

**Maria Cristina
C. L. Pereira¹**

As letras como ornamentação: as iniciais nos livros representados na pintura do Grão Vasco (?-1542/1543)

Letters as ornamentation: the initials
in the books represented in Grão
Vasco's paintings (?-1542/1543)

Les lettres comme ornementation:
les initiales dans les livres
représentés dans la peinture
de Grão Vasco (?-1542/1543)

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a potência ornamental das letras fora de seu ambiente textual: quando figuradas em pinturas. Tendo como objeto de estudo obras do Grão Vasco, analisa-se como um tipo específico de letras, as iniciais, ornamentam os livros e aqueles que os portam, fazendo parte do cenário adequadamente honorável para tais personagens.

Palavras-chave: Iniciais; letras; ornamentação; Grão Vasco; pintura.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the ornamental power of letters outside their textual environment: when they are depicted in paintings. Having as object of study works by Grão Vasco, it analyzes how a specific type of letters, the initials, adorn the books and those who carry them, being part of the appropriately honorable scenario for such characters.

Keywords: Initials; letters; ornamentation; Grão Vasco; painting.

Resumen

Le but de cet article est d'analyser le pouvoir ornamental des lettres en dehors de leur environnement textuel: quand elles sont représentées dans des peintures. Ayant comme objet d'étude des travaux de Grão Vasco, on y analyse comment un type spécifique de lettres, les initiales, ornent les livres et ceux qui les portent, faisant partie du scénario convenablement honorable pour de tels personnages.

Palabras-claves: Iniciales; lettres; ornementation; Grão Vasco; peinture.

¹ Professora Livre-docente do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História Social da USP, possui Graduação em História e Mestrado em História Social pela UFRJ e Doutorado em História pela EHESS, Paris. E-mail: mariacristinapereira@yahoo.com.
<http://lattes.cnpq.br/6153091381585654>
<https://orcid.org/0000-0001-6578-4051>

Em geral, costuma-se esquecer que as letras são signos gráficos cuja visibilidade pode ter um alcance mais abrangente que sua legibilidade – algo de certo modo evidente, por exemplo, ao se deparar com uma palavra escrita em um idioma desconhecido. Enquanto signos gráficos, as letras não são organizadas apenas para formar palavras, frases, textos: elas podem participar de outras lógicas associativas (como nos alfabetos), ou servir de indícios de referência para listagens, esquemas, plantas-baixas, para citar apenas alguns exemplos. Como estes últimos casos apontam, as letras nem mesmo têm de estar necessariamente circunscritas ao mundo do texto, mas também podem ser integradas ao mundo da imagem, tomadas como formas plásticas autônomas ou combinadas aleatoriamente – como em uma composição dadaísta. E elas podem participar desse universo tanto na qualidade de motivos iconográficos (como é o caso das letras formando figuras) quanto na qualidade de motivos ornamentais. É deste último caso que trata este artigo, que se ocupa de analisar a potência ornamental das letras figuradas em pinturas.

Dentre essas letras, foram escolhidas as que em geral são mais investidas nesse trabalho do ornamental, as iniciais. Seguindo as ideias de Jean-Claude Bonne (1996A; 1996B; 1997) e pensando esse termo não como um simples substantivo (o ornamento como “motivo”), mas como um advérbio (ornamentalidade), entendo esse trabalho do ornamental como o de um qualificador, de um intensificador, algo que é usado para provocar determinados efeitos àquilo (objeto, lugar) a que adere – não só estéticos, mas também políticos, econômicos, ideológicos etc. São as letras iniciais, as que dão início a uma frase (ou palavra, ou capítulo, ou livro), que desde pelo menos o final do século IV são marcadas com algum elemento diferenciador, para além do simples tamanho maior (o que ocorre até nos dias de hoje com nossas maiúsculas): elas podem ter cores distintas do resto do texto, podem estar associadas a imagens, podem ganhar um sobretalho gráfico etc. Nas iniciais, a distinção é portanto bastante mais marcada do que em uma simples maiúscula. Elas servem não só para contribuir para a organização do livro, hierarquizando suas diferentes partes, mas também para embelezá-lo, para torná-lo mais luxuoso e mais prestigioso – todas estas ações da ornamentação, pensada não só na chave da retórica clássica (DAMISCH, 1995, p. 324-325), mas também da neo-retórica (WELBERRY, 1998).

Tais letras conheceram grande fortuna na Idade Média, mas seu uso ultrapassou aqueles séculos, continuando a ser mobilizadas quando se necessita evocar um passado medieval¹ ou facilitar a memorização de uma marca², por exemplo. Isso também ocorre quando as iniciais são retiradas de seu contexto textual ou de sua quase autonomia objetual/coisal do mundo do *design* gráfico e inseridas no universo da imagem. Lá, elas são mais frequentemente encontradas em representações de livros³, seu *habitat* mais costumeiro, ornamentando-os.

A gama de exemplos é extremamente numerosa, tornando obrigatória a seleção de um caso suficientemente representativo, como o é a obra de um dos pintores

1 Prática visível ainda hoje em logomarcas de sociedades científicas dedicadas aos estudos medievais, por exemplo, como as logomarcas da Revista *Signum*, da Associação Brasileira de Estudos Medievais ou da Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED).

2 Os exemplos são quase onipresentes em nossa sociedade, desde os refrigerantes Coca-Cola às lanchonetes McDonald's.

3 Existem outros casos de iniciais figuradas em imagens que não esses, como aquelas que chamei de “iniciais objeto” (PEREIRA, 2019, p. 49-51), que guardam sua “letridade” e ao mesmo tempo são “objetos” como os demais figurados em uma pintura.

portugueses mais famosos do início do período moderno, Vasco Fernandes – mais conhecido, desde o século XVIII, como Grão Vasco (RODRIGUES, 2000, p. 43; 49).

Pouco se conhece da biografia do Grão Vasco, datando de 1501 ou 1502 o primeiro documento de que se tem notícia a seu respeito, em que é identificado como pintor residente em Viseu (mas não se sabe se natural dessa cidade) e genro de um alfaiate local (ALVELOS, 1941, p. 73). Se o ano de seu nascimento é desconhecido, sua morte data de fins de 1542 ou início de 1543 (RODRIGUES, 2000, p. 44).

Ele foi um pintor prolífico, tendo produzido notadamente retábulos para igrejas, catedrais e mosteiros, principalmente nas cidades portuguesas de Viseu e Lamego, com passagens por Lisboa e Coimbra (RODRIGUES, 2000, p. 191). Suas obras podem ser tomadas como típicas representantes da arte renascentista se se considerar o cuidado com os detalhes e a busca pelo realismo⁴. Isso se percebe, entre outros elementos, na figuração dos livros, atributo constante de seus santos e da Virgem.

Essa é a principal característica que torna a obra do Grão Vasco representativa para fins deste estudo. Sendo o cristianismo uma das três “religiões do livro”, fundamentada em uma ideia de Verdade consignada por escrito (assim como escritas serão também suas instruções, ordenações, comentários etc), tal objeto – o livro – é com grande frequência representado nas imagens cristãs. Em geral ele é segurado e/ou exibido por personagens de prestígio, podendo então servir como demonstração de poder e autoridade (como no caso do Cristo), como indicação de uma vida piedosa e votada à meditação da fé (como no caso da Virgem), ou como referência de autoria (como no caso dos evangelistas), para citar apenas alguns exemplos.

É importante sublinhar, ainda no contexto do mundo cristão e até fins do século XX, que dois são os formatos mais frequentes para livros: os rolos, usuais até o século IV, e os códices, que os suplantaram desde então. Enquanto os primeiros são em geral apresentados desenrolados, como filactérios, os códices mostram um grau de variação maior. Três são seus estados possíveis – como o simples manuseio de um códice nos informa: aberto, semiaberto (ou semifechado) ou fechado. Há certa preferência pelo livro fechado, com a encadernação à mostra, quando se pretende frisar o livro enquanto objeto, enquanto atributo; e pelo livro entreaberto ou aberto quando se quer destacar sua mensagem. Neste último caso, o conteúdo do livro costuma ser representado (embora haja também numerosos livros ágrafos) por meio de grafos imitando escrita (em geral pequenos traços verticais), de pseudoescrita (elementos gráficos que imitam as formas de letras, mas sem compor letras verdadeiras⁵) ou de verdadeira escrita (tanto virada para o espectador quanto para o personagem na pintura⁶).

4 Não é minha intenção neste artigo discutir questões relacionadas à análise estilística das obras, nem, portanto, definir a qual estilo “pertencem” as obras de Vasco Fernandes, se se trata de um representante do “Primitivismo” português (conceito proposto por Reynaldo dos Santos em 1940) ou do Renascimento (como defenderam em suas teses de Doutorado Cruz Teixeira e Dalila Rodrigues, em 1996 e 2000, respectivamente).

5 Sobre esse tema, consultar o instigante artigo de Alexander Nagel em que ele discute a forte incidência da pseudoescrita em pinturas do Renascimento, vinculando-a às potencialidades do ornamento pensado como uma “linguagem dos objetos” (NAGEL, 2011, p. 241), além de sublinhar as implicações simbólicas de associar personagens divinos a uma linguagem incompreensível para os humanos, entre outras discussões, descartando uma pretensa incapacidade desses pintores de escrever em uma “verdadeira” língua estrangeira. Mas, antes disso, na Idade Média a pseudoescrita também era comum – inclusive na forma de um pseudossistema taquigráfico, no século X, como demonstrou Carl Nordenfalk (1992, p. 128-132).

6 Schapiro identifica apenas as três últimas possibilidades (“no lugar; invertida; ilegível”: “à l’endroit; sens dessus dessous; illisible”. SCHAPIRO, 2000, p. 142) em um estudo publicado originalmente em 1976 sobre as representações da escrita na imagem, amalgamando nesse último termo (ilegível) o que chamei de grafos imitando escrita, os simples tracinhos paralelos, retos ou inclinados, e a pseudoescrita, que possui formas mais próximas às letras de alfabetos conhecidos,

No caso das pinturas do Grão Vasco, em geral os livros estão abertos e voltados para o espectador (mesmo que de cabeça para baixo). Eles contêm textos tanto com imitação de escrita quanto com pseudoescrita, mas as iniciais são verdadeiras, do tipo simples (segundo nossa tipologia, PEREIRA, 2019, p. 30), monocromáticas, em forma de capital monumental, ocupando de duas a três linhas⁷. Ou seja, sua ideia de conteúdo de livro, ou o que lhe basta para representar o conteúdo de um livro, são por um lado pequenas marcas que à distância podem ser confundidas com letras, escritas em preto ou em vermelho (para indicar os trechos rubricados), e por outro iniciais, na cor vermelha (e que de perto ou de longe são verdadeiras). A abundância de trechos com imitação de escrita rubricada ou com pseudo rubricas, além de remeter a livros verdadeiros, também se explica por um valor plástico, uma vez que o contraste cromático nelas presente contribui para a ornamentação da pintura.

Na principal exibição de suas obras, no Museu em Viseu que leva seu nome, de um total de 40⁸ pinturas a óleo sobre madeira, feitas apenas por ele ou em parceria com outros artistas, agrupadas em oito conjuntos que originalmente compunham retábulos⁹, há nove que apresentam livros. Destes, apenas um não está aberto: o que está ao lado de Santo Antônio, no tríptico da Lamentação sobre a Morte do Cristo, de c. 1520¹⁰, posado sobre uma pedra, sendo pouco visível.

Outros dois não apresentam iniciais: um deles é o livro que um papa segura na predela do retábulo com o martírio de São Sebastião, de c. 1535 (N. Inv. 2158), e que é o único que não está explicitamente voltado para o espectador. Mas o texto tem uma diagramação sofisticada e o livro é bastante ornamentado: no corte superior há uma padronagem geométrica em dourado e vermelho¹¹, as mesmas cores encontradas nas vestes ricamente adornadas do papa.

Se nessa pintura o livro participa da ostentação de poder e luxo do papa, na segunda pintura em que há também um livro fechado a preocupação é de outra ordem: demonstrar pobreza e humildade. Trata-se do painel de São Francisco no já mencionado tríptico formado por esse painel, pelo de Santo Antônio e pelo da Lamentação

parecendo por vezes provenientes de um novo alfabeto. No caso de seu estudo, isso se justifica, por um lado, pela forte ocorrência do par escrita "no lugar" e "invertida" no corpus com o qual trabalhou preferencialmente, ou seja, as imagens medievais; e por outro, por sua proposta de discutir sobretudo questões referentes à organização da imagem (incluindo aí os pontos de vista etc). No caso das pinturas renascentistas, esse par é menos importante, posto que em geral há um forte princípio de ordenação interna, com um único ponto de vista ao qual o conjunto da representação tende a se inclinar – tornando as distorções no sentido da escrita representada bastante comuns. No escopo deste artigo, o trio imitação de escrita, pseudoescrita e escrita é mais relevante para que se observem as diferenças no tratamento das iniciais e do resto das letras.

7 Mostrarei neste artigo apenas detalhes das obras, fotografados *in loco*, uma vez que eles raramente são exibidos em publicações ou sites com reproduções. Para visualizar as obras completas, sugiro consultar o site do Museu Grão-Vasco. Disponível em: <http://www.museunacionalgraovasco.gov.pt/?p=249>. Acesso em: 7 abr. 2020.

8 Em 1946, Luís Reis-Santos (p. 65-73) atribuiu a Grão Vasco a autoria de 100 pinturas, em um movimento paralelo ao que aconteceu no Brasil com o Aleijadinho, em que se atribuía a um artista considerado emblemático do país todas as obras não identificadas que lhe fossem contemporâneas. Na exposição atual do Museu, são-lhe atribuídas as 40 que constituem a série em que este artigo se baseou. É importante, no entanto, fazer duas observações. A primeira é que existem outras obras suas em igrejas e mosteiros, mas o maior conjunto se encontra no Museu. E a segunda é que, se considerarmos apenas as obras seguramente identificadas como tendo sido feitas pelo artista, o número cai para 16: das obras documentadas, 5 painéis do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Lamego e o S. Pedro, e das obras assinadas, o tríptico da Lamentação com Santos Franciscanos e o Pentecostes (RODRIGUES, 2000, p. 16).

9 São eles: o antigo retábulo da Sé de Viseu, com 14 painéis (outro painel se encontra no Seminário Maior de Coimbra (RODRIGUES, 2007, p. 26). Mas é certo também que existem hipóteses que questionam a autoria de Grão Vasco, mesmo em parceria com Francisco Henriques, deste retábulo (CAETANO, 1994, p. 208); a Lamentação sobre o corpo de Cristo, com São Francisco e Santo Antônio, com 3 painéis; a Última Ceia também com 3; São Pedro, com 4, sendo que três deles constituem a predela, arranjo encontrado nos demais conjuntos – o Calvário, o Batismo de Cristo, a Pentecostes e o martírio de São Sebastião. Todos foram pintados entre 1501 e 1540.

10 Obra pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, com número de inventário 1868, emprestada ao Museu Nacional Grão Vasco.

11 Ainda não é uma ornamentação figurativa, como as que o pintor Cesare Vecellio criará pouco mais adiante, ainda no século XVI, e se tornarão moda na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX. Sobre esse tipo de decoração, ver o primeiro estudo mais exaustivo a respeito do assunto por Carl J. Weber (1996).

da Morte do Cristo, que ocupa o lugar central (MNAA N. Inv. 1868). O livro é representado colocado no chão, aberto, sobre uma bolsa vermelha que serviria para guardá-lo. Ele foi abandonado pelo santo, que está ocupado recebendo os Estigmas do Cristo Serafim. Nele tampouco há trechos rubricados, o que reforça a humildade – mas não o desleixo, como mostra o cuidado com que seria transportado, na bolsa.



Fig. 1. Grão Vasco e Francisco Henriques (?). Anunciação (detalhe), 1501-1506. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2142. Fotografia da autora, 2017.

Quanto às iniciais nos seis livros restantes, estas são muito parecidas, variando sobretudo de tamanho. A de tamanho menor é a que se encontra no livro que a Virgem tem aberto diante de si sobre um banquinho quando o anjo Gabriel lhe aparece para anunciar a boa nova, em um dos painéis (N. Inv. 2142) que compunham o antigo retábulo da Sé de Viseu, feito provavelmente por Vasco Fernandes e outros artistas¹²entre 1501 e 1506 [Fig. 1]. Várias páginas estão viradas, indicando a movimentação do ar causada pela chegada do anjo – mais do que no livro de São Francisco, até porque neste último caso não há a necessidade de mostrar uma irrupção tão próxima de um ser vindo da esfera celeste como no caso da Anunciação. O livro também está disposto sobre um tecido, agora azul brilhante, cor do manto da Virgem, sem, porém, a forma explícita de bolsa. Além da inicial, há outras ornamentações no livro: trechos rubricados, encadernação com fecho de metal e aplicação de ouro nos cortes superior e da frente, com pequenos pontos brancos, evocando um padrão geométrico semelhante ao do livro do papa no retábulo acima mencionado.

Como ocorre também nesta série de pinturas do Grão Vasco, na pintura tar-do-medieval e renascentista a personagem em geral mais comumente associada ao livro aberto com iniciais é a Virgem e a cena mais comum é a da Anunciação: a Vir-

gem, enquanto modelo de mulher virtuosa, teria entre suas virtudes o amor às letras, ao estudo. Nada melhor para mostrar isso que apresentar o livro como um de seus atributos, algo com o qual se ocupava quando o anjo lhe apareceu – muito mais que qualquer outra atividade, como a costura, por exemplo. Ademais, se ela daria à luz o Cristo, Verbo Encarnado, nada mais apropriado do que mostrá-la ocupada com aquilo que poderia ser associado à “matriz” do Cristo. É interessante observar, no entanto, que o livro está muito mais frequentemente aberto que fechado, não havendo portanto uma associação com a ideia de virgindade como nas figurações da porta do templo fechado como um de seus atributos¹³. A preferência é, nesse sentido, para a ideia de revelação.

A inicial está na quarta folha destacada, e não se encontra no início da linha, como era mais comum e o que ocorre em todas as outras pinturas dessa série (a menos que se considere que o livro esteja voltado para o espectador). Além disso, apenas a cor vermelha e o tamanho ligeiramente maior conseguem indicar que se trata de uma inicial – ou de uma pseudo inicial. Como citado antes, há dúvidas quanto à distribuição da autoria desses painéis, e esse pode ser um indício à la Morelli¹⁴ de que não foi o Grão Vasco quem o pintou, mas outro associado, como Francisco Henriques. O Museu de Arte Nacional Antiga tem uma pintura deste artista figurando Nossa Senhora da Graça com Santa Julita e São Guerito (N. Inv. 678 Pint), datada entre 1508 e 1512, atualmente depositada no Museu de Évora, que tem o mesmo tipo de cortes superior e da frente e iniciais dispostas em vários locais das linhas. Considerando a falta de documentação de muitas das obras e das disputas entre os especialistas a respeito da atribuição de autoria, a pista das iniciais (que parece nunca ter sido seguida) poderia trazer dados interessantes.

No mesmo antigo retábulo da Sé de Viseu, há mais um livro, no painel da Pentecostes (N. Inv. 2155). Novamente é um livro associado à Virgem, dessa vez repousando em seu colo, enquanto ela tem as mãos postas e a Pomba do Espírito Santo acima de sua cabeça [Fig. 2]. O livro abunda em iniciais: todas localizadas no canto esquerdo das linhas. Elas são pelo menos sete, regulares, ocupando de 2 a 3 linhas, e sempre vermelhas – mesmo as que começam trechos que estão escritos em preto. A quantidade de passagens rubricadas é bem grande, fazendo do livro quase um tabuleiro quadriculado em preto e vermelho. O corte da frente tem uma cor ocre, talvez evocando dourado, mas sem o cuidado ornamental já visto em outros livros dessa série.

Há ainda no Museu de Viseu uma segunda pintura da Pentecostes (N. Inv. 2159), que ocupa o posto central de um retábulo pintado por Grão Vasco entre 1535 e 1540, em que a Virgem está lendo um livro sobre o púlpito que não é visível, apenas seu corte da frente. Mas no canto direito da pintura está um homem ocupado a ler, alheio à movimentação geral dos discípulos com as pequenas chamas (as “línguas de fogo” de Atos 2, 3) que descem do centro da abóbada acima da cabeça da Virgem e que se espalham por sobre a cabeça de todos, incluindo a sua [Fig. 3]. Ele tem uma lon-

13 Um caso mais extremo, no contexto português, é um desenho incluído por Francisco de Holanda no fôlio 38r de seu *Livro das idades*, de 1573, que mostra a Virgem segurando um rolo parcialmente esticado em seu colo (com escrita fingida, mas sem iniciais).

14 Sobre o método indiciário morelliano, que busca nos detalhes mais negligenciados de um artista sinais de sua “mão”, ver, entre outros, o artigo que lhe dedicou Carlo Ginzburg (1989, p. 143-179).

ga barba branca e a cabeça coberta por um véu azul, e segura o livro aberto com as mãos, um dos dedos marcando uma página em que se vê uma inicial A com um desenho diferente das anteriores, um pouco mais arredondada, com aparência mais gótica que romana. Uma vez mais, os cortes são dourados e ornamentados – só que agora com motivos fitomórficos levemente espiralados, o que reforça a aparência gótica do livro (para o que também contribuem as demais letras, com as características pernas da minúscula gótica, embora formando uma pseudoescrita).



Fig. 2. Grão Vasco e Francisco Henriques (?). Pentecostes (detalhe), 1501-1506. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2155. Fotografia da autora, 2017.



Fig. 3. Grão Vasco. Pentecostes (detalhe), 1535-1540. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2159. Fotografia da autora, 2017.

Embora não faça parte dessa série, há uma terceira pintura da Pentecostes de Vasco Fernandes – que assinou “VELASC[VS]” –, feita por volta de 1535 para ser o painel central do retábulo da Capela do Espírito Santo do claustro da Portaria do Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, única pintura sobrevivente após a demolição do claustro¹⁵. A composição é parecida, embora mais simétrica, com a Virgem de frente, e com maior destaque dado à arquitetura, demonstrando o conhecimento que o pintor tinha da arte italiana. Nela há também mais livros: além do que está sobre o púlpito diante da Virgem, uma vez mais invisível ao espectador, há dois outros no chão, em primeiro plano, sendo um fechado e o outro semi aberto, deixando perceber algumas iniciais, e mais dois outros em mãos de discípulos, ambos entreabertos (um na direita, sem que se possa verificar se tem iniciais, e o outro na esquerda, provavelmente com iniciais). Talvez a encomenda para um mosteiro tenha estimulado tal abundância de livros, indicando o apreço da comunidade por esses objetos.

Retornando ao Museu Nacional Grão Vasco, em Viseu, no retábulo do Batismo do Cristo, pintado por Vasco Fernandes e Gaspar Vaz por volta de 1530-1535 (RODRIGUES, 2000, p. 383), um dos painéis da predela mostra Santo Antão (N. Inv. 215), com o característico Tau no peito, um cajado também em forma de Tau e um sino, ambos na mão esquerda, e um livro na direita, que ele lê. O livro está entreaberto deixando ver a única inicial na cor negra dessa série, o que parece ser um G com forma de letra minúscula, de tamanho pequeno, ocupando um pouco menos que duas linhas [Fig. 4]. Mas de resto ele se assemelha aos demais, com trechos rubricados, pseudoescrita, encadernação com presilha e corte superior ornamentado em vermelho com motivos geométricos dourados.



Fig. 4. Grão Vasco e Gaspar Vaz. Santo Antão (detalhe), c. 1530-1535. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 215. Fotografia da autora, 2017.



Fig. 5. Grão Vasco. Retábulo de São Pedro, c. 1530-1535. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2160. Disponível em: <http://www.museunacionalgraovasco.gov.pt/?p=252>. Acesso em: 7 abr. 2020.

Os últimos dois livros desta série pertencem a um mesmo retábulo, o de São Pedro, pintado por Vasco Fernandes por volta de 1530-1535 (RODRIGUES, 2000, p. 384) para a capela lateral direita da Sé de Viseu, dedicada a este santo, por encomenda do bispo D. Miguel da Silva [Fig. 5]. No painel central (N. Inv. 2160), o santo, vestido como papa, sentado na cátedra, com toda a suntuosidade de sua posição pontifícia, faz o gesto de bênção com a mão direita e com a esquerda mantém aberto um livro que apoia em seu joelho esquerdo. Ajudando o nesta tarefa está a chave, apoiada sobre o livro, na parte superior esquerda, como se fosse uma inicial (ou a chave para a compreensão da leitura). Há uma inicial em cada página, um I no verso e o que parece ser um B no reto [Fig. 6]. Ambas são vermelhas e têm tamanho grande, ocu-

pando um pouco mais de três linhas. Mas o que mais as destaca é o fato de serem as únicas na série que recebem outra ornamentação além da cor e do tamanho: como é bem visível no I (olhando se muito de perto), há pequenos tracejados, semelhantes a pequenas vírgulas, e um pequeno S em ambos os lados da haste do I, como uma micro ornamentação filigranada. O B tem remates ainda mais filiformes, no sentido vertical, alongando se para a margem superior do fólio. De resto, o livro tem trechos rubricados, encadernação vermelha como a dos demais, ferrolhos dourados (mais reluzentes que todos) e o corte superior dourado com pontos mais claros, como se fossem punções, formando padrões geométricos.



Fig. 6. Grão Vasco. São Pedro (detalhe), c. 1530-1535. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2160. Fotografia da autora, 2017.

Na predela desse retábulo há outro livro, em um painel com São Paulo e São Tiago (N. Inv. 215), o primeiro santo segura na mão esquerda um livro aberto, para o qual aponta com o indicador da outra mão, enquanto seu companheiro segura algumas páginas [Fig. 7]. A inicial parece ser um D, com algo da ornamentação do livro de Pedro (o que reforça a ligação entre ambos), além da ornamentação habitual das páginas e cortes dessa série.

Um último caso não é um livro, mas uma folha solta presa à parede no painel da Apresentação do Cristo no Templo (N. Inv. 2147) no antigo retábulo da Sé de Viseu [Fig. 8]. Há uma inicial em vermelho (provavelmente um N, mas também podendo ser um O), de cerca de 3 linhas e um F menor, também vermelho, mais abaixo, em um fólio emoldurado, sobre uma parede ornamentada com o que parece ser uma tapeçaria, sob um pálio. É interessante que as iniciais não evocam o alfabeto hebraico, como seria de se esperar da decoração do Templo – ele foi cristianizado nessa imagem.



Fig. 7. Grão Vasco. São Paulo e São Tiago (detalhe), c. 1530-1535. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 215. Fotografia da autora, 2017.



Fig. 8. Grão Vasco e Francisco Henriques (?). Apresentação no Templo (detalhe), 1501-1506. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2147. Fotografia da autora, 2017.

Concluindo, com esse breve exame dessa série de pinturas, pode-se ver como as iniciais, que poderiam ser chamadas de “iniciais de segundo grau” (PEREIRA, 2018, p. 350), posto que indiretas, já que estão representadas em pinturas, de certa forma exemplificam o que dizia Jean-Claude Bonne (1976, p. 182), “há pintura, ainda que sob uma forma atenuada, em toda escrita, e há escrita em toda pintura, ainda que

seja na simples repetição de seus signos”. Quando o artista pinta iniciais em seus quadros, ele reforça o que há de pintura nelas, trazidas como o são para o domínio exclusivo do pintado; ao mesmo tempo, ele tem de se curvar a certas especificidades gráficas da escrita, a fim de tornar esses sinais gráficos inteligíveis ou pelo menos reconhecíveis.



Fig. 9. Gérard David. A Virgem entre as virgens (detalhe), c. 1509. Rouen, Musée des Beaux-Arts, N. Inv. D.803.4. Disponível em: <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/la-vierge-entre-les-vierges>. Acesso em: 7 abr. 2020.

Todo esse cuidado do pintor (ou dos pintores, posto que nem todas as obras aqui analisadas são exclusivamente do Grão Vasco e nem tampouco essa é uma característica exclusiva sua) mostra como as iniciais ocupam um lugar privilegiado no imaginário como componentes de um livro e como elementos com forte potencial ornamental. Elas trabalham para seu embelezamento e são tão importantes que não se concebe um livro de prestígio sem elas. E isso vai se dar com muita frequência mesmo entre os séculos XVI e XVII, quando os manuscritos já foram substituídos pelos livros impressos: são aqueles que continuam a ser representados majoritariamente em pinturas, por sua beleza, por força da tradição, para evocar antiguidade e/ou autoridade etc.

Se, nesses livros pintados, as iniciais não exercem mais sua função mais básica de contribuir para organizá-los – já que esses livros não serão folheados¹⁶ – elas continuam contribuindo para sua decoração – pensando aqui na etimologia do termo “decoração”, derivada do latim *decus*, que vem do verbo *decere*, ou seja, aquilo que convém (GOLSENNNE, 2010-2011, p. 12): elas são adequadas ao prestígio e ao luxo dos livros, ao seu valor simbólico, estético, social, político e econômico (e um exemplo entre muitos é uma conhecida pintura de Gérard David, *A Virgem entre as virgens*,

de c. 1509, que mostra uma das santas segurando, em primeiro plano e voltado para o espectador, um livro ricamente iluminado, com uma grande letra inicial sobre fundo amarelo [Fig. 8]¹⁷). As iniciais, portanto, deixam os livros adequados aos personagens santos que os portam, às imagens-objetos e imagens-lugares (BASCHET, 2008, p. 25-64; 67-68) que os exibem.



Fig. 10. Gérard David. A Virgem entre as virgens, c. 1509. Rouen, Musée des Beaux-Arts, N. Inv. D.803.4. Disponível em: <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/la-vierge-entre-les-vierges>. Acesso em: 7 abr. 2020.

Referências

ALVELOS, M. Pintores de Viseu. *Portucale*, Porto, n. 15, p. 72-76, março/julho, 1941.

BASCHET, J. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

BONNE, J. C. Quelques remarques sur la lettre peinte dans la miniature romane. Em: FERRIER, J. L. (Ed.). *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*. Paris: Denoël/Gonthier, 1976. p. 181-190.

_____. De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle): le modèle insulaire. Em: BASCHET, J. ; SCHMITT, J. C. *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996A. p. 207-240.

_____. Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi). *Annales HSS*, Paris, n. 51/1, p. 37-70, 1996B.

_____. De l'ornement à l'ornementalité: la mosaïque absidiale de San Clemente de Rome. Em: **LE RÔLE de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge**. Actes du Colloque International tenu à Saint Lizier, 14 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997. p. 103-118.

CAETANO, J. O. **El arte en la época del tratado de Tordesillas**. Valladolid, 20 de abril – 30 de junio, 1994 [catálogo]. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

DAMISCH, H. Ornamento. Em: **Enciclopedia Einaudi**. Lisboa: Casa da Moeda, 1995, v. 32. p. 323-331.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. Em: _____. **Mitos, emblemas, sinais**. Morfologia e História. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179. Notas, p. 260-275.

GOLSENNE, T. et al. **L'ornemental: esthétique de la différence**. Perspective. La revue de l'INHA, Paris, n. 1, p. 11-26, 2010-2011.

HOLANDA, F. **De aetatibus mundi imagines**. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1983 [edição fac-similada].

NAGEL, A. **Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art**. RES: Anthropology and Aesthetics, Cambridge-MA, n. 59-60, p. 228-248, 2011.

NORDENFALK, C. **Studies in the history of book illumination**. London: Pindar, 1992.

PEREIRA, M. C. **Sobre letras e imagens: as iniciais ornamentadas no Ocidente medieval**. Tese de Livre-Docência apresentada à Universidade de São Paulo, 2018.

_____. **As letras e as imagens**. Iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente medieval. São Paulo: Intermeios, 2019.

REIS-SANTOS, Luís. **Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI**. Lisboa: Ed. do Autor, 1946.

RODRIGUES, D. (Coord.). **Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento**. Catálogo da exposição. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

_____. **Modos de expressão na pintura portuguesa**. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542). Tese de Doutoramento em História da Arte. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2000.

_____. **Grão Vasco**. Lisboa: Alêtheia, 2007.

SANTOS, R. **Os Primitivos Portugueses**. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1957. 2ª ed.

SCHAPIRO, M. **Les mots et les images**. Sémiotique du langage visuel. Paris: Macula, 2000.

TEIXEIRA, J. C. C. **A Pintura Portuguesa do Renascimento**. Ensaio de Caracterização. Tese de Doutoramento em História da Arte. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991.

WEBER, C. J. **Fore-Edge Painting**. A Historical Survey of a Curious Art in Book Decoration. Irvington-on-Hudson, N.Y.: Harvey, 1966.

WELLBERY, D. E. **Neo-Retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

Submetido em: 29/02/2020

Aceito em: 07/04/2020