



Instrumentos de um copista. Tinteiro, penas, compassos, tesouras ... (Representação feita sobre um frontispício que ornamenta um tratado de caligrafia composto em 1524 pelo italiano Giovanni Andrea Tagliente)

(Continuação)

A MINIATURA: UMA CRIAÇÃO ORIGINAL?

TERESA ANTAS DE BARROS *

* Assistente do 2º Triénio da ESEV

Para sabermos qual o grau de criatividade e de espírito imaginativo dos iluminadores deveremos analisar detalhadamente a ilustração dos textos. Esta ilustração, longe do sentido puramente estético da simples decoração, pode figurar em cenas isoladas, em iniciais historiadas e, eventualmente, nas margens de um manuscrito iluminado.

Na maioria das obras até hoje estudadas, poderemos distinguir duas formas de ilustração. A ilustração de cenas inspiradas no conteúdo global do texto, que procura enunciar através de um programa e um vocabulário imagético restritos a eloquência do tema. Este tipo de ilustração aparece com frequência em textos de índole religiosa da Alta Idade Média, evangeliários e salmos, acompanhada de dedicatória, onde habitualmente figura o artista no momento de realização da obra, ou então o destinatário da mesma. Existe, no entanto, outro tipo literário e ideológico de textos, em que a ilustração mais não é do que a transposição pictórica ou a dramatização da palavra, ou seja, o artista é completamente subordinado pelo texto que ornamenta.

Poderemos assim e, genericamente, pensar numa diferente tipologia decorativa sem esquecer que em qualquer dos casos enunciados o problema da criatividade e da inspiração do miniaturista está sempre presente.

* É o caso de tratados científicos em que a imagem possui um valor provante e uma ajuda visual essenciais (os tratados de astronomia não seriam compreensíveis ou utilizáveis sem ilustração).

* Teremos de distinguir, igualmente, os códices simples, dotados de decoração singela, dos de luxo e aparato. Nestes, a decoração tem um papel predominante, tal como a decoração marginal que pode estar ligada de forma temática às miniaturas principais.

* Teremos de considerar, ainda, a existência, ou não, de uma tradição iconográfica que ponha em relevo a capacidade do artista ilustrar, quer textos conhecidos e largamente difundidos, quer textos completamente novos que poderão limitar esta função tradicional.

A relação entre a ilustração e o texto poderá não ser uma relação de complementaridade. Em casos extremos, a imagem mais não é do que a repetição ilustrada do texto, aquilo a que se chama o método de ilustração directa - neste tipo de ilustração o artista pode reproduzir passagens inteiras do texto, fragmentos de frase ou ideias mestras que o inspiram para a composição das cenas. Inúmeros exemplos atestam que a transposição de palavras em imagens, quer sejam elas personagens, atributos, cenários ou ínfimos detalhes, à primeira vista supérfluos e puramente fantasistas, pode ser exclusivamente inspirada pelo texto.

Do ponto de vista metodológico, o iluminador pode, a este respeito, optar por diferentes possibilidades: ora se contenta em traduzir através da imagem um tema único em que reine uma certa unidade espacial e temporal, ora recorre à reunião numa mesma cena de acções diversas, ou então concebe um ciclo reunindo representações independentes.

Torna-se, assim, complexo qualquer estudo iconológico de uma obra iluminada, partindo do pressuposto de que a decoração lumínica pode não utilizar como exclusiva fonte de inspiração o texto. O miniaturista pode simplificar os conteúdos, condensá-los, dramatizá-los, reagrupá-los, ou então, com uma preocupação estética, enriquecer o texto com motivos decorativos aleatórios que preencham de forma exaustiva todos os fólios que compõem a obra. (Paisagens ou motivos arquitectónicos que ajudem a situar a obra no espaço; personagens complementares que participam no programa lumínico dotando-o de conteúdo mais pitoresco,...). É o caso dos manuscritos de luxo, cujos quadros miniaturados representam habitualmente cenas vividas em locais ou em passado distante, optando geralmente o iluminador por dotar as personagens e a decoração dos espaços de motivos da sua época e do seu meio.

A par deste método de ilustração directa, existe uma outra categoria de ilustração que, não correspondendo ao sentido literal do texto, procura a sua significação e interpretação - é o método de ilustração associada. Esta ilustração intervém em obras de conteúdo mais abstracto como: tratados filosóficos ou jurídicos, livros de oração ou saltérios. Nestes casos, o iluminador faz apelo a cenas da literatura paralela, ou seja, baseia-se em textos aparentados ou de certa forma relacionados com aquele que o ocupa, retirando de um leque vastíssimo de opções alegorias e símbolos (simbolismo tipológico)

que traduzam em imagem, entre outras, lições de moral ou evocações litúrgicas. As possibilidades nesta matéria são quase inesgotáveis, ajudando a dotar a miniatura de uma significação simbólica quase permanente. Este tipo de ilustração está presente de forma notável nos períodos pré-românico e românico em iniciais historiadas e na decoração marginal. Os numerosos animais que aparecem nos manuscritos desta época têm, na maioria dos casos, uma carga simbólica e moralizante extraordinária, realçados quer nos comentários patrísticos quer na predicação medieval. Envolvendo iniciais ou margens de textos sagrados, encontra-se uma gama de elementos zoomórficos, participantes de caçadas, torneios ou combates, cuja significação alegórica decorre da luta constante entre a alma e o demónio e a aspiração à redenção.

Nos finais da Idade Média, a decoração marginal distancia-se de forma gradual do conteúdo literário dos livros de que faz parte e o simbolismo ganha terreno. Os exemplos mais notáveis são encontrados nos inúmeros Livros de Horas produzidos nos séculos XIV e XV, que nos oferecem exemplos únicos de decorações executadas com motivos florais, objectos ou emblemas que correspondem de forma estritamente simbólica ou temática ao conteúdo das grandes miniaturas.

A par do ambiente espiritual, a assimilação de conceitos coevos e o impacto dos acontecimentos da época engendraram motivos que vieram a enriquecer de forma constante a temática iconográfica, inspirando e influenciando o nascimento de novos temas e diferentes formas de os representar.

Será interessante fazer uma menção especial a um aspecto particular na ilustração dos livros. Para determinados escritos, religiosos ou profanos, assistir-se-á durante a Idade Média à elaboração de temas-tipo ou à criação de ciclos relativamente constantes. Esta persistência não exclui variantes próprias a cada região e a determinadas épocas. Trata-se de convenções iconográficas que formam uma espécie de canon ou arquétipo imposto ao miniaturista e do qual raramente ele se afasta. É o caso dos textos de significação universalizante, como a Bíblia, ou outros textos largamente difundidos, como os livros litúrgicos e breviários, cuja ilustração manifestou uma ténue originalidade na escolha de motivos.

No trabalho de escolha dos elementos de decoração e ilustração dos textos parece ter havido uma colaboração preciosa de diferentes situações.

* o iluminador poderia recorrer aos contratos, onde eram fixados, no acto da encomenda da obra, dados precisos sobre a ilustração, tipo de decoração e dimensão das miniaturas

* poderia utilizar as instruções previamente anotadas nos locais destinados à ilustração, iniciais e margens, ou então reunidas em opúsculos independentes que acompanhavam o texto escrito e a completar em termos pictóricos

* poderia, igualmente, dar forma a esboços feitos pelo copista, que tentava reproduzir do original transcrito o esquema das composições anteriormente utilizadas.

O contributo pessoal do iluminador na decoração e ilustração de textos parece ser, assim, muito limitado. Em que medida serão as miniaturas de determinados códices criações originais ou simples imitações de modelos preexistentes? Poder-se-á falar de génio inventivo (*inventio*), e de criatividade?

Ao longo de toda a sua evolução e afirmação histórico-artística a iluminura parece ter sido tentada pelas "leis da imitação". O *exemplum* - o exemplo faz a autoridade - precedente era indispensável numa época em que o conceito de plágio não existia.

Assim, podemos encontrar analogias simples que resultam do parentesco entre os temas iconográficos.¹ Cópias integrais da obra baseadas exclusivamente na apresentação lumínica do exemplar em mãos. Cópias parciais ou cópias "criativas" onde, apesar do artista retomar os temas, a ornamentação, figuras isoladas ou grupos de personagens, recria e formula um novo contexto iconográfico, traduzido muitas vezes em novas formas estilísticas.

O uso de modelos é um fenómeno constante e amplamente divulgado durante toda a Idade Média, nomeadamente na sua fase terminal, devido à crescente industrialização da iluminura. Retomam-se de forma continuada os temas permitindo-se, deste modo, uma maior rapidez de execução.



Villard de Honnecourt, Carnet d'esquisses (Livro de Modelos) séc.XIII.

As miniaturas que ilustram os livros não são a única fonte possível de imitação. Em alguns códices românicos, e sobretudo góticos, os iluminadores utilizam uma tipologia ornamental que lembra a pintura mural e a pintura de cavalete. 2No séc. XV , nos Países Baixos Meridionais e Flandres, é frequente a inspiração em trabalhos de Van Eyck, do Mestre de Flémalle, de Petrus Christus, de Hugo Vander Goes, de Thierry Bouts ou de um Gérard David.

Muitos pintores participam, quando solicitados, na composição de miniaturas avulsas que compunham o programa lumínico de obras áulicas e de aparato. O conhecimento das relações artísticas tem um papel fundamental na explicação deste fenómeno.

Depois da segunda metade do séc XV, a gravura sobre madeira oferece uma outra possibilidade de imitação. A ilustração de trabalhos impressos, como a Bíblia dos Pobres e o Espelho da Salvação Humana, textos amplamente editados nesta época, foram totalmente imitados a adaptados pela iluminura.

Subsistem numerosos "livros de modelos" da Idade Média que constituem verdadeiros "stocks" temáticos de natureza e proveniência diversas: de santos e seus atributos, de personagens e animais, de motivos florais e de elementos arquitectónicos. A maioria destes livros nasceu como caderno de esboços de uso pessoal de iluminadores que nele anotavam e desenhavam motivos que lhes poderiam ser úteis.

Para reproduzir e multiplicar as miniaturas existiam alguns processos convencionais curiosos como é o caso, entre outros, do decalque feito em papel apropriado (a carta lustra ou carta lucida), ou o emprego de silhuetas recortadas em diversas atitudes e gestos (o iluminador traçava os contornos e limitava-se a preencher o interior da figura).

A ausência de manifesta originalidade na miniatura medieval tem consequências no plano artístico, no plano iconográfico e no plano estilístico:

1. No plano artístico, somos tentados a concluir que os iluminadores não podem ser considerados como artistas reputados pois recorreram habitualmente a modelos e cópias. Não poderemos, contudo, generalizar esta afirmação, porque existiram, de facto, iluminadores notáveis que dignificaram a sua arte e a guindaram a um lugar de destaque em todo o panorama artístico e cultural da sua época.
2. No plano iconográfico, assiste-se, por vezes, a uma contaminação de temas proveniente da má utilização dos modelos.
3. No plano estilístico, torna-se compreensível que o recurso a modelos de origem diversa se traduza no carácter bastante heterogéneo e até arcaizante de alguns manuscritos.

Aspectos técnicos na confecção das iluminuras.

O aspecto técnico da iluminura desde sempre fascinou os especialistas. Dois tipos de fontes permitem conhecer a forma como o artista executava a miniatura sobre o pergaminho e compunha as cores.

As fontes directas são as próprias iluminuras, sobretudo aquelas que permaneceram inacabadas, permitindo a reconstituição das diferentes etapas de execução. Informações importantes podem ser obtidas por observação científica: exame microscópico, micro ou macro-fotografia, radiação ultravioleta e infravermelha. Outro tipo de análise pode ser feita a partir da ilustração de certos manuscritos que representam o artista no local de trabalho.

As fontes indirectas encontram-se em tratados técnicos medievais nos quais os autores dão directivas para a realização de miniaturas, bem como receitas para fazer as cores. Estes tratados, que dizem respeito quer à pintura monumental quer à pintura de manuscritos, dão um relevo especial às receitas para a confecção das cores, o que prova que uma boa composição pictórica era essencial na realização da obra.³

A articulação entre estes dois tipos de fontes e a síntese de informações recolhidas revela-se fundamental e desejável para o estudo técnico da miniatura. Mas será a terminologia destas obras técnicas correctamente compreendida pelo homem moderno? Estarão estes tratados completos? Os miniaturistas falam de segredos de produção e rodeiam-se de uma atmosfera misteriosa.

Poder-se-á, no entanto, fazer uma descrição exaustiva das oficinas de iluminura. O arsenal de instrumentos é impressionante. O artista dispõe de estiletes de prata e chumbo. De régua, esquadros e compassos, de pincéis de pelo de esquilo, castor e texugo para aplicar as suas cores. Possui facas com diferentes utilizações: alisar as camadas preparatórias, misturar os pigmentos com o aglutinante, corrigir alguns traços ou riscos do desenho. Para polir e sombrear as folhas de ouro utiliza pedras de ágata ou dentes de lobo. Estiletes metálicos para gravar e puncionar motivos decorativos na folha de ouro. Almofarizes, vasos e copos para preparar e conservar as cores.

Por vezes, são os iluminadores a preparar as suas cores. Todavia, desde o séc. X, e sobretudo a partir do séc. XII, ele podia encontrar no mercado pigmentos prontos a serem usados ou então componentes básicas das cores. O iluminador dispunha de dois tipos de colorantes: colorantes naturais obtidos a partir de minerais ou de matérias orgânicas, e colorantes artificiais obtidos por reacção química. Estes últimos só poderiam ser utilizados depois de um meticuloso processo de preparação. Certas composições de pigmentos atacavam o pergaminho.

O papel dos aglutinantes era fundamental. Na Baixa Antiguidade e na arte bizantina foi amplamente utilizada a cera. O Ocidente Medieval conhecia a pintura à têmpera (aguarelada), que misturava colorantes, água e aglutinante. Os principais aglutinantes consistiam numa espécie de cola preparada com base em gordura animal, clara de ovo ou goma arábica. Eram utilizados, igualmente, o leite e o queijo, a seiva de algumas flores, legumes ou frutos, o mel, o açúcar e o vinho. No final da Idade Média, e na sequência de transformações técnicas, a camada pictórica adquire uma textura mais consistente e espessa perdendo o aspecto translúcido utilizado na mesma época nas iluminuras sobre papel.⁴

A execução da miniatura fazia-se em diferentes etapas⁵. Se o pergaminho era rugoso, estendia-se sobre ele uma camada preparatória composta por branco de chumbo desenhando-se em seguida um esboço preparatório com a ajuda de um estilete. Esta operação era muito sumária ou inexistente no caso do artista se limitar à cópia do original. Em seguida, era aplicada uma primeira camada de cores, reforçando com camadas sucessivas a cor dos fundos (espaço), os sombreados e o modelado. Podia ainda acentuar-se a iluminura e os seus contornos com traços a negro ou a ouro. A etapa final consistia na aplicação de uma espécie de verniz feito de goma, clara de ovo ou água e mel, cujo objectivo era o de dotar de brilho e algum esplendor o trabalho realizado.

De entre a gama de cores, o ouro ocupa um lugar particular, conferindo às miniaturas um carácter sumptuoso e cintilante. O ouro existia, primitivamente, sobre uma forma líquida e deveria ser aplicado com um pincel. A partir do Românico, introduzem-se gradualmente as folhas de ouro obtidas a partir da moeda. A colocação destas folhas requeria uma grande habilidade.

Aspectos Sócio-Económicos da confecção dos Livros

A produção de livros dependia na Idade Média, tal como na actualidade, de condicionalismos económicos e sociais. O Livro era escrito e iluminado para um consumidor, logo para uma clientela.

A história do livro medieval compreende dois períodos bem distintos: o das oficinas monásticas e eclesiásticas e o das oficinas laicas.

A época monástica e eclesiástica.

Na Idade Média, até finais do séc. XIII e em algumas regiões da Europa, a produção de livros é dominada pelo clero regular nas abadias e mosteiros e por clérigos seculares vinculados às igrejas episcopais.

Todavia, na Itália da Alta Idade Média existem oficinas laicas sucessoras dos antigos scriptoria da Baixa Antiguidade. Nos finais do séc. VIII/IX, ao tempo do Renascimento Carolíngio, alguns scriptoria convertidos em chancelarias, às quais era incumbida a redacção de documentos oficiais e a transcrição de alguns livros, estavam sediadas nas cortes mais importantes.

Para a Igreja, copiar e iluminar os codices não constituía uma actividade comercial, mas sim uma forma de providenciar às necessidades da sua instituição, nomeadamente ao culto, ao ensino e à meditação.

Segundo a ordem a que pertenciam, os monges poderiam trabalhar quer individualmente na sua cela (célula), quer no scriptoria (sala de trabalho comunitário) com outras pessoas. Numerosos documentos, colophons e crónicas antigas, atestam que antes de 1200, monges e freiras e até superiores eclesiásticos copiam e ornamentam livros. Em algumas escolas monásticas, os alunos aprendiam, além da leitura e escrita, a desenhar, a dourar e a pintar. No entanto, o recurso a artistas laicos será constante quando a importância dos codices transcritos nos mosteiros assim o exigia. Os "monges iluminadores" eram habitualmente amadores, incapazes de reconhecer um sentido estético no livro. O trabalho intelectual realizado incidia sobre a cópia e transcrição dos textos, e não sobre a sua ornamentação.

(Continua)

BIBLIOGRAFIA

AVRIL, F.- La technique de l'enluminure d'après des textes médiévaux. Essai de bibliographie. Paris, 1981.

DIRINGUER, D.- The illuminated book, its history and production. Londres, 1967.

HARTHAN; J.P.- L'âge d'or des Livres d'Heures. Paris-Bruxelas, 1977.

MARTIN, H.J.- Le livre et la civilization écrite. Paris, 1968.

RÉAU, L.- Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1976.

ROBB, D.M.- The art of the illuminated manuscript. Cranbury, 1973.



Villard de Honnecourt, Carnet d'esquisses (Livro de Modelos) séc.XIII.



Copista medieval na mesa de trabalho, Bíblia Latina, Séc. XII. (Biblioteca Nacional de Lyon).

1Cf. RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: 1976. T.I; P. 298

2 Este hábito da cópia de pinturas murais e de cavalete permite hoje reencontrar algumas destas obras desaparecidas no tempo.

3 Alguns dos tratados conhecidos: *Liber pigmentorum* ou *Manuscrito de Lucca* (séc VIII/IX); *De coloribus et artibus Romanorum* de Heraclius (séc. X); *Schedula diversarum artium* de Teófilo (finais do séc. XI); *Libro dell'arte* de Cennino Cennini (1437) ; algumas compilações de tratados antigos como o de Johannes Alcherius de Milão, realizado entre 1382 e 1411 depois de uma viagem de Itália a Paris. De salientar ainda o anónimo *Breve tratado de iluminação*, composto por um religioso da Ordem de Crito, manuscrito que faz parte dos Reservados da Biblioteca da Universidade de Coimbra.

4 Cf. AVRIL, F., *La technique de l'enluminure d'après des textes médiévaux. Essai de bibliographie*. Paris, 1981, p.45 a78.

5 Cf. ROBB, D.M., *The art of the illuminated manuscript*, Cranbury,1973.p. 21/36.

6 DIRINGER,D., *The illuminated book,its history and production*, Londres, 1967.p.59/62

7 Estes artistas, que poderiam ter formações diversas como pintores, escultores ou ourives, trabalhavam ocasionalmente para patronos eclesiásticos contra pagamento e a seu pedido. Trata-se em muitos casos de artistas itinerantes e de peregrinos que residiam temporariamente nos mosteiros. Este facto poderá explicar que manuscritos iluminados em mosteiros geograficamente distantes sejam iluminados pelo mesmo artista e, que as semelhanças, em determinadas épocas, entre a iluminura e outras disciplinas artísticas seja tão evidente.