



A ESCRITA MAGISTRAL: FORMAS DE APRENDIZADO DA ESCRITA DECORATIVA NO SÉCULO XVIII

Dra. Márcia Almada*

marcia.almada@gmail.com

*Doutora em História pela UFMG; Professora da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, MG

Recebido em 30/06/12 – Publicado em 19/10/12

Resumo

A escrita possui determinados conjuntos de normas que devem ser seguidas para o cumprimento de suas funções. Durante o século XVIII, documentos públicos ou privados deveriam ser executados segundo regras que atingiam tanto o texto quanto a ordem estética. Dos manuais da *arte de escrever* podem ser extraídos os padrões difundidos em cada época e as discussões que giravam em torno do ensino e do uso da caligrafia. Serão apresentados neste artigo os dois principais métodos de ensino da escrita magistral vigentes na Península Ibérica durante os séculos XVII e XVIII, cujas discordâncias motivaram um intenso debate entre seus defensores. De certa forma, a discussão refletia a preocupação com a inserção da caligrafia no grupo das artes liberais e, conseqüentemente, com o status dos profissionais envolvidos com a arte gráfica da palavra.

Palavras chave: caligrafia, ensino, século XVIII.

ABSTRACT

The writing has certain sets of rules that must be followed to carry out its functions. During the eighteenth century, public or private documents should be executed according to rules that affected both the text and the aesthetic order. From manuals of writing art can be extracted the patterns broadcast in each time and the discussions revolved around the teaching and the use of calligraphy. It will be presented here in this article the two main teaching methods of masterful writing current in the Iberian Peninsula during the seventeenth and eighteenth centuries, whose disagreements prompted an intense debate among its supporters. Somehow, the discussion reflected the concern about the inclusion of calligraphy in the group of liberal arts and, consequently, the status of the professionals involved with the graphic word art.

Keywords: calligraphy, teaching, eighteenth century

Introdução

A escrita magistral (do latim *magistralis*) é aquela feita com a letra caligráfica, executada com cuidado e lentamente, por um mestre da “arte da escrita”. Já a cursiva compreende a letra corrente, de tamanho pequeno, produzida com velocidade e soltura, para atender prontamente às necessidades ordinárias e cotidianas, podendo ser caligráfica, se atender aos requisitos estéticos vigentes à sua época, ou vulgar, se produzida por pessoas que conhecem imperfeitamente a “arte de escrever”.¹ Diante desta definição, é necessário que se esclareça de imediato os significados de “Escrita” e de “Caligrafia”. Segundo os dicionários, o aparecimento da palavra *caligrafia*, tanto na língua portuguesa quanto na língua espanhola, remonta ao século XIX. Quanto a Portugal, o vocábulo não consta do dicionário setecentista do padre D. Rafael Bluteau,² nem das duas primeiras edições da obra de Antonio de Moraes e Silva (1789 e 1813).³ Somente na quarta edição dessa obra, feita pela Imprensa Régia em 1831, o termo *calligrafia* foi definido como “arte de escrever com perfeição. Arte de por a limpo o que já foi escrito em notas ou abreviaturas” e *callígrafo* “aquele que tem uma bela letra”. Segundo Houaiss, a palavra apareceu como *calligraphia* em 1836 e *caligrafia* em 1840. Mesmo sem ter sido reconhecida pelos linguistas, a palavra aparece como título da terceira parte do livro *Eschola popular das primeiras letras, dividida em quatro partes*, editada em

¹ BLANCO Y SANCHES, Arte de la escritura de la caligrafia (teoria y practica), p. 46-47.

² BLUTEAU, Vocabulario portuguez & latino.

³ SILVA, Diccionario da lingua portugueza.

1796 pela Real Imprensa da Universidade de Coimbra: “*da calligraphia, e orthographia, ou arte de escrever bem, e certo a língua portuguesa*”.⁴

Arte da escrita ou simplesmente *escrita* era o termo mais comum para designar, até então, a prática ou a técnica de escrever à mão segundo normas e convenções de legibilidade e estética; assim fez o espanhol Antonio Alegre, que definiu a *escritura* como “la imágen de las palabras, así como estas lo son de los pensamientos”.⁵ Torcuato Torio de la Riva y Herrero, em 1798, afirmava que “la *escritura* es el *Arte* que enseña a formar, proporcionar, juntar y colocar, conforme a reglas suficientes y seguras las letras, palabras y líneas de cada diferente modo de escribir.”⁶ Mas a palavra *escrita* não deixa de estar relacionada à comunicação verbal. Como definia o mesmo autor:

Este Arte sirve para comunicarnos con los ausentes y hablar a los venideros por medio de los signos o figuras a que llamamos *letras*, las cuales unidas con un orden de mutuo consentimiento forman las *sílabas*, de las que salen las *voces* o *palabras* que componen las *oraciones* y períodos que abrazan nuestros *discursos* y *pensamientos*.⁷

⁴ Citado por MORAIS. Posse e usos da cultura escrita e difusão da escola, p. 368. No Anexo 1 de sua tese, a autora lista uma série de manuais portugueses de escrita – sendo alguns deles de caligrafia – a partir da publicação de Manoel de Andrade de Figueiredo (1722) até 1855.

⁵ “A escrita é a imagem das palavras, assim como estas são a imagem dos pensamentos”. ALEGRE, Colección de muestras caligráficas.

⁶ “A escrita é a arte que ensina a formar, proporcionar, juntar e colocar, conforme as regras suficientes e seguras as letras, palavras e linhas de cada modo diferente de escrever”. TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, *Arte de escribir por reglas y con muestras*....

⁷ “Esta arte serve para comunicarmo-nos com os ausentes e falar aos vindouros por meio dos signos ou figuras a que chamamos letras, as quais, unidas com uma ordem de consentimento mútuo, formam as sílabas, das que saem as vozes ou palavras que compõem as orações e períodos que abraçam nossos discursos e pensamentos”. TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, *Arte de escribir por reglas y con muestras*..., p. 96. (Grifo do autor).

Padre Raphael Bluteau definiu o verbo *escrever* como o ato de “formar com a pena caracteres, que são retratos do pensamento, e da fala”,⁸ fazendo referência a uma passagem de Francisco Rodrigues Lobo, em *Corte na Aldeia*:

O escrever não é outra coisa, mais que suprir com um instrumento por meio da Arte, e das mãos, o que com a voz se não pode exprimir, e alcançar com os ouvidos, ou por distância de lugar, como quem escreve aos ausentes, ou por discurso de tempo, como quem escreve para os vindouros.⁹

As ideias de percurso do tempo, expressão muda e representação do ausente estão presentes na maioria das definições para a atividade, assim como o ato de trabalhar com as mãos. Desta forma, fica evidente o uso do mesmo termo, seja em espanhol ou em português, para designar duas ideias diferentes da *arte da escrita*: uma que se refere ao discurso e outra à materialidade deste ato. Esta definição bivalente cria margens para a compreensão da *escrita* como encadeamento de palavras, seguindo regras de expressão verbal, ou como sequência de letras sobre a folha, seguindo regras de expressão visual – ação posteriormente registrada como *caligrafia*. No início do século XIX, Don Rufino Blanco Y Sanches apresenta uma definição para o conceito que sintetiza claramente esta ambivalência: “la Escritura es arte gráfica y arte de la palabra”. E prossegue:

En efecto, la Escritura es facultad del hombre, porque con ella se crean formas de expresión, que tienen la nota de verdaderas, pues la Escritura transforma la tinta en trazos (y por esto es arte de la palabra); y ambas transformaciones se hacen mediante el fenómeno espiritual de la reflexión.¹⁰

⁸ BLUTEAU, Vocabulario portuguez & latino, v. III, p. 225-226.

⁹ *Corte na Aldeia e Noites de Inverno* foi publicado em 1619. A palavra “discurso” provavelmente está usada no sentido de “decurso” – BLUTEAU, Vocabulario portuguez & latino, v. III, p. 31.

¹⁰ “A escrita é arte gráfica e arte da palavra”. “Com efeito, a Escrita é faculdade do homem, porque com ela se criam formas de expressão, que têm a nota de verdadeiras, pois a Escrita **e-hum**, Belo Horizonte, Vol.5, N.2, pp. 1-24 (2012). Editora uniBH
Disponível em: www.unibh.br/revistas/ehum

Fica evidente que, até o século XVIII, a *arte da escrita*, devido à abrangência do termo, incluía o significado do que posteriormente ficou definido como *caligrafia*. Por esta razão, os dois termos podem ser tomados como sinônimos e compreendidos como a ação que possibilita a concretização visual e material do texto sobre um dado suporte e, tal como o próprio texto, expressa atitudes, pensamentos e simbologias específicas de cada época e sociedade.

A escrita como visualidade

A linguagem escrita segue práticas próprias a cada época e essas convenções faziam com que os documentos fossem reconhecíveis a um primeiro olhar.¹¹ Através da Paleografia, a decodificação destas normas fornece alguns elementos para a compreensão dos usos e apropriações dos manuscritos, já que os insere em uma dada prática histórica. Segundo Armando Petrucci,¹² interessa saber *quem* estava capacitado a produzir os documentos, *porque* eram necessários e a extensão do domínio da escrita na sociedade; estes fatores estão associados ao *significado* da forma gráfica. A análise comparativa das qualidades visuais de um documento em relação ao conjunto normativo vigente viabiliza a reflexão sobre o aprendizado, os diálogos estilísticos e as transformações aplicadas em função do alargamento do uso da escrita na sociedade. Não se pode prescindir, portanto, da consideração de dois fatores gerais, e sempre válidos, que se alimentam mutuamente: a forma gráfica de um documento e a sociedade nas quais estas formas são produzidas. Aliando estes dois fatores, pode-se entender que a difusão social da escrita está

transforma a tinta em traços (e por isso é arte gráfica), e os traços em signos (e por isto é arte da palavra); e ambas transformações se fazem mediante o fenômeno espiritual da reflexão". BLANCO Y SÁNCHEZ, *Arte de la escritura y de la caligrafía*, p. 4.

¹¹ GIMENO BLAY, "Las llamadas ciencias auxiliares de la historia. Erronea interpretación? Consideraciones sobre el método de investigación en Paleografía".

¹² PETRUCCI, *Lezioni di storia della scrittura latina*, p.6-7.

além da capacidade de escrever e usar os sinais do alfabeto e que as padronizações gráficas exercem função cultural e simbólica, ampliando o uso da escrita para além do conjunto dos homens letrados.

O aprendizado da caligrafia

Serão expostos, a seguir, os conceitos do aprendizado da caligrafia extraídos dos seguintes manuais da arte da escrita: Manoel de Andrade de Figueiredo, José de Casanova, Pedro Diaz Morante, Juan Claudio Aznar de Polanco, Torío de la Riva y Herrero, Santiago Palomares, Asencio y Merojada e Domingos Servidori, publicados nos séculos XVII e XVIII em Portugal e Espanha.¹³

O primeiro conceito refere-se às habilidades de um bom escrivão.¹⁴ Além do esforço em se atingir uma escrita correta segundo os padrões de ortografia e gramática, o profissional da escrita deveria também desenvolver o bom pulso para a escrita dos caracteres com legibilidade e elegância estética. Deveria, ainda, saber escolher seu material de trabalho, como papéis, pergaminhos, pena, materiais absorventes e saber fazer a tinta de escrita, à base de sulfato ferroso, em algumas das variadas receitas que eram compartilhadas pelos profissionais. Alguns estariam capacitados a pintar letras e ornamentos com variadas tonalidades, fazendo uso do pincel e da pena para ornamentar os documentos. O aprendiz deveria aprender a fazer os cortes da pena, específicos para cada tipo de letra ou ornamento e preparar os papéis com as pautas de linhas. Por estes motivos, um dos elementos que podem ser analisados para a compreensão das capacidades do calígrafo é a escolha e manejo dos materiais e instrumentos de trabalho.

¹³ Cf. Referências para consultar os títulos das obras e datas de publicação.

¹⁴ Os profissionais da escrita são variados e serão aqui designados, genericamente, por *escrivães*. Para maiores detalhes, Cf. ALMADA, Das artes da pena e do pincel, capítulo 2: Da tua pena, a tua vida: os profissionais da escrita na cultura hispano-luso-brasileira. **e-hum**, Belo Horizonte, Vol.5, N.2, pp. 1-24 (2012). Editora uniBH
Disponível em: www.unibh.br/revistas/ehum

O Mestre, para início da aprendizagem, preparava o material e as folhas pautadas, sobre as quais os alunos começariam seus exercícios, feitos em folhas de baixa gramatura, quase transparentes, para que as linhas ficassem visíveis.¹⁵ Após as lições iniciais para preparo e manejo dos materiais, passava-se ao aprendizado dos tracejados básicos da formação das letras – as linhas retas e curvas –, conforme pode ser visto na Figura 1. Pelo método do espanhol José de Casanova (1650) e do português Manoel de Andrade de Figueiredo (1722), se os alunos não tivessem muita habilidade manual – e por isso não conseguissem fazer as linhas curvas –, deveriam treinar o movimento da mão e da pena em riscos feitos com lápis preto sobre as mostras (essa técnica também era utilizada para a elaboração de desenhos mais complexos de letras adornadas). Após estas lições, o aluno passava a aprender a inscrever as letras, uma de cada vez, até que tivesse habilidade na execução das larguras e das alturas das hastes. Tendo compreendido como delimitar os espaços das letras, o aluno estaria apto a escrever todo o abecedário, exceto as letras s e z, formas difíceis de serem ensinadas, que precisavam de treinamento especial.¹⁶ Todas as outras letras usavam do conceito de retas e curvas, partindo de tracejados básicos.

¹⁵ FIGUEIREDO, Nova escola para aprender a ler, escrever e contar, p. 42.

¹⁶ FIGUEIREDO, Nova escola para aprender a ler, escrever e contar, p. 44.



Figura 1 – Primeiras lições de caligrafia: linhas retas e curvas
Fonte: FIGUEIREDO, Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar, gravura n. 5

Tendo praticado o abecedário, o aluno começava a escrever as palavras com as necessárias junções, ou seja, aprendia a “travar as letras”. O movimento da pena na união das letras da palavra, sem retirar a pena do papel, é um dos elementos que servem para identificar o grau de fluência da escrita dos indivíduos e, segundo Andrade, garantiam a beleza da letra e demonstravam a desenvoltura de seu executor. Mas também é motivo de desordem quando o escrivão, redigindo com rapidez, “travava” as letras indevidamente, “o que faz grande confusão na escrita, de sorte que para se ler é necessário adivinhar”.¹⁷ Somente depois de todo este aprendizado, o aluno estaria apto a fazer os rasgos ou penadas que embelezam a letra. Já o espanhol Pedro Díaz Morante (1616-1631) ensinava, desde o início, as letras com os travados, a um só golpe, sem tirar a pena do papel, fazendo os alunos treinarem rasgos simples para soltar a mão (FIG.2).¹⁸ Conforme ensinava Manoel de Andrade de Figueiredo, os rasgos eram feitos com movimentos de toda a mão, com os dedos fixos, fazendo descanso sobre o dedo mínimo, com o braço levantado da mesa. As linhas grossas e finas eram feitas apenas com os movimentos e a pressão da mão sobre a pena: “dão-se os grossos nos rasgos carregando a pena, quando corre a mão da esquerda para a direita, e os finos abrandando a pena, quando vem a mão direita para a esquerda, com o aparo virado ao dedo maior”.¹⁹ Para criar novos rasgos e penadas ou copiar modelos, usavam-se lâminas de pedra preta que eram riscadas com um instrumento do mesmo material; este processo facilitava a remoção dos traços mal feitos com auxílio de um pedaço de couro. Andrade não gostava de treinar seus alunos sobre este suporte devido às diferenças de lisura e

¹⁷ FIGUEIREDO, Nova escola para aprender a ler, escrever e contar, p. 48.

¹⁸ DÍAZ MORANTE (1565?-1636), Tercera parte, del arte nveva de escribir: la mas diestra y curiosa de todas, 1629, f. 3 e 4.

¹⁹ FIGUEIREDO, Nova escola para aprender a ler, escrever e contar, p. 49.

flexibilidade em relação ao papel, que exigia movimentos diferentes da mão que conduzia a pena.

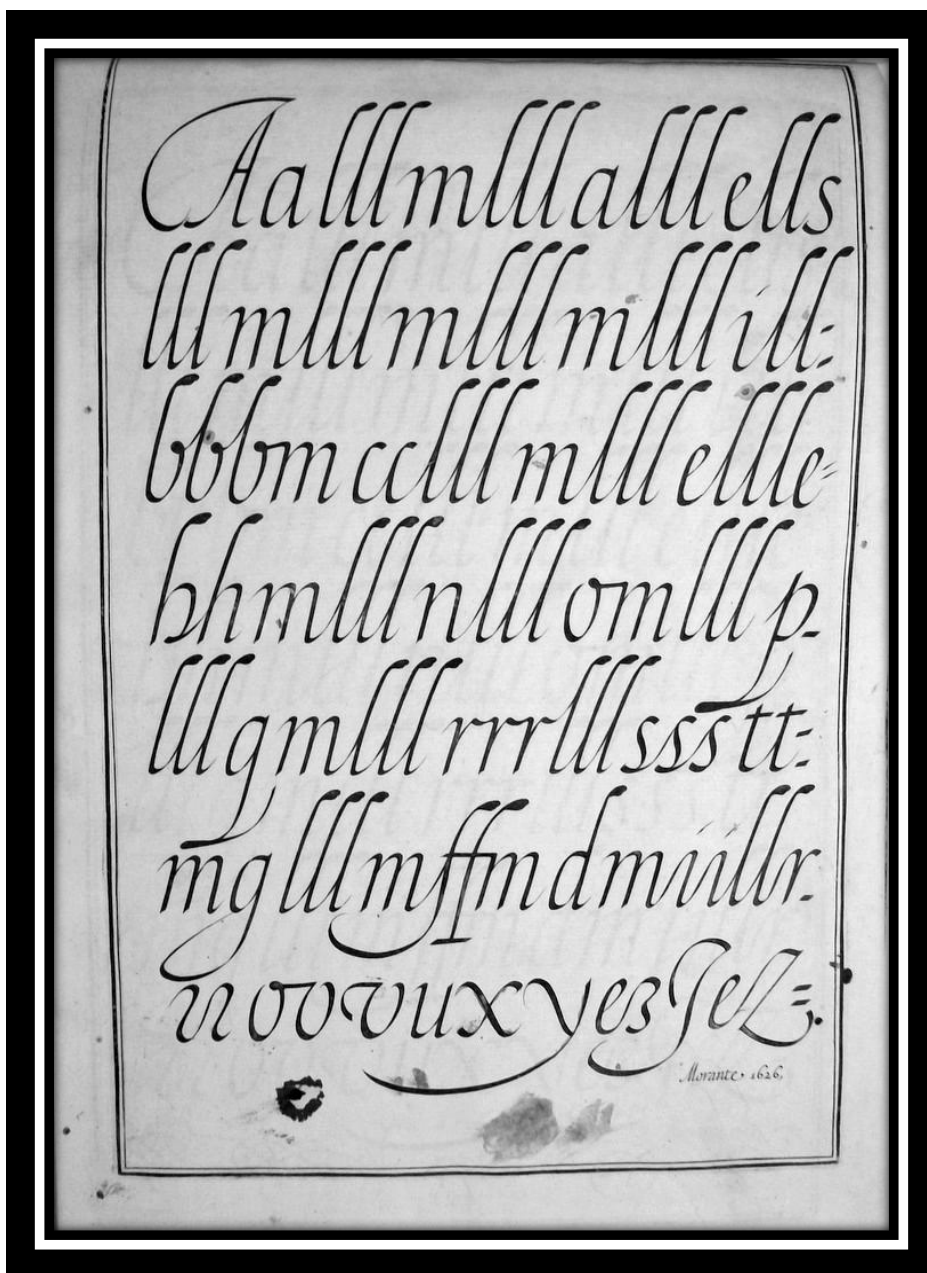


Figura 2 – Mostra de letras com travados

Fonte: DÍAZ MORANTE, Tercera parte del arte nueva de escribir (1629), gravura 3.

Na Península Ibérica e seus domínios, antes do século XVIII, calígrafos exerceram a função de professores da escrita magistral, para adultos e crianças, como

complemento às suas atividades profissionais.²⁰ Havia manuais específicos para a caligrafia e outros de primeiras letras que também ensinavam a bela escrita. O ensino da caligrafia, portanto, pôde ser confundido tanto com o trabalho de profissionais da “arte da escrita” quanto com o ensino das primeiras letras para crianças. Na pedagogia presente em alguns manuais de caligrafia, os mestres de meninos eram incentivados a ensinar os bons caracteres, mesmo que a maior parte dos alunos não fosse se desenvolver na arte da escrita gráfica ou que perdesse a boa letra com o decorrer da prática. A aprendizagem das crianças poderia se realizar durante a aula de catequese ou de canto, pelos párocos, mas era comum que professores leigos ensinassem em sua própria residência, mesmo que fossem aulas ligadas às instâncias político-administrativas.²¹ Em Portugal, os professores poderiam ensinar de modo particular, em suas casas ou na dos alunos, ou para um grupo de trinta a quarenta pessoas.²² No caso de um professor ter vários aprendizes concomitantemente, Manoel de Andrade de Figueiredo sugeria que o professor escolhesse dois alunos para colaborar na preparação do material de aula. Já na América portuguesa, segundo Luiz Carlos Villalta, a educação elementar dos meninos, na maior parte, era feita pelos próprios pais, por parentes, capelães ou por mestres particulares.²³

Os principais métodos de ensino

Podem ser extraídos dos manuais de caligrafia espanhóis os métodos de ensino que mobilizaram um intenso debate entre os teóricos seiscentistas e setecentistas na

²⁰ ALMADA, Das artes da pena e do pincel, capítulo 2.

²¹ MAGALHÃES, Ler e escrever no mundo rural, p.102. A partir do século XVIII nota-se uma generalização para o ensino institucionalizado. Em Portugal, esse processo é sentido em ações da Coroa, principalmente durante a administração pombalina.

²² MAGALHÃES, Ler e escrever no mundo rural, p. 177; BOUZA ÁLVAREZ, Del escribano a la biblioteca, p. 53.

²³ VILLALTA, O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura, p. 357.

Península Ibérica. Este debate refletia a preocupação com a inserção da caligrafia nas artes liberais e, conseqüentemente, com o status social dos profissionais envolvidos com a arte gráfica da palavra. O debate entre teóricos espanhóis pode ser paradigmático para a experiência portuguesa, já que houve uma grande ascendência da Espanha sobre Portugal no que tange à caligrafia, perceptível claramente na obra de Manoel de Andrade de Figueiredo, que seguiu muito de perto a pedagogia e a arte do espanhol seiscentista José de Casanova, entre outros mestres daquele Reino.

Segundo Torio de la Riva (1798), a arte da escrita se dividia em especulativa e prática, aspecto que se refletia no processo de ensino:

La *especulativa* es la que manifiesta las reglas y medios necesarios para usar con seguridad de todas las líneas y trazos de la pluma, lo que se consigue mediante los preceptos de los mejores autores y maestros. La *práctica* es aquella que enseña a formar las letras y supone el conocimiento de la especulativa, porque el entendimiento debe estar primeramente informado de todas las reglas del Arte, si se quiere dar a la mano la correspondiente dirección.²⁴

A assertiva de Torio de la Riva sintetizava a discussão sobre os melhores métodos de ensinar a escrita, do ponto de vista da caligrafia. O debate se referia às competências necessárias do aluno em relação à matéria do seu aprendizado: ou o treino da mão através da cópia sequencial de bons modelos (método imitativo, *com mostras*) ou o entendimento das configurações geométricas de cada letra em seus

²⁴ “A *especulativa* é a que manifesta as regras e meios necessários para usar com segurança todas as linhas e traços da pena, o que se consegue mediante os preceitos dos melhores autores e mestres. A *prática* é aquela que ensina a formar as letras e supõe o conhecimento da especulativa, porque o entendimento deve estar primeiramente informado de todas as regras da Arte, se se deseja dar à mão a direção correspondente” (grifo do autor). TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO. Arte de escribir por reglas y con muestras., p. 96.

estilos mais correntes (método geométrico, *por regras*). As duas linhas de ensino tiveram como principais teóricos os autores abaixo listados:²⁵

- a) **Método geométrico:** Pedro Madariaga (1565, com segunda impressão em 1777); Juan Claudio Aznar de Polanco (1719); Francisco Asencio y Merojada (1780); Anduaga y Garimberti (1781 / 1791); Don Domingo Maria de Servidori (1789);
- b) **Método imitativo** – Ignacio Perez (1599) – inventor do método “dos seguidores”, no qual o aluno escreve *sobre* a letra do mestre; Pedro Díaz Morante (1616-1631); Lorenzo Ortiz (1696) – que segue o método de Perez; Santiago Palomares (1790), que reedita e atualiza a obra de Morante; Antonio Alegre (meados do século XVIII); José Assensio (fins do século XVIII).

O **método geométrico** consistia em definir uma série de regras matemáticas na constituição de cada letra. Segundo Torio de la Riva, as regras eram indispensáveis ao ensino, pois “el niño cuando toma por primera vez la pluma en la mano, es como un ciego que no acierta el camino por donde ha de ir sin que el lazarillo u otro se tome para dirigirle por él.”²⁶ Assim, as regras introduziriam o principiante nas proporções e inclinações de cada tipo de letra e na sequência do tracejado, definindo antecipadamente todos os movimentos da pena sobre o papel. Domingos Servidori repetia a mesma assertiva e concluía que “es necesario que todas las letras estén perfectamente impresas en la imaginación, antes que la mano pueda

²⁵ Criei esta terminologia para designar os métodos de ensino da caligrafia a partir de seus conceitos básicos. Para a referência completa das obras dos mestres indicados, Cf. ALMADA, Das artes da pena e do pincel, Anexo I, com a relação das principais publicações europeias entre os séculos XVI e XVIII.

²⁶ “a criança, quando toma pela primeira vez a pena na mão, é como um cego que não acerta o caminho por onde ir sem que o seu acompanhante ou outra pessoa assuma a sua direção”. TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Arte de escribir por reglas y con muestras, p. 93.

formarlas sobre el papel”.²⁷ Segundo esses teóricos, a vantagem do método de regras e sem mostras é que se poderia aprender a escrever perfeitamente qualquer espécie de letra. Pedro Madariaga, em 1565, já propagava que se poderia aprender a escrever em dois meses, sem mostras e sem mestres.²⁸

Um dos autores que mais se aprofundou na defesa do método geométrico foi Juan Claudio Aznar de Polanco. Sua obra está dividida em três partes e se inicia com as explicações sobre a geometria, pois, segundo o autor, não poderia haver reflexões sem que houvesse definições claras de normas e conceitos. Para explicar a necessidade das regras matemáticas na caligrafia, fazia as distinções entre os “práticos” (pessoas ligadas ao fazer) e os “cientistas” (pessoas ligadas à especulação). O autor demonstra essa divisão a partir de um exemplo: a definição de ponto. Assim, dizia que, para os matemáticos, como Euclides, “punto es el que no tiene partes, o cuya parte es ninguna”; já para os “práticos”, é aquilo que “es causado con un compas, o señalado con tinta, como el punto A, el qual es, y se puede dividir.”²⁹ Nesta assertiva, deixava óbvia a relação do prático com a matéria que manipulava, entendendo a integração do abstrato (conceitos) com o concreto (matéria) como a confluência entre ciência e arte na caligrafia. Porém, o teórico não descartava a possibilidade de união entre especulação e prática, mas não deixava de ser enfático na questão da *cientificidade* da arte de escrever, na sua necessária vinculação à teoria, que tinha a finalidade de dominar e determinar as capacidades manuais daquele que escreve.

²⁷ “é necessário que todas as letras estejam perfeitamente impressas na imaginação antes que a mão possa formá-las sobre o papel”. SERVIDORI, Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir, p. 194

²⁸ TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Arte de escribir por reglas y con muestras, p. 58.

²⁹ “ponto é o que não tem partes, ou cuja parte é nenhuma” / “é causado com um compasso, ou assinalado com tinta, como o ponto A, seja qual for, não se pode dividir”. AZNAR DE POLANCO, Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos, y reglas mathematicas (1719), f. 1v.

O desenho da letra era visto sob seu aspecto técnico, capaz de dominar e determinar as capacidades manuais do executor. O método geométrico não era propício à individualização da qualidade do traço e do resultado visual do manuscrito. Ainda assim, a escrita por regras permitia o galhardeio e o floreio das letras, não como uma aproximação à pintura, mas ao desenho técnico, determinando a necessidade dos estudos que deveriam anteceder a aplicação da tinta sobre o papel. A ideia de que as regras são capazes de conformar previamente a imagem da letra e guiar a mão para traçá-las sobre o papel não se opunha à percepção da necessidade da decoração e do floreio, tanto que Polanco apresentou, em sua publicação, várias pranchas para cópia, algumas com belos rasgos caligráficos (FIG. 3). Assim, a fixação das normas e regras geométricas antecedia a execução da letra, mas não impedia o uso da cópia para aprimorar e desenvolver uma percepção estética do manuscrito.



Figura 3 – Desenhos ornamentais caligráficos
 Fonte: AZNAR DE POLANCO, Arte de escribir.

O **método imitativo** se pautava na crença de que não eram as regras, mas o olho o verdadeiro mestre que ensinava como copiar e identificar a perfeição das obras. E defendia que, para escrever perfeito, não era necessário um compasso, mas um bom punho. Este método exigia uma repetição massiva dos modelos apresentados, a partir de uma sequência pré-determinada na qual o seguimento só era garantido depois que o discípulo tivesse dominado o estágio anterior. Para o espanhol Pedro Díaz Morante (1616-1631), o aluno deveria começar copiando 50 vezes a prancha

de “eles travados de três em três”, em um ritmo de cerca de trinta pranchas por dia. Assim, em dois ou três dias, a primeira tarefa já teria sido cumprida. E assim iam se repetindo as lâminas a serem copiadas (FIG.2). A partir daí, o discípulo passaria a trabalhar sobre textos selecionados pelo mestre. Nos manuais, o teor desses escritos era principalmente religioso e moralizante, contendo exemplares de feitos e preceitos de grandes cavalheiros. Dessa forma, cumpriam função doutrinária e pedagógica, ao pretender *treinar a mente e as mãos* dos jovens. A pedagogia do traslado esteve presente na instrução das letras assim como na formação de jovens cortesãos, criando “una memoria de las autoridades *trasladadas* que comenzaba en los mismos años de estudiante.”³⁰

O desenvolvimento dos estudos dependia sobretudo do empenho do aluno e possibilitava que o método pudesse ser aplicado à distância, desde que o interessado tivesse em mãos bons modelos e um instrutor por correspondência. Assim se vangloriava Pedro Díaz Morante, por ter ensinado alunos em Sevilha a partir de Madri, através de cartas e do primeiro volume de seu manual.³¹ Santiago Palomares, que difundiu a obra de Morante no século XVIII, assim definia seu método:

El buen gusto de los caracteres solamente se consigue con el trabajo y diligencia de copiar muchas veces un excelente manuscrito, o muestra, hasta tinturarse intelectualmente de ellos; al modo que un Pintor principiante puede adquirir el grande y magnífico modo, o carácter pintoresco de Rafael de Urbino, de Murillo, de Guido Rheni, de Velazquez, o de otros, para lo cual no se usa de más artificio que el simple de copiar atentamente aquel carácter que se propone por modelo.³²

³⁰ “uma memória das autoridades trasladadas, que começava nos mesmos anos de estudante” (tradução nossa, grifo do autor). BOUZA ÁLVAREZ, Corre manuscrito, p. 57.

³¹ BOUZA ÁLVAREZ, Corre manuscrito, p. 56-57

³² “O bom gosto dos caracteres somente se consegue com o trabalho e diligência de copiar muitas vezes um excelente manuscrito, ou mostra, até ‘preencher-se’ intelectualmente dele; do mesmo modo que um pintor principiante pode adquirir o grande e magnífico modo, ou caráter **e-hum**, Belo Horizonte, Vol.5, N.2, pp. 1-24 (2012). Editora uniBH Disponível em: www.unibh.br/revistas/ehum

Entre os livros de Morante e as amostras manuscritas de trabalhos de alunos de sua escola em Madrid, percebe-se que o treino dos galhardeios era uma constante entre seus discípulos. O autor afirmava que este exercício servia apenas para soltar as mãos, e que os volteios e rasgos caligráficos não deveriam ser usados como decoração dos manuscritos, exceto nas letras iniciais de cada folha. A ideia da mão treinada que guia a pena está expressa nas gravuras que ilustram algumas das obras que defendem esse método (FIG.4), e faz aproximar-se de um aprendizado mecânico da escrita. Ignacio Perez (1599) inventou o método de ensino pela cópia direta da mostra por papel transparente para letras largas; desta forma, o aluno menos hábil poderia treinar sua mão repetindo os movimentos da pena sobre o modelo ou traçando em rascunhos as letras ou as sequências sugeridas pelo mestre.

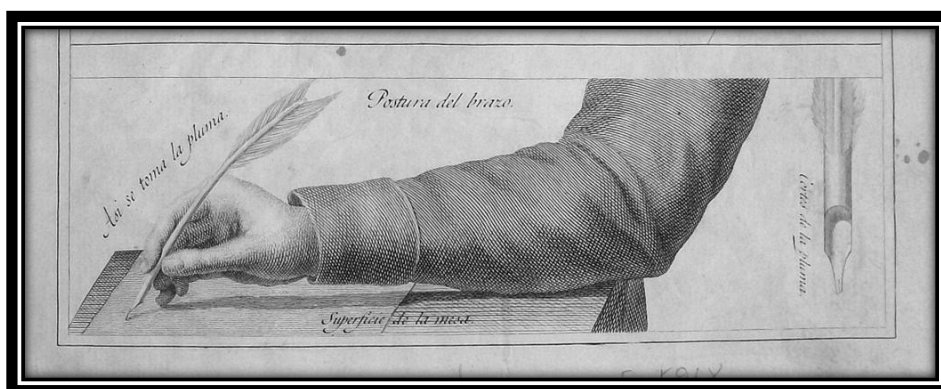


Figura 4 – Figura do pulso que segura a pena
 Fonte: ASENSIO, Colección de muestras de letra bastarda

pictórico de Rafael Urbino, de Murillo, de Guido Rheni, de Velazquez, ou de outros, para o qual não se usa mais artifício que o simples copiar atentamente aquele caractere que se propõe por modelo". SANTIAGO PALOMARES, *Arte Nueva de escribir*, inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante, 1776, p. 14.

Unindo estas duas tendências principais, que foram muito polemizadas durante o século XVIII ibérico, alguns mestres mesclaram regras com mostras, fazendo com que o aluno ao mesmo tempo compreendesse o conceito formal da letra e treinasse o punho na sua escritura. Este foi o caso de José de Casanova (1650) e de Manoel de Andrade de Figueiredo (1722), que muito se inspirou no mestre seiscentista espanhol. Os dois autores construíram uma rigorosa distribuição das matérias, que possuíam correspondentes em gravuras facilmente identificáveis, unindo a informação textual e a visual.

Torio de la Riva, já no final do século XVIII, defendia que antes de começar a aprender as letras, o aluno deveria treinar a musculatura da mão passando sobre as mostras com uma pena sem tinta, por cerca de quatro dias.³³ Em seguida ele treinaria os nove traços básicos que, segundo o autor, compunham todas as letras. A partir de então começaria a executar cada um dos caracteres, iniciando pelo *i*. Instruído perfeitamente na formação das maiúsculas e minúsculas, o aluno poderia começar a imitar os exemplos das mostras. Apresentava quatro diferentes métodos de ensino, que variavam *em maior ou menor explicação teórica que antecedia as cópias*.

Apesar da intensa querela pedagógica que rodeava os mestres da arte da escrita, o autodidatismo não pode ser desconsiderado como prática vigente na Península Ibérica (assim como em seus domínios coloniais) durante os séculos XVII e XVIII. A presença de algumas publicações, que no próprio título defendiam a possibilidade de um aprendizado sem mestres, confirma essa possibilidade. Tal é o caso da obra de Juan Bautista MONTAÑAC, *Nueva caligrafía por Don. J. B. Montañac, dedicada*

³³ TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, *Arte de escribir por reglas y con muestras*, 1798, p. 133-147.

a los padres de familia para enseñar a escribir a sus hijos o a corregir su mala letra sin auxilio de maestro, publicada em Valencia em fins do século XVIII.

Pedro Díaz Morante não tinha dúvidas quanto à eficiência de seu método e afirmava que a escrita poderia ser aprendida sem mestres, em pouco tempo, bastando que o discípulo fizesse as cópias segundo suas instruções, com calma, cuidado e atenção. Com o uso do seu livro, a aprendizagem poderia “ser feita em casa, sem outro Mestre”, mesmo fora dos grandes centros, nas aldeias, por meninos que tivessem apenas quem os controlasse as tarefas. Dizia que teoria e prática expressas em seus livros eram muito claras, “quase como a voz” de um mestre.³⁴ Mas esta possibilidade da aprendizagem rápida e sem professores era somente para o homem *virtuoso e dedicado*, não para o homem comum. Habilidades manuais anteriores e interesse intelectual eram definidores do público capaz do autodidatismo. Os “preguiçosos” ou de “má virtude”, sem autonomia de atos positivos, precisariam não só de um mestre que os guiasse e determinasse as atividades diárias, como de muito mais tempo para aprender a escrever.

Manoel de Andrade de Figueiredo afirmava que os interessados, “com as referidas circunstâncias, poderão *sem Mestres* copiar os traslados seguintes, ou as letras de que mais se agradarem, imitando as de muitas pessoas, que há nesta Corte, e Reino singulares esta Arte”.³⁵ Andrade reiterava em seu texto que o aprendizado algumas vezes poderia ser feito sem mestres e em outras, este era essencial: “porque a alguns não lhe basta o referido [modelo], sem serem ajudados da

³⁴ “pues que cada uno en su casa pueda aprenderlo, sin otro Maestro, porque casi es como voz, viva la Teórica, y patrica (sic) de este libro” – “pois que cada um em sua casa possa aprendê-lo, sem outro Mestre, porque quase é como a voz, viva a Teoria e prática deste livro”. DÍAZ MORANTE, Tercera parte, del arte nueva de escribir, 1629, f. 4v.

³⁵ FIGUEIREDO, Nova escola para aprender a ler, escrever e contar, p. 49 (grifo nosso).

inteligência, e explicação de Mestre”³⁶ sobre o movimento e a forma de segurar a pena para fazer os grossos e os finos da letra. Percebia que algumas pessoas tinham a capacidade de olhar para a imagem da letra e configurar a maneira de fazê-la, já outras precisavam de uma instrução teórica, um “passo a passo” de como fazer. Outras, nada fariam sem a demonstração e o apoio do mestre. Os primeiros, que possuíam a capacidade de leitura técnica da matéria visual, eram os capacitados ao autodidatismo.

O espanhol Asencio y Merojada (1780) explicava a matéria detalhadamente, utilizando imagens ilustrativas, marcações e regras de cada uma das letras do alfabeto. Instruía que inicialmente deveriam ser feitos moldes que pudessem ser usados em lápides e inscrições de monumentos, mas também no papel. As indicações eram tão básicas (como o uso do compasso para fazer a linha curva da letra e as marcações dos pontos principais), que facilitava a aplicação da letra mesmo para *quem não soubesse escrever*, mas que tivesse a habilidade no manejo dos instrumentos, lidando com a letra como se desenho fosse.³⁷

Em tempos de alfabetização restrita, a escola não era o único nem seguramente o mais importante caminho de aprender a escrever. Os manuais de caligrafia difundiram modelos e regras da escrita magistral e foram exaustivamente copiados. Havia vários métodos de cópia conhecidos entre os profissionais da escrita: “picadinho” (Spolvero), papel fino ou transparente, esboço a lápis, “carbono”, quadriculado. Estes métodos permitiam que pessoas que tivessem habilidade manual e bons modelos, pudessem escrever (ou desenhar) letras sobre o papel, incluindo, segundo Asencio y Mejorada, aqueles que não soubessem escrever. A

³⁶ FIGUEIREDO, Nova escola para aprender a ler, escrever e contar, p. 49.

³⁷ ASENSIO Y MEJORADA, Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula, p. 25; (grifo nosso).

união da caligrafia com o desenho e a pintura fazia com que pessoas iletradas, mas habilidosas, pudessem inscrever letras, participando como agentes indiretos da cultura letrada. O trabalho desses “escrivães”, ou *ilieterados desenhistas*,³⁸ pode ser detectado com uma observação acurada da visualidade de diversos documentos pintados na América portuguesa durante o Setecentos.

Referências Bibliográficas

ALEGRE, Antonio. *Colección de muestras caligráficas*. Escritas por D. Antonio Alegre; y grabadas por D. Manuel Mora para las lecciones de primeras letras del Dr. Don Luis Monfort. [s.n.t., 1818.], 8 f.

ALMADA, Márcia. *Das artes da pena e do pincel: caligrafia e pintura em manuscritos no século XVIII*. 2011. 413 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

ASENSIO, Josef . *Colección de muestras de letra bastarda*. s.n.t.

ASENSIO Y MEJORADA, Francisco. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula: libro unico / Dado a Luz y Grabado al Butil por D. Francisco Assensio y Mejorada*. Madrid: en la Imprenta de Andres Ramirez, 1780, [2], 72 p., [28] f. de gravuras.

AZNAR DE POLANCO, Juan Claudio. *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos y reglas mathematicas*. Madrid: Imprenta de los Herederos de Manuel Ruiz de Murga, 1719, [22], 165 f, [2] f. de gravuras.

BLANCO Y SANCHES, Rufino. *Arte de la escritura de la caligrafia (teoria y practica) com um apêndice bibliográfico de 1689 artículos*. 6 ed. Madrid: Perlado Páez y Companhia, Editores, 1902, 311p.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001, 350 p.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*. Madrid: Editorial Sintesis, 1992, 159 p.

³⁸

ALMADA, Das artes da pena e do pincel, p. 153-154.

CASANOVA, José de. *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras*. Madrid: Diego Díaz de Carrera, 1650, 6 h., 58 h.

DÍAZ MORANTE, Pedro. *Tercera parte del arte nueva de escribir*. Madrid: Imprenta Real, 1629, 9 f., 24 f. de gravuras.

FIGUEIREDO, Manoel de Andrade de. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*. Lisboa Ocidental: Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, 1722, [18], 156 p., 44 f. grav.

GIMENO BLAY, Francisco. Las llamadas ciencias auxiliares de la historia. Erronea interpretación? Consideraciones sobre el método de investigación en Paleografía. *Revista de historia Jerónimo Zurita*, nº 51-52, p. 7-130, 1985. Disponível em <<http://www.ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/06/1gimeno.pdf>>. Acesso em: 1 abr. 2009.

MAGALHÃES, Justino Pereira de. *Ler e escrever no mundo rural do antigo regime: um contributo para a história da alfabetização e da escolarização em Portugal*. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Educação, 1994. 595 p.

MORAIS, Christianni Cardoso. *Posse e usos da cultura escrita e difusão da escola. De Portugal ao Ultramar, Vila e Termo de São João del-Rei. Minas Gerais (1750-1850)*. 376 p. 2009. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

PETRUCCHI, Armando. *Lezioni di storia della scrittura latina: corso Istituzionale di Paleografia*. Roma: Cooperativa Editoriale e Libreria, [1986], 132p.

SANTIAGO PALOMARES, Francisco Javier de. *Arte nueva de escribir inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante, e Illustrada con Muestras nuevas, y varios discursos condacentes al verdadero Magisterio das Primeras Letras*. Madrid: en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1776, [2], XXVIII, 136, [2] p., 40 f. de grav.

SERVIDORI, Domingo Maria de. *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*. Madrid: en la Imprenta Real, 1789, [10], 293 p., [109] f. de grav..

SILVA, Antonio Moraes. *Diccionario da lingua portugueza: recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por Antonio de Moraes Silva*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

SILVA, Antonio Moraes *Diccionario da lingua portugueza*. 4 ed. Lisboa: Na Impressão Régia, 1831.

TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato. *Arte de escribir por reglas y con muestras, segun la doctrina de los mejores autores: acompañado de unos principios de aritmetica, Gramatica y Ortografia Castellana*. Madrid: en la Imprenta de la Viuda de D. Joaquin Ibarra, 1798.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: SOUZA, Laura de Mello (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 331-385.