob a forma *kh*.

<sup>46</sup> Deveria estar «T» (trata-se de um T enfático) e não «r»; mas anota «Ta», o que está correcto. Esta última letra árabe – a da esquerda – está mal colocada para os padrões da atualidade mas equivale à forma como o alfabeto árabe se sequenciava no Magrebe; a fonte de informação do autor deve ter sido norteafricana, eventualmente do actual Marrocos, onde esta sequência – ordem *hijāt* magrebina – se manteve até inícios do século xx.

<sup>47</sup> A sequência de letras segue a referida tradição magrebina, mas o autor esqueceu uma letra que incluirá mais adiante; não a incluiu por – eventualmente – sendo muito parecida com uma letra da linha anterior, ter considerado que já estava desenhada.

<sup>48</sup> A letra «Cof» – habitualmente *Qaf* – pode não ter pontos diacríticos na tradição caligráfica magrebina, o que acontece aqui.

<sup>49</sup> A letra «Elfe» – conhecida como «Fá», oralmente também conhecida como *Al-Fa*, ou *El-Fé* em algumas regiões – tem habitualmente um ponto diacrítico sob a letra, no Magrebe (e sobre a letra, em outras regiões); aqui não surge nenhum ponto.

<sup>50</sup> As letras não estão colocadas pela ordem magrebina nem pela ordem comum a outros territórios de língua árabe.

<sup>51</sup> Há uma clara confusão com a letra também identificada como «Ta» na terceira linha do quadro da página anterior (primeira da esquerda), faltando símbolos diacríticos que ajudem a distingui-las.

<sup>52</sup> As letras seguem, também aqui, uma ordem arbitrária. *Lamalif* é um cruzamento da letra *Lam* com *Alif*; é útil a sua representação mas não surge habitualmente no alifado normal de 28 caracteres.

<sup>53</sup> Há um claro equívoco ao colocar a referência «e», dado que a letra *Dad* – o seu nome está correcto – equivale foneticamente a um «D enfático».

<sup>54</sup> O símbolo «Hamza» não consta dos 28 caracteres habituais, mas é sempre ensinado e é útil a sua inclusão nesta tábua de 30 símbolos da escrita. A sua representação é semelhante à do «Hain» – representado nesta mesma linha – mas deveria ter perdido a sua parte inferior; visualmente são iguais.

<sup>55</sup> Trata-se da letra *Waw* – ou *Uau*; a identificação como «Guau», pode ajudar a perceber, eventualmente, a proveniência da informação.

**/p. 138** 

[Página dividida em quatro linhas, tendo uma cartela ao cimo a servir de título, com:] ALPHABETO HEBRAÍCO<sup>56</sup> [Pequeno desenho de fecho].

[Linha 1 e distribuídos em duas ou três camadas:] d Daleth ד [/] g Gime ג [/] b Beth ב [/] a Alep א

[Linha 2, *idem*:] Heth ח [/] z Zam ז [/] u Vau ו [/] b He ה

[Linha 3, *idem*:] Ghaph ק [/] c Caph כ [/] l Iod י [/] t Teih ט

[Linha 4, *idem*:] n Nun נ [/] m Mem מ [/] m Mem מ [/] l Lamed ל

**/p. 139** 

[Página dividida em quatro linhas<sup>57</sup>]

[Linha 1 e distribuídos em duas ou três camadas:] p Pe פ [/] Hain ח [/] Samech ס [/] n Nun נ

[Linha 2, *idem*:] q Cof ק [/] z Zzadi צ [/] z Zzad צ [/] Fe פ

[Linha 3, *idem*:] t Tau ת [/] ss Scin ש [/] r Reff ר

[Linha 4 – desenho de uma mão com compasso no interior de medalhão com a legenda:] LABORE ET CONSTANC[IA]<sup>58</sup>.

**/p. 140** 

[Página dividida em quatro linhas<sup>59</sup>]

[Linha 1:] a [/] b [/] c [/] d

[Linha 2:] e [/] f [/] g [/] h

[Linha 3:] i [/] k [/] l [/] m

[Linha 4:] n [/] o [/] p [/] q

**/p. 141** 

[Página dividida em 2 linhas, deixando um retângulo final<sup>60</sup>]

[Linha 1:] r [/] st [/] s [/] t

[Linha 2:] u [/] x [/] v [/] z

[No retângulo final um desenho de dragão]

**/p. 142** 

[Página dividida em doze quadrados e em cada um uma letra decorada<sup>61</sup>:] A B C D E F G H J I L M.

<sup>56</sup> Entre cada letra maiúscula há um pequeno desenho, tanto na página 138, como na 139.

<sup>57</sup> Suporte em mau estado de conservação.

<sup>58</sup> As duas últimas letras estariam tapadas pelo «túnel» do medalhão.

<sup>59</sup> Suporte em mau estado de conservação. Entre cada letra há um pequeno desenho onde está o [/].

<sup>60</sup> Suporte em mau estado de conservação. Entre cada letra há um pequeno desenho onde está o [/].

<sup>61</sup> Suporte em mau estado de conservação.

---

**/p. 143 L/**

[Página dividida em doze quadrados e em cada um uma letra decorada, exceto no último<sup>62</sup>:] N O P Q R S T V X U<sup>63</sup> Z.

[No último quadrado um desenho de uma mão e a inscrição:] IHS.

---

**/p. 144 L/**

[Página dividida em quatro linhas decoradas<sup>64</sup>]

[Linha 1:] a [/] b [/] c [/] d

[Linha 2:] d [/] e [/] f [/] g

[Linha 3:] h [/] i [/] k [/] l

[Linha 4:] m [/] n [/] o [/] p

---

**/p. 145 L/**

[Página dividida em quatro linhas decoradas<sup>65</sup>]

[Linha 1:] q [/] r [/] r [/] st

[Linha 2:] s [/] t [/] st [/] u

[Linha 3:] x [/] v [/] [Letra ilegível pela falha que ficou no suporte]

[Linha 4:] [Letra ilegível pela falha que ficou no suporte] [/][Letra ilegível pela falha que ficou no suporte] [/] z.

---

**/p. 146 L/**

[Página dividida em doze quadrados e em cada um uma letra decorada<sup>66</sup>:] A B C D E F G H J I L M.

---

**/p. 147 L/**

[Página dividida em doze quadrados e em cada um uma letra decorada, exceto talvez no último<sup>67</sup>:] N O P Q R S T U X Y Z.

[O último quadrado apresenta um buraco no suporte, pelo que está ilegível].

---

**/p. 148 L/**

[Página dividida em seis quadrados e em cada um uma letra decorada<sup>68</sup>:] A B C D E F.

---

<sup>62</sup> Suporte em mau estado de conservação.

<sup>63</sup> O mau estado do suporte não permite garantir que se trate de X e de um U.

<sup>64</sup> Suporte em mau estado de conservação. Entre cada letra há um pequeno desenho, onde se encontra o [/].

<sup>65</sup> Suporte em mau estado de conservação. Entre cada letra há um pequeno desenho, onde se encontra o [/].

<sup>66</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.

<sup>67</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.

<sup>68</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.

---

**/p. 149 L/**

[Página dividida em seis quadrados e em cada um uma letra decorada<sup>69</sup>:] G H [O meu estado do suporte inviabiliza a leitura correcta das restantes. Deduz-se que seriam J I K L].

---

**/p. 150 L/**

[Página dividida em seis quadrados e em cada um uma letra decorada<sup>70</sup>:]  
M N [O mau estado do suporte não permite ler as quatro restantes].

---

**/p. 151 L/**

[Página dividida em seis quadrados e em cada um uma letra decorada, exceto no último<sup>71</sup>; o mau estado do suporte não permite identificar as letras representadas. No último quadrado é possível ver uma mão e sobre esta ergue-se um compasso aberto].

---

**/p. 152 L/**

[Página dividida em seis quadrados e em cada um uma capital decorada<sup>72</sup>:] A B C D E F.

---

**/p. 153 L/**

[Página dividida em seis quadrados e em cada um uma capital decorada<sup>73</sup>:] G H J K L M.

---

**/p. 154 L/**

[Página dividida em seis quadrados e em cada um uma capital decorada<sup>74</sup>:] N O P Q R S.

---

**/p. 155 L/**

[Página dividida em seis quadrados e em cada um uma letra decorada, exceto no último<sup>75</sup>:] T V X Y Z.  
[O último quadrado contém o desenho de uma mão com uma pena e a tarja com a legenda:]  
LABORE VINCEBAT CALAMO.

---

**/p. 156 L/**

[Página dividida em seis quadrados e em cada um um pequeno desenho<sup>76</sup>].

---

<sup>69</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.

<sup>70</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.

<sup>71</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.

<sup>72</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.

<sup>73</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.

<sup>74</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.

<sup>75</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.

<sup>76</sup> Suporte em muito mau estado de conservação.



---

**/p. 157/**

[Página com desenho de uma ave coroada].

---

**/p. 158/**

[Página com desenho de aves].

---

**/p. 159/**

[Página com cercadura decorada e dentro desenho de aves, tendo ao centro uma coroa de frutos. No interior desta última, o desenho de uma mão a manobrar o compasso e uma tarja com a inscrição:] LABORE ET CONSTANTIA.

---

**/p. 160 L/**

IN LAVDEM OPERIS

Epigrama [Pequeno desenho de fecho]

NON • pueris tantum, Senibus quoque traditur ars haec:

Hinc etiam possunt discere multa Senes.

Scribunt pene omnes, pauci bene, vix tamen vllus

Recte Scribendi iura, modos que tenet.

Ergo, quod ignoras, author Persona docebit,

Quodque dedit nemo, picta tabella dabit.

Haec noua Scribendi si quis praecepta recusat,

Crede mihi, nondum prima elementa sapit.

[Desenho de arranjo floral].

---

**/p. 161 L/**

ÍN<sup>77</sup> LAVDEM AVTHORIS.

Epigrama.

Personae • hoc opus est: audit Persona, libelli

Author, ab authoris nomine claret opus.

Namque opus authori, atque operi quoque consonat author:

Nomine qualis hic est, talis in hoc opere est.

[Desenho de arranjo floral].

---

<sup>77</sup> Texto escrito em cartela.

---

**/p. 162** 

ÍN LAVDEM UTRÍVSQVE.

Epigrama.

Pascere • si cupias mentem, documenta supersunt:

Pascere vis oculos? Quod tuearis, habes.

Pagina conspicuis splendet de picta figuris,

Dicerem Apellaeas hic micuisse manus.

Mille notae, mille exemplaria: traditur ordo,

Quo sunt ad numeros cuncta trahenda suos.

Scilicet haec laudis summa est, quando utile dulci

Íungitur, hanc merito nobilis Author habet.

LAVS DEO 

---

**/p. 163/**

[Página em branco, apenas com um retângulo simples a definir a mancha de escrita e com um desenho de bovino com uma ave].

---

**/p. 164/**

[Página em branco, apenas com um retângulo simples a definir a mancha de escrita].

---

**/p. 165/**

[Página decorada com uma portada, tendo ao centro uma cartela com o título:]

TRATADO SEGVNDO DE ARÍTHMETICA; PELLO MESMO Author. [Pequeno desenho].

[Acima da cartela, também ao centro, um medalhão oval com:] IHS

[Na parte inferior da portada e também ao centro outro medalhão oval com:] ANNO DO SÑOR 1648. [Pequeno desenho]

---

**/p. 166/**

[Medalhão e, dentro deste, desenho de uma mão com compasso e com uma tarja, onde se pode ler:] LABORE, ET CONSTANTIA

[Em cartela aberta pelo compasso:] INCIPIT ISTA MANVS

/p. 167/

[Desenho de escudo e na base deste um anatóide com uma tarja na boca e a legenda:] MAXIME PRINCEPS.

/p. 168 L/

ANÍMASE ESTA OBRA COM NESTE LVGVAR se tomar a beneuolencia do nosso Principe de Portugal = D. THEODOSÍO A QVEM SE FAS, E DEDICA, E FASSE = pratica ao Leitor. ~

NO • PRÍNCÍPIÓ da Orthographia pratica de varias letras prometemos tratar da Arithmetica arte mui importante, & curiosa, & que ioga muito com as letras humanas /p. 169/ [human]as L, nem he possiuel dar passo sem ella, nẽ eu o poderei dar sem o patrocínio do nosso mui alto Principe de Portugal Dom Theodosio debaxo do qual emparo lanço tambem a seus pes este tratado como ja na Orthographia pratica o tenho feito, & o lustrei o melhor que pude com tarias de inuenção pera apparecer bem em suas Reais maos com que pertendi se conheca a uontade cõ que o offereco, & ao curioso sirua de mayor curiosidade pera se entreter nesta obra na qual daremos tal luz, & serão as regras tam proporcionadas a rezão do que se trata que sem outro mestre podera o principiante, & curioso conseguir seu intento, & ficar perito nesta arte que por ser tam natural ao que pertendeo sair bõ escriuão não podera o leitor deixar de estimar nosso trabalho.

Antonio Pessoa

ANÍMASE  
 ESTA OBRA  
 COM NESTE LVGVAR  
 se tomar abeneuolencia do  
 nosso Principe de Por-  
 tugal =

---

**/p. 170/**

[Desenho de *putti* em contexto de leitura ou aprendizagem da tabuada. Abaixo, a servir de título do capítulo:]

TRATADO SEGUNDO PRÁTICA DA TABOADA ORDEM PRIMEIRA DA ARITHMETICA.

[Pequeno desenho]

---

**/p. 171 L/**

|   |                      |
|---|----------------------|
| TABOADA                                   |                      |
| UNIDADE • .....                           | I                    |
| DEZENA .....                              | 20                   |
| CENTENA .....                             | 213                  |
| MÍLHAR .....                              | 2114                 |
| DEZENA de milhar .....                    | 51115                |
| CENTENA de milhar .....                   | 222166               |
| CONTO .....                               | 3342722              |
| DEZENA de conto .....                     | 43843798             |
| CENTENA de conto .....                    | 574276729            |
| Milhar de conto .....                     | 7674567320           |
| Dezena de milhar de conto .....           | 87256281212          |
| Centena de milhar de conto .....          | 923613421213         |
| Conto de contos .....                     | 1034210203111        |
| Dezena de conto de contos .....           | 33463222133113       |
| Centena de conto de contos .....          | 421134201131133      |
| Milhar de conto de contos .....           | 5322342111341222     |
| Dezena de milhar de conto de côtos .....  | 62322211811134232    |
| Centena de milhar de conto de côtos ..... | 712222211434232212   |
| Conto de conto de contos .....            | 82332234322234332122 |

---

**/p. 172 L/**

[Na parte superior da página, cartela dividida ao meio; do lado esquerdo, a multiplicação da esquerda e à direita a tabuada dos 2:]

|    |    |     |
|----|----|-----|
| 1  | 1  | 1   |
| 2  | 2  | 4   |
| 3  | 3  | 9   |
| 4  | 4  | 16  |
| 5  | 5  | 25  |
| 6  | 6  | 36  |
| 7  | 7  | 49  |
| 8  | 8  | 64  |
| 9  | 9  | 81  |
| 10 | 10 | 100 |

|   |    |    |
|---|----|----|
| 2 | 2  | 4  |
| 2 | 3  | 6  |
| 2 | 4  | 8  |
| 2 | 5  | 10 |
| 2 | 6  | 12 |
| 2 | 7  | 14 |
| 2 | 8  | 16 |
| 2 | 9  | 18 |
| 2 | 10 | 20 |

[O resto da página encontra-se dividida em duas colunas, conforme se reproduz abaixo:]

A• pratica desta  
conta he em or  
dem desta maneira que  
se deue tomar de memo-  
ria pera vso ordinario.  
Hũa vez hũm he hum  
Duas vezes dous quatro  
Tres vezes tres noue  
Quatro uezes 4. desaseis  
Sinco vezes 5. vinte sinco  
Seis vezes 6. trinta, & seis  
Sete vezes 7. quarenta, & 9  
Oito vezes 8 cecenta, & 4  
Noue uezes 9 oitenta & 1  
Dez vezes dez cento

Duas uezes 2. quatro  
Duas vezes 3. seis  
Duas vezes 4 oito  
Duas vezes 5. des  
Duas vezes 6. doze  
Duas vezes 7. quatorze  
Duas vezes 8. deseseis  
Duas vezes 9. desoito  
Duas vezes 10. Vinte

[Desenho de flor]

/p. 173 L/

[Na parte superior da página, cartela dividida ao meio; do lado esquerdo, a tabuada dos 3 e à direita a tabuada dos 4:]

|   |    |    |
|---|----|----|
| 3 | 3  | 9  |
| 3 | 4  | 12 |
| 3 | 5  | 15 |
| 3 | 6  | 18 |
| 3 | 7  | 21 |
| 3 | 8  | 24 |
| 3 | 9  | 27 |
| 3 | 10 | 30 |

|   |    |    |
|---|----|----|
| 4 | 4  | 16 |
| 4 | 5  | 20 |
| 4 | 6  | 24 |
| 4 | 7  | 28 |
| 4 | 8  | 32 |
| 4 | 9  | 36 |
| 4 | 10 | 40 |

[O resto da página encontra-se dividida em duas colunas, conforme se reproduz abaixo:]

Tres vezes 3. noue  
Tres vezes 4. doze  
Tres vezes 5. quinze  
Tres vezes 6. desoito  
Tres vezes 7 vinte, & hũ  
Tres vezes 8. 24.  
Tres vezes 9. 27.  
Tres vezes 10. 30.  
[Desenho de flor]

Quatro vezes 4. 16  
Quatro vezes 5. 20  
Quatro vezes 6. 24  
Quatro vezes 7. 28  
Quatro vezes 8. 32  
Quatro vezes 9. 36  
Quatro vezes 10. 40  
[Desenho de flor]

/p. 174 

[Na parte superior da página, cartela dividida em três: do lado esquerdo, a tabuada dos 5, seguida da dos 6; ao centro a dos 7; à direita, a tabuada dos 9, seguida da dos 10:]

|   |    |    |
|---|----|----|
| 5 | 5  | 25 |
| 5 | 6  | 30 |
| 5 | 7  | 35 |
| 5 | 8  | 40 |
| 5 | 9  | 45 |
| 5 | 10 | 50 |
| 6 | 6  | 36 |
| 6 | 7  | 42 |
| 6 | 8  | 48 |
| 6 | 9  | 54 |
| 6 | 10 | 60 |

|   |    |    |
|---|----|----|
| 7 | 7  | 49 |
| 7 | 8  | 56 |
| 7 | 9  | 63 |
| 7 | 10 | 70 |
| 8 | 8  | 64 |
| 8 | 9  | 72 |
| 8 | 10 | 80 |

|    |      |       |
|----|------|-------|
| 9  | 9    | 81    |
| 9  | 10   | 90    |
| 10 | 10   | 100   |
| 10 | 100. | 1000. |

[O resto da página encontra-se dividida em três colunas, conforme se reproduz abaixo:]

|                      |
|----------------------|
| Sinquo vezes 5. 25.  |
| Sinquo vezes 6. 30.  |
| Sinquo vezes 7. 35.  |
| Sinquo vezes 8. 40.  |
| Sinquo vezes 9 45    |
| Sinquo vezes 10. 50. |
| Seis vezes 6. 36     |
| Seis vezes 7. 42     |
| Seis vezes 8. 48     |
| Seis vezes 9. 54     |
| Seis vezes 10 60     |

|                    |
|--------------------|
| Sete vezes 7. 49   |
| Sete vezes 8. 56   |
| Sete vezes. 9. 63  |
| Sete vezes. 10. 70 |
| Oito vezes 8. 64   |
| Oito vezes 9. 72   |
| Oito vezes 10. 80  |
| [Desenho de flor]  |

|                     |
|---------------------|
| Nove vezes. 9. 81.  |
| Nove vezes 10. 90.  |
| Des vezes 10 100.   |
| Des vezes cento mil |
| [Desenho de flor]   |



A• pratica desta tauoada corre com as letras desta maneira, duas vezes 1. dous, duas vezes 9. desoito, duas vezes oito desaseis, duas vezes sete quatorze, duas vezes seis doze, duas vezes sinquo dez, duas vezes quatro oito, duas vezes tres seis, duas vezes dous quatro, duas vezes hum dous, daqui se passa ao 3. & se fala outra com os noue = dizendo 3 vezes 9. 27. tres vezes 8. 24, tres vezes 7. 21. tres vezes 6. 18. tres vezes 5. 15. tres vezes 4. 12. tres vezes 3. 9. & daqui se passa aos 4. 5. 6. 7. 8. 9 pella mesma ordem. ~

/p. 177 L/

[No cimo da página cartela com o título:]

OVTRO MODO E FORMA DE TAVOADA. ~

|   |   |   |    |    |    |    |    |    |
|---|---|---|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 2 |   |    |    |    |    | 9  | 81 |
|   |   |   |    |    |    | 8  | 64 | 72 |
|   |   |   |    |    | 7  | 49 | 56 | 63 |
|   |   |   |    | 6  | 36 | 42 | 48 | 54 |
|   |   |   | 5  | 25 | 30 | 35 | 40 | 45 |
|   |   | 4 | 16 | 20 | 24 | 28 | 32 | 36 |
|   | 3 | 9 | 12 | 15 | 18 | 21 | 24 | 27 |
| 2 | 4 | 6 | 8  | 10 | 12 | 14 | 16 | 18 |
| 1 | 2 | 3 | 4  | 5  | 6  | 7  | 8  | 9  |

Esta• tauoada vem a ser quasi a mesma mas por diferente traça a ordem della he desta maneira, Duas vezes hum dous, duas vezes dous quatro, duas vezes tres seis, duas vezes quatro oito, duas vezes sinquo dez, duas vezes seis doze duas vezes sete quatorze, duas vezes oito deseseis duas vezes noue desoito, desta ordem se passa aos tres em triceira regra dizendo 3. vezes 3. 9. tres vezes 4. 12. tres vezes sinquo 15. tres vezes 6 18 tres vezes 7. 21. tres vezes 8. 24 tres vezes 9. 27. & logo falta a quarta letra, que he o 4. pella mesma ordẽ.

/p. 178 L/

[Página com cartela ao cimo e a servir de título dentro desta:]

PEZOS E MEDÍDAS QVE SE VSÃO EM PORTVGAL ~

HVM• couado, ou hũa vara tem dous meynos, tem tres terças, = quatro quartas, seis sesmas oito oitauas doze dezaos. ~



Hum moyo tem quinze fangas, cada fanga quatro alqueires cada alqueire quatro quartas. ~  
 Hum quintal tem quatro arrobas, cada arroba trinta, & dous arrateis, cada arratel desaseis onças, cada onça tem oito oitauas, cada oitaua setenta, & dous graos, suposto que o arratel da caza da Índia, não tem mais de catorze onças. ~

Hũa pipa de vinho, ou de azeite, ou de mel tem em todo portugal vinte, & sinquo almudes; Cada almude tem doze canadas, cada canada tem quatro /p. 179 ℒ/ [qua]tro quartilhos, & assi vem a ser trezentas, & doze canadas o que leua hũa pipa; em Castella tem as pipas vinte, & noue arrobas, que vem a ser o mesmo. ~

Os meyo se poem na conta assi: - 1/2 1/3 1/4 1/5 1/6 1/7 1/8 1/9

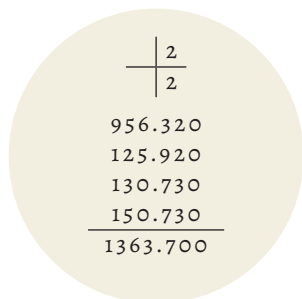
[Desenho].

/p. 180 ℒ/

[Página com duas cartelas ao cimo. Na primeira, de formato retangular, a seguinte inscrição a servir de título:] REGRA DE ASSOMAR.

[Na segunda cartela, de formato circular:]

[No resto da página:]



POR • Estes numeros, & vnidades irei falando com as letras, que nesta conta comessa por cifra, & pode ser quaisquer outras letras; & falando com a primeira regra das cifras, porei so hũa, por não achar letra dobrada na linha. Na segunda linha direi tres, & tres são seis, & duus oito, & dous dez cifra, o, & vai hum, 1, que metere na terceira linha ficando posta a cifra /p. 181 ℒ/ cifra na segunda linha como se mostra, na taria, o que procede nas mais linhas ate o fim desta conta de que virei achar. 1 3 6 3.7 0 0. ~


Pera acertar esta conta farei hũa cruz como se mostra ensima desta conta, & tirando os noues acharei em ambos os numeros dous conuem a saber na regra 1 3 6 3.7 0 0, & nas quatro regras que ficam por sima dos numeros, o que procede em todas as mais contas de assomar. ~

[Desenho]



---

**/p. 184 ℒ/**


[Página com duas cartelas ao cimo. Na primeira, de formato retangular, a seguinte inscrição que serve de título:] SEGVNDA REGRA 

[Na segunda cartela, de formato circular:]



|                       |
|-----------------------|
| <i>Recibo</i>         |
| 400000                |
| -----                 |
| <i>Despesa</i> 154372 |
| -----                 |
| 245628                |
| -----                 |
| 400000                |

[No resto da página:]

FAlando • desta segunda regra, & numero 400000 seguirei a mesma ordem em todos os numeros como esta dito na primeira Regra, a saber, quem de dez tira dous ficam oito, & falando co a segunda cifra direi que de 9 tira 7. ficão 2 nas tres cifras farei o mesmo ate chegar ao 4 aonde direi quem de tres tira hum ficão **/p. 185 ℒ/** ficão dous, & assi vira a passar a receita pella despesa 245628. A proua se faz pella mesma ordem que temos dito na primeira regra. 

[Desenho]

---

**/p. 186 ℒ/**

[Página com uma grande cartela, de formato circular, e dentro desta:]



|                        |
|------------------------|
| REGRA TERCEÍRA         |
| <i>Recibo</i> 796829   |
| -----                  |
| <i>Despesa</i> 1925756 |
| -----                  |
| 1129927                |
| -----                  |
| 1925756                |

[No resto da página:]

POde • acontecer que a despesa que fique maior, que o recibo como se mostra no numero assima 795829 aonde fica este recibo menor, que a despesa, como se ve no segundo numero 1925756 entam neste **/p. 187 ℒ/** neste lugar se pora a despesa por sima, & o recibo por baixo por ser numero

menor; ou quando não direi desta maneira, falando com a segunda linha, & vltima letra quem de 16. paga 9. ficção 7. & porei logo 7. por baxo na treceira linha, & falando com a segunda letra direi quem de 4. paga 2 ficção 2. que porei em segunda letra hum 2, & logo passarei a treceira letra, & direi quem de 7 paga 8. não pode ser, mas quem de 17 paga 8. ficção 9, & logo porei 9, & falando com a quarta letra direi quem de 5. paga 6. não pode ser, mas quem de 15. paga 6. ficção 9. & falando com a quinta letra direi quem de onze paga 9 ficção 2. & falando com a sexta letra direi quem de 8 paga 7 fica hum, & logo porei hum, & mais a tras outro, que he o que fica demais do numero, & aleuntou mais na dezpeza. ~

Pera prouar esta conta computarei a primeira regra com a treceira, & direi 9. & 7. 16 & logo porei por baxo hum 6 dizendo, & vai hum, & falando com a segunda letra direi hum, & 2 são 3. & na treceira linha 2 são 5. & logo porei 5, & tudo mais leua a mesma ordem, que apontamos na primeira regra de diminuir com que vira a dizer /p. 188 L/ a dizer esta vltima regra 1925756 com a segunda desima 1925756. ~

Outras regras se puderão dar de diminuir, mas estas bastão pera entendimento das de mais que se podẽ inuentar. ~

[Desenho]

---

/p. 189 L/

[Na parte superior da página uma tarja com o título:] REGRA DE MULTIPLICAR. ~

[Segue, numa grande cartela, tendo ao cimo uma parte de um medalhão, com o seguinte no seu interior:]

Iª REGRA

$$\begin{array}{r|l} 2 & 7 \\ \hline 2 & 6 \end{array}$$

[À esquerda, o seguinte texto de duas linhas está parte fora da cartela. As restantes linhas equivalentes a contas estão dentro da cartela:] De pano dozeno cõprei A rezão de tanto ~

[No centro da cartela, na área quadrangular:]

|             |
|-------------|
| 7 5 6 3 4   |
| ┌───┐       |
| └─┬─┘       |
| 6 5 6       |
| ───┴──      |
| 4 5 3 8 0 4 |
| 3 7 8 1 7 0 |
| 4 5 3 8 0 4 |


[Na parte inferior da cartela num retângulo:] 49615904

[No resto da página:]

A• Regra de Multiplicar praticarei desta maneira, & direi, comprei 75634. varas de pano dozeno a rezão – 656. & falando com a vltima letra que he o 6. em segunda regra direi falando /p. 190 **L**/ [falan]do com ella com todas as sinquo letras de sima nesta ordem; & direi 6 uezes 4. 24. & logo - por baixo porei em treceira linha hum 4 cõ hũa risca, que deuida as duas linhas de sima, como se mostra na taria dizendo, & vão 2. & falando com a segunda letra atras direi 6, vezes 3. 18. & 2 que vão são 20. & logo porei hũa cifra, o, dizendo, & vão 2. & falando com a treceira letra atras direi. 6. vezes 6. 36. & 2 que vão são 38. & logo porei hum 8. dizendo, & vao 3., & falando com a quarta letra direi 6. vezes 5. 30. & 3. que vão são 33. & logo porei 3. dizendo, & vão 3. & falando com a quinta letra direi 6. vezes 7. 42. & 3. que vão 45, & logo porei 5. dizendo, & vão 4. que porei atras em vltima, & primeira letra, & logo falarei com a segunda letra, que he hum 5. & comessarei outra vez pella primeira letra, & mesma ordem dizendo 5. vezes 4. 20. & logo porei em sua dereitura, & segunda regra hũa cifra, o, dizendo, & vão 2. & falando com a segunda letra atras direi 5. vezes 3. 15, & 2 que vão 17. & logo porei atras hum .7. dizendo, & vai hum, & falando com a treceira letra direi 5. vezes 6. 30. & hum, que vai 31. & logo porei hum dizendo, & vão 3. & falando /p. 191 **L**/ [falan]do com a quarta letra direi 5. vezes 5. 25, & 3. que vão 28, & logo porei hum 8. dizendo, & vão 2. & falando com a 5ª letra direi 5. vezes 7. 35; & dous que vão 37. & logo porei hum 7 dizendo, & vão 3. que porei em sexto numero em ordem na mesma linha como assim se mostra por exemplo, & logo comessarei a repetir a mesma ordem pella treceira letra que he o 6 dizêdo, 6 vezes 4. 24. & logo porei hum 4 em treceiro numero dizendo, & vão 2. & falando com a segunda letra que he o 3. direi 6. vezes 3. 18. & 2. 20. & logo porei hũa cifra, o, dizendo, & vao 2. & falando com a treceira letra direi 6. vezes 6. 36. & 2. que vão 38. & logo porei 8. dizendo, & vão 3. & falando com a quarta letra que he o sinquo direi 6. vezes 5. 30, & 3. que vão 33. & logo porei hum 3. dizendo, & vão 3. & falando com a quinta letra direi 6 vezes 7. 42. & 3. que vão 45, & logo porei hum 5. & os 4, que vão porei atras ã primeiro numero em ordem com as mais letras.


Acabada esta primeira pratica farei hũa risca, & por baixo asomarei os ditos numeros dizendo, & falando so com o quarto por não achar mais no numero, & na segunda hũa cifra, o, da /p. 192 **L**/ da mesma maneira, & fa\la/ndo com a treceira letra em ordem as mais direi 8 & 7. 15 & 4. 19. & logo porei hum 9. dizendo, & vai hum, & falando com a quarta letra segundo, & treceiro

numero direi 3. & hum são 4, & hum que vai são 5, & logo porei .5. & falando com a quinta letra direi 5, & 8. 13, & 8. 21. & hum, & logo porei hum dizendo, & vão 2, & falando com a sexta letra direi 4, & 7. 11 & 3. 14. & 2. que vão 16. & logo porei 6. dizendo, & vai hum, & falando com a septima letra direi 3. & 5. 8. & hum que vai são 9. logo porei 9. & em oitaua letra porei 4. que fica so na linha, & numero com que fiquei vendo quanto me custou este pano dozeno feito em tantas varas. 75634 a rezão de 656 que vem a montar. 49615904.

Pera saber se esta conta esta certa farei hũa cruz como se mostra na presente regra, & tirando os noues do primeiro numero comuem a saber. 75634 direi 7. & 5. 12. noue fora ficão 3, & logo direi 3. & 6. são 9, noue fora nada, & falando com a quarta letra direi 3. & 4. 7. & logo porei 7 na cruz, & tirando da mesma maneira os noues dos 656 direi 6, & 5. 11. noue fora ficão 2, & falando cõ a treceira letra direi 2, & 6. são 8. & logo na cruz por /p. 193  $\mathbb{L}$ / por baixo do 7 porei 8 dizendo 8. vezes .7. 56. tirados os noues fora ficão 2, & logo porei da outra parte da cruz os 2. os quais acharei no numero que asomei assima escrito. 4961564. tirandolhe os noues fora; o que procede em toda a regra de multiplicar guardando sempre esta ordem. 

[Desenho de ave].

.....  
/p. 194  $\mathbb{L}$ /

[Página com parte de uma grande cartela e ao cimo desta uma tarja, onde se registou, a servir de título:] DOS MEYOS SEGVNDA REGRA DE MVLTIPLICAR 

[À direita e em tamanho muito pequeno:]

|   |   |
|---|---|
| 5 | 5 |
| 5 | 1 |

[Dentro da cartela:]


|   |
|---|
| Comprei de pano tãto – 5 6 7 8 6. $\frac{1}{2}$ |
| A rezam de tanto. – 3 2 5. $\frac{1}{2}$        |
| <hr/>   |
| 2 8 3 9 3 0                                     |
| 1 1 3 5 7 2                                     |
| 1 7 0 3 5 8                                     |
| <hr/>   |
| 1 8 4 5 5 4 5 0                                 |
| <hr/>   |
| 2 8 3 9 3                                       |
| 1 6 2   |
| <hr/>   |
| 1 8 4 8 4 0 0 5                                 |

[No resto da página:]

Nesta • regra dos meynos procede na pratica, como na passada, se não, que feita a soma /p. 195 L/ [a so]ma assim dita conuem a saber 18455450 fala com a compra ----- 56786 & primeira letra que he o 5. & digo a metade de 5. quantas vezes ha hum, & direi ha 2 porque 2 vezes 2 sam 4. tirado de 5 fica hum, & logo porei hum ponto no sinquo, que fica valendo 10. & porei por baxo em sua direitura o 2, & falando com a segunda letra direi a matade [sic] de 16 quantas vezes ha hum direi ha 8. porque 8, & 8. sam 16. & tirados 8 não fiquo a deuer nada, & logo falando com a treceira letra direi em a metade de 7. quantas vezes ha hum direi ha 3. vezes hum porque 3. & 3. sam 6. tirados de 7. fica hum, & logo porei hum ponto no 7 que fica valendo 10. & hum 3 por baxo em ordem dos mais meynos, & falando com a quarta letra direi em a metade de 18. quantas vezes ha hum direi ha 9. porque 2 vezes 9 são 18 & tirados os 9. não fica nada; & logo falarei com a quinta letra, & direi a metade de \6/ quantas vezes ha hum direi ha 3. vezes hum, & logo porei 3. no mesmo numero; Acabada esta pratica comessarei pella compra 325 na mesma ordem, & direi em a metade de 3. quantas vezes ha hum, ha hũa vez hum, porque hum /p. 196 L/ hum, & hum são 2, tirados de 3. fica hum, & logo porei hum ponto no 3, que fica valendo 10. & falando com a segunda letra direi em a metade de 12. quantas vezes ha hum, & direi ha 6. porque 2 vezes 6. são 12. tirado 6. não fica a deuer nada, & falando com a treceira letra direi em a metade de 5. quantas vezes ha hũ direi ha 2. vezes hum, & logo porei .2. Acabada esta pratica asomarei estas 2 regras com o que asomei em vltima regra a saber –


$$\begin{array}{r}
 18455450 \\
 28393 \\
 \hline
 162 \\
 \hline
 18484005,
 \end{array}$$

& desta maneira ficarei metendo os meynos no numero assim. 18455450.

A proua com seus meynos tirase do tres [sic] numeros assim referidos, a que tirando os 9 fora se vem achar 3., os mesmos se achão no numero abaxo a saber: 18484005. 

[Desenho]

.....  
/p. 197 L/

[Página com parte de uma cartela e sobre esta uma tarja a servir de título, com:] TERCEÍRA REGRA DOS SINQVOS 

[À direita e em tamanho muito pequeno:]

|   |   |
|---|---|
| 6 | 1 |
| 6 | 0 |

[À esquerda, o seguinte texto de duas linhas está parte fora da cartela. As restantes linhas equivalentes a contas estão dentro da cartela:] Comprei de pano tão.

A rezão de tanto. ♡

[No interior da cartela:]

|   |   |   |   |    |    |      |
|---|---|---|---|----|----|------|
| 5 | 6 | 7 | 8 | 6  | -5 |      |
| ♡ | 3 | 2 | 5 | -5 |    |      |
| 2 | 8 | 3 | 9 | 3  | 2  | 5    |
| 2 | 8 | 3 | 9 | 3  | 2  | 5    |
| 1 | 1 | 3 | 5 | 7  | 3  | 0    |
| 1 | 7 | 0 | 3 | 5  | 9  | 5    |
| 1 | 8 | 4 | 8 | 4  | 0  | 0    |
|   |   |   |   |    | 5  | (75) |

[No resto da página:]

TEmos • nesta regra a mesma cõta, que a passada vsando de outras cifras, conuem a saber dos sinquos no cabo, que ṽão metidos em as duas linas [sic] com as quais letras falarei vsando dellas, como das mais /p. 198 L/ [ma]is com a mesma pratica que temos dito na primeira regra, senão que no fim do assomar tirarei da [sic] dez letras as duas do cabo como se mostra 18484005 (75 & ficarei tẽdo a mesma conta que a passada que nas letras confere com esta mesma, & se pode vsar della por ser mais facil & certa. ♡

[Desenho]

/p. 199 L/

[Página com parte de uma cartela e sobre esta uma tarja a servir de título, com:] DOS TERCOS REGRA TERCEIRA D[E] MVLTIPLICAR

[À direita:]

|   |   |
|---|---|
| 3 | 4 |
| 3 | 3 |

[À esquerda:] Comprei tanto de pano. A rezam de tanto ♡



[Contas dentro da cartela:]

|   |                   |
|---|-------------------|
|   | 1 3 $\frac{2}{3}$ |
| ♥ | 1 2 0 0           |
|   | 0 0               |
|   | 0 0               |
|   | 2 6               |
|   | 1 3               |
|   | 1 5 6. 0 0        |
|   | 8 0 0             |
|   | 1 6 4 0 0         |

[No resto da página:]

EM • esta regra das duas terças multiplicarei na forma, que esta dito, & se poem nesta regra por exemplo, & /p. 200 L/ & de pois de asomado tirarei de fora a terças desta maneira —


$$\begin{array}{r}
 1200 - 3 \\
 \hline
 400 \\
 400 \\
 \hline
 800,
 \end{array}$$

& comendo pella primeira letra que he hũ direi em hum quantas vezes ha 3. direi não ha nenhũa, & logo passando ao 2 direi, mas em 12. quantas vezes ha 3. direi ha 4. tirados de 12 não fica nada, & falando com a treceira letra que he hũa cifra direi em cifra quantas vezes ha 3 direi nada, & logo porei hũa cifra, & falando cõ a quarta letra direi o mesmo, & porei outra cifra, & por que as terças são duas porei o mesmo numero de 400 dobrado 400 que vira a montar 800 o que aiuntarei com a conta assima dita asomando tudo vira a ser 16400.

Quando se faz por 3. & 4, & 5, & 6. ainda que sobeie hum não se falla com elle, & se a letra for menos da que se falla porse ha hua cifra, & com isto se fica dando noticia em parte de toda a regra de multiplicar.

[Desenho de fecho].

## /p. 201 L/

[Página com parte de uma cartela e sobre esta uma tarja, onde se lê:] ADVERTENCIA 1ª   
[À esquerda, o seguinte texto de duas linhas está parte fora da cartela e parte dentro. As restantes linhas equivalentes a contas estão dentro da cartela:]

|                              |             |
|------------------------------|-------------|
| Quatro centos cruzados       | 4 0 0       |
| A rezam de quatrocentos réis | 4 0 0       |
|                              | 0 0 0       |
|                              | 0 0 0       |
|                              | 1 6 0 0     |
|                              | 1 6 0 0 0 0 |

[No resto da página:]

SE • quizer saber por regra de multiplicar quantos mil reis fazẽ quatro centos cruzados multiplicarei pella ordem assima escrita, & virei achar 160000. O mesmo direi dos reales a rezão de 40 réis cada real, & das patacas a rezão de trezentos, & vinte réis cada pataca. como se mostra na segunda, & treceira regra abaixo escrita, & o mesmo se pode fazer dos almudes a rezão, & ordẽ das canadas, & dos alqueires de trigo a rezão dos moyos, & das mais regras a rezão dos pezos.

## /p. 202 L/

[Página com uma parte de cartela à direita. No interior desta, ao cimo:] ADVERTENCIA segunda  
[Fora da cartela fica quase todo o texto das duas linhas abaixo, mas as contas ficam todas dentro da cartela:]


|                            |           |
|----------------------------|-----------|
| Seiscentos reales          | 6 0 0     |
| A quarenta reis cada real. | 4 0       |
|                            | 0 0 0     |
|                            | 2 4 0 0   |
|                            | 2 4 0 0 0 |

[Novo título dentro da cartela:] ADVERTENCIA treceira 

[De novo quase todo o texto das duas linhas abaixo fica fora da cartela, mas as contas dentro:]

|                               |             |
|-------------------------------|-------------|
| Setecentas patacas            | 7 0 0       |
| A rezão de trezentos, e vinte | 3 2 0       |
|                               | 0 0 0       |
|                               | 1 4 0 0     |
|                               | 2 1 0 0     |
|                               | 2 2 4 0 0 0 |

[No resto da página:]

PEra • reduzir de mayor a menor multiplicarse ha da maneira, que esta dito, de menor a mayor, partirse ha por inteiro, como adiante se vera na regra de partir por inteiro. 

**/p. 203** 

[Página com uma parte de cartela à direita. Sobre esta uma tarja, onde se lê:]

REGRA DE MEYO PARTIR. 

[Dentro do desenho da cartela, na parte superior:]

|   |   |
|---|---|
| 2 | 5 |
| 2 | 4 |

[As duas linhas de texto que se seguem estão fora da cartela, mas as contas no interior da parte retangular desta:]


|                                       |                                  |
|---------------------------------------|----------------------------------|
|                                       | <del>1 2 2 0</del> <sup>78</sup> |
| Repartir tanto                        | 5 4 2 0 ) 1 3 5 5                |
| Por quatro companheiros <sup>**</sup> | 4.                               |
|                                       | 1 3 5 5                          |
|                                       | 4                                |
|                                       | 5 4 2 0                          |


<sup>78</sup> Riscado do Autor.


---

**/p. 204 L/**[Tarja, com o seguinte título:] PRIMEIRA REGRA 

CONVEM • tratarmos neste lugar da regra de meyo partir, na qual praticarei a conta desta maneira;

Repartirei 5420 por quatro companheiros pôdo o partidor por baixo, que he o 4, & a conta do que se ha de partir por sima, & falando com a primeira letra que he o sinquo direi em sinquo quantas vezes ha 4. direi ha hũa vez 4, & defronte lancando hũa risca porei hum, & ficara o 5. valendo dez, & porei hum ponto ao sinquo por sima, & mudando o partidor em segunda caza falarei com a segunda letra de sima, & direi em 14 quantas vezes ha 4. direi ha 3. vezes 4, & os dous, que sobeião porei em sima da segunda letra, que he o quatro, que ficara valendo 20. & logo mudarei o partidor em 3<sup>a</sup> caza, & falarei com treceira letra dizendo em 22 quantas vezes auera 4 direi ha 5, vezes 4. & logo porei hum .5. & os dous, que sobeião porei em sima dos dous, que /p. 205 L/ que ficão valendo 20. & mudando o partidor falarei com a quarta letra, & direi com os dous, & a cifra, em 20. quantas vezes ha 4. direi ha sinquo vezes 4. & logo porei hũ .5. em linha na mesma ordem como se aponta em que virei achar que se monta a cada companheiro 1355. 

Pera prouar esta conta se esta certa farei hũa cruz, como se mostra, & porei logo o partidor, que acertou de ser o 4. & pode ser qualquer outra letra conforme os companheiros con que se reparte, & falando como asomando tirarei os 9. dizendo, 5, & 5 são .10. noue fora fica hum, & 3. são 4 & hum são 5. & logo porei o 5. por sima dizendo, 4 vezes sinquo são 20. tirados os 9. fora ficam 2, & logo porei hum 2. O qual acharei na contia dos 5420. 

Outra proua ha que chamão imperial, que he muito certa, & procede desta maneira. Porei o que veio a cada hum, que he a contia de 1355. & logo por baixo o partidor que he o ---4. & multiplicando falarei com a primeira, & vltima letra dizendo quatro vezes 5. são 20. & logo porei hũa cifra por baxo dizendo, & vão 2. & falando com a segunda letra direi 4. vezes 5. 20, & 2. que vão são /p. 206 L/ são 22. & logo porei hum 2 dizendo, & vão 2. & falando com a treceira letra direi, quatro vezes 3. sam 12, & dous que vão são 14 & logo porei hum 4. dizendo, & vai hum, & falando com a quarta letra direi hũa vez quatro são 4, & hum que vai são 5. & logo porei 5. & feita esta conta acharei que he a mesma contia com que sai a repartir que são os 5420. 

[Desenho de ave]

---

**/p. 207 L/**

[Página com uma cartela e sobre esta uma tarja a servir de título, onde se lê:]

ADVERTENCIA NA REGRA DE MEYO PARTIR. 

[Dentro da cartela:]

|                      |           |   |
|----------------------|-----------|---|
|                      | 7         | 2 |
|                      | 7         | 6 |
|                      | o o o     |   |
|                      | 3 4 1 4   |   |
| Repartir tanto       | 4 5 4 3 o |   |
| Por 6. Companheiros. | 6         |   |
|                      | 7 5 7 1   |   |

[Resto da página:]

Pode • acontecer nesta regra de meyo partir, que o partidor seia mayor, que a letra primeira do numero como se ve, & aponta na regra presente. Entam neste cazo se mudara o partidor pera a segunda letra, & ficarei aiuntando o 4. com o .5. dizendo em 45. /p. 208 L/ 45. quantas vezes ha 6. & direi ha 7. vezes 6. & tirados de 40, & sinquo ficam 3. que porei por sima, & assi vsarei das mais letras como temos dito na regra de meyo partir. ~

Na proua se ha de aduertir que a letra que sobeiar que não pode entrar no numero, & partidor 6. se ha de meter com a proua como esta por exemplo. Donde pondo o partidor na cruz, & tirado do numero 7571 os 9 fora ficarei com 2 & dizendo 2 vezes 6 doze 9. fora ficam 3. & 4 que sobeião sam sete os quais acharei no numero 45430, & isto he o que se pode dizer da regra de meyo partir. ~

[Desenho de leão]

/p. 209 L/

[Página com parte de uma cartela e sobre esta uma tarja a servir de título, onde se lê:] REGRA DE PARTIR POR EMTEIRO REGRA .1ª.

[À esquerda e fora da cartela, mas à frente das contas grafadas no interior da cartela:]

O que se ha de repartir. As pessoas por quem se reparte. ♡

[No resto da página:]

|                         |                        |   |
|-------------------------|------------------------|---|
| o o                     | 1                      | 1 |
| o 1 1                   | 1                      | 1 |
| o 1 6 9 5               | Proua                  |   |
| 1 8 2 3 2 4             |                        |   |
| 9 5 4 6 7 6 ) 8 7 5 8   |                        |   |
| ♡ 1 o 9 : 9 9 9         | o que montou a cada hũ |   |
| 1 o o o                 |                        |   |
| 1 1                     |                        |   |
| Ficou por repartir. 54. |                        |   |

Mais • difficultosa parecera esta regra de partir por inteiro por rezão dos muitos partidores, que nella se aiuntão, mas seguindo nossa claresa /p. 210 L/ claresa ficara muito facil por onde dizemos, que o que se ha de partir se poem em primeiro lugar; que he esta contia que se aponta a saber .954676. & logo por baxo o partidor a saber – 109: que pode ser mayor conforme as pessoas por quẽ se quiser repartir. Postos estes dous numeros, falarei com a primeira letra, que he o noue, & direi com o numero debaxo que he o hum, em 9 quantas vezes ha hum, direi ha 8 vezes hum, que tambem podia ser o mesmo numero de 9. mas aduertirei sempre, que me sobeiem pontos pera pagar as letras com que adiante eide falar, & multiplicar, & essa he a rezão porque não ponho 9. se nao 8. & assi ficarei pondo hum em sima do 9. que val dez, & pondo o 8. em risca apartado no cabo como se aponta, & direi passando a cifra, o, falando com o 9. & o 4. de sima, que são as treceiras letras, & falarei dizendo 9. vezes 8 sam 72. & logo direi tirados de 4 não pode ser, mas tirados de 74. direi, a quatro vão 2, & porei hum 2 em sima do 4 dizendo, & vão 7. & aiuntando o hum, que esta em sima do 9. com o 5. da regra direi 15 a 7. vão 8. & porei os 8. ã sima do 5 pondo hũa cifra em sima do hum, que ia fica valendo nada. E mudando os tres partidores /p. 211 L/ [parti]dores em quarta letra direi falando com os 8. & o hum do partidor, que he sempre o primeiro, que parte, & direi em 8. quantas vezes ha hum direi ha 7. porque 7. vezes hum sam 7. tirados de 8. fica hum, & logo porei hum em sima do 8. que he o de que me ei de ajudar sempre fazendo pontos pera paguar, como assima ia dissemos, & passando a cifra por ser letra muda falarei com a quarta letra, & direi 7. vezes 9. são cesenta, & tres tirados de 6. não pode ser, mas tirados de cesenta, & 6. direi a 6. vão 3. que porei em sima do 6. dizendo, & vão 6. tirados de 12 que são os 2 que estão em sima do 4, & o hum do 8. ficão 6. que porei em sima do 2, & no hum do 8. porei hũa cifra, que ficara valendo nada. E mudando os partidores a quinta letra, que he o 7. direi falando com o primeiro partidor dizendo em 6. quantas vezes ha hum direi ha sinquo vezes hum: porque 5. vezes hum sam 5. tirados de 6. fica hum; que porei em sima do 6, que fica valendo dez, & passando a cifra, o, falarei com os 9. dizendo 5. vezes 9. são 45. tirados de 7. não pode ser, mas tirados de 47. direi de 5. a 7. vão 2, & porei em sima do 7. dous dizendo, & vão 4. tirados de 13. que he o hum do 6. & o tres do 6. da linha direi ficão 9. que porei /p. 212 L/ [po]rei em sima do 3. & no hum hũa cifra, o, que he o mesmo, que nada. E logo mudarei os partidores a sexta letra, que he o 6. dizendo em 9. quantas vezes ha hum direi ha 8. vezes hum, porque 8 vezes hum sam 8. tirados de 9 fica hum, que porei em sima dos 9. & passando da cifra aos 9 direi 9 vezes 8. sam cetenta, & 2. tirados de 6. não pode ser, mas tirados de cetenta, & seis, direi de dous a 6. vão 4 que porei em sima do 6. dizendo, & vão 7. tirados de 12. que he o hum dos 9. & os 2 do 7. direi ficam 5. que aiuntãdo com os 4 ficarão por repartir achando que veo a cada hum 8758. ~

A proua tirarei na cruz como as mais desta maneira; tomarei o partidor que acertou de ser so hum por os 9. ser letra muda a respeito de ser noue, que porei na cruz, & tirados os 9. fora dos 8758. acharei outro, & falarei dizendo hũa vez hum he hum, & neste lugar entrarão as letras, que

sobeirão, que ficarão por repartir, a saber 54. que por cairem em 9 não tiuerão seu lugar, donde se achou no numero 954676 o hum, que ficou na cruz como esta dito. 🌀

[Pequeno desenho]

**/p. 213 L/**

[Página com parte de uma cartela e uma tarja na parte superior, com o seguinte título:]

PROVA IMPERIAL

[Fora da cartela estão estas duas linhas de texto e as contas na mesma direção, mas dentro da cartela:]

|                      |             |
|----------------------|-------------|
| O que veo a cada hum | 8 7 5 8     |
| Os Partidores 🌀      | 🌀 1 0 9     |
|                      | 7 8 8 2 2   |
|                      | 0 0 0 0     |
|                      | 8 7 5 8     |
|                      | 9 5 4 6 2 2 |
|                      | 5 4         |
|                      | 9 5 4 6 7 6 |

**/p. 214 L/**

A • Proua imperial suposto, que atras vai tratada me pareço repetida nesta conta pera mais clareza, & procede desta maneira; aiuntarei os 8758 & iuntamente as pessoas porque se repartio, que he o numero – 109 & multiplicando 8 vezes 9. 72 direi por baixo 2, & vao 7, & assi nas mais; Depois de multiplicadas as tres letras 109. aiuntarei 54. no numero, & virei achar a mesma contia com que entrei a repartir a saber 954676.

A se de aduertir que quando soceder pedir - emprestado a alguma cifra falarei com a cifra dizendo, & vao 9, & de 9. vai hum que tirarei da letra atras conforme o numero, que se pedir. 🌀

[Desenho]

**/p. 215 L/**

[Página com parte de uma grande cartela e sobre esta tarja com o seguinte, a servir de título:]

ADVERTENCIA DA REGRA DE REPARTIR POR INTEIRO. 🌀



[Na parte superior da cartela há outra cartela pequena com:]


|   |   |
|---|---|
| 8 | 4 |
| 8 | 9 |


[No interior da cartela principal, exceto as duas linhas de texto à esquerda:]

|            |     |                             |
|------------|-----|-----------------------------|
|            | o   | 5 2 2 3 5                   |
|            | 1 o | ficou por repartir          |
|            | o   | 7 7 5 2                     |
|            | o   | 4 9 1 9 2 2 3               |
|            | 1   | 2 1 5 3 4 6 7 5             |
|            | 9   | 7 6 5 8 9 6 7 5 ) 1 1 4 8 8 |
| Contia     | ♥   | 8 5 0 0 5: 5 5 5 5          |
| Partidores | ♥   | 8 5 0 0 5 5 5 5             |
|            |     | 8 5 0 0 5 5 5               |
|            |     | 8 5 0 0 0                   |
|            |     | 8 5 0                       |
|            |     | 8                           |

[No resto da página, a texto corrido:]

Esta • regra fica procedendo no estilo como na passada, mas aduertimos, que quando a primeira letra, que he o 8, que nesta regra serue de partidor cair em lugar de cifra /p. 216  cifra, que se ha de passar a outra letra com o partidor, & socedendo pedir emprestando a algũa cifra, que possa emprestar das de sima, que as de baixo não pode ser; se metera o 9. nella ficando pagando o hum, que se deuer; & tambem se aduirta, que na paga se ua sempre comendo das primeiras letras do numero donde comessou a deixar de pagar. Esta conta leua a proua apontada, como na passada, & esta he a forma que se ha de guardar crecendo as letras, & subindo desta maneira, que se aponta, & como esta dito. 

Aduirtase nesta regra, que os partidores 85005, que se apontam se fala em primeiro lugar com a primeira, & segunda letra 85 passando as duas cifras com que se nao fala por serem letras mudas, & assi falarei com o 5, que se segue per ordem ate o cabo com as mais letras. 

Tambem aduertimos nesta regra, que ainda, que vão muitos pontos em hũa conta, como dizendo em 97. quantas vezes vai hum, ou dous não poderei passar de 9. porque ate este numero se pode alargar, & se soceder na contia não se achar que repartir poseà hũa cifra na partição de fora, & os partidores passarão a outra caza. Isto socede, quando a letra he menor, que o partidor. 



/p. 217 L/

[Página com cartela e nesta o título:] ADVERTENCIA 2ª

[No interior da parte retangular da cartela:]

|  |       |
|--|-------|
| o                                      | Proua |
| o 4 1                                  | 6   9 |
| o 4 5 2                                | 6   8 |
| 3 2 o 4 4                              |       |
| o 7 4 4 9 9                            |       |
| 1 8 6 8 4 5 3                          |       |
| Contia — 8 9 5 6 o o 7 2 5 ) 1 2 4 5 6 |       |
| Partidores 7 1 9 o o o o o o           |       |
| 7 1 9 o o o o o                        |       |
| 7 1 9 o o o o                          |       |
| 7 1 9 o                                |       |
| 1 4 3 2 5                              |       |
| O que ficou por repartir               |       |

[No resto da página:]

EM • esta regra se aduirta, que quando no numero, que se ha de partir, & nos partidores se achar algũa cifra, se não ha de falar cõ ellas, mas passarseha adiante as outras letras aonde terão seu lugar, por serem letras dobradas, & que de sim [sic] podem dar algũa couza. Estas são as aduertencias, que damos, & podẽ ocorrer. ~

/p. 218/

[Desenho de *putti* a fazer contas e por baixo o título:]

REGRA DAS TRES COMPANHIAS A SABER DAS CHANS, E DE TEMPO, E A REZAM DE TANTO POR CENTO. ~

/p. 219 L/

NESTA • Regra trataremos das tres Companhias todas - por exemplos em cada hũa cõ distincção; & porque no primeiro lugar se offerese tratar do tempo, & da rezão de tanto por cento, siguiremos esta ordem, pondo as Companhias chans em treceiro lugar pera mais clareza desta regra, & fingiremos nesta iornada tres Cõpanheiros em que hum delles, que foi o primeiro entrou com 344 por tempo de 4. meses a rezão de 5. por cento, & o segundo Companheiro entrou com 452 por tempo de 3, meses arezão de 4. por cento, & o treceiro Companheiro entrou com 166. por tempo de 2. meses a rezao de 6. por cento. De sorte, que no primeiro lugar multiplicarei o tempo, que he

o 4. com o dinheiro com que entrou o primeiro Companheiro, que sam 344. & por baixo o tempo, que he o 4 dizendo 4. vezes 4. são 16. & pondo na regra por baixo o 6. direi, & vai hum, & assi nas mais letras, de que virei achar o numero de 1376 feito isto multiplicarei o tanto /p. 220 ℒ/ tanto por cento, que he o 5. com esta mesma conta, que tirei, que depois de multiplicado virei achar nesta primeira companhia 6880, & a mesma ordem seguirei na segunda, & na treceira, como abaxo se aponta. 🐉

[Desenho que inclui uma cartela, com o título:]

PRIMEIRO COMPANHEIRO.

[Dentro do desenho:]

ENTROV O primeiro  
companheiro cõ 344 – 4 – 5  
Por tão tempo – 4

|      |
|------|
| 1376 |
| 5    |
| 6880 |

O que se achou multiplicara o tempo,  
se multiplicou o tanto por cento, e  
uei [sic] acharse que multiplicara  
6880

---

/p. 221 ℒ/

[Página composta por três cartelas e uma tarja na parte inferior, a servir de título. Na cartela mais acima:]

Entrou este segundo  
Companheiro cõ. – 453 – 3 – 4  
Por tanto tempo – 3

|      |
|------|
| 1356 |
| 4    |
| 5424 |

[Na cartela mais à esquerda:] Ganho 686.

[Na última cartela:] Esta segunda, e ultima contia se achou multiplicara o segundo companheiro com o dinheiro cõ que entrara metendo o tempo que forão os .3. mezes, e a rezão de 4 por cento que foi 4.

[Na tarja:] 2º COMPANHEIRO


/p. 222 

[Na cartela:]

|                 |                    |
|-----------------|--------------------|
| 3° COMPANHEIRO  |                    |
| Entrou com      | - 166 - 2 - 6      |
| Por tanto tempo | - 2                |
|                 | 332                |
|                 | 6                  |
|                 | 1992 <sup>79</sup> |

[No resto da página:]

AChouce • mais, que multiplicara o treceiro companheiro com o dinheiro com que entrou a contia assima vltima de 1992 multiplicando o tempo que foi o 2; & o tanto por cento, que foi o 6. como se aponta por sua ordẽ neste, & no primeiro, & segundo companheiro.

Feita esta pratica aiuntarei estes tres numeros vltimos destas tres companhias, como vamos /p. 223  [va]mos apontando, & asomalasei por inteiro, & o que montar vira a ser o partidor do ganho deste dinheiro, que por compaheiros se aiuntou, & he o seguinte


GANHO. 686

1° COMPANHEIRO – 6880

2° COMPANHEIRO – 5424

3° COMPANHEIRO – 1992

PARTIDORES. 14296

Este numero he o que ha de seruir por partidor na regra de repartir por inteiro depois de se multiplicar o ganho com o numero vltimo, que caio a cada companheiro, que foi aquelle, que creço no dinheiro por rezão do tempo, & de tanto por cento. 



[Desenho]

<sup>79</sup> Olhando com atenção o original, é fácil constatar que todos os números deste exemplo foram corrigidos, raspando a tinta sobre o papel.

---

/p. 224 L/

[Página constituída por uma grande cartela decorada:]

| 1.º COMPANHEIRO  |               |
|--|---------------|
| Primeira Companhia   | 6 8 8 0       |
| O Ganho —  | 6 8 6         |
|  | 4 1 2 8 0     |
|  | 5 5 0 4 0     |
|  | 4 1 2 8 0     |
| Histo creceo   | 4 7 1 9 6 8 0 |
| Este foi o numero que multiplicou, & creceo com o Ganho este primeiro companheiro.  |               |
| 2.º COMPANHEIRO  |               |
| Segunda Companhia  | 5 4 2 4       |
| O Ganho  | 6 8 6         |
|  | 3 2 5 4 4     |
|  | 4 3 3 9 2     |
|  | 3 2 5 4 4     |
| O que creceo   | 3 7 2 0 8 6 4 |
| Este foi o numero que multiplicou, e creção com o ganho o segundo companheiro.    |               |

---

/p. 225 L/

[Em cartela, ao cimo:] 3º COMPANHEIRO

| 3.º COMPANHEIRO    |               |
|--------------------|---------------|
| Treceira Companhia | 1 9 9 2       |
| O Ganho —          | 6 8 6         |
|                    | 1 1 9 5 2     |
|                    | 1 5 9 3 6     |
|                    | 1 1 9 5 2     |
|                    | 1 3 6 6 5 1 2 |

[No resto da página:]




/p. 227 

[Em tarja, a servir de título: SEGVNDO COMPANHEIRO

[Dentro de cartela:]

|                   |   |              |
|-------------------|---|--------------|
|                   | 3 | 8            |
|                   | 3 | 4            |
| 3 9 0 4           |   |              |
|                   |   | 3            |
|                   |   | 0 0 4        |
|                   |   | 2 2 9 9      |
|                   |   | 8 6 1 2      |
|                   |   | 0 9 8 2 6 0  |
| Segunda Companhia | 3 | 7 2 0 8 6 4  |
| Partidores        | 1 | 4 2 9 6: 6 6 |
|                   |   | 1 4 2 9 6    |
|                   |   | 1 4 2        |
|                   |   | 2 6 0        |

[No resto da página:]

FEita • esta repartição por inteiro achause [*sic*], que viera a cada hum 260, ficando por repartir 3904, aqual conta ficou certa pella proua, que se aponta. 

/p. 228 

[Dentro de tarja, ao cimo:]

TRECEIRO COMPANHEIRO 

[À direita uma cartela com as contas abaixo e fora desta, à esquerda, o seguinte texto]:

|                    |                            |
|--------------------|----------------------------|
|                    | 8 3 9 2                    |
|                    | 0 3                        |
|                    | 2 8 4      6   5           |
|                    | 0 7 9 8 9      6   4       |
|                    | 1 8 0 8 2                  |
|                    | 0 4 0 8 4 7                |
| Treceira Companhia | 1 3 6 6 5 1 <u>2</u> ) 9 5 |
| Os Partidores ♡ ♡  | 1 4 2 9 6: 6 6             |
|                    | 1 4 2 9 6                  |
|                    | 1 4 2                      |

[No resto da página:]

Feita • esta repartição por inteiro achouse, que uiera a cada hum 95. ficando por repartir 8392, aqual conta ficou certa pella proua asima. De mais disto pera saber se esta conta toda ficou certa, & verdadeira /p. 229 L/ [verda]deira tomarei os tres numeros, que se tirarão do que veio a cada hum, & a iuntalosei todos tres os, quais asomados vira a conta a montar, & a mostrar o mesmo ganho com, que comecei esta pratica, & he o seguinte. ♡

|                                     |       |
|-------------------------------------|-------|
| DO QVE SE REPARTÍO DO 1º. –         | 330   |
| DO QVE SE REPARTÍO DO 2º. –         | 260   |
| DO QVE SE REPARTÍO DO 3º. –         | 095   |
| GANHO.                              | 685   |
| Do que ficou por repartir - - - - - | 1     |
| Veiose achar o mesmo numero - - -   | 686   |
|                                     | GANHO |
| Do que ficou por repartir do 1º. –  | 2000  |
| Do que ficou por repartir do 2º.–   | 3904  |
| Do que ficou por repartir do 3º. –  | 8396  |
| Ficou a dizer com os partidores.    | 14296 |


Desta conta se ue, como o que se repartio veio a dizer com o ganho, & o que creceo com o tempo, & com o tanto por cento, que fizerão os partidores, & veio a dizer com os mesmos partidores, & com isto se conclue esta pratica. ♡

/p. 230 L/

[Dentro de tarja, a servir de título:] REGRA DE 3. PRATICADA DE 2 MANEIRAS. 

[Dentro de cartela:]

|                     |         |
|---------------------|---------|
| 5 6 2 — 4 3 5.      | — 6 7 3 |
| 6 7 3               |         |
| 1 3 0 5             | 3   3   |
| 3 0 4 5             | 3   3   |
| 2 6 1 0             |         |
| 2 9 2 7 5 5         | 4   7   |
| 0                   | 3   3   |
| 1 0                 |         |
| 0 4 1 5 1           |         |
| 2 9 2 7 5 5 ) 5 2 0 |         |
| 5 6 2 2 2           |         |
| 5 6 6               |         |
| 5                   |         |

A • Pratica desta conta procede desta maneira; Se 562. me ganharão 435; quanto me ganharão 673. & pera achar quanto ganhei com a contia de 673. multiplicarei com o ganho de 435, & serão os partidores deste ganho os 562, como se mostra por exemplo, & se ue na multiplicação, a saber. 520. que ganhei com os 673. 

/p. 231 L/

[Dentro de tarja, a servir de título:] REGRA DE 3 SEGVNDA MANEIRA 

[Dentro de cartela:]

|                       |         |
|-----------------------|---------|
| 4 1 3 — 2 5 1         | — 6 5 4 |
| 4 5 3                 |         |
| 1 9 6 2               |         |
| 3 2 7 0               | 0   6   |
| 2 6 1 6               | 0   3   |
| 2 9 6 2 6 2           |         |
| 0                     |         |
| 0 4                   | 0   1   |
| 2 0 0                 | 0   8   |
| 0 4 5 1 8             |         |
| 2 9 6 2 6 2 ) 1 1 8 0 |         |
| 2 5 1 1 1 1           |         |
| 2 5 5 5               |         |
| 2 2                   |         |



[No resto da página:]

SE • 453. me ganharão 251 quãto auerei mister pera ganhar 654 multiplicarei pella primeira com 654 com - 453, & asim auerei mister pera ganhar 654 a contia de 1180, que foi, o que sahio na partiçãõ seruindo de partidores os 251, como arriba se aponta. 🐉

/p. 232 📖/

[Página com cartela muito ilustrada e no seu interior:]

REGRA DE 3. PRATÍcada por tantos mezes, e tão por cêto

|          |               |           |               |    |
|----------|---------------|-----------|---------------|----|
| 2.       | 4.            | 4 0 0.    | 4.            | 6. |
| 2 0 0.   |               | Ganho. 🐉  | 4 0 0         |    |
| 2.       |               |           | 4             |    |
| 4 0 0.   |               |           | 1 6 0 0       |    |
| 4.       |               |           | 6             |    |
| 1 6 0 6. | 2°            | ( 2 4 0 0 | 9 6 0 0       |    |
|          | 1° 6 0        |           | 4 0 0         |    |
|          | 3 8 4 0 0 0 0 |           | 0 0 0 0       |    |
|          | 1 6 0 0 0     |           | 0 0 0 0 0     |    |
|          | 6 0           |           | 3 8 4 0 0 0 0 |    |
|          |               |           | 3 8 4 0 0 0 0 |    |
|          |               |           | Proua         |    |
|          |               |           | 6             | 4  |
|          |               |           | 6             | 6  |

/p. 233 📖/

PRaticarei • nesta regra de 3. desta maneira, se 200 por dous mezes a 4. por cento me ganharão 400 quanto me ganhara 400 por 4 mezes a rezãõ de 6. por cento, multiplicarei os 200 por os dous mezes, & os 4 por cento, que serão os partidores a soma, que fizer a contia, & depois multiplicarei os 400 por os 4 mezes a rezãõ de 6. por cento, o que sair na multiplicação se multiplicara com o ganho, que foi tambem 400, o que somar se partira, & os partidores serão os 1600, que se multiplicou pellos 200, como temos dito, & se mostra por exemplo em sima em sua tarja. 🐉

Pera se uer que esta conta ficou certa se pode fazer as auesas mudando as maos multiplicando primeiro os 400 por tempo de 4 mezes a rezãõ de 6. por cento, & o que sair seruira de partidores, & nesta repartiçãõ se uira achar os 400, que foi o ganho dos 200, que propusemos no principio, multiplicando, o que sajo na partiçam pellos partidores se acha a mesma contia, que se repartio. 🐉

[Pequeno desenho]

/p. 234 L/

[Página muito ilustrada e com uma cartela na parte inferior. No recanto superior da página, à direita registou-se:]


REGRA DE 3 SEM tempo, nem tanto por cento.

|                       |           |
|-----------------------|-----------|
| Primeiro Companheiro. | – 30      |
| Segundo Companheiro.  | 20        |
| Treceiro Companheiro. | 18        |
| <u>Partidores.</u>    | <u>68</u> |

|       |   |   |         |
|-------|---|---|---------|
|       |   | 4 |         |
|       | 0 | 5 |         |
|       | 1 | 1 | 4       |
| GANHO | 7 | 9 | 2 ) 1 1 |
|       | 6 | 8 | 8       |
|       |   | 6 |         |

[Dentro da cartela:]

|                     |              |  |
|---------------------|--------------|--|
| 1º Companheiro      | 3 0          |  |
|                     | 1 1          |  |
|                     | <u>3 0</u>   |  |
|                     | 3 0          |  |
|                     | <u>3 3 0</u> |  |
| 2º Companheiro      | 2 0          |  |
|                     | 1 1          |  |
|                     | <u>2 0</u>   |  |
|                     | 2 0          |  |
|                     | <u>2 2 0</u> |  |
| 3º Companheiro      | 1 8          |  |
| 3 3 0               | 1 1          |  |
| 2 2 0               | 1 8          |  |
| 1 9 8               | 1 8          |  |
| o que sobeiou 0 4 4 | 1 9 8        |  |
| <u>7 9 2</u>        |              |  |

E veio a dizer e dar o ganho que se multiplicou dos companheiros com que se repartio 

## /p. 235 L/

A • Pratica desta regra de que asima falamos he o que diremos. Entrarão tres companheiros hum com 30. cruzados outro com 20. outro com 18. os quais tres companheiros asomarei, & o que asomar ficara por partidor do ganho que foi 792 cruzados, que feitas as partilhas vem a 11. cruzados a cada hum, como se aponta, & pera esta conta estar certa se multiplicara os 11. cruzados, que saio a cada hum pello numero com que entrarão, & virseha achar no cabo o mesmo ganho, que foi nesta conta 792. como asima se ue. ~

Na Regra dos ganhos pera se saber facilmente o que se ganha a rezão de tanto por cento multiplicarei por sinquo, ou por aquillo que se der ao ganho, & feita a multiplicação tirarei as duas letras do cabo como neste exemplo

10000

   5  
500(00

[Pequeno desenho]

## /p. 236 L/

[Página com um desenho simétrico com a página seguinte (ímpar) e ao cimo, dentro de um retângulo, a servir de título:]

REGRA DO QVE TOMA AO GANHO OV DO QVE DA AO GANHO. ~

[No interior de uma cartela:]

|                |       |
|----------------|-------|
| o o            | 6   8 |
| 1 4            | 6   7 |
| 2 o 4          |       |
| 4 2 o ) 2 6    |       |
| 1 6 6          |       |
| 1              |       |
| Proua imperial |       |
|                | 2 6   |
|                | 1 6   |
|                | ----- |
|                | 1 5 6 |
|                | 2 6   |
|                | ----- |
|                | 4     |
|                | ----- |
|                | 4 2 o |

[No resto da página, fora da cartela:]

AVemos • nesta conta praticar desta maneira. Dei, ou tomei ao ganho 420 Cruzados a rezão de 16. por milhar, repartirei os 420 cruzados, & o que achar na repartição me deuẽ, ou deuerei, como asima se aponta por exemplo.

[Pequeno desenho]

**/p. 237 L/**

[Página com um desenho simétrico com a página anterior (par) e ao cimo, dentro de um retângulo, a servir de título:]

REGRA DO QVE TOMA DE IVRO.

[No interior de uma cartela:]

|                                     |              |
|-------------------------------------|--------------|
| 5 0                                 |              |
| 1 6                                 |              |
| 3 0 0                               |              |
| 5 0                                 |              |
| 8 0 0                               |              |
| DO PRECO DO<br>trigo a rezão do pão |              |
| 3 0 0                               |              |
| 1 2                                 |              |
| 6 0 0                               | 0            |
| 3 0 0 0                             | 1 0          |
| 3 6 0 0.                            | 3 6 0 0 )1 8 |
|                                     | 2 0 0 0      |
|                                     | 2 0          |

[No resto da página, fora da cartela:]

Quero • tomar de iuro 50 cruzados a rezão de 16. por cento, quanto auerei mister. Multiplicarei os 50. cruzados com os .16 por cento, & o que sair na multiplicação sera a cõtia com que os deuo comprar, como asima apontamos, & fica sendo os 800 cruzados. ~

Este anno valeo o trigo a 300, & dauasse hum pão /p. 238 L/ pão na praça em preso de 12. libras: o anno vinvindoiro valeo o trigo a 200; he de saber quantas libras me deuem dar este anno. Multiplicarei as 12 libras com os 300, & o que sair repartirei por os 200. que val de presente o trigo, como na taria de sima se mostra ensegundo lugar de pois do iuro, & assi se o anno passado me derão o pão em 12 libras este mo darão em 18. ~

[Desenho de ave e dragão].

---

**/p. 239 L/**

[Página muito decorada, com uma cartela e sobre esta uma traja a servir de título:] NOVO MODO DE ASOMAR.

|       |   |   |   |   |   |   |
|-------|---|---|---|---|---|---|
|       |   |   | 1 | 5 | - | 1 |
|       |   |   | 1 | 1 | - | 2 |
|       |   |   | 2 | 5 | - | 3 |
|       |   |   | 2 | 4 | - | 4 |
|       |   |   | 2 | 2 | - | 5 |
| <hr/> |   |   |   |   |   |   |
| 2     | 2 | 4 | 5 | 1 | 5 |   |
| <hr/> |   |   |   |   |   |   |
|       | 3 | 2 | 6 | 5 | 4 |   |
|       | 2 | 4 | 8 | 3 | 6 |   |
|       | 7 | 9 | 2 | 0 | 3 |   |
|       | 8 | 7 | 8 | 2 | 2 |   |
| <hr/> |   |   |   |   |   |   |
| 2     | 2 | 4 | 5 | 2 | 5 |   |
| <hr/> |   |   |   |   |   |   |

---

**/p. 240 L/**

Ainda • que seia fora de seu lugar quis acabar este tratado por onde comessamos pera aliuiar a memoria ao que a não tiuer muito destra, como conuem nesta arte, & assi se podera asomar desta maneira. Irei tirando no primeiro numero, como se aponta dizendo 2 & 3. sam 5, & 6. sam 11, & 4. 15. que porei apartado, & direi vai hum & 2 sam 3. & 3. são 6. & 5 onze, que porei apartado com os 15. aqual ordem leuarei ate o cabo, & uirei achar pellas vltimas letras a contia que achara se asomara pella ordem ordinaria, como se ue asima na taria, com aduertencia, que as duas letras do cabo sempre entram neste numero; das primeiras se não faz cazo, conuem a saber do hum, & as mais ate a vltima letra, cõ que concluimos esta obra por não ser possiuel alcançar mais nesta arte, sendo que não he tanto de nossa profissão, como a Orthographia pratica de varias letras em que so fiz meu fundamento. Vale. ~

~ Fínis ~




---

**/p. 241 L/**

[Página com um desenho de uma mão com um compasso e neste uma tarja com a inscrição:] LABORE ET CONSTANTIA.

---

**/p. 242/**

[Página em branco, apenas com um retângulo simples a definir a mancha de escrita].

---


**/p. 243/**

[Página de folha de rosto muito decorada e com o título:] DEMONSTRAÇAM DAS SIENCIAS. POR FEGVRAS MVÍTO AO NATVRAL postas na idade, & exercicio dellas, feitas PELLO MESMO AVTOR

[Pequeno desenho].

---

**/p. 244 **

MVÍTO • dezeiei neste lugar poder ensinar na mesma forma cada hũa das siencias em seus officios, pera que os que saem de ler, & escrever, & são ia prouetos na arithmetica poderem escolher a sciencia conforme sua natureza, inclinação, & habelidade, de que o leitor deue estimar esta vontade, & intento, porem ainda que algumas me são patentes, que alcancei por curiosidade, & arte de mathematica, não tem aqui lugar, suposto que as figuras são tâtas, & de tantas artes, por onde poderseha recrear o leitor em ver so as figuras na forma que ellas vão, com que satisfasso com o que posso. Vale. 

[Desenho de arranjo floral].

---

**/p. 245/**

[Página com desenho e com uma cartela a servir de título:] TEATRO das Síncias.

---

**/p. 246/**

[Página com desenho de *putti* e o título:]

DEMONSTRAÇÃO DA SÍENCÍA DA MEDÍDA DOS CEOS E DO MŪDO FVNDADA NA MATHEMATICA. 



---

**/p. 247/**

[Página com desenho de *putti* e o título:]

DEMONSTRAÇÃO DA SIENCÍA DAS MEDÍDAS, E ALTVRAS DO MAR COM SEV ENGENHO. 



---

**/p. 248/**

[Página com desenho de *putti* e o título:] DEMONSTRAÇÃO DA SÍENCÍA DAS PONTES DA FORTALEZA FVNDADA NA MATEMATÍCA. 



---

**/p. 249/**

[Página com desenho e o título:] DEMONSTRACÃO DA SIENCÍA DE NAVEGAR DAS NAOS E ARTE DELLAS ARTE DA MATEMATICA. ~




---

**/p. 250/**

[Página com desenho de *putto* e o título:] DEMONSTRACÃO DAS FORCAS, E COMO ESTAS NÃO PODEM FAZER RESÍSTENCIA A AGOA. ~




---

**/p. 251/**

[Página com desenho e o título:] DEMONSTRACÃO DA SIENCÍA DE HVA NORA E ARTE, E EDEFÍCIO DELLA FVNDADA NA MATHEMATÍCA. ~




---

**/p. 252/**

[Página com desenho de *putto* a montar tenda e o título:] DEMONSTRACÃO DAS TENDAS DOS EXERCITOS, E ARTE DELLAS. ~




---

**/p. 253/**

[Página com desenho de *putti* e de seguida o título:] DEMONSTRACÃO DA SÍENCÍA DA ARTELHARÍA FVNDADA NA MATEMATÍCA. ~




---

**/p. 254/**

[Página com desenho de *putti* e de seguida o título:] DEMONSTRACÃO DA SÍENCÍA DA FORTIFÍCACÃO E DAS TRÍNCHEÍRAS. ~




---

**/p. 255/**

[Página com desenho de *putti* e de seguida o título:] DEMONSTRACÃO DA SÍENCÍA DA BELASTRÍLHA DA TRACA E ARTE DELLA. ~



---

**/p. 256/**

[Página com desenho de *putti* e de seguida o título:] DEMONSTRACÃO DA SIÊNCIA DA REBELICA, E DÍSPOR GÊTE DE GVERRA NO EXERCÍTO. ~



---

**/p. 257/**

[Página com desenho de *putto* e de seguida o título:] DEMONSTRACÃO DA SIÊNCIA, E FABRÍCA DAS CARROSAS. ~



---

**/p. 258/**

[Página com desenho de *putti* e de seguida o título:] DEMONSTRACÃO DA SIÊNCIA DA CANTÍNPROSA, E DA ARTE E ARTÍFÍCIO DELLAS. ~



---

**/p. 259/**

[Página com desenho de *putti* e de seguida o título:] DEMONSTRACÃO DA SIÊNCIA DA ESQVADRA E ARTE DE SVA MEDÍDA FVNDADA NA MATHEMATICA. ~



---

**/p. 260/**

[Página com desenho de *putto* e de seguida o título:] DEMONSTRACÃO DA SIENCIA DOS OCVLLOS E LONGA VÍSTA FVDADA NA MATEMATÍCA. ~



---

**/p. 261/**

[Página com desenho de *putto* e de seguida o título:] DEMONSTRACÃO DA SIÊNCIA DA ARQVÍTETVRA E FABRÍCA DO EDÍFÍCIO. ~



---

**/p. 262/**

[Página com desenho de *putto* e de seguida o título:] DEMONSTRACÃO DA SIÊNCIA DOS PEZOS, E BALANCAS, E ARTE DELLAS FVNDADA NA MATHEMATICA. ~  
FÍNÍS LAVS DEO. ~



---

**/p. 263/**

[Desenho de uma cartela contendo uma mão a manipular compasso e neste uma tarja com:]  
LABORE ET CONSTANTÍÁ.

---

**/p. 264/**

AD PRÍNCÍPEM

Epígrama AVTHORÍS 

HAnc • tibi Pessoa, Princeps clarissime, normam Ad bene scribendum, datque dicatque manus.  
Post gladio, calamo nunc vtere; fortis ab illo, Doctus ab hoc, fies Caesar vtroque. vale.

[Desenho de penas]

---

**/p. 265/**

[Desenho de um guerreiro, empunhando um escudo com a mão esquerda e com a direita a espada. Tem os pés sobre sete espadas, tendo cada uma uma pequena tarja com inscrições, e ao seu lado, à direita e à esquerda, outras sete tarjas com inscrições].

[Junto à cabeça, à direita de quem vê:] Gratia Dei praeveniens Subsequens per Iesum Christum Dominũ nostrũ.

[Junto ao escudo, à direita de quem vê:] Scutum Fidei *Eph. VI*

[Junto ao saio, à direita de quem vê:] Lorica Iustitiae *Eph. VI*

[Perto do joelho, à direita de quem observa:] Calceamenta praeparationis evãgelij pacis *Eph. VI*

[Do lado esquerdo, junto ao ombro:] Galiam salutis *Eph. VI*.

[Ao lado da mão que cingue a espada:] Cingulum veritatis *Eph. VI*

[Perpendicular à espada:] Gladium spiritus quod est verbum Dei *Eph. VI*.

[Junto aos cabos das sete espadas, as seguintes três do lado esquerdo:]

ACCIDIA

INVIDIA

LVXVRIA

[No cabo da espada que está ao centro:] SVPERBIA

[Nos cabos das três do lado direito de quem observa:]

AVARITIA

GULA

IRA

---

**/p. 266/**

[Em branco]

---

**/p. 267/**

Em louuor do Autor da mais certa ortografia dedicada a mui Alto prinsipe de Portugal o senhor  
Dom Theodozio

Soneto

Diuino Apelles cujo raio paça  
o de Apelles antigo na lindeza  
do dibuxo da arte e destreza  
com que exprimis nas letras toda a graça  
A mais leuantada Muza he escaça  
quando louuar prezume tal nobreza  
de uossa deuina peña e sutileza  
do engenho natural que tudo abraça  
Bastará por louuor a admiração  
E per gloria uossa confesarce  
com respeito, e mor ueneração.  
Não poder penna alguma igualarce  
á uossa; e se dice pouco he rezão  
pera louuar, meu engenho humilharce.

---

**/p. 268/**

[Em branco]<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Seguem-se mais quatro páginas em branco, não numeradas.







## POSFÁCIO

### CONCEÇÃO E PRODUÇÃO DE UM MANUSCRITO CALIGRÁFICO FORA DO COMUM

MARC H. SMITH<sup>1</sup>

O manuscrito do Padre António Pessoa é uma obra invulgar, ou mesmo única, uma vez que não existe nenhum exemplo comparável na história da caligrafia latina da época moderna. É surpreendente que ficasse desconhecido dos historiadores da escrita até agora: a sua descoberta prova quantos tesouros podem ainda ser encontrados através da exploração de bibliotecas, e merece plenamente o belo esforço interdisciplinar que tornou possível apresentá-lo hoje aos investigadores e a um público mais vasto. Uma vez terminado este longo trabalho de equipa, e depois de tudo ter sido dito, tentemos aqui juntar os fios da meada, oferecendo algumas reflexões sobre este objeto gráfico pouco comum, considerado como um todo, na intrigante articulação das suas várias partes e na sua relação com as fontes.

A arte da escrita, que se tornou uma profissão nos últimos séculos da Idade Média, deu origem a muitas obras cuja forma gráfica era mais importante do que o seu conteúdo textual. A maior parte das que conhecemos foi produzida por mestres da escrita, e mais amplamente distribuída sob a forma impressa, para fins pedagógicos e publicitários, a partir do início do século XVI, em Itália (Ascoli, 2012a) e depois na Alemanha, e na Península Ibérica a partir de meados do século: em Espanha com Juan de Iciar (1548) e em Portugal com Manuel Barata. Deste último, sabemos de raros exemplares impressos em 1590 e 1592, mas com algumas placas gravadas e possivelmente impressas já em 1572 e 1577 (Barata, 1590; Duque, 2012; Reis, 2012, pp. 111-142).

Os modelos manuscritos quotidianos que os mestres davam aos alunos nas suas salas de aula desapareceram quase todos, tal como a maior parte das coletâneas mais elaboradas que poderiam

<sup>1</sup> Professor de paleografia latina, École nationale des chartes / École pratique des hautes études (Paris Sciences et Lettres), presidente do Comité international de paléographie latine.

ter produzido para seu próprio uso ou como presentes para um aluno de elevada posição social, ou mesmo para um patrono. Alguns exemplos que sobreviveram são de uma perfeição excepcional, como o volume *Mira calligraphiae monumenta* escrito por Georg BocsKay em 1561-1562 para o Imperador Fernando I, iluminado trinta anos mais tarde por Joris Hoefnagel (BocsKay e Hoefnagel, 1992). São igualmente raros os manuscritos escritos por calígrafos não profissionais, quer no âmbito da sua aprendizagem, quer mais tarde, para ensinar os seus próprios filhos ou mesmo por prazer. Os exemplos mais numerosos provêm geralmente de países protestantes: Inglaterra, Países Baixos e, sobretudo, Alemanha, onde a caligrafia parece ter sido um passatempo notavelmente difundido no período barroco, produzindo por vezes volumes espetaculares (Roth, 2010).

Se até ao século XVIII foi publicado em Portugal apenas um punhado de livros de escrita, isso deve-se sem dúvida ao custo e à dificuldade da sua produção (os gravadores especializados na escrita eram raros em toda a Europa), mas também ao facto de os modelos importados de Espanha poderem ser utilizados pelos mestres portugueses para os adaptarem, sob a forma manuscrita, às suas necessidades quotidianas: muitos tipos de escrita são, de facto, semelhantes em toda a Península. A realidade da profissão também deve ser tida em conta: há uma distinção entre os simples mestres-escola, que ensinam a escrita a um nível elementar, entre outras competências, e os mestres de escrita no sentido estrito do termo, que oferecem um ensino especializado e mais avançado, destinado nomeadamente a formar escritores profissionais. Para estes, a escrita é muitas vezes combinada com um estudo aprofundado da aritmética, como duas competências essenciais para os empregos administrativos ou comerciais. Só estes especialistas são susceptíveis de publicar modelos, desde que disponham dos meios técnicos e financeiros necessários. E é difícil saber quantos deles existiam em Portugal<sup>2</sup>.

Quanto a manuais manuscritos, até há muito pouco tempo nenhum era conhecido em Portugal dos séculos XVI e XVII. Vitor Serrão revelou a existência de um belo manuscrito conservado em Nova Iorque, que parece ter sido utilizado para ensinar a escrita a D. João, futuro Duque de Bragança (1546-1583). Este pequeno volume foi produzido em 1560-1561 por um artista cuja principal profissão era a pintura, Giraldo Fernandes de Prado<sup>3</sup> (Serrão, 2007; Serrão e Antunes, 2013, pp. 347-348). O conteúdo e a apresentação imitavam diretamente as placas do tratado de Juan de Iciar, impresso pouco tempo antes, mas adaptadas ao português, e o pintor acrescentou-lhe ornamentação e cor (Figuras 1 e 2). O facto de a aprendizagem gráfica do jovem príncipe ter sido confiada a um pintor (talvez combinando o desenho com a caligrafia?) é outro sinal possível da escassez de professores especializados na escrita.

<sup>2</sup> Na ausência de uma investigação arquivística importante, o nosso conhecimento continua a depender de Lima, 1923.

<sup>3</sup> New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Plimpton MS 297; o MS 296 é um «Manual para Copistas» também inédito de origem portuguesa.



**FIGURAS 1 / 3.** O monograma «MARIA»: J. de Icíar, *Recopilacion...*, 1548, f. F5r. © BSB-MDZ, Regensburg, Staatliche Bibliothek – 999/4 Hist.pol.1034.; C. F. de Prado, «Tratado de letra latina», 1560. © CUP, MS 297, f. 5; «Orthographia pratica...», p. 114. © BPE, Maniz. Cód. 99.

Uma comparação com o manuscrito de Pessoa impõe-se, uma vez que Pessoa utilizou o mesmo modelo de Icíar um século após a sua publicação (Figura 3): mais uma prova dos intercâmbios duradouros com a tradição espanhola na formação de uma cultura gráfica ibérica e, ao mesmo tempo, da disponibilidade talvez relativamente limitada de tratados de escrita já impressos. Outra semelhança entre Pessoa e Prado é o facto de a escrita não ser a sua profissão principal; e se este teve a oportunidade de o ensinar no âmbito da Companhia de Jesus, ainda não foi encontrado qualquer vestígio que o comprove, como Fernanda Olival observou no seu estudo biográfico muito bem documentado. Pessoa deve, portanto, ser classificado provavelmente como um daqueles que praticavam caligrafia principalmente por prazer, e talvez a ensinassem ocasionalmente.

O seu estatuto de jesuíta pode explicar por que razão a composição do seu manuscrito ultrapassa o domínio da caligrafia em direcções específicas. A inclusão de um caderno de aritmética corresponde certamente à associação habitual entre o ensino da escrita e o da aritmética, observada, por exemplo, nas publicações do próprio Juan de Icíar; mas reflecte também a importância atribuída à matemática no currículo jesuíta. A terceira secção do manuscrito, que se estende às outras ciências matemáticas, decorre diretamente do mesmo quadro pedagógico: como demonstraram Tiago C. P. dos Reis Miranda e Luís Miguel Carolino, estas páginas reproduzem uma seleção das gravuras que abrem os capítulos das *Disciplinae mathematicae* de Jean Ciermans, S.J., representando *putti* a praticar todas as ciências. Deste denso livro didático, organizado semana a semana segundo o calendário das lições (possivelmente fornecido aos alunos em fascículos), Pessoa extrai uma simples sucessão de páginas de rosto sem conteúdo, redistribuindo mesmo

o rigoroso programa de Ciermans na mais perfeita desordem das disciplinas: será que tinha à mão fascículos não encadernados? É evidente que não pretendia instruir os leitores nas ciências, mas sim, mais uma vez, demonstrar o seu gosto pela arte gráfica, combinando o desenho de cópias com a caligrafia de títulos por vezes fantasiosos inventados por ele próprio. Por exemplo, reproduz (p. 257) a imagem de um *putto* a manobrar uma máquina de rodas, que ilustra uma lição de Ciermans sobre questões de mecânica<sup>4</sup>, e intitula-a «Demonstração da sciencia e fabrica das carrosas».

Deste ponto de vista, a relação com as secções anteriores é menos arbitrária do que parece. Se as secções de caligrafia e de aritmética já estavam divididas por títulos semelhantes, com ilustrações copiadas de Ciermans, nomeadamente as que melhor se adaptavam ao tema da escrita, substituindo instrumentos e documentos científicos por penas e páginas de letras, a terceira secção não pretende seguir uma lógica intelectual própria: limita-se a reunir cópias de gravuras que não foram utilizadas nas duas secções anteriores. E como Pessoa conseguiu reproduzir um total de trinta e uma imagens das trinta e cinco do seu modelo, assumindo que o seu exemplar das *Disciplinae mathematicae* não estava encadernado, pode até estar incompleto?

A conceção e a organização do manuscrito resultam, assim, essencialmente da combinação do tratado de escrita de Iciar com as ilustrações de Ciermans, para não falar das imagens ou citações tomadas de empréstimo de outras fontes, algumas das quais sagazmente identificadas neste volume, nomeadamente por Armando Martins, António Celso Mangucci e Teresa Nobre de Carvalho, e outras, sem dúvida, ainda por reconhecer. Em particular, a riqueza da decoração da secção de aritmética, com as suas páginas de composição arrojada, leva-nos a suspeitar que Pessoa se terá inspirado num modelo de grande qualidade formal, enquanto o conteúdo aritmético destas páginas permanece bastante elementar e parece, por isso, mais uma vez, um pretexto para o virtuosismo gráfico.

Voltemos agora mais concretamente ao coração da obra, que ocupa o maior número de páginas e que toca mais de perto os interesses pessoais do autor: a secção caligráfica. Pessoa adaptou as páginas teóricas de Iciar de acordo com as modalidades textuais descritas por Tiago Miranda, fazendo as escolhas linguísticas e ortográficas salientadas por Maria Filomena Gonçalves. A comparação com o texto e as placas das diferentes edições revelou que Pessoa deve ter usado a de 1550 ou 1553 – mais provavelmente a primeira, uma vez que esta forneceu também a decoração da página de rosto do manuscrito<sup>5</sup>. Não foi identificado nenhum outro modelo direto entre os livros espanhóis que sucederam a Iciar durante um século (Martínez Pereira, 2006). As únicas outras placas copiadas de um livro impresso parecem ser duas páginas de «letra

<sup>4</sup> Lição «Januarii hebdomadas tertia».

<sup>5</sup> Cf. Figura 7 do capítulo de Tiago C. P. dos Reis Miranda, *supra*.

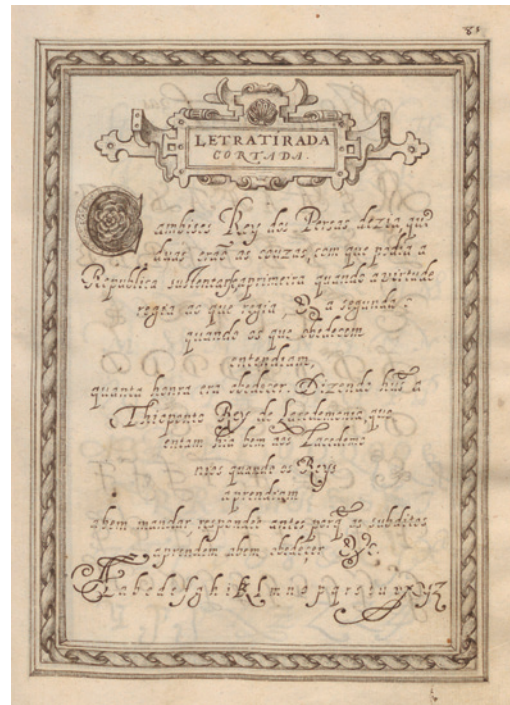


portuguesa» (pp. 89-90), baseadas nas raras e excelentes placas de Manuel Barata.

É evidente que, em 1648, Pessoa não conhecia e utilizava apenas escritas do século anterior. Para compreender a tipologia que propõe, é necessário analisar visualmente as formas gráficas, indo além da nomenclatura adoptada pelo autor, que, como acontece frequentemente nos livros de escrita, é parcial e confusa. As próprias formas são muitas vezes menos claramente diferenciadas do que nas obras de mestres profissionais, por uma razão técnica: em princípio, cada grafia requer um corte de pena específico, mas Pessoa tende a escrevê-las todas com uma ponta fina, o que produz pouco contraste entre traços fortes e finos, e uma aparência curva onde uma pena larga daria uma linha mais angular.

Tentemos, no entanto, clarificar a tipologia com uma nomenclatura mais precisa e atualizada, a fim de melhor compreender a estrutura do livro. A primeira série, denominada «letra tirada» (pp. 80-87), é de facto uma escrita cursiva italiana, conhecida como *cancelleresca*, no estilo desenvolvido a partir de 1560 segundo os modelos do mestre Giovan Francesco Cresci e dos seus discípulos, caracterizado por um traço fluido e filiforme e terminações em forma de gota (Ascoli, 2012b, pp. 29-33; Morison, 1990, pp. 96-111). Apenas algumas letras (como um «E» angular) lhe conferem um acento ibérico. As variações de uma página para a outra dizem respeito praticamente apenas ao tamanho das letras; a isto junta-se a «letra tirada cortada» (p. 85): a mão levanta brevemente a pena a meio de cada traço, para produzir uma linha branca contínua ao longo da linha de escrita (Figura 4). Trata-se de um exercício de virtuosismo que esteve em voga até meados do século XVI, mas que Cresci já tinha denunciado como um jogo infantil. Para além deste pormenor, a primeira secção é, portanto, dedicada às formas de escrita mais comuns e úteis.

O termo «letra portuguesa» aplicado às pp. 88-99 é em parte enganador: à exceção dos dois modelos retirados de Barata (um ato régio, em que «Dom Sebastiam» foi atualizado para «Dom Joam», e depois um alfabeto), o resto apresenta mais uma vez variações da *cancelleresca* italiana, mas no estilo antigo, anterior a Cresci – em suma, o da geração de Iciar, aqui involuntariamente modernizado pelo uso da pena fina. Há quatro páginas da forma corrente, «chaam»

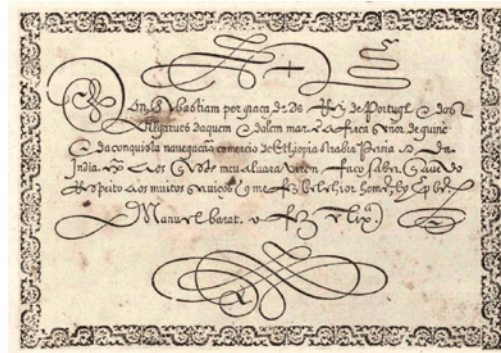


**FIGURA 4.** Letra tirada cortada: «Orthographia pratica...», p. 85. © BPE, Maniz. Cód. 99.

(com extremidades superiores curvas, pp. 92-95), e três da variante «formada» (com extremidades rectas, pp. 91, 96-97), em tamanhos diferentes; e o exemplo da p. 93 é novamente «cortado». Esta série é acompanhada pelas grandes e elegantes capitais cursivas inventadas por Iciar<sup>6</sup>.

As únicas páginas que podem ser descritas como portuguesas são, de facto, as de Barata. E como se trata de uma escrita documental reservada aos profissionais, muito cursiva (análoga à «letra procesal» espanhola), Pessoa tem dificuldade em compreender a sua estrutura. Desenha em vez de escrever, distorcendo letras e ligaduras (Figuras 5 e 6). A forma incorrecta como traduz a abreviatura cursiva «e(m) Lix(bo)a» sugere mesmo uma dificuldade de leitura (p. 90). Para Pessoa, a escrita «portuguesa» era mais uma ideia do que uma realidade, quase uma reivindicação teórica de uma linguagem escritural nacional, enquanto a sua cultura gráfica pessoal, como a de muitos dos seus contemporâneos, em particular os jesuítas, era de facto internacional, formada na matriz italiana: a da *letra tirada*.

Segue-se uma série de caracteres que imitam a impressão (pp. 100-105): o tipo romano é designado por «letra redonda» ou «antiga»; a forma «antiga» apenas se diferencia pela forma mais oblíqua dada ao corpo do «a» e, em alguns casos, à letra «e», como na tipografia do século xv – e como em Iciar, que, no entanto, não é directamente imitado aqui. A variante cursiva ou itálica (pp. 104-105), como sempre na Península Ibérica, é conhecida como «letra de Grifo» (ou «letra grifa»), em referência ao gravador de tipos de Aldo Manuzio, Francesco Griffo, autor do primeiro tipo de letra itálica em 1501, como já assinalou Tiago C. P. dos Reis Miranda.



**FIGURAS 5/6.** Letra «portuguesa»: M. Barata, *Exemplares...*, 1590. © BNP, Res. 297-1-V; «Orthographia pratica...», p. 89. © BPE, Maniz. Cód. 99.

<sup>6</sup> Cf. Figura 1 do capítulo de Tiago C. P. dos Reis Miranda, *supra*.

As páginas 106-112, novamente tomadas a Icíar, mostram escritas da tradição gótica meridional (*rotunda*), agrupadas como profissionais ou institucionais e sobretudo castelhanas (o texto da «Castellana formada» foi naturalmente preservado na sua língua original); o estilo não menos gótico da chancelaria papal («letra de bulas») também está presente na mesma série. Todas estas formas antigas são particularmente alteradas, emagrecidas e arredondadas pelo uso da pena fina e pela incerteza do calígrafo quanto ao carácter estilístico de cada tipo de escrita. Estes modelos não correspondem a qualquer necessidade prática no ambiente de Pessoa, mas servem para o prazer da variedade e da curiosidade.

Finalmente, duas longas séries intituladas «Forma da letra cabidola, e outras varias» (pp. 113-128) e «Forma da letra gotica de compasso, e outras» (pp. 129-150), mostram letras não escritas mas desenhadas, destinadas a iniciais de livros ou a inscrições decorativas. São quase inteiramente derivadas do Icíar, mas com variações gráficas interessantes, sobretudo na decoração, mas também na morfologia de certas letras. Em particular, as maiúsculas romanas são modificadas numa direção mais barroca, com traços e serifas mais fortes.

Note-se também que Pessoa usa a palavra «gótico» para as letras da tradição medieval, ao contrário de Icíar, que curiosamente chamou «góticas» às maiúsculas romanas<sup>7</sup>. Pessoa afasta-se aqui mais do seu modelo em algumas letras grandes: quatro maiúsculas góticas elegantemente ornamentadas num estilo vegetalista renascentista (pp. 125-126) e depois um alfabeto de grandes maiúsculas góticas «quebradas» (pp. 152-155) que surge mesmo no fim, a seguir à *rotunda* dos livros (pp. 144-151, minúsculas e depois maiúsculas quebradas). Mas as últimas páginas estão completamente corroídas pela tinta e quase não se vê nada!

Esta deterioração é para nós providencial, pois foi ela que chamou a atenção para o manuscrito, através da sua materialidade e química, que Margarida Nunes, Ana Claro e Teresa Ferreira aprofundaram no início deste volume. Revela também os processos materiais de Pessoa. Por um lado, ao mesmo tempo que transmite no seu texto os conselhos de Icíar sobre a composição da tinta, ele próprio usa uma tinta imperfeita e instável – como muitos dos seus contemporâneos, já que as tintas do século XVII, muitas vezes ácidas, se revelaram ao longo do tempo as mais destrutivas para o papel. Mas o jesuíta agravou o problema com a sua técnica de escrita: em vez de utilizar uma pena larga para escrever as letras grandes, parece contorná-las antes de as preencher em traços finos paralelos, aumentando assim a quantidade de tinta no papel, com efeitos desastrosos. De qualquer modo, estas grandes letras decorativas destinavam-se tradicionalmente a ser escritas em pergaminho, que é muito mais resistente do que o papel.

<sup>7</sup> Este paradoxo explica-se pela reivindicação histórica dos humanistas espanhóis sobre a antiguidade nacional dos Godos, que rivaliza com a dos Romanos.

A seleção de escritas representada no manuscrito, respondendo ao gosto pela variedade e pela invenção, ultrapassa, portanto, em muito as necessidades do autor na sua atividade pessoal e profissional, bem como as necessidades dos alunos dos jesuítas. Distanciava-se também da formação gráfica inicial que deve ter recebido. Isso é claramente demonstrado pelos vestígios autógrafos que temos. Comparemos os documentos fornecidos acima por Fernanda Olival<sup>8</sup>: em 1618, com pouco mais de vinte anos, ele usava, sem surpresa, uma escrita de chancelaria italiana leve, rápida, alta e apertada, do tipo mais moderno. A comparação com a sua escrita de 1619, mais elaborada, e sobretudo com a carta de votos de coadjutor espiritual, escrita em 1636, é reveladora: nesta a caligrafia é uma *cancelleresca* formada, lenta e ornamentada, com maiúsculas góticas – e a principal, um grande «E» quebrado, é exatamente a da «Letra de privilegio» de Icíar, que encontramos inalterada, em 1648, na «Orthographia pratica» (p. 111)<sup>9</sup>. Na altura em que produziu a sua obra-prima, Pessoa tinha trabalhado apaixonadamente nas páginas de Icíar durante muitos anos.

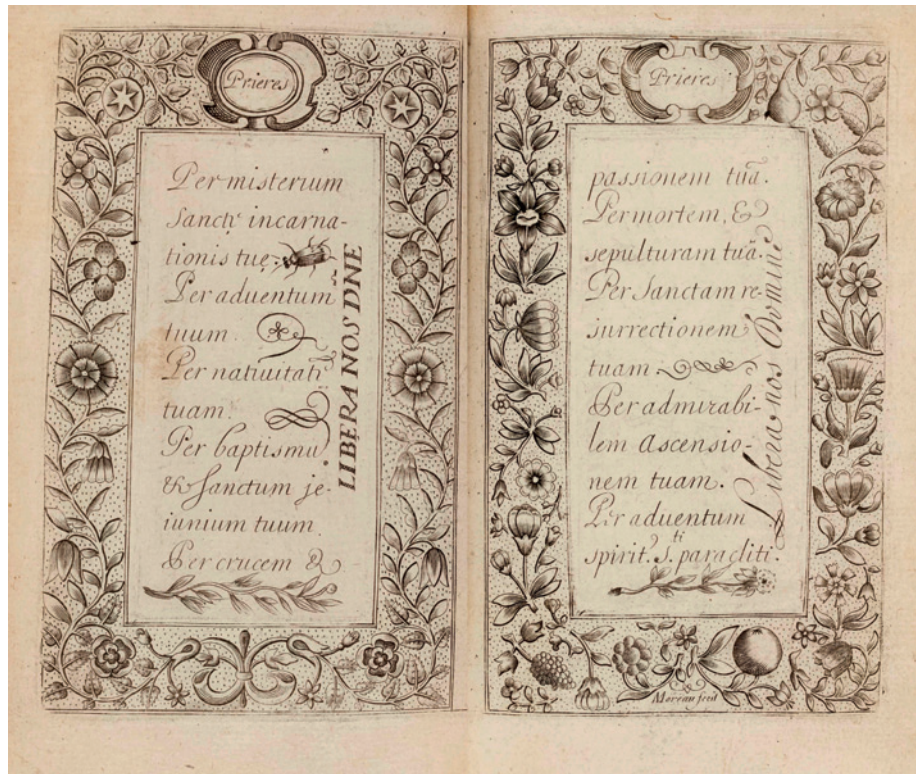
Resta uma questão que foi várias vezes abordada neste volume: deve a obra de Pessoa ser considerada como um projeto de publicação? À primeira vista, apresenta aspetos de um livro impresso, nomeadamente o paratexto: a dedicatória (pp. 5-6) e o epigrama a D. Teodósio de Bragança (pp. 264-265), os epigramas anónimos de louvor à obra e ao autor (pp. 160-162) e, sobretudo, o prólogo ao leitor (pp. 7-9), que alerta para a insuficiência da gravura para transmitir os efeitos da «viva mão». No entanto, a dedicatória exprime o desejo de que o livro possa ser útil a D. Teodósio (então com catorze anos) para a sua própria instrução, em vez de apelar ao seu apoio para a publicação. Quanto ao prólogo, limita-se a repetir as mesmas palavras acrescentadas por Icíar no início do seu livro, em 1550, em resposta às críticas à primeira edição.

Qualquer que fosse a familiaridade de Pessoa com a economia da edição, ele deve ter-se apercebido de que o seu manuscrito, tanto pela quantidade de escrita como pela abundância de decoração, que muda em todas as páginas, excedia em muito o esforço técnico e financeiro que uma obra deste género exigiria. O manuscrito de um texto destinado à imprensa tipográfica, como poderia ser aqui a parte teórica da «Orthographia pratica», é normalmente fornecido ao impressor numa escrita comum: seria inútil escrevê-lo numa forma que já imita a tipografia. Também não seria necessário desenhar margens decorativas, que seriam acrescentadas pelo impressor e repetidas de forma idêntica a intervalos regulares, assinatura a assinatura.

A preparação gráfica completa só faria sentido se todo o manuscrito fosse depois gravado em chapa de cobre, o que era inimaginável. O único livro inteiramente calcográfico existente na época, de dimensão comparável (106 folhas, mas num formato muito pequeno, in-16.<sup>o</sup>), era

<sup>8</sup> Cf. Figuras 1-3 do capítulo de Fernanda Olival, *supra*.

<sup>9</sup> Cf. Figura 5 do capítulo de Tiago C. P. dos Reis Miranda, *supra*.



**FIGURAS 7 / 8.** A ornamentação das páginas: P. Moreau, *Saintes prieres...*, 1631, fl. [72]v. © BNF, Arsenal, Res. 8-T-7664; «Orthographia pratica», pp. 32-33. © BPE, Maniz. Cód. 99.

*Les saintes prieres de l'ame chrestienne*, admiravelmente escrito e gravado por um mestre de escrita parisiense chamado Pierre Moreau (Moreau 1631; Conihout e Gabriel 2004). As margens foram gravadas separadamente e repetidas de oito em oito folhas. Trata-se de um livro excepcional, luxuoso, que nada tem de comum com um manual de instruções.

No entanto, a questão mantém-se: terá o Padre Pessoa tido conhecimento desta joia caligráfica? Um pequeno livro de orações, cujo conteúdo é muito mais em latim do que em francês, e de tal qualidade gráfica, poderia ter tido uma grande circulação. Mesmo que se destinasse a um público leigo, um religioso apaixonado pela caligrafia poderia ter reparado nele. Que eu saiba, o livro de Moreau oferece o paralelismo mais imediato com a apresentação que Pessoa fez das páginas introdutórias e do «Discurso pratico» (pp. 11-77) à cabeça do manuscrito, não tanto na escrita como na decoração (Figuras 7 e 8): margens largas com fundo pontilhado, povoadas de motivos brutescos onde querubins se misturam com vasos e cornucópias, flores e folhagens, conchas, pássaros e insetos, uma decoração que lembra a tradição dos livros de horas medievais. Ambos os autores colocam os brasões de armas dos dedicatários numa página inteira à frente da dedicatória<sup>10</sup>. Também preenchem os espaços em branco no final dos capítulos com grandes ramos de flores comparáveis. No entanto, não há qualquer exemplo de cópia direta no manuscrito – embora Moreau dedique uma página a um monograma «IHS» que teria certamente impressionado Pessoa – e a caligrafia muito variada de Moreau pertence a uma tipologia mais moderna. Em última análise, este exemplo parisiense, na ausência de imitação direta, permite-nos julgar pelo menos que Pessoa, na sua decoração – mais ainda do que na sua escrita, deliberadamente enraizada no passado –, estava em plena sintonia com o gosto artístico do seu tempo.

A sua obra pode, portanto, ser vista menos como um projeto de publicação do que como uma tentativa de se apropriar, no manuscrito, dos cânones formais do livro de luxo, cujos ornamentos podem ser multiplicados à vontade pela pena: exigiram certamente um tempo considerável, dando ao autor longas horas de prazer, mas custando apenas o preço do papel, das penas e da tinta. Quanto à questão dos possíveis colaboradores, que merece ser discutida, tenho a impressão de que a obra é homogénea, fruto de uma paixão gráfica pessoal.

Será que Pessoa tencionava mesmo dar a sua obra ao jovem D. Teodósio? É possível. É certo que não se tratava verdadeiramente de um instrumento didático: já vimos as suas limitações deste ponto de vista, sobretudo na terceira parte. Como noutros casos de manuscritos oferecidos a pessoas poderosas, este teria sido doado em homenagem, como um objeto de luxo, para ser preservado e admirado como um fruto invulgar do engenho e da indústria humana, e não simplesmente copiado para aprender a escrever.

<sup>10</sup> Cf. Figura 17 do capítulo de Tiago C. P. dos Reis Miranda, *supra*.

Ainda hoje, se a «Orthographia practica» não coloca o Padre António Pessoa entre os mestres calígrafos que aperfeiçoaram a escrita moderna, nem entre os grandes desenhadores do século barroco, nem entre os matemáticos que brilharam na Companhia de Jesus, continua a ser um objeto extraordinário, único no seu género e no seu tempo, ilustrando a paixão com que os conhecimentos e as invenções da época podiam ser recebidos e cultivados para além dos círculos profissionais dos eruditos e dos artistas.

## REFERÊNCIAS

- Ascoli, F. (2012a) Il manuale di scrittura fra Cinquecento e prima metà dell'Ottocento, *Bibliologia*, 7, 125-153.
- Ascoli, F. (2012b) *Dalla cancelleresca all'inglese: l'avventura della calligrafia in Italia dal Cinquecento ad oggi*, Ed. dell'Orso, Alessandria.
- Barata, M. (1590) *Exemplares de diversas sortes de letras...*, Antonio Alvarez, Lisboa.
- Bocskay, G.; Hoefnagel, J. (1992) *Mira calligraphiae monumenta: a sixteenth-century calligraphic manuscript*, Getty Museum, Malibu, Fac-símile digital: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RWD> (acesso 03-08-2023).
- Conihout, I. de; Gabriel, F. (Eds.) (2004) *Poésie et calligraphie imprimée à Paris au XVIIe siècle. Autour de La Chartreuse de Pierre Perrin, poème imprimé par Pierre Moreau en 1647*, Bibliothèque Mazarine/Comp'Act, Paris/Chambéry.
- Duque, A. L. P. (2012) *Arte de escribir. Exemplares de diversas sortes de letras de Manuel Barata, 1590/1592*, dissertação de doutoramento, Universitat Politècnica de Valencia, Valencia.
- Icíar, J. de (1548) *Recopilacion subtilissima: intitulada Orthographia practica...* Bartholome de Nagera, Zaragoza.
- Icíar, J. de (2008) *Arte sutilísima, por la cual se enseña a escribir perfectamente. Edición facsímil de la de Zaragoza, Pedro Bernuz, 1550*, ed. F. de los Reyes Gómez, estudos de M. Torres, M. J. Pedraza, A. Martínez Pereira, E. Torné, Editorial Complutense, Madrid.
- Lima, H. de C. F. (1923) *Subsídios para um dicionário bio-bliográfico dos calígrafos portugueses*, Lisboa, Biblioteca Nacional (sep. de *Anais das bibliotecas e arquivos*, s.n., 3, 1922, 121-126, 208-215, 234-249; 4, 1923, 46-79).
- Martínez Pereira, A. (2006) *Manuales de escritura de los siglos de Oro: repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- Moreau, P. (1631) *Les saintes prieres de l'ame chrestienne*, chez ledict Moreau, Paris.
- Morison, S. (1990) *Early Italian writing-books, Renaissance to Baroque*, ed. N. Barker, Valdovena / British Library, Verona / London.
- Reis, J. dos (2012) *Três movimentos da letra: o desenho da escrita em Portugal*, vol. 1, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.
- Roth, M., ed. (2010) *Schrift als Bild* [catálogo de exposição], Staatliche Museen zu Berlin / M. Imhof, Berlin.
- Serrão, V. (2007) *Maniera, peinture murale et calligraphie: Giraldo Fernandes de Prado (c. 1535-1592), un grand peintre, écrivain et noble enlumineur méconnu, Out of the stream: new perspectives in the study of medieval and early modern mural painting*, ed. L. Afonso e V. Serrão, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 115-140.
- Serrão, V.; Antunes, V. (2013) Giraldo Fernandes de Prado «ombre de admirable pincel» (c. 1530-1592), *Archivo español de arte*, 86 (344), 345-362.





## GRAFISMOS SOBRE OS DESENHOS DO P.<sup>E</sup> PESSOA

| PÁGINAS    | REFERÊNCIA                                 | PÁGINAS   | REFERÊNCIA                        |
|------------|--|-----------|-----------------------------------|
| 1          | entrada                                    | 42        | desenho recortado                 |
| 3          | cabeçalho da folha de rosto (e dos textos) | 106       | ornamento                         |
| 6 e 7      | índice                                     | 42        | moldura                           |
| 10         | separador                                  | 25        | capitular                         |
| 14         | separador                                  | 7         | capitular                         |
| 16 e 17    | marca d'água                               | 161       | florão recortado                  |
| 18 e 41    | separador e marca d'água                   | 30        | ave recortada                     |
| 44         | separador                                  | 58        | animal marinho recortado          |
| 62         | separador                                  | 163       | bovino e ave recortados           |
| 86         | separador                                  | 193       | ave recortada                     |
| 106        | separador                                  | 206       | ave recortada                     |
| 142 e 159  | separador e marca d'água                   | 208       | leão recortado                    |
| 160 e 179  | separador e marca d'água                   | 158       | ave recortada                     |
| 180 e 191  | separador e marca d'água                   | 238       | ave e dragão recortados           |
| 192        | separador                                  | 179       | ave recortada                     |
| 225        | marca d'água                               | 168       | dedicatória (início)              |
| 266        | separador                                  | 141       | dragão recortado                  |
| contracapa | cabeçalho do texto                         | 264       | arranjo de pena e palma recortado |
| badanas    | marcas d'água                              | 161 e 181 | florão e anjo recortados          |







No âmbito do projeto *IRONIC – Desafios da tinta ferrogálica – História e Conservação de um património cultural em risco*, desenvolvido sob os auspícios da Fundação para a Ciência e a Tecnologia entre 2018 e 2022, foi-nos apresentado na Biblioteca Pública de Évora o «Orthographia Pratica de Varias Letras», por ter problemas de degradação.

Rapidamente verificámos que, para além de um estudo de caso das consequências do envelhecimento da tinta ferrogálica, esse manuscrito nos proporcionava muitos outros motivos de investigação, com interesse para a academia e para o público em geral.

Trata-se um volume de 21 × 15 cm, encadernado em couro. Foi escrito pelo jesuíta António Pessoa, no fim da primeira metade do século XVII, e dedicado ao príncipe D. Teodósio (1634-1653). Integra a Coleção Manizola, doada à Biblioteca Pública de Évora pelo 2.º Visconde da Esperança, D. José Bernardo de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo (1841-1925).

O corpo do códice está dividido em três tratados: 1) «Orthographia», que inclui a descrição de receitas de tintas, dos instrumentos necessários para escrever e do traço dos tipos de letras mais variados; 2) «Arithmetica», constituída por regras de somar, de subtrair, de multiplicar e de dividir, com uma longa série de tabuadas, e 3) demonstração das «Sciencias», através de quase duas dezenas de desenhos ilustrativos.

Textos, imagens e símbolos da *Recopilacion subtilissima...*, de Juan de Iciar (1548), das *Disciplinae Mathematicae...*, de Jean Ciermans (1640), ou das *Anacephalaeoses*, do padre António de Vasconcelos (1645), entre outras, permitem perceber como várias obras impressas influenciaram António Pessoa, e dão-nos uma ideia da sua capacidade de recriação.

Pela sua singular importância, divulga-se agora a existência do códice da Coleção Manizola, publicando o seu texto, reproduzindo alguns dos seus fólhos e apresentando estudos de diferentes autores sobre parte das temáticas tratadas ou sugeridas no manuscrito.

A equipa aqui reunida conta com doze investigadores de seis unidades de investigação, de Lisboa e de Évora. Trata-se de uma iniciativa assumidamente multidisciplinar, que vai da Química à Paleografia, passando pela História, pela Linguística, pela Botânica, pela História da Arte, pela Conservação e Restauro e pela História da Ciência.

