

A xilografia e o livro de horas: a tecnologia de reprodução da imagem nos primeiros livros impressos¹

Regiane Aparecida Caire Silva
Maria da Conceição Lopes Casanova

Resumo

A investigação trata dos primeiros livros impressos, os incunábulos. A tipologia escolhida foi o Livro de Horas, objeto repleto de imagens, destinado à oração em contexto laico. Estudou-se dois livros: o Horae ad usum Romanum (1493) e o Devote ghetidē vanden levē en passie ihū cristi (1498). Objetivou-se comparar a solução gráfica nas duas edições, a repetição da gravura xilográfica relacionada à memória visual e o recurso da cor, com destaque para os fazeres e saberes gráficos do medievo. O resultado mostra que apesar da possibilidade reprodutiva da imagem impressa com a redução de custo, esse recurso foi pouco utilizado nas obras e a estética visual atendeu a públicos diferentes.

Palavras-chave: Livro de Horas, Incunábulo, Xilografia.

Abstract

This research deals with the first printed books, the incunabula. The typology chosen was the Book of Hours, a fully image decorated prayer object used in secular context. Two books were studied: the Horae ad usum Romanum of parchment (1493) and the Devote ghetidē vanden levē en passie ihū cristi of rag paper (1498). The aim was to compare the graphic solution in the two editions, related to visual memory the reiteration of woodcut engraving, the colour use, emphasizing the medieval knowledge and praxis. The result shows that despite the reproductive possibility of the printed image with the cost reduction, this resource was little used in the works and the visual aesthetics served different audiences.

Keywords: Book of Hours, Incunabulum, Woodcut Engraving.

INTRODUÇÃO

A imagem está presente em diversos manuscritos desde tempos remotos e serviu para informar o leitor por meio da visualidade, relacionada ou não ao texto. Possui qualidades intrínsecas de absoluta importância enquanto documento histórico e será a protagonista neste trabalho, com destaque para a gravura xilográfica produzida nos primeiros livros impressos no século XV.

¹ Este trabalho de pesquisa de Pós-doutorado teve apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). Agradecemos à Biblioteca Nacional de Portugal, setor de livros raros, que possibilitou o estudo físico dos incunábulos.

Se a imagem, muitas vezes, esteve relacionada ao texto de maneira ilustrativa, é recente a sua leitura como documento, mais recente ainda, é o estudo da sua produção material e técnica. Para Vânia Fróes, “o estudo da imagem não pode ser destituído de sua materialidade, incluindo-se obrigatoriamente questões como os mecanismos de produção”.²

A investigação aprofundou-se na técnica processual da construção da imagem nos livros de horas. Não houve intenção de interpretação da imagem, mas sim, contribuir para a cultura material; nos aproximando da *téchne* e da prática, com olhar voltado para o trabalho do artífice/gravador e os meios utilizados para a produção da imagem nos primeiros livros impressos. Sob o aspecto da “prática” por muito tempo ela ficou à margem dos eruditos. Para os gregos a produção, por ser um trabalho manual, não estava, necessariamente, ligada às artes liberais caracterizadas por artes “mentais”. Para eles, *téchne* ou *poiésis*, derivados do termo latino *ars*, pertenceriam ao universo da produção de conhecimento prático ou técnico, no fazer de objetos ou artefatos realizados por artífices enquadrados nas artes mecânicas.³

Deste modo a arte mecânica, trabalho manual, foi considerada por longo período uma atividade inferior. Aristóteles, por exemplo, excluiu a classificação de 'operário mecânico' da relação de trabalho dos cidadãos, e os “diferenciava dos escravos apenas por atenderem às solicitações e necessidades de muitas pessoas ao passo que os escravos servem a uma única pessoa”⁴. Nesse contexto, Rossi esclarece que a oposição entre “técnica” definida por artes mecânicas e “ciência” pelas artes liberais, estava ligada à prática realizada pelos escravos e a outra para o conhecimento promovido pelos homens livres. Este tema foi longamente debatido entre os meados do século XVI e XVII pelos que defendiam as artes mecânicas nos tratados publicados, principalmente, por artistas, arquitetos e engenheiros.

*A defesa das artes mecânicas contra a acusação de indignidade, bem como a recusa de fazer coincidir o horizonte da cultura com o horizonte das artes liberais e as operações práticas com o trabalho servil implicavam na realidade o abandono de uma imagem milenar da ciência, isto é, implicavam o fim de uma distinção de essência entre o conhecer e o fazer.*⁵

² Vânia Leite Fróes, "O livro de horas dito de D. Fernando: maravilha para ver e rezar." *Biblioteca Nacional Digital Brasil* (2013): n.p., http://bndigital.bn.gov.br/artigos/?taxonomia=artigos_autor&tv=vania-leite-froes (acessado em: 25 de agosto de 2020).

³ Carla Bromberg, "As artes liberais entre o Medievo e o Renascimento", in: *História da Ciência: tópicos atuais 2*, org. M.H.R. Beltran & F. Saito & L.S.P. Trindade, (São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010): 11-31.

⁴ Rossi, Paolo. *O nascimento da ciência moderna na Europa*. (Bauru: EDUSC, 2001), http://www.astro.iag.usp.br/~amancio/mpa5003_notas/PaoloRossiONascimentoDaCienciaModernaNaEuropa.pdf (acessado em 12 março de 2020): 32.

⁵ Rossi, 34-35.

Tal perspectiva explica porque as práticas foram esquecidas como tema de investigação da história da ciência em um certo período, apartadas do contexto histórico e social. Na verdade, o rumo adotado anteriormente propunha abordagens historiográficas e epistemológicas voltadas para uma sucessão de invenções e descobertas num processo de “continuidade”, desconsiderando as “rupturas” e “descontinuidades”. Rossi, esclarece a importância da pesquisa atual em remover esses obstáculos epistemológicos no sentido de tirar as convicções deduzidas “tanto pelo saber comum, como também do saber científico”, que tendem a impedir toda ruptura e descontinuidade no crescimento do saber científico, isto é, na afirmação de novas verdades. Segundo o autor, baseando-se em Bachelard, estes novos apontamentos contribuíram “para a renovação da história da ciência e para transformá-la a partir de um ‘festivo elenco de descobertas’, em uma história dos percursos difíceis da razão”.⁶

O cenário começava a mudar e culminou em meados do século XX, especificamente em setembro de 1957, com um encontro de estudiosos como M. Clagett, R. Merton, T. Kuhn e o casal M. Boas e R. Hall. Durante 10 dias discutiu-se o passado e o futuro da história da ciência,

*suas divergentes concepções sobre teoria/práxis; ciência e sociedade; revolução/revoluções; continuidades nas ciências e outras questões espinhosas na área. Expresso nas páginas do hoje clássico Critical Problems in the History of Science, esses debates refletem profundas diferenças no fazer, pensar e ensinar história da ciência entre cada um dos autores ou grupo de autores. Ou em poucas palavras: as divergências eram de natureza historiográficas.*⁷

Em linhas gerais, podemos dizer que recentes estudos procuram vertentes historiográficas “novas”, as quais reforçam a necessidade de discutir a relação entre ciência, técnica e tecnologia na interação entre o saber e o fazer⁸, tônicas deste trabalho.

Para reforçar esse posicionamento acrescentamos o estudo de Richard Sennett que defende a relevância do artífice no sistema de produção. Sennett investiga a relação da prática no trabalho, considera a técnica “como uma questão cultural e não como um procedimento maquinal”. Desconstrói argumentos “tecnicistas”, e destaca que a capacitação, habilidade e soluções de problemas são ações inerentes à

⁶ Ibid., 24

⁷ Ana M. Alfonso-Goldfarb & Maria H. R. Beltran, "A historiografia contemporânea e as ciências da matéria: uma longa rota cheia de percalços", in: *Escrevendo a história da ciência: tendências, propostas e discussões historiográficas*, org. Ana M. Alfonso-Goldfarb, Maria H. R. Beltran (São Paulo: EDUC; Ed. Livraria da Física; FAPESP, 2004):50.

⁸ Sobre as diversas formas de articulação entre os conhecimentos teóricos e práticos na investigação da natureza, vide: A.M.Alfonso-Goldfarb; M.H.R. Beltran, orgs., *O saber fazer e seus muitos saberes*.

experiência do artífice, isto é, de quem faz. No entanto, deixa claro que a conquista do conhecimento pleno acontece na “relação íntima entre a mão e a cabeça”⁹. Ou seja, no equilíbrio entre elas.

Partindo para o campo deste estudo, investigamos o trabalho artesanal na produção da imagem xilográfica em livros impressos. O recorte temporal é a Idade Média que por muito tempo foi considerada como um período “obscuro”, mas, certamente, teve amplo desenvolvimento tecnológico. Historiadores da tecnologia e da economia, em alguns casos, enquadram a história tecnológica do medievo exclusivamente em termos de invenções importantes e “revolucionárias”, como aconteceu na agricultura com o arado pesado, com os novos sistemas de aproveitamento e tipos de rotação de culturas, com a irrigação, na adoção de moinhos de água, no relógio mecânico, na artilharia de pólvora, com o telescópio, com a prensa tipográfica, entre outros. Mais recentemente estudiosos, como Pamela Long¹⁰, questionaram se tais mudanças tecnológicas deveriam ser chamadas de revolucionárias, contudo em várias publicações ainda encontramos o termo “revolução” principalmente referindo-se à imprensa.

É redundante descrever a importância do surgimento da imprensa no século XV com o uso dos tipos móveis de metal que, segundo Rossi, foi uma “novidade revolucionária”¹¹. Mas cabe esclarecer que a impressão já ocorria, muito antes, no Oriente. Imprimir textos sobre o papel, sem tipos móveis e sem prensa, era prática conhecida na China usando pranchas de madeira contendo a escrita entalhada em relevo. Como também, elementos textuais gravados em pequenos cubos de madeira para a composição de livros, portanto, anterior à imprensa de Gutenberg. O impressor e autor McMurtrie diz: “A impressão tabularia e a de caracteres móveis tiveram origem na China. A invenção chinesa de tipos separados antecedeu as experiências de Gutenberg em mais de quatrocentos anos”¹². Para Chartier, o método utilizado pela imprensa chinesa deu continuidade entre a arte do texto manuscrito e a caligrafia representada no caractere impresso, pois as chapas tabulares são gravadas a partir da escrita caligráfica, “no mundo ocidental, em contrapartida, estabeleceu-se uma importante ruptura entre o texto manuscrito e a letra romana que se torna o caractere dominante no livro impresso”¹³.

Contudo, a notoriedade de Gutenberg não pode ser subestimada. O impressor/editor empregou a combinação de diversas técnicas para a edição do livro e o desenvolvimento da imprensa, tais como o uso

⁹ Richard Sennet, *O artífice* (Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2009): 20-21.

¹⁰ Pamela Long, "The Craft of Premodern European History of Technology: past and future practice", in: *Technology and Culture*, (v. 51, nº 3, July 2010), <https://www.jstor.org/stable/40927993> (acessado em 01 de novembro de 2021).

¹¹ Rossi, 17.

¹² Douglas McMurtrie, *O livro* (Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1982): 119.

¹³ Roger Chartier, *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 1998): 10.

do papel de trapo, a fabricação da tinta de impressão, a metalurgia e a fusão dos tipos móveis de metal, inaugurando a arte tipográfica e toda uma logística de produção. O livro impresso, processo desenvolvido por Gutenberg, foi um marco indelével na história da humanidade.

Não nos esqueçamos que muitos incunábulo¹⁴ possuíam imagens, e essa nova visualidade tentava aproximar-se dos manuscritos, ponto de estudo deste trabalho. Assim, examinou-se a imagem nos primeiros livros impressos em comparação à iluminura nos manuscritos. Considerou-se a gravura xilográfica como o recurso que possibilitou esta transposição visual e a mudança estrutural do livro com o uso da reprodução da imagem. O tipo de pesquisa utilizado neste trabalho foi exploratória, descritiva e qualitativa; a técnica desenvolvida foi o estudo de caso com coleta de dados em fonte primária e investigação bibliográfica.

Manuscrito e impresso

Com o surgimento da imprensa a substituição do manuscrito não foi imediata. O que ocorreu foi o impresso imitá-lo para conquistar o seu público. Há, portanto, “uma forte continuidade entre a cultura do manuscrito e a cultura do impresso”.¹⁵

*A difusão dos livros ilustrados, uma iniciativa dos editores em busca de novos mercados, contribuiu para a formação de uma nova gama de leitores que, mesmo analfabetos ou semi-analfabetos [sic.], poderiam compreender o texto acompanhando as ilustrações.*¹⁶

O manuscrito recebia delicadas e pequenas pinturas, normalmente com cores vivas, chamadas de iluminuras ou miniaturas, termo original do latim *illuminare* que quer dizer iluminar. Em edições luxuosas, dependendo das posses do encomendador, a utilização de ouro era comum na ornamentação da iluminura e em letras capitulares, trabalho executado frequentemente nos mosteiros.

Naqueles espaços medievais surgem as bibliotecas monásticas, locais destinados ao abrigo dos textos religiosos fundamentais ao ritual da vida eclesiástica. Alguns desses mosteiros possuem o seu próprio *scriptorium*, onde o monge copista reproduz a escrita e o iluminador integra a imagem ao códice. A ascensão das universidades, por volta do século XI, e o surgimento das oficinas laicas, conduzem à especialização e

¹⁴ Do latim *incunabula* (“berço” ou “origens”), um incunábulo é um livro impresso produzido antes de 1501, ou seja, quando o processo de impressão, a partir de tipos móveis, ainda estava incipiente.

¹⁵ Chartier, 70.

¹⁶ Maria H. R. Beltran, *Imagens de magia e de ciência: entre o simbolismo e os diagramas da razão* (São Paulo: Educ; Fapesp, 2000): 31.

separação destes espaços em territórios distintos. “Assim se constituem, pouco a pouco, verdadeiras cadeias de produção, nas quais um grande número de artífices tem as suas tarefas bem definidas”.¹⁷

Com a introdução da imprensa em meados do *Quattrocento* os textos puderam ser impressos com os tipos móveis adaptados por Johannes Gutenberg (c.1400-1468), e as imagens reproduzidas com gravuras elaboradas pelo processo xilográfico.¹⁸

Estes fatores motivaram os novos impressores/editores a lançarem no mercado um livro que poderia ser reproduzido em vários exemplares iguais, minimizando erros que aconteciam, recorrentemente, com o trabalho dos copistas. Este problema surge tanto em relação ao texto como na própria imagem. Ivins aponta que a impressão da imagem exata com o recurso das gravuras foi uma descoberta tão importante como a da escrita, e trouxe consequências incalculáveis para as ideias e conhecimento, para a ciência e para a tecnologia. Para o autor: “Não parece excessivo afirmar que desde a invenção da escrita não se havia produzido um descobrimento tão importante como este”.¹⁹

Em termos visuais pode-se dizer que a iluminura estava próxima ao manuscrito por meio da pintura, e o desenho, caracterizado pelo contraste entre claros e escuros produzidos por linhas delgadas e grossas, à gravura xilográfica. Entretanto, o livro impresso também pretendia imitar o manuscrito iluminado e conquistar seu público. Por este motivo, a gravura após a impressão poderia receber cores aplicadas manualmente, nomeadas por “gravura iluminada”. Como resultado, a semelhança visual entre ambos seria atendida razoavelmente. Por outro lado, nem todo livro impresso foi colorido. Logo, os aspectos estéticos da imagem xilográfica se aproximariam dos do desenho. A aceitação e consumo do livro impresso foi crescente, chegando a influenciar manuscritos que continuavam sendo produzidos nos séculos XV e XVI, registrando-se uma troca mútua entre os processos.

A tipologia escolhida foi o Livro de Horas, objeto repleto de imagens artísticas existente nos formatos manuscrito e impresso. Destinava-se à oração em contexto laico, voltado à salvação da alma e alimentação do espírito. Neste estudo, não houve intenção de abordar a relação texto *versus* imagem, nem aprofundar a estrutura do conteúdo textual e/ou simbólica da iconografia dos livros de horas. A análise das

¹⁷ Lucien Febvre & Henri-Jean Martin, *O aparecimento do livro* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000): 26.

¹⁸ A xilografia é um processo de impressão que possibilita cópias por meio da matriz de madeira, na qual o desenho é gravado em relevo. Portanto, a imagem e texto poderiam ser impressos em conjunto na mesma prensa, resultando em economia no custo.

¹⁹ W. M. Ivins *Imagem impressa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975): 14.

funções da imagem na Idade Média é um exercício complexo que ultrapassa o nosso objetivo e conhecimento, por isso, evitou-se generalizações e enganos.

A respeito da imagem no medievo, Fróes, faz dois apontamentos, um é a “presentificação de elementos não visíveis e outra a de constituir uma espécie de chave de memória, noção ligada a padrões cognitivos disponíveis e observáveis nesta formação histórica”²⁰. É a questão da imagem atuando na memória visual por meio da gravura que nos interessa entender nos dois livros de horas escolhidos.

Neste contexto, estuda-se a solução gráfica visual voltada à sua capacidade de memória no sentido de a imagem ter função narrativa paralela ao texto, ou seja, no sentido estético da diagramação e na repetição, possibilidades que a gravura pode atender com maior rigor. O recurso de multiplicar a mesma figura em fólhos diferentes deve-se ao reposicionamento da matriz de madeira nas caixas junto aos tipos móveis. Esse procedimento é possível desde que a diagramação das páginas do texto considere espaço disponível para a imagem.

Diante deste quadro, estudou-se dois livros de horas do final do século XV, o *Horae ad usum Romanum* (1493) impresso em pergaminho²¹ com gravuras coloridas e o *Devote ghetidē vanden levē en passie ihū cristi* (1498) em papel de trapo²², sem cor. Analisou-se as imagens xilográficas, a diagramação dos fólhos, as gravuras iluminadas, a transição e consequências da mudança do suporte pergaminho para o papel de trapo.

Livro de horas

O livro de horas manuscrito é um objeto pessoal e devocional de custo elevado, ricamente ornamentado com iluminuras e textos religiosos, compilados e encomendados por leigos nobres para a devoção privada. Adquiridos por uma clientela de fé cristã permitiam o florescimento da criação artística,

[...] reflectindo [sic.] a mentalidade da época e a relação de uma família com um objeto que é transmitido de geração em geração [...] Uma das características deste tipo de livro era a de ser especificamente executado para um indivíduo, que o encomendava para si

²⁰ Fróes, n.p.

²¹ No século II d. C. o pergaminho fica mais acessível com aumento da produção e, aos poucos, concorre e substitui o papiro. O pergaminho acaba sendo preferido como suporte da escrita na Europa Ocidental e durante todo o medievo. Segundo Fischer, “a Idade Média foi aclamada como a ‘Idade do Pergaminho’”. Steven Roger Fischer, *História da escrita* (São Paulo: ed. UNESP, 2009): 210..

²² A produção dos primeiros papéis no ocidente, chamados de “papel de trapo”, consistia em recolher e macerar tiras de tecidos de algodão ou linho postos em tanques com água. Depois de molhados, eram batidos até formarem uma pasta, a qual era colocada em suspensão em tanques e recolhida por moldes com rede e grades, através das quais era escorrida a água e onde as fibras eram depositadas em finas camadas formando a folha.

*ou para oferecer, revelando muitas vezes um gosto próprio, bem como o seu poder econômico enquanto encomendador, reflectido [sic.] no número de iluminuras contidas.*²³

Trabalhados com esmero por artistas da Idade Média, as imagens tratam de temas do cotidiano, das sensibilidades religiosas, da organização temporal e das diferentes representações dos espaços cristãos. Por ser um objeto pessoal caro e que garantiria por meio da devoção e rezas a libertação dos pecados, era cuidadosamente guardado pelo seu proprietário. “ Era deixado em testamento e circulava por várias gerações, por esta razão muitos exemplares chegaram até os nossos dias. Este manuscrito (com exceção da Bíblia) foi o mais reproduzido durante a Idade Média”.²⁴

A nível iconográfico cada seção estava associada a uma imagem ou a grupos de imagens. A qualidade material e o requinte da ornamentação dependiam do grau social e financeiro do encomendador, que, muitas vezes, era retratado na posição ajoelhada; representados na obra como homens e mulheres em busca da salvação. De pequeno formato e fáceis de transportar, o livro de horas reflete o novo pensamento da sociedade medieval do século XIV, “a *Devotio Moderna*, permitindo uma relação direta com Deus, na intimidade do lar. Esta individualização da experiência religiosa fomenta o aumento de imagens piedosas, tornando-se o livro de horas um veículo privilegiado da expressão artística”²⁵. Formando uma rede de produção especializada de manuscritos.

*O aparecimento desses códices coincide com um momento de grande desenvolvimento da arte miniaturista e de sofisticação no colorido e iluminação, mas também corresponde a profundas mudanças na produção de manuscritos. É um momento em que esta produção sai dos scriptoria e vai para os ateliês, as oficinas especializadas.*²⁶

Com grande aceitação e buscando um número maior de público consumidor, o livro de horas manuscrito foi produzido em versões mais baratas e menos sofisticadas, dirigido a pessoas com posses menores e não tão exigentes.²⁷ O sucesso generalizado entre as classes abastadas e populares destes livros, estimulou impressores/editores a não descartarem a tipologia da lista de títulos para produção e venda, e, principalmente, explorar a possibilidade de ser elaborado impresso e a custo menor.

²³ Ana Lemos & Rita Araújo & Conceição Casanova, "O Cofre nº 24 - Um livro de horas do Palácio Nacional de Mafra: caso de estudo e de intervenção". *Invenire* Edição especial (2015): 84.

²⁴ Ana Rita da Silva Araújo, "Os livros de Horas (séc. XV) na coleção do Palácio Nacional de Mafra: estudo e conservação" (dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Setúbal, 2012): 2.

²⁵ Araújo, 1.

²⁶ Fróes, n.p.

²⁷ Delmira Espada Custódio, "A luz da grisalha. arte, liturgia e história no livro de horas dito de d. Leonor (IL 165 DA BNP)" (Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010): 37.

O aparecimento do livro de horas impresso ocorreu por volta de 1485. Apesar de imitarem os manuscritos, atendem aos interesses de livreiros, patrocinadores, impressores, escribas e iluminadores. Rapidamente são necessárias novas soluções, os “textos são revisados, a apresentação renovada e a iconografia enriquecida”²⁸.

Um número considerável dessas obras impressas surgiram no limiar da imprensa no ocidente, tanto em pergaminho como em papel de trapo, com imagens iluminadas ou não, obtidas pelo processo xilográfico. Como apontado, uma característica marcante desta tipologia era seu caráter pessoal, ao ponto de o proprietário ser retratado no manuscrito.²⁹ No entanto, esse procedimento não caberia ao livro impresso, o qual é, normalmente, impessoal e genérico. A falta desse detalhe de exclusividade não desestimou o impressor/editor, que objetivava ampliar o número de consumidores e chegar visualmente o mais próximo possível do manuscrito. O que realmente aconteceu por meio de adaptações.

Análise da imagem impressa

Os livros de horas escolhidos foram o *Horae ad usum Romanum* em pergaminho produzido em Paris e o *Devote ghetidē vanden levē en passie ihū cristi* em papel de trapo produzido nos Países Baixos, ambos impressos no final do século XV, portanto, dois incunábulos. Objetivou-se comparar a solução gráfica nas duas edições observando as gravuras xilográficas, os recursos estéticos, repetição da imagem, a iluminação quando é praticada e a diagramação dos fólhos. De igual forma, a influência do suporte pergaminho e papel na impressão e a solução visual comparada aos livros de horas manuscritos.

Tratando de uma tipologia de livro especialmente cuidada em que a superfície lisa para impressão da imagem deve ter sido considerada um aspecto fundamental, cabe frisar que foi difícil, para esta investigação, encontrar um livro de horas do *Quattrocento* que fosse impresso em papel e permitisse esta comparação.³⁰

²⁸ Isabelle Delaunay, "Le livre d'heures parisien aux premiers temps de l'imprimé (1485-1500)", *Gazette du livre médiéval*, nº46 (2005): 22, https://www.persee.fr/doc/galim_0753-5015_2005_num_46_1_1666 (acessado em 12 de setembro de 2019).

²⁹ O pergaminho com uma lâmina ou uma lixa fina raspava-se a superfície da pele podendo reutilizá-lo. Entretanto, a “sombra” do que foi raspado persistia no suporte. Assim, surge o chamado Palimpsesto. A reutilização do pergaminho é encontrada na mudança de retratos pintados e anotações em consequência de troca do proprietário, recorrente no livro de horas. Este registro fica marcado pela tinta da pintura e impressão na superfície, não é absorvido profundamente pela pele. Ana Lemos & Rita Araújo & Conceição Casanova, 84

³⁰ A busca por incunábulo impresso em papel foi feita na Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca da Universidade de Leiden, Biblioteca Nacional da França – Gálica, nas obras digitalizadas disponíveis.

Acerca das gravuras coloridas, em uma das edições, observa-se como as imagens foram retocadas com a pintura e como a cor foi realizada sobre as gravuras xilográficas. No início da imprensa o livro deveria imitar o manuscrito. Assim, as gravuras foram introduzidas nas obras para incorporar o desenho e a cor aplicada posteriormente para aproximá-las às iluminuras/pinturas.

Dessa forma, a “gravura iluminada”, foi amplamente utilizada desde os incunábulo até meados do século XIX, pois, “cor e forma” não poderiam ser impressos em uma única operação. Somente mais tarde, “foi a técnica da cromolitografia que possibilitou a sua união [cor e forma], impressas em um só processo, tornando-se inseparáveis a partir do século XX”.³¹ Deste modo, a imagem colorida passa a ser produzida totalmente de forma mecânica, iniciando uma nova etapa da produção livreira ilustrada. Convém notar que o método de pintar sobre a gravura foi recorrente entre os editores até meados do século XIX, variando apenas a técnica de gravura.³²

Análise 1 - *Horae ad usum Romanum*

O livro *Horae ad usum Romanum* está sob a guarda da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Segundo dados catalográficos a obra pertenceu à Igreja Católica e a Geoffroy de Marnef. Foi impresso em Paris por [Jean Maurand] para Geoffroy de Marnef, em 20 de junho de 1493.

Investigou-se a obra original no acervo de livros raros na BNP³³, em 2019, e no formato digital (PDF) disponibilizado publicamente pela biblioteca³⁴. O estudo teve recorte nas imagens xilográficas em preto e coloridas, conforme três situações (figura 1): 1 - Xilogravura em fólhos inteiros (sem texto, apenas legendas), 2 - Xilogravura em capitulares (e/ou no texto) e 3 - Xilogravura em cercaduras; com o objetivo de compreender a gravura, diagramação, proporção, repetição, suporte e o emprego da cor.

³¹ Regiane A. Caire da Silva, "A imagem impressa nos livros de botânica no século XIX: cor e forma", (tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014): 12.

³² É importante esclarecer que durante quatro séculos a cor foi aplicada manualmente sobre a gravura. Nesse período as técnicas mais trabalhadas para a reprodução da imagem foram, primeiramente, a xilografia no séc. XV, a calcografia mais recorrente a partir do séc. XVI, e a litografia no séc. XIX, momento que ganhou força no mercado. Conhecia-se o processo de impressão colorida nessas técnicas, mas o custo era inviável e impraticável para os editores. Era mais fácil pagar pessoas para colorir, uma a uma, do que elaborar várias matrizes (normalmente uma para cada cor) e perder um tempo significativo para fazer os registros de impressão, se já não bastasse a morosidade de montar o texto com os tipos móveis.

³³ Agradecemos à Biblioteca Nacional de Portugal, nomeadamente a seção de Livros Raros, pela disponibilidade para consulta dos livros de horas depositados naquela instituição. Foram vistas seis obras para escolher a que está sendo apresentada, definida por atender aos objetivos desta pesquisa.

³⁴ Cota do exemplar digitalizado: inc-1359 - Versão em PDF disponível em <http://purl.pt/24408>



Figura 1 - *Horae ad usum Romanum* – Fólíos

(1) Xilogravura em fólío inteiro; (2) Xilogravura em capitulares; (3) Xilogravura em cercadura - Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal - Foto: Regiane A. Caire da Silva - 2019

O livro de horas *Horae ad usum Romanum* inicia a primeira página com uma imagem colorida à mão, sem texto, não possui frontispício com informações sobre o impressor, autor, editor ou iluminador. Apesar de não constar na catalogação da BNP que é impresso em pergaminho, na análise visual, com lupa, percebeu-se que a textura do fólío não é a mesma do papel. Identificou-se pequenos poros característica do pergaminho. Outro fator que contribuiu para esta dedução foi que muitas páginas apresentavam brilho acetinado do suporte, igualmente característica da pele animal.

A medida do livro é 135mm X 180mm, impressão, frente e verso, com tinta preta tanto da xilogravura como a do texto. No que diz respeito ao estado físico do livro as últimas páginas estão soltando da encadernação, mas no aspecto geral encontra-se em bom estado de conservação, inclusive os pigmentos, conforme observação visual.

O livro possui 184 páginas com imagens xilográficas contendo 45 páginas coloridas à mão. As gravuras possuem qualidade em proporção e organização da cena, as figuras humanas trabalhadas pelo(s) gravador(es) apresentam muitos detalhes, mesmo as imagens de tamanho reduzido. As linhas das gravuras são finas e bem delineadas, sem quebra acentuada no recorte da madeira revelando técnica apurada, a menor área possui medida de 20mm x 40mm³⁵ e nos barrados/filetes a largura é de 10 mm. Há gravuras em todas as páginas da edição.

Xilogravuras e *layout* das páginas

³⁵ As medidas em milímetros das gravuras não são precisas em toda a obra. Salientamos que há variações mínimas entre elas não relatadas na análise, considera-se a média.

A diagramação das páginas difere pouco em relação à disposição das imagens coloridas. A cercadura esquematizada, disposta em cinco modelos diferentes, sinalizada por cores e números (figura 2), é recorrente em todo o livro, frente e verso. Quando aberto o livro tem *layout* simétrico, no entanto as imagens gravadas mudam com frequência.

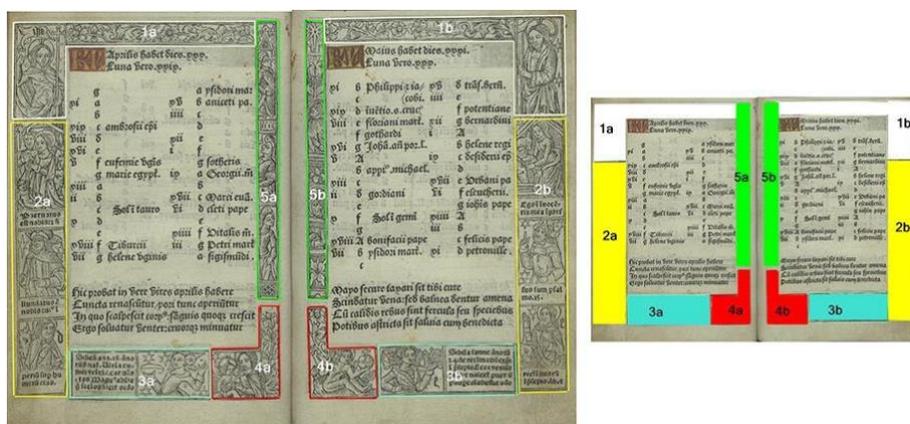


Figura 2 - *Horae ad usum Romanum* - Diagramação, posição das matrizes xilográficas da cercadura

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal - Foto: Regiane A. Caire da Silva - 2019

As figuras das cercaduras variam entre cena histórica religiosa, personagens bíblicos, paisagens, seres imaginários, desenhos decorativos abstratos e florais. Como já exposto, não realizamos leitura interpretativa destas imagens.

A diagramação é constante nas 184 páginas, composta por elementos visuais diferentes analisados individualmente. Objetivou-se saber quantas matrizes foram utilizadas, a quantidade de figuras produzidas e qual a recorrência das repetições ou das matrizes únicas, isto é, imagens elaboradas para apenas um fólio específico.

Encontramos 5 matrizes diferentes na diagramação da cercadura da página, nomeadas da seguinte maneira: (1) Cantoneira em "L" superior, (2) Barra historiada, (3) Barra inferior, (4) Cantoneira em "L" inferior e (5) Barra decorativa lateral, conforme descrição na figura 2 . Apesar de os dados levantados parecerem confusos para o leitor, resolvemos publicá-los para elucidar detalhadamente a visualidade analisada dos fólios.

Análise da cercadura

(1) Cantoneira em “L” superior - lado direito e esquerdo (ab) - fig. 2 em branco

Diagramação composta por 8 imagens diferentes (20mm x 40mm) com 8 matrizes, sempre com uma figura humana na parte mais retangular e barra floral decorativa (10mm x 80mm) no formato em “L” deitado. Aparecem nos 184 fólhos (em toda a edição), cada figura se repete 23 vezes de maneira uniforme. Percebe-se por meio da inclinação da cabeça das figuras, que olham para o centro da folha, que a confecção respeitou a orientação de direita e de esquerda na composição.

TOTAL - Cantoneira superior: 8 matrizes xilográficas que imprimiram 184 imagens. Não há matriz única, a repetição da figura é de 23 vezes.

(2) Barra historiada - lado direito e esquerdo (ab) - fig. 2 em amarelo

A barra historiada possui três diferentes resultados visuais ocupando o mesmo espaço (tamanho da matriz), diagramado com medida aproximada de 20mm x 115mm. O destaque para as barras historiadas são as figuras diferentes, intercaladas por pequenas legendas (de até três linhas). Num primeiro momento, texto e imagem sugerem estar separadas, mas estão na mesma matriz. Com essa leitura encontramos barras com 3, 2 e com 1 imagem, ocupando o mesmo espaço na diagramação do fólho.

- Matrizes com 3 imagens diferentes intercaladas por pequena legenda, são a maioria num total de 150, sendo 114 que se repetem e 36 únicas para um fólho apenas, produzindo 450 figuras. Não há diferença de estilo nem no preparo dos cenários em relação ao lado direito e ao esquerdo, o número de repetições de cada matriz é pequeno o que mostra um trabalho exaustivo na criação de novas cenas das bordas historiadas. A figura que mais repete aparece 6 vezes ao longo da obra, a maioria tem apenas duas ou três cópias. Um dado interessante é que a legenda muda, mesmo quando a imagem se repete. Isso nos faz inferir que o pequeno texto tenha sido composto com tipos móveis encaixados na própria matriz xilográfica, proporcionando a variação e não esculpido na madeira com a imagem em uma única peça.
- Matrizes com 2 imagens, possuem 3 matrizes produzindo 12 imagens na edição, com repetições em média de 2 a 3 vezes. Sendo que somente 1 imagem se repete 7 vezes, não há matriz única para uma página apenas.
- Matriz com 1 imagem, existem 7 matrizes, produzindo 14 imagens diferentes na obra. As repetições são em média de 2 a 3 vezes, não há matriz única para uma página apenas.

TOTAL- Barra historiada: 160 matrizes xilográficas (124 se repetem e 36 são únicas), que imprimiram 476 imagens. Média de repetição da figura em torno de 2 a 6 vezes.

3 – Barra inferior – lado direito e esquerdo (ab) - fig. 2 azul claro

Esse conjunto possui 4 variações: 1 imagem e 1 texto, 2 imagens e 2 textos, 1 imagem e 2 textos e 1 imagem inteira. A medida é em torno de 20 mm x 60 mm.

- Matriz com 1 imagem e 1 texto: total de 12 matrizes com repetições em média de 3 a 4 vezes no livro totalizando 44 imagens. Todas as matrizes se repetem.
- Matriz com 2 imagens e 2 textos: total de 22 matrizes com 2 figuras diferentes em cada, perfazendo 244 imagens. A distribuição das duas imagens e dos dois textos é constante, no formato texto – imagem – texto - imagem em todas as páginas. As figuras repetidas são iguais. Apesar de existirem linhas de separação, elas estão fixadas no mesmo bloco de madeira. No entanto o texto intercalado muda. Assim, podemos pressupor, como já levantado anteriormente, que a matriz xilográfica deixa espaço vazado para o encaixe das letras tipográficas. As imagens são predominantemente humanas de meio tronco olhando entre si, em forma de diálogo. Não há imagem única, existem variações entre as repetições com a mínima de 2 vezes e máxima de 9.
- Matriz com uma imagem e dois textos: uma matriz, a mesma imagem aparece somente 4 vezes na edição. O texto segue como nas composições anteriores.
- Matriz com uma imagem inteira sem texto: 5 matrizes total de 14 imagens com repetições entre 3 a 2 vezes.

TOTAL - Barra inferior: 40 matrizes xilográficas que imprimiram 306 imagens. Não há matriz única, a variação da repetição da figura varia entre 2 a 9 vezes.

4- Cantoneira em “L” inferior - lado direito e esquerdo (ab) - fig.2 em vermelho

Essa composição é a que mais se repete na diagramação das páginas. Encontramos 7 matrizes diferentes que produziram 184 imagens, isto é, na edição inteira. As repetições são em média 26 vezes para cada imagem.

TOTAL- Cantoneira inferior: 7 matrizes xilográficas que imprimiram 184 imagens. Não há matriz única, média de repetição da figura é de 26 vezes.

5- Barra decorativa lateral - lado direito e esquerdo (ab) - fig. 2 em verde

São 14 matrizes com medida em torno de 10mm x 115mm com imagens florais e abstratas tanto no lado direito como no esquerdo, aparecendo durante as 184 páginas. As repetições giram em torno de 10 a 15 vezes com exceção de uma gravura que aparece 23 vezes. Encontramos 5 barras coloridas com tinta espessa que cobriu a imagem da gravura deixando-as irreconhecíveis, portanto, não foram identificadas as imagens.

TOTAL- Barra decorativa: 14 matrizes xilográficas que imprimiram 184 imagens. Não há matriz única. Média de repetição 16 vezes.

Análise da diagramação “mancha”

Chama-se mancha tipográfica a área em que o texto principal se desenvolve. No livro encontramos figuras xilográficas em fólio inteiro, com apenas legendas, e no texto aparecendo uma ou duas vezes no início dos capítulos. Denominamos de (1) - Gravura em página inteira com imagem central (figura. 1-1); (2) - Gravura inserida no texto (com uma e duas imagens) (figura. 1-2);

1- Gravura em página inteira - fig. 1.1

A imagem está centralizada na mesma área do texto, a medida da gravura (sem legenda) é em torno de 100mm x 160mm, são as maiores encontradas na edição. Estão em 20 páginas com imagens diferentes, produzidas por 20 matrizes únicas ao todo, preenchidas com figuras e pequenas legendas. As 4 primeiras diferem um pouco das demais que seguem com a mesma composição até o final da obra. Todas as xilogravuras estão coloridas, igualmente à cercadura, apenas uma não está colorida nesta edição. As cenas são complexas envolvendo todo o espaço, não há repetição da imagem central.

TOTAL – Gravura em página inteira: 20 matrizes xilográficas que imprimiram 20 imagens. Todas únicas.

2- Gravura capitular - fig.1.2

A imagem está diagramada no início do capítulo do texto com 1 ou 2 matrizes com medida em torno de 30mm x 40mm. Encontramos 30 matrizes diferentes que produzem 31 imagens, apenas uma figura se repete.

TOTAL - Gravura capitular: 30 matrizes que imprimiram 31 imagens. Trinta matrizes únicas.

Observando os resultados das análises das cercaduras e das imagens no texto concluímos que o editor não poupou recursos para a confecção das matrizes xilográficas. Na cercadura, que normalmente funciona como elemento decorativo do fólio, as repetições, em média, foram poucas variando de 2 a 6 vezes ao longo da edição. As que mais se repetiram foram as cantoneiras, superior e inferior, em média de 26 vezes. No entanto, encontramos 36 matrizes únicas.

No caso da imagem no texto (mancha), por serem mais narrativas, todas as matrizes foram únicas, apenas uma se repetiu uma vez. Esta característica mostra a importância dada pelo impressor/editor da imagem

não ser apenas decorativa, pois, se assim fosse, não gastaria com gravadores. O trabalho do gravador não era barato, Sachiko Kusukawa aponta que o custo deste artífice poderia chegar "até em três quartos do capital investido para produzir um livro" considerando as matrizes em madeira ou metal (gravura calcografia) seriam "um ativo valioso por impressores"³⁶. Na edição, temos 50 matrizes únicas localizadas no texto (mancha).

O resultado final da edição em quantidade encontramos: 279 matrizes (total) destas 86 matrizes são únicas que imprimiram 1.385 imagens.

Concluindo a análise das gravuras xilográficas do livro de horas *Horae ad usum Romanum*, encontramos 86 matrizes únicas para as 184 páginas e 1.385 imagens uma quantidade relevante e com poucas repetições. O que nos faz inferir a tentativa do editor em aproximar visualmente o livro impresso ao manuscrito e agradar o leitor com imagens bem executadas para a fixação da história religiosa por meio de uma narrativa e não somente pela repetição de um único tema. Outra forte aproximação com a estética do manuscrito são as imagens coloridas, um trabalho também oneroso para a edição.

São 45 páginas do *Horae ad usum Romanum* coloridas, pela sua relevância como elemento ilustrativo fez-se um estudo de como esta cor foi aplicada sobre as gravuras xilográficas.

Forma e cor

Somente uma cercadura das páginas encontra-se colorida com o texto (sem nenhuma imagem), a pintura está bem aplicada com tinta transparente, talvez aquarela, ela se diferencia de todas as outras da edição pela leveza da aplicação. Supõe-se que a pintura foi realizada por mais de um iluminador, em virtude de encontrarmos imagens bem resolvidas, as maiores em fólio inteiro, e outras nem tanto, como as molduras da imagem com a cor marrom apresentando muitos borrões (figura 3). Estas diferenças também ocorriam, por vezes, nos livros manuscritos.

³⁶ Sachiko Kusukawa, "Illustrating nature", in: *Books and the Sciences in History*, org. Marina Frasca-Spada & Nick Jardine (Cambridge: Cambridge University Press, 2000): 92.

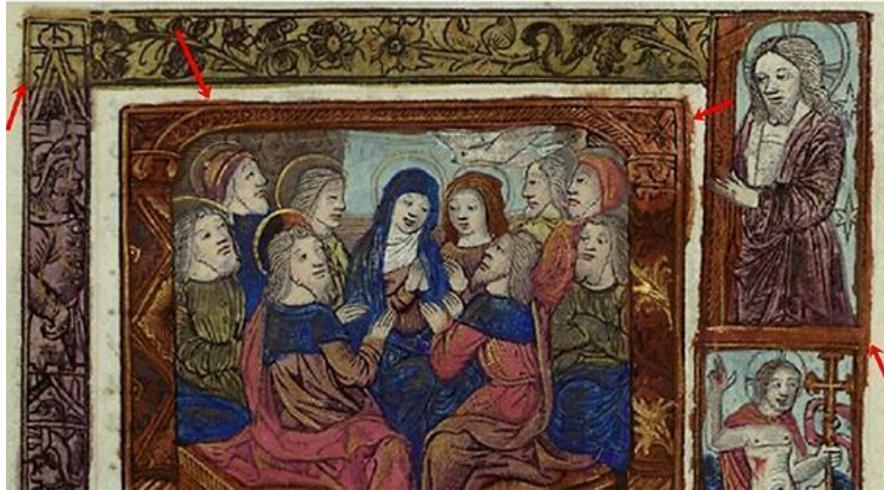


Figura 3 - *Horae ad usum Romanum* - Gravura iluminada - detalhe

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal - Foto: Regiane A. Caire da Silva - 2019

Na gravura iluminada a cor mostra-se opaca e densa, em alguns casos deixando a gravura sob a espessa camada de tinta ao ponto de criar uma imagem diferente da impressa.



Figura 4 - *Horae ad usum Romanum* - Gravura cantoneira "L" - exemplos da aplicação da cor

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal - Foto: Regiane A. Caire da Silva - 2019

Conforme nota-se na figura 4, a terceira gravura do lado direito tem expressão facial e volume da roupa mudados significativamente, conferindo quase uma nova imagem em relação à primeira que não recebeu tinta. Para que isso não ocorresse, as cores deveriam estar transparentes, conforme a gravura central, que mostra o volume e expressões da imagem gravada com pouca alteração. Esse detalhe reforça a afirmação anterior de ser mais de uma pessoa colorindo as gravuras, denotando habilidades diferentes. Esta observação igualmente se aplica à gravura central de fôlio inteiro (figura. 1.1), em sua maioria, a pintura sobressai em relação a gravura.

Na figura 5, no detalhe ampliado, nota-se as camadas de tinta bem carregadas, espessas, com uma sombra acinzentada indicadora da marca da impressão da gravura sob as cores. Com essa solução visual supõe-se que a gravura sinaliza a imagem como um gabarito, um molde para abrigar a cor. Não configura no nosso entender como uma “gravura iluminada”, na qual veríamos as linhas e volumes da impressão, mas resulta em uma “iluminura com gabarito impresso”³⁷



Figura 5 - *Horae ad usum Romanum* - Pintura sobre a gravura - detalhe

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal - Foto: Regiane A. Caire da Silva - 2019

Nesse sentido a pintura é o destaque na imagem, aproximando-se da iluminura dos manuscritos por ser praticamente única e requerer, quando bem executada, um conhecimento maior do pintor. Portanto, a cor aplicada, neste caso, difere entre si ao longo da obra impressa, o que comprova habilidades diferentes. A cobertura espessa em algumas xilografias não é recurso utilizado em todo o livro, mas é em sua maioria. Cabe salientar que a iluminação da gravura poderia ser custeada pelo editor ou mesmo pelo comprador, essa questão não pudemos esclarecer por falta de dados. Bem provável que o livro de horas colorido tinha um preço diferenciado de um exemplar sem cor.

No entanto, é notório que a cor resulta num chamativo significativo para atrair compradores. Se o livro foi comercializado pelo impressor/editor já colorido, fica evidente, a intenção de aproximá-lo do livro de horas manuscrito.

Análise 2 - *Devote ghetidē vanden levē en̄ passie ihū cristi*

³⁷ Silva, 108.

O livro *Devote ghetidē vanden levē en passie ihū cristi* (Horas devotas na vida e paixão de Jesus Cristo) está sob a guarda da Biblioteca da Universidade de Leiden³⁸ e também disponível em formato digital, possui 151 páginas. Foi impresso nos Países Baixos [i.e. Gouda de Antuérpia] pelo impressor Gerard Leeu, em 1498. Apesar de a obra não ter a tipologia tradicional dos livros de horas com os tradicionais textos paralitúrgicos (Calendário, Horas da Virgem, Horas da Cruz etc.), e nenhum dos textos estruturados de acordo com as horas canônicas, é considerado como tal na Holanda.³⁹

A edição é um bom exemplo para o estudo de caso observando-se a relação texto e imagem no momento de transição entre manuscrito e impresso nos Países Baixos. Segundo Anna Dlabáčová, foi um empreendimento comercial de sucesso do impressor compilador Gerard Leeu, reeditado pelo menos três vezes, com texto religioso vernacular, de uso flexível e voltado principalmente para leigos. Esse sucesso reside no modo como Leeu adaptou o conteúdo tradicional dos livros de horas para as necessidades dos leitores trabalhadores dos Países Baixos, como ele mesmo explica no prefácio:

Porque em geral as pessoas que vivem no mundo e participam da vida ativa passam muito tempo se ocupando com seu sustento, comércio ou negócios, razão pela qual não têm tempo ou força para cumprir as sete horas [ou seja, as horas canônicas] todos os dias. Portanto, aqui estão estabelecidas sete curtas horas para toda a semana, onde cada dia tem seu [ato de] remorso específico, oração penitencial específica e orações e horas específicas.⁴⁰

Dessa forma, Leeu reduziu de sete horas diárias de orações e penitência, o que era normal na leitura do livro de horas, para sete horas semanais. Uma redução considerável, solução adaptada para quem queria usar o tempo para crescer comercialmente sem esquecer do bem-estar de sua alma.

Com gravuras xilográficas de página inteira formando um díptico com o texto, oferecia ao leitor um nível sem precedentes de material visual para devoção privada. A característica de Leeu foi comercializar um livro que atendessem a função do livro de horas com devoção pessoal para salvar o espírito das tentações por meio da leitura de imagens contando a história do Cristo e, não menos importante, de custo reduzido para atender um público maior. Na obra consultada a gravura não está iluminada e a impressão foi feita sobre papel de trapo, outra economia significativa de recursos.

³⁸ Disponível em <http://hdl.handle.net/1887.1/item:2226109>

³⁹ Anna Dlabáčová, "Religious Practice and Experimental Book Production: Text and Image in an Alternative Layman's 'Book of Hours' in Print and Manuscript", *Journal of Historians of Netherlandish Art*, nº 9:2 (2017): n.p., <https://jhna.org/articles/religious-practice-experimental-book-production-text-image-alternative-laymans-book-of-hours/> (acessado em 10 de agosto de 2020).

⁴⁰ Dlabáčová, s.d.



Figura 6 - *Devote ghetidē vanden levē en passie ihū cristi* - Fólios

Fonte: Biblioteca da Universidade de Leiden (PDF) - Foto: Imagem digitalizada - 2020

A diagramação do livro é a mesma até o final, imagem do lado esquerdo e texto do lado direito. A gravura está na página inteira, com exceção da primeira e da última, sem legendas ou textos. Não possui cercaduras ou ornamentos, somente a figura de “Nossa Senhora” (figura 6, lado direito) que apresenta cercadura com decoração floral gravada na mesma matriz. As gravuras da edição são bem delineadas com riqueza de cenas, perspectiva arquitetônica e detalhes das figuras. As texturas indicam o volume, luz e sombra, e os pormenores mostram soluções bem executadas, inclusive os diferentes e pequenos ladrilhos do chão das residências e grande desenvoltura nas figuras humanas, o que confere vasta habilidade do(s) gravador(es).

Impressa em frente e verso com tinta preta, a edição tem 151 páginas com 86 gravuras xilográficas do mesmo formato e somente uma, na última página, que está inserida no texto. O tamanho do livro é em 8°. No total, encontramos 76 matrizes que imprimiram imagens únicas, e 3 que repetem 10 vezes. Percebe-se pelo baixo número de repetições que as imagens foram compostas para cenas originais referentes a uma narrativa contínua começando pela origem de Adão e Eva, a expulsão do Paraíso e, na sequência, sobre a vida do Cristo até a ressurreição.

Na catalogação da Biblioteca de Leiden não consta o tipo de suporte da obra, mas deduzimos que seja papel de trapo. Identificou-se no arquivo em PDF utilizado para o estudo, com ótima digitalização, e usando o recurso do contraste, uma textura que nos remete para a estrutura do papel de polpa e em molde, exibindo as marcas próprias do fabrico. A trama é identificada nas linhas perpendiculares e espaçadas chamadas de Pontusais (verticais) e no conjunto de linhas próximas e paralelas denominadas Vergaturas (horizontais), características do papel manufaturado e, neste caso, de trapo.

O resultado da análise se aproxima à do livro de horas *Horae ad usum Romanum*. O editor/impressor Gerard Leeu deu destaque para imagens únicas por página, do total de 86 imagens xilográficas 76 aparecem apenas uma vez (matrizes únicas), desse modo infere-se que Leeu pretendeu destacar a imagem como elemento narrativo da vida de Cristo, além do texto.

A impressão em pergaminho do livro *Horae ad usum Romanum* comparada com a do livro *Devote ghetidē vanden levē en passie ihū cristi* em papel de trapo mostra resultados visuais diferentes em cada suporte.



Figura 7 - Pergaminho e papel de trapo

Impressão sobre pergaminho – detalhe lado esquerdo (*Horae ad usum Romanum*) - Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal - Foto: Regiane A. Caire da Silva - 2019

Impressão sobre papel de trapo - detalhe lado direito (*Devote ghetidē vanden levē en passie ihū cristi*) - Fonte: Biblioteca da Universidade de Leiden (PDF) - Foto: Imagem digitalizada - 2020

No pergaminho, apesar de a tinta ficar na superfície, a gravura e o texto resultam em maior definição. Este material depois de limpo, sujeito a banhos de cal e seco sob tensão, era geralmente polido com uma pedra de ágata, conseguindo assim uma superfície muito lisa e brilhante, passível de uma boa aderência da tinta. Já o papel de trapo, nesta altura mais rugoso e, conseqüentemente, pouco uniforme, provoca acomodação da tinta menos apurada, deixando os contornos, tanto da gravura como do texto, irregulares. No entanto, a penetração da tinta na matriz do papel é desde logo maior.

Considerações finais

Os livros *Horae ad usum Romanum* e *Devote ghetidē vanden levē en passie ihū cristi* mostraram como a gravura xilográfica foi elaborada em pequenos espaços com requinte estético e domínio técnico nos primeiros livros de horas impressos no século XV.

O impressor/editor [Jean Maurand] do livro de horas *Horae ad usum Romanum* não economizou na contratação de gravadores, nas suas 184 páginas com quantidade significativa de gravuras realizadas por 279 matrizes que imprimiram 1.385 imagens, sendo 86 únicas. A cor está presente em torno de 25% da edição, na maior parte das imagens únicas, o que reforça a intenção de aproximação com o manuscrito, aplicada depois da impressão. Não sabemos se por escolha do impressor/editor ou se o colorido foi feito pelo proprietário da obra ou encomendada por este, as gravuras iluminadas em folhas inteiras adquiriram resultados próximos às iluminuras dos manuscritos devido ao processo de pintura em que foram trabalhadas. A grossa camada de tintas para obter o volume por meio da cor deixa quase imperceptível a gravura sob as pinceladas, o que a torna singular, praticamente, um original. Outro detalhe averiguado mostra a gravura xilográfica incorporando pequenas legendas montadas pelos tipos móveis, um detalhe processual de integração dos dois procedimentos gráficos, imagem xilográfica e texto com caracteres de metal, inseridos na mesma matriz de madeira.

A edição, provavelmente, estaria destinada a um público selecionado, preparado a pagar por um exemplar colorido, possivelmente, mais caro mesmo sendo impresso. Além da elevada quantidade de gravuras e da sua pintura, o suporte em pergaminho conferiria a um custo maior. Mesmo assim, o valor seria menor que o de encomendar um livro de horas manuscrito.

O livro de horas *Devote ghetidē vanden levē en̄ passie ihū cristi*, possivelmente destinado a um público mais simples, com 151 páginas, difere consideravelmente da diagramação do *Horae ad usum Romanum*. Além dos textos enxutos, a quantidade de gravuras é significativamente menor, a diagramação da imagem na página é clara e segue idêntica do começo ao fim da obra. Possui um total de 86 gravuras xilográficas, elaboradas com requinte, sendo 76 únicas, ocorrendo apenas 10 repetições de figuras de três outras matrizes. O tamanho da gravura é maior, o que possibilita ao gravador organizar o cenário com mais elementos e riqueza de detalhes. A gravura confere semelhança ao desenho, com claros e escuros colocados de maneira a criar perspectiva na cena, detalhes arquitetônicos proliferam nas imagens sem cor.

Além da ausência de pintura, foi impresso em papel de trapo, resultando numa obra de produção mais econômica. Outra peculiaridade do livro de horas *Devote ghetidē vanden levē en̄ passie ihū cristi*, e provável sucesso de venda, acrescenta-se, presumivelmente, a redução do tempo dedicado às orações. Conforme assinala o impressor/editor Gerard Leeu no prefácio, de “sete horas diárias para sete horas semanais”. Portanto, um livro com um custo muito menor, que atendia as necessidades materiais e religiosas dos leigos dos Países Baixos, conferindo a popularização do culto religioso e a sua adequação às massas populares, com qualidade de material e de agradável visualidade.

O livro de horas manuscrito, reservado a pessoas mais abastadas, tinha uma característica específica que o impresso não atenderia, a exclusividade. O manuscrito quando encomendado poderia retratar o proprietário no próprio livro dando ao objeto um caráter pessoal. No impresso, isso não aconteceu. No entanto, esse detalhe não foi obstáculo para os impressores/editores. Para eles, a importância do investimento estava na elevada popularidade do livro de horas como “objeto de consumo” e o desejo de ter uma clientela cada vez mais ampla. Por isso, deu-se destaque às gravuras xilográficas para atrair o leitor pela visualidade, além do texto com as rezas e histórias bíblicas. Ambos, texto e imagem, cumpriram a função de devoção, espiritualidade e salvação da alma depois da morte.

Cabe ressaltar que as duas edições exploraram pouco a possibilidade de repetição das imagens das cenas principais. Mesmo com resultados visuais diferentes, ambas trazem imagens únicas, impressas para uma mesma página ao longo da edição. Este dado é verificado no *Horae ad usum Romanum* onde constam 86 que não repetem e no *Devote ghetidē vanden levē en̄ passie ihū cristi*, com 76 imagens únicas, mesmo destinado para uma clientela mais popular. Percebe-se, assim, que as imagens impressas têm um roteiro intencional e útil, não estão colocadas aleatoriamente, narram uma história pela visualidade. O livro de horas *Horae ad usum Romanum*, com quantidade muito superior de imagens xilografadas com detalhes minuciosos de cenas bíblicas, contam mais passagens e histórias cristãs. Já o *Devote ghetidē vanden levē en̄ passie ihū cristi*, mesmo com número menor de imagens, tem narrativa direta que começa pela criação de Adão e Eva e segue com as principais cenas da vida de Cristo de maneira bem objetiva e compreensível.

O livro de horas *Horae ad usum Romanum* repleto de imagens em todos os fólios, com gravuras iluminadas, impresso em pergaminho, provavelmente teria preço maior que o *Devote ghetidē vanden levē en̄ passie ihū cristi* com menor número de gravuras, sem cor e impresso em papel de trapo. Mas ambos buscavam o mesmo objetivo: imitar o livro de horas manuscrito, que atingiu um grande sucesso no *Quattrocento*. Ainda assim, a edição dos Países Baixos conseguiria um público ainda mais alargado, o que é compatível com a redução das horas dedicadas às orações, adaptação feita pelo impressor/editor para atender aos indivíduos ocupados pelas atividades laborais, mas desejosos de alcançar o paraíso depois da morte e o cuidado da sua vida espiritual.

Em vista dos resultados obtidos, a pesquisa apontou que a quantidade de novas imagens e o posicionamento delas, nas duas edições, constituíam uma espécie de memória por narrativa visual e não a fixação pela repetição de uma mesma imagem. A xilogravura atenderia analfabetos ou semianalfabetos que poderiam memorizar as orações, as histórias religiosas e sua simbologia por meio destas figuras, muito bem elaboradas na proporção, fisionomia e cenário. Todavia, a repetição da matriz ao longo da edição, recurso

que o processo gráfico poderia atender, traria economia no custo, porém não foi essa a intenção dos impressores/editores, naquele momento e nestas edições.

A gravura xilográfica e gradativamente o papel de trapo contribuíram para essa nova adaptação do livro de horas impresso no século XV. Contudo ainda é incipiente a investigação sobre o processo de produção da imagem impressa nessa tipologia pelo viés da *téchne*. Portanto, outros estudos são importantes para o desdobramento do tema e enriquecimento dos dados apontados.

AUTORAS:

Regiane Aparecida Caire Silva

regiane.caire@ufma.br

Maria da Conceição Lopes Casanova

mccasanova@fct.unl.pt