

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MARIA IZABEL ESCANO DUARTE DE SOUZA

O livro de horas 50,1,016 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
(Paris, c. 1460)

Versão corrigida

São Paulo

2023

MARIA IZABEL ESCANO DUARTE DE SOUZA

**O livro de horas 50,1,016 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
(Paris, c. 1460)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira

Versão corrigida

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S7191 Souza, Maria Izabel Escano Duarte de
O livro de horas 50,1,016 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Paris, c. 1460) / Maria Izabel Escano Duarte de Souza; orientadora Maria Cristina Correia Leandro Pereira - São Paulo, 2022.
518 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Manuscritos. 2. Iluminuras. 3. História da Arte. 4. História Medieval. 5. História do Livro. I. Pereira, Maria Cristina Correia Leandro, orient. II. Título.

SOUZA, Maria Izabel Escano Duarte de. **O livro de horas 50,1,016 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Paris, c. 1460)** Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em História.

Aprovado em: 30/11/2022

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Maria Beatriz de Mello e Souza _ Instituição: UFRJ

Julgamento: Aprovada

Assinatura_____

Prof.^a Dr.^a Tamara Carneiro Quírico _ Instituição: UERJ

Julgamento: Aprovada

Assinatura_____

Prof. Dr. Leonardo Augusto Silva Fontes _ Instituição: Arquivo Nacional do Brasil

Julgamento: Aprovada

Assinatura_____

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais - Maria Elisa e Eudes - que sempre me ensinaram o valor da Educação, me apoiaram e incentivaram desde o dia em que escolhi cursar a faculdade de História. Se hoje consegui defender minha tese de doutorado, objetivo traçado há catorze anos, foi em grande parte graças a eles e por isso dedico-lhes esta conquista. Agradeço também ao meu irmão, João Marcos, grande entusiasta de todas as etapas desta jornada.

Agradeço ao meu marido Eduardo pelo apoio – e paciência – nos últimos anos e pela generosidade em renunciar a alguns desejos e objetivos para que eu pudesse concluir minha formação. Seu amor e companheirismo foram fundamentais para que eu chegasse até aqui.

Agradeço às minhas amigas Juliana, Aldilene e Tamara pelos conselhos – acadêmicos e pessoais – e pela força que me deram, sempre me mostrando que eu era capaz de alcançar este objetivo, mesmo quando eu duvidava.

Agradeço à minha orientadora, professora Maria Cristina Pereira, e à minha ex-orientadora, professora Maria Beatriz de Mello e Souza, por todos os ensinamentos ao longo dos anos. A profissional que me tornei deve muito a elas.

Agradeço aos meus colegas de grupo de pesquisa, seja do CHA, seja do LATHIMM, pelos textos trocados e pelas angústias compartilhadas.

Agradeço aos professores Daniel Russo, Nicolas Oget, Eduardo Henrik Aubert e Raphaële Skupien pelas observações valiosas que fizeram sobre o meu trabalho.

Agradeço aos funcionários da Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em especial à Vera Faillace, pela acolhida e pela ajuda que me deram em todos os momentos que fui à instituição. Também agradeço aos funcionários da seção de manuscritos da Bibliothèque Sainte Geneviève, da Bibliothèque Nationale de France, da British Library e de todas as instituições nas quais pesquisei. O trabalho destes funcionários e a integração das instituições de guarda de documentos com as instituições de pesquisa e ensino é fundamental para a produção de conhecimento científico de qualidade.

Agradeço, enfim, aos membros da banca – titulares e suplentes -, aos funcionários do Programa de Pós-graduação em História Social da USP e a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

SOUZA, Maria Izabel Escano Duarte de. **O livro de horas 50,1,016 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Paris, c. 1460)**. 2022. 524 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Entre as obras conservadas na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro encontra-se um livro de horas do final da Idade Média cujo número de localização é 50,1,016 e que fez parte do acervo da Real Biblioteca Portuguesa. Feito segundo o uso litúrgico de Paris, ele tem 160 fólios, mede 180 x 130 mm e seu texto foi escrito em letras góticas, em latim, com alguns trechos em francês. Em relação à sua datação e autoria, François Avril sugeriu, em um artigo de 2016, que ele teria sido feito por um Seguidor do chamado Mestre de Coëtivy, um dos principais pintores e iluminadores parisienses da segunda metade do século XV. Partindo destas informações, esta tese de Doutorado constituiu-se como um estudo monográfico e interdisciplinar sobre o livro de horas 50,1,016 em que dois conjuntos de questões se colocaram: aquelas que envolvem a obra em si, incluindo a análise de sua materialidade, seus textos e imagens e as relações estabelecidas entre eles, e aquelas que envolvem seu contexto de produção – sua data, local de produção e o ateliê responsável por suas iluminuras. Estes eixos de análise não deixaram de privilegiar os aspectos históricos e sociais dos contextos dos quais o livro fez parte, bem como seus usos e funções. Para alcançar tais objetivos empregou-se uma metodologia que buscava analisar o manuscrito como um todo, analisando-o do ponto de vista codicológico, paleográfico, artístico, estilístico, histórico e religioso, partindo de uma bibliografia específica sobre cada um destes campos, e empregando também a comparação deste códice com outros códices do Mestre de Coëtivy e de seu Seguidor, quando necessário.

Palavras-chave: Livros de horas. Manuscritos iluminados. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Real Biblioteca Portuguesa. Mestre de Coëtivy.

ABSTRACT

SOUZA, Maria Izabel Escano Duarte de. **The book of hours 50,1,016 from the National Library of Rio de Janeiro (Paris, c. 1460)**. 2022. 524 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

There is in the Manuscripts Division of the National Library of Rio de Janeiro a book of hours from the end of the Middle Ages whose location number is 50,1,016 and that was part of the Royal Portuguese Library. Made according to the liturgical use of Paris, it has 160 folios, measures 180 x 130 mm and is written in Gothic letters, in Latin, with some parts in French. Regarding its dating and authorship, François Avril suggested, in a 2016 article, that it would have been made by a Follower of the so-called Coëtivy Master, one of the main Parisian painters and illuminators of the second half of the 15th century. Based on this information, this doctoral thesis is a monographic and interdisciplinary study on the book of hours 50,1,016 in which two groups of questions were posed: those involving the book itself, including the analysis of its materiality, its texts and images and the relationships established between them, and those involving its production context – its date and place of production and the atelier responsible for its illumination. These axes of analysis did not fail to privilege the historical and social aspects of the contexts in which the book took part, as well as its uses and functions. To achieve these objectives, a methodology that seeks to analyze the manuscript as a whole was used, analyzing it from the codicological, paleographic, artistic, stylistic, historical and religious points of view, starting from a specific bibliography on each of these fields, and using also the comparison of this codex with other codices of the Coëtivy Master and his Follower, when necessary.

Keywords: Book of hours. Illuminated manuscripts. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Real Biblioteca Portuguesa. Coëtivy Master.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1. William de Brailes. Morte, Assunção e Coroação da Virgem Maria, f. 61r. The Brailes Hours, Oxford, c.1240. Londres: The British Library (MS Add. 49999). 58
- Figura 2. Alfabeto e Pai Nosso, f. 1r. Livro de Horas. Nova York: Pierpont Morgan Library (M.487). 60
- Figura 3. Esquema de um fólio de um manuscrito iluminado com seus elementos constitutivos. Jean Pucelle. Matinas do Ofício da Virgem, f. 39r. Livro de Horas de Joana de Navarra, Paris, c.1340. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Ms. NAL 3145). 61
- Figura 4. Esquema que demonstra os diferentes elementos que estavam presentes nas páginas dos calendários dos livros de horas. Mês de junho, f. 6r. Horas de Catarina de Cleves, Utrecht, c.1440. Nova York: Pierpont Morgan Library (M.917). 64
- Figura 5. A iconografia dos trabalhos do mês, apresentada na ordem cronológica. Irmãos Limbourg. Calendário das Mui Ricas Horas de Jean, Duque de Berry, Paris, c.1410. Chantilly: Musée Condé (Ms 65). 66
- Figura 6. Tabela com os Usos mais comuns dos manuscritos e suas variações. 67
- Figura 7. O ciclo da Paixão de Cristo e da Vida da Virgem juntos no Ofício da Virgem. Livro de Horas para uso de Sarum de Salisbury, Bruges, c.1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms 50,1,001). 70
- Figura 8. As etapas de confecção de um manuscrito em um *scriptorium*. Frontispício dos escritos de S. Ambrósio, f. 1v. Bamberg, abadia de Michelsberger, sec. XII. Bamberg: Staatsbibliothek (Msc. Patr. 5). 78
- Figura 9. O Martírio de São Sebastião, f. 1v. Livro de Horas para Uso de Sarum de Salisbury, Bruges, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,001). 88

- Figura 10. Crucificação, f. 49v. Livro de Horas para Uso de Roma, Rouen, sec. XV. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,010). 91
- Figura 11. Anunciação, f. 27r. Livro de Horas para Uso de Rouen, Picardie, c. 1430. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,019). 93
- Figura 12. Epifania, f. 37r. Livro de Horas para Uso de Roma, Provença, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,020). 94
- Figura 13. A Virgem com o Cristo Morto, f. 124r. Livro de Horas para Uso de Rouen, Rouen, século XV. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,022). 96
- Figura 14. Folha de guarda com imagem de Nossa Senhora do Rosário. Livro de Horas para Uso de Rouen, Rouen, século XV. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,022). 96
- Figura 15. Davi e Golias, f. 53r. Livro de Horas para Uso de Auxerre, c. 1480-1490. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,023). 98
- Figura 16. Início das Horas da Cruz com brasão na margem inferior, f. 13r. Livro de Horas para Uso de Roma, Bruges, c. 1450-1480. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,028). 100
- Figura 17. Ficha técnica de Encadernação do livro de horas BNRJ 50,1,016. 105
- Figura 18. Capa frontal, lombada, capa traseira, cabeceados e cortes dourados do livro de horas BNRJ 50,1,016. 106
- Figura 19. Esquema do traçado do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016, f. 4r. 109
- Figura 20. Esquema do traçado do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016, f. 4v. 111
- Figura 21. Esquema do traçado dos fólhos com texto do livro de horas BNRJ 50,1,016, f. 65v.

Figura 22. Esquema do traçado dos fólhos com iluminuras do livro de horas BNRJ 50,1,016, f. 16v.	113
Figura 23. Esquema do traçado dos fólhos 25r e 28v do livro de horas BNRJ 50,1,016.	114
Figura 24. Colação dos cadernos do livro de horas BNRJ 50,1,016.	116
Figura 25. Letras a, b, f.	122
Figura 26. Letras a, f, b, h, k, l do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.	122
Figura 27. <i>Textualis quadratus, semiquadratus, rotundus e praescissus</i> , respectivamente.	123
Figura 28. Letra m escrita pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.	123
Figura 29. Letras i, u, n escritas pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.	123
Figura 30. Exemplos de fusões segundo as regras de Meyer.	124
Figura 31. Exemplos de elisões.	125
Figura 32. Letra a escrita pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.	126
Figura 33. Exemplo de letra a dado por Derolez.	126
Figura 34. Letra d escrita pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.	127
Figura 35. Exemplo de letra d dado por Derolez.	127
Figura 36. Letra g escrita pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.	127
Figura 37. S redondo e S reto escritos pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.	128

Figura 38. Exemplos de letra s dados por Derolez.	128
Figura 39. “susanne”, f. 2v.	128
Figura 40. Letras t, p, q, o, e escritas pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.	128
Figura 41. Letras v, u escritas pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.	129
Figura 42. Letras n, r, e, r, l, h, x escritas pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.	129
Figura 43. Correções sobre o texto original feitas no fólio 29r.	132
Figura 44. Temporal da quinta-feira santa para as oitavas da Páscoa, com orações e cânticos que conservam a notação musical, f. 10r. <i>Breviarium Lemovicencis</i> , Limoges, séc. XI. Paris: Bibliothèque Nationale de France (LAT 775).	133
Figura 45. Tipos de iniciais dos fólhos com iluminuras do livro de horas BNRJ 50,1,016: iniciais D, ocupando três linhas de texto, e inicial C, ocupando quatro linhas de texto.	134
Figura 46. Tipos de iniciais que aparecem ao longo do texto do livro de horas BNRJ 50,1,016: iniciais P e D, ocupando duas linhas, e iniciais G e S, ocupando uma linha.	134
Figura 47. A-caixa.	140
Figura 48. Exemplo de s.	140
Figura 49. “ <i>Caput</i> ” com uma serifa no t , fólio 154v.	148
Figura 50. Exemplos de palavras terminadas em n , r , m , i , e , c , x que ganharam serifas no final, respectivamente.	148

Figura 51. “ <i>infidelium</i> ”, com traços oblíquos sobre os i , fólio 154v.	148
Figura 52. “ <i>quator</i> ”, f. 155r; “ <i>tigri</i> ”, f. 155v; “ <i>et siciam</i> ”, “ <i>quia</i> ” e “ <i>egre[ssu]</i> ”, f. 158v; “ <i>in</i> ” riscado, f. 157r; “ <i>uera</i> ” riscado, f. 158r; “ <i>in</i> ” riscado, f. 158v.	149
Figura 53. Variação de módulo no fólio 136v.	149
Figura 54. Fólio 160r do livro de horas BNRJ 50,1,016.	150
Figura 55. “ <i>in honestus et insanus</i> ”, f. 155r.	152
Figura 56. “ <i>tu</i> ”, f. 155r.	152
Figura 57. “ <i>perforamus</i> ” e “ <i>adoramus</i> ”, f. 155r.	153
Figura 58. “ <i>eufrati</i> ”, f. 156r.	153
Figura 59. “ <i>qui</i> ”, f. 157r.	153
Figura 60. “ <i>libentur</i> ” e “ <i>liberemur</i> ”, f. 157r.	153
Figura 61. Correções e adições marginais.	155
Figura 62. Carimbo da Biblioteca Nacional do Brasil.	158
Figura 63. Carimbo da Livraria Real.	158
Figura 64. Carimbo da Casa do Infantado.	158
Figura 65. Tabela com os <i>incipit</i> das horas canônicas do Ofício da Virgem característicos de cada diocese.	163
Figura 66. Tabela comparativa com as informações codicológicas de cada livro de horas.	190

Figura 67. Layouts do livro de horas BSG 2685.	191
Figura 68. Layouts do livro de horas Cod. 106.	192
Figura 69. Layouts do livro de horas BNF Lat 1400.	193
Figura 70. Layouts do livro de horas BNF NAL 3114.	194
Figura 71. Layouts do livro de horas BL Stowe 25.	193
Figura 72. Layout do livro de horas Walters W. 274.	197
Figura 73. Layout do livro de horas ONB 1929.	197
Figura 74. Tabela comparativa dos conteúdos dos códices.	198
Figura 75. Inicial KL do mês de fevereiro, f. 2r.	200
Figura 76. Inicial KL do mês de outubro, f. 10r.	200
Figura 77. Iniciais A do mês de abril, f. 4v.	201
Figura 78. Fechamentos de linha do livro de horas BNRJ 50,1,016.	206
Figura 79. Decoração marginal nos fólhos com texto, f. 131v e 132r respectivamente.	207
Figura 80. Decoração marginal nos fólhos com iluminura, f. 67r e 76v respectivamente.	207
Figura 81. Anunciação com três medalhões na margem figurando o Nascimento da Virgem, A Apresentação da Virgem no Templo e suas Bodas com José, f. 32r.	208
Figura 82. Decoração marginal nos fólhos com medalhões na margem, f. 25r e 28v.	208
Figura 83. Morangos e cerejas presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.	209

Figura 84. Folhas de acanto e ramagens presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.	210
Figura 85. Categoria 1 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.	211
Figura 86. Categoria 2 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.	211
Figura 87. Categoria 3 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.	211
Figura 88. Categoria 4 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.	211
Figura 89. Categoria 5 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.	211
Figura 90. Categoria 6 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.	211
Figura 91. Categoria 7 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.	212
Figura 92. Categoria 8 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.	212
Figura 93. Fólios 1r e 1v do livro de horas BNRJ 50,1,016 com as margens espelhadas.	213
Figura 94. Modelos de margens usadas no calendário, f. 1 a 12 respectivamente.	213
Figura 95. Modelos de margens usadas nos fólios de texto, identificados como 1, 2, 3 e 4 respectivamente.	214
Figura 96. Marcas das miniaturas existentes originalmente no livro, f. 71 e 74 respectivamente.	218
Figura 97. Crucificação, f. 13r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).	220
Figura 98. João e Maria, Cristo crucificado e José de Arimatéia, detalhes da Crucificação, f. 13r.	221

- Figura 99. Pentecostes, f. 16v. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 224
- Figura 100. Apóstolos à esquerda, Maria sentada, apóstolos à direita e pomba, detalhes do Pentecostes, f. 16v. 226
- Figura 101. Maria com Cristo Morto, f. 25r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016). 227
- Figura 102. Maria com o Menino e um anjo, f. 28v. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016). 227
- Figura 103. Anunciação, f. 32r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 230
- Figura 104. O Nascimento da Virgem, f. 32r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 235
- Figura 105. Apresentação da Virgem no Templo, f. 32r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 236
- Figura 106. Bodas de Maria e José, f. 32r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 236
- Figura 107. Anunciação com três miniaturas na margem, f. 32r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 229
- Figura 108. Maria, o anjo, a pomba e o vaso com lírios, detalhes da Anunciação, f. 32r. 230
- Figura 109. Mestre de Bedford. Anunciação com cenas da vida da Virgem, f. 32r. Horas de Bedford, Paris, c. 1410. Londres: The British Library (ms. Add 18850). 239

- Figura 110. Mestre de Mazarino. Anunciação com cenas da vida da Virgem, f. 13r. Livro de Horas para uso de Paris, Paris, c. 1410. Paris: Bibliothèque Mazarine (ms. 0469). 239
- Figura 111. Mestre de Mazarino. Nascimento da Virgem, detalhe do fólio da Anunciação, f. 13. Livro de horas para Uso de Paris, Paris, c. 1410. Paris: Bibliothèque Mazarine (ms. 0469). 239
- Figura 112. Visitação, f. 52v. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 241
- Figura 113. Maria e Isabel, detalhes da Visitação, f. 52v. 241
- Figura 114. Natividade, f. 62r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 243
- Figura 115. Maria, o Menino e José, detalhes da Natividade, f. 62r. 244
- Figura 116. Anúncio aos pastores, f. 67r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 246
- Figura 117. Os pastores, o anjo e o rebanho em torno da árvore, detalhes do Anúncio aos pastores, f. 67r. 247
- Figura 118. A Fuga para o Egito, f. 75v. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 248
- Figura 119. A família no burrico, a queda do ídolo, o milagre da colheita, a Virgem com o Menino, detalhes da Fuga para o Egito, f. 75v. 249
- Figura 120. Coroação da Virgem, f. 81r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 251
- Figura 121. Maria, Deus Pai e o anjo, detalhes da Coroação da Virgem, f. 81r. 252

- Figura 122. Rei Davi, f. 88r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 253
- Figura 123. Rei Davi, o anjo e a harpa, detalhes da iluminura do fólio 88r. 254
- Figura 124. Um sepultamento, f. 104r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe). 256
- Figura 125. Igreja ao fundo do cemitério, detalhe do Sepultamento, f. 104r. 255
- Figura 126. Festa dos Mortos, cópia do fólio 96v do Pontifical de Poitiers. 258
- Figura 127. Jean Fouquet. Os funerais de Étienne Chevalier. Horas de Étienne Chevalier, Paris, c. 1452. Museu Condé, Chantilly (MS 71). 259
- Figura 128. Jacob Grimmer. Cemitério dos Inocentes, c. 1570. Óleo sobre madeira, 60 x 50 cm. Museu Carnavalet, Histoire de Paris, Paris. 259
- Figura 129. João na cena da Crucificação, f. 13r, e do Pentecostes, f. 16v, respectivamente. 262
- Figura 130. José na cena das Bodas de Maria e José, f. 32r, da Natividade, f. 62r, e Fuga para o Egito, f. 76v. 262
- Figura 131. Maria nas cenas do livro de horas BNRJ 50,1,016. 263
- Figura 132. Deus Pai, Davi e o anjo da Anunciação, respectivamente. 264
- Figura 133. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anunciação com retrato de Olivier de Coëtivy, f. 15r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 281
- Figura 134. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Crucificação com retrato de Marguerite de

Valois, f. 31v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 281

Figura 135. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Pentecostes com brasão da aliança Coëtivy-Valois, f. 33r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 282

Figura 136. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Adoração dos magos com brasão e cores de Coëtivy, f. 44v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 282

Figura 137. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São João em Patmos, f. 149r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 282

Figura 138. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Julião de Brioules, f. 150r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 282

Figura 139. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). A Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre. 284

Figura 140. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhes da arquitetura na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre. 284

Figura 141. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhe do horizonte na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre. 285

Figura 142. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhe dos arbustos e árvores baixas na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre. 285

Figura 143. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhe dos rostos dos personagens na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre. 286

Figura 144. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhe dos personagens masculinos na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre. 287

Figura 145. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhe das roupas dos personagens na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre. 288

Figura 146. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Missão de Antenor na Grécia e Julgamento de Paris. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30 x 57,8 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2140). 290

Figura 147. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Desembarque dos Gregos e Primeira batalha em Tróia. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,9 x 57,4 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2141). 290

Figura 148. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Quarta batalha: prisão do rei e câmara da beleza. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,9 x 57,5 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2142). 291

Figura 149. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Aquiles diante de sua tenda, Heitor e Andrômeda, Páris matando Palamedes. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,8 x 17,5 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2143) (fragmento). 291

Figura 150. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Décima oitava batalha, morte de Aquiles, vigésima batalha. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30 x 57,7 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2144). 292

Figura 151. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Chegada de Pentésiléia: a batalha das amazonas. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e

aquarela sobre papel, 30,7 x 57,5 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2145). 292

Figura 152. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Morte de Pentésiléa, traição de Antenor. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,9 x 57,5 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2146). 293

Figura 153. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Destruição de Tróia. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,7 x 57,6 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2147). 293

Figura 154. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Frontispício com cenas das origens da história de Roma, f. 6r. *Compandium Romanorum*, sec. XV. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 730). 294

Figura 155. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Tomada de Tróia, f. 6r. *Miroir Historial*, c. 1451. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg. lat. 767). 294

Figura 156. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Maomé criança e seu tio, f. 61v. *Miroir Historial*, c. 1451. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg. lat. 767). 295

Figura 157. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). *Miroir Historial*, f. 62r, c. 1451. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg. lat. 767). 295

Figura 158. Execução de Príamo no cartão da Destruição de Troia e na Queda de Troia do *Miroir Historial*. 297

Figura 159. Um soldado voltado para trás no cartão da Destruição de Troia e na Queda de Troia do *Miroir Historial*. 297

Figura 160. Um cavaleiro matando outro com a ponta de sua lança no cartão da Morte de Aquiles e no *Compandium Romanorum*. 297

- Figura 161. A Virgem com Menino, c. 1460. Vitral do coro da Igreja de Saint-Séverin, Paris. 300
- Figura 162. *Salvator Mundi*, c. 1460. Vitral do coro da Igreja de Saint-Séverin, Paris. 300
- Figura 163. São João Evangelista, c. 1460. Vitral do coro da Igreja de Saint-Séverin, Paris. 300
- Figura 164. Disposição dos vitrais do Mestre de Coëtivy no coro da Igreja de Saint-Séverin em Paris. 300
- Figura 165. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). Jeanne Peschard e suas filhas Catherine e Jacquette, c. 1450. Óleo sobre madeira (grisaille), 35 x 28 cm. Coleção particular. 301
- Figura 166. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). Tríptico de Dreux-Budé com a Prisão de Cristo, a Crucificação e a Ressurreição, c. 1454. Pintura sobre madeira. Separado em três pedaços. 302
- Figura 167. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). Partida para a caça ao unicórnio. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1488-1490. Lã, seda e fios de prata, 368,3 x 314,9 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection. 304
- Figura 168. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). Unicórnio é surpreendido na fonte. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1495-1500. Lã, seda e fios de prata, 368 x 378 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection. 305
- Figura 169. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). Os caçadores atacam o unicórnio. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1495-1500. Lã, seda e fios de prata, 368 x 427 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection. 305
- Figura 170. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). O unicórnio se defende. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1495-1500. Lã, seda e fios de prata, 368 x 400 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection. 306

Figura 171. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). O unicórnio se refugia perto de uma jovem moça pura (fragmentos). Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1495-1500. Lã, seda e fios de prata, 174 x 65 cm e 194 x 66 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection. 306

Figura 172. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). A morte do unicórnio e seu transporte para o castelo. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1495-1500. Lã, seda e fios de prata, 368 x 388 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection. 307

Figura 173. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). O unicórnio capturado. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1488-1490. Lã, seda e fios de prata, 368 x 251,5 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection. 307

Figura 174. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). A Crucificação, 1453-55. Pintura sobre madeira, 226 x 270 cm. Paris: Museu do Louvre (RF 2065). 310

Figura 175. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). A Queda dos anjos rebeldes, f. 3r. Jacques Legrand, o Livro da Boa Moral, c. 1450. Bruxelas: Koninklijke Bibliotheek van België (ms. 11063). (detalhe) 311

Figura 176. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). Moisés liberta os judeus do Egito, f. 60. *Speculum humanae salvationis*, c. 1450. São Galo: Stiftsbibliothek (cod. 206 (49)). (detalhe) 311

Figura 177. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). A Visitação. Fólio de um livro de horas, c. 1455. Dijon: Musée des Beaux-Arts (Inv. 2196) (detalhe). 312

Figura 178. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). Anunciação, f. 40v, Apresentação no Templo, f. 75v e Trindade, f. 163r. Horas de Isabel de Roubaix, Roubaix, c. 1465. Roubaix: Médiathèque de Roubaix (Ms_006bis). (detalhe) 313

Figura 179. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). A Anunciação, f. 303v.

Breviário, Tours, c. 1450-1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1032). (detalhe) 313

Figura 180. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). A Trindade em forma de trono da graça, f. 40v e São João, f. 13v. Livro de Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). (detalhe) 315

Figura 181. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Apresentação no Templo, f. 74r e Morte e Ressurreição de Lázaro, f. 189r. Livro de Horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Baltimore: Walters Art Gallery (W.274). (detalhe) 316

Figura 182. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi confronta Golias, f. 47v e Casamento de Davi, f. 90v. Saltério, Paris, c. 1460. Baltimore: Walters Art Gallery (W.297). (detalhe) 316

Figura 183. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André d'Ypres). Natividade, Adoração dos magos e Coroação da Virgem. Livro de Horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Coleção Particular. (detalhe) 317

Figura 184. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Deus, Eva e Adão no paraíso, Noé vagando em sua arca, Construção da Torre de Babel, Sacrifício de Isaac, f. 17r; Batalha e Morte do rei Nimus, f. 55v; Nascimento de Rômulo e Remo, f. 102v; Nascimento de César, f. 234r; Visão de César na passagem do Rubicão, f. 319r; Cena de batalha com Catedral de Amiens, f. 180v. *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 64). (detalhe) 318

Figura 185. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Inferno, f. 1r; Purgatório, f. 30r e Paraíso, f. 60r. Dante. A Divina Comédia, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Ital. 72) (detalhe). 319

Figura 186. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Jean de Meun apresenta sua tradução a Felipe IV, f. 1r; A Filosofia diante de Boécio, f. 4r; A Filosofia apresenta as Sete Artes Liberais a Boécio, f.39r; Boécio, inspirado pela Filosofia, apresenta suas teorias a outros filósofos, f. 66r; A Filosofia instrui Boécio no caminho de Deus, f. 87r. Boécio. *De*

Consolatione Philosophiae, c. 1465. Nova York: The Pierpont Morgan Library (M.222) (detalhe). 321

Figura 187. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Filosofia consolando Boécio, f.1v; A Filosofia apresenta as Sete Artes Liberais a Boécio, f.2v; A Filosofia instrui Boécio no caminho de Deus, f. 3r. Boécio. *De Consolatione Philosophiae*, c. 1460. Malibu: Getty Museum (Ms. 42) (detalhe). 322

Figura 188. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). A Filosofia consolando Boécio e A Filosofia apresenta as Sete Artes Liberais a Boécio. Fólios do manuscrito *De Consolatione Philosophiae*, c. 1460. Londres: The Wallace Collection (M320 e M321) (detalhe). 323

Figura 189. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Jean de Meun apresenta sua tradução a Felipe IV, f. 1r; A Filosofia diante de Boécio, f. 2v; A Filosofia consolando Boécio, f. 20v; A Filosofia apresenta as Sete Artes Liberais a Boécio, f.40v; Boécio, inspirado pela Filosofia, apresenta suas teorias a outros filósofos, f. 71v; A Filosofia instrui Boécio no caminho de Deus, f. 96v. Boécio. *De Consolatione Philosophiae*, c. 1465. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 1098) (detalhe). 323

Figura 190. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Frontispício do segundo volume do *Compandium romanorum* f. 139r. *Compandium Romanorum*, sec. XV. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 730). (detalhe) 325

Figura 191. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Bournoul de Rivoire diante da Virgem como o Menino, f. 20v. Horas de Rivoire, Paris, c. 1465. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114) (detalhe). 326

Figura 192. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Frontispício com passagens da História da França. Santo Agostinho. Cidade de Deus, c. 1480, vol. I. Mâcon: Bibliothèque Municipale (ms. 1). 327

Figura 193. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Frontispício com passagens da Criação. Santo Agostinho. Cidade de Deus, c. 1480, vol. II. Mâcon: Bibliothèque Municipale (ms. 2). 327

- Figura 194. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). A visão. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 312 x 330 cm. Paris: Musée de Cluny. 329
- Figura 195. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). A audição. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 368 x 290 cm. Paris: Musée de Cluny. 329
- Figura 196. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). O olfato. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 368 x 322 cm. Paris: Musée de Cluny. 330
- Figura 197. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). O tato. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 369 x 358 cm. Paris: Musée de Cluny. 330
- Figura 198. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). O paladar. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 377 x 463 cm. Paris: Musée de Cluny. 331
- Figura 199. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). A mon seul désir. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 376 x 463 cm. Paris: Musée de Cluny. 331
- Figura 200. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Penélope. Fragmento da terceira tapeçaria da série Mulheres Virtuosas, final século XV. Lã e seda. Boston: Museum of Fine Arts. 332
- Figura 201. Apocalipse. Rosácea da Sainte-Chapelle, c. 1500. Sainte-Chapelle, Paris. 332
- Figura 202. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Natividade, f. 50v e Davi Penitente, f. 88r. Pequenas Horas de Ana da Bretanha, Paris, c. 1498. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3120). 333

- Figura 203. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Cristo carregando a Cruz, f. 42r e Fuga para o Egito, f. 65r. Horas para uso de Chartres, Paris, c. 1490. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1421). (detalhe) 334
- Figura 204. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Davi Penitente, f. 1r. Missal para uso de Paris, Paris, c. 1490. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 859). (detalhe). 334
- Figura 205. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Crucificação, f. 3v e Juízo Final, f. 88r. Tratado teológico, c. 1490. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 9608). (detalhe) 334
- Figura 206. A partir dos desenhos do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Crucificação, f. 27r e Fuga para o Egito, f. 37v. Simon Vostre (ed.). Horas para uso de Roma, 1498. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Res. Vélins 2912). 335
- Figura 207. A partir dos desenhos do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). A Paixão de Cristo. Paris, fim do século XV. Xilografia colorida. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Estampes, Ea 5, nº191). 336
- Figura 208. Conjunto escultórico O Sepultamento de Cristo, c. 1494. Pedra, 326,4 x 244,8 cm. Igreja Saint-Martin de Malesherbes, Malesherbes, França. 337
- Figura 209. José de Arimatéia. Conjunto escultórico o Sepultamento de Cristo, c. 1494. Pedra. Igreja Saint-Martin de Malesherbes, Malesherbes, França. (detalhes) 339
- Figura 210. Nicodemos. Conjunto escultórico o Sepultamento de Cristo, c. 1494. Pedra. Igreja Saint-Martin de Malesherbes, Malesherbes, França. (detalhes) 339
- Figura 211. A Virgem com o Menino e Anjos, f. 24r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 349
- Figura 212. Anunciação, f. 35r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 349

- Figura 213. Visitação, f. 65v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 350
- Figura 214. Natividade, f. 79v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 350
- Figura 215. Anúncio aos pastores, f. 87r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 350
- Figura 216. Epifania, f. 92v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 350
- Figura 217. Apresentação de Jesus no Templo, f. 98r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 351
- Figura 218. Fuga para o Egito, f. 103v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 351
- Figura 219. Coroação da Virgem, f. 112v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 351
- Figura 220. Davi Penitente, f. 120r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 351
- Figura 221. Crucificação, f. 146r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 352
- Figura 222. Pentecostes, f. 150r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 352
- Figura 223. Sepultamento, f. 155r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 352

- Figura 224. São Paulo, f. 208r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). 352
- Figura 225. Anunciação, f. 29r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685). 355
- Figura 226. Visitação, f. 58v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685). 355
- Figura 227. Natividade, f. 73v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685). 355
- Figura 228. Anúncio aos pastores, f. 80v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685). 355
- Figura 229. Apresentação no Templo, f. 88r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685). 356
- Figura 230. Coroação da Virgem, f. 94r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685). 356
- Figura 231. Caveira saindo da tumba, f. 126r. Livro de Horas para Uso de Paris, c. 1460, Paris. Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685). 356
- Figura 232. Flores e frutos das margens do livro de horas BL Stowe 25. 374
- Figura 233. Flores e frutos das margens do livro de horas BSG 2685. 374
- Figura 234. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anunciação, f. 15r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 382
- Figura 235. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Visitação, f. 24v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 382

- Figura 236. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Crucificação, f. 31v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 383
- Figura 237. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Pentecostes, f. 33r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 383
- Figura 238. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Natividade, f. 34v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 383
- Figura 239. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anúncio aos pastores, f. 40r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 383
- Figura 240. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Epifania, f. 44v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 384
- Figura 241. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Fuga para o Egito, f. 51r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 384
- Figura 242. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Coroação da Virgem, f. 54r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 384
- Figura 243. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi Penitente, f. 61r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 384
- Figura 244. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Sepultamento, f. 77r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 385
- Figura 245. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Martírio de São Sebastião, f. 146v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 385
- Figura 246. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). S. Ivo Von Treguier, f. 148v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 385

- Figura 247. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São João em Patmos, f. 149r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 385
- Figura 248. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Juliano de Brioule, f. 150r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). 387
- Figura 249. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São João em Patmos, f. 13r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 388
- Figura 250. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Lucas, f. 15v. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 388
- Figura 251. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Marcos, f. 17r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 389
- Figura 252. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Mateus, f. 19r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 389
- Figura 253. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Virgem com Menino e comanditário, f. 20r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 389
- Figura 254. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Visitação, f. 49v. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 389
- Figura 255. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Natividade, f. 63v. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 390
- Figura 256. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anúncio aos pastores, f. 68v. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 390
- Figura 257. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Apresentação no Templo, f. 75v. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 390

- Figura 258. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Fuga para o Egito, f. 80r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 390
- Figura 259. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi Penitente, f. 98r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 391
- Figura 260. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Sepultamento, f. 127r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 391
- Figura 261. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Santa Verônica, f. 165r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). 391
- Figura 262. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São João na ilha de Patmos, f. 13r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 394
- Figura 263. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Lucas, f. 15v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 394
- Figura 264. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Mateus, f. 18r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 395
- Figura 265. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Marcos, f. 20v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 395
- Figura 266. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Cristo coroado de espinhos, f. 22r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 395

Figura 267. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Virgem com Menino, f. 24v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 395

Figura 268. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Trono da graça, f. 29r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 396

Figura 269. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 396

Figura 270. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Visitação, f. 69r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 396

Figura 271. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Natividade, f. 82r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 396

Figura 272. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anúncio aos pastores, f. 88v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 397

Figura 273. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Epifania, f. 93v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 397

Figura 274. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Apresentação no Templo, f. 98r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 397

Figura 275. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Fuga para o Egito, f. 102v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 397

- Figura 276. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Coroação da Virgem, f. 110v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 398
- Figura 277. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi Penitente, f. 116bis. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 398
- Figura 278. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Crucificação, f. 145r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 398
- Figura 279. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Pentecostes, f. 155r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 398
- Figura 280. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Serviço fúnebre, f. 162r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). 399
- Figura 281. Quatro Evangelistas, f. 13r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 401
- Figura 282. Virgem com Menino/Pietá/Missa de S. Gregório, f. 18v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 401
- Figura 283. Anunciação, f. 27r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 402
- Figura 284. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 402

Figura 285. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anúncio aos pastores/Natividade/Adoração pastores, f. 63v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 402

Figura 286. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Epifania/Magos diante Herodes, f. 69v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 402

Figura 287. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Apresentação no Templo, f. 74r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 403

Figura 288. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Massacre dos Inocentes/Fuga para o Egito, f. 74r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 403

Figura 289. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Retorno do Egito/Cristo entre os Doutores, f. 82r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 403

Figura 290. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Coroação da Virgem/Morte da Virgem, f. 88v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 403

Figura 291. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi e Golias, f. 94r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 404

Figura 292. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Crucificação/Traição/Calvário, f. 111r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 404

Figura 293. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Batismo de Cristo/Pentecostes, f. 114r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 404

- Figura 294. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Serviço fúnebre/Purgatório, f. 118r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 404
- Figura 295. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Mulher do Apocalipse/Sepultamento de Cristo, f. 164v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 405
- Figura 296. A Trindade, f. 170r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 405
- Figura 297. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Tiago Menor, f. 176r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 405
- Figura 298. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Santa Margarida, f. 180r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 405
- Figura 299. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Germano/Santo Amator, f. 186r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 406
- Figura 300. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Morte e Ressurreição de Lázaro, f. 189r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 406
- Figura 301. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Morte de Carlos Magno, f. 191v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 406
- Figura 302. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Santa Maria Madalena, f. 193r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274). 406
- Figura 303. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anunciação, f. 53r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 409

- Figura 304. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Visitação, f. 73v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 409
- Figura 305. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Natividade, f. 83v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 409
- Figura 306. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anúncio aos pastores, f. 53r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 409
- Figura 307. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Epifania, f. 92v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 410
- Figura 308. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Apresentação no Templo, f. 96v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 410
- Figura 309. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Fuga para o Egito, f. 100v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 410
- Figura 310. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Coroação da Virgem, f. 107r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 410
- Figura 311. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Cristo pregado na Cruz, f. 112r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 411
- Figura 312. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Pentecostes, f. 118r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 411
- Figura 313. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi Penitente, f. 124r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 411
- Figura 314. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Sepultamento, f. 145r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). 411

Figura 315. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Cristo no Horto, f. 189r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).	412
Figura 316. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Traição de Cristo, f. 195r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).	412
Figura 317. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Cristo diante Pilatos, f. 200r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).	412
Figura 318. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Açoitamento de Cristo, f. 202v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).	412
Figura 319. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Cristo carrega a cruz, f. 207r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).	413
Figura 320. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Crucificação, f. 212r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).	413
Figura 321. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Deposição, f. 218r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).	413
Figura 322. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Ressurreição, f. 222v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).	413
Figura 323. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Santa Verônica, f. 227r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).	414
Figura 324. Flores, frutos e folhas de acanto das margens do livro ONB 1929.	445
Figura 325. Flores, frutos e folhas de acanto das margens do livro BNF NAL 3114.	446
Figura 326. Flores, frutos e folhas de acanto das margens do livro BNF Lat. 1400.	447
Figura 327. Flores, frutos e folhas de acanto das margens do livro Walters W. 274.	447

- Figura 328. Flores, frutos e folhas de acanto das margens do livro Cod. 106. 448
- Figura 329. Deus Pai no livro de horas BNRJ 50,1,016 e nas outras obras do Mestre de Coëtivy. 449
- Figura 330. Deus Pai pelo Mestre do Tríptico de Dreux-Budé no Livro da Boa Moral de Jacques Legrand. 450
- Figura 331. Deus Pai pelo Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha no Tratado Teológico. 450
- Figura 332. O bolso lateral nas roupas de Isabel no livro de horas BNRJ 50,1,016 e nas roupas da irmã de Lázaro no retábulo da Ressurreição de Lázaro. 450
- Figura 333. O bolso lateral nas roupas de Isabel nas obras do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé. 451
- Figura 334. Maria na cena da Visitação no livro BNRJ 50,1,016 e pelo Mestre do Tríptico de Dreux-Budé. 451
- Figura 335. José de Arimatéia no livro BNRJ 50,1,016 e outros personagens na mesma posição em outras obras do Mestre de Coëtivy. 452
- Figura 336. José de Arimatéia nas obras do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha. 452
- Figura 337. A Queda dos ídolos e a Plantação de trigo no livro BNRJ 50,1,016 e nas obras do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé e Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha. 453
- Figura 338. Virgem com Cristo Morto no livro BNRJ 50,1,016 e nas Pequenas Horas de Ana da Bretanha. 453

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Abreviaturas no calendário.	120
Tabela 2. Maiúsculas do calendário.	121
Tabela 3. Minúsculas do calendário.	121
Tabela 4. Fusões do calendário.	124
Tabela 5. Uso do r redondo no calendário.	125
Tabela 6. Elisões do calendário.	126
Tabela 7. Rubricas em francês.	130
Tabela 8. Números	135
Tabela 9. Abreviaturas	135
Tabela 10. Abreviaturas especiais.	137
Tabela 11. Letras maiúsculas.	138
Tabela 12. Minúsculas	139
Tabela 13. Rubricas dos fólhos 154-160.	142
Tabela 14. <i>Litterae elongatae</i> dos fólhos 154-160.	144
Tabela 15. Abreviaturas dos fólhos 154-160.	145
Tabela 16. Maiúsculas dos fólhos 154-160.	146

Tabela 17. Minúsculas dos fólhos 154-160.	147
Tabela 18. Minúsculas do fólho 160r.	151
Tabela 19. Minúsculas das correções marginais nos fólhos 155r, 156r e 157r.	154
Tabela 20. Minúsculas do livro de horas 50,1,016 por conjunto de fólhos.	157
Tabela 21. Maiúsculas do livro de horas 50,1,016 por conjunto de fólhos.	157
Tabela 22. Conteúdo do livro de horas 50,1,016.	164
Tabela 23. Horas da Cruz do livro de horas 50,1,016.	166
Tabela 24. Horas do Espírito Santo do livro de horas 50,1,016.	168
Tabela 25. Passagens dos Evangelhos do livro de horas 50,1,016.	170
Tabela 26. Ofício da Virgem do livro de horas 50,1,016.	172
Tabela 27. Matinas do Ofício da Virgem do livro de horas 50,1,016.	173
Tabela 28. Laudes das Horas da Virgem do livro de horas 50,1,016.	175
Tabela 29. Primas das Horas da Virgem do livro de horas 50,1,016.	175
Tabela 30. Terças das Horas da Virgem do livro de horas 50,1,016.	176
Tabela 31. Sextas das Horas da Virgem do livro de horas 50,1,016.	177
Tabela 32. Noas das Horas da Virgem do livro de horas 50,1,016.	177
Tabela 33. Vésperas das Horas da Virgem do livro de horas 50,1,016.	178

Tabela 34. Vésperas das Horas da Virgem do livro de horas 50,1,016.	178
Tabela 35. Salmos Penitenciais do livro de horas 50,1,016.	180
Tabela 36. Vésperas do Ofício dos Mortos do livro de horas 50,1,016.	182
Tabela 37. Matinas do Ofício dos Mortos do livro de horas 50,1,016.	182
Tabela 38. Laudes do Ofício dos Mortos do livro de horas 50,1,016.	184
Tabela 39. Sufrágios do livro de horas 50,1,016.	185
Tabela 40. Iniciais de três linhas do livro de horas 50,1,016.	201
Tabela 41. Iniciais de duas linhas do livro de horas 50,1,016.	202
Tabela 42. Iniciais dos fólhos com iluminura do livro de horas 50,1,016.	203
Tabela 43. Iniciais dos fólhos 154r-160r do livro de horas 50,1,016.	204
Tabela 44. Sequência dos quatro modelos de margens usadas nos fólhos de texto do livro de horas 50,1,016, de acordo com os cadernos	214
Tabela 45. Incidência dos quatro modelos de margens usadas nos fólhos de texto de acordo com os cadernos.	215
Tabela 46. Miniaturas do livro de horas 50,1,016.	217
Tabela 47. A cor azul no livro de horas 50,1,016.	266
Tabela 48. A cor vermelha de tom claro no livro de horas 50,1,016.	267
Tabela 49. A cor vermelha de tom escuro no livro de horas 50,1,016.	268

Tabela 50. A cor verde no livro de horas 50,1,016.	269
Tabela 51. A cor cinza no livro de horas 50,1,016.	270
Tabela 52. A cor marrom no livro de horas 50,1,016.	271
Tabela 53. A cor amarela no livro de horas 50,1,016.	272
Tabela 54. As árvores no livro de horas 50,1,016.	273
Tabela 55. As torres do livro de horas 50,1,016.	274
Tabela 56. Rostos masculinos no livro de horas 50,1,016.	275
Tabela 57. Rostos femininos no livro de horas 50,1,016.	276
Tabela 58. As mãos no livro de horas 50,1,016.	277
Tabela 59. Artistas com suas respectivas alcunhas e obras citadas neste capítulo.	345
Tabela 60. Ficha codicológica do livro de horas BL Stowe 25.	348
Tabela 61. Conteúdo do livro de horas BL Stowe 25.	348
Tabela 62. Iluminuras do livro de horas BL Stowe 25.	348
Tabela 63. Ficha codicológica do livro de horas BSG 2685.	353
Tabela 64. Conteúdo do livro de horas BSG. 2685.	354
Tabela 65. Iluminuras do livro de horas BSG 2685.	354
Tabela 66. A Crucificação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	357

Tabela 67. O Pentecostes no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	359
Tabela 68. A Virgem com Menino no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	360
Tabela 69. A Anunciação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	362
Tabela 70. A Visitação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	363
Tabela 71. A Natividade no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	364
Tabela 72. O Anúncio aos pastores no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	366
Tabela 73. A Fuga para o Egito no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	367
Tabela 74. A Coroação da Virgem no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	368
Tabela 75. Davi no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	370
Tabela 76. Sepultamento no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.	371
Tabela 77. A Virgem nos livros BNRJ 50,1,016, BL Stowe 25 e BSG 2685.	375
Tabela 78. Anjos nos livros BNRJ 50,1,016, BL Stowe 25 e BSG 2685 em cada cena.	376
Tabela 79.1. As figuras masculinas nos livros BNRJ 50,1,016, BL Stowe 25 e BSG 2685.	377
Tabela 79.2. As figuras masculinas nos livros BNRJ 50,1,016, BL Stowe 25 e BSG 2685.	378
Tabela 80. Iniciais dos fólhos com iluminuras nos livros BNRJ 50,1,016, BL Stowe 25 e BSG 2685.	379

Tabela 81. Ficha codicológica do livro de horas ONB 1929.	381
Tabela 82. Conteúdo do livro de horas ONB 1929.	381
Tabela 83. Iluminuras do livro de horas ONB 1929.	382
Tabela 84. Ficha codicológica do livro de horas BNF NAL 3114.	387
Tabela 85. Conteúdo do livro de horas BNF NAL 3114.	387
Tabela 86. Iluminuras do livro de horas BNF NAL 3114.	387
Tabela 87. Ficha codicológica do livro de horas BNF Lat. 1400.	392
Tabela 88. Conteúdo do livro de horas BNF Lat. 1400.	393
Tabela 89. Iluminuras do livro de horas BNF Lat. 1400.	393
Tabela 90. Ficha codicológica do livro de horas Walters W. 274.	399
Tabela 91. Conteúdo do livro de horas Walters W. 274.	400
Tabela 92. Iluminuras do livro de horas Walters W. 274.	400
Tabela 93. Ficha codicológica do livro de horas Cod. 106.	407
Tabela 94. Conteúdo do livro de horas Cod. 106.	407
Tabela 95. Iluminuras do livro de horas Cod. 106.	408
Tabela 96. A Crucificação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivv.	415
Tabela 97. O Pentecostes no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivv.	417

Tabela 98. A Virgem com o Menino no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	419
Tabela 99. A Anunciação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	421
Tabela 100. A Visitação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	423
Tabela 101. A Natividade no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	424
Tabela 102. O Anúncio aos pastores no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	426
Tabela 103. A Fuga para o Egito no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	428
Tabela 104. A Coroação da Virgem no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	429
Tabela 105. Davi no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	432
Tabela 106. Sepultamento no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	435
Tabela 107. Os anjos no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	436
Tabela 108. A Virgem no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	438
Tabela 109. Figuras masculinas no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	440
Tabela 110. Iniciais dos fólhos com iluminuras no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtiwy.	443
Tabela 111. A Crucificação nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat.1400, Cod. 106 e Walters W. 274.	459

- Tabela 112. O Pentecostes nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274. 459
- Tabela 113. A Virgem com Menino nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274. 460
- Tabela 114. A Anunciação nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274. 460
- Tabela 115. A Visitação nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274. 461
- Tabela 116. A Natividade nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274. 461
- Tabela 117. O Anúncio aos pastores nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274. 462
- Tabela 118. A Fuga para o Egito nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274. 462
- Tabela 119. A Coroação da Virgem nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274. 463
- Tabela 120. Davi Penitente nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274. 463
- Tabela 121. Iluminuras do Ofício dos Mortos nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274. 464
- Tabela 122. Ficha codicológica do livro de horas BNRJ 50,1,016. 469

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	50
2. O QUE SÃO LIVROS DE HORAS	56
2.1 A formação dos livros de horas	56
2.2 Conteúdo textual e iluminação	61
2.3 Produtores e consumidores de livros de horas	73
2.4 Usos e funções dos livros de horas e de suas imagens	81
2.5 Os livros de horas da coleção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	84
<u>2.5.1 O livro de horas BNRJ 50,1,001</u>	86
<u>2.5.2 O livro de horas BNRJ 50,1,010</u>	90
<u>2.5.3 O livro de horas BNRJ 50,1,019</u>	92
<u>2.5.4 O livro de horas BNRJ 50,1,020</u>	93
<u>2.5.5 O livro de horas BNRJ 50,1,022</u>	95
<u>2.5.6 O livro de horas BNRJ 50,1,023</u>	97
<u>2.5.7 O livro de horas BNRJ 50,1,028</u>	99
3. AS CARACTERÍSTICAS MATERIAIS E O CONTEÚDO DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016	101
3.1 Análise codicológica do manuscrito	101
<u>3.1.1 Encadernação</u>	104
<u>3.1.2 Descrição material</u>	107
<u>3.1.3 Estado de conservação do códice</u>	117
3.2 Análise paleográfica do manuscrito	118
<u>3.2.1 Calendário</u>	119
<u>3.2.2 Ofícios e orações</u>	129
<u>3.2.3 Orações dos fólhos finais</u>	141
<u>3.2.4 O fólho 160r e as correções e adições marginais</u>	150
<u>3.2.5 Conclusões relativas à paleografia do códice BNRJ 50,1,016</u>	155
3.3 Proveniência do manuscrito	158
<u>3.3.1 Coleções</u>	159
<u>3.3.2 Origem e datação do manuscrito</u>	162
3.4 Conteúdo do manuscrito	164

3.5	Comparações	188
4.	A ILUMINAÇÃO DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016	199
4.1	Iniciais	200
4.2	Margens	206
4.3	Miniaturas	217
	<u>4.3.1 Crucificação</u>	219
	<u>4.3.2 Pentecostes</u>	223
	<u>4.3.3 Maria com Cristo Morto</u>	226
	<u>4.3.4 Maria com o Menino Jesus e um anjo</u>	228
	<u>4.3.5 Anunciação</u>	228
	<u>4.3.6 Visitação</u>	240
	<u>4.3.7 Natividade</u>	242
	<u>4.3.8 Anúncio aos pastores</u>	245
	<u>4.3.9 Fuga para o Egito</u>	247
	<u>4.3.10 Coroação da Virgem</u>	250
	<u>4.3.11 Rei Davi</u>	253
	<u>4.3.12 Sepultamento</u>	255
4.4	Características estilísticas e iconográficas do livro de horas BNRJ 50,1,016	259
5.	AUTORIA E DATAÇÃO	278
5.1	Três Mestres e uma família de artistas: os Ypres	279
5.2	O livro de horas BNRJ 50,1,016 e os livros de horas do Seguidor do Mestre de Coëtivy: BL Stowe 25 e BSG 2685	347
	<u>5.2.1 O livro de horas BL Stowe 25</u>	347
	<u>5.2.2 O livro de horas BSG 2685</u>	353
	<u>5.2.3 Comparação entre os códices</u>	357
5.3	O livro de horas BNRJ 50,1,016 e os livros de horas do Mestre de Coëtivy	380
	<u>5.3.1 O livro de horas ONB 1929</u>	380
	<u>5.3.2 O livro de horas BNF NAL 3114</u>	386
	<u>5.3.3 O livro de horas BNF Lat. 1400</u>	392
	<u>5.3.4 O livro de horas Walters W. 274</u>	399
	<u>5.3.5 O livro de horas Cod. 106</u>	407
	<u>5.3.6 Comparação entre os códices</u>	414
	<u>5.3.7 Outras comparações</u>	449

5.4 Determinação da autoria do livro de horas BNRJ 50,1,016	454
6. CONCLUSÃO	468
REFERÊNCIAS	475
APÊNDICE A - OS SETE VERSOS DE SÃO BERNARDO E A ORAÇÃO SEGUINTE DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016 (F. 20R-20V)	485
APÊNDICE B - <i>OBSECRO TE</i> DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016 (F. 25R-28V)	487
APÊNDICE C - <i>O INTEMERATA</i> DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016 (F. 28V-30R)	490
APÊNDICE D – ORAÇÃO DA PÁGINA 30V DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016	492
APÊNDICE E – AS CINCO ALEGRIAS DA VIRGEM E A ORAÇÃO SEGUINTE DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016 (F. 86V – 87V)	493
APÊNDICE F - LITANIA DOS SANTOS DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016 (F. 99V-103V)	494
APÊNDICE G – “<i>LA LEUÇON NOTRE SEIGNEUR</i>” DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016 (F. 153V)	501
APÊNDICE H - HINOS À PAIXÃO DE CRISTO COMPOSTOS PELO MONGE JOÃO DE LIMOGES (F. 154R-156V)	502
APÊNDICE I – COLETA DO FÓLIO 157R DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016	506
APÊNDICE J - ORAÇÃO ENDEREÇADA À TRINDADE DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016 (F. 159R-160R)	507
APÊNDICE L – ORAÇÃO DO FÓLIO 160R DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016	508
APÊNDICE M - TABELA DAS OBRAS CONHECIDAS ATRIBUÍDAS AO MESTRE DE COËTIVY.	509
ANEXO A - IMAGENS DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016 QUE NÃO CONSTAM NA DIGITALIZAÇÃO DA FBN	510

ANEXO B - CONTRATO DE ADRIEN WINCART, DE 28 DE MARÇO DE 1495, EM QUE SE COMPROMETE A FAZER O SEPULCRO EM PEDRA NA CATEDRAL DO CASTELO DE MALESHERBES DE ACORDO COM OS CARTÕES FEITOS POR NICOLAS D'AMIENS.

519

ANEXO C - EM SEIS DE OUTUBRO DE 1479, COLIN D'AMIENS COMPARECE DIANTE DE LOUIS BARTHELEMY E LUCAS MALEVULT, NOTÁRIOS EM CHÂTELET DE PARIS, PARA ASSISTIR E CONSENTIR UMA VENDA DE TERRAS FEITA POR SUA MÃE À IGREJA SAINT-CORNEILLE DE COMPIÈGNE.

521

ANEXO D - EM 1474 COLIN D'AMIENS RECEBE SEU PAGAMENTO POR TER PINTADO SOBRE TELA O CARTÃO DE UM “JOYAU” DE OURIVESARIA PARA A IGREJA DE SAINT-JACQUES-DE-L'HÔPITAL POR OCASIÃO DA FESTA DE DEUS.

522

ANEXO E - EM 1464, COLIN D'AMIENS RECEBE SEU PAGAMENTO PELA DECORAÇÃO DE QUATRO BANDEIRAS NAS QUAIS ELE PINTARA VINTE E QUATRO GRANDES FLORES DE LIS.

522

ANEXO F - ENCOMENDA DO CARTÃO PARA A ESTÁTUA DESTINADA AO TÚMULO DE LUIS XI EM NOTRE-DAME DE CLÉRY, CIRCA 1480-83, ACOMPANHADO DO DESENHO TRAÇADO POR JEAN BOURRÉ E A DESCRIÇÃO.

522

1. INTRODUÇÃO

Esta tese de doutorado tem como objeto de estudo um livro de horas manuscrito e iluminado conservado na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ)¹ cujo número de localização é 50,1,016.² Ele faz parte de uma pequena coleção de quatro livros de horas manuscritos e iluminados que chegaram ao Brasil com a Corte Portuguesa em 1810, e que pertenciam, não se sabe desde quando, à Casa do Infantado, sendo, portanto, parte integrante da Real Biblioteca Portuguesa. Estes quatro livros, somados a outros cinco livros de horas - que não pertenceram à Real Biblioteca e foram adquiridos através de compras e doações diversas -, um breviário e dois saltérios, todos conservados na mesma seção da BNRJ, formam a maior coleção de manuscritos iluminados medievais no Brasil. São eles os livros de horas³ 50,1,001,⁴ 50,1,010,⁵ 50,1,019,⁶ 50,1,020,⁷ 50,1,022,⁸ 50,1,023,⁹ 50,1,028¹⁰ e 50,01,14 n° 002¹¹, o breviário 50,01,027 e os saltérios 50,01,14 n° 001 e 50,03,19.¹²

Tal acervo é pouco conhecido e pouco estudado no país: há apenas três catálogos publicados pela própria instituição, alguns artigos e duas dissertações de mestrado sobre estes manuscritos, sendo que nenhum destes textos contemplam a totalidade da coleção. O primeiro

¹ Fundada como Real Biblioteca, depois Biblioteca Real e Pública da Corte, Biblioteca Imperial e Pública da Corte, passou a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 1876. Em 1948 tornou-se Biblioteca Nacional do Brasil e desde 1990 Fundação Biblioteca Nacional. Preferimos usar a nomenclatura Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, conforme apresentado na tese original, embora o mais correto, segundo a banca, seria Fundação Biblioteca Nacional, a fim de não alterar o título original da tese. Cf. FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 78.

² Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212392/mss1212392.pdf. Acesso em 16 mar. 2021.

³ Os números correspondem à localização dos manuscritos na estante dentro do cofre (notação, cota, número de chamada), e não a seu número de registro. Decidimos adotar esta identificação pois é a mais usada na bibliografia e pela própria instituição.

⁴ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212389/mss1212389.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

⁵ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss35452/mss35452.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

⁶ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212393/mss1212393.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

⁷ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212394/mss1212394.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

⁸ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212395/mss1212395.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

⁹ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212396/mss1212396.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

¹⁰ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212396/mss1212396.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

¹¹ Apesar de constar no catálogo digital da FBN, este livro não está digitalizado e não foi encontrado.

¹² Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212398/mss1212398.pdf. Acesso em: 03 set. 2022.

catálogo é o da “Exposição Permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional”, publicado em 1885 sob a direção do bibliotecário João de Saldanha da Gama;¹³ o segundo é de 1973, organizado por Darcy Damasceno com o título “Manuscritos: Séc. XII-XVIII. Pergaminhos Iluminados e Documentos Preciosos”;¹⁴ já o terceiro é de autoria de Vera Faillace, publicado em 2016 com o título “Catálogo dos Livros de Horas da Biblioteca Nacional do Brasil”;¹⁵ proveniente de sua dissertação de mestrado defendida em 2009 com o mesmo título.¹⁶ É importante ressaltar que todas estas publicações foram iniciativas de servidores da BNRJ e que as duas primeiras fazem apenas breves descrições dos códices. O catálogo de Vera Faillace dedicado aos livros de horas é mais completo, contando com um artigo de François Avril,¹⁷ ex-conservador da Bibliothèque Nationale de France (BNF), em que ele lança hipóteses sobre a origem, datação e autoria dos códices.

Um estudo mais abrangente sobre esta coleção foi feito pelo frei Damião Berge em 1976 e encontra-se datilografado na Seção de Manuscritos da BNRJ com o título “Livros de horas manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro”.¹⁸ Apesar do título, Berge dedica-se especialmente a analisar os aspectos materiais, o texto e as iluminuras do códice 50,1,001, e apenas no último capítulo apresenta rápidas análises do texto e da decoração de dez dos doze manuscritos da coleção. Ele também publicou um artigo sobre o mesmo códice, intitulado “Um livro de horas do século XIV na Biblioteca Nacional”, em 1945 na Revista Verbum,¹⁹ que é um ensaio para o estudo de 1976. Ainda sobre o livro 50,1,001 há o artigo da professora Vânia Fróes nos Anais da Biblioteca Nacional de 2011, “O

¹³ GAMA, J. S. *Exposição Permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1885. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg73116/drg73116.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

¹⁴ DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon620428.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

¹⁵ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016. Disponível em: https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/miscelanea/2020/livro_de_horas_digital-6630.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

¹⁶ Id. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, Rio de Janeiro. 2009.

¹⁷ AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In.: FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 14-16.

¹⁸ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12). Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1589021/mss1589021.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

¹⁹ Id. Um livro de horas do século XIV na Biblioteca Nacional. *Revista Verbum*, Rio de Janeiro, Tomo II, n.1, p. 49-99, mar. 1945.

livro de horas dito de D. Fernando – maravilha para ver e rezar”.²⁰ Nele a professora analisa o calendário do livro de horas e discute as informações contidas em seu colofão, relacionadas à origem, datação e autoria do códice.

Especificamente em relação ao livro de horas 50,1,016, ele consta, como não poderia deixar de ser, nos três catálogos – com breves descrições materiais e textuais - e no último capítulo do estudo de Damião Berge. Há ainda um artigo com uma breve análise codicológica deste livro, de autoria de Ana Virgínia Pinheiro, também servidora da BNRJ, publicado em 2020 nos Anais da Biblioteca Nacional, chamado “O livro do olhar e do silêncio”,²¹ e, por fim, a dissertação intitulada “Orações pintadas: iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa”,²² de nossa autoria, que analisa as iluminuras do Ofício da Virgem deste códice.

Apesar de haver uma extensa bibliografia sobre livros de horas em várias línguas, especialmente em inglês e em francês, há uma escassez de publicações sobre este assunto em língua portuguesa, principalmente no contexto brasileiro. Além do estudo introdutório de Dagoberto Markl sobre o livro de horas de D. Manuel publicado em 1983,²³ uma das obras mais conhecidas sobre este assunto em língua portuguesa é o livro de James Marrow “As Horas de Margarida de Cleves”,²⁴ no qual ele analisa diversos aspectos deste manuscrito, levando em consideração o texto, a iluminação e os contextos sociais e históricos de produção e recepção do códice. Este foi o primeiro estudo de caso sobre um livro de horas ao qual tivemos acesso, ainda na graduação, e que acabou servindo como uma referência ao longo de toda nossa trajetória, e especialmente para o desenvolvimento desta tese, que pode ser compreendida como um estudo monográfico sobre o livro de horas 50,1,016, que busca analisá-lo segundo uma perspectiva interdisciplinar.

Desta forma, seguimos dois grandes eixos de investigação: o livro e suas condições de produção. O primeiro consistiu no exame profundo do códice, levando em consideração seu

²⁰ FRÓES, V. O livro de horas dito de D. Fernando – maravilha para ver e rezar. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 129, p. 83-135, 2011. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_2009_00129.pdf. Acesso em: 20 fev. 2021.

²¹ PINHEIRO, A. V. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 31-68, 2020. Disponível em: https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/miscelanea/2020/anais_da_biblioteca_nacional_vol.137_-_2017-6933.pdf. Acesso em: 19 set. 2022.

²² SOUZA, M.I.E.D. *Orações pintadas: iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/830354.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

²³ MARKL, D. *Livro de horas de D. Manuel: estudo introdutório de Dagoberto Markl*. Lisboa: Crédito Predial Português, 1983.

²⁴MARROW, J. *As Horas de Margarida de Cleves*. Lisboa: Ms. Calouste Gulbenkian, 1995.

texto e suas imagens. O segundo, no estudo do contexto de produção no qual o livro foi confeccionado, procurando identificar sua data e local de produção e o ateliê responsável por suas iluminuras. Para isso, seguimos uma metodologia de análise que visa estudar o livro como um todo, considerando todas as suas partes em detalhes, identificando suas particularidades e modos de funcionamento próprios. Neste sentido, foram fundamentais as análises codicológica, paleográfica, artística, estilística, litúrgica e histórica do livro, usando também, sempre que necessário, a comparação entre o livro de horas 50,1,016 e os livros de horas que fazem parte de seu mesmo contexto de produção. A investigação do contexto histórico referente ao espaço de produção desse livro de horas se faz importante, uma vez que ele será entendido em uma relação dinâmica com a sociedade que o produziu e a – ou as – que o consumiu (ou consumiram), entendendo seu suporte e sua materialidade junto a seus usos e funções específicos.

Para iniciar nossa investigação procuramos primeiro confirmar se as informações já levantadas por Damião Berge, Vera Faillace e François Avril sobre o manuscrito 50,1,016 estavam corretas. Berge e Faillace informam que o uso litúrgico do códice é parisiense, que ele apresenta 160 fólhos, mede 180 x 130 mm e sua encadernação é moderna, feita em pergaminho. Seu texto foi escrito em letra gótica, em latim. No calendário e nos sufrágios dos santos a escrita é em francês. Seu conteúdo inclui, nesta ordem, um calendário em francês, as Horas da Cruz, do Espírito Santo, as passagens dos Evangelhos, orações à Virgem Maria, as Horas da Virgem Maria incompletas, os Salmos Penitenciais, a Ladainha de Todos os Santos, o Ofício dos Mortos, as Memórias dos Santos, Hinos à Paixão de Cristo escritos pelo monge João de Limoges e as Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz, sendo estes dois últimos textos adições posteriores ao manuscrito.

Em relação à iluminação, o livro possui quinze miniaturas: a Crucificação no fólho 13r, o Pentecostes no fólho 16v, Maria com Cristo Morto na margem direita do fólho 25r, Maria com o Menino Jesus e um anjo na margem esquerda do fólho 28v, a Anunciação no fólho 32r, em cujas margens aparecem três medalhões com o Nascimento da Virgem, a Apresentação da Virgem no templo e as Bodas de Maria e José, a Visitação no fólho 52v, a Natividade no fólho 62r, o Anúncio aos pastores no fólho 67r, a Fuga para o Egito no fólho 76v, a Coroação da Virgem no fólho 82r, Davi Penitente no fólho 88r e um sepultamento no fólho 104r.

François Avril, no artigo já citado anteriormente, lança hipóteses para o ano de confecção do manuscrito, c. 1460, seu provável local de produção, Paris, e sua autoria, apontando suas ligações com o ateliê do Mestre de Coëtivy, mas também com outros dois códices que seriam de um Seguidor deste Mestre, o manuscrito 2685 localizado na

Bibliothèque Sainte Geneviève (BSG) e o manuscrito Stowe 25 localizado na British Library (BL). Considerando todas estas informações, dividimos nossa tese em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, considerando a necessidade de produção de material em português sobre livros de horas, fizemos uma revisão bibliográfica e historiográfica sobre o assunto, discutindo o que é um livro de horas, em que contextos ele surgiu, seus usos e funções, qual é o seu conteúdo padrão, de que maneira ele é confeccionado, como ele se insere no mercado de livros e qual é a sua importância na história do livro. Para esta parte foram fundamentais as publicações de Victor Leroquais, Christopher de Hamel e Roger Wieck, três especialistas nesta temática. Também apresentamos os outros livros de horas que integram a coleção da BNRJ, usando para isso os catálogos e publicações já citadas no início desta introdução.

No segundo capítulo dedicamo-nos ao exame material do códice a partir de consultas feitas presencialmente na seção de manuscritos da BNRJ. Neste capítulo também analisamos minuciosamente o texto do livro de horas 50,1,016, identificando cada uma de suas orações, confrontando-as com traduções feitas por diversos autores para o inglês e para o português e retraduzindo-as quando necessário (as traduções que fizemos encontram-se nos apêndices A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, L). Também fizemos uma análise paleográfica do texto do códice, com o objetivo de identificar seus escribas e o tipo de letra utilizado.

No terceiro capítulo dedicamo-nos ao exame da iluminação do livro: as iniciais, as imagens nas margens e as quinze miniaturas, analisando seus aspectos formais, iconográficos e estilísticos, bem como as relações que constituem com a estrutura do livro e com os textos. Empregamos aqui um método interpretativo centrado na identificação dos detalhes das imagens, nos signos pictóricos, aproximando-nos assim do método indiciário.²⁵ Nosso objetivo neste capítulo foi identificar os modos de figuração e de funcionamento próprios ao livro de horas 50,1,016, bem como buscar determinar quantos artistas o iluminaram e quais são seus traços estilísticos mais característicos.

No quarto e último capítulo debruçamo-nos sobre a questão da autoria do códice, com o objetivo de verificar a hipótese de François Avril de que o livro pertenceria ao ateliê do Mestre de Coëtivy ou de seu Seguidor. Para isso apresentamos quem foi o Mestre de Coëtivy, quais são suas características estilísticas e suas obras conhecidas, levantamento que apresentamos no apêndice M. Construímos um corpus de cinco livros de horas atribuídos ao Mestre por François Avril, além dos dois livros de horas atribuídos também por ele a seu

²⁵ Cf. GINZBURG, C. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-275.

Seguidor, e comparamo-los com as iluminuras do livro de horas 50,1,016 em seus aspectos formais, iconográficos e estilísticos. O acesso às obras foi em parte digital e em parte presencial, graças a uma bolsa de estudos de dois meses fornecida pela CAPES que nos permitiu fotografar e analisar as obras do Mestre localizadas em Paris.

Para encerrar esta introdução, queremos reafirmar a importância do livro de horas para o estudo e a compreensão da história do livro medieval. Este é o tipo de livro manuscrito que chegou em maior número até os dias de hoje, mostrando assim a popularidade deste livro entre os habitantes da Europa ocidental. A presença de nove destes livros em uma instituição pública no Brasil representa uma oportunidade para o desenvolvimento dos estudos medievais no país, bem como dos estudos sobre codicologia, paleografia, imagem e religiosidade medievais. Em última instância, esperamos que esta tese se some aos esforços feitos por pesquisadores brasileiros no sentido de mostrar que é possível estudar história medieval no Brasil, e, neste caso, com fontes medievais localizadas no Brasil.

2. O QUE SÃO LIVROS DE HORAS

O objetivo deste capítulo é apresentar o que é um livro de horas, discutindo a formação desse tipo de livro, sua origem, seu conteúdo textual e imagético mais característico, bem como seus usos e funções. Também será abordada a importância deste tipo de livro como fonte para o estudo da história da devoção, das práticas religiosas e da arte no Ocidente medieval. Mais especificamente, como um estudo de caso, iremos nos remeter à maior coleção de livros de horas existente no Brasil, a da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), para com isso podermos contextualizar o principal objeto de estudo desta tese: o livro de horas BNRJ 50,1,016.

2.1 A formação dos livros de horas

O livro “*Les livres d’heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France*”, escrito em 1927 pelo cônego Victor Leroquais, é provavelmente a grande obra de referência para os estudos sobre livros de horas, principalmente aqueles de origem francesa. É por isso que recorreremos principalmente a ele para compreender melhor a origem deste tipo de livro.

Segundo esta obra, um fator que ajuda a explicar a origem destes livros foi a prática, por parte dos monges e padres seculares, de recitar, junto ao Ofício Canônico, ofícios suplementares e orações de suas escolhas, que incluíam o Ofício da Virgem, os Salmos Graduais, os Salmos Penitenciais, as Litanias, sufrágios, o Ofício dos Mortos. Tal prática, que teria se iniciado por Bento de Aniane na abadia de Cornelimunster no século IX,²⁶ já estava plenamente implementada nos mosteiros ocidentais no século XIII, do que são testemunhas os breviários deste período.

Da prática monástica passou-se à prática laica, conforme nos informa Leroquais:

Em matéria litúrgica, a regra geral é que os fiéis pegam emprestado dos monges e clero secular a maior parte de suas práticas de piedade. Na prática, os leigos não podem recitar este ofício divino, cuja recitação absorve um tempo considerável nos mosteiros e catedrais. A tarefa é muito pesada e muito complexa para eles, é irreconciliável com suas ocupações cotidianas. Ao invés do principal, eles se contentam com o acessório. Ao invés do grande ofício, restam os pequenos ofícios e as orações suplementares. Uns e outros oferecem a dupla vantagem de serem curtos e de serem sempre os mesmos, salvo pequenas variações no Ofício da Virgem para os tempos do Advento e do Natal. Estas características fixam a escolha dos fiéis. É fácil procurar o texto dos ofícios supererrogatórios e das orações: serão encontrados

²⁶ LEROQUAIS, V. *Les livres d’heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1927, p. IX, t. I.

nos breviários. Não resta outra coisa a fazer a não ser transcrevê-los para um livro que já estava há tempos nas mãos dos fiéis.²⁷

É necessário aqui fazer uma pausa nas explicações de Leroquais para esclarecer alguns pontos de seu texto. Em primeiro lugar é preciso entender do que se trata o Ofício Divino. Este é um ciclo de devoções diárias recitado pelos membros das ordens religiosas e do clero secular. Originou-se nos serviços das sinagogas judaicas e na Igreja primitiva. Inicialmente, cada ofício consistia principalmente na recitação de salmos e lições retiradas da Bíblia; com o passar do tempo, foram adicionados hinos, antífonas, responsórios, cânticos, coletas, entre outras. No século VIII o ciclo das oito horas canônicas para a recitação do Ofício Divino estava fixado: matinas e laudes, recitadas ainda de madrugada, primas (recitadas ao amanhecer, às 6:00h), terças (às 9:00h), sextas (12:00h), noas (15:00h), vésperas (16:30h) e completas (recitadas ao entardecer). Junto com a missa, o Ofício Divino formava a base da liturgia cristã²⁸ e era parte importante e diária das tarefas do clero secular e regular. Por isso, inúmeros ofícios e textos foram criados ao longo do tempo, e, combinados com as leituras e salmos extraídos da Bíblia, formavam um longo rito nas comunidades monásticas.

Vários livros litúrgicos diferentes eram utilizados nestas comunidades durante o Ofício Divino e a missa, como os antifonários,²⁹ que reuniam as antífonas e partes cantadas do Ofício Divino; os graduais,³⁰ que continham os cânticos; os hinários,³¹ que continham os hinos; os lecionários,³² que reuniam as leituras usadas na liturgia; os martirólogos,³³ que continham narrativas das vidas dos santos; os saltérios,³⁴ que continham os salmos; dentre outros. No século XI vários destes volumes combinam-se para formar o breviário, que se torna então o

²⁷ “Or, en matière liturgique, la règle constante est que les fidèles empruntent aux moines et aux séculiers la plupart de leurs pratiques de piété. En l’espèce, les laïques ne pouvaient songer à cet office divin dont la récitation absorbait un temps considérable dans les monastères et les cathédrales. La tâche était trop lourde et trop complexe pour eux; elle était inconciliable avec leurs occupations quotidiennes. A défaut du principal, ils se contentèrent de l’accessoire. A côté du grand office, restaient les petits offices et les prières supplémentaires. Les uns et les autres offraient le double avantage d’être courts et d’être toujours les mêmes, sauf quelques changements dans l’office de la Vierge pour le temps de l’Avent et celui de Noël. Cette considération fixa le choix des fidèles. Il était facile de se procurer le text des offices surérogatoires et des prières: on le trouvait dans les bréviaires manuscrits. Il ne restait plus qu’à le transcrire à la suite d’un livre depuis longtemps déjà entre les mains de fidèles.” LEROQUAIS, V. *Les livres d’heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1927, p. X, t. I. Todas as traduções são da autora, a menos que haja outra indicação.

²⁸ BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 50-51.

²⁹ Ibidem, p. 11-12.

³⁰ Ibidem, p. 62.

³¹ Ibidem, p. 69.

³² Ibidem, p. 78.

³³ Ibidem, p. 83.

³⁴ Ibidem, p. 103.

principal livro de serviços religiosos necessários à celebração do Ofício Divino, recitado diariamente pelos membros das ordens religiosas e clérigos.³⁵

Figura 1. William de Brailes. Morte, Assunção e Coroação da Virgem Maria, f. 61r. The Brailes Hours, Oxford, c.1240. Londres: The British Library (MS Add. 49999).



Fonte: The British Library. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/a-historiated-initial-of-william-de-brailes-from-the-de-brailes-hours>.

³⁵ BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 25-26.

Segundo Victor Leroquais, desde a época carolíngia até o século XIII o livro de orações dos fiéis era o saltério, e foi a este tipo de livro que os textos acessórios recitados pelos monges – as Litanias, o Ofício dos Mortos, o Pequeno Ofício da Virgem Maria, os sufrágios – foram adicionados, formando assim uma combinação do saltério e do livro de horas, combinação que perdurou ao longo deste século.³⁶ Podemos ver um dos primeiros exemplos deste tipo de livro na figura 1. A partir do século XIV, os ofícios e orações suplementares se separam aos poucos do saltério para formar um compêndio especial, que se desenvolve e se enriquece com elementos secundários: o livro de horas.

Por isso podemos dizer que o livro de horas pode ser compreendido como um breviário para uso dos leigos. É preciso, porém, ressaltar as diferenças entre os dois tipos de livros, e a principal delas é a total independência do livro de horas em relação ao ciclo litúrgico. Além disso, sua leitura não possui nenhum caráter obrigatório, pois sua recitação é tarefa de devoção privada. Sua composição escapa ao controle da Igreja: algumas partes são tomadas emprestadas do breviário, como o calendário, os salmos e alguns ofícios, enquanto outras partes são fruto da vontade de seus comanditários.³⁷

Em resumo, o livro de horas é um livro de orações medieval feito para leitura privada e meditação dos leigos, formando uma versão curta do ciclo de orações diárias e salmos recitados do breviário pelos membros das ordens religiosas. Cada ofício não é maior do que algumas páginas, e os livros eram geralmente pequenos e portáteis. Seu principal texto era o Pequeno Ofício da Virgem Maria, cuja recitação privada é uma expressão da vontade dos leigos de imitar a vida de orações dos religiosos.³⁸

O livro de horas tomou sua forma padrão no século XIII e continuou em uso geral até o início do século XVI, sendo mais usado e produzido na França e em Flandres. Seus textos variam levemente de acordo com o Uso, e eles eram geralmente iluminados de acordo com a vontade de seus comanditários, contendo um ciclo de imagens para cada grande parte do texto. A maioria dos livros de horas que sobreviveram foram feitos nos séculos XV e XVI, e foram produzidos em tal número que ainda formam o grupo mais comum de manuscritos iluminados europeus remanescentes.³⁹ Eram muito comuns como presentes de núpcias entre

³⁶ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1927, p. XI, t. I.

³⁷ *Ibidem*, p. VI, t. I.

³⁸ BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 24.

³⁹ HAMEL, C. Book of Hours. In: *The Oxford Art Online*. Oxford: Oxford University Press, 2007-2009. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com.echo.louisville.edu/subscriber/article/grove/art/T010009>. Acesso em: 19 out. 2009.

noivos. Também eram utilizados para alfabetização de crianças⁴⁰ [Fig. 2]. Por serem bens de alto valor monetário, tanto pelos materiais utilizados para sua confecção quanto por sua iluminação, eram preciosos símbolos de *status* e figuravam em testamentos. Além disso, eram objetos que constituíam importante faceta da piedade laica durante a Idade Média, e nos ajudam a compreender algumas de suas práticas devocionais.⁴¹

Figura 2. Alfabeto e Pai Nosso, f. 1r. Livro de Horas. Nova York: Pierpont Morgan Library (M.487).



Fonte: The Index of Medieval Art. Disponível em: <https://ima.princeton.edu/2016/09/01/back-to-school/>.

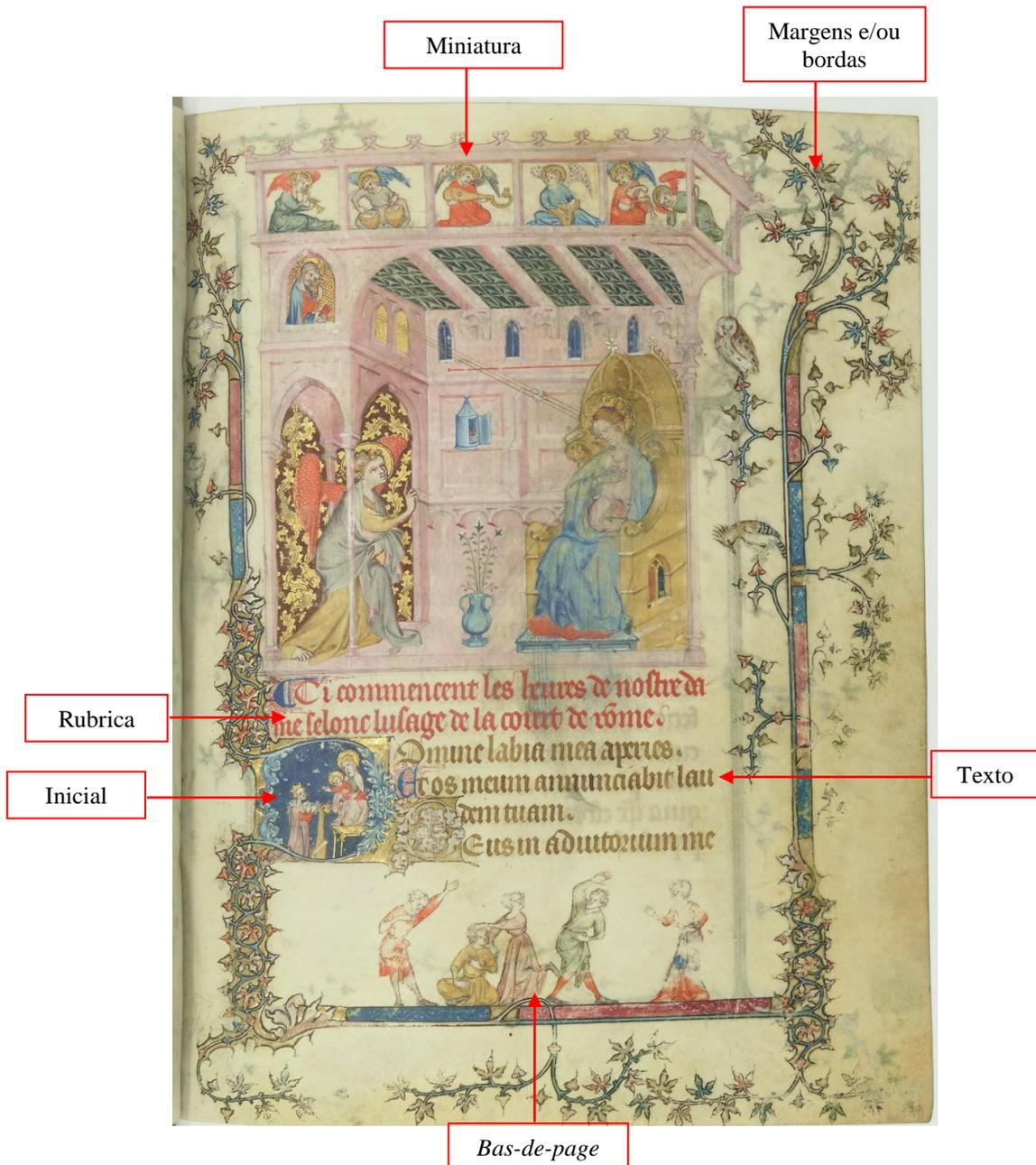
⁴⁰ WIECK, R. *Painted prayers: the book of hours in Medieval and Renaissance Art*. New York: George Braziller Inc, 1997, p. 13.

⁴¹ Tais questões serão abordadas na seção 2.4 deste capítulo.

2.2 Conteúdo textual e iluminação

Os manuscritos iluminados são objetos bastante complexos, com várias camadas de significados e um conteúdo bastante diversificado, tanto do ponto de vista textual quanto do ponto de vista das imagens. Podemos ver na figura 3 um exemplo dos elementos que podem formar um fôlio de um manuscrito iluminado.

Figura 3. Esquema de um fôlio de um manuscrito iluminado com seus elementos constitutivos. Jean Pucelle. Matinas do Ofício da Virgem, f. 39r. Livro de Horas de Joana de Navarra, Paris, c.1340. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3145).



Além do texto principal, temos as rubricas, geralmente escritas em vermelho, que auxiliam a identificar partes importantes do texto,⁴² a miniatura que ocupa boa parte do espaço do fólio, as margens decoradas, as letras iniciais⁴³ de diferentes tamanhos e tipos, o *bas-de-page*.⁴⁴ Estes diversos tipos de iluminação eram elementos quase sempre presentes nos livros de horas, caracterizando-os assim como livros de luxo.

Antes de prosseguir com a descrição do conteúdo do livro de horas, deve-se esclarecer a importância do conceito de iluminura e do uso do termo. Segundo Maurice Smeyers, miniatura é “uma decoração gráfica ou pintada, sobre papel ou pergaminho, executada a mão, sem nenhum procedimento ou recurso mecânico”.⁴⁵ O termo pode comportar tanto as ilustrações de textos quanto os elementos decorativos como as iniciais e as imagens das margens. Também pode significar uma cena colorida que acompanha um texto para lhe esclarecer, ou visualizar, ou mesmo toda a ilustração ou decoração do manuscrito. Este vocábulo vem do latim *minium*, um tipo de pigmento usado para fazer a cor vermelha.

Por volta do século XI surge na Itália o termo *illuminare*, que significa iluminar, trazer à luz,⁴⁶ derivado do uso da prata e do ouro, sublinhando o caráter brilhante e luminoso da miniatura. Assim sendo, o termo iluminura refere-se tanto ao sentido de esclarecer, dar significado a alguma coisa – no caso os textos dos livros medievais – como também ao material utilizado na confecção dessas imagens: a folha de ouro. Smeyers enfatiza ainda a dependência mútua de significados entre a miniatura e o texto em um livro manuscrito, uma vez que o bom funcionamento de um necessita do outro. Por isso apresentaremos juntos os conteúdos imagético e textual do livro de horas.

Como vimos, segundo Victor Leroquais, o conteúdo essencial dos livros de horas é aquele emprestado dos breviários: o calendário, o Pequeno Ofício da Virgem Maria, os Salmos Penitenciais, as Litanias, os sufrágios e o Ofício dos Mortos. Juntaram-se a estes alguns elementos secundários, que podem ser encontrados na maior parte dos livros de horas: os fragmentos dos Evangelhos, a Paixão segundo João, as orações *Obsecro te* e *O Intemerata*, o Ofício do Espírito Santo, o Ofício da Cruz, as Quinze Alegrias da Virgem; além disso, outros elementos, chamados por ele de acessórios, também podem aparecer, como os Salmos

⁴² BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 111.

⁴³ Letra alargada e decorada que introduz uma importante seção do texto. As iniciais podem ter diferentes níveis de significação, de acordo com as divisões do texto ou seu lugar num programa de decoração. *Ibidem*, p. 73.

⁴⁴ Literalmente “fim da página”, parte de baixo do fólio logo a seguir do texto ou da iluminura principal onde há cenas, geralmente sem margem, que podem ou não se referir ao texto ou imagem do fólio. *Ibidem*, p. 16.

⁴⁵ SMEYERS, M. *La miniature*. Turnhout: Brepols, 1974, p. 58.

⁴⁶ WALTHER, I.; WOLF, N. *Codices Ilustres: los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. Madrid: Taschen, 2005, p.11.

Graduais, os ofícios em homenagem a outros santos, o saltério de São Jerônimo, orações diversas.⁴⁷ Cada um destes textos pode vir acompanhado de um conjunto de iluminuras diretamente relacionado a ele.

O calendário é a primeira parte do livro de horas e sua disposição é geralmente a mesma: dividido em quatro colunas, cada uma com uma informação diferente [Fig. 4]. Na primeira coluna há uma série de números romanos que vão do I ao XIX chamados de Números Dourados, que indicam a quantidade de aparições das luas novas, e conseqüentemente, contando quatorze dias para frente, das luas cheias ao longo do ano. Esta informação era usada para calcular a data da Páscoa em cada ano, celebrada sempre no domingo seguinte à primeira lua cheia após o equinócio de primavera no hemisfério norte. Esta forma de cálculo, que deveria prever as variações da lua, contribuiu para a discrepância entre as datas medievais e as datas modernas da Páscoa.⁴⁸

Na segunda coluna estão as letras dominicais, que vão do A ao G e se repetem, indicando inicialmente os domingos, o que vai servir, por conseguinte, à identificação dos outros dias da semana. Todo ano essa letra dominical muda, movendo-se para trás. Então, para cada ano, uma das letras, do A ao G, corresponde a um domingo.⁴⁹

Na terceira coluna está a contagem de dias do mês indicada pelo antigo sistema romano de *calendas*, *idas* e *noas*. As *calendas* são sempre o primeiro dia do mês, enquanto as *idas* podem ser duas datas: o 13º dia do mês em janeiro, fevereiro, abril, junho, agosto, setembro, novembro e dezembro; e o 15º dia do mês nos demais meses (março, maio, julho, outubro); já as *noas* ocorrem nove dias antes das *idas*. Como a data das *idas* é variável, a data de *noas* também varia: dia sete para março, maio, julho e outubro, e dia cinco para os demais meses. Os outros dias da semana que não sejam os assinalados por estas datas são contados em relação a elas.

Finalmente, na quarta e última coluna estão indicados os dias dos santos, festas e períodos litúrgicos. É nesta parte que se encontra a informação principal deste tipo de calendário litúrgico, ou seja, as principais festas do calendário oficial da Igreja de Roma e das dioceses locais, servindo como um guia do tempo sacro.

Em relação à iconografia, destaca-se o ciclo dos trabalhos do mês, que mostra as atividades típicas para cada mês do ano segundo as estações e o clima, e os signos do zodíaco.

⁴⁷ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1927, p. XIV, t. I.

⁴⁸ WIECK, R. *Painted Prayers: the book of hours in Medieval and Renaissance Art*. New York: George Braziller Inc, 1997, p. 27-28.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 28.

Figura 4. Esquema que demonstra os diferentes elementos que estavam presentes nas páginas dos calendários dos livros de horas. Mês de junho, f. 6r. Horas de Catarina de Cleves, Utrecht, c.1440. Nova York: Pierpont Morgan Library (M.917).



Números dourados – utilizados para calcular a data da Páscoa, festa mais importante do calendário cristão.

Letras dominicais – indicam os domingos, e consequentemente os outros dias da semana.

Dias da semana indicados pelo antigo sistema romano de calendae, idas e noas.

Dias de santos e festas litúrgicas – os dias escritos em vermelho indicam os mais importantes para aquela diocese.

Um belo exemplo deste tipo de iconografia é encontrado nas Mui Ricas Horas do Duque de Berry,⁵⁰ confeccionadas entre os anos de 1410 e 1416 [Fig. 5]. No calendário deste manuscrito, confeccionado pelos irmãos Limbourg, Barthélemy van Eyck e Jean Colombe, vemos o ciclo completo dos trabalhos dos meses e dos signos do zodíaco: em janeiro uma cena de banquete onde aparece o próprio Duque de Berry; em fevereiro uma cena de interior; em março o preparo da terra e a sementeira; em abril uma cena da vida cortesã; em maio um cortejo de caça, do qual novamente faz parte o Duque; em junho a colheita do feno; em julho a tosquia das ovelhas, em agosto uma cena de falcoaria, em setembro a colheita da uva e o preparo do vinho; em outubro o cultivo dos campos, em novembro a alimentação dos porcos, e em dezembro o abate dos porcos.

Juntando esta iconografia, que representa o tempo cotidiano, com a iconografia do zodíaco, que representa o tempo astrológico, e as festas e dias de santos que formam o tempo litúrgico, tem-se uma ideia da concepção de tempo medieval: um tempo complexo e multifacetado, ao mesmo tempo cíclico e linear, em que várias dimensões se sobrepõem para criar uma só.⁵¹ Outra característica importante dos calendários é que eles podem ser utilizados todos os anos e auxiliam na identificação da proveniência e da datação do livro, uma vez que eles variam de acordo com o Uso e as festas litúrgicas locais.⁵²

O Uso é um tipo específico de liturgia (conjunto de versos, respostas, antifonas e capítulos) praticado em uma região particular ou por um grupo de pessoas. Os textos das missas e do Ofício Divino, bem como sua ordem durante o ano, variam de acordo com esses ritos, com celebrações relacionadas a santos locais sendo particularmente variáveis. Durante a Idade Média, alguns Usos foram regulamentados por grandes catedrais ou ordens religiosas e acabaram se espalhando além de sua região de origem.⁵³ Sobre isto nos fala Christopher de Hamel:

Exatamente porque eles [os Usos] variam é difícil de entender: algumas cidades bem pequenas como Théroutanne, Bayeux e Le Mans patrioticamente têm seu próprio Uso. Há outros Usos mais gerais como o de Utrecht (empregado em toda a Holanda), Sarum de Salisbury (usado em toda a Inglaterra e em livros feitos no continente para clientes ingleses), e o onipresente Uso de Roma que ocorre em todos os livros de horas italianos, em muitos livros flamengos e se tornou cada vez mais comum em livros de horas franceses a partir do século XV.⁵⁴

⁵⁰ Irmãos Limbourg, Barthélemy d’Eyck, Jean Colombe. *Mui Ricas Horas de Jean, Duque de Berry*. Paris, 1411-1486. Chantilly: Musée Condé (Ms 65).

⁵¹ Cf. BOURGOING, J. *The Calendar: history, lore and legend*. New York: Harry N. Abrams Inc, 2001.

⁵² WIECK, R. *Painted Prayers: the book of hours in Medieval and Renaissance Art*. New York: George Braziller Inc, 1997, p. 26-27.

⁵³ BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 123.

⁵⁴ “Exactly why they varied is difficult to understand: some really quite small towns like Théroutanne, Bayeux and Le Mans patriotically had their own Use. There are other more general Uses such as that of Utrecht (which

Figura 5. A iconografia dos trabalhos dos meses, apresentada na ordem cronológica. Irmãos Limbourg. Calendário das Mui Ricas Horas de Jean, Duque de Berry. Paris, c.1410. Chantilly: Musée Condé (Ms 65).



Fonte: Wikipedia. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_tr%C3%A8s_riches_heures_du_duc_de_Berry.

was normal for all the Netherlands), Sarum or Salisbury (which was used throughout England and in continental manuscripts intended for English customers), and the ubiquitous Use of Rome which occurs in all Italian Books of Hours, in most Flemish Books of Hours (this is particularly frustrating) and increasingly often in France by the end of the fifteenth century." HAMEL, C. *A history of illuminated manuscripts*. New York: Phaidon Press, 1994, p. 178.

A identificação do Uso do manuscrito pode ser uma valiosa informação para auxiliar a determinar sua datação, proveniência e propriedade, principalmente em livros de horas feitos na França, já que muitas cidades tinham seu próprio Uso (Paris, Rouen, Besançon, Poitiers...). Para fazer tal identificação devemos olhar para as antífonas e capítulos das primas e noas do Ofício da Virgem, bem como para os salmos. De acordo com a variação destes textos será possível identificar o Uso do manuscrito.⁵⁵ Na tabela da figura 6 podemos ter uma ideia desta variação de acordo com os Usos mais comuns, segundo De Hamel:

Figura 6. Tabela com os Usos mais comuns dos manuscritos e suas variações.

PRIME		NONE		Use of
<i>antiphon</i>	<i>capitulum</i>	<i>antiphon</i>	<i>capitulum</i>	
Assumpta est ...	Quae est ...	Pulchra es ...	In plateis ...	Rome
Benedicta tu ...	Felix namque ...	Sicut lilium ...	Per te dei ...	Paris
Maria virgo ...	Per te dei ...	Pulchra es ...	Et radicavi ...	Rouen
O admirabile ...	In omnibus ...	Germinavit ...	Et radicavi ...	Sarum
Ecce tu pulchra ...	Ego quasi ...	Fons hortarum ...	Et radicavi ...	Besançon
O admirabile ...	Virgo verbo ...	Ecce Maria ...	Et radicavi ...	Poitiers
Doe du ontsprekeliken ...	Van aen beghin ...	Siet Maria ...	Ic bin verhoget ...	Utrecht

Fonte: HAMEL, C. *A history of illuminated manuscripts*. New York: Phaidon Press, 1994, p. 180.

O Pequeno Ofício da Virgem Maria forma o coração dos livros de horas, ele que é uma versão resumida do Ofício da Virgem contido nos breviários. Esse ofício foi criado ainda no século IX por Bento de Aniane (747-821), e incluído então no Ofício Divino dos clérigos. O Pequeno Ofício da Virgem Maria é o mais completo ofício em um livro de horas, com leituras, respostas, antífonas, salmos, versículos, hinos e orações para cada uma das oito horas canônicas, cujo grande tema é a Encarnação de Cristo, e o papel desempenhado por Maria em sua infância, em ordem cronológica.

Cada hora canônica se inicia com uma fórmula característica, cuja função é introdutória e invocatória, em que se pede para que Deus abençoe os pensamentos do fiel durante a recitação das Horas. Nas matinas a fórmula é constituída por dois versículos e duas respostas intercaladas:

V: *Domine labia mea aperies.*

R: *Et os meum annuntiabit laudem tuam.*

V: *Deus in adiutorium meum intende.*

⁵⁵ HAMEL, C. *A history of illuminated manuscripts*. New York: Phaidon Press, 1994, p. 180.

R: *Domine ad adiuvandum me festina.*⁵⁶

Já nas laudes, primas, terças, sextas, noas e vésperas, somente o segundo versículo e a segunda resposta servem de introdução. Nas completas, o primeiro versículo e a primeira resposta são diferentes, enquanto as duas últimas se mantêm:

V: *Converte nos Deus salutaris noster.*

R: *Et averte iram tuam a nobis.*

V: *Deus in adiutorium meum intende.*

R: *Domine ad adiuvandum me festina.*⁵⁷

Na iconografia característica deste ofício geralmente há uma imagem para cada hora canônica, cujo ciclo mais comum é o da Vida da Virgem. Este tema tem grande relevância iconográfica: ele se torna comum a partir do século XIII tanto em livros iluminados quanto em outros suportes, como pinturas, afrescos e mesmo gravuras. Seu conteúdo apresenta os principais acontecimentos da vida de Maria, destacando seu papel na Encarnação, no nascimento e durante a infância de Cristo. Assim, nas matinas, é comum encontrarmos uma iluminura com o tema da Anunciação; nas laudes, da Visitação; nas primas, da Natividade; nas terças, do Anúncio aos pastores; nas sextas, da Adoração dos magos – também chamada de Epifania; nas noas, da Apresentação no templo (ou Circuncisão de Cristo); nas vésperas, da Fuga para o Egito; e nas completas, da Coroação da Virgem (ou Morte da Virgem). Outro ciclo iconográfico que pode aparecer, principalmente nos livros de horas feitos com o Uso de Sarum de Salisbury e de origem flamenga, é o da Paixão de Cristo. Nele são representados Cristo no Horto, a Traição de Judas, Cristo perante Pilatos, a Flagelação de Cristo, Cristo carregando a Cruz, a Crucificação, a Deposição da Cruz e o Sepultamento, respectivamente em cada hora canônica. Raramente os dois ciclos iconográficos estão presentes juntos.

Devemos destacar dois exemplos deste modelo de combinação iconográfica: um deles, muito famoso, é o livro de horas de Joana D'Evreux, feito em 1366 por Jean Pucelle.⁵⁸ Outro

⁵⁶ V: Ó Deus, abra meus lábios.

R: E minha boca irá declarar o teu louvor.

V: Venha em meu socorro, ó Deus.

R: Ó Senhor, apressa-te em me ajudar.

⁵⁷ V: Converte-nos ó Deus, nosso Salvador.

R: E evite tua ira sobre nós.

V: Venha em meu socorro, ó Deus.

R: Ó Senhor, apressa-te em me ajudar.

exemplo menos conhecido é o livro de horas 50,1,001 da coleção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde os dois ciclos aparecem no fólio *verso* e no fólio *recto* seguinte do Ofício da Virgem. Assim, as matinas apresentam Cristo no Horto e a Anunciação; as laudes, a Traição de Judas e a Visitação; as primas, Cristo perante Pilatos e a Natividade; as terças, a Flagelação de Cristo e o Anúncio aos pastores; as sextas, Cristo carregando a Cruz e a Epifania; as noas, a Crucificação e a Circuncisão; as vésperas, a Deposição da Cruz e o Massacre dos Inocentes; e as completas, o Sepultamento de Cristo e a Fuga para o Egito, respectivamente da esquerda para a direita [Fig. 7].

Os Ofícios da Cruz e do Espírito Santo são mais curtos, não possuem a hora de laudes e nem salmos em suas horas canônicas. Eles versam sobre a sequência da Paixão de Cristo e os atributos do Espírito Santo, respectivamente. As fórmulas introdutórias de cada hora são as mesmas já citadas anteriormente. Nestes ofícios, geralmente, só há uma iluminura, abrindo o texto: a Crucificação e o Pentecostes, respectivamente.

O Ofício dos Mortos também é curto. Seus textos são exatamente os mesmos contidos nos breviários e antifonários de padres e monges. Em relação à iconografia há algumas cenas possíveis: o Juízo Final, cenas do sepultamento ou vigília do morto e representações da Ressurreição de Lázaro ou da vida de Jó.

Além dos ofícios, outros textos se apresentam em sequência variável nos livros. As Litanias são uma série de invocações para a salvação e intercessão, geralmente endereçadas à Trindade, à Virgem Maria, aos anjos, apóstolos, mártires, confessores e virgens, individualmente e em grupo, em uma ordem rígida que segue uma hierarquia celeste bem definida. Têm a função de invocar a misericórdia divina e implorar pelo perdão dos pecados. Nesta parte do livro geralmente não há iluminuras.

Os Salmos Penitenciais são sete (Salmos 6, 31, 37, 50, 101, 129 e 142) e eram recitados para evitar a tentação dos sete pecados capitais e para pedir perdão pelos pecados cometidos. Para esta parte é comum, no início, uma representação do rei Davi – considerado o autor dos 150 salmos – em penitência, geralmente ajoelhado perante Deus, que aparece no meio de nuvens. Também pode ser escolhida a cena em que Davi observa o banho de Bethsabé, ou aquela em que ele derrota o gigante Golias. Para os cristãos, Davi é o modelo do rei penitente e do pecador arrependido, já que como penitência para a expiação de seus pecados ele teria composto os Salmos Penitenciais.

⁵⁸ Jean Pucelle. As Horas de Jeanne D'Evreux. França, c. 1324. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters (Acc. 54 1.2). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/470309>. Acesso: 22 abr. 2021.

Figura 7. O ciclo da Paixão de Cristo e da Vida da Virgem juntos no Ofício da Virgem. Livro de Horas para uso de Sarum de Salisbury. Bruges, c.1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms 50,1,001).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Já os sufrágios são orações específicas para cada santo, também segundo uma hierarquia bastante parecida com a da litania. Neles pode haver representações dos santos de cada oração, sempre com seus atributos e em uma cena típica e conhecida de sua vida, muito provavelmente para possibilitar a identificação do santo pelo fiel.

As passagens dos Evangelhos são pequenas partes extraídas dos Evangelhos de João, Lucas, Mateus e Marcos, apresentados na ordem biográfica da vida do Cristo, que correspondem às leituras feitas nas principais celebrações do ano: Natal, Anunciação, Epifania e Ascensão. Nelas geralmente há representações dos quatro evangelistas.

Outras orações endereçadas à Virgem também aparecem: na oração *Obsecro te* (Eu te suplico), o fiel invoca a Virgem de maneira direta, em primeira pessoa. Seu grande tema são as alegrias da Virgem como mãe do Cristo e seu papel como corredentora da humanidade. Já na oração *O Intemerata* (Ó Virgem imaculada) o fiel se endereça, também em primeira pessoa, à Virgem e a São João Evangelista, relembra das grandes dores de Maria, e pede sua intercessão. Para estas orações podem aparecer uma imagem da Virgem com o Cristo Morto ou da Virgem com o Menino.

Por fim, é importante destacar que a descrição feita acima representa um modelo que de nenhuma forma é rígido, pois tanto em termos de conteúdo quanto em termos de iluminação o livro de horas é variável, e pode apresentar inúmeras possibilidades.

Outro tipo de iluminação que aparece nos livros de horas são as iniciais decoradas e historiadas que geralmente se relacionam com a miniatura principal através de um caráter narrativo de suas pequenas representações, bem como os *bas-de-pages*.

Em relação às margens desses livros, algumas contêm motivos geométricos, florais e zoomórficos, em outras há figuras jocosas e grotescas, pequenos animais e representações humanas. Apesar de terem sido durante muito tempo consideradas uma mera decoração nos manuscritos, ou simples *droleries*, alguns autores como Lilian Randall,⁵⁹ Michael Camille,⁶⁰ Jean Wirth⁶¹ e Maria Cristina Pereira⁶² vêm estudando os significados e as funções destas imagens marginais.

⁵⁹ RANDALL, L. *Images in the margins of gothic manuscripts*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1966.

⁶⁰ CAMILLE, M. *Image on the edge: the margins of medieval art*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

⁶¹ WIRTH, J. *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Chartres: Libraire Droz, 2008.

⁶² PEREIRA, M. C. O discurso moralizador das margens nos manuscritos iluminados no Ocidente medieval. In: FRANÇA, J.; PEREIRA, M. (orgs.). *Por escrito: lições e relatos do mundo luso-brasileiro*. São Carlos: EdUFSCar, 2018, p. 15-41.

Segundo estes autores, as imagens marginais que aparecem nos livros a partir da primeira metade do século XIII têm características formais e iconográficas próprias.⁶³ São motivos geralmente profanos, figurando cenas do cotidiano, de cavalaria, ou mais comumente seres vivos e animais desempenhando muitas vezes papéis do *monde renversé*, ou seja, papéis invertidos ou ações socialmente inapropriadas, geralmente ligados a temas sexuais e escatológicos, num tom caricato e paródico e numa abundância e variedade bastante grandes, segundo outra grande especialista, Lucy Sandler.⁶⁴ Essas imagens – muitas vezes chamadas de *drôleries* ou grotescos – aparecem tanto em páginas só de textos, ou só com miniaturas, ou páginas que conjugam os dois elementos – texto e miniatura central – tecendo uma série de relações com eles.⁶⁵

Já a partir do século XV a forma, o conteúdo e o formato das margens dos manuscritos são drasticamente alterados em relação ao século anterior, com a introdução do que Myra Orth chama de bordas decorativas com ramagens e das folhas de acanto. É importante salientar que estes motivos já estavam presentes nas iniciais dos livros desde o século XIII, e que seu desenvolvimento e transbordamento para a margem se dá a partir do prolongamento destas iniciais. Encontramos, por exemplo, esta nova voga nos livros iluminados pelo Mestre das Iniciais de Bruxelas – artista italiano que atuava em Paris no início do século XV, apontado como precursor no uso da folha de acanto nas margens⁶⁶ -, bem como nas obras do Mestre de Mazarin e do Mestre de Bedford, artistas ativos em Paris na primeira metade do século XV.

Assim, as imagens marginais podem se referir a elementos internos ao manuscrito, como passagens ou palavras específicas da página reinterpretadas de forma satírica pelos artistas; podem comentar ou expandir o significado das iniciais ou de página inteira; podem referir-se a textos externos aos manuscritos – como os *exempla*, os *fabliaux*, livros de contos, bestiários e outros manuscritos. Elas também podem se referir a atividades do cotidiano como jogos, caças e falcoaria, e, em menor número, podem se referir a passagens bíblicas ou da vida dos santos. Podem ainda celebrar os motivos iconográficos da página e enfatizar seu conteúdo. Todos estes significados podem aparecer juntos em um mesmo livro, o que leva a dificuldades de interpretação e identificação. Por isso, é necessário compreendê-los

⁶³ BRAM, A. L'évolution de la mise en page et du décor marginal. In: WIRTH, J. *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Chartres: Libraire Droz, 2008, p. 45.

⁶⁴ SANDLER, L. The study of marginal imagery: past, present and future. *Studies in Iconography*, n. 18, p. 23 e 26, 1997.

⁶⁵ Ibidem, p. 2.

⁶⁶ HOFMANN, M. Haincelin de Hagenau et l'acanthé à Paris. In: HOFMANN, M.; e ZOHL, C. *Quand la peinture était dans le livre. Mélanges en l'honneur de François Avril*. Paris: BREPOLS, 2007, p. 99 et seq.

coletivamente, em relação um com o outro dentro do livro. Principalmente, deve-se considerar que o significado de um motivo marginal pode mudar de acordo com o contexto, sendo fundamental uma análise caso a caso dos motivos presentes em um livro.

2.3 Produtores e consumidores de livros de horas

As etapas de confecção de um manuscrito são diversas e demoradas. Apesar de não ser possível precisar quanto tempo um códice levava para ser feito, uma vez que seu tamanho e a presença e o tipo de iluminação influenciavam no cômputo final, é até possível que se chegasse a alguns anos de produção. Procuraremos entender as diferentes etapas deste processo e quem são os diferentes agentes envolvidos neles.

Segundo Jacques Lemaire, o pergaminho foi o tipo de suporte mais usado para confecção de livros manuscritos no Ocidente até o fim do século XIII.⁶⁷ A partir deste momento a fabricação de papel conhece uma expansão crescente e este substitui o pergaminho no fim do século XIV devido à sua produção mais barata, embora o pergaminho ainda seja usado na produção de livros de luxo, como os livros de horas, até o final do século XVI.⁶⁸

O pergaminho é feito de pele de animal. Acredita-se que sua técnica de produção tenha sido inventada no século III na cidade de Pérgamo, quando as rotas comerciais com o Oriente foram paralisadas e o fornecimento de papiro – principal suporte para escrita até então – ficou comprometido. No século IV ele se impôs sobre o papiro.⁶⁹ As espécies mais usadas eram os caprinos e ovinos, porém havia também pergaminhos de bovinos e equinos. O velino, material mais nobre, é o pergaminho feito da pele do bezerro. Para preparar o pergaminho os artesãos seguiam um processo bastante preciso, que poderia durar entre seis e doze semanas.⁷⁰

A primeira etapa após matar e escaldar o animal era lavar sua pele em água fria e corrente por um dia. Depois a pele era mergulhada numa solução de água e cal, esticada em um tear de madeira e raspada com uma espécie de faca, processo que era repetido algumas vezes para retirar os pelos e os vestígios de carne fresca do animal. Ao final a pele era mergulhada por alguns dias em água fresca para retirar os vestígios da cal e esticada em uma

⁶⁷ LEMAIRE, J. *Introduction à la codicologie*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1989, p. 11.

⁶⁸ Ibidem, p. 12.

⁶⁹ GÉHIN, P. *Lire le manuscrit médiéval. Observer et décrire*. Armand Colin, 2005, p. 21-22.

⁷⁰ Ibidem, p. 22.

moldura, tal qual um bastidor, para secar.⁷¹ Nesse momento realizavam-se mais raspagens nos dois lados da pele, que visavam deixar o pergaminho mais fino, liso, macio e homogêneo. Para a secagem final, a pele era deixada ao sol. Nos primeiros séculos da era medieval o pergaminho era fabricado nos ateliês abaciais, mas sua produção se tornou gradativamente laica a partir do século XII, com o nascimento das universidades.⁷²

O pergaminho era vendido assim, no formato de uma grande folha da pele do animal enrolada. A diferença entre os dois lados da pele é perceptível: o lado do pelo é mais escuro e rugoso e possui os vestígios dos folículos, o da carne é mais claro e macio.

A folha de pergaminho era então dividida em cadernos, a unidade básica de construção de qualquer livro medieval. O caderno é composto de bifólios⁷³ dobrados, encaixados uns nos outros e reunidos pela passagem de um mesmo fio de costura,⁷⁴ de modo que a primeira folha está ligada à última, a segunda à penúltima, e assim por diante. Cada caderno de um manuscrito pode ter 2, 3, 4, 5, 6, 7 ou 8 bifólios, gerando assim 4, 6, 8, 10, 12, 14 ou 16 fólios, que respectivamente contabilizam 8, 12, 16, 20, 24, 28 ou 32 páginas.

A estrutura do manuscrito era formada por inúmeros cadernos costurados. Essa estrutura facilitava e agilizava a produção, uma vez que os cadernos podiam ser distribuídos para vários copistas e iluminadores, que poderiam copiar e iluminar diferentes partes do manuscrito ao mesmo tempo,⁷⁵ quando este fosse o caso. Uma regra importante seguida por muitos artesãos na montagem dos cadernos era a regra de Gregório, segundo a qual pelo fica em contato com pelo e pele com pele. Para indicar qual era a ordem em que os cadernos deveriam ser encadernados muitos escribas usavam os reclusos – palavras escritas no final ou no início de cada caderno, para indicar a primeira palavra do próximo caderno, ou a última do caderno anterior, permitindo assim reuni-los na ordem correta do texto.

A próxima etapa era a preparação dos cadernos para receber o texto e as iluminuras, o que poderíamos chamar atualmente de diagramação do fólho: fazer o raiado do manuscrito, decidindo quantas linhas de texto haveria, quais seriam seus tamanhos, qual seria o tamanho da margem, quais espaços seriam deixados para as iluminuras, se o texto teria uma ou duas

⁷¹ HAMEL, C. *Scribes and Illuminators*. Buffalo: University of Toronto Press, 1992, p. 8-11.

⁷² LEMAIRE, J. *Introduction à la codicologie*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1989, p. 21.

⁷³ Peça retangular de pergaminho ou papel dobrada ao meio para formar dois fólios. MUZERELLE, D. *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, avec leurs équivalentes em anglais, italien, espanhol, édition hypertextuelle, version 1.1, 2002-2003 (établi d'après l'ouvrage édité à Paris, Éditions CEMI, 1985). Disponível em: <http://www.palaeographia.org/vocabulaire/pages/vocab2.htm>. Acesso em: 17 fev. 2021.

⁷⁴ GÉHIN, P. *Lire le manuscrit médiéval*. Observer et décrire. Armand Colin, 2005, p. 61.

⁷⁵ HAMEL, op. cit., p. 18.

colunas. Essa decisão dependeria do tamanho e do tipo do manuscrito. A disposição dos elementos no fólio tinha um duplo sentido: tornar a superfície da página atraente e agradável através da ordenação de todas as subdivisões da página, e dar ao texto uma estrutura clara e uma boa disposição. Esta diagramação era decidida antes, com o comanditário, o chefe do ateliê e o miniaturista.

Algumas técnicas poderiam ser usadas para fazer este raiado: uma ponta-seca guiada por uma espécie de régua, que vincava vários fólhos ao mesmo tempo sem deixar-se visível. Outra técnica desenvolvida a partir do século XIII foi a utilização de tintas para traçar as linhas, servindo já como uma modesta decoração.⁷⁶ Nos dois casos as linhas precisavam ser traçadas uma a uma, seguindo um sistema chamado de picotagem, que consistia em pequenos furos feitos segundo uma medição prévia, que serviam para guiar o raiado. Havia ainda alguns instrumentos que permitem traçar várias linhas ao mesmo tempo, chamados de mistara ou pentes, e ainda modelos prontos de raiados que poderiam ser usados.⁷⁷ É importante salientar que o escriba que fazia o raiado ditava o formato das miniaturas, bordas e iniciais, de maneira que combinassem com a mancha de texto.⁷⁸

A cópia do texto precedia em geral a pintura das imagens. Segundo Lemaire, a transcrição do texto era a parte mais demorada e mais custosa de todo o processo de produção de um manuscrito.⁷⁹ Esta era feita usando dois instrumentos básicos: uma pena de ave, geralmente de ganso, cisne ou pato e uma espécie de faca, que servia tanto para apontar a pena quanto para segurar o pergaminho no lugar enquanto o copista escrevia o texto. Isso porque o traçado da letra era realizado com a mão levantada, sem nenhum apoio, e a uma certa distância do fólio,⁸⁰ tornando assim o trabalho do copista mais demorado e penoso.⁸¹

As tintas usadas eram geralmente o preto e o marrom, feitas a base de carvão, nozes de castanhas ou sulfato de ferro diluídos em líquido ácido, geralmente o vinagre, ou goma arábica. Havia ainda a tinta ferrogálica, mais corrosiva que as outras. A tinta vermelha também era usada na escrita, em qualquer parte que se quisesse destacar, sendo feita de *vermillion*, um sulfeto de mercúrio misturado à clara do ovo e à goma arábica.⁸²

⁷⁶ LEMAIRE, J. *Introduction à la codicologie*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1989, p. 112.

⁷⁷ GÉHIN, P. *Lire le manuscrit médiéval*. Observer et décrire. Armand Colin, 2005, p. 89.

⁷⁸ ALEXANDER, J. *Medieval illuminators and their methods of work*. New Heaven: Yale University Press, 1992, p. 40.

⁷⁹ LEMAIRE, op. cit., p. 182.

⁸⁰ Ibidem, p. 152.

⁸¹ HAMEL, C. *Scribes and Illuminators*. Buffalo: University of Toronto Press, 1992, p. 29.

⁸² Ibidem, p. 32-33.

Nos ateliês laicos, devido às transformações na forma de escrever, era comum que um copista fizesse sozinho a cópia de um manuscrito inteiro, pois era considerado mais rápido. Nos *scriptoria* monásticos o trabalho era mais lento e a colaboração entre os monges era comum, trabalhando simultaneamente ou separados.⁸³

Após a cópia do texto, iniciava-se a fase da iluminação. O escriba deixava os espaços em branco que seriam destinados à iluminação, demandando um planejamento rígido e prévio. Cabia ao chefe do ateliê controlar a execução deste trabalho, que podia ser executado por uma ou por várias mãos. Às vezes era o copista quem fazia uma parte da iluminação, como as iniciais. Segundo Alexander, na Baixa Idade Média desenvolveu-se uma hierarquia de atividades bastante compartimentada nos ateliês, onde cabia ao iluminador chefe executar as miniaturas mais importantes e aos aprendizes executar as margens.⁸⁴ Também deve-se salientar que a colaboração de vários mestres iluminadores em um mesmo livro era comum.

Primeiro os desenhos eram feitos em ponta seca ou com grafite. Depois era aplicada a folha de ouro, processo para o qual o iluminador possuía algumas técnicas: a primeira era aplicar a folha de ouro sobre uma camada fina de cola e então escovar o excesso, deixando assim só a área que se deseja iluminada. A outra técnica consistia na aplicação de uma camada mais grossa, chamada *gesso*, que consistia numa mistura de gesso, pó de chumbo, pó de argila, açúcar, cola e clara de ovo, aplicada a pena nas áreas em que se desejava dourar. Quando esta camada estivesse seca, a folha de ouro era aplicada com um fino pincel e escovada, deixando um aspecto tridimensional e levemente avermelhado.⁸⁵ Uma terceira técnica era feita com uma mistura de pó dourado, goma arábica e uma espécie de tinta dourada feita de conchas, aplicada após as outras tintas.

Depois do ouro a iluminura era colorida, deixando as sombras e expressões faciais por último. As cores mais usadas eram o vermelho, feito de *vermillion* ou cinábrio; o azul feito de azurite – um minério encontrado na Europa –, sementes de girassol, ou o lápis-lazuli encontrado no Afeganistão. Outros pigmentos incluíam o verde feito de malaquita, o amarelo feito de terra vulcânica ou açafião, o branco feito à base de chumbo, dentre outros. Os pigmentos eram triturados ou diluídos e misturados à clara e gema de ovo, cola orgânica ou goma arábica.⁸⁶

⁸³ LEMAIRE, J. *Introduction à la codicologie*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1989, p. 158.

⁸⁴ ALEXANDER, J. *Medieval illuminators and their methods of work*. New Heaven: Yale University Press, 1992, p. 49.

⁸⁵ HAMEL, C. *Scribes and Illuminators*. Buffalo: University of Toronto Press, 1992, p. 57-60.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 62.

A última fase era a costura dos cadernos e a encadernação. Esta tinha a função importante de proteger o códice e manter o pergaminho no lugar, já que ele tende a se enrolar com o passar do tempo e o contato com a umidade. Os cadernos, que estavam separados entre os iluminadores e copistas, precisavam ser unidos na ordem correta pelo encadernador. Ele costurava os cadernos pelo meio, prendendo-os a tiras de couro colocadas horizontalmente na largura de todo o códice, um por vez, até que o último estivesse no lugar.⁸⁷ As tiras de couro eram então presas às tábuas de madeira da capa e da contracapa com cavilhas ou pregos, de maneira a não se soltarem e darem firmeza aos cadernos costurados. Ainda, para proteger a extremidade dos cadernos e as tiras de couro, um pedaço de couro era colado por cima para dar acabamento e evitar que as tiras se soltassem ou a costura rasgasse. A partir daí a encadernação poderia ser decorada com relevos em marfim, placas de metal, pedras preciosas. Também era comum colocar um fecho, de metal, para manter o pergaminho firme. Na figura 8 abaixo podemos ver, nos medalhões que circundam a imagem do anjo no fôlio de um manuscrito, as diversas etapas desta produção.

Até o século XII a produção de códices era voltada para as casas religiosas, e ficou exclusivamente nas mãos dos mosteiros. Sobre este assunto, muitos autores, como Enrico Castelnuovo e Maurice Smeyers, defendem a existência e permeabilidade entre artistas leigos e eclesiásticos antes do século XII. Segundo Enrico Castelnuovo,⁸⁸ muitos artistas leigos prestavam serviços aos mosteiros e passavam suas vidas a serviço das casas religiosas, sem nunca mudarem seus status. Para Maurice Smeyers, eram os iluminadores leigos que ocupavam um lugar preponderante na produção de miniaturas. Os *scriptoria* apelavam a artistas leigos, que trabalhavam ocasionalmente para os mosteiros, ou ainda a artistas peregrinos e viajantes.⁸⁹ Jonathan Alexander, no entanto, afirma que tais permutas só ocorreriam a partir do século XII, quando os mosteiros contratariam mestres artesãos que fizessem trabalhos diversos em troca de uma quantia ou de casa e comida por tempo determinado.⁹⁰ Segundo Jacques Lemaire, desde antes da época gótica os ateliês de iluminuras eram essencialmente formados por leigos, que colocavam seus conhecimentos a serviço dos *scriptoria* monásticos.⁹¹

⁸⁷ HAMEL, C. *Scribes and Illuminators*. Buffalo: University of Toronto Press, 1992, p. 66.

⁸⁸ CASTELNUOVO, E. O Artista. In: LE GOFF, J. *O homem medieval*. Lisboa: Ed. Presença, 1989, p. 154.

⁸⁹ SMEYERS, M. *La miniature*. Turnhout: Brepols, 1974, p. 72.

⁹⁰ ALEXANDER, J. *Medieval illuminators and their methods of work*. New Heaven: Yale University Press, 1992, p. 16 et seq.

⁹¹ LEMAIRE, J. *Introduction à la codicologie*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1989, p. 191.

Figura 8. As etapas de confecção de um manuscrito em um *scriptorium*. Frontispício dos escritos de S. Ambrósio, f. 1v. Bamberg, abadia de Michelsberger, sec. XII. Bamberg: Staatsbibliothek (Msc. Patr. 5).



Fonte: Staatsbibliothek. Disponível em: http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.6.4.jsp?folder_id=0&dvs=1619125387920~690&pid=7877598&locale=pt&usePid1=true&usePid2=true#0001.

Indiscutível é a inflexão que ocorreu por volta do século XII, quando a produção – bem como o consumo – de manuscritos pôde também ser secularizada. Os ateliês monásticos e eclesiásticos dividiam o lugar com uma produção laica organizada de maneira profissional, com artesãos instalados em ateliês nas grandes cidades. Os *scriptoria* não desapareceram, mas a demanda por livros, principalmente livros de caráter laico, cresceu tanto que os mosteiros não podiam mais supri-la. Esse crescimento da demanda se deu principalmente por conta do surgimento das universidades, que necessitavam de um volume grande de livros para suas bibliotecas, além de formar um grupo de intelectuais que desejava possuir individualmente um livro. Também a nova camada de profissionais das cidades se interessava por livros, aumentando a demanda do público leigo burguês. Assim, graças à experiência adquirida na prestação de serviços aos mosteiros, artífices leigos se profissionalizaram e formaram ateliês seculares de confecção de manuscritos.

Há, pois, evidências de oficinas seculares de copistas e iluminadores produzindo diversos tipos de livros para os leigos; assim como havia também livrarias que vendiam e encomendavam livros novos e de segunda mão, configurando um mercado incipiente.⁹² Havia ateliês de fabricação de livros aos quais os comitentes poderiam recorrer. Alguns artífices organizavam-se em corporações de ofícios ou guildas. Há registros de uma guilda específica para os profissionais do mercado de livros em Flandres em 1457, dedicada a São João e composta por quarenta e quatro homens e seis mulheres.⁹³ Outros tinham seus próprios ateliês, onde trabalhavam com um conjunto de aprendizes, que muitas vezes eram seus familiares. Via de regra, no entanto, o ateliê tinha um chefe que lidava com as contratações e as encomendas.

Percebemos assim que nesta fase da produção de manuscritos a divisão do trabalho era bastante aprofundada, inclusive dentro de uma mesma etapa de produção. É por isso que dizemos que uma característica importante desta produção era seu caráter colaborativo e plural, pois artesãos diferentes trabalhavam em partes diferentes do livro, assim como estágios diferentes do processo podiam ser designados a diferentes artesãos.⁹⁴ Dentro do ramo da iluminação, por exemplo, encontramos artistas especializados nas iniciais, outros na decoração das margens, outros nas cenas principais – esses chamados de pintores de história -, outros que só pintavam os fundos e detalhes das cenas principais – geralmente os aprendizes que precisavam praticar. Desenvolveu-se assim uma hierarquia dentro dos ateliês.

⁹² HAMEL, C. *Scribes and Illuminators*. Buffalo: University of Toronto Press, 1992, p. 5.

⁹³ ALEXANDER, J. *Medieval illuminators and their methods of work*. New Heaven: Yale University Press, 1992, p. 31.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 47.

Havia também os artistas que trabalhavam de forma itinerante, mudando de cidade e de ateliê, artistas contratados individualmente pelos próprios comanditários dos manuscritos, aqueles que contratavam outros artistas. A mobilidade destes artistas também cresceu a partir do século XIII. A demanda era tão grande, impulsionada pela nova literalidade que se expandia entre a elite urbana, que os profissionais começavam a viajar entre os principais locais de produção – Paris, Bruges, Ghent, Borgonha – e mesmo a confeccionar livros que seriam exportados para outros mercados, caso de muitos livros feitos para uso inglês, mas provenientes dos Países Baixos. Eles se empregavam em ateliês ou diretamente com proprietários, levando novos estilos de iluminação e técnicas para lugares diferentes, fomentando assim cada vez mais inovações. A introdução da folha de acanto nas margens de livros franceses, por exemplo, teria sido feita por um artista italiano, o Mestre das Iniciais de Bruxelas.⁹⁵ O status social desses produtores era assim o de um artesão especializado, reconhecido pela excelência de seu trabalho. Muitos deles eram trabalhadores multitarefas, ou seja, pintavam quadros, faziam painéis para vitrais, tapetes, iluminavam manuscritos.

O caráter coletivo da produção livreira explica por que é tão difícil encontrar assinaturas ou registros dos profissionais envolvidos nessa produção, a não ser pelos contratos de trabalho. Os contratos nos revelam como era a relação entre o comitente e o livreiro. As encomendas eram bastante detalhadas, principalmente em relação à quantidade de fólios, tipo de pergaminho e cores que deveriam ser usadas, algo que impactava diretamente no valor final do códice.

O custo de um manuscrito podia variar bastante. De qualquer forma, é consenso que manuscritos iluminados eram itens caros, considerados de luxo, dos quais os livros de horas são o exemplo mais característico. As imagens agregavam valor aos livros de horas, por utilizarem materiais caros como folhas de ouro e pigmentos raros, tornando-os verdadeiros objetos artísticos, que conferiam status a seus proprietários. Livros mais simples, como os usados pelos universitários ou pelos médicos, eram feitos com materiais mais baratos e não possuíam iluminuras. O mercado de livros era, portanto, diversificado e a elite urbana era o principal público dos livros de horas.

⁹⁵HOFMANN, M. Haincelin de Hagueneau et l'acanthé à Paris. In: HOFMANN, M; ZOHL, C. (Org.). *Quand la peinture était dans les livres – mélanges en l'honneur de François Avril*. Turnhout: Brepols, 2007, p. 104.

2.4 Usos e funções dos livros de horas e de suas imagens

Segundo Paul Saenger, a emergência de novos tipos de livros de orações portáteis estava intimamente ligada à evolução dos hábitos de leitura no período da Baixa Idade Média, e a proliferação de livros de horas foi o resultado do advento da leitura silenciosa.⁹⁶ Por volta do século XIV, o hábito da leitura silenciosa tinha se espalhado de escribas e estudantes universitários para uma porção maior da população laica.⁹⁷ Ainda segundo ele, foi somente em meados do século XIV que Nicolau de Lyra (1270-1349) relacionou a oração privada com a oração silenciosa e a oração pública com a oração em voz alta.⁹⁸ A partir daí, a oração silenciosa passava a ser recomendada como um valioso auxílio para a devoção privada, principalmente por causa do alto estágio de consciência espiritual que ela poderia oferecer.

A oração silenciosa refletia um novo ideal que relacionava silêncio com santidade e via todos os sons, incluindo sermões e cânticos, como obstáculos que impediam que se alcançasse um maior estágio de experiência espiritual. A voz, que era central para a oração falada, era vista como um potencial impedimento à atenção necessária para a oração privada. A oração privada criou, assim, um novo nível de intimidade entre o devoto e o livro.

Também para Bret Rothstein a leitura silenciosa associada à meditação tornou-se cada vez mais ligada à oração privada no curso dos séculos XIV e XV, principalmente com o advento dos livros devocionais como os livros de horas. O praticante da oração mental estaria apto a se deter inteiramente no assunto da oração em questão, ao invés de dedicar sua atenção às sílabas e à gramática. Esta pessoa, portanto, seria capaz de se concentrar exclusivamente na devoção e então avançar mais rapidamente em direção a uma compreensão dos princípios cristãos. Meditar em silêncio seria expressar a própria devoção mais plenamente e mais sinceramente.⁹⁹

Pode-se indagar se este ideal era seguido à risca na prática. Homens do clero teriam mais clareza nestas diversas etapas e poderiam segui-las mais fielmente, inclusive como parte de suas obrigações diárias. É mais difícil, no entanto, que os leigos praticassem tal ideal de forma sistemática. Contudo, é fato que a prática da oração silenciosa, privada e meditativa, através da leitura, foi realizada por leigos durante os séculos XIV e XV. Mesmo que não houvesse uma clareza em relação a todas as etapas e ao método correto para percorrê-las, os

⁹⁶ SAENGER, P. Books of hours and the reading habits of the later Middle Ages. *Scrittura & Civiltà*, n. 9, p. 240, 1985.

⁹⁷ Ibidem, loc. cit.

⁹⁸ Ibidem, p. 243.

⁹⁹ ROTHSTEIN, B. The devotional image as social ornament. In.: *Sight and spirituality in early netherlandish painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 110.

leigos – tanto homens quanto mulheres – passavam a fazer suas orações através dos livros, empregando a leitura silenciosa associada à meditação.

O advento da leitura silenciosa, no entanto, demandava um certo nível de letramento do proprietário/leitor do livro para que ela acontecesse plenamente. Devemos salientar que os textos dos livros de horas estão geralmente em latim, língua que estava restrita ao mundo eclesiástico. Somente a partir do século XV algumas partes dos livros – como os calendários e algumas orações – eram escritas em francês, inglês ou holandês. Mesmo estas línguas vernáculas eram muito mais faladas do que escritas ou lidas. Assim, cabe perguntar qual era o nível de letramento desta sociedade urbana medieval.

Houve durante o século XIII um movimento de expansão do letramento em algumas camadas da sociedade, principalmente entre a nobreza e a emergente classe média urbana. Estes dois grupos precisavam de um letramento, ainda que rudimentar, para cumprir suas obrigações legais, políticas e de comércio.¹⁰⁰ Ainda, segundo Sandra Penketh, no século XIII era ensinado pelo menos um pouco de latim formal para todas as crianças nobres, sejam elas meninas ou meninos,¹⁰¹ fruto da tutoria do clero. Ou seja, havia um conhecimento e uma utilização do latim, ainda que instrumental, fora dos círculos eclesiásticos.

Também para Michael Camille o emergente grupo de leitores laicos adotaria não somente a língua vernácula, mas demonstraria grande afeição por adotar também o latim, do que a crescente produção e utilização de livros de orações privados é testemunha. Isso reflete a crescente importância das habilidades rudimentares de latim para os leigos, mesmo que esses ainda permanecessem analfabetos na língua, por não serem capazes de utilizá-la fora de círculos legais e devocionais específicos.¹⁰²

Outro fator a ser levado em consideração é que o conteúdo do livro era familiar aos leigos, resultado de uma vida de imersão na liturgia da Igreja e nos sacramentos. A falta de uma educação formal em latim não impedia os leigos de orar fervorosamente ou de compreender as orações dos livros de horas. Além disso, há de se levar em conta que muitos dos indivíduos que eram letrados aprendiam a ler de livros de horas, que quando confeccionados para esta finalidade, continham as orações básicas que um fiel deveria saber como o Pai Nosso, a Ave Maria, e o Credo [Figura 2].

¹⁰⁰ WIECK, R. *Time Sanctified: the book of hours in medieval art and life*. New York: George Braziller Inc, 2001, p. 33.

¹⁰¹ PENKETH, S. Women and Book of Hours. In: SMITH, L., TAYLOR, J. *Women and the book: assessing the visual evidence*. Toronto: University of Toronto Press, 1996, p. 270.

¹⁰² CAMILLE, M. Seeing and Reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy. *Art History*, v. 8, n.1, p. 40, 1985.

Há algumas evidências de que esses livros eram lidos diariamente, e mesmo utilizados nas missas dominicais. Tratados recomendando a leitura diária dos livros, ensinando como se deveria proceder à sua leitura, em que momento da missa eles deveriam ser utilizados, além de fontes iconográficas representando fiéis orando a partir de seus livros de horas deixam alguns fragmentos que nos permitem, assim, conhecer melhor as práticas de oração dos fiéis.¹⁰³

Outro fator importante para a leitura desses livros era sua iconografia. Assim, a relação que se estabelece entre a imagem e o texto é fundamental para que compreendamos as funções das iluminuras nos livros, bem como o uso dos livros de horas.

Segundo Mary Carruthers, para propósitos mnemônicos, as iluminuras nos livros medievais poderiam ter duas funções: elas poderiam servir como marcações para o armazenamento da memória ou como dicas, imagens focais, que poderiam estimular uma composição recordatória de textos, iniciando um processo de rememoração.¹⁰⁴

As imagens não são somente “auxílios” para a compreensão, deixando implícito seu papel subserviente à linguagem escrita e tornando-as desnecessárias. Elas são exercícios e exemplos que devem ser estudados e rememorados tanto quanto as palavras. Palavras e imagens são, juntas, dois caminhos para a mesma atividade mental. As imagens funcionam como sugestões que devem lembrar assuntos altamente complexos. Tanto as imagens em si como a relação que elas estabelecem entre si são mnemonicamente importantes.

No entanto, é necessário salientar o que diz Jean-Claude Schmitt: que as imagens, mesmo quando participam de um texto – no caso, as iluminuras – nunca são um texto a ser lido. Para ele, o sentido de uma imagem é dado na sincronia de um espaço que é preciso apreender na sua estrutura, na disposição das figuras sobre sua superfície de inscrição e nas relações ao mesmo tempo formais e simbólicas que elas mantêm entre si. O fato de que o sentido da imagem deva ser buscado sempre além daquilo que ela parece “dizer” contribui para mostrar o parentesco entre a imagem material e as imagens mentais.¹⁰⁵ Para ele, a imagem, ou mais precisamente o termo latino *imago*, refere-se tanto aos objetos figurados como às próprias imagens mentais da meditação e da memória, desenvolvidas em íntima relação com as imagens materiais que serviam à devoção dos clérigos e dos fiéis.

¹⁰³ WIECK, R. *Time Sanctified: the book of hours in medieval art and life*. New York: George Braziller Inc, 2001, p. 41 e 42.

¹⁰⁴ CARRUTHERS, M. Memory and the book. In.: *The book of Memory: a study of memory in medieval culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 275.

¹⁰⁵ SCHMITT, J.C.; LE GOFF, J. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC, p. 595 e 596, v. 1.

As imagens nos manuscritos poderiam, assim, exercer uma função cognitiva, fazer parte da leitura. Ao ler o texto e olhar as imagens que o acompanham, o fiel seria capaz de pensar mais profundamente sobre aquilo que lia, seria capaz de expandir o significado do texto, e de memorizá-lo mais facilmente. Mais do que isso, ele poderia formar as imagens mentais necessárias à meditação piedosa e assim passar ao estágio da contemplação, em que ele finalmente iria interiorizar aquilo que leu e viu. Esta operação era fundamental, a partir do século XIII, para a prática da devoção pessoal, que também envolvia a leitura silenciosa, a meditação e a oração privada.¹⁰⁶

2.5 Os livros de horas da Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Atualmente, os livros de horas nos permitem expandir nosso conhecimento sobre a história da devoção, das práticas religiosas cristãs, da leitura, do letramento, do livro e da história da arte e da imagem medievais, pois são objetos que encerram em si múltiplos significados, conforme procuramos demonstrar nas páginas anteriores. Atualmente também são vistos como patrimônios históricos e culturais por muitos de seus proprietários e instituições de guarda, que tratam estes objetos como verdadeiros tesouros.

Para além do entesouramento dos livros de horas é necessário olhar para estes códices como fontes históricas produzidas pelos homens na Idade Média, e como tal suscetíveis a seus modos de produção e funcionamento específicos, que, no entanto, como toda fonte histórica material, não escapam de ser modificados e alterados com o passar dos séculos. É justamente tentando compreender estas características intrínsecas dos livros de horas que esta tese se debruça sobre o estudo monográfico e interdisciplinar de um livro de horas pertencente à Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, uma das principais instituições de guarda de documentos no país.

Nesta mesma seção podemos encontrar nove livros de horas. Quatro deles são provenientes da Real Biblioteca Portuguesa – Casa do Infantado, e chegaram ao Brasil junto com a família real portuguesa no início do século XIX.¹⁰⁷ São eles o BNRJ 50,1,001, BNRJ 50,1,016, BNRJ 50,1,019 e BNRJ 50,1,022 – e outros quatro foram adquiridos de maneira avulsa pela instituição em datas diferentes – são eles o BNRJ 50,1,010, BNRJ 50,1,020, BNRJ 50,1,023 e BNRJ 50,1,028. Entendemos que, para uma melhor compreensão do códice

¹⁰⁶ Outros modos de funcionamento das iluminuras serão discutidos no capítulo 4.

¹⁰⁷ Maiores informações sobre a formação da Real Biblioteca Portuguesa e da coleção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro podem ser encontradas no próximo capítulo desta tese, na seção 3.3.

BNRJ 50,1,016, fonte principal analisada ao longo deste trabalho, é necessário conhecer os outros livros de horas que fazem parte da mesma coleção, ainda que não seja seu fundo de origem. Isto nos permitirá estabelecer bases de comparação mais sólidas para análise do manuscrito em questão e nos ajudará a pensar sobre as variações da iconografia dos livros de horas. Por isso, faremos aqui uma breve exposição sobre os outros sete códices, introduzindo as principais questões que envolvem sua identificação e seu conteúdo, bem como uma bibliografia sobre cada um deles, sem, contudo, pretender fazer uma análise exaustiva.

Algumas publicações servirão de base para a apresentação destes códices. São elas o “Catálogo da Exposição Permanente dos Cimélios da Bibliotheca Nacional”, de 1885,¹⁰⁸ organizado pelo bibliotecário João de Saldanha da Gama por ocasião de uma exposição das obras raras do acervo; o segundo catálogo é de 1973, organizado por Darcy Damasceno, chefe da seção de manuscritos da Biblioteca Nacional, por ocasião de uma outra exposição do acervo, “Manuscritos, Sec. XII-XVIII: Pergaminhos Iluminados e Documentos Preciosos”.¹⁰⁹

O primeiro estudo completo acerca da coleção de livros de horas da Biblioteca Nacional é do Frei Damião Berge, intitulado *Livros de Horas manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*.¹¹⁰ O objetivo deste estudo de Damião Berge é analisar a fundo o livro BNRJ 50,1,001, sobre o qual ele já havia publicado um artigo em 1945.¹¹¹ É somente no último capítulo da obra que Berge se dedica a analisar rapidamente os outros códices da coleção.

Outra obra de grande relevância, como já dissemos, é o “Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil”, de autoria de Vera Faillace, ex-chefe da seção de manuscritos, publicado em 2016.¹¹² A autora se baseou nos estudos do Frei Damião Berge para elaborar uma ficha catalográfica bastante completa sobre cada um dos oito livros de horas da coleção da Biblioteca Nacional. Ainda, na introdução do Catálogo, há um artigo de François Avril, ex-conservador da seção de manuscritos da *Bibliothèque Nationale de France*

¹⁰⁸ GAMA, J. S. *Exposição Permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1885. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg73116/drg73116.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

¹⁰⁹ DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon620428.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

¹¹⁰ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12). Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1589021/mss1589021.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

¹¹¹ Id. Um livro de horas do século XIV na Biblioteca Nacional. *Revista Verbum*, Rio de Janeiro, Tomo II, n.1, p. 49-99, mar. 1945.

¹¹² FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016. Disponível em: https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/miscelanea/2020/livro_de_horas_digital-6630.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

(BNF), em que são fornecidas pistas essenciais sobre a datação e localização dos livros da coleção. Por fim, é importante salientar que todos os códices foram digitalizados e estão disponíveis no site da Biblioteca Nacional Digital.

2.5.1 O livro de horas BNRJ 50,1,001

O livro de horas BNRJ 50,1,001¹¹³ é singular, tanto por seu conteúdo, como por sua iluminação e pelas dificuldades que envolvem a correta identificação de sua origem, produção e destinatário. Ele aparece tanto no Catálogo dos Cimélios¹¹⁴ quanto no catálogo de 1973.¹¹⁵ A obra mais completa feita sobre este códice é do frei Damião Berge, que lhe dedicou um artigo em 1945¹¹⁶ e um estudo minucioso sobre seu conteúdo e iluminação, que se encontra datilografado na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional.¹¹⁷ Ele também figura no Catálogo de Vera Faillace,¹¹⁸ além de ter sido analisado por Vânia Fróes em artigo de 2011.¹¹⁹

O códice é todo escrito em latim, mede 250 x 175 mm, possui 200 fólios, trinta e duas miniaturas de página inteira, doze miniaturas menores que ilustram o calendário, trinta e três iniciais historiadas e vinte e quatro iniciais ornamentadas intercaladas no texto. Seus caracteres são góticos, e faltam-lhe dois fólios, o 22 e o 23, além de possuir vinte e um fólios em branco. Possui o carimbo da Real Biblioteca Portuguesa – Casa do Infantado nos fólios 16v e 164v.¹²⁰

Em seu conteúdo estão o calendário em latim (f. 2r-7v), as Quinze Orações a Jesus Cristo (f. 10r - 16v), as *Commemoratio* a Santíssima Trindade, a São João Batista, a São Jorge, a São Cristóvão, a Sant'Ana, a Santa Catarina, a Santa Maria Madalena, a Santa Margarida e a Santa Bárbara (f. 18r-37v). Também contém o Ofício da Virgem (f. 39r-89v),

¹¹³ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212389/mss1212389.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

¹¹⁴ GAMA, J. S. *Exposição Permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1885, p. 476-479.

¹¹⁵ DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 5.

¹¹⁶ BERGE, D. Um livro de horas do século XIV na Biblioteca Nacional. *Revista Verbum*, Rio de Janeiro, t. II, n.1, p. 49-99, mar. 1945.

¹¹⁷ Id. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Ms. 23,2,12. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1589021/mss1589021.pdf. Acesso em 17 fev. 2021.

¹¹⁸ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 88-111.

¹¹⁹ FRÓES, V. O livro de horas dito de D. Fernando – maravilha para ver e rezar. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 129, p. 83-135, 2011. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_2009_00129.pdf. Acesso em: 20 fev. 2021.

¹²⁰ FAILLACE, op. cit., p. 94 - 97.

intercalado com os sufrágios aos santos (f. 53v-59v) e as Horas da Cruz (f. 59v-89v); Orações à Virgem Maria (f. 90r-102v), o Ofício das Cinco Chagas de Cristo (f. 104r-106r), uma série de orações à Virgem, São João Evangelista, São Beda, e Jesus Cristo (f. 106r-112v); os Salmos Penitenciais (f. 114r-121r), os Salmos Graduais (f. 121r-127r), a Lítania (f. 127r-132v), Onze Coletas (f. 133r-135r), o Ofício dos Mortos (f. 136r-164v), uma oração para encomendar uma alma (f. 165r-176v), o Saltério da Paixão (f. 178r-186v), e por fim o Saltério de São Jerônimo (f. 187r-199r).¹²¹

Sobre a iluminação deste manuscrito é importante salientar a presença de miniaturas nas margens dos fólhos do calendário, cujos temas são os trabalhos dos meses, além de medalhões nos quatro cantos de cada iluminura de página inteira, figurando um santo. Também é neste manuscrito que encontramos pintados os dois ciclos iconográficos no Ofício da Virgem, o Ciclo da Paixão e o Ciclo da Vida da Virgem [Fig. 7]. Logo no fólho 1v, há uma iluminura de página inteira do martírio de São Sebastião, onde aparece o brasão de Portugal [Fig. 9]. Já no fólho 199v do livro de horas há um colofão¹²² que traz a identificação completa do manuscrito.

O colofão indica que o manuscrito teria sido iluminado por Spinello Spinelli, em 1378, a pedido do padre Joaquim de Sá, pregador do rei D. Fernando de Portugal e ministro português junto ao Papa Gregório XI.¹²³

*Ipsa depictura que conti//net hoc libro fuerunt manufacte//per Spinello Spinelli ET illas deri//gebat Rmo. P. Ioachinus desa ora//tor amplissimus in oratorio Re/gis D. Ferdinandi Portugalie et //proipso Rege Menistrus Lusitanie //apud Sanctissimum P. Gregoriû //XI. Anno 1378.*¹²⁴

Alguns estudiosos desse manuscrito, como Damião Berge e os historiadores da arte James Marrow e François Avril, contestam tal informação e dizem que este colofão é falso.

Evidentemente, trata-se de um post-scriptum um tanto posterior. A letra gótica, em tinta encarnada, se bem que imite a dos textos precedentes, não lhe consegue a firmeza e perfeição. O latim bárbaro destoa por completo da linguagem correta usada pelo compilador do texto. Na grafia de 1378, segundo me lembrou atenciosamente o dr. Bartholo da Silva, o 7 não é do século XIV.¹²⁵

¹²¹ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 88-93.

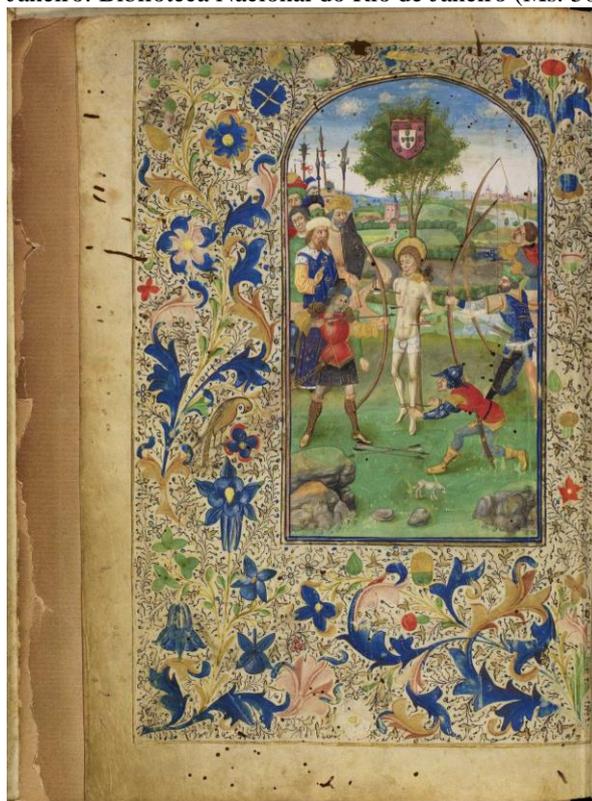
¹²² Uma inscrição registrando informações relacionadas às circunstâncias de produção de um manuscrito ou um livro impresso (o local e/ou pessoas envolvidas e, menos frequentemente, a data). Eles geralmente estão localizados no final do livro. BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 43.

¹²³ BERGE, D. Um livro de horas do século XIV na Biblioteca Nacional. *Revista Verbum*, Rio de Janeiro, t. II, n.1, p. 49, mar. 1945.

¹²⁴ FAILLACE, op. cit., p. 93.

¹²⁵ BERGE, D. Um livro de horas do século XIV na Biblioteca Nacional. *Revista Verbum*, Rio de Janeiro, t. II, n.1, p. 69, mar. 1945.

Figura 9. O Martírio de São Sebastião, f. 1v. Livro de Horas para Uso de Sarum de Salisbury. Bruges, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,001).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Em relação à iluminação, Berge acredita que o brasão português contido no fólio 1v é uma adição posterior, e que teria sido feito pela mesma pessoa que escreveu o colofão.¹²⁶ Já James Marrow refuta todas as informações contidas no colofão.

Como eu lhe informei durante a minha visita, a informação dada no colofão do fólio 199v, que o manuscrito data de 1378 e foi iluminado por Spinello Spinelli, é incorreta. O colofão é uma adição pós-medieval ao manuscrito (ou seja, uma farsa) que fornece uma falsa informação.¹²⁷

Em relação ao escudo português do fólio 1v, o especialista é categórico:

Dentre as muitas coisas que não são autênticas em relação à localização e execução deste brasão de armas eu cito: iluminuras de santos, como esta representação de página inteira de São Sebastião no fol. 1v, não são normalmente encontradas antes dos calendários nos Livros de Horas. Tal iluminura faz pouco sentido como um frontispício para um Livro de Horas.

A localização do brasão de armas também não faz sentido, uma vez que brasões de armas não aparecem, normalmente, em árvores de paisagens de cenas narrativas. Isto contradiz todas as regras de posicionamento e função da heráldica.

¹²⁶ FAILLACE V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 97-98.

¹²⁷ MARROW apud FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009, p. 49-50.

Os pigmentos usados para o brasão de armas diferem daqueles encontrados no restante do manuscrito, o que por si só indica que o brasão foi adicionado após o livro ter sido finalizado.

A pintura do brasão de armas não é refinada e é notavelmente tosca, algo que não se deveria esperar de um brasão feito para glorificar um importante proprietário. Em suma, o brasão de armas no fólio 1v NÃO é original e não parece ser uma indicação autêntica de propriedade.¹²⁸

Para James Marrow, então, este manuscrito foi produzido no sul da Holanda, em Bruges, para ser exportado para a Inglaterra – por isso o uso de Sarum de Salisbury –, provavelmente em cerca 1460. Ele faria parte de um pequeno subgrupo de livros de horas de luxo, ao qual também pertencem um livro de horas no Museu Fitzwilliam em Cambridge (Ms. 53) e o Pembroke Psalter-Hour no Museu de Arte da Filadélfia (acc. no. 45-65-2).¹²⁹

François Avril concorda com James Marrow em relação à datação e à produção artística do manuscrito.¹³⁰ Podemos então concluir, baseados nas análises destes três pesquisadores, que o livro de horas BNRJ 50,1,001 não pertenceu a D. Fernando. Ele é, assim, um representante da arte flamenga da iluminação do século XV, feito em Bruges para um cliente inglês em meados dos anos 1460.

2.5.2 O livro de horas BNRJ 50,1,010

O livro de horas BNRJ 50,1,010¹³¹ aparece no catálogo de manuscritos de 1973,¹³² no catálogo feito por Vera Faillace¹³³ e no último capítulo do estudo de Damião Berge arquivado na Biblioteca Nacional.¹³⁴

¹²⁸ “Among the many things that are inauthentic about the location and execution of this coat of arms I mention: Illustrations of saints, such as the full-page depiction of St. Sebastian on fol. lv, are not normally found before Calendars in Books of Hours. Such an illustration makes little sense as the frontispiece to a Book of Hours. The placement of the coat of arms is also non-sensical, as coats of arms do not normally appear in trees in the landscapes of narrative depictions. This contradicts all normal rules of heraldic placement and function. The pigments used for the coat of arms differ from those found elsewhere in the manuscript, which by itself indicates that the arms were added after the book was finished. The painting of the coat of arms is unrefined and notably clumsy, which one would not expect if the arms were intended to glorify an important owner. In short, the coat of arms on fol. lv is NOT original and does not appear to be an authentic indication of ownership.” FRÓES, V. O livro de horas dito de D. Fernando – maravilha para ver e rezar. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 129, p. 111-112, 2011.

¹²⁹ Carta de James Marrow à coordenadora de Acervo Especial da Biblioteca Nacional, Georgina Staneck, de 24/08/2004 e MARROW, J. The Pembroke Psalters Hours. In.: *Als Ich Can: liber amicorum in memory of professor Dr. Maurits Smeyers*. Leuven: Uitgeverij Peeters, 2005, p. 861-902.

¹³⁰ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 14.

¹³¹ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss35452/mss35452.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

¹³² DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 6.

¹³³ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 112-125.

Segundo a pesquisadora citada acima, o livro possui 102 fólhos, mede 215 x 135 mm e possui uso de Roma. Seu texto está em latim, com calendário e algumas rubricas em francês. Seu conteúdo inclui um calendário (f. 1r - 6v); as passagens dos Evangelhos (f. 7r-10v); orações à Virgem (f. 11r-14v); as Horas da Virgem (f. 15r-49r); as Horas da Cruz (f. 49r-51v); as Horas do Espírito Santo (f. 51v-54r); os Salmos Penitenciais (f. 54r-62v); a Lítania (f. 62v-67r), o Ofício dos Mortos (f. 67r-93r); os sufrágios dos santos (f. 93r-99r); e duas orações adicionadas por outra mão, a *Stabat Mater* (f. 99v-100v) e outra não identificada no fólho 101r.¹³⁵

O livro possui treze miniaturas de página inteira: João em Patmos no fólho 7r, a Anunciação no fólho 15r, a Visitação no fólho 22r, a Natividade no fólho 29v, o Anúncio aos pastores no fólho 32v, Adoração dos magos no fólho 35v, Apresentação no templo no fólho 38v, Fuga para o Egito no fólho 41v, Coroação da Virgem no fólho 46v, Crucificação no fólho 49v [Fig. 10], Pentecostes no fólho 52r, Davi Penitente no fólho 55r, e um Ofício fúnebre no fólho 67v. Além disso, possui quatro iluminuras menores: São Lucas no fólho 8r, São Mateus no fólho 9r, São Marcos no fólho 10r e a Virgem com o Menino no fólho 11r.¹³⁶

Sua encadernação é do início do século XVI, em couro marrom gravado sobre madeira, com resquícios dos fechos que se perderam. Ele foi adquirido pela Biblioteca Nacional através de compra, feita em Paris no ano de 1947 de Mme. Jacqueline Champeau¹³⁷ por indicação do então diretor Rubens Borba.¹³⁸

Para François Avril, este livro pode ser atribuído ao iluminador Robert Boyvin, artista ativo em Rouen nos anos 1490-1500. O pesquisador acaba assim também sugerindo sua origem – Rouen – e sua datação – final do século XV.¹³⁹

¹³⁴ BERGE, D. *Livros de Horas*: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

¹³⁵ FAILLACE, op. cit., p. 112-114.

¹³⁶ Ibidem, p. 115.

¹³⁷ Não há maiores informações sobre ela nas fontes consultadas.

¹³⁸ FAILLACE, op. cit., p. 116.

¹³⁹ AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In: FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 15.

Figura 10. Crucificação, f. 49v. Livro de Horas para Uso de Roma, Rouen, sec. XV. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,010).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

2.5.3 O livro de horas BNRJ 50,1,019

O livro de horas BNRJ 50,1,019¹⁴⁰ aparece no catálogo de manuscritos de 1973,¹⁴¹ no catálogo feito por Vera Faillace¹⁴² e no último capítulo do estudo de Damião Berge arquivado na Biblioteca Nacional.¹⁴³

É um livro segundo o Uso de Rouen, tem 158 fólios, mede 185 x 135 mm, tem o texto dos ofícios em latim e o calendário em francês. Possui o carimbo da Real Biblioteca – Casa do Infantado nos fólios 1v e 112v. Seu conteúdo inclui, além do calendário em francês (f. 1-12v), as passagens dos Evangelhos (f. 13r-18v), orações à Virgem (f. 18v-26v), as Horas da Virgem (f. 27r-85v), os sufrágios aos santos inseridos no Ofício da Virgem, entre os fólios 51r e 56r, as Horas da Cruz (f. 86r-89r), as Horas do Espírito Santo (f. 89v-92r), os Salmos Penitenciais (f. 93r-106v), as Litanias (f. 106v-112v), e o Ofício aos Defuntos (f. 113r-158v).¹⁴⁴

Em relação à iluminação possui doze miniaturas de página inteira: a Anunciação (f. 27r) [Fig. 11], a Visitação (f. 39r), a Natividade (f. 57r), o Anúncio aos pastores (f. 63v), Adoração dos magos (f. 68r), Apresentação no templo (f. 71r), Fuga para o Egito (f. 74v), Coroação da Virgem (f. 81), Crucificação (f. 86r), Pentecostes (f. 89v), Davi Penitente (f. 93r), e um Ofício fúnebre (f. 113r).¹⁴⁵ Possui ainda duas encadernações, uma em papelão azul do século XIX e outra em pergaminho contemporâneo da década de 1980.¹⁴⁶ Tanto em termos de conteúdo quanto em termos de iluminação este é o livro mais completo da coleção, embora esteja bastante desgastado, principalmente nas partes em azul e dourado, o que sugere a utilização de alguma substância diferente, pouco resistente ao tempo.

Para François Avril, ele seria datado de *circa* 1430. Apesar do iluminador não ter sido identificado e de seu uso litúrgico ser rouanense, ele acredita que esse volume possa ter sido feito em um centro vizinho, situado mais ao norte, em Artois ou Picardia.¹⁴⁷

¹⁴⁰ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212393/mss1212393.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

¹⁴¹ DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 6.

¹⁴² FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 135-142.

¹⁴³ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

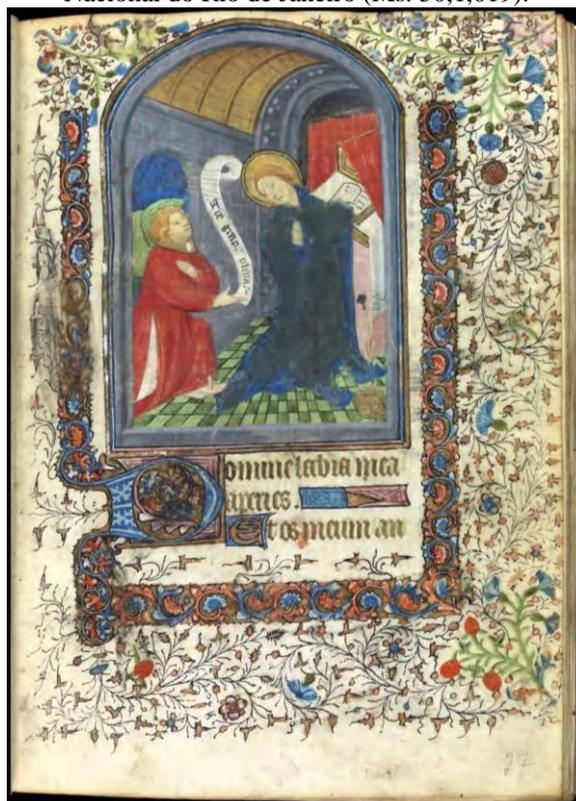
¹⁴⁴ FAILLACE, op. cit., p. 135-137.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 138.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 139.

¹⁴⁷ AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In: Ibidem., p. 15.

Figura 11. Anunciação, f. 27r. Livro de Horas para Uso de Rouen, Picardie, c. 1430. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,019).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

2.5.4 O livro de horas BNRJ 50,1,020

O livro de horas BNRJ 50,1,020¹⁴⁸ aparece no catálogo de manuscritos de 1973,¹⁴⁹ no catálogo feito por Vera Faillace¹⁵⁰ e no último capítulo do estudo de Damião Berge arquivado na Biblioteca Nacional.¹⁵¹

Segundo a pesquisadora citada acima, o livro possui 64 fólios, mede 185 x 135 mm e possui uso de Roma. Seu texto está em latim. Seu conteúdo inclui as Horas da Virgem entre os fólios 1r e 55v; as Horas da Cruz do fólio 56r ao 59v e as Horas do Espírito Santo do fólio 60r ao 63r.¹⁵²

O livro possui nove miniaturas de página inteira: a primeira foi encadernada erroneamente no início do códice, e trata-se da iluminura da Adoração dos magos [Fig. 12],

¹⁴⁸ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212394/mss1212394.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

¹⁴⁹ DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 6.

¹⁵⁰ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 143-149.

¹⁵¹ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

¹⁵² FAILLACE, op. cit., p. 143.

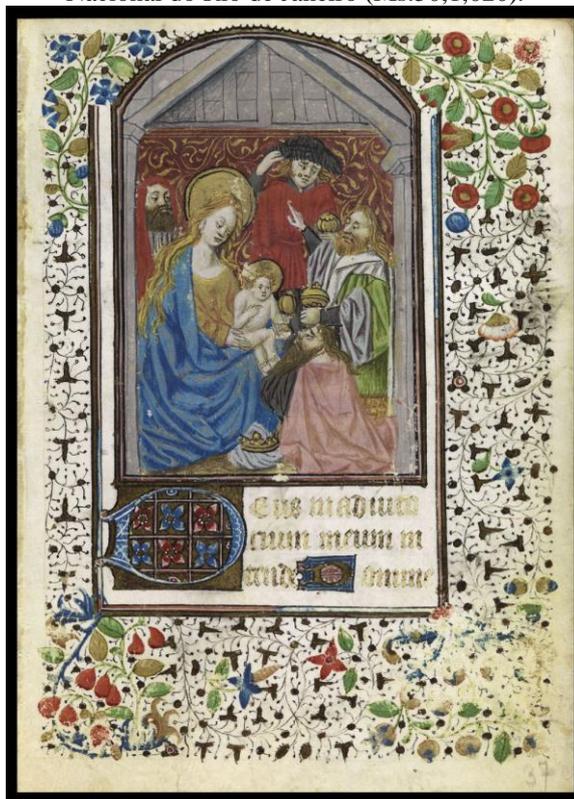
cuja foliotação a lápis no canto inferior direito corresponde ao fólio 37r; depois segue a ordem do texto, com a Anunciação no fólio 1r, a Visitação no fólio 14r, a Natividade no fólio 28r, o Anúncio aos pastores no fólio 33r, Apresentação no templo no fólio 41r, Fuga para o Egito no fólio 45r. Falta-lhe ainda o fólio 52r, provavelmente com a iluminura da Coroação da Virgem.¹⁵³

Sua encadernação é feita de pergaminho contemporâneo, da Biblioteca Nacional, nos anos 1980. Ele foi adquirido pela instituição através de compra feita a Isidoro de Castro no século XIX.¹⁵⁴

Para François Avril, este livro é o mais interessante do ponto de vista artístico:

É, contudo, obra de uma personalidade poderosamente original, sem dúvida um pintor habituado aos grandes formatos, a julgar pelo estilo expressivo e sentido monumental das composições que ele executou no manuscrito. Seu belo colorido luminoso e sua execução ampla e ousada contrastam com a produção rotineira da época e são características de iluminação praticada na Provença por volta dos anos 1460, em um momento em que a pintura provençal era fortemente tributária da arte do grande pintor e iluminador Enguerrand Quarton.¹⁵⁵

Figura 12. Epifania, f. 37r. Livro de Horas para Uso de Roma, Provença, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms.50,1,020).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁵³ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 144.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 145.

¹⁵⁵ AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. *In.*: *Ibidem*, p. 16.

2.5.5 O livro de horas BNRJ 50,1,022

O livro de horas BNRJ 50,1,022¹⁵⁶ aparece no Catálogo dos Cimélios,¹⁵⁷ no catálogo de manuscritos de 1973,¹⁵⁸ no catálogo feito por Vera Faillace¹⁵⁹ e no último capítulo do estudo de Damião Berge arquivado na Biblioteca Nacional.¹⁶⁰

Ele possui o *superlibris*¹⁶¹ do marquês de Pombal nas duas capas, e encadernação em marroquim do século XVIII. O carimbo da Real Biblioteca – Casa do Infantado aparece nos fólios 2v e 132v. Para Avril, a data de confecção deste livro é final do século XV, e seria obra de um iluminador intimamente aparentado com o Mestre de Echevinage de Rouen.¹⁶²

Seu Uso é segundo Rouen, com texto dos ofícios em latim e calendário em francês, mede 195 x 130 mm e possui 132 fólios. Em seu conteúdo, além do calendário em francês (f. 1-12v), as passagens dos Evangelhos (f. 13r-18r), orações à Virgem (f. 18v-26v), as Horas da Virgem (f. 27r-69v), os sufrágios aos santos inseridos no Ofício da Virgem, entre os fólios 46v e 50v, as Horas da Cruz (f. 71r-73v), as Horas do Espírito Santo (f. 74r-76v), os Salmos Penitenciais (f. 77r-88v), as Litanias (f. 88v-93v), o Ofício aos Defuntos (f. 95r-123r), e as Quinze Alegrias da Virgem em francês (f. 123v-132v).¹⁶³

Sua iluminação é composta de oito miniaturas de meia página: os Quatro Evangelistas (f. 13r), a Anunciação (f. 27r), a Natividade (f. 51r), Crucificação (f. 71r), Pentecostes (f. 74r), Davi Penitente (f. 77r), uma cena de enterro (f. 95r) e, finalmente, a *Pietà* no fólio 124r.¹⁶⁴ Nesta última iluminura há, ao lado da Virgem, uma mulher ajoelhada em oração vestida com roupas contemporâneas ao século XV. Aos pés da Virgem um borrão dourado sugerindo algo escrito que foi apagado [Fig. 13]. Esta mulher poderia ser uma antiga proprietária do livro.

¹⁵⁶ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212395/mss1212395.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

¹⁵⁷ GAMA, J. S. *Exposição Permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1885, p. 481-482.

¹⁵⁸ DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 6.

¹⁵⁹ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 150-162.

¹⁶⁰ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

¹⁶¹ Uma inscrição que registra a inclusão de um livro em uma livraria ou coleção, seja ela pública ou privada. Tais inscrições oferecem valiosas evidências sobre a proveniência do manuscrito. BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 55.

¹⁶² AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In.: FAILLACE, op. cit., p. 15.

¹⁶³ FAILLACE, op. cit., p. 150-152

¹⁶⁴ Ibidem, p. 153-154.

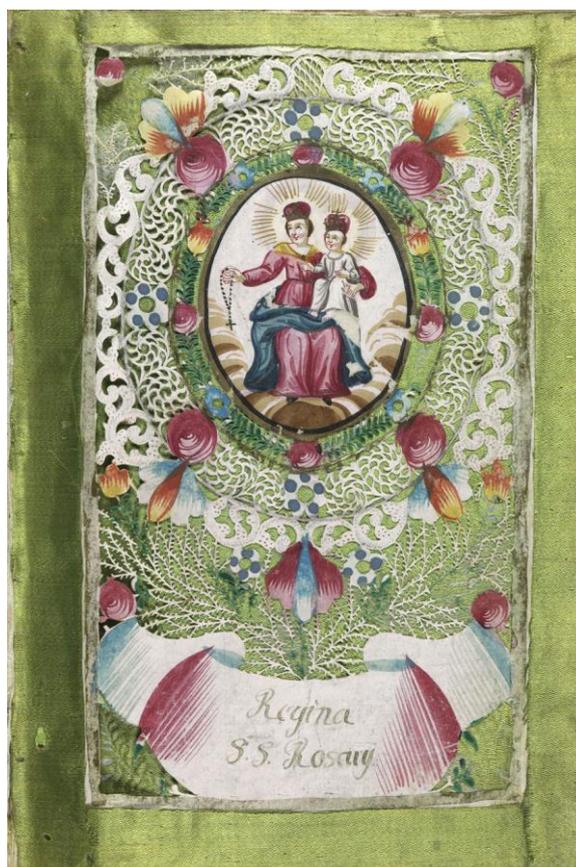
Nas três folhas de guarda¹⁶⁵ iniciais foi aplicado cetim verde, e a segunda serve de fundo a um pergaminho rendilhado, onde está pintado um medalhão representando Nossa Senhora do Rosário, com uma inscrição *Regina S. S. Rosarij.*¹⁶⁶[Fig. 14]

Figura 13. A Virgem com o Cristo Morto, f. 124r. Livro de Horas para Uso de Rouen, Rouen, século XV. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,022).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscrisos/mss1212395/mss1212395.pdf.

Figura 14. Folha de guarda com imagem de Nossa Senhora do Rosário. Livro de Horas para Uso de Rouen, Rouen, século XV. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,022).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscrisos/mss1212395/mss1212395.pdf.

¹⁶⁵ Folhas de guarda no início ou fim de um livro servem para proteger o texto de um eventual dano causado pela encadernação. BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 57.

¹⁶⁶ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 153.

2.5.6 O livro de horas BNRJ 50,1,023

O livro de horas BNRJ 50,1,023¹⁶⁷ aparece no catálogo de manuscritos de 1973,¹⁶⁸ no catálogo feito por Vera Faillace¹⁶⁹ e no último capítulo do estudo de Damião Berge arquivado na Biblioteca Nacional.¹⁷⁰

Segundo a pesquisadora citada acima, o livro possui 82 fólios, mede 170 x 155 mm e possui uso de Auxerre. Seu texto está em latim, com calendário e algumas rubricas em francês. Seu conteúdo inclui um calendário (f. 2r-13v); as passagens dos Evangelhos (f. 14r-16v); orações à Virgem (f. 16v-20v); as Horas da Virgem (f. 21r-46r); as Horas da Cruz (f. 47r-49v); as Horas do Espírito Santo (f. 50r-52r); os Salmos Penitenciais (f. 53r-60r); a Lítania (f. 60r-62v), o Ofício dos Mortos (f. 63r-80r).¹⁷¹

O livro possui seis miniaturas de página inteira, sendo que a primeira foi encadernada erroneamente entre os fólios 1 e 2: trata-se do Pentecostes. Depois, seguindo a ordem do texto, temos a Anunciação no fólio 21r, a Crucificação no fólio 47r, outra iluminura do Pentecostes no fólio 50r, Davi e Golias no fólio 53r [Fig. 15], e a Morte em pé dentro de um sarcófago no fólio 63r.¹⁷²

Sua encadernação é em pergaminho moderno. Ainda segundo Vera Faillace, há duas informações sobre sua entrada na coleção da Biblioteca Nacional. Uma consta na folha de guarda do códice, bem como no livro de registro da instituição, e informa que o livro foi comprado de Joaquim da Silva Nazareth em 12 de julho de 1906 por 150,000. Já outra nota diz que o livro chegou à Biblioteca Nacional através da coleção Andrade Leite, doada à instituição em 1906.¹⁷³

Para François Avril, este livro pode ter sido confeccionado nos anos 1480-1490 nas cidades de Troyes ou Champagne, pois suas iluminuras – exceto as de Davi e Golias no fólio 53 e de Pentecostes no início do livro, que para ele não são da mesma mão do restante do

¹⁶⁷ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212396/mss1212396.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

¹⁶⁸ DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 6.

¹⁶⁹ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 163-170.

¹⁷⁰ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

¹⁷¹ FAILLACE, op. cit., p. 163-165.

¹⁷² Ibidem, p. 166.

¹⁷³ Ibidem, p. 167.

códice – apresentam um estilo característico do Mestre de Michault Le Peley, ativo na cidade champanhesa neste período.¹⁷⁴

Figura 15. Davi e Goliias, f. 53r. Livro de Horas para Uso de Auxerre, c. 1480-1490. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,023).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁷⁴ AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In.: FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 16.

2.5.7 O livro de horas BNRJ 50,1,028

O livro de horas BNRJ 50,1,028¹⁷⁵ aparece no catálogo de manuscritos de 1973,¹⁷⁶ no catálogo feito por Vera Faillace¹⁷⁷ e no último capítulo do estudo de Damião Berge arquivado na Biblioteca Nacional.¹⁷⁸

Segundo a pesquisadora citada acima, o livro possui 117 fólios, mede 135 x 90 mm e possui uso de Roma. Seu texto está em latim. Seu conteúdo inclui um calendário (f. 1r- 12v); as Horas da Cruz (f. 13r-15v); as Horas do Espírito Santo incompletas, (f. 16r e 16v); a Missa Votiva da Virgem, (f. 17r-23r); as passagens dos Evangelhos (f. 23r-28v); as Horas da Virgem (f. 29r-75v); orações à Virgem (f. 76r-82v); os Salmos Penitenciais (f. 83r-96v); a Lítania (f. 96v-100v); o Ofício dos Mortos (f. 102r-117v).¹⁷⁹

O livro está bastante desgastado, com fólios faltando e outros cortados. Possui apenas uma miniatura, no fólio 101v, figurando a Ressurreição de Lázaro, que está bastante gasta. Além disso, possui um brasão na margem inferior do fólio 13r.¹⁸⁰ [Fig. 16]

Sua encadernação é em couro contemporâneo, feita na Biblioteca Nacional nos anos 1980. Não se sabe como esse manuscrito chegou à instituição.¹⁸¹ Para François Avril, este livro foi confeccionado em Bruges, entre 1450 e 1480.¹⁸²

Encerramos assim a introdução e apresentação da temática desta tese – os livros de horas. Nos próximos capítulos, nos dedicaremos ao estudo monográfico e interdisciplinar do livro de horas BNRJ 50,1,016, procurando analisar os diversos aspectos que fazem parte de sua produção e de seu modo de funcionamento – sua materialidade, conteúdo textual, iluminação, e o contexto em que foi possivelmente produzido.

¹⁷⁵ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212397/mss1212397.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

¹⁷⁶ DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 5.

¹⁷⁷ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 171-181.

¹⁷⁸ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

¹⁷⁹ FAILLACE, op. cit., p. 171-173.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 174.

¹⁸¹ Ibidem, p. 175.

¹⁸² AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In: Ibidem, p. 14.

Figura 16. Início das Horas da Cruz com brasão na margem inferior, f. 13r. Livro de Horas para Uso de Roma, Bruges, c. 1450-1480. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,028).



3. AS CARACTERÍSTICAS MATERIAIS E O CONTEÚDO DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016

O objetivo deste capítulo é apresentar o livro de horas BNRJ 50,1,016 e analisá-lo do ponto de vista codicológico, paleográfico, histórico e litúrgico, comparando-o, sempre que possível, a outros livros de horas feitos pelo Mestre de Coëtiv e seu Seguidor. Na primeira parte deste capítulo analisaremos seu suporte, sua encadernação e todos os aspectos que dizem respeito à sua materialidade, excetuando-se sua decoração, que será alvo de análise específica no próximo capítulo. Na segunda seção deste capítulo analisaremos sua escrita, tentando assim identificar diferentes escribas e sistemas de escrita do manuscrito. Na terceira parte falaremos sobre sua proveniência, explicando como se constituiu a coleção da qual ele provém – a da Real Biblioteca Portuguesa – e aquela de que faz parte atualmente – a da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Na quarta parte analisaremos detalhadamente seu conteúdo textual, e na última parte procederemos às comparações.

3.1 Análise codicológica do manuscrito

Segundo o *Vocabulaire codicologique* de Denis Muzerelle, a codicologia é a “ciência que tem por objeto o estudo material dos manuscritos como objetos arqueológicos.”¹⁸³ O primeiro passo para que possamos assimilar tal definição é compreender o livro – seja ele impresso ou manuscrito – como um testemunho material do período no qual foi produzido, ou seja, como um objeto arqueológico. Sendo assim, a codicologia se dá, antes de mais nada, a tarefa de examinar e explicar os diversos aspectos da confecção material do códice e suas condições de produção.

Porém, mais do que somente descrever como um livro é feito, a codicologia também deve observar como o livro funciona, identificando suas características originais. São estes detalhes que permitirão ao pesquisador tentar determinar as condições de produção de um livro, respondendo às perguntas sobre como, quando, onde e com que objetivo um determinado livro foi realizado.¹⁸⁴

¹⁸³ “Science ayant pour objet l'étude matérielle des manuscrits en tant qu'objets archéologiques (du latin «codex» et du grec «logos»)”. MUZERELLE, D. *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, avec leurs équivalentes en anglais, italien, espagnol, édition hypertextuelle, version 1.1, 2002-2003 (établi d'après l'ouvrage édité à Paris, Éditions CEMI, 1985).

¹⁸⁴ LEMAIRE, J. *Introduction à la codicologie*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études médiévales de l'Université catholique, 1989, passim.

Assim, passaremos à análise codicológica do manuscrito, cujo resultado pretendemos usar para começar a responder às questões colocadas acima. Como referência para nosso trabalho, utilizaremos os manuais de Jacques Lemaire¹⁸⁵ e de Paul Géhin,¹⁸⁶ bem como o *Vocabulaire codicologique* de Denis Muzerelle e o Glossário de Codicologia e Documentação compilado por Ana Virgínia Pinheiro.¹⁸⁷

O livro de horas BNRJ 50,1,016 já foi alvo de análise de alguns pesquisadores e é mencionado em algumas publicações já citadas na seção 2.5 desta tese. A primeira publicação em que ele é citado é o catálogo da Exposição Permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional, de 1885.¹⁸⁸ Descrito como um breviário pelo então chefe da seção de manuscritos, Alfredo do Valle Cabral, esta rápida análise de três páginas do manuscrito contém informações sobre o suporte, a medida do códice, a encadernação e seu conteúdo. Ele também diz que o manuscrito não tem data nem localização, embora sugira o período entre a segunda metade do século XIV e a primeira metade do século XV e a cidade de Flandres, respectivamente.

O segundo catálogo é de 1973, organizado por Darcy Damasceno,¹⁸⁹ também em seu tempo chefe da seção de manuscritos da Biblioteca Nacional. Nesta publicação consta somente um pequeno parágrafo com uma curta descrição do códice, em que são retomadas as informações já fornecidas na publicação anterior.

No capítulo de número 6 do estudo de Damião Berge, Livros de Horas manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro,¹⁹⁰ ele faz uma descrição pormenorizada do conteúdo do livro BNRJ 50,1,016, analisa rapidamente as iluminuras e examina questões técnicas do livro, como tamanho, suporte e tipo de letra. Frei Damião Berge,¹⁹¹ nascido em 1895, era frade no Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro e professor da UFRJ. Faleceu no Convento em 1979, pouco depois de doar este estudo à Biblioteca, em 1976. Segundo consta na introdução da própria obra, esta despertou o interesse de um “ilustre

¹⁸⁵ LEMAIRE, J. *Introduction à la codicologie*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études médiévales de l'Université catholique, 1989.

¹⁸⁶ GÉHIN, P. *Lire le manuscrit médiéval*. Observer et décrire. Paris: Armand Colin, 2005.

¹⁸⁷ PINHEIRO, A.V. Glossário de Codicologia e Documentação. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 115, p. 123-213, 1995. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_1995_00115.pdf. Acesso em: 16 mar. 2021.

¹⁸⁸ GAMA, J. S. *Exposição Permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1885, p. 479-481.

¹⁸⁹ DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 5.

¹⁹⁰ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

¹⁹¹ BAGGIO, Fr. Hugo. Frei Damião Berge. *Vida Franciscana*, n. 54, p. 135-144, 1980. Disponível em: <https://franciscanos.org.br/quemsomos/personagens/frei-damiao-berge/#gsc.tab=0>. Acesso em: 17 fev. 2021.

mestre português”, que pretendia publicá-la em terras lusitanas. Sabendo de tal interesse, o diretor da Biblioteca na época requisitou o direito preferencial de publicá-la, por tratar de assunto sobre o Patrimônio Nacional. No entanto, sucessivos cortes de verbas impediram sua publicação. Anos depois – provavelmente em 1973 – o Frei decidiu oferecer o estudo original como presente pelo 80º aniversário da irmã Theresa de Sandoval Babo, freira na Abadia de Santa Maria das Monjas Beneditinas em São Paulo, onde acreditamos que permaneça até os dias de hoje. A obra que se encontra na Biblioteca Nacional é, portanto, uma cópia da original. Estas informações constam em uma carta de próprio punho do Frei, escrita em 29/08/1976, e na introdução da própria obra. Por se tratar de obra não publicada e datilografada, não há paginação. É importante salientar, entretanto, que não há menção à data original de confecção da obra, nem à motivação do Frei para escrevê-la.

Há ainda o “Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil”, de autoria de Vera Faillace,¹⁹² cujo artigo introdutório escrito por François Avril fornece pistas essenciais sobre a datação e localização do livro.

Por último, temos um artigo de Ana Virginia Pinheiro, bibliotecária aposentada da Biblioteca Nacional e professora da Escola de Biblioteconomia da UNIRIO, que analisa exclusivamente o livro de horas BNRJ 50,1,016.¹⁹³

Todas estas obras constituem a bibliografia existente sobre o livro de horas BNRJ 50,1,016, e serão utilizadas ao longo deste capítulo como fontes de informações para a análise codicológica do manuscrito. Suas informações serão confrontadas, sempre que possível, com as informações que obtivemos através de exame minucioso da fonte em questão feito presencialmente ao longo da pesquisa, com auxílio e permissão dos funcionários da Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e com imagens digitalizadas.

Também é importante salientar que o códice está digitalizado no site da BNDigital,¹⁹⁴ e que foram essas as imagens utilizadas na análise do manuscrito. Porém, como essa digitalização está incompleta – não constam a encadernação e as folhas de guarda do manuscrito, além de alguns fólios – foram tiradas fotografias de algumas partes do códice que lá faltavam. Tais fotos encontram-se no anexo A.

¹⁹² FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 126 a 134.

¹⁹³ PINHEIRO, A. V. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 31-68, 2020. Disponível em: https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/miscelanea/2020/anais_da_biblioteca_nacional_vol.137_-_2017-6933.pdf. Acesso em: 19 set. 2022.

¹⁹⁴ Livro de horas 50,1,016. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212392/mss1212392.pdf. Acesso em 16 mar. 2021.

3.1.1 Encadernação

A encadernação que se encontra atualmente no livro de horas BNRJ 50,1,016 é moderna, mede 180 x 130 mm e foi feita na própria Biblioteca Nacional pela encadernadora Carmem Albuquerque em 1996. Na instituição ainda se conserva a ficha técnica de encadernação do laboratório de restauração nº 36/96 [Fig. 17], de onde podemos concluir que as capas¹⁹⁵ frontal e traseira são feitas de pergaminho com papel cresante e foram revestidas de couro branco. Também foram costurados novos cabeceados¹⁹⁶ ao livro, com linhas de algodão puro. Não há nervos¹⁹⁷ na encadernação atual e a costura anterior, do tipo francesa,¹⁹⁸ foi conservada, assim como os cortes dourados do livro. Através da figura 18, podemos constatar que a encadernação apresenta um bom estado de conservação, com pequenas sujidades. O estojo no qual o manuscrito é guardado é feito do mesmo material da encadernação, na cor cinza e possui em sua lombada a gravação dourada “50,1,16” (Anexo A).

Também através da ficha de encadernação podemos obter informações sobre a encadernação anterior: segundo Carmem Albuquerque, havia uma cobertura de papel, com capas de papelão, e na lombada, uma etiqueta vermelha. Outra fonte de informações sobre a encadernação anterior é o Frei Damião Berge, que nos diz: “Encadernação moderna; na lombada, sobre grenat: Breviario Msc. do XIV. ou XV. Seculo”.¹⁹⁹ Não encontramos nenhuma imagem desta encadernação, nem mesmo as capas retiradas do códice. Também não sabemos o que motivou a troca da encadernação em 1996, uma vez que Carmem Albuquerque não registra essa informação em sua ficha, mas podemos supor que tenha sido seu mau estado de conservação.

Baseados nestas informações, e no tipo de material utilizado, papel, podemos concluir que o livro já não conservava a encadernação original mesmo antes de passar pela

¹⁹⁵ Proteção externa de livros e folhetos. PINHEIRO, A.V. Glossário de Codicologia e Documentação. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 115, p. 144, 1995.

¹⁹⁶ Costura de reforço executada por meio de um ou mais fios independentes do fio de costura, e geralmente coloridos, sobre um nervo suplementar, em cada uma das extremidades do corpo do volume. MUZERELLE, D. *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, avec leurs équivalents en anglais, italien, espagnol, édition hypertextuelle, version 1.1, 2002-2003 (établi d’après l’ouvrage édité à Paris, Éditions CEMI, 1985).

¹⁹⁷ Corda ou tira de couro presa às tábuas, às quais os cadernos são amarrados por meio de uma linha de costura. *Ibidem*, loc. cit.

¹⁹⁸ Modo de costura no qual uma linha percorre a extensão da lombada no interior de cada caderno, saindo em cada orifício de costura para envolver o nervo correspondente, e então entrar novamente no mesmo caderno no orifício seguinte. *Ibidem*, loc. cit.

¹⁹⁹ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

reencadernação de 1996. Ou seja, esta foi, pelo menos, a segunda reencadernação que o códice sofreu.

O livro possui três folhas de guarda, tanto no início quanto no final, feitas em papel Ingres bege, que foram adicionadas ao manuscrito junto com a nova encadernação. Conforme informação da ficha de encadernação, as folhas de guarda que acompanhavam a encadernação anterior eram marmorizadas. Na frente da terceira folha de guarda consta a inscrição “cofre/50,1,16” a lápis em cima no centro, e no verso “Reg. 1.212.392/ 16/05/2008 AA” a lápis embaixo à direita. Na mesma folha de guarda há um carimbo da Biblioteca Nacional, em tinta azul. As folhas de guarda do final estão totalmente em branco, bem como as contracapas dianteira e traseira. As folhas de guarda não fazem parte da digitalização disponibilizada pela FBN, portanto incluímos suas fotos no Anexo A.

Figura 17. Ficha técnica de Encadernação do livro de horas BNRJ 50,1,016.

FICHA TÉCNICA DE ENCADERNAÇÃO		
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL DIVISÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO LABORATÓRIO DE RESTAURAÇÃO		
Nº CONTROLE LABORATÓRIO <u>36/96</u> Nº DE CHAMADA _____ Nº DE REGISTRO <u>50,1,16</u>		
AUTOR _____ TÍTULO <u>LIVRO DE HORAS</u> PROCEDÊNCIA <u>Manuscrito</u>		
ÉPOCA <u>Séc. XIV/XV</u> DATA DE ENTRADA <u>08.36</u> DATA DE SAÍDA _____		
DESCRIÇÃO	TRATAMENTO	OBSERVAÇÕES
COMPLUTURA <input type="checkbox"/> estilo <input type="checkbox"/> couro - cor <input type="checkbox"/> couro <input checked="" type="checkbox"/> PAPEL	<input type="checkbox"/> limpeza <input type="checkbox"/> anexo <input checked="" type="checkbox"/> nova cobertura <input type="checkbox"/> cobert. orig. substituída <input type="checkbox"/> material <u>algodão</u>	<input type="checkbox"/> limpo <input type="checkbox"/> novo lombo <input type="checkbox"/> lombo original <input type="checkbox"/> consolidação <input type="checkbox"/> sobrepasto <input type="checkbox"/> material
<input type="checkbox"/> couro - cor <input type="checkbox"/> couro <input type="checkbox"/> pergamino	<input type="checkbox"/> limpeza <input type="checkbox"/> anexo <input type="checkbox"/> novo lombo <input type="checkbox"/> lombo original <input type="checkbox"/> consolidação <input type="checkbox"/> sobrepasto <input type="checkbox"/> material	<input type="checkbox"/> limpo <input type="checkbox"/> novo lombo <input type="checkbox"/> lombo original <input type="checkbox"/> consolidação <input type="checkbox"/> sobrepasto <input type="checkbox"/> material
LUMBALAS <input type="checkbox"/> manuscrito <input checked="" type="checkbox"/> etiqueta <u>umilha</u> <input type="checkbox"/> couro <input type="checkbox"/> couro	<input type="checkbox"/> recuperação dos originais <input checked="" type="checkbox"/> novo guarda <input type="checkbox"/> material <u>algodão bege</u>	<input type="checkbox"/> limpo <input type="checkbox"/> novo lombo <input type="checkbox"/> lombo original <input type="checkbox"/> consolidação <input type="checkbox"/> sobrepasto <input type="checkbox"/> material
GUARDAS <input type="checkbox"/> papel <input type="checkbox"/> couro <input type="checkbox"/> pergamino <input checked="" type="checkbox"/> marmorizado <input type="checkbox"/> impresso	<input type="checkbox"/> recuperação dos originais <input checked="" type="checkbox"/> novo guarda <input type="checkbox"/> material <u>algodão bege</u>	<input type="checkbox"/> limpo <input type="checkbox"/> novo lombo <input type="checkbox"/> lombo original <input type="checkbox"/> consolidação <input type="checkbox"/> sobrepasto <input type="checkbox"/> material
ENCADERNAÇÃO <input type="checkbox"/> sobrecapa <input type="checkbox"/> couro <input type="checkbox"/> couro <input type="checkbox"/> pergamino <input type="checkbox"/> couro <input type="checkbox"/> couro <input type="checkbox"/> couro		
TRATAMENTO <input type="checkbox"/> novo nervos <input type="checkbox"/> material <input checked="" type="checkbox"/> nova cabeceira <input type="checkbox"/> material <u>algodão</u> <input type="checkbox"/> novo <input checked="" type="checkbox"/> costura no lombo <input type="checkbox"/> preparado no lombo		
OBSERVAÇÕES <input type="checkbox"/> natural <input type="checkbox"/> falso <input type="checkbox"/> novo costura <input type="checkbox"/> material <input type="checkbox"/> novo <input type="checkbox"/> material <input type="checkbox"/> natural <input type="checkbox"/> marmorizado <input checked="" type="checkbox"/> couro <input type="checkbox"/> catapicado - cor <input type="checkbox"/> quilatinado <input type="checkbox"/> couro <input type="checkbox"/> papel trapo <input checked="" type="checkbox"/> papelão <input type="checkbox"/> madeira <input type="checkbox"/> dimensões		
TÉCNICO <u>Pasquim Albuquerque</u>		

Fonte: Da autora.

Figura 18. Capa frontal, lombada, capa traseira, cabeceados e cortes dourados do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Da autora

3.1.2 Descrição material

O livro de horas BNRJ 50,1,016 possui 160 fólhos numerados. Há três foliotações²⁰⁰ neste manuscrito, todas feitas a lápis, utilizando números arábicos: uma na margem inferior esquerda dos fólhos *rectos*, de 1 a 160; outra na margem inferior direita dos fólhos *rectos*, de 1 a 158. Há ainda, em alguns fólhos, resquícios de uma numeração corrida nas margens superiores. A primeira foliotação leva em conta os dois fólhos que faltam ao códice: o 70 e o 73.²⁰¹ Todas as foliotações aqui citadas são modernas e foram feitas pelos funcionários da Biblioteca Nacional. Há dois fólhos em branco no manuscrito, o 31v e o 160v, que não constam na digitalização disponibilizada pela instituição. O 31v possui traçado na cor vermelha, já o 160v está completamente em branco. (Anexo A)

O suporte do manuscrito é o pergaminho. De uma maneira geral, percebemos que os fólhos são espessos e alguns estão ondulados, o que provavelmente é resultado da ausência de fechos que verificamos tanto na encadernação atual quanto na anterior. Os fólhos 1 e 160 estão bastante escurecidos, o que pode indicar que, em algum momento, tais fólhos ficaram em contato direto com as capas do códice, ou até mesmo que o códice permaneceu sem capa. Em relação ao estado de conservação dos fólhos, observamos alguns furos feitos por brocas, bem como manchas, principalmente nos fólhos 17r, 81v e do 146r ao 149v.

Em média os fólhos têm 174 x 120 mm e a mancha de texto, 100 x 60 mm, sendo dividida em dezoito linhas traçadas e dezessete linhas de texto, desde o fólho 1r até o fólho 153v. A primeira linha da justificação está sempre em branco. Devemos apontar algumas variações neste padrão, localizadas nos fólhos que correspondem ao calendário (f. 1r-12v): nos fólhos *verso* dos meses com trinta dias do calendário (4v, 6v, 9v, 11v) as duas últimas linhas estão em branco, além da primeira, fazendo um total de quinze linhas de texto; já nos fólhos *verso* dos meses com trinta e um dias (1v, 3v, 5v, 7v, 8v, 10v, 12v) somente a primeira e a última linhas estão em branco, fazendo um total de dezesseis linhas de texto; no fólho 2v, correspondente ao mês de fevereiro, além da primeira, também as quatro últimas linhas estão em branco, fazendo um total de treze linhas de texto; em todos os fólhos *recto*, além da primeira linha, também a terceira está sempre em branco, fazendo um total de dezesseis linhas de texto. Devemos salientar que a partir do fólho 154r até o fólho 160v há dezenove linhas traçadas e dezoito linhas de texto. Em relação às colunas também devemos fazer uma

²⁰⁰ Consiste em numerar individualmente cada fólho (conjunto recto +verso). GÉHIN, P. *Lire le manuscrit médiéval*. Observer et décrire. Paris: Armand Colin, 2005, p. 63.

²⁰¹ A falta destes fólhos será analisada adiante.

distinção: do fólio 1r ao 12v, ou seja, no calendário do livro de horas, há quatro colunas, enquanto em todo o resto do manuscrito há uma única coluna de texto.

O raiado²⁰² de todo o manuscrito é feito em tinta vermelha, e não encontramos resquícios de reclamos, nem de picotagem²⁰³ nos fólhos. Observamos algumas irregularidades neste raiado, como por exemplo nos fólhos 2r e 2v, em que todo o raiado está torto em relação ao suporte. No calendário especificamente encontramos muitas linhas tortas, que fazem uma espécie de barriga, principalmente aquelas que delimitam o espaço da decoração marginal. Outras irregularidades que percebemos foram em relação à espessura do traçado, pois em alguns fólhos as linhas são muito mais espessas, e estão muito mais visíveis do que em outros (f. 68r, 69v, 95v, dentre outros). Também chama a atenção o fato de que em muitos fólhos as linhas horizontais extrapolam os limites das linhas de justificação,²⁰⁴ principalmente na margem direita dos fólhos *verso* (f. 35v, 39v, 62v, 63v, 65v, 67v, 69v, 85v, 89v, dentre outros). Muitas vezes os limites do raiado também não são respeitados pelo copista nem pelo iluminador que fez as margens, uma vez que tanto o texto quanto a iluminação marginal extrapolam as linhas de justificação em alguns fólhos. Estas irregularidades nos mostram que é provável que as linhas do raiado tenham sido feitas uma a uma, usando régua e uma ponta com tinta colorida. Também é provável a utilização de um sistema de picotagem, porém, como já dito anteriormente, não encontramos vestígios dessa técnica, o que indica que ela foi aparada junto com as bordas do códice no momento da encadernação.

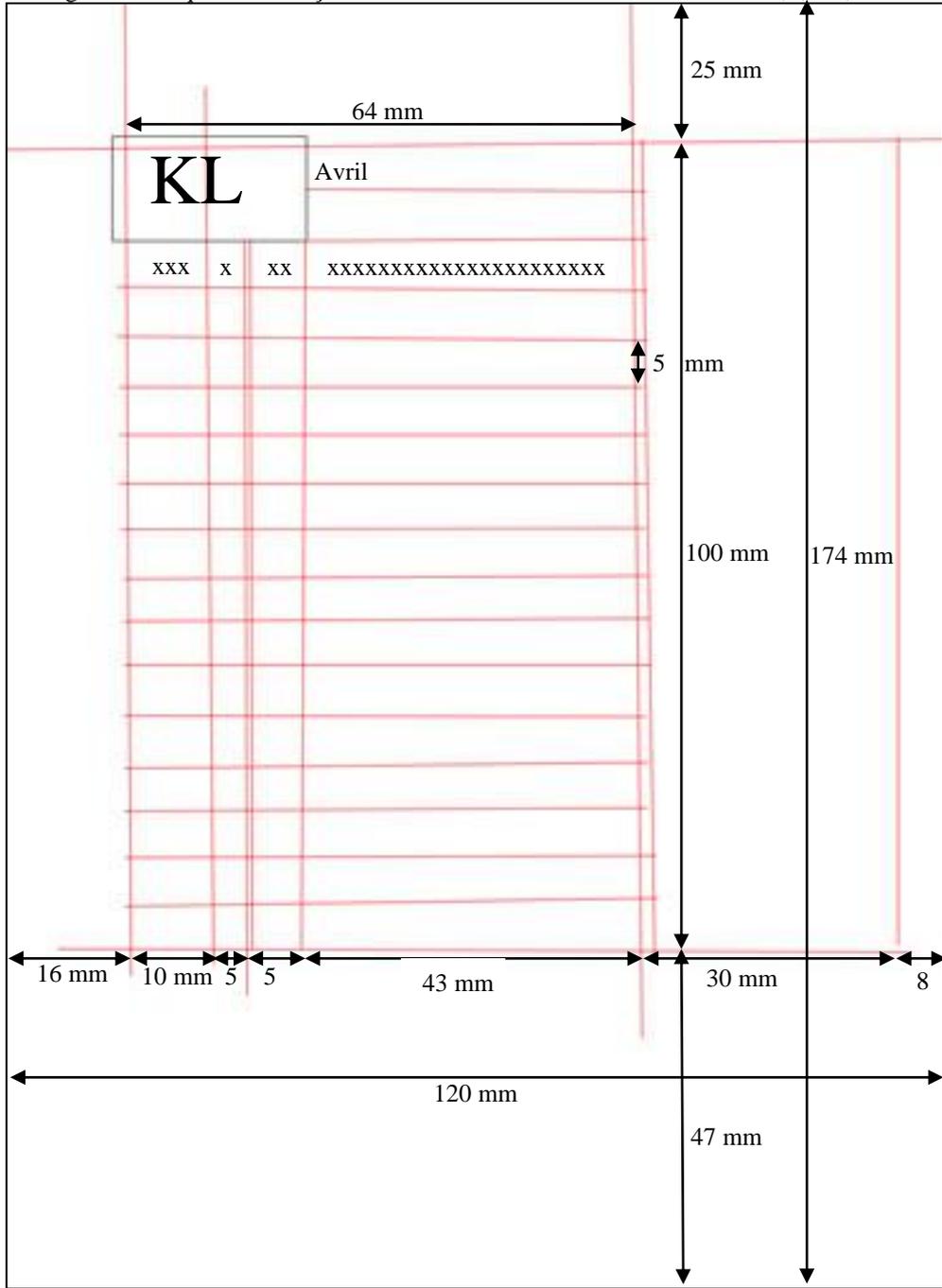
Para facilitar a compreensão dos diferentes traçados do livro de horas BNRJ 50,1,016, apresentamos a seguir alguns esquemas explicativos, feitos com base nas imagens digitalizadas do códice. As linhas vermelhas representam o raiado do códice, e foram feitas por cima das imagens digitalizadas de cada fólio. Depois a imagem foi reduzida proporcionalmente para corresponder ao tamanho real dos fólhos do códice, 174 x 120 mm. As medidas de cada parte do raiado também estão indicadas nas imagens. [Figuras 19, 20, 21, 22, 23]

²⁰² Operação prévia da escrita que consiste no traçado de uma espécie de ‘falsilha’, mais ou menos visível, destinada a indicar o tamanho da linha a ser escrita, servindo de guia ao copista. PINHEIRO, A.V. Glossário de Codicologia e Documentação. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 115, p. 202, 1995.

²⁰³ Operação que consiste em proceder a uma série de pequenos furos ou fendas discretas no fólio, destinadas a guiar o traçado da pauta. MUZERELLE, D. *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, avec leurs équivalentes en anglais, italien, espagnol, édition hypertextuelle, version 1.1, 2002-2003 (établi d’après l’ouvrage édité à Paris, Éditions CEMI, 1985).

²⁰⁴ Retas verticais que limitam o texto. PINHEIRO, op. cit., p. 202.

Figura 19. Esquema do traçado do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016, f. 4r.



Fonte: Da autora

Na figura 19 vemos o esquema de um fólio *recto* do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016. Observando as medidas do traçado, temos, da esquerda para a direita: a margem esquerda medindo 16 mm; a primeira coluna com o ciclo lunar medindo 10 mm, a segunda coluna com as letras dominicais e a terceira coluna com a indicação dos dias medindo 5 mm cada, a quarta coluna com os nomes dos santos e festas litúrgicas medindo 43 mm, fazendo um total de 64 mm de largura para a mancha de texto; o espaço reservado à decoração marginal medindo 30 mm e, finalmente a margem direita medindo 8 mm. De cima para baixo temos a margem superior medindo 25 mm, a mancha de texto medindo 100 mm de altura, mesmo tamanho do espaço para decoração marginal, dividida em linhas que distam 5 mm entre si; e a margem inferior medindo 47 mm.

Devemos salientar que a inicial KL, correspondendo a *Kalendas*, localiza-se no canto superior direito de todos os fólhos *rectos*, ocupando três linhas. Conforme explicado, o nome do mês, em francês, está na segunda linha, enquanto os nomes dos santos e festas litúrgicas, bem como as informações das outras colunas, começam apenas na quarta linha.

Há uma pequena diferença em relação aos fólhos verso: como não há a inicial KL o texto inicia já na segunda linha, colado à linha que delimita a mancha de texto. Todas as medidas citadas anteriormente para a mancha de texto, as colunas, linhas e margens permanecem as mesmas, e por isso não foram indicadas na imagem. [Figura 20]

Na figura 21 podemos ver o tipo de traçado mais utilizado no livro de horas BNRJ 50,1,016, correspondente aos fólhos que só possuem texto: as dezoito linhas ocupam toda a mancha de texto, e na margem direita ou esquerda, a depender se o fólio é *recto* ou *verso*, temos a decoração marginal, respeitando o traçado da mancha de texto.

Outro tipo de traçado utilizado é aquele dos fólhos que iniciam os Ofícios da Cruz, do Espírito Santo, dos Mortos, cada hora canônica do Ofício da Virgem e os Salmos Penitenciais, pois estes possuem iluminuras [Figura 22]. São eles os fólhos 13r, 16v, 104r, 32r, 52v, 62r, 67r, 76v, 82r, 88r, respectivamente. Neles, a iluminura está deslocada para cima e em direção à margem interna, cuja moldura possui forma de arco. Outra moldura, desta vez retangular, une a imagem e as cinco²⁰⁵ linhas de texto logo abaixo, delimitando assim o espaço das margens, que são profusamente decoradas em seus quatro lados. Há ainda outra delimitação, separando o espaço da decoração marginal das bordas do fólio. As duas últimas molduras descritas têm um traçado duplo: uma linha vermelha e outra linha na cor ocre. Já as linhas do texto são traçadas em tinta vermelha. A moldura em forma de arco da imagem é

²⁰⁵ Apenas no fólio 13r há seis linhas de texto abaixo da imagem.

dourada. Este douramento possui um pequeno relevo e um tom avermelhado. Além disso, há uma pequena decoração na curva do arco. Também percebemos a presença constante de iniciais decoradas, cujo douramento segue a mesma técnica do arco.

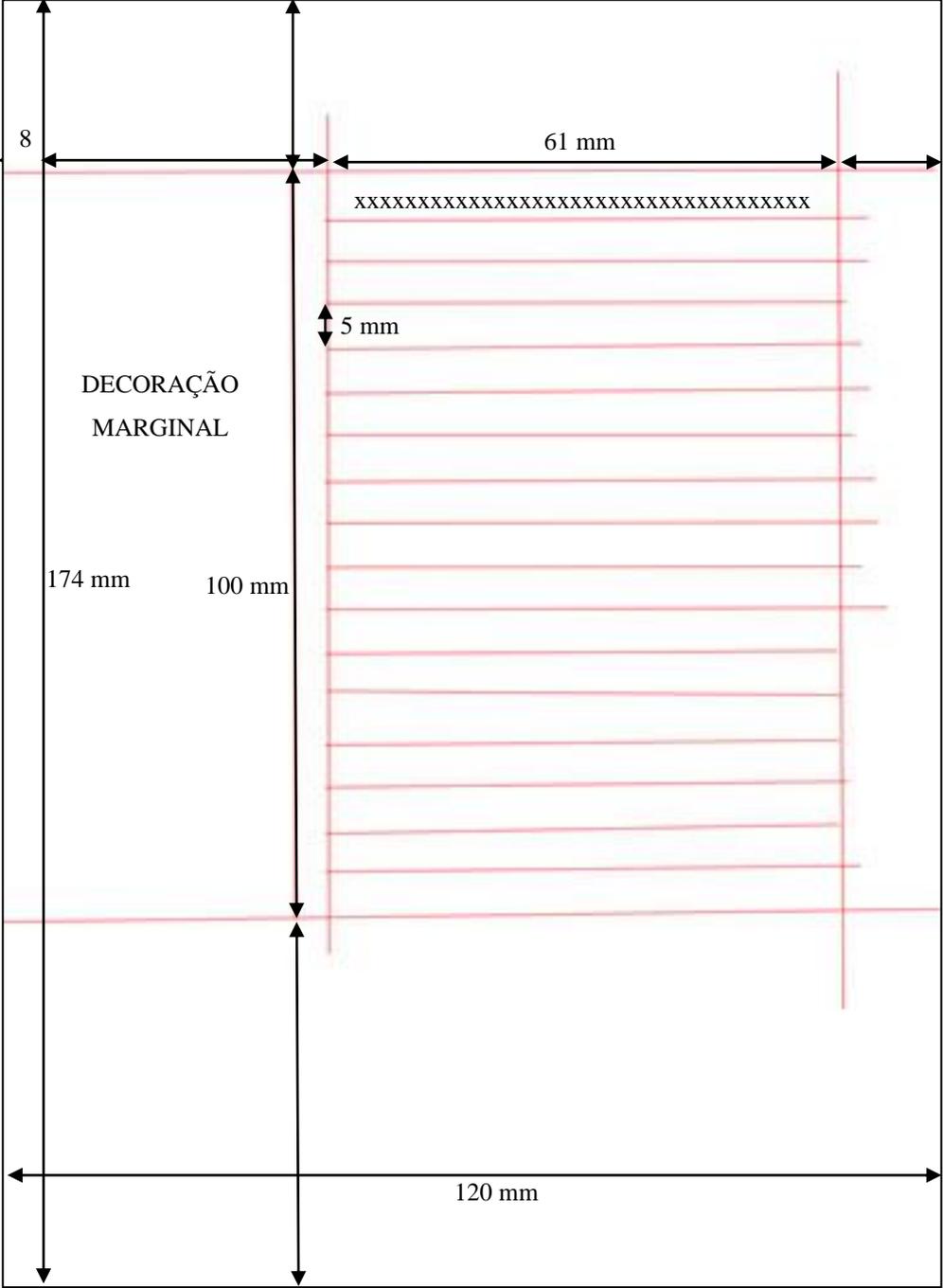
Figura 20. Esquema do traçado do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016, f. 4v.

O diagrama mostra um layout de calendário. À esquerda, há uma seção retangular rotulada "DECORAÇÃO MARGINAL". À direita, há uma grade de 12 linhas e 4 colunas. A primeira linha da grade contém as seguintes células: "xxx", "x", "xx" e "XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX".

DECORAÇÃO MARGINAL	xxx	x	xx	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

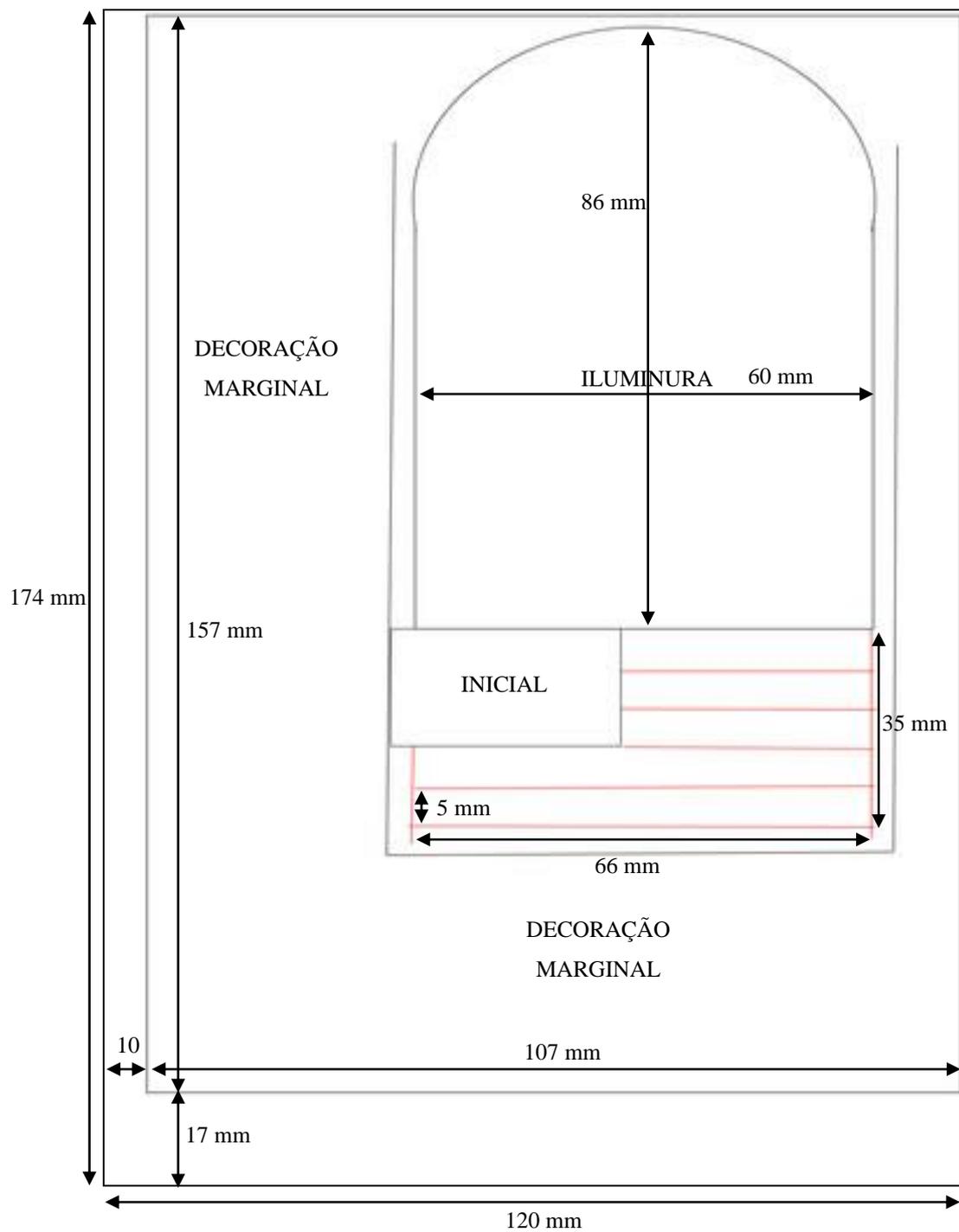
Fonte: Da autora

Figura 21. Esquema do traçado dos fólios com texto do livro de horas BNRJ 50,1,016, f. 65v.



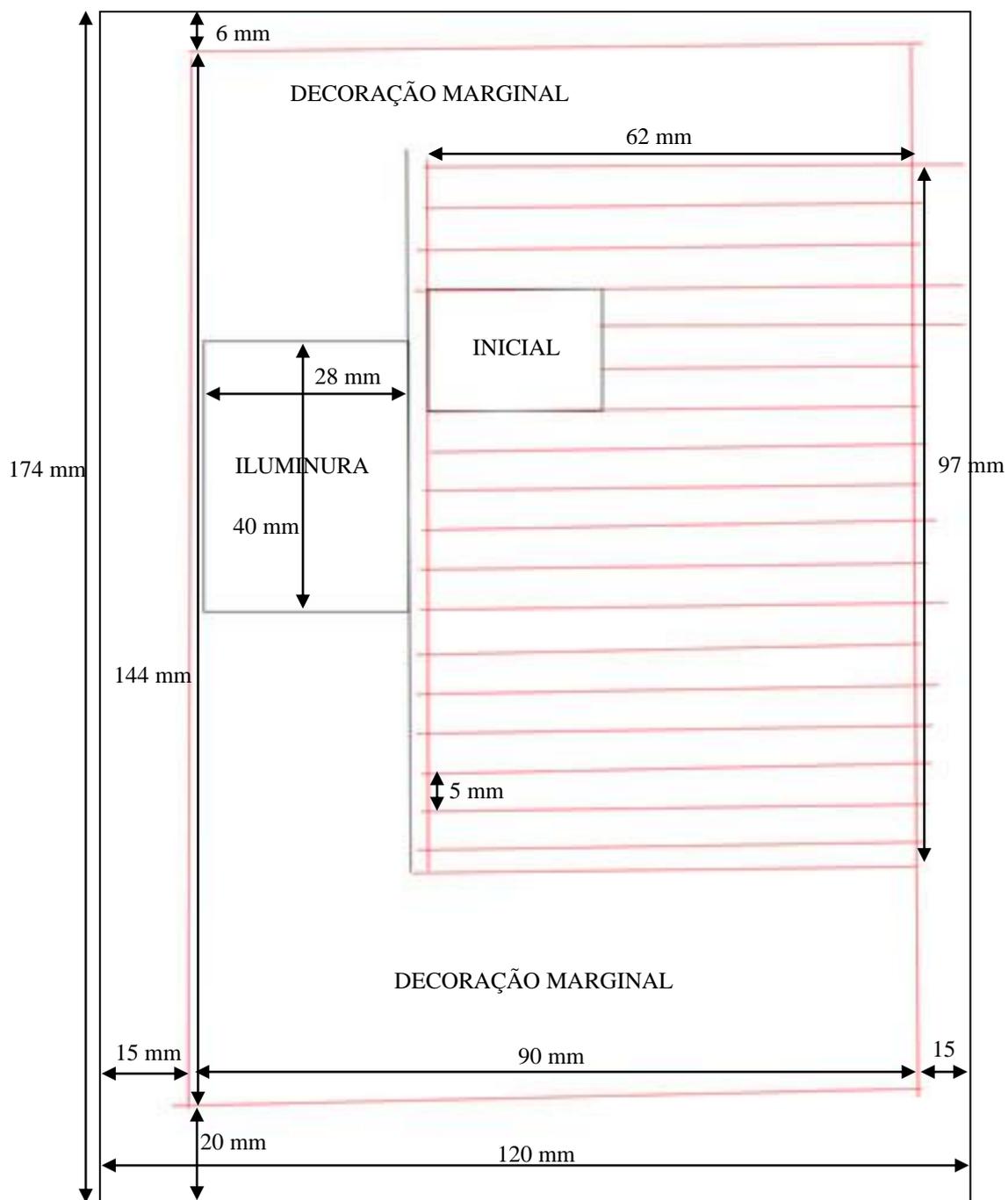
Fonte: Da autora

Figura 22. Esquema do traçado dos fólhos com iluminuras do livro de horas BNRJ 50,1,016, f. 16v.



Fonte: Da autora

Figura 23. Esquema do traçado dos f6lios 25r e 28v do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Da autora

Por fim, o terceiro traçado utilizado no livro de horas BNRJ 50,1,016 é encontrado nos fólhos 25r e 28v. Neles temos duas iluminuras localizadas nas margens externas, que coincidem com as orações *Obsecro te* e *O Intemerata*, respectivamente. As iluminuras têm formato retangular, estão localizadas no centro da margem externa do manuscrito – no fólho 25r na margem direita e no fólho 28v na margem esquerda – e estão emolduradas por uma linha ocre, que se prolonga para cima e para baixo, delimitando a mancha de texto. Há decoração na margem superior, inferior e naquela em que se localiza a iluminura. A mancha de texto possui o mesmo tamanho dos fólhos de texto, com dezoito linhas traçadas, dezessete linhas de texto e uma coluna. Seu traçado também é vermelho. Temos ainda uma inicial, abrindo as duas orações citadas acima, ocupando três linhas do fólho. [Figura 23].

Em relação à estruturação e divisão do códice há algumas informações conflitantes. A autora Vera Faillace informa apenas que o manuscrito possui 27 cadernos,²⁰⁶ porém não dá maiores detalhes sobre sua colação,²⁰⁷ a distribuição destes cadernos, ou qualquer outra explicação que indique a maneira pela qual ela chegou a esta conclusão.

Já a bibliotecária Ana Virgínia Pinheiro faz uma análise mais detalhada:

O corpo do códice foi estruturado com quatorze cadernos, sendo doze sextos (com seis bifólhos cada um), dois quaternos irregulares (com quatro bifólhos cada um) e um bifólho (fólhos 159 e 160) inserido por carcela.²⁰⁸ Faltam os fólhos 70 e 73; o primeiro fólho do caderno 13 e o último fólho do caderno 14 estão imbricados e a contagem dos fólhos, em cada um desses dois últimos cadernos, alcança o número 7.²⁰⁹

Apesar dessa divergência, adotamos a análise de Pinheiro, por ser mais bem fundamentada que a de Faillace, e porque nos parece que 26 cadernos é uma quantidade excessiva para um livro de 160 fólhos.

Pinheiro utiliza um diagrama para expressar a colação do manuscrito [Fig. 24], através do qual pudemos observar alguns detalhes importantes. Conforme já citado acima, percebemos a falta de dois fólhos: o 70 e 73, que corresponderiam ao início das sextas e das

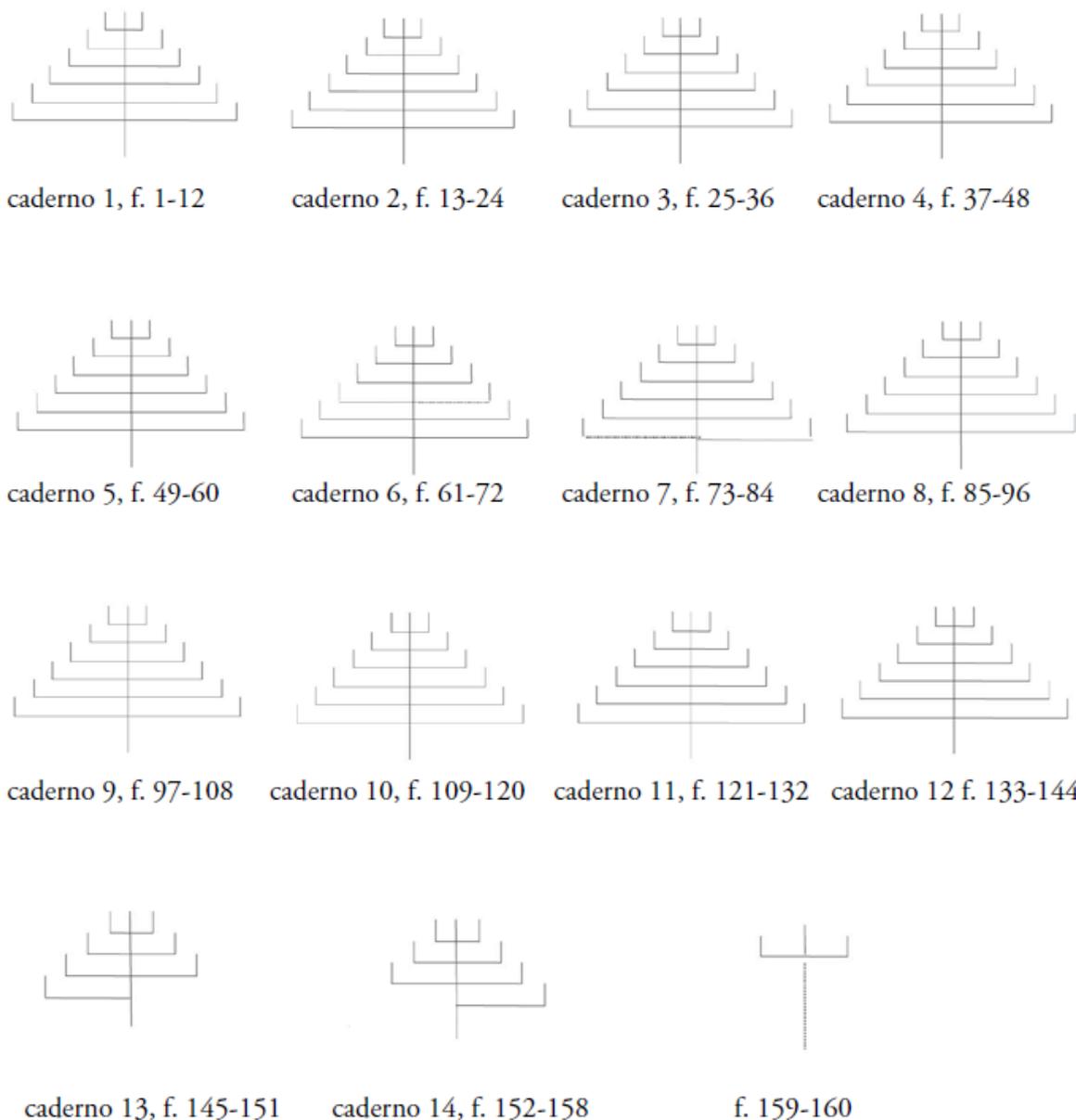
²⁰⁶ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 130.

²⁰⁷ Descrição corrente de um livro, de sua estrutura original, isto é, segundo o arranjo de suas folhas e cadernos. Essa informação pode ser oferecida em forma diagramática (o plano dos cadernos e sua composição) ou de texto. PINHEIRO, A. V. Glossário de Codicologia e Documentação. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 115, p. 151, 1995.

²⁰⁸ No livro, faixa estreita de papel ou de pano, do mesmo tamanho da página, onde se colam gravuras, e que serve também para aumentar, se necessário, a espessura da lombada. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=carcela&oq=carcela&aqs=chrome..69i57j46j35i39j0l5j0i10j0.1926j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 23 jun 2021.

²⁰⁹ PINHEIRO, A. V. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 60, 2020.

Figura 24. Colaçon dos cadernos do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: PINHEIRO, A. V. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 60-61, 2020.

noas do Ofício da Virgem, respectivamente. Outros indícios que reforçam a falta destes fólhos são a descontinuidade no texto do Ofício e a quebra da regra de Gregório,²¹⁰ que segundo a

²¹⁰ Regra segundo a qual, em um caderno de pergaminho, as páginas que fazem face uma com a outra são da mesma face do pergaminho, ou seja, o lado carne ou o lado pelo, respectivamente. MUZERELLE, D. *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, avec leurs équivalents en anglais, italien, espagnol, édition hypertextuelle, version 1.1, 2002-2003 (établi d'après l'ouvrage édité à Paris, Éditions CEMI, 1985).

autora é observada em todo o restante do códice.²¹¹ Além disso, notamos que nos fólhos posteriores aos que estão faltando – os f. 71 e 74 – ficaram as marcas da decoração marginal e de um arco, que corresponderia à moldura das iluminuras dos fólhos 70 e 73. Deduzimos então que tais fólhos provavelmente continham as iluminuras da Adoração dos magos e da Apresentação no templo, fechando assim o ciclo iconográfico da Vida da Virgem.

Em relação aos dois últimos cadernos, o 13 e 14, não encontramos discontinuidades no texto entre eles – esta parte corresponde à Memória de Santa Bárbara –, nem entre o caderno 12 e o 13 – final do Ofício dos Mortos – que possam ajudar a explicar por que os cadernos são irregulares ou estão imbricados. Porém, devemos salientar a mudança que ocorre a partir do fólho 154r.

Até o fólho 153v o livro segue um mesmo padrão de escrita, de tipo de letra, de cor da tinta,²¹² de decoração marginal e de conteúdo. Inclusive, neste fólho, o texto termina na linha doze, com uma rubrica que indica a oração do credo e um fechamento de linha, e logo abaixo podemos encontrar o carimbo da Real Biblioteca Portuguesa – Casa do Infantado, parecendo mesmo marcar o final do livro. A partir do fólho 154r, no entanto, notamos uma mudança na justificação do códice – há dezenove linhas traçadas e dezoito linhas escritas –, não há decoração marginal em nenhum fólho, a tinta utilizada é mais escura, bem como a letra também é diferente. Estas variações nos levam a acreditar que os textos escritos nestes fólhos foram adicionados posteriormente à confecção do códice, nos fólhos que estariam em branco no manuscrito (f. 154-158). Seguindo esta mesma lógica, o bifólho 159-160 teria sido adicionado na mesma época da escrita destes novos textos, possivelmente para completar o espaço necessário à sua escrita. Percebemos, inclusive, uma variação de cor nestes dois últimos fólhos, o que pode indicar um tipo diferente de pergaminho. Podemos ver o reforço na costura do fólho 160 no Anexo A. Também neste mesmo anexo incluímos fotos do livro aberto em diferentes fólhos, uma vez que através da digitalização da BNRJ não é possível visualizá-lo aberto da forma correta.

3.1.3 Estado de conservação do códice

De uma maneira geral, podemos dizer que o estado de conservação do códice BNRJ 50,1,016 é bom. Conforme já dissemos, o primeiro e o último fólhos do livro estão bastante

²¹¹ PINHEIRO, A. V. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 59, 2020.

²¹² A análise paleográfica do códice será feita na seção 3.2 deste capítulo.

escurecidos, assim como os fólhos que ficam em contato com as iluminuras do códice. Também constatamos muitas manchas, estas de dois tipos: amareladas, que são típicas da passagem do tempo e do contato com a umidade, como aquelas observadas nos fólhos 146r ao 147v e do 148v ao 149v; e manchas nas tintas, principalmente na tinta preta das margens, observadas nos fólhos 3r, 4v, 6v, 7r, 8v, 9r, 17r, 29r, 34r, 43r, 44r, 54r, 60v, 64r, 68v, 69v, 78r, 83v, 84r, 85v, 90r, 92r, 98r, 98v, 103v, 105v, 106r, 110r, 111v, 112r, 115v, 116r, 117v, 120r, 124r, 125r, 128r, 131v, 132r, 133v, 136r, 137v, 143v, 144r, 148r.

Oxidações também foram constatadas nas outras tintas usadas nas margens dos fólhos, principalmente no azul e no dourado das ramagens, bem como na tinta das letras dos fólhos 154 a 160. Observamos alguns poucos furos causados por insetos.

Em relação às imagens, observamos partes descascadas em todas as cenas, com destaque para o grande descascado no rosto do Menino na Natividade. Da mesma forma que nas margens, o azul do manto de Maria na Natividade e na Coroação da Virgem, bem como o azul das roupas de Davi estão bastante oxidados, o que pode indicar que o mesmo tipo de tinta foi usado nestas partes do códice. Notamos também que a tinta azul usada nas margens dos fólhos com iluminura está migrando para o verso do fólho, indicando novamente o uso de algum pigmento corrosivo.

Analisando todas as imagens do livro, a da Natividade é aquela que apresenta maior desgaste, o que pode significar que esta imagem era mais manipulada do que as outras imagens do livro. Na verdade, todas estas marcas e desgastes, tanto no texto quanto nas iluminuras, indicam quais partes do manuscrito eram mais ou menos usadas pelos proprietários.

3.2 Análise paleográfica do manuscrito

O livro de horas BNRJ 50,1,016 foi quase todo escrito em latim, com exceção do calendário e de algumas rubricas, escritas em francês, e de algumas outras rubricas nos seis últimos fólhos, escritas em flamengo. Assim, para uma melhor compreensão das particularidades do manuscrito, optamos por dividir esta análise em três partes: primeiro o calendário, que se inicia no fólho 1r e termina no fólho 12v; os Ofícios e orações, que iniciam no fólho 13r e terminam no fólho 153v; e finalmente os seis fólhos finais do manuscrito, 154r a 160r. Ao final desta seção, faremos uma comparação dos tipos de letras e variações encontradas ao longo do livro, a fim de poder identificar os escribas – ou o escriba – das diferentes partes do manuscrito.

3.2.1 Calendário

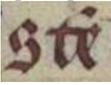
O calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016 se estende por vinte e quatro fólhos, ou seja, cada mês ocupa um fólho *recto* e um fólho *verso*, começando no fólho 1r e terminando no 12v. Ele foi todo escrito em francês, nas cores vermelho, azul e dourado. A primeira e a segunda colunas, onde estão o ciclo lunar e as letras dominicais respectivamente, estão escritas em dourado, bem como o nome do mês na primeira linha de cada fólho. A terceira coluna, onde constam as abreviaturas para *calendas*, *idas* e *noas*, está escrita em azul e vermelho alternadamente. Os nomes dos santos e festas também se alternam em vermelho e azul, contrastando com a coluna anterior. Ou seja, se a abreviatura dos dias está em azul, o nome do santo está em vermelho, e vice-versa. Já as festas litúrgicas consideradas mais importantes, tanto para a Cristandade (Páscoa, Natal, por exemplo) quanto para a diocese de Paris especificamente (S. Genoveva, S. Marcelo, por exemplo), estão em dourado.

Nesta parte do manuscrito podemos observar dois tipos de iniciais: no início de cada mês, para indicar o primeiro dia do mês, a abreviatura *KL* para *kalendas*. Elas são escritas em dourado, com fundo azul e vermelho e decoração em filigranas brancas, ocupando três linhas. O mesmo tipo de decoração pode ser observado na coluna das letras dominicais, em todas as letras “A”. Estas são menores, ocupando somente uma linha do fólho. Outra particularidade do calendário é a presença de numerais romanos, na coluna do ciclo lunar.

É importante notar que há uma diferença entre os dourados empregados no calendário, o que significa o emprego de técnicas diversas de douramento. Observamos que as letras douradas da coluna do ciclo lunar, dos nomes dos meses, dos nomes dos santos e das iniciais *A* da segunda coluna e *KL* no início de cada mês possuem uma espécie de relevo. Na coluna das letras dominicais, apesar de também terem sido pintadas em dourado, não verificamos este relevo, o que pode indicar o uso de uma tinta dourada comum. Além da diferença na profundidade, há também uma diferença de tonalidade e de brilho entre os dois dourados, resultante das diferentes técnicas: as letras dominicais não reluzem tanto quanto as outras partes douradas, e seu tom de dourado é mais esmaecido.

Há emprego de abreviaturas, algumas delas de maneira sistemática, como nas palavras *calendas*, *idas*, *noas*, *sainte* e *notre*, que estão sempre abreviadas. Já as palavras *saint* e *octava* podem aparecer por extenso, embora seja mais comum a presença da abreviatura. Também pode aparecer um ponto após a abreviatura “S” para *saint* e *sainte*. A tabela 1 mostra as abreviaturas utilizadas no calendário:

Tabela 1. Abreviaturas no calendário.

ABREVIATURAS	
Dias	 [Noas]  [Idas]  [kalendas]
Palavras inteiras	 [Saint/Sainte]  [Sainte]  [Octava]  [Notre]
Partes de palavras	 [ques]  [in]  [en]  [an]  [geliste]  [christ]  [ui] 
Número	 [onze mil]

Fonte: Da autora.

Outra característica é a presença de letras maiúsculas. Podemos percebê-las no início de cada mês, na abreviatura das palavras noas, idas, *octava*, *notre*, *saint* e *sainte*. Também há letras maiúsculas nos pronomes “*La*” e “*Les*” anteriores a algumas festas litúrgicas, como por exemplo “*La circumcison*” no fólio 1, “*La chandeleur*” no fólio 2, “*L’egipcienne*” no fólio 4r, “*Les mors*” no fólio 11r. Ainda, a palavra “*Vigile*” nos fólhos 6v, 8r, 10v está sempre escrita em maiúscula. Outra constância é a presença do *i* caudado maiúsculo no início de nomes de santos, como em “*Jaques*” no fólio 5v, “*Jehan*” nos fólhos 6v, 8v e 12v, “*Jerome*” no fólio 9v. As tabelas 2 e 3 mostram os alfabetos maiúsculo e minúsculo do escriba que copiou o calendário.

Tomando por base alguns conceitos fundamentais da paleografia e analisando as letras minúsculas e as maiúsculas presentes na tabela abaixo, podemos tecer algumas considerações. Em primeiro lugar, percebemos tratar-se de uma escrita pesada, realizada com um instrumento duro, provavelmente uma pena de ave. Segundo Nuñez Contreras, o peso “é um elemento indicador na análise paleográfica de natureza grossa ou fina dos traços constitutivos de cada letra. ‘Escrita pesada’ ou ‘escrita leve’ são termos cujos conteúdos correspondem a uma realização com um instrumento macio ou com instrumento duro.”²¹³

Também podemos perceber que se trata de uma escrita bastante uniforme, pois verificamos pouquíssimas variações nos traçados das letras. A esta qualidade, ainda segundo Nuñez Contreras,²¹⁴ dá-se o nome de escrita caligráfica.

²¹³ NUÑEZ CONTRERAS, L. *Manual de Paleografía. Fundamentos e historia de la escritura latina hasta el siglo VIII*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 42.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 46.

Tabela 2. Maiúsculas do calendário.

MAIÚSCULAS												
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
												
N	O	P	Q	R	S	T	U	V	X	Y	Z	-
												

Fonte: Da autora.

Tabela 3. Minúsculas do calendário.

MINÚSCULAS												
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m
												
n	o	p	q	r	s	t	u	v	x	y	z	-
												

Fonte: Da autora.

Também podemos afirmar tratar-se de uma escrita gótica. Segundo Derolez, gótico é um nome genérico para todas as escritas medievais tardias que não sejam humanísticas.²¹⁵

Esta definição negativa está plenamente justificada pela imensa variedade de formatos e aspectos exibidos pelas escritas medievais tardias: angulosa ou redonda, vertical ou inclinada, caligráfica ou rápida, espessa ou fina, estreita ou larga, com ou sem volteios.²¹⁶

Assim, devido a esta variedade de possibilidades, é necessário fazer uma análise morfológica das letras para podermos encontrar suas características peculiares. Tal análise será feita baseada no sistema de nomenclatura forjado por Gerard Isaac Lieftinck, e expandido por J. Peter Gumbert, o mesmo que é utilizado por Albert Derolez. Este sistema expandido conta com seis tipos de escritas góticas, baseadas nas formas do **a**, do **f**, do **s** e dos ascendentes²¹⁷ de determinadas letras. São eles: *Textualis*, *Semitextualis*, *Semihybrida*, *Hybrida*, *Cursiva Antiquior* e *Cursiva*. Além disso, ele também distingue três níveis de execução para cada um dos tipos de letra: *Formata* para uma execução cuidadosa e

²¹⁵ DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 10.

²¹⁶ “This negative definition is fully justified by the immense variety of shapes and aspects exhibited by late medieval scripts: angular or round, vertical or sloping, calligraphic or rapid, bold or thin, compressed or wide, with or without loops, etc.” Ibidem, loc. cit.

²¹⁷ Na escrita minúscula, parte de uma letra que se estende acima da linha média, como em **b** e **l**. Ibidem, p. XX.

extremamente formal; *Libraria* para um médio nível de execução e *Currens* para uma execução rápida, de nível inferior.

Na escrita *Textualis*, a letra **a** é constituída por dois compartimentos; as letras **f** e **s** são escritas na linha de base,²¹⁸ sem descendentes²¹⁹ e os ascendentes de **b**, **h**, **k**, **l** sem volteios, com topos retos ou bifurcados ou com um pequeno traço para a esquerda.²²⁰ Já na escrita *Cursiva* a letra **a** é constituída por apenas um compartimento, o **f** e o **s** possuem traços descendentes e os ascendentes de **b**, **h**, **k**, **l** possuem volteios. Os outros tipos de letras variam entre esses dois polos. Olhando para a tabela 3 e analisando esses elementos na escrita do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016, podemos dizer que se trata de uma escrita *Textualis*. Podemos ainda observar a figura 25, que mostra exemplos deste tipo de letra, para compará-los às mesmas letras da tabela 3, reproduzidas na figura 26. Notemos que o ascendente da letra **b** possui uma pequena bifurcação no topo, da mesma forma que os ascendentes de **h**, **k**, **l**.

Figura 25. Letras a, b, f.



Fonte: DEROLEZ (2003), p. 73.

Figura 26. Letras a, f, b, h, k, l do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Segundo Derolez, a escrita *Textualis* é a forma mais comum de escrita gótica, e de todas as escritas do Ocidente medieval.²²¹ Ainda segundo ele, é bem difícil estimar uma data para o início do uso da escrita gótica, embora comumente se aceite a data de 1200.²²²

Outro aspecto que merece atenção é o tratamento dado pelo escriba à linha de escrita e à linha média,²²³ bem como às jambas.²²⁴ O tipo de tratamento define o subtipo de *Textualis*: *Quadratus*, *Semiquadratus*, *Rotundus*, *Praescissus*. Quando as jambas recebem uma serifa²²⁵ em forma de diamante ou quadrado nas linhas de escrita e média, que se tocam nas laterais,

²¹⁸ A linha de escrita, isto é, a linha em que as jambas, as ascendentes e as maiúsculas são escritas. DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. XX.

²¹⁹ Na escrita minúscula, a parte da letra que se estende abaixo da linha de base, como em **p** e **q**. Ibidem, loc. cit. (tradução nossa)

²²⁰ Ibidem, p. 73.

²²¹ Ibidem, p. 72.

²²² Ibidem, loc. cit.

²²³ Linha imaginária que marca o topo das jambas e das letras curtas na escrita minúscula. Ibidem, p. XXI.

²²⁴ Um traço vertical curto, entre a linha de base a linha média, como em **i**, **m**, **n**, **u**. Ibidem, loc. cit.

²²⁵ Um pequeno traço decorativo adicionado às extremidades das letras. Ibidem, loc. cit.

estaremos diante de uma *Textualis Quadratus*.²²⁶ Já a *Semiquadratus* possui quadrados apenas na linha média, e sua linha de escrita possui finas serifas que se voltam para cima e para a direita e tocam a letra seguinte.²²⁷ Na *Rotundus*, a base das jambas e os traços dos ascendentes se voltam para cima e para a direita, e têm pés que recebem o mesmo tratamento da *Semiquadratus*.²²⁸ Na *Praescissus*, a linha média recebe o mesmo tratamento da *Quadratus*, enquanto algumas jambas e ascendentes terminam retas, sem nenhum acréscimo de serifa, traço ou curva.²²⁹ Podemos observar exemplos destes quatro subtipos de *Textualis* na figura 27, usando a letra **m** como exemplo.

Figura 27. *Textualis quadratus, semiquadratus, rotundus e praescissus*, respectivamente.



Fonte: DEROLEZ (2003), p. 74, 75, 76.

Figura 28. Letra **m** escrita pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Na figura 28, observamos que as jambas do **m** do escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016 possuem a linha média semelhante à *Textualis Rotundus*, enquanto sua linha de escrita é semelhante à *Textualis Quadratus*. Já na figura 29 podemos observar o tratamento para as jambas do **u**, do **i** e do **n**. A jamba do **i** possui a forma de diamante na linha média e a serifa virada para cima e para direita na linha de escrita. O mesmo ocorre no **u**. Já as jambas do **n** têm um tratamento semelhante às do **m**.

Figura 29. Letras **i**, **u**, **n** escritas pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

²²⁶ DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 74.

²²⁷ Ibidem, p. 75.

²²⁸ Ibidem, loc. cit.

²²⁹ Ibidem, p. 76.

Outros elementos que devem ser observados são as fusões, quando “duas letras adjacentes são unidas de maneira que uma parte de seus traçados se tornam comuns ou se sobrepõe”²³⁰ e o uso do **r**. Para a gótica *Textualis*, foi Wilhelm Meyer quem descreveu as duas regras principais para os aspectos citados acima.²³¹ São elas:

(I) Quando duas letras adjacentes têm arcos que se encostam (por exemplo, **bo**, **oc**, **po**), estes são colocados tão próximos que os arcos se sobrepõem parcialmente. Mas quando os arcos são trocados por traços retos, as letras dividem as partes verticais dos arcos transformados.

(II) Para evitar o máximo possível o encontro do arco com o traço reto o **r** redondo da ligadura **or** é também adicionado às letras com arco: **b**, **d** redondo, **h**, **p**, **v**, **y**.²³²

Derolez inclui dois exemplos destas regras de Meyer, reproduzidos na figura 30.

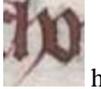
Figura 30. Exemplos de fusões segundo as regras de Meyer.



Fonte: DEROLEZ (2003), p. 77.

Devemos agora nos voltar para a tabela 4, que mostra as fusões encontradas no calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016. Além dos exemplos já citados por Derolez, encontramos as fusões **ho**, **he**, **og**, **od**, **be**, **pe**.

Tabela 4. Fusões do calendário.

FUSÕES					
 oc	 od	 og	 ho	 bo	 po
	 he	 be	 pe		

Fonte: Da autora.

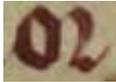
²³⁰ DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 57.

²³¹ Ibidem, p. 77.

²³² “(I) ‘When two adjacent letters have bows facing each other (for example, **bo**, **oc**, **po**), then they are set so close that the bows partially overlap. But wherever the bows of the textura are changed into straight strokes, there the letters share the vertical parts of the transformed bows.’ (II) ‘In order to avoid as far as possible the meeting of bow and straight stroke, the ‘round’ **r** from the old ligature ‘**or**’ is also attached to letters with bows: **b**, round [i. e. Uncial] **d**, **h**, **p**, **v**, **y**.’” Ibidem, loc. cit.

Também devemos observar a tabela 5, que elenca as ligaduras com **r** redondo. Podemos ver que o uso deste tipo de letra segue exatamente a regra II de Meyer.

Tabela 5. Uso do **r** redondo no calendário.

USO DO R REDONDO					
					
yr	or	pr	br	dr	vr

Fonte: Da autora.

Uma terceira regra, desta vez descrita por Stefano Zamponi, determina o fenômeno conhecido como elisão:

[...] quando o último traço de uma letra termina na linha média e a letra seguinte tem o traço de abordagem também na linha média (como na *Textus Rotundus*) ou em forma de quadrado (como na *Textus Quadratus* e *Textus Praescissus*) o traço de abordagem ou quadrado é omitido.²³³

Da mesma maneira, se a linha ascendente da letra seguinte possui uma projeção pontuda na linha média, esta projeção será omitida. Segundo Derolez, as letras que criam elisão na letra seguinte são **c, e, f, g, r, t, x**. Já as letras que sofrem elisão são **i, m, n, p, r, t, u**. Podemos ver dois exemplos desta regra na figura 31.

Figura 31. Exemplos de elisões.



Fonte: DEROLEZ (2003), p. 79.

Devemos então mapear a presença das elisões no calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016, cujo resultado está apresentado na tabela 6 abaixo. É necessário salientar a ausência de elisões com a letra **e**.

²³³ “[...] when the last stroke of a letter ends at the headline and the succeeding letters has an approach stroke also at the headline (as in *Textus Rotundus*) or a quadrangle (as in *Textus Quadratus* and *Textus Praescissus*), the approach stroke or quadrangle is omitted.” DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 78.

Tabela 6. Elisões do calendário.

ELISÕES	
c	ci cr cu ct
e	-
f	fr fi
g	gn gi
r	rc ri ru rr rt rm
t	ti th tr tt tu
x	xi xt

Fonte: Da autora.

Algumas letras merecem um comentário especial. A primeira delas é a letra **a**. Podemos observar que o **a** do escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016 é formado por dois compartimentos, e que o topo da haste se curva para dentro, fechando-se em um arco, formado por uma fina serifa [Fig. 32], tal qual o exemplo mostrado por Derolez [Fig. 33]. Não há outros tipos de **a** nesta parte do livro de horas BNRJ 50,1,016. Ainda segundo o mesmo autor, Wolfgang Oeser estudou as regras para utilização dos tipos de **a** em manuscritos góticos – **a** com dois arcos e **a**-caixa²³⁴-, e descobriu que nos textos do tipo *Textualis Quadratus* os escribas usavam exclusivamente o **a** com dois arcos,²³⁵ exatamente como ocorre no calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.

Figura 32. Letra a escrita pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 33. Exemplo de letra a dado por Derolez.



Fonte: DEROLEZ (2003), p. 86.

²³⁴ Cf. DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 77-78.

²³⁵ *Ibidem*, p. 85.

A letra **d** possui uma haste curta e inclinada para a esquerda [Fig. 34], lembrando a forma do **d** Uncial exemplificado por Derolez [Fig. 35].

Figura 34. Letra d escrita pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

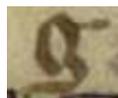
Figura 35. Exemplo de letra d dado por Derolez.



Fonte: DEROLEZ (2003), p. 87.

A letra **g** merece atenção especial [Fig. 36]. Em sua parte superior, ela é formada por uma curva com uma serifa à direita, e na parte de baixo um traço que se inclina para a esquerda, pouco abaixo da linha de escrita. Este traço não se conecta com o restante da letra. Este parece ser um traço típico da morfologia deste escriba ao qual devemos ficar atentos.

Figura 36. Letra g escrita pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

O uso do **j**, por sua vez, foi verificado duas vezes, ambas para números: no fólho 7v, em “*Les vij dormans*”, e no fólho 11r em “*iiij couronnes*”. É interessante notar que não há uso do **j** na coluna do ciclo lunar.

A letra **s** pode ser encontrada em suas duas formas, **s** reto e **s** redondo [Fig. 37], introduzido no sistema de escrita gótica desde o século XII, conforme exemplificado por Derolez [Fig. 38]. Devemos notar, entretanto, que na figura 37, a curva final do **s** redondo, tanto na linha de escrita quanto na linha média, é mais angulosa do que na figura 38. Ainda na figura 37 também devemos sublinhar que a projeção pontuda na haste do **s** reto, à esquerda, é bastante sutil, e em muitos casos chega a desaparecer, como na palavra “*susanne*”, no fólho 2v [Fig. 39].

Figura 37. S redondo e S reto escritos pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.



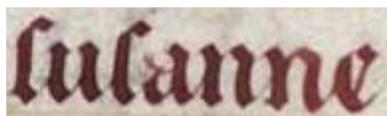
Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 38. Exemplos de letra s dados por Derolez.



Fonte: DEROLEZ (2003), p. 63.

Figura 39. “susanne”, f. 2v.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

O emprego dos dois tipos de *s* também segue a regra tradicional, em que o *s* redondo é usado somente no final das palavras, enquanto o reto é usado no início e no meio. Contudo, devemos salientar a presença do *s* redondo na abreviatura das palavras *saint* e *sainte*, acompanhados do sinal de abreviatura sobre a letra, algo que, segundo Derolez, pode ser observado desde o sistema Pregótico.²³⁶

A letra *t* possui duas finas serifas, uma na linha média, acima do traço horizontal, e outra na linha de escrita. As duas estão voltadas para cima e para a direita. Os traços descendentes do *p* e do *q* terminam em uma bifurcação semelhante à encontrada nos traços ascendentes de *b*, *k*, *l*, *h*. Já a letra *o* é angulosa, assim como a letra *e* [Figura 40].

Figura 40. Letras t, p, q, o, e escritas pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

A letra *v* merece destaque. Ela é usada exclusivamente no início das palavras e nos numerais da coluna do ciclo lunar, e seu *ductus* é bem diferente em relação ao *ductus* do *u* [Figura 41]. De fato, a letra *u* não é usada para expressar números e nem no início de

²³⁶ DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 93.

nenhuma palavra, configurando assim um entendimento e um uso bem distinto destas duas letras pelo escriba em questão.

Figura 41. Letras v, u escritas pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

De uma maneira geral, podemos perceber amplo uso de finas serifas em algumas letras, principalmente quando estas se encontram no final de palavras, como os dois tipos de **r**, **e**, **l**, **n**, sempre voltadas para cima e para a direita. Já o **h** e o **x** possuem serifas voltadas para a esquerda e para baixo [Figura 42].

Figura 42. Letras n, r, e, r, l, h, x escritas pelo escriba do calendário do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Assim, após analisar minuciosamente as características das letras do calendário do livro de horas, percebemos grande tendência para uma escrita gótica *textualis formata*, do tipo *quadratus*. Para além das classificações, contudo, devemos comparar os aspectos morfológicos desta letra com aquela encontrada nas outras partes do livro, a fim de poder identificar os escribas – ou o escriba – das diferentes partes do manuscrito. Passaremos agora à análise do texto principal do livro de horas 50,1,016.

3.2.2 Ofícios e orações

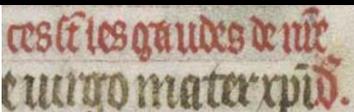
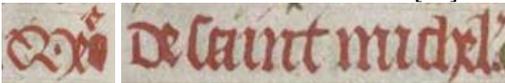
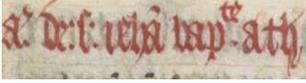
O conteúdo principal do livro de horas 50,1,016 começa no fólio 13r, com as Horas da Cruz e termina no fólio 153v com as Memórias dos Santos. De maneira detalhada, temos: do fólio 13r até o 16r as Horas da Cruz; do 16v ao 19v as Horas do Espírito Santo; do 19v ao 20r os Sete Versos de São Bernardo, do 20r ao 20v uma oração não identificada, do 21r ao 25r as passagens dos Evangelhos; do 25r ao 31v quatro orações à Virgem Maria; do fólio 32r ao 86v as Horas da Virgem Maria incompletas, faltando as sextas e as noas, entre os fólios 86v e 87v

as Alegrias da Virgem, 88r a 99v os Salmos Penitenciais, do 99v ao 103v a Lítania; do 104r ao 145r o Ofício dos Mortos e do 145r ao 153v as Memórias dos Santos.

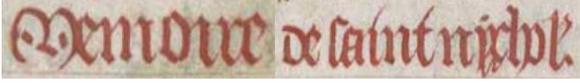
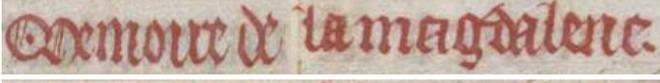
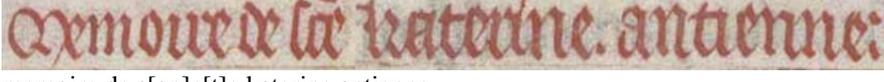
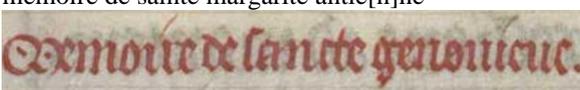
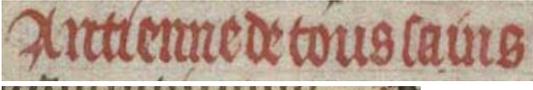
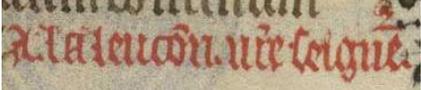
As medidas são as mesmas encontradas no calendário: suporte medindo 174 x 120 mm e mancha de texto medindo 100 x 60 mm, dividida em uma coluna, dezoito linhas traçadas e dezessete linhas de texto, traçadas em tinta vermelha. Podemos encontrar três layouts diferentes nesta parte do códice, que variam de acordo com seu conteúdo²³⁷ e podem ser novamente conferidos na seção anterior deste capítulo.

Todo o texto desta parte do códice está escrito em tinta negra oxidada, apresentando atualmente uma coloração ocre. Não há marcas de corrosão no suporte, o que indica não se tratar de tinta ferrogálica. Aparentemente o mesmo tipo de tinta foi usado em toda esta parte do códice, embora possamos perceber diferenças de tonalidades entre os fólhos (ff. 33r, 35r, 38v, 62r, 66v, 76v, 86v, 90v, 91r, 92v, 93r, dentre outros). Já as rubricas, localizadas no início de cada antífona, capítulo, versículo, oração, passagem de Evangelho, hora canônica, ofício, resposta, salmo, hino, lição, leitura, são escritas em vermelho. Também devemos salientar que se trata de um vermelho intenso, concentrado, diferente do vermelho que observamos nas iniciais e nos fechamentos de linha, o que provavelmente indica uma tinta diferente. Em relação ao idioma, apesar da predominância do latim, podemos encontrar algumas rubricas em francês, elencadas na tabela 7.

Tabela 7. Rubricas em francês.

RUBRICAS EM FRANCÊS	
f. 86v	 ces s[on]t les gaudes de n[ot]re d[ame]
f. 145v	 me[moir]e de saint michel
f. 146r	 a[ntiphona] de s. ieha[n] bap[tis]te a[n]th[ienne]
	 memo[ir]e de s. pierre et de saint pol a[ntienne]
f. 146v	 memo[ir]e de s. ev[an]g[e]liste a[ntienne]
	 [memo[ir]e de sai[n]t denys antienne]

²³⁷ Cf. páginas 109 a 114 deste capítulo.

f. 148r		
		memoire de saint claude anthie[nne]
f. 148v		
		memoire de sai[n]t itrope antie[n]ne
f. 149r		
		memo[ir]e de s. antho[n]ie a[n]tien[ne]
f. 149v		
		memoire de saint nychol[as]
f. 150r		
		memoire de la magdalene
f. 150v		
		memoire de s[an]c[t]e katerine antiene
f. 151r		
		memoire de sainte margarite antie[n]ne
f. 151v		
		memoire de sancte genouieue
		
		memoire de sancte barba anthienne [?]
f. 152r		
		memo[ir]e de s[an]c[t]e appolline
f. 152v		
		Antienne de tous sains
f. 153v		
		la leuçon n[ot]re seig[n]eu[r]

Fonte: Da autora.

Em alguns fólhos podemos perceber lacunas no meio do texto, seja por que as palavras foram raspadas e não substituídas, seja por esquecimento de palavras ou rubricas por parte do copista, como na linha oito do fólho 14, linha doze do fólho 21v, linha seis do fólho 24v, na linha dezesseis do fólho 27, linha dezessete do fólho 48v, linha seis do fólho 83r, dentre outros exemplos. Em outros casos, encontramos correções feitas sobre o texto original, que foi apagado. Percebemos tal prática nos fólhos 29r, 42v, 49r [Figura 43]. Também foram encontradas outras correções, adicionadas às margens dos fólhos 25r e 42v, que serão analisadas na próxima subseção. Estas correções mostram que houve uma releitura do manuscrito após sua finalização, ainda que esta espécie de revisão não tenha sido completa.

Figura 43. Correções sobre o texto original feitas no fólio 29r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

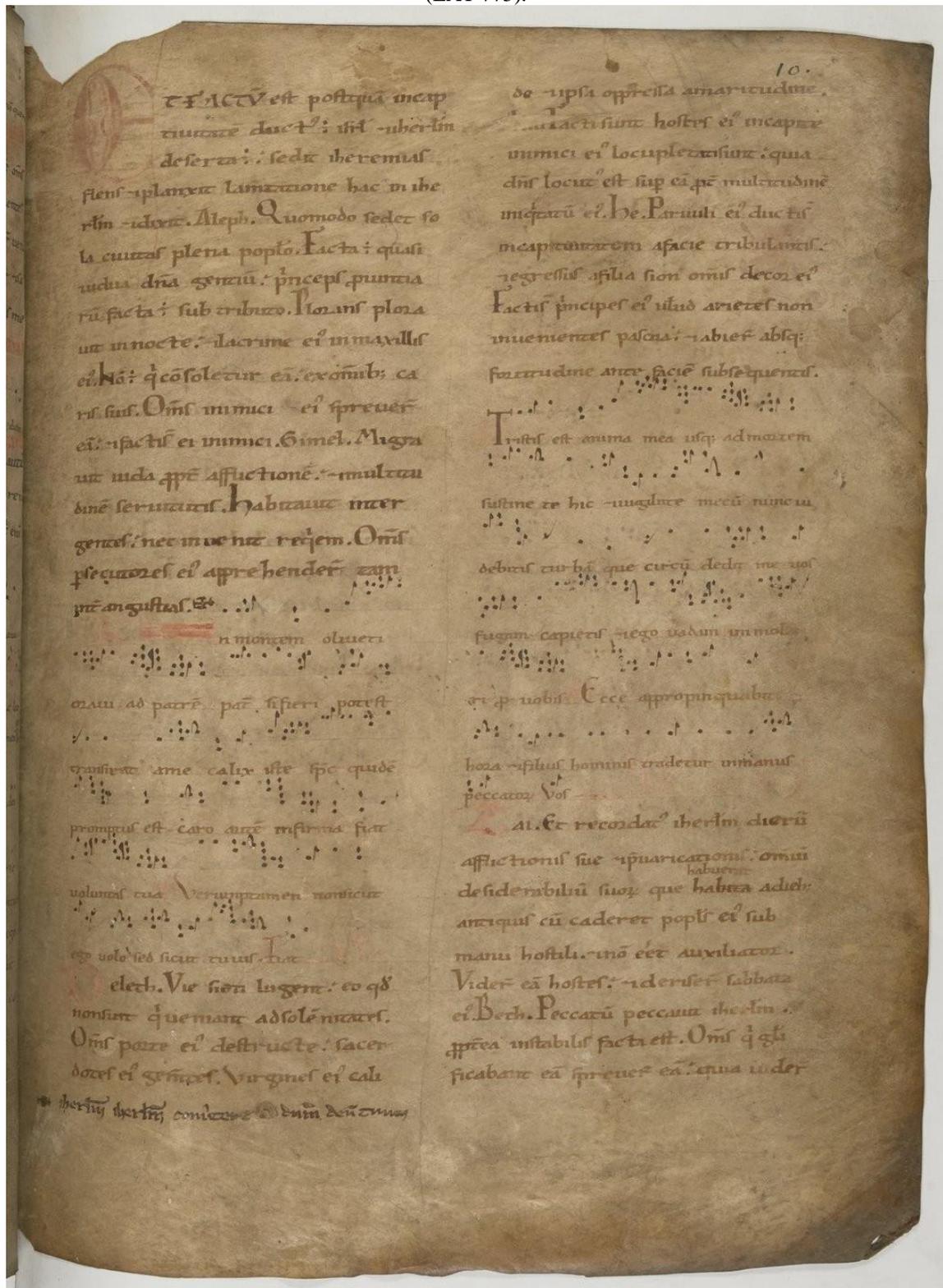
Percebemos muitas variações de módulo neste códice: nos fólhos 14r, 15r, 15v, 17r, 39r, 39v, 48r, 48v, 49r, 49v, 50r, 50v, 52r, 61r, 66r, 66v, 69v, 76r, 87r, 90r, 91v, 95v, 96r, 99r, 99v, 108v, 113v, 117r, 117v, 118r, 132r, 132v, 134v, 143r, 145r, 148v até 153r. Estas variações coincidem muitas vezes com partes específicas do texto, como versos, respostas, hinos, antífonas, partes estas rubricadas. Uma das possíveis explicações para esta variação de módulo tão específica pode estar na origem dos livros de horas. Originários dos breviários, livros usados nas liturgias pelos monges e frades, os livros de horas conservam algumas de suas características estruturais e morfológicas, mesmo que seu uso tenha sido abandonado. No caso em questão, devemos lembrar que os breviários se compunham de algumas partes cantadas – versículos, hinos, finais de orações, antífonas etc. – sobre cujas letras figurava a notação musical, fazendo com que o texto ficasse em um módulo de letra menor do que o restante do livro [Figura 44]. Nos livros de horas estes mesmos textos aparecem geralmente rubricados, e acabam mantendo o módulo da letra menor, mesmo que não tragam mais a notação musical sobrescrita.

Apesar de podermos classificar a escrita desta parte do códice como pesada, percebemos variação no peso, como nos fólhos 15r, 15v, 16r, 18r, 18v, 56r e do 96r ao 103v. Nestes fólhos a escrita é mais pesada do que nos outros. Essa variação pode indicar o uso de um instrumento diferente para cópia do texto.

O livro apresenta tipos e tamanhos diferentes de iniciais: no início dos Ofícios da Cruz, do Espírito Santo e dos Mortos, no início de cada hora canônica do Ofício da Virgem, no início das orações *Obsecro te* (f. 25r) e *O Intemerata* (f. 28v) e dos Salmos Penitenciais, as iniciais ocupam três linhas de texto, possuem fundo dourado e são desenhadas em tinta azul e vermelha com folhagens em sua decoração. Excetua-se a inicial C nas completas do Ofício da Virgem que ocupa quatro linhas do texto [Figura 45]. Já ao longo do texto as iniciais ocupam uma ou duas linhas, e são escritas em dourado com fundo azul e vermelho, e finas decorações em branco [Figura 46]. Há a presença também de fechamentos de linha de diversos tamanhos no mesmo estilo das iniciais descritas acima.²³⁸

²³⁸ As iniciais serão analisadas detalhadamente no próximo capítulo desta tese.

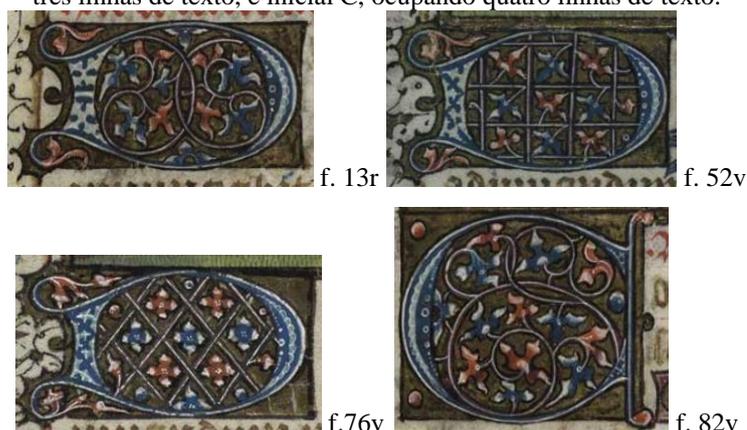
Figura 44. Temporal da quinta-feira santa para as oitavas da Páscoa, com orações e cânticos que conservam a notação musical, f. 10r. *Breviarium Lemovicencis*, Limoges, séc. XI. Paris: Bibliothèque Nationale de France (LAT 775).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 775

Fonte: gallica.bnf.fr. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10543433d?rk=21459;2>.

Figura 45. Tipos de iniciais dos fólhos com iluminuras do livro de horas BNRJ 50,1,016: iniciais D, ocupando três linhas de texto, e inicial C, ocupando quatro linhas de texto.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 46. Tipos de iniciais que aparecem ao longo do texto do livro de horas BNRJ 50,1,016: iniciais P e D, ocupando duas linhas, e iniciais G e S, ocupando uma linha.

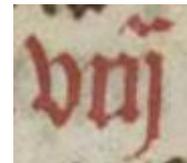
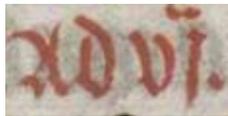


Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Salientamos também a presença de números nesta parte do códice. Eles aparecem para indicar as leituras dentro dos ofícios, em vermelho, sob forma de rubrica, ou para indicar algumas horas canônicas, como as sextas e as noas – ambas no fólho 18r, por exemplo. Percebemos uma tendência no uso de números tal qual fossem uma abreviatura: onde há espaço suficiente, temos a indicação por extenso: “*lectio prima*”, como no fólho 116r. Onde o espaço é curto, usa-se o número romano, às vezes com a palavra “*lectio*” abreviada (f. 117v), às vezes por extenso (f. 123r). A mesma lógica é utilizada na indicação das horas canônicas. São números romanos, porém o sinal de abreviação que aparece em cima deles indica que também são números ordinais, conforme podemos observar na primeira linha da tabela 8.

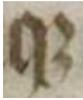
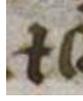
O uso de abreviaturas é moderado ao longo do texto. O sinal de abreviação mais utilizado, principalmente para suprimir a letra **m**, é o traço simples sobre a letra, como podemos ver na linha 10 da tabela 9. Nas outras linhas da mesma tabela podemos identificar outros tipos específicos de abreviaturas.

Tabela 8. Números

NÚMEROS								
								
								
				[ad sextam]	[ad nonam]			

Fonte: Da autora.

Tabela 9. Abreviaturas

ABREVIATURAS	
1	 [bus]
2	 [net]
3	 [tus]  [ius]  [mus]  [deus]  [versus]  [hymnus]
4	 [per]  [pro]
5	 [que]  [que]  [quam]  [quae]
6	 [tur]  [mur]
7	 [tra]  [gra]
8	 [et]  [etcetera]
9	 [orum]
10	 [um]  [em]  [im]  [am]

Fonte: Da autora.

Para a terminação *bus*, indicando dativo e ablativo plural na terceira declinação latina, temos o **b** acompanhado de dois pontos que, traçados de uma só vez, tomam a forma de z

minúsculo, tal qual indica Derolez²³⁹ – linha 1 da tabela 9. Encontramos o mesmo tipo de abreviatura acompanhada de **n**. Segundo Derolez, esta abreviatura significa *et*²⁴⁰ – linha 2 da tabela 9. Já para a terminação **us**, encontramos uma abreviatura em forma de 9 após a letra – linha 3 da tabela 9.

A abreviatura *per* consiste em um traço horizontal colocado na base da haste descendente do **p**. Derolez indica que esta mesma preposição também pode ser abreviada com dois pontos em cada lado da haste descendente do **p**.²⁴¹ Porém, no livro de horas BNRJ 50,1,016, identificamos tal abreviatura significando *pro* – linha 4 da tabela 9.

Em relação às preposições com **q**, podemos identificar uma variedade de abreviaturas. Para *que*, encontramos dois pontos acima da letra ou o mesmo símbolo da abreviatura *bus*; para *quam*, encontramos dois pontos e uma espécie de vírgula sobre o **q**; já para *quae*, encontramos uma espécie de 9 pequeno sobre a letra – linha 5 da tabela 9.

Já para designar as terminações de terceira pessoa do singular e primeira do plural da voz passiva latina, *tur* e *mur*, encontramos um símbolo semelhante ao do infinito, colocado em cima e ao lado das letras **t** e **m** – linha 6 da tabela 9. Para **ra** encontramos dois pontos colocados sobre as letras – linha 7 da tabela 9.

Devemos ainda chamar a atenção para o uso do sinal tironiano em forma de **t** no lugar do *ampersand* (&), significando *et*. Quando este sinal é associado ao **c** com dois pontos em cima, a palavra abreviada é *etcetera* – linha 8 da tabela 9. Também identificamos o uso da abreviatura **o** com **r** redondo cortado para designar a terminação *orum*, principalmente na palavra *responsorum* – linha 9 da tabela 9. A mesma abreviação é usada, entretanto, para a palavra *oratio* – ver tabela 10, onde constam algumas abreviaturas especiais.

Outra característica desta parte do códice BNRJ 50,1,016 é um amplo uso de letras maiúsculas. Antes de passar à sua análise, devemos fazer algumas distinções. Segundo Derolez, uma letra maiúscula é uma letra que pertence a uma escrita feita entre duas linhas imaginárias, onde as letras possuem o mesmo tamanho.²⁴² Elas são escritas pelo mesmo escriba, com o mesmo instrumento e ao mesmo tempo que o restante do texto. Sua execução, entretanto, demanda maior quantidade de traços e jambas do que as letras minúsculas²⁴³. Ainda segundo o autor, o uso e o tipo de maiúsculas variam bastante de acordo com o tipo de

²³⁹ DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 97.

²⁴⁰ Ibidem, p. 98.

²⁴¹ Ibidem, loc. cit.

²⁴² Ibidem, p. XXI.

²⁴³ Ibidem, p. 183.

manuscrito, seu período de execução e o escriba, mas uma característica comum para a maiúscula gótica é sua extravagância.²⁴⁴

Tabela 10. Abreviaturas especiais.

ABREVIATURAS ESPECIAIS

1	<i>Antiphona</i>	
2	<i>Psalmus</i>	
3	<i>Incipiunt</i>	
4	<i>Lectio</i>	
5	<i>Responsorum</i>	
6	<i>Versus</i>	
7	<i>Capitulum</i>	
8	<i>Oratio</i>	
9	<i>David</i>	
10	<i>Completorum</i>	
11	<i>Vesperas</i>	

²⁴⁴ Ibidem, p. 183-184.



Fonte: Da autora.

No livro de horas BNRJ 50,1,016 percebemos o uso de maiúsculas principalmente nas palavras rubricadas e no texto das rubricas. As palavras rubricadas *Responsorum* e *Versus*, estejam abreviadas ou não, aparecem sempre em maiúsculas. Já as palavras *Lectio*, *Incipiunt*, *Oratio*, *Psalmus*, *Ad*, *Invitatorium* podem aparecer com a primeira letra maiúscula ou minúscula, estejam abreviadas ou não. A primeira palavra do texto após a palavra rubricada também inicia em maiúscula, bem como cada frase dentro do texto da rubrica. Outras rubricas que iniciam com letra maiúscula são as que indicam o início do Ofício da Cruz, do Espírito Santo, de cada excerto dos Evangelhos, das orações *Obsecro te*, *O Intemerata*, *Salve Regina*, de cada hora canônica no Ofício da Virgem, do Ofício dos Mortos e de cada Memória dos Santos. Também observamos o uso de maiúsculas na primeira letra após a inicial maior que se localiza nos fólhos com iluminura, e em alguns casos após a inicial de duas linhas ao longo do texto. As maiúsculas também são usadas em inícios de frases ao longo das linhas do texto, independentes das rubricas. Notamos, porém, que tal utilização está geralmente atrelada à presença de um ponto que antecede a letra maiúscula, formando assim um período. Este emprego vai diminuindo sua frequência conforme avançamos na leitura do códice. Na tabela 11 podemos ver as maiúsculas desta parte do livro de horas.

Tabela 11. Letras maiúsculas.

MAIÚSCULAS												
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
										-		
N	O	P	Q	R	S	T	U	V	X	Y	Z	-
							-		-	-	-	-

Fonte: Da autora.

De uma maneira geral, podemos perceber que os traços das letras maiúsculas deste escriba são bem marcados, dando uma aparência pesada às letras. Da mesma maneira, percebemos uma tendência à utilização de curvas e arcos, dando às letras como um todo um aspecto redondo. Percebemos esta tendência no B, C, D, E, G, H, M, N, O, P, Q, S, T, U. Outra característica que podemos apontar nas letras maiúsculas deste escriba é a presença de um leve sombreado em todas elas. Podemos perceber que as hastes verticais do I, J, L, H possuem projeções em forma de espinhos no lado esquerdo. Estes são importantes, pois são o elemento de distinção do I e do J, já que o I possui dois espinhos e o J possui três. A presença de um ponto dentro da curva do P, do V e do H é outra característica marcante.

Observemos agora as letras minúsculas, elencadas na tabela 12.

Tabela 12. Minúsculas

MINÚSCULAS												
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m
												
n	o	p	q	r	s	t	u	v	x	y	z	-
												

Fonte: Da autora.

Novamente, estamos diante de uma escrita gótica *Textualis*: a letra **a** é constituída por dois compartimentos; as letras **f** e **s** estão escritas na linha de base, sem descendentes, e os ascendentes de **b**, **h**, **k**, **l** possuem topos bifurcados. Também devemos notar que o **b** e o **l** possuem uma pequena projeção na haste ascendente, à esquerda. Da mesma maneira, ressaltamos que as hastes descendentes do **p** e do **q** terminam em uma bifurcação. O tratamento dado às jambas do **i**, **m**, **n** e **u** também deve ser observado: o topo do **i** termina em um quadrado, enquanto sua base termina em uma curva para a direita, da mesma forma que o **u**; já o **m** e o **n** têm um tratamento semelhante, com a linha de escrita e a linha de base com quadrados. Outras jambas também possuem o mesmo tratamento, com quadrados no final de suas linhas descendentes, na linha de escrita: **h**, **k**, **l**.

Percebemos uma variação no traçado da letra **a**: o **a** traçado da mesma forma que aparece no calendário, e o **a-caixa**. Segundo Derolez²⁴⁵, este novo tipo de **a** adota um *ductus* diferente, e começa a ser desenvolvido a partir do século XIII. Podemos ver um exemplo desta letra na figura 47. Percebemos que nesta parte do livro de horas BNRJ 50,1,016 o tipo **a-caixa** é usado com maior frequência do que o outro tipo de **a**. De maneira geral, este é utilizado no início de palavras, enquanto o **a-caixa** é usado no meio e no fim das palavras. Porém, percebemos que também há uma tendência ao uso do chamado **a-arco** no meio de palavras desde que após as letras h, b, p, d, após as iniciais e na abreviatura da palavra *antiphona*. Estas tendências, no entanto, não são seguidas rigorosamente ao longo de todo o códice.

Figura 47. A-caixa.



Fonte: DEROLEZ (2003), p. 84.

Já o **t** prolonga sua haste ascendente um pouco acima do traço horizontal. O **y** possui uma curva descendente que se volta para cima. Também devemos sublinhar o traçado do **g**: seu arco descendente é curto e aberto. Tanto o **s** quanto o **r** aparecem em suas duas formas: redondo e reto. Devemos notar que o **s** redondo se fecha, nas duas curvas, com duas finas serifas, semelhante ao exemplo dado por Derolez [Fig. 48]. Segundo ele, este tipo de **s** é típico de uma escrita *Textualis Formata*.

Figura 48. Exemplo de s.



Fonte: DEROLEZ (2003), p. 84.

Após análise detalhada das letras dos fólhos 13r a 153v, acreditamos estar diante de uma escrita gótica, caligráfica, pesada, do tipo *Textualis Formata*. Mesmo com as variações de peso e módulo, não registramos variação significativa no *ductus* ou na morfologia das letras, e por isso acreditamos que o mesmo escriba tenha copiado todo o texto desta parte do manuscrito, excetuando-se as duas correções marginais dos fólhos 25v e 42v.

²⁴⁵ DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 84.

3.2.3 Orações dos fólhos finais

Nos seis fólhos finais do livro de horas BNRJ 50,1,016 encontramos um conjunto de orações que se destaca do restante do manuscrito. Conforme demonstrado na seção anterior deste capítulo, acreditamos que estes textos são uma adição posterior, que não faziam parte do manuscrito quando este foi encomendado, mas que foram copiados nos últimos fólhos do códice após sua entrada na Real Biblioteca Portuguesa.

Em relação a seu conteúdo, do fólho 154r ao 157r aparecem hinos à Paixão de Cristo, compostos pelo monge João de Limoges no século XIII; do fólho 157r ao 159r estão As Sete Últimas Palavras de Cristo; entre os fólhos 159r e 160r outra oração, com fórmula masculina.²⁴⁶ Fechando o livro, no fólho 160, há outra oração, escrita em primeira pessoa, para confissão dos pecados.

Nestes fólhos o suporte também é pergaminho, escrito com tinta negra, que apesar de apresentar menor grau de oxidação que o restante do manuscrito, apresenta maior desgaste, com partes apagadas e falhadas. As rubricas são todas escritas em tinta vermelha, desta vez mais oxidada do que as rubricas do restante do códice. Estas variações indicam o uso de tintas com matérias primas ou preparações diferentes, reforçando assim a hipótese de uma adição posterior e uma confecção de autoria distinta em relação ao restante do códice.

O layout desta parte do livro difere um pouco do restante. Apesar de possuir as mesmas medidas – fólho de 174 x 120 mm e mancha de texto de 100 x 60 – e apenas uma coluna de texto, aqui temos 19 linhas traçadas e 18 de texto, diferente do restante do manuscrito. As linhas do traçado são quase imperceptíveis e assim percebemos que os finais de linha não têm uma justificação regular, pois em alguns casos sobram espaços, e em outros momentos o escriba transborda da linha, dando ao mesmo fólho um aspecto irregular – como podemos ver no fólho 154v – contrastando assim com o restante do manuscrito.

Também devemos notar a ausência da decoração marginal, apesar da presença de iniciais, que são semelhantes àquelas presentes no corpo do texto no restante do manuscrito, escritas em dourado com fundo azul e vermelho e filigranas em branco. Elas medem três linhas no fólho 154r – marcando o início dos hinos à Paixão de Cristo –, no fólho 157r – quando se iniciam as Sete Últimas Palavras de Cristo – e no 159r, no início da outra oração não identificada com fórmula masculina. Entre os fólhos 154r e 156v encontramos iniciais do

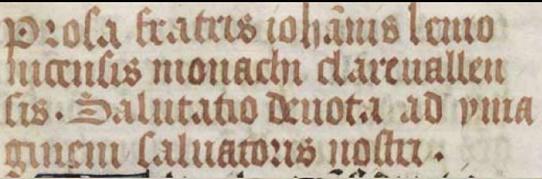
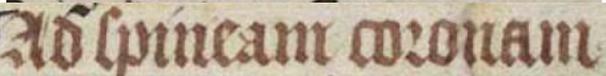
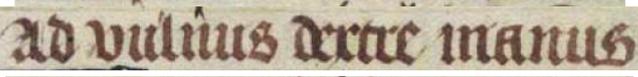
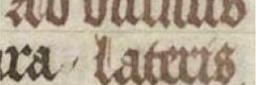
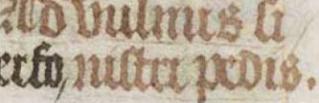
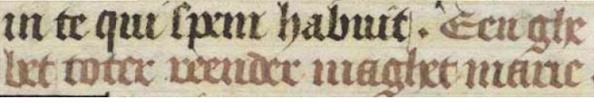
²⁴⁶ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 129.

mesmo tipo, porém medindo duas linhas, marcando o início de cada parte dos hinos à Paixão de Cristo, sempre depois da rubrica.

Percebemos ainda uma mancha na margem externa dos fólhos 154r, 154v e 155r, que pode indicar marca de uso. Os dois últimos fólhos dessa parte, 159 e 160, estão bastante escurecidos. Ainda, no fólho 160, há um carimbo da Biblioteca Nacional.

A língua predominante nesta parte do códice também é o latim. Porém, devemos destacar a presença de quatro rubricas em flamengo, intercaladas com rubricas em latim, conforme observamos na tabela 13 abaixo.

Tabela 13. Rubricas dos fólhos 154-160.

RUBRICAS	POSIÇÃO NO TEXTO	FÓLIO	LÍNGUA
	Início dos Hinos à Paixão de Cristo	154r	Latim
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo	154r	Latim
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo	154v	Latim
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo	154v	Latim
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo	155r	Latim
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo	155r	Latim
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo	155v	Latim
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo	155v	Latim
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo – oração à Virgem	156r	Flamengo
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo – oração à S. João Evangelista	156v	Flamengo
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo	156v	Latim
	Dentro dos Hinos à Paixão de Cristo - Coleta	156v	Latim

	Início das Sete Últimas Palavras de Cristo	157r	Flamengo
	Dentro das Sete Últimas Palavras de Cristo	157v	Latim
	Dentro das Sete Últimas Palavras de Cristo	157v	Latim
	Dentro das Sete Últimas Palavras de Cristo	158r	Latim
	Dentro das Sete Últimas Palavras de Cristo	158r	Hebraico/ Latim
	Dentro das Sete Últimas Palavras de Cristo	158r	Latim
	Dentro das Sete Últimas Palavras de Cristo	158v	Latim
	Início da oração não identificada	159v	Flamengo

Fonte: Da autora.

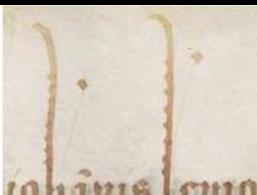
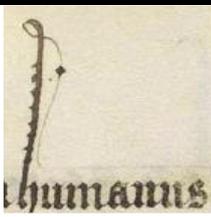
Devemos notar que, nos hinos à Paixão de Cristo, cada rubrica corresponde ao início de uma oração dedicada a um aspecto da Paixão: à cruz, à coroa de espinhos, às cinco chagas. Todas elas, junto com a rubrica que anuncia o início do texto, estão em latim. Já as rubricas que iniciam a oração à Virgem e São João Evangelista estão em flamengo, bem como a rubrica que anuncia o início das Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz. Dentro deste texto, novamente, as rubricas estão em latim, e correspondem às frases de Cristo, retiradas do relato bíblico. Mesmo a rubrica que está em hebraico e latim faz parte do texto original desta oração, compilado pelo abade Victor Leroquais no tomo II de seu livro *Les livres d'heures manuscrites de la Bibliothèque Nationale*.²⁴⁷ A quarta e última rubrica desta parte do texto e do livro inteiro está novamente em flamengo, marcando o início da oração não identificada do fólio 159r.

²⁴⁷ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrites de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. 342, t. II.

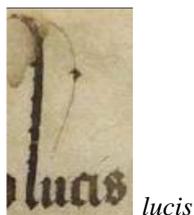
A presença destas quatro rubricas em flamengo pode significar que o escriba que copiou estes fólhos usou um exemplar com rubricas em flamengo. Apesar de não sermos capazes de defender nenhuma destas hipóteses, todas elas reforçam nossa tese de que esta parte do códice não foi confeccionada juntamente com o restante do manuscrito, nem pelo mesmo ateliê ou escriba.

Outra característica marcante destes fólhos é a presença das *litterae elongatae*, ou seja, letras localizadas na primeira e última linhas do fólho cujos ascendentes ou descendentes foram alongados e decorados.²⁴⁸ Isso ocorre exclusivamente nos ascendentes dos **h**, **l**, **b**, **v** na primeira linha dos fólhos 154r, 155r, 156r, 156v, 157r, 157v, 158v, 159v, 160r, conforme tabela 14 abaixo.

Tabela 14. *Litterae elongatae* dos fólhos 154-160.

LITTERAE ELONGATAE	FÓLIOS	LITTERAE ELONGATAE	FÓLIOS
 iohânis lemo <i>ioha[n]nis lemo/uicensis]</i>	154r	 humanus	155r
 vulnus	156r	 ghebet	156v
 ih[esu]m	157r	 vite	157v
 limbo	158v	 obse/cro	159v

²⁴⁸ DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 59.



160r

Fonte: Da autora.

Também percebemos que mesmo quando outras letras que possuem hastes ascendentes, como **d**, **t** aparecem na primeira linha do fólho, o escriba não emprega este artifício, reservando-o somente para as letras **h**, **l**, **b**, **v** estejam elas em fólhos recto ou verso, em palavras rubricadas ou não, em latim ou flamengo. Este demonstra ser, portanto, um fenômeno de escrita característico deste escriba, ajudando assim a diferenciá-lo do escriba da parte anterior do manuscrito.

Observemos também o emprego das abreviaturas nesta parte do manuscrito, conforme descrito na tabela 15:

Tabela 15. Abreviaturas dos fólhos 154-160.

ABREVIATURAS	
1.	<i>tus</i> <i>nus</i> <i>eus</i> <i>mus</i>
2.	<i>tur</i>
3.	<i>per</i>
4.	<i>quam</i> <i>que</i> <i>que</i> <i>qua</i> <i>quem</i> <i>qui</i>
5.	<i>em</i> <i>am</i> <i>um</i> <i>in</i>
6.	<i>sed</i> <i>sed</i>
7.	<i>orum</i>

Fonte: Da autora.

Observamos que o sinal geral de abreviatura é o traço simples em cima da letra, servindo tanto para abreviar os sons nasais de **m** (**am**, **em**, **in**, **um**), quanto para qualquer outra letra que se queira abreviar. Esta é a forma de abreviatura mais usada pelo escriba. Formas específicas de abreviatura são encontradas com menor frequência, concentrando-se na voz passiva latina – linha 2 da tabela 15 -, na terminação **us** – linha 1 da tabela 15 -, nas preposições com **q** – linha 4 da tabela 15 -, e **sed** – linha 6 da tabela 15. Ele também emprega as formas mais usuais de abreviatura para **per** – **p** minúsculo com traço horizontal na linha descendente – e **orum** – **o** e **r** redondo cortado por um traço vertical. Também notamos que as abreviaturas da terminação **us** tendem a ser mais usadas nos finais de linha, embora as outras não sigam esta mesma tendência.

Outra característica desta parte do códice é o amplo uso de pontos finais. Eles aparecem em todo o texto, seja em finais ou meios de linha. Em alguns casos há letras maiúsculas em seguida, em outros minúsculas. Eles também aparecem sempre antes e depois de quase todas as rubricas. Num primeiro momento, parece que a pontuação é usada para marcar os versos de cada oração, ditando o ritmo de leitura e auxiliando na leitura em voz alta.

Abaixo, na tabela 16, podemos ver a morfologia das letras maiúsculas encontradas ao longo desta parte do manuscrito. Observamos que muitas letras possuem um sombreado em uma das hastes – como no **J**, no **T**, no **F**, ou dentro dos arcos e panças – como nas letras **D**, **O**, **P**, **Q**, ou apenas como um fundo de destaque – como no **M**, **N**, **C**, **E**. Também percebemos a presença de pontos dentro das panças do **D**, **G**, **O**, **P**, **Q**, do arco do **H** e do **V**, além de traços e espinhos. Em relação ao uso destas letras, observamos que elas aparecem no início de todas as rubricas e sempre após a inicial decorada.

Tabela 16. Maiúsculas dos fólhos 154-160.

MAIUSCULAS											
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
	-										
M	N	O	P	Q	R	S	T	U	X	Y	Z
									-	-	-

Fonte: Da autora.

Ainda, ao longo do texto, toda vez que elas aparecem são precedidas de um ponto final. Isso mostra que o escriba seguia uma sistemática clara no uso das maiúsculas, que pode indicar também um hábito de um determinado ateliê ou *scriptorium*.

Devemos agora observar as letras minúsculas desta parte do códice, conforme elencadas na tabela 17. De uma maneira geral também identificamos uma escrita gótica *Textualis*: a letra **a** é constituída por dois compartimentos; as letras **f** e **s** estão escritas na linha de base, sem descendentes, os ascendentes de **b**, **h**, **l** possuem topos com bifurcação. Da mesma maneira, ressaltamos que as hastes descendentes do **p** e do **q** terminam em uma bifurcação. O tratamento dado às jambas do **i**, **m**, **n** e **u** também deve ser observado: o topo do **i** termina em um quadrado, enquanto sua base termina em uma curva para a direita, prolongada por uma serifa. O **u**, o **m** e o **n** têm um tratamento semelhante, com a linha de escrita e a linha de base com quadrados. Outras jambas possuem um traço largo, voltado para a direita, em suas linhas de base: **c**, **e**, **f**, **l**, **r**, **s** redondo, **t**.

Tabela 17. Minúsculas dos fólhos 154-160.

MINÚSCULAS											
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l
										-	
m	n	o	p	q	r	s	t	u/v	x	y	z

Fonte: Da autora.

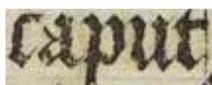
Assim como na parte anterior do manuscrito, aqui também há utilização dos dois tipos de **a** explicados por Derolez: o **a** de dois compartimentos e o **a** caixa. Esta segunda forma de **a** é usada com menos frequência do que a outra, e parece seguir um padrão específico: sempre depois das letras **u**, **n**, **m**, **i**. Porém, há algumas exceções: as palavras *ad*, na linha 16 do fólho 155v; *effrati*, na linha 3 do fólho 156r; o segundo **a** da palavra *nata*, na linha 11 do fólho 156r; *ista* na linha 6 do fólho 156v; *sprac*, na linha 15 do fólho 157r; *dicas*, na linha 18 do fólho 157v e *aurisimmi*, na linha 15 do fólho 159v.

Outras letras que aparecem em dois formatos diferentes são o **s** e o **r**, que aparecem nas formas redonda e reta. Devemos notar que o **s** redondo se fecha, nas duas curvas, com

dois traços. Ele é usado geralmente no final das palavras, enquanto o reto é usado no início e no meio. Já o uso do **r** redondo segue as regras de Meyer, aparecendo sempre depois do **o** e do **p**, duas vezes após o **y** e uma vez após o **d**. Também observamos o uso da letra **v**, de forma sistemática, nas palavras *vulnus* e *evangeliste*.

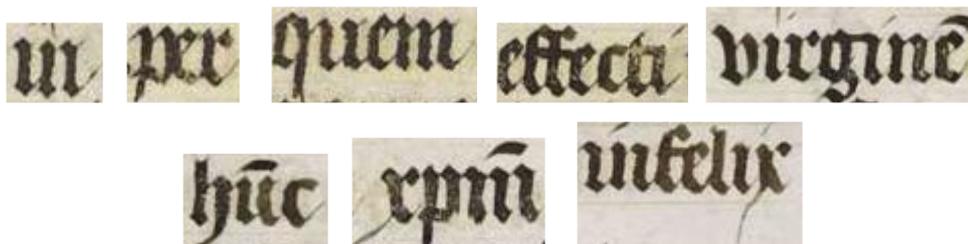
Outro aspecto marcante da escrita nesta parte do livro é o uso de serifas e traços. A letra **t**, quando no final de palavras, ganha uma serifa que liga seu traço vertical à sua linha de base, conforme observamos na imagem abaixo [Figura 49]. Também observamos o uso de serifas no final de muitas letras, como **i**, e **t**, voltadas para cima; **h** no final do arco, **j**, **x** no início e no final do primeiro traço, todas voltadas para a esquerda. Quando estas letras aparecem em finais ou início de palavras, estas serifas acentuam-se, mesmo fenômeno observado nas letras **m** e **n** [Figura 50].

Figura 49. “Caput” com uma serifa no **t**, fólio 154v.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 50. Exemplos de palavras terminadas em **n**, **r**, **m**, **i**, **e**, **c**, **x** que ganharam serifas no final, respectivamente.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Também observamos o uso de traços oblíquos sobre os **i**, como uma forma de distingui-los do **u**, principalmente [Figura 51]. Estes também aparecem em alguns finais de linha, parecendo indicar quando uma palavra precisou ser separada e sua continuação aparecerá na linha logo abaixo. Isto ocorre em todos os fólhos, exceto no 157r, e pode ser amplamente observado principalmente no fólio 159v.

Figura 51. “infidelium”, com traços oblíquos sobre os **i**, fólio 154v.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Já em outras passagens percebemos que houve uma raspagem e outra palavra foi escrita por cima da palavra anterior, ou a palavra foi simplesmente cortada, demonstrando assim um erro do escriba. Estes casos estão exemplificados abaixo, na figura 52.

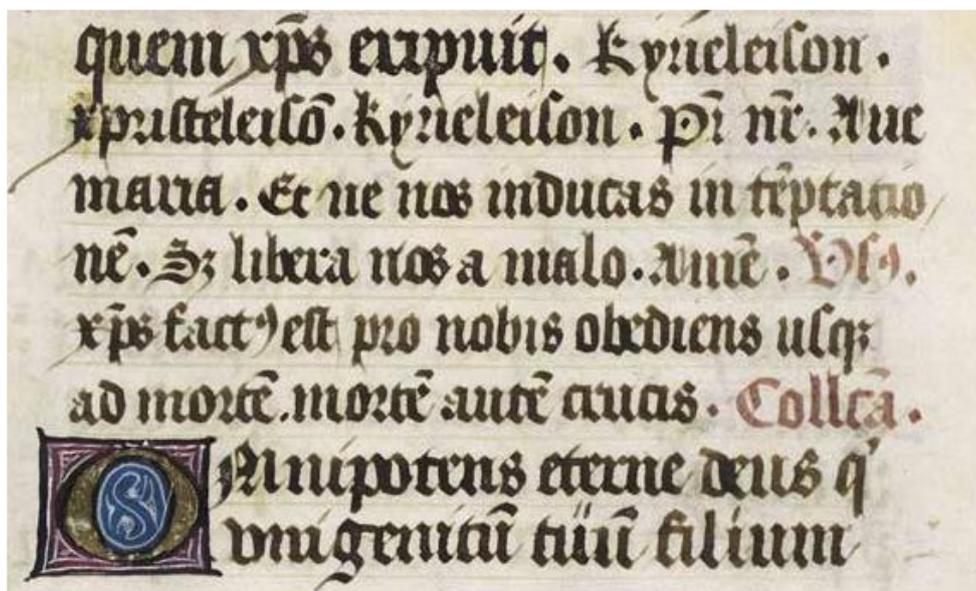
Figura 52. “quator”, f. 155r; “tigrī”, f. 155v; “et siciam”, “quia” e “egre[ssu]”, f. 158v; “in” riscado, f. 157r; “uera” riscado, f. 158r; “in” riscado, f. 158v.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Observamos também uma passagem inteira com variação no módulo da letra. Esta corresponde à oração *kyrieleison* e ao verso que a sucede no fólio 156v, entre as linhas 11 e 16, conforme figura 53 abaixo. Podemos aplicar aqui a mesma explicação dada para a variação de módulo da seção anterior do livro, ou seja, um resquício da presença da notação musical nas partes cantadas dos breviários, que frequentemente viraram as partes rubricadas dos livros de horas.

Figura 53. Variação de módulo no fólio 136v.



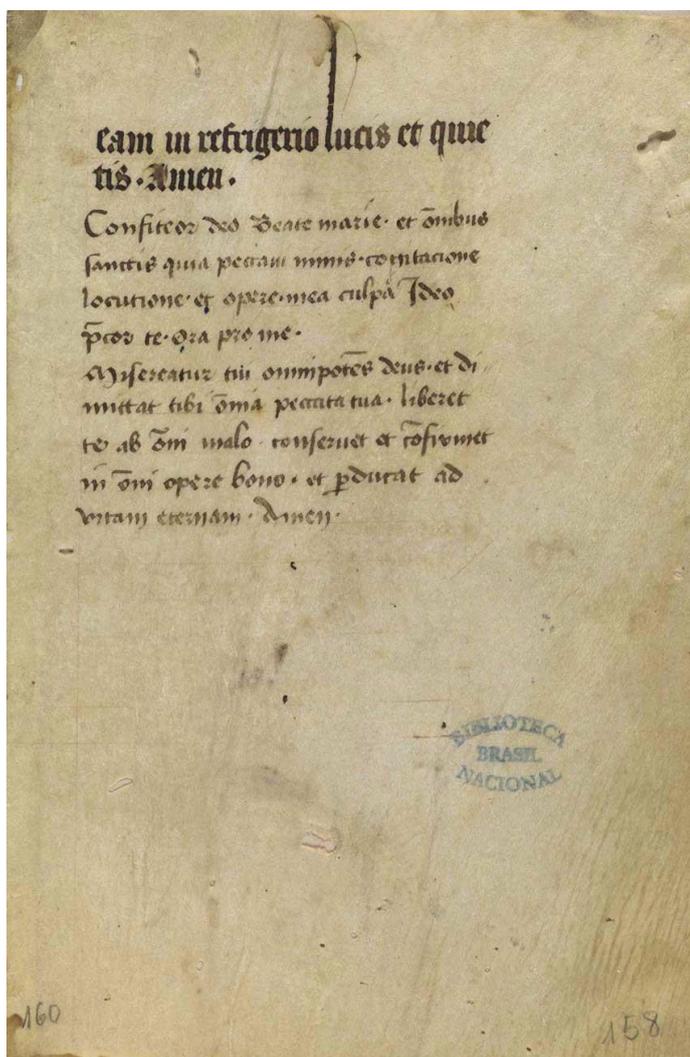
Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Após analisar todos os aspectos da letra desta última parte do códice, também afirmamos tratar-se de uma gótica *textualis formata*. Porém, identificamos um menor grau de formalidade, se compararmos com a letra das outras partes do códice.

3.2.4 O fólio 160r e as correções e adições marginais

Fechando o manuscrito, no fólio 160r, encontramos uma pequena oração, escrita em letra completamente diferente do restante do códice, ocupando nove linhas de texto [Figura 54]. Esta é uma oração de confissão e absolvição encontrada em missais dominicanos e carmelitas.²⁴⁹

Figura 54. Fólio 160r do livro de horas BNRJ 50,1,016 (detalhe).



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

²⁴⁹ The ordinary of the mass from the Carmelite Missal. *The liturgia latina project*. Disponível em: <http://www.liturgialatina.org/carmelite/ordinary2.htm>. Acesso em 26 jan. 2021; The dominican missal. *The liturgia latina Project*. Disponível em: http://www.liturgialatina.org/dominican/mass_ordinary.htm. Acesso em 26 jan. 2021.

Também observamos que o fólho possui um traçado em linha vermelha, com 17 linhas e uma coluna. As duas primeiras linhas do fólho são ocupadas pelo final da oração anterior, que se iniciou no fólho 159r. A oração de confissão inicia-se somente na terceira linha do fólho, e acaba na décima primeira, sobrando ainda seis linhas em branco no fólho.

Conforme já apontamos na subseção anterior, o pergaminho está bem escurecido e com pequenos furos e buracos, os quais parecem ter sido causados por traças. A tinta preta em que este texto foi escrito está oxidada, e é mais clara do que a tinta usada anteriormente. A escrita possui um módulo menor, e é mais leve, apresentando uma leve angularidade para a direita. Sua justificação também não é regular nas linhas finais, e percebemos o uso de pontos para marcar os diferentes versos e o ritmo de leitura da oração. Outra característica é a distinção que o escriba faz entre as duas partes da oração: a primeira, que corresponderia à fala dos sacerdotes no texto original dos missais, termina com o “*ora pro me*”. Observemos que o escriba coloca um ponto depois desta parte, e começa o que seria a segunda parte, “*Misereatur tui...*”, com uma letra maiúscula na próxima linha. Esta segunda parte corresponderia à fala do celebrante no texto original dos missais. Além do M iniciando a segunda parte da oração, outras ocorrências de letras maiúsculas estão no início da oração, em “*Confiteor*”; na primeira linha, “*Beate*”; na terceira linha, na palavra “*Ideo*”; e na última palavra da oração, “*Amem*”.

Há somente o uso de dois sinais de abreviação: o traço sobre a letra que se quer abreviar, e o **p** cortado por uma linha horizontal em sua linha descendente, para **per**. Também podemos ver o uso de traços oblíquos sobre algumas letras **i**. Observemos então a tabela 18, que traz o alfabeto de minúsculas desta oração.

Tabela 18. Minúsculas do fólho 160r.

MINÚSCULAS											
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l
							-		-	-	
m	n	o	p	q	r	s	t	u/v	x	y	z
									-	-	-

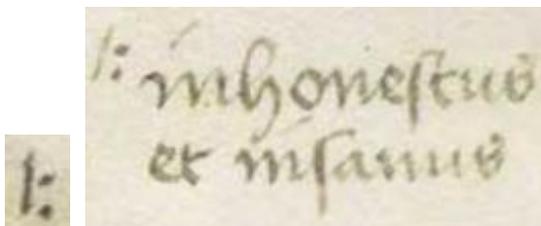
Fonte: Da autora.

Relembrando as definições de Derolez para os tipos de letras góticas, constatamos que se trata de uma gótica *cursiva* – a letra **a** é constituída por apenas um compartimento, o **f** e o **s**

possuem traços descendentes e os ascendentes de **b** e **l** possuem volteios. Segundo este autor, a escrita cursiva caracteriza-se por ser uma escrita de rápida execução, em que o *ductus* das letras foi simplificado.²⁵⁰ Percebemos também que a letra se torna mais arredondada, em contraste com a angulosidade da *Textualis*. Muitas letras parecem ter sido escritas com um movimento único, como o **m**, **n**, **l**, **c**. Por isso a letra cursiva é utilizada em escritos que necessitam de uma rápida execução e menor grau de formalidade. Era muito usada pelos universitários, por exemplo, e para fazer anotações rápidas.

Nos fólios 155r, 156r e 157r também encontramos adições e correções feitas ao texto, localizadas na margem direita, em letra cursiva. No fólio 155r há três anotações na margem direita: na altura da primeira linha temos a inscrição “*in honestus et insanus*” que segundo a indicação no próprio manuscrito encaixar-se-ia na mesma linha ao final da frase “*Quod iudex in humanus*” [Figura 55].

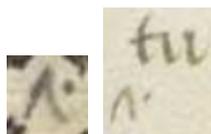
Figura 55. “*in honestus et insanus*”, f. 155r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Na altura da linha sete a correção “*tu*”, que se encaixaria no início da mesma linha, em substituição ao “*to*” após “*Ave*”, ficando assim “*Ave tu sinistra Christi*” e não “*Ave to sinistra Christi*” [Figura 56].

Figura 56. “*tu*”, f. 155r.



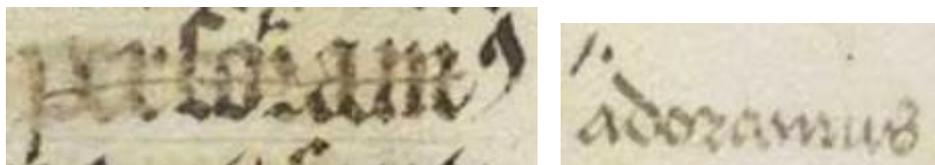
Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Ainda no mesmo fólio a palavra “*adoramus*” na linha onze, deve substituir a última palavra desta mesma linha, que apesar do desgaste do pergaminho, parece ser “*perforamus*”.

²⁵⁰ DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 125-126.

Podemos perceber que ela está riscada. Assim, a frase ficaria “*Te o vulnus adoramus*” [Figura 57].

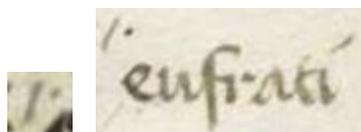
Figura 57. “*perforamus*” e “*adoramus*”, f. 155r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Já no fólio 156r, entre a segunda e a terceira linha, na margem direita, temos a palavra “*eufрати*”, uma correção feita à “*effрати*”, no início da terceira linha [Figura 58].

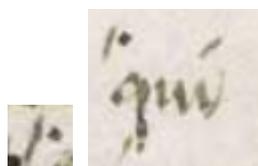
Figura 58. “*eufрати*”, f. 156r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

No fólio 157r, entre as linhas seis e sete, na margem direita, a palavra “*qui*”, que se encaixa após “*ut*”, na linha sete, ficando “*ut qui eius passio...*” [Figura 59].

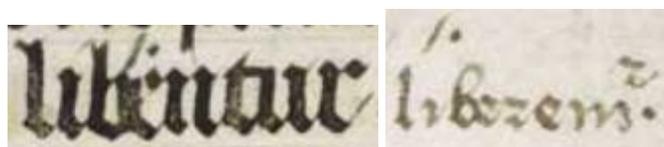
Figura 59. “*qui*”, f. 157r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Por fim, entre as linhas oito e nove, na margem direita, a palavra “*liberemur*” abreviada, que deve substituir a palavra “*libentur*” na linha nove [Figura 60].

Figura 60. “*libentur*” e “*liberemur*”, f. 157r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Devido à pouca incidência destas letras não somos capazes de afirmar que o escriba destas correções é o mesmo da oração do fólio 160r. Num primeiro momento, devemos sublinhar a diferença entre o peso das duas escritas, uma vez que a escrita das correções apresenta um peso menor do que a escrita do fólio 160r, levando-nos a pensar que foi executada com um instrumento de ponta mais fina. Da mesma maneira, a tinta aqui é mais clara do que no fólio 160r.

Tabela 19. Minúsculas das correções marginais nos fólios 155r, 156r e 157r.

MINÚSCULAS												
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	
		-				-			-	-		
m	n	o	p	q	r	s	t	u/v	x	y	z	
			-						-	-	-	

Fonte: Da autora.

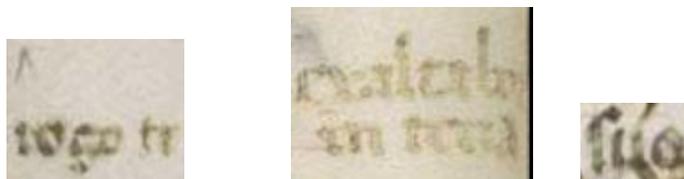
Encontramos também algumas correções marginais feitas ao texto principal do livro de horas: no fólio 25v encontramos a anotação “*rogo te*” na margem externa, entre as linhas quatro e cinco. Ela se encaixaria ao final da frase “*fons consolationis et indulgentie*”, no início da quinta linha.

No fólio 42v outra anotação na margem externa, na altura da linha seis. Apesar de estar apagada parece ser “*exaltabor in terra*”. Na mesma linha a última palavra também está apagada, mas parece ser “*in gentibus*”. Porém, a palavra anterior é justamente “*exaltabor*”, o que poderia indicar que a anotação seria na verdade uma correção que se encaixaria ao final desta linha. Pela leitura da frase e desdobrando a abreviatura teríamos “*vacate et videte quomodo ego sum deus exaltabor in terra*”, que significaria “Vigiai e olhai pois eu sou Deus e serei exaltado na Terra”, dando sentido completo à frase. Já no fólio 43v temos uma adição entre as linhas três e quatro: a palavra “*suo*”. Ela se encaixaria após a palavra “*tabernaculo*” e antes do ponto que encerra a frase.

Apesar da pouca incidência, podemos perceber que não se trata de uma letra cursiva – enxergamos a letra **a** em dois compartimentos, o **l** e o **b** sem volteios, o **s** sem descendentes [Figura 61]. Contudo, também não somos capazes de afirmar se foi o escriba principal quem fez estas anotações ou não. Porém, é interessante notar que nas três intervenções a tinta está

bastante desgastada, contrastando com o texto escrito em cada um desses fólios, cuja tinta não está desgastada. Isto pode sugerir que outro tipo de tinta foi usado para fazer tais adições.

Figura 61. Correções e adições marginais.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

O livro apresenta ainda uma inscrição raspada no fólio 1r. Ela se localiza abaixo do calendário, na margem inferior, e parece que ocupava originalmente um espaço de quatro linhas. Apesar de não ser possível ler o conteúdo da inscrição, seus vestígios permitem perceber que se trata de uma letra cursiva, bem diferente do restante do manuscrito. Esta observação nos faz levantar a hipótese de que tal inscrição tenha sido feita por um dos proprietários do códice.

3.2.5 Conclusões relativas à paleografia do códice BNRJ 50,1,016

Vamos analisar as tabelas 20 e 21, que trazem os alfabetos minúsculos e maiúsculos das três partes do manuscrito descritas até aqui, excetuando-se as correções e a oração do fólio 160. Conforme já afirmamos acima, as três letras são do mesmo tipo: *textualis formata*. Porém, se olharmos com atenção, perceberemos que há uma diferença no nível de execução e no grau de formalidade entre as letras. Também devemos comparar a morfologia de cada uma delas, pois isto nos ajudará a determinar cada um dos escribas que escreveu este manuscrito.

Observamos que, de uma maneira geral, as letras do calendário foram escritas em um alto grau de formalidade. O escriba utiliza somente o **a** em dois compartimentos. Tanto a linha de base quanto a linha média das letras apresentam o formato do diamante nas mínimas do **i**, **m**, **n**, **u**. As letras **f**, **l**, **s** reto não apresentam descendentes, e suas jambas, bem como a jamba do **r** reto, termina também com o formato do diamante. As letras **c**, **d**, **e**, **o**, bem como as panças do **b**, **g**, **p**, **q** são bastante angulosas, constituídas por um *ductus* complexo. Praticamente não identificamos fenômenos de cursivização nesta parte do códice, onde também há pouco uso de abreviaturas. Tudo isso indica para uma escrita bastante formal, com um nível elevado de execução.

Analisando o alfabeto da segunda parte do códice, ou seja, dos fólhos 13r ao 153v, notaremos algumas sutis diferenças. A mais óbvia é o uso predominante do **a**-caixa, embora o uso do **a** em dois compartimentos não tenha sido abandonado, bem como o uso do **s** redondo fechado por serifas. Outra diferença é a presença de espinhos nos ascendentes das letras **b** e **l** minúsculas, mas principalmente nas letras maiúsculas – **H, I, J, L** -, fenômeno não observado na parte anterior do códice. Também percebemos uma leve tendência à cursivização quando observamos o traço ascendente do **d**, que perde sua angulosidade e se aproxima de uma forma de arco. Um fenômeno parecido pode ser observado no final das jambas do **i**, do **u**, do **f** e na última perna do **m** e do **n**, que perdem o formato característico do diamante e se aproximam de uma curva com uma fina serifa.

Além dos fenômenos de cursivização – que podem ser atribuídos à natureza e duração do trabalho do escriba, podemos perceber diferenças morfológicas em algumas letras, como no **g** e no **y** minúsculos. Se compararmos as letras maiúsculas, perceberemos uma grande diferença entre estas duas partes do códice, principalmente nas letras **L, M, O, P**. Assim, por tudo que foi exposto acima, acreditamos tratar-se de dois escribas diferentes, um para o calendário e outro para a segunda parte do manuscrito. Porém, também acreditamos que tais escribas pertenceriam ao mesmo ateliê, o que poderia explicar a homogeneidade aparente na escrita destas duas partes do livro.

Conforme já exposto na subseção 3.2.3 deste capítulo, acreditamos que a terceira parte é uma adição posterior ao manuscrito, que teria sido copiada por outro escriba. Apesar de apresentar um grau de execução um pouco mais elevado do que o escriba da parte principal, ainda encontramos alguns poucos fenômenos de cursivização nesta parte do códice. Além da diferença de cor da tinta utilizada, também percebemos diferenças em relação ao emprego do **a**-caixa e das abreviaturas, além de diferenças morfológicas no **g**, no **y**, no **z** e nas letras maiúsculas.

Tabela 20. Minúsculas do livro de horas 50,1,016 por conjunto de fólhos.

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	x	y	z
f. 1r 12v																									-
f. 13r 153v																						-			
f. 154r 160r											-														

Fonte: Da autora.

Tabela 21. Maiúsculas do livro de horas 50,1,016 por conjunto de fólhos.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	X	Y	Z
f. 1r 12v		-	-		-		-	-	-		-					-	-	-		-	-		-	-	-
f. 13r 153v											-													-	-
f. 154r 160r		-																					-	-	-

Fonte: Da autora.

3.3 Proveniência do manuscrito

O livro de horas BNRJ 50,1,016 integra hoje a Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Seu número de registro na instituição está escrito a lápis em cima no centro da terceira folha de guarda, “Reg. 1.212.392/ 16/05/2008 AA”. Sua localização na instituição está escrita na mesma folha de guarda, “cofre/50,1,16” a lápis em cima no centro. O livro possui também dois carimbos da Biblioteca Nacional – na terceira folha de guarda [Figura 62] e no fólio 160r.

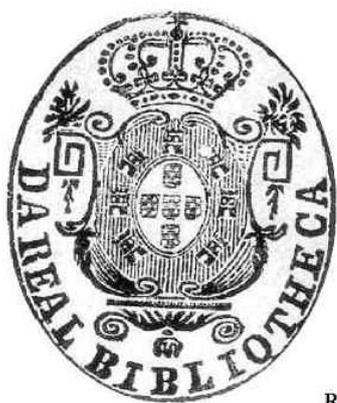
Figura 62. Carimbo da Biblioteca Nacional do Brasil.



Fonte: Livro de horas 50,1,016

Antes disso, o livro pertenceu à Real Biblioteca Portuguesa – Casa do Infantado, como atestam dois carimbos, um no fólio 2v e outro no fólio 153v. A Casa do Infantado era uma organização patrimonial dos infantes, e como tal possuía seus próprios símbolos e insígnias.²⁵¹ Podemos ver na figura 63 o carimbo da Livraria Real e na figura 64 o carimbo da Casa do Infantado.

Figura 63. Carimbo da Livraria Real.



Fonte: SPINELLI (2007), p. 10.

Figura 64. Carimbo da Casa do Infantado.



Fonte: Livro de horas 50,1,016

²⁵¹ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 61.

Outro indício de pertencimento à Real Biblioteca Portuguesa é o número escrito a pena na parte superior do fólio 1v, “47-3-58”, antiga localização do códice naquela instituição.²⁵² Não sabemos como este manuscrito chegou à Real Biblioteca, mas podemos afirmar que ele não foi feito para os monarcas portugueses ou os infantes, mas para algum outro proprietário ainda desconhecido, e foi adquirido posteriormente por esta instituição, seja através de compra ou doação. Livros feitos especialmente para monarcas costumam ter alguma marca – um brasão, um ex-libris, uma inicial, um retrato – o que não é o caso do códice BNRJ 50,1,016.

Há outros indícios no livro que podem indicar sua proveniência, ou até mesmo seus proprietários anteriores. Segundo Damião Berge, “A redação do texto é feminina na oração Obsecro, f. 27rº; no Ofício dos defuntos, as coletas das Vesperas, f. 108rº, e das laudes, f. 143rº, reportam-se a alma de uma senhora ‘famule tue’, mas sem nome; é masculina na [sic] f. 157rº e vº.”²⁵³. Ana Virgínia Pinheiro também identifica as mesmas passagens de Berge.²⁵⁴ Estas informações nos indicam que a proprietária original do livro poderia ser uma mulher.

3.3.1 Coleções

O livro de horas BNRJ 50,1,016 está localizado, como dissemos, na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Consideramos importante compreender a coleção da qual o livro faz parte atualmente – a Biblioteca Nacional, e aquela da qual ele provém – a Real Biblioteca Portuguesa, pois são informações que compõem parte da trajetória do livro. Por isso, faremos uma rápida apresentação destas duas instituições.

Para compreender do que se tratava a Real Biblioteca Portuguesa é importante voltar um pouco no tempo, mais precisamente para 1755 em Lisboa, quando houve um terrível terremoto, seguido de maremoto e incêndio que devastariam a cidade que era, à época, a capital de um dos maiores impérios coloniais da Europa.²⁵⁵

Apesar de não haver uma contagem oficial, estima-se que, em uma população de 250 mil habitantes, segundo o historiador José França, entre 15 e 20 mil pessoas morreram por

²⁵² FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 131.

²⁵³ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

²⁵⁴ PINHEIRO, A. V. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 39, 2020.

²⁵⁵ SCHWARCZ, L. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002, p. 17.

conta deste cataclisma,²⁵⁶ quase 10% da população. Sobre o que não resta dúvida é a destruição causada na cidade. Do Palácio Real nada sobrou. Por acaso, a Família Real não foi afetada – estava em Belém, distante de onde ocorreu o terremoto. A Real Biblioteca da Ajuda, no entanto, foi quase toda destruída junto com o Paço da Ribeira, onde ficava localizada, e com toda a cidade.²⁵⁷

Havia sido o rei D. João V (1706-1750) o maior responsável por aumentar e incrementar a Real Biblioteca. Em 1723, ele concluíra a construção de uma nova edificação para o acervo, junto ao Paço da Ribeira, residência oficial da Monarquia. Além da estrutura física, D. João V também ampliara o acervo da Real Biblioteca: ele mantinha emissários nos principais centros culturais da Europa, que pesquisavam e recomendavam a aquisição de novas obras, de temas mais variados possíveis. Em 1735, segundo catalogação dirigida por Pina Proença e Martinho de Mendonça, juntamente com outros especialistas de diversos segmentos, a Real Biblioteca contava com 60 mil exemplares.²⁵⁸

Nos reinados seguintes, apesar de modestas, as aquisições continuariam frequentes. Em 1755, ela abrigava duas coleções: a Biblioteca Real, que continha obras variadas dos mais diversos temas, e a Casa do Infantado, uma seleção de obras destinada à formação dos jovens monarcas. Criada em 1654 por D. João IV, a Casa do Infantado era uma organização patrimonial dos infantes, ou seja, aqueles filhos do Rei que não eram os herdeiros diretos da Coroa, e funcionou por 180 anos, sendo extinta por D. Pedro I em 1834.²⁵⁹ À época do cataclisma, as duas localizavam-se no mesmo lugar – o Paço da Ribeira – e por isso foram destruídas.

Após o terremoto, o bibliotecário responsável, Pe. José Caetano de Almeida, iniciou o processo de recomposição da coleção. A primeira medida tomada foi a transferência da Biblioteca para o Palácio da Ajuda, nova sede da Monarquia que estava sendo construída. Duas coleções foram aí reunidas: a Livraria do Rei e a Livraria da Casa do Infantado, de onde provém o livro de horas BNRJ 50,1,016.

Logo se iniciaram as aquisições para recomposição do acervo. A mais importante delas viria em 1770: a coleção do abade e bibliófilo Diogo Barbosa Machado, que contava

²⁵⁶ SCHWARCZ, L. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002, p. 21.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 32 e 34.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 77 e 78.

²⁵⁹ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 61.

com 5764 volumes²⁶⁰ e demorou três anos para ser totalmente absorvida pela Real. Ao longo dos anos que sucederam ao terremoto, a Real Biblioteca foi sendo reconstruída aos poucos, junto com a cidade de Lisboa. A mesma política empreendida por D. João V para montá-la agora era empregada para remontá-la: emissários em várias capitais que adquiriam obras e coleções dos mais variados temas, destacando o caráter enciclopédico da Livraria Real, como também era chamada a Biblioteca. Outras aquisições importantes no período foram a de estampas e códices raros doados pelo artista Guglielmo Dugood, ativo em Portugal desde o reinado de D. Pedro II (1683-1706), os livros do Colégio de Todos os Santos, espólio dos jesuítas, e a coleção de 1234 obras do Conde da Cunha, comprada após sua morte, em 1793.²⁶¹

Com a ameaça da invasão francesa e a decisão da Família Real de se transferir para o Brasil, em 1807, junto com todo o aparato político e jurídico da Corte e da capital do Império português, decide-se que a Real Biblioteca, como parte do patrimônio do Império, também faria a viagem. Ela foi transferida para o Rio de Janeiro em três lotes: um em 1810, outro em junho de 1811 e o terceiro em novembro de 1811, totalizando 230 caixotes.²⁶²

Quando o primeiro lote chegou aqui, em 1810, foi instalado no andar superior do Hospital da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, que ficava nos fundos da Igreja de mesmo nome, sob os cuidados do padre Joaquim Dâmaso e de Luís Joaquim dos Santos Marrocos. A data de assinatura deste decreto, 29 de outubro de 1810, é a data oficial de fundação da Biblioteca Nacional.

Com a chegada dos dois outros lotes, logo se viu que um andar era insuficiente, e ampliou-se a ocupação também para o andar térreo, tomando assim todo o edifício do Hospital, que ficava apenas a alguns metros do Paço Imperial.²⁶³ Em 1813, o edifício foi reformado para se adaptar à nova função, e em 1814 a Biblioteca foi franqueada ao público da Corte.²⁶⁴

Ao chegar ao Brasil, a coleção continuou a ser expandida com mais aquisições: além de obras remetidas diretamente de Portugal e daquelas produzidas aqui pela Imprensa Régia, incorporações importantes ocorreram. Em 1811, obras voltadas às ciências naturais do frei José Mariano da Conceição Veloso; 1576 volumes do ilustrado Manuel Inácio da Silva Alvarenga em 1815; e mais 6329 volumes pertencentes ao Conde da Barca, comprados em

²⁶⁰ CUNHA, L. Subsídios para a história da Biblioteca Nacional. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 101, p. 131, 1981.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 132.

²⁶² *Ibidem*, loc. cit.

²⁶³ *Ibidem*, loc. cit.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 133.

1818.²⁶⁵ Assim ia ganhando nova feição a Real Biblioteca em terras brasileiras. A Seção de Manuscritos, onde atualmente se localiza o livro de horas BNRJ 50,1,016, foi criada nesta época.

A Divisão de Manuscritos surgiu como complemento do acervo da Real Biblioteca Portuguesa – Livraria do Rei e Casa do Infantado – com, aproximadamente, mil códices manuscritos e avulsos, muitos dos quais de uso privativo de D. José I e de D. João VI. Eram papéis e documentos oficiais escritos pelo próprio Dâmaso sobre a administração da Real Biblioteca. Seus primeiros administradores designaram o depósito de manuscritos como “Arquivo” e depois como Gabinete de Manuscritos. Já terminando o período Imperial, com a organização administrativa da Biblioteca Nacional pelo decreto nº 6.141, de 4 de setembro de 1876, passou a denominar-se 2ª Seção-Manuscritos. Na República, em meados do século XX, passa a se chamar Seção de Manuscritos, e depois Divisão de Manuscritos.²⁶⁶

Atualmente a Seção de Manuscritos possui um conjunto documental estimado em 800 mil itens, que vão desde os séculos XI-XII até o século XXI, nos mais diferentes suportes, tipos de escrita, idiomas, dentre códices, documentos avulsos, mapas, fotografias, estampas, recortes de jornais.²⁶⁷

Esta é, portanto, a história da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o órgão responsável pela captação, guarda, preservação e difusão da produção intelectual do Brasil, que conta com um acervo de aproximadamente nove milhões de itens.²⁶⁸

3.3.2 Origem e datação do manuscrito

É o artigo de François Avril no livro de Vera Faillace que nos fornece importantes pistas sobre a origem e a datação do códice BNRJ 50,1,016.

Paris, centro que domina a produção francesa deste período, é representada na coleção do Rio por um único livro de horas, de muito boa qualidade, datado de aproximadamente 1460 (50,1,016). Pelo estilo, suas doze miniaturas aparentam-se intimamente às obras de um dos principais artistas do livro, ativos em Paris nesta época, o Mestre de Coëtivy (provavelmente Colin d’Amiens). Porém, certo número de características específicas nos obrigam a olhar a obra como sendo de outro iluminador, de quem reconhecemos a mão em outros livros de horas parisienses da época, o ms 2685 da Bibliothèque Sainte-Geneviève, em Paris, e o ms. Stowe 25 da

²⁶⁵ CUNHA, L. Subsídios para a história da Biblioteca Nacional. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 101, p. 133 e 134, 1981.

²⁶⁶ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 79.

²⁶⁷ Ibidem, p. 80.

²⁶⁸ BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/sobre-bn/apresentacao>. Acesso em: 20 fev. 2021.

British Library em Londres. Um estudo mais aprofundado deste artista permitiria sem dúvida precisar suas ligações com o ateliê do Mestre de Coëtivy.²⁶⁹

Deixemos de lado as informações sobre a autoria do manuscrito neste primeiro momento, pois elas serão consideradas no capítulo 5. A primeira afirmação de Avril diz respeito à sua origem e seu uso litúrgico: Paris. Podemos comprovar o uso litúrgico parisiense do manuscrito olhando os hinos, antífonas, leituras e capítulos de cada hora canônica do Ofício da Virgem e comparando-os com a lista de cada diocese que Victor Leroquais fornece em sua publicação, e que reproduzimos abaixo [Figura 65].

Seguindo este método, pudemos ter certeza do uso litúrgico do livro de horas BNRJ 50,1,016: Paris. Também Damião Berge identifica o uso parisiense do códice, através da análise dos santos do calendário, do Ofício da Virgem e do Ofício dos Defuntos.²⁷⁰

Em relação à sua origem e datação, pretendemos que as análises codicológica e paleográfica empreendidas neste capítulo se somem à análise artística dos próximos capítulos, para assim sermos capazes de confirmar ou não estas informações.

Figura 65. Tabela com os *incipit* das horas canônicas do Ofício da Virgem característicos de cada diocese.

	PARIS.	ROME.	SALISBURY.
Matines	<i>Hym.</i> O quam glorifica...	Quem terra...	Quem terra...
	<i>Ant.</i> Exaltata es...	Benedicta tu...	Benedicta tu...
	<i>Lect. I.</i> Surge, beatissima...	In omnibus...	Sancta Maria...
	<i>Lect. II.</i> Cecos cordium...	Et sic in Sion...	Sancta Maria...
	<i>Lect. III.</i> O sacratissima...	Quasi cedrus...	Sancta Dei...
Laudes	<i>Ant.</i> Benedicta tu...	Assumpta est...	O admirabile...
	<i>Cap.</i> Te laudant angeli...	Viderunt eam...	Maria virgo...
	<i>Hym.</i> Virgo Dei genitrix...	O gloriosa...	O gloriosa...
	<i>Ant.</i> Hec est regina...	Beata Dei genitrix.	O gloriosa...
Prime	<i>Hym.</i> Veni, creator...	Memento...	Veni, creator...
	<i>Ant.</i> Benedicta tu...	Assumpta est...	O admirabile...
	<i>Cap.</i> Felix namque es...	Que est ista...	In omnibus...
Tierce	<i>Hym.</i> Veni, creator...	Memento...	Veni, creator...
	<i>Ant.</i> Dignare me...	Maria virgo...	Quando natus es.
	<i>Cap.</i> Paradisi porta...	Et sic in Syon...	Ab inicio...
Sexte	<i>Hym.</i> Veni, creator...	Memento...	Veni, creator...
	<i>Ant.</i> Post partum...	In odorem...	Rubum...
	<i>Cap.</i> Gaude, Maria virgo...	Et radicavi...	Et sic in Sion...
None	<i>Hym.</i> Veni, creator...	Memento...	Veni, creator...
	<i>Ant.</i> Sicut liliam...	Pulchra es...	Germinavit...
	<i>Cap.</i> Per te, Dei genitrix...	In plateis...	Et radicavi...
Vêpres	<i>Ant.</i> Beatam me dicent...	Dum esset rex...	Post partum...
	<i>Cap.</i> Beata es...	Ab inicio...	Beata es...
	<i>Hym.</i> Ave, maris stella...	Ave, Maris stella...	Ave, maris stella...
	<i>Ant.</i> Sancta Maria...	Beata mater...	Sancta Maria...
Complies	<i>Ant.</i> Sancta Dei genitrix...		Cum iocunditate...
	<i>Hym.</i> Virgo Dei genitrix...	Memento salutis.	Virgo singularis...
	<i>Cap.</i> Sicut cynamomum...	Ego mater.	Sicut cynamomum...
	<i>Ant.</i> Cum iocunditate...	Sub tuum...	Glorificamus te...

Fonte: LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1927, p. XXXVIII, t. I.

²⁶⁹ “Paris, centre qui domine la production française de cette période, n’est représenté dans la collection de Rio que par un seul livre d’heures, mais de fort belle qualité, datable vers 1460 (ms. 50,1,016). Par le style, ses douze miniatures s’apparentent de près aux oeuvres d’un des principaux artistes du livre en activité à Paris à cette époque, le Maître de Coëtivy (probablement Colin D’Amiens). Mais un certain nombre de traits spécifiques obligent à y voir l’oeuvre d’un enlumineur distinct, dont on reconnaît la main dans d’autres livres d’heures parisiens de l’époque, tels le ms. 2685 de la Bibliothèque de Sainte Geneviève, à Paris et le ms. Stowe 25 de la British Library, à Londres. Une étude plus poussée de cet artiste permettrait sans doute de préciser ses liens avec l’atelier du Maître de Coëtivy.” AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In: FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 15.

²⁷⁰ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

3.4 Conteúdo do manuscrito

De maneira resumida, o conteúdo do livro de horas BNRJ 50,1,016 pode ser visto na tabela 22 abaixo:

Tabela 22. Conteúdo do livro de horas BNRJ 50,1,016.	
CONTEÚDO DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016	
Calendário	1r - 12v
Horas da Cruz	13r - 16r
Horas do Espírito Santo	16v-19v
Sete Versos São Bernardo	19v - 20r
Passagens dos Evangelhos	21r - 25r
<i>Obsecro Te</i>	25r - 28v
<i>O Intemerata</i>	28v - 30r
Salve Regina	30v
Ofício da Virgem	32r - 86v
Cinco Alegrias da Virgem	86v - 87v
Salmos Penitenciais	88r - 99v
Litania	99v - 103v
Ofício Dos Mortos	104r - 145r
Sufrágios	145r - 153v
Hinos à Paixão de Cristo	154r-157r
Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz	157r-159r
Oração	159r-160r
Oração	160r

Fonte: Da autora.

Devemos agora analisar cada um destes textos do manuscrito, a fim de melhor compreender suas particularidades. Cada um deles foi identificado e cotejado com compilações de textos de livros de horas encontrados na obra de Leroquais e em dois sites que reúnem textos devocionais em latim e em inglês.²⁷¹ Quando algum texto do livro de horas 50,1,016 não foi encontrado em nenhuma dessas fontes optamos por transcrevê-lo e traduzi-lo para o português, incluindo a transcrição e a tradução nos apêndices A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, L. É importante salientar que tais fontes foram usadas como base para identificação dos textos mas que de nenhuma forma constituem um modelo ou padrão rígido a ser seguido, pois, como já foi dito no capítulo 2, os textos dos livros de horas variam de acordo com o local de produção, o local de uso, o período em que foram produzidos, as preferências de seu

²⁷¹ DRIGSDAHL, E. *Tutorial on Books of hours*. 1997-2005. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/index.html>. Acesso em: 31 mar. 2021.; GUNHOUSE, G. *A Hypertext Book of Hours*. 2019. Disponível em: <http://www.medievalist.net/hourstxt/home.htm>. Acesso em: 27 mar. 2021.

comanditário, o exemplar que serviu para sua cópia, as práticas de produção de seu ateliê. Portanto, não existe um livro de horas igual a outro, pois variações nos textos são comuns.

O livro de horas BNRJ 50,1,016 inicia com um calendário no fólio 1r, que termina no fólio 12v, ou seja, cada mês ocupa um fólio *recto* e um fólio *verso*, começando sempre pelo *recto*. Os nomes dos santos no calendário, assim como os nomes dos meses, estão escritos em francês, usando as cores vermelho e azul, além do dourado para as festas mais importantes. Ele segue o modelo de um calendário padrão: na primeira coluna o ciclo lunar, na segunda coluna as letras dominicais, na terceira coluna as abreviações para *calendas*, *idas* e *noas*, e na quarta coluna os nomes dos santos e festas litúrgicas. Pela análise de Ana Virgínia Pinheiro, o calendário constitui um caderno independente, e vimos na seção anterior que sua escrita também apresenta algumas particularidades. Frei Damião Berge analisa o calendário e destaca as festas típicas da diocese de Paris, outro argumento que corrobora seu Uso e sua origem parisienses.

É um livro de Horas segundo o costume de Paris. Demonstrem-no várias festas do calendário. Três, escritas em ouro: a de *sta. Genovefa*, padroeira de Paris (3 de janeiro, sem oitava, mas acrescida da festa de 26 de novembro, tipicamente parisiense em que a santa era invocada contra o mau do “*feu sacré*”); a de *s. Dionísio*, bispo de Paris (9 de outubro, com transladação em 23, respectivamente 22 de abril) a de *s. Marcelo*, também bispo de Paris; de *s. Justino*, martirizado em *Louvres-en-Paris* (8 de agosto); da recepção da coroa de espinhos de *Nosso Senhor* (11 de agosto); de *s. Luiz*, rei da França (25 de agosto) e de *s. Cloud* (7 de setembro).²⁷²

Outros santos celebrados por toda a Cristandade também estão em dourado, como “*s. Iehan Baptiste*”, São João Batista na linha nove do fólio 6v, “*s. pierre s. pol*”, São Pedro e São Paulo na linha 15 do mesmo fólio, correspondente ao mês de junho. As festas litúrgicas tradicionais, como “*La circoncision*” e “*La typhaine*” no fólio 1r, “*Notre dame*” no fólio 3v para a festa da Anunciação, “*Le iour de Noel*” e “*Les innocens*” para as festas do Natal e dos Santos Inocentes no fólio 12v, também estão escritas em dourado.

Após o calendário, entre os fólhos 13r e 16r, aparecem as Horas da Cruz. Segundo Leroquais, sua composição pode datar do século X, e existem duas versões: uma mais curta, chamada de Horas da Cruz, em que cada hora se compõe de um hino, uma antífona e uma oração (*parvus ordo de cruce*); e a versão completa, com três lições, salmos e respostas, além do conteúdo das Horas, que chamamos de Ofício da Cruz.²⁷³

²⁷² BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

²⁷³ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. XXVI, t. I.

No livro de horas BNRJ 50,1,016, o texto inicia com a iluminura da Crucificação e uma rubrica (“*Hore de cruce ad matinas*”²⁷⁴), seguida da fórmula de abertura das matinas,²⁷⁵ uma antífona, um hino, uma sequência de versículos e respostas e uma oração. Todas as outras horas canônicas seguem a mesma sequência, com a mesma antífona, versículos e oração. O copista apenas escreve o início da fórmula introdutória, o início da antífona e as rubricas abreviadas dos versículos, respostas e oração, indicando a repetição. A única mudança entre elas é a fórmula introdutória e os hinos. Para as primas, terças, sextas, noas e vésperas, a fórmula introdutória é apenas os dois últimos versos da fórmula introdutória das matinas. Já os hinos variam a cada hora, e por isso são escritos por inteiro. É interessante notar que cada um deles relembra um dos episódios da Paixão: nas matinas a traição do apóstolo Judas, nas primas o julgamento de Pilatos, nas terças o deboche dos soldados romanos, nas sextas a crucificação com os ladrões, nas noas a morte de Cristo, nas vésperas Sua deposição da cruz e nas completas Seu sepultamento. Nas completas há ainda outras variações. A fórmula introdutória é diferente, e no final, após a oração, há uma comenda.²⁷⁶ Concluimos então que se trata das Horas da Cruz, ou seja, da versão abreviada do Ofício. Na tabela 23 abaixo poderemos ver a composição das Horas da Cruz.

Precisamos salientar que, ao comparar o texto do livro de horas com as duas fontes usadas para consulta,²⁷⁷ percebemos que, nestas fontes, o texto “*Adoramus te xpriste...*” aparece como o versículo dito após o hino em cada hora canônica. O versículo que aparece no códice BNRJ 50,1,016, “*Salve crux quae in corpore christi...*”, não aparece em nenhuma das duas fontes consultadas. Outra diferença importante é que nas completas tanto o versículo que sucede o hino quanto a coleta foram suprimidas. Não há nem mesmo a indicação da rubrica abreviada dos dois textos. Após a transcrição do hino há um fechamento de linha (linha 10) e na linha 11 já inicia o texto da comenda, sem qualquer rubrica.

Tabela 23. Horas da Cruz do livro de horas BNRJ 50,1,016.

HORAS DA CRUZ (f. 13r – 16r)			
HORA CANÔNICA	CONTEÚDO	INCIPIIT	FÓLIOS
	Fórmula introdutória	<i>Domine labia mea aperies...</i>	13r – 13v
Matinas	Antífona	<i>Adoramus te xpriste...</i>	13v
	Hino	<i>Patris sapientia veritas divina...</i>	13v

²⁷⁴ “Matinas das horas da cruz”.

²⁷⁵ “*Domine labia mea aperies/Et os meum annunciabit laudem tuam./Deus in adiutorium meum intende./Domine ad adiuandum me festina*”. “Ó Senhor abra meus lábios/E minha boca anunciará tuas preces/ Ó Deus venha em meu auxílio/ Ó Senhor apresse-se em me ajudar”.

²⁷⁶ DRIGSDAHL, E. *Hore de sancta Cruce*. In: *Tutorial on Books of hours*. 2003. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/HSCruce.html>. Acesso em: 27 mar. 2021.

²⁷⁷ Ibidem e GUNHOUSE, G. *Officium Sanctae Crucis*. In: *A Hypertext Book of Hours*. 2019. Disponível em: <http://www.medievalist.net/hourstxt/crossmat.htm>. Acesso em: 27 mar. 2021.

	Versículo	<i>Salve crux quae in corpore christi...</i>	13v
	Oração (Coleta)	<i>Domine ihesu xpriste...</i>	14r
Primas	Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	14r
	Antífona	<i>Adoramus te xpriste...</i>	14v
	Hino	<i>Hora prima ductus est ihesus...</i>	14v
	Versículo	<i>Salve crux quae in corpore christi...</i>	14v
	Oração (Coleta)	<i>Domine ihesu xpriste...</i>	14v
Terças	Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	14v
	Antífona	<i>Adoramus te xpriste...</i>	14v
	Hino	<i>Crucifige clamitant hora tertiarum...</i>	14v
	Versículo	<i>Salve crux quae in corpore christi...</i>	14v
	Oração (Coleta)	<i>Domine ihesu xpriste...</i>	14v
Sextas	Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	15r
	Antífona	<i>Adoramus te xpriste...</i>	15r
	Hino	<i>Hora sexta ihesus est cruci...</i>	15r
	Versículo	<i>Salve crux quae in corpore christi...</i>	15r
	Oração (Coleta)	<i>Domine ihesu xpriste...</i>	15r
Noas	Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	15r
	Antífona	<i>Adoramus te xpriste...</i>	15r
	Hino	<i>Hora nona dominus ihesus expiravit...</i>	15r
	Versículo	<i>Salve crux quae in corpore christi...</i>	15r
	Oração (Coleta)	<i>Domine ihesu xpriste...</i>	15r
Vésperas	Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	15v
	Antífona	<i>Adoramus te xpriste...</i>	15v
	Hino	<i>De cruce deponitur hora vespertina...</i>	15v
	Versículo	<i>Salve crux quae in corpore christi...</i>	15v
	Oração (Coleta)	<i>Domine ihesu xpriste...</i>	15v
Completas	Fórmula introdutória	<i>Converte nos deus salutaris noster...</i>	15v
	Antífona	<i>Adoramus te xpriste...</i>	16r
	Hino	<i>Hora completorii datur sepulture...</i>	16r
	Oração (Comenda)	<i>Has horas canonicas cum devocione...</i>	16r

Fonte: Da autora

Ainda no fólio 16r, após a comenda que encerra as Horas da Cruz, há uma rubrica que indica o início das Horas do Espírito Santo (“*Hic Incipiunt hore de sancto spirito*”²⁷⁸), porém é apenas no fólio 16v que temos o início das matinas, acompanhada de uma iluminura do Pentecostes. Novamente recorreremos a Leroquais para entender melhor este ofício.

Horas da Cruz, Horas do Espírito Santo: esta é a ordem mais ou menos invariável nos manuscritos. Estes dois ofícios se seguem e se parecem. A composição das Horas do Espírito Santo é calcada naquela das Horas da Cruz: nem lições, nem respostas, nem salmos, nem capítulos; um hino, uma antífona seguida de uma oração: estas são as *parvae horae de Sancto Spiritu*. Junto às Horas, porém menos conhecido, existe um ofício do Espírito Santo: ofício de três lições com salmos em cada uma das Horas.²⁷⁹

²⁷⁸ “Aqui começam as Horas do Espírito Santo”.

²⁷⁹ “*Heures de la Croix, Heures du Saint-Esprit: tel est l’ordre à peu près constante dans les manuscrits. Ces deux offices se suivent, et du reste se ressemblent singulièrement. La composition des Heures du Saint-Esprit est calquée sur celle des Heures de la Croix: ni leçons, ni répons, ni psaumes, ni capitules; une hymne, une antienne suivie d’une oraison: ce sont les parvae horae de Sancto Spiritu. A côté des Heures, quoique beaucoup moins répandu, il existe un office du Saint-Esprit: office à trois leçons avec des psaumes à chacune des Heures.*”

Conforme nos diz Leroquais, percebemos, nas Horas do Espírito Santo do livro de horas BNRJ 50,1,016, a mesma sequência das Horas anteriores: fórmula introdutória, com as mesmas variações para matinas e completas, uma antífona, um hino, um versículo, uma resposta, uma oração, do que podemos concluir tratar-se do ofício curto. Da mesma forma, somente os hinos variam a cada hora canônica, e por isso são escritos por inteiro, enquanto as outras partes só são escritas completamente nas matinas, sendo abreviadas nas outras horas. Também encontramos nas completas uma comenda que encerra o Ofício. A distribuição das horas canônicas nos fólhos pode ser vista na tabela 24 abaixo, feita comparativamente ao texto disponibilizado no *site Tutorial on Books of Hours*.²⁸⁰ A partir dela podemos concluir que este Ofício termina no fólho 19v.

Devemos salientar alguns equívocos que parecem ter sido cometidos pelo copista e pelo rubricador. No final do fólho 18v há a rubrica e o *incipit* do versículo das vésperas e a rubrica da oração, e na segunda linha do fólho 19r o *incipit* da oração que fecha a hora canônica. Na terceira linha já começa a fórmula introdutória das completas, “*Converte nos deus salutaris...*” e é somente na quarta linha que temos uma rubrica. Ela indica, de maneira abreviada, o versículo, a resposta e a oração para finalizar as vésperas, que já haviam sido finalizadas e indicadas no fólho anterior, e o início das completas. Parece ter sido um erro duplo: do copista, que deixou espaço na linha errada para o rubricador escrever, e do rubricador, que repetiu as rubricas já escritas nos fólhos anteriores.

Outro equívoco se refere à rubrica do versículo após o hino das completas. Ao invés de escrever *versus* o rubricador escreve *antiphona*, embora a antífona já estivesse indicada antes do hino.

Tabela 24. Horas do Espírito Santo do livro de horas BNRJ 50,1,016.

HORAS DO ESPÍRITO SANTO (f. 16v – 19v)			
HORA CANÔNICA	CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Matinas	Fórmula introdutória	<i>Domine labia mea aperies...</i>	16v – 17r
	Antífona	<i>Veni sancte spiritus...</i>	17r
	Hino	<i>Nobis sancti spiritus gratia sit data...</i>	17r
	Versículo	<i>Emitte spiritum tuum...</i>	17r
	Oração (Coleta)	<i>Omnipotens sempiterne deus...</i>	17r-17v
Primas	Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	17v
	Antífona	<i>Veni sancte spiritus...</i>	17v
	Hino	<i>De [maria] virgine xpristus fuit natus...</i>	17v
	Versículo	<i>Emitte spiritum tuum...</i>	17v

LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. XXVI, t. I.

²⁸⁰ DRIGSDAHL, E. Hore de Sancto Spiritu. In: *Tutorial on Books of hours*. 2007. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/HSSpiritu.html>. Acesso em: 27 mar. 2021.

	Oração (Coleta)	<i>Omnipotens sempiterne deus...</i>	17v
	Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	17v
Terças	Antífona	<i>Veni sancte spiritus...</i>	17v
	Hino	<i>Suum sanctum spiritum deus...</i>	17v-18r
	Versículo	<i>Emitte spiritum tuum...</i>	18r
	Oração (Coleta)	<i>Omnipotens sempiterne deus...</i>	18r
	Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	18r
Sextas	Antífona	<i>Veni sancte spiritus...</i>	18r
	Hino	<i>Septiformam gratiam tunc...</i>	18r
	Versículo	<i>Emitte spiritum tuum...</i>	18r
	Oração (Coleta)	<i>Omnipotens sempiterne deus...</i>	18r
	Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	18r
Noas	Antífona	<i>Veni sancte spiritus...</i>	18r
	Hino	<i>Spiritus paraclitus fuit appellatus...</i>	18v
	Versículo	<i>Emitte spiritum tuum...</i>	18v
	Oração (Coleta)	<i>Omnipotens sempiterne deus...</i>	18v
	Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	18v
Vésperas	Antífona	<i>Veni sancte spiritus...</i>	18v
	Hino	<i>Dextre dei digitus virtus spiritualis...</i>	18v
	Versículo	<i>Emitte spiritum tuum...</i>	18v
	Oração (Coleta)	<i>Omnipotens sempiterne deus...</i>	19r
	Fórmula introdutória	<i>Converte nos deus salutaris noster...</i>	19r
Compleatas	Antífona	<i>Veni sancte spiritus...</i>	19r
	Hino	<i>Spiritus paraclitus nos velit iuvare...</i>	19r
	Versículo	<i>Emitte spiritum tuum...</i>	19r
	Oração (Coleta)	<i>Omnipotens sempiterne deus...</i>	19r
	Oração (Comenda)	<i>Has horas canonicas cum devotione...</i>	19r-19v

Fonte: Da autora

A partir da quinta linha do fólho 19v até a linha 16 do fólho 20r encontramos uma oração conhecida como Os Sete Versos de São Bernardo. Segundo Victor Leroquais, esta é uma oração de valor supersticioso, que se compõe de versos retirados de diferentes salmos. Sua origem é atribuída a uma conversa entre São Bernardo de Claraval e o diabo, em que este último revela ao santo sete versos “de uma tal eficácia que aquele que o recitar certamente não será condenado.”²⁸¹ Damião Berge transcreve tal oração, mas a identifica como uma oração para obter vida longa e preparar para a hora da morte. Retiramos a transcrição que consta no Apêndice A de sua obra, e a traduzimos usando como fonte de consulta a versão online da Vulgata, disponível no site do Vaticano²⁸² para identificar os versos dos salmos, e a versão em português da Bíblia de Jerusalém.²⁸³

Os Sete Versos de São Bernardo são seguidos de outra oração, também transcrita por Damião Berge, que inicia na linha 17 do fólho 20r e termina na linha 13 do fólho 20v. Ao

²⁸¹ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. XXX-XXXI, t. I

²⁸² *Nova Vulgata. Bibliorum Sacrorum Editio*. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_psalorum_lt.html. Acesso em: 28 mar. 2021.

²⁸³ *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012.

consultar a obra de Leroquais encontramos a citação a esta oração em alguns livros de horas franceses, sempre após os versos de São Bernardo. Portanto, é possível que tal ordenamento seja um padrão para livros de horas franceses. A transcrição da oração, retirada do trabalho de Berge, e sua tradução, estão no apêndice A.

A partir do fôlio 21r até o fôlio 25r estão as passagens dos Evangelhos, que correspondem a versículos de cada um destes livros, retirados diretamente da Bíblia.²⁸⁴ Segundo Leroquais, estas leituras correspondem às leituras das missas do dia de Natal (João), da Anunciação (Lucas), da Epifania (Mateus) e do Pentecostes (Marcos), nessa ordem.²⁸⁵ Porém, poderemos constatar pela tabela 25 abaixo que os Evangelhos no livro de horas BNRJ 50,1,016 não seguem esta ordem. Devemos indicar ainda que cada um dos Evangelhos tem seu início assinalado por uma rubrica.

Tabela 25. Passagens dos Evangelhos do livro de horas BNRJ 50,1,016.

PASSAGENS DOS EVANGELHOS (ff. 21r-25r)		
EVANGELHOS	INÍCIO	FIM
Ev. João	F. 21r linha 2	F. 21v linha 18
Ev. Mateus	F. 22r linha 2	F. 23r linha 10
Ev. Marcos	F. 23r linha 11	F. 24r linha 3
Ev. Lucas	F. 24r linha 4	F. 25r linha 10

Fonte: Da autora.

Salientamos que esta ordenação dos Ofícios, com as Horas da Cruz e do Espírito Santo logo após o calendário, não é comum. Porém, após analisar a divisão dos cadernos como proposta por Ana Virgínia Pinheiro, verificamos que o segundo caderno inicia no fôlio 13r e termina no fôlio 24v, ou seja, no meio do Evangelho de Lucas. Não há erros ou discontinuidades no texto entre os fôlios 24v e 25r – final do segundo caderno e início do terceiro – que nos levem a pensar que sua ordem esteja incorreta, ou que houve uma troca em algum momento. Sendo assim, acreditamos que esta era mesmo a ordem original deste livro de horas.

Na sequência do livro de horas BNRJ 50,1,016 há quatro orações endereçadas à Virgem: as orações *Obsecro te* (f. 25r-28v), *O Intemerata* (f. 28v-30r), *Salve Regina* (f. 30v) e outra oração que termina na linha 10 do fôlio 31r. De acordo com Leroquais, a oração *Obsecro te* era recitada pelos fiéis com o intuito de ver a Virgem em seus leitos de morte, e

²⁸⁴ Jo 1, 1-14; Mt 2, 1-12; Mc 16, 14-20; Lc 1, 26-38.

²⁸⁵ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. XXIII, t. I.

também de conhecer o dia e a hora de suas mortes.²⁸⁶ Toda a sorte de favores era relacionada à sua recitação: aquele que a recita não precisa temer nenhum inimigo; no dia em que ela fosse recitada não seria preciso temer perecer nem pela água, nem pelo fogo, nem pelo veneno, e, a quantidade de anos durante os quais se recitasse esta oração equivaleria à mesma quantidade de dias de antecedência para se conhecer o dia de sua morte.²⁸⁷

No códice em questão, a oração *Obsecro te* é precedida de uma rubrica (*Oratio Beatae Mariae*²⁸⁸) e uma inicial, e na margem direita do fólio há uma pequena iluminura da Virgem com o Cristo morto em seu colo. Este fólio conta com decoração em três margens, conforme demonstrado no esquema da figura 23. Voltando a Leroquais, ele assinala ter encontrado três redações diferentes para esta oração, mas inclui apenas uma em sua obra.²⁸⁹ Porém, a versão que encontramos no livro de horas possui variações com relação à de Leroquais, e por isso sua transcrição foi adaptada de nossa fonte de consulta online, enquanto a tradução foi adaptada daquela feita por Maria Beatriz de Mello e Souza e Camille Leiroz Rosé no livro de Vera Faillace, conforme vemos no apêndice B. Destacamos na oração a expressão “*famule tue*”, no feminino, indicada por Damião Berge e Ana Virgínia Pinheiro como um possível indício da proprietária original do livro.

A partir da linha 5 do fólio 28v, precedida por uma rubrica (*Alia oratio beate mariae*²⁹⁰), inicia-se a oração *O Intemerata*, novamente com uma pequena iluminura, desta vez na margem esquerda, onde estão a Virgem com o Menino diante de um anjo. Tal como no fólio 25r, neste fólio há decoração em três margens e uma inicial que ocupa três linhas, conforme demonstrado no esquema da figura 23. As mesmas fontes anteriores foram usadas para sua transcrição e tradução, e também precisaram sofrer adaptações, conforme o texto copiado no livro de horas (Apêndice C). Percebemos aqui uma diferença maior entre as versões de Leroquais²⁹¹ e a compilada no livro da Biblioteca Nacional.

Ao final do fólio 30r outra rubrica (“*Oratio de Beata Maria*”²⁹²) introduz a oração *Salve Regina*,²⁹³ que inicia e termina no fólio 30v. Neste mesmo fólio há ainda um versículo, uma resposta e outra oração – transcrita e traduzida no apêndice D –, que termina somente na

²⁸⁶ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. XXIV, t. I.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. XXV.

²⁸⁸ “Oração da Beata Maria”.

²⁸⁹ LEROQUAIS, op. cit., p. 346-347.

²⁹⁰ “Outra oração da beata Maria”.

²⁹¹ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. 336-337, t. I.

²⁹² “Oração da Beata Maria”.

²⁹³ MARTIN, M. *Salve Regina*. In: *Thesaurus Precus Latinarum*. 1998-2022. Disponível em: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/SalveRegina.html>. Acesso em 04 jan. 2023.

linha 10 do fólho 31r. O restante do fólho está em branco, assim como o fólho 31v, que não faz parte da digitalização da Biblioteca Nacional mas foi fotografado e consta no Anexo A.

A partir do fólho 32r até o fólho 86v está o Ofício da Virgem Maria ou as Horas da Virgem, introduzido por uma iluminura da Anunciação, com três iluminuras menores nas margens direita e inferior onde figuram o Nascimento da Virgem, sua Apresentação no templo e suas Bodas com José. Sua composição geral segue a tabela 26 abaixo:

Tabela 26. Ofício da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016.

OFÍCIO DA VIRGEM (f. 32r-86v)		
HORAS CANÔNICAS	INÍCIO	FIM
Matinas	f. 32r linha 1	f. 52r linha 15
Laudes	f. 52v linha 1	f. 61v linha 17
Primas	f. 62r linha 1	f. 66v linha 17
Terças	f. 67r linha 1	f. 69v linha 17 (incompleto)
Sextas	f. 70r linha 1 (falta o início)	f. 72v linha 17 (incompleto)
Noas	f. 74r linha 1 (falta o início)	f. 76r linha 17
Vesperas	f. 76v linha 1	f. 81v linha 17
Completas	f. 82r linha 1	f. 86v linha 11

Fonte: Da autora

Segundo Leroquais é mais comum encontrarmos nos livros de horas o Pequeno Ofício da Virgem Maria, que é uma versão curta do Ofício contido nos breviários. No entanto, não é isso que ocorre no livro de horas BNRJ 50,1,016, pois nele encontramos o Ofício da Virgem Maria completo. Vejamos as diferenças entre eles, ainda de acordo com Leroquais:

[...] Todos estes ofícios: festas da Virgem e do tempo comum, são os ofícios propriamente ditos, quero dizer: regularmente compostos: por três noturnas e nove lições; eles são, caso queiram, os grandes ofícios. [...]

[...] um ofício abreviado, notavelmente mais curto que os precedentes e intitulado: *Officium parvum beatae Mariae virginis*. Como os ofícios propriamente ditos, ele se divide em sete partes: Matinas e Laudes, Primas, Terças, Sextas, Noas Vésperas e Completas; mas no lugar de três noturnas, ele não contém senão uma; no lugar de nove lições, ele não apresenta senão três: daí seu nome de Pequeno Ofício da Virgem. Os salmos da única noturna variam segundo os dias da semana: três são cantados no domingo, na segunda e na quinta, [...], três outros às terças e sextas, [...], três outros às quartas e sábados, [...]. Agora, é este ofício abreviado que entrou na composição dos livros de Horas.²⁹⁴

²⁹⁴ “[...] *Tous ces offices: fêtes de la Vierge et du commun, sont des offices proprement dits, je veux dire: régulièrement composés: à trois nocturnes et à neuf leçons; ce sont, si l’ont veut, des grands offices. [...] un office abrégé, notablement plus court que les précédents et intitulé: Officium parvum beatae Mariae virginis. Comme les offices proprement dits, il se divise en sept parties: Matines et Laudes, Prime, Tierce, Sexte, None, Vêpres, Complies; mais au lieu de trois nocturne, il n’en contient qu’un; au lieu de neuf leçons, il n’en donne que trois: d’où son nom de Petite office de la Vierge. Le psaume de l’unique nocturne varie selon les jours de la semaine; trois sont affectés au dimanche, au lundi et au jeudi, [...] trois autres au mardi et vendredi, [...], trois autres mercredi et au samedi [...]. Or, c’est cet office abrégé qui est entré dans la composition des livres*”

As Matinas começam pelo invitatório; vem em seguida um hino, uma antífona, três salmos e três lições das quais as duas primeiras terminam com uma resposta, e a terceira pelo *Te Deum*. As Laudes que seguem compõem-se de uma antífona, cinco salmos, do capítulo, do hino, do *Benedictus* e da oração. As pequenas Horas comportam três salmos precedidos de um hino e seguidos de um capítulo e de uma oração.²⁹⁵

As matinas do Ofício da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016 seguem exatamente a ordem descrita por Leroquais para os grandes ofícios, conforme podemos ver na tabela 27 abaixo.

Tabela 27. Matinas do Ofício da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016.

MATINAS (f. 32r – 86v)			
	CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
	Fórmula introdutória	<i>Domine labia mea aperies...</i>	32r – 32v
Invitatório	Ave Maria	<i>Ave Maria gratia plena...</i>	32v
	Salmo 94	<i>Venite exultemos domino...</i>	32v – 33v
	Ave maria	<i>Ave Maria gratia plena...</i>	33v
	Gloria	<i>Gloria patri et filio...</i>	33v
	Hino	<i>O quam glorifica luce...</i>	34r – 34v
1ª noturna	Antífona	<i>Exaltata es...</i>	34v
	Salmo 8	<i>Domine, dominus noster...</i>	34v – 35r
	Salmo 18	<i>Caeli enarrant gloria ...</i>	35r – 36v
	Salmo 23	<i>Domini est terra...</i>	36v – 37v
	Antífona	<i>Exaltata es...</i>	37v
	Responsório	<i>Diffusa est gratia...</i>	37v-38r
	Lição I	<i>Surge beatissima virgo...</i>	38r – 38r
	Responsório	<i>Beata es virgo maria...</i>	38r-38v
	Lição II	<i>Cecos cordium oculos terge ...</i>	38v – 38v
	Responsório	<i>Sancta et imaculata</i>	38v-39r
	Lição III	<i>O sacratissima virgo...</i>	39r-39v
	Responsório	<i>Felix namque</i>	39v
	2ª noturna	Antífona	<i>Specie tua...</i>
Salmo 44		<i>Eruclavit cor meum...</i>	39v-41v
Salmo 45		<i>Deus noster refugium...</i>	41v-42v
Salmo 86		<i>Fundamenta eius...</i>	42v-43r
Antífona		<i>Specie tua...</i>	43r
Responsório		<i>Elegit eam deus</i>	43v
Lição IV		<i>Sancta Maria virgo virginum...</i>	43v-43v
Responsório		<i>Beata es virgo...</i>	43v-44r
Lição V		<i>Sancta Maria piarum piissima...</i>	44r
Responsório		<i>Ad nutum Domini nostrum...</i>	44r-44v
Lição VI	<i>Sancta dei genitrix...</i>	44v	

d'Heures.” LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. XVII, t. I.

²⁹⁵ “*Les Matines débutent par l’invitatoire; vient ensuite une hymne, une antienne, trois psaumes et trois leçons dont les deux premières se terminent par un répons et la troisième par le Te Deum. Les Laudes qui suivent se composent d’une antienne, de cinq psaumes, du capitule, de l’hymne, du Benedictus et de l’oraison. Les petites Heures comportent trois psaumes précédés d’une hymne et suivis d’un capitule et d’une oraison.*” Ibidem, p. XVIII, t. I.

	Responsório	<i>Missus est angelus...</i>	45r
	Antífona	<i>Specie tua...</i>	45r
	Salmo 95	<i>Cantate Domino canticum novum cantate...</i>	45r – 46v
	Salmo 96	<i>Dominus regnavit exultet...</i>	46v-47v
	Salmo 97	<i>Cantate domino canticum novum quia...</i>	47v-48r
	Antífona	<i>Specie tua</i>	48r-48v
3ª noturna	Responsório	<i>Advivabit eam deus... (?)</i>	48v
	Lição VII	<i>O beata maria quis tibi...</i>	48v-49r
	Responsório	<i>Ave maria gratia plena...</i>	49r
	Lição VIII	<i>Admitte piissima...</i>	49r-49v
	Responsório	<i>Stirps Iesse virgam...</i>	49v
	Lição IX	<i>Sancta maria succurre...</i>	50r
	Responsório	<i>Gaude maria virgo...</i>	50r-50v
	Hino	<i>Te Deum</i>	50v-52r
	Versículo	<i>Speciosa facta es</i>	52r

Fonte: Da autora

É importante salientar que somente os salmos e a fórmula introdutória são invariáveis. Todos os outros textos (hinos, antífonas, lições, responsórios) podem variar de acordo com o uso litúrgico do manuscrito, e por isso são importantes para sua identificação. É importante olhar também especificamente para as lições, que aparecem sempre em grupos fixos de três, na mesma ordem. Porém, os grupos podem ser colocados em noturnas diferentes, de acordo com cada uso. O mais importante a se notar para determinar o uso é qual grupo aparece na primeira noturna. Eles serão sempre seguidos de um responsório e um versículo específicos. A ordem apresentada no livro de horas BNRJ 50,1,016, com a lição “*Surge beatissima virgo*” na primeira noturna é característica do uso parisiense, assim como a presença do hino “*O quam glorifica*” e da antífona “*Exaltata es*” para o salmo 8.²⁹⁶

Devemos fazer o mesmo para as outras horas canônicas. Assim, as laudes iniciam no fólio 52v, com uma iluminura da Visitação, e terminam no fólio 61v. Veremos na tabela 28 que as laudes do Ofício da Virgem do livro BNRJ 50,1,016 diferem um pouco da descrição de Leroquais para os grandes ofícios, pois possuem sete salmos ao invés de cinco.

Também devemos sublinhar que as laudes possuem uma grande variação em seu conteúdo, e a única parte que não muda são os salmos e o cântico *Benedictus*. Assim, devemos olhar para as antífonas, para o capítulo e para a coleta para identificar o uso litúrgico. A antífona ao salmo 92 “*Benedicta tu*” e o capítulo “*Te laudant angeli*” são típicos

²⁹⁶ DRIGSDAHL, E. Hore Beate Marie Virginis ad Matutinum. In: *Tutorial on Books of hours*. 1997. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/hvmatut.html>. Acesso em: 30 mar. 2021.

do uso parisiense, embora a coleta “*Deus qui beate marie*” seja característica do Uso de Roma.²⁹⁷

Tabela 28. Laudes das Horas da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016.

LAUDES (f. 52v – 61v)		
CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Fórmula introdutória	<i>Deus in auditorium meum...</i>	52r
Antífona	<i>Benedicta tu</i>	52r
Salmo 92	<i>Dominus regnavit...</i>	52v – 53v
Salmo 99	<i>Iubilate deo omnis terra servite...</i>	53v
Salmo 62	<i>Deus Deus meus, ad te...</i>	53v-54r
Salmo 66	<i>Deus misereatur...</i>	54v – 55r
Cântico	<i>Benedicite omnia opera...</i>	55r – 56v
Salmo 148	<i>Laudate Dominum de celis...</i>	56v – 58r
Salmo 149	<i>Cantate Domino canticum novum laus...</i>	58r – 58v
Salmo 150	<i>Laudate Dominum in sanctis...</i>	58v-59r
Antífona	<i>Benedicta tu...</i>	59r
Capítulo	<i>Te laudant angeli...</i>	59r-59v
Hino	<i>Virgo dei genitrix quem totus...</i>	59v
Versículo	<i>Elegit eam deus</i>	59v-60r
Antífona	<i>Hec est regina...</i>	60r
Cântico	<i>Benedictus dominus deus...</i>	60r-61r
Antífona	<i>Hec est regina</i>	61r
Oração para o Espírito Santo	<i>Deus qui corda fidelium...</i>	61r-61v
Coleta	<i>Deus qui beate marie...</i>	61v

Fonte: Da autora

As primas, as terças, as sextas e as noas são horas mais curtas, pois consistem geralmente em um hino, três salmos, uma antífona, um capítulo com responsório e a oração final. O hino costuma ser o mesmo para todas as horas. Também é comum que o final de cada uma destas horas termine com três orações: uma endereçada ao Espírito Santo, uma coleta, e outra oração endereçada a Todos os Santos. Para determinar o uso litúrgico devemos olhar para a antífona, a sequência de salmos e o capítulo, pois estes variam de acordo com a diocese.²⁹⁸ Vejamos primeiro as primas do livro de horas BNRJ 50,1,016, [Tabela 29] que começam no fólio 62r com uma iluminura da Natividade, e terminam no fólio 66v. Constatamos que o hino, a antífona aos salmos, a combinação dos salmos e o capítulo são típicos do uso litúrgico parisiense.²⁹⁹

Tabela 29. Primas das Horas da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016.

PRIMAS (f. 62r – 66v)		
CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Fórmula introdutória	<i>Deus in auditorium meum...</i>	62r
Hino	<i>Veni creator spiritus...</i>	62v

²⁹⁷ DRIGSDAHL, E. Hore Beate Marie Virginis ad Laudes. In: *Tutorial on Books of hours*. 2003. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/hvlaud.html>. Acesso em: 30 mar. 2021.

²⁹⁸ Ibidem, loc. cit.

²⁹⁹ Ibidem, loc. cit.

Antífona	<i>Benedicta tu...</i>	63r
Salmo 1	<i>Beatus vir qui non abiit...</i>	63r-63v
Salmo 2	<i>Quare fremuerunt gentes...</i>	63v – 64v
Salmo 5	<i>Verba mea auribus...</i>	64v – 66r
Antífona	<i>Benedicta tu...</i>	66r
Capítulo	<i>Feliz namque es...</i>	66r
Responsório	<i>Diffusa est...</i>	66r
Oração	<i>Deus qui apostolis tuis...</i>	66v
Coleta	<i>Famulorum tuorum...</i>	66v

Fonte: Da autora

Vejamos agora as terças do livro de horas BNRJ 50,1,016, [Tabela 30] que começam no fólio 67r com uma iluminura do Anúncio aos Pastores, e terminam no fólio 69v. Analisando o texto podemos perceber que falta a oração final com a coleta, um indício da falta de um fólio ao manuscrito. Constatamos que o hino é o mesmo das primas, e a antífona aos salmos é típica do uso de Paris. Já o capítulo e o responsório são comuns, ou seja, podem ser encontrados em vários usos litúrgicos.³⁰⁰

Tabela 30. Terças das Horas da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016.

TERÇAS (f. 67r – 69v)		
CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Fórmula introdutória	<i>Deus in audiatorium meum...</i>	67r
Hino	<i>Veni creator spiritus...</i>	67v
Antífona	<i>Dignare me...</i>	67v
Salmo 119	<i>Ad dominum cum tribularer...</i>	67v-68r
Salmo 120	<i>Levavi oculos...</i>	68r – 68v
Salmo 121	<i>Letatus sum...</i>	68v – 69v
Antífona	<i>Dignare me...</i>	69v
Capítulo	<i>Paradisi porta...</i>	69v
Responsório	<i>Specie tua...</i>	69v

Fonte: Da autora

Também notamos a falta do fólio ao constatarmos que no fólio 71r iniciamos com a metade da oração Glória (*Sicut erat in principio...*) que geralmente vem após a fórmula introdutória em todas as horas canônicas. Assim, no fólio que falta (f. 70), provavelmente havia o final das terças no *verso* e uma iluminura com a fórmula introdutória no *recto*, marcando o início das sextas. Como já dissemos acima, o fólio 71r conserva as marcas das cores da decoração marginal e da moldura da iluminura do fólio 70.

Portanto, as sextas do livro de horas BNRJ 50,1,016 começam incompletas no fólio 71r, faltando a iluminura e a fórmula introdutória, e terminam incompletas no fólio 72v,

³⁰⁰ DRIGSDAHL, E. Hore Beate Marie Virginis ad Tertiam. In: *Tutorial on Books of hours*. 2003. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/hvterts.html>. Acesso em: 30 mar. 2021.

conforme podemos observar na tabela 31. Novamente o hino é o mesmo das duas horas canônicas anteriores, a antífona e o responsório do capítulo são de uso parisiense.³⁰¹

Com efeito, notamos a falta das três – ou duas – orações finais nas sextas do Ofício da Virgem, bem como da fórmula introdutória das noas, já que o fólho 74r inicia com a frase “*Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum*”. Assim o fólho que falta (73) teria o final das sextas com as orações em seu verso e uma iluminura com a fórmula introdutória em seu *recto*. Novamente notamos as marcas da decoração marginal e da moldura da iluminura no fólho 74r.

Tabela 31. Sextas das Horas da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016.

SEXTAS (f. 71r – 72v)		
CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Fórmula introdutória	<i>Sicut erat in principio...</i>	71r
Hino	<i>Veni creator spiritus...</i>	71r
Antífona	<i>Post partum...</i>	71r
Salmo 122	<i>Ad te levavi oculos</i>	71r-71v
Salmo 123	<i>Nisi quia dominus</i>	71v – 72r
Salmo 124	<i>Qui confidunt</i>	72r – 72v
Antífona	<i>Post partum...</i>	72v
Capítulo	<i>Gaude Maria virgo...</i>	72v
Responsório	<i>Adiuvaabit eam...</i>	72v

Fonte: Da autora

Portanto, as noas do Ofício da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016 começam incompletas no fólho 74r e terminam no fólho 76r, conforme podemos observar na tabela 32. O hino se mantém o mesmo das outras horas canônicas, a antífona e a coleta são típicas do uso de Paris, enquanto o capítulo e o responsório aparecem em vários usos litúrgicos.³⁰²

Tabela 32. Noas das Horas da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016.

NOAS (f. 74r – 76r)		
CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Fórmula introdutória	<i>Sicut erat in principio...</i>	74r
Hino	<i>Veni creator spiritus...</i>	74r
Antífona	<i>Sicut lilium...</i>	74r
Salmo 125	<i>In convertendo</i>	74r-74v
Salmo 126	<i>Nisi Dominus edificaverit</i>	74v – 75r
Salmo 127	<i>Beati omnes</i>	75r – 75v
Antífona	<i>Sicut lilium...</i>	75v
Capítulo	<i>Per te dei genitrix...</i>	75v
Responsório	<i>Elegit eam...</i>	75v-76r
Oração	<i>Mentibus nostris quaesumus...</i>	76r

³⁰¹ DRIGSDAHL, E. Hore Beate Marie Virginis ad Sextam. In: *Tutorial on Books of hours*. 2003. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/hvsext.html>. Acesso em: 30 mar. 2021.

³⁰² Id. Hore Beate Marie Virginis ad Nonam. In: *Tutorial on Books of hours*. 2003. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/hvnone.html>. Acesso em: 30 mar. 2021.

Oração	<i>Protege domine famulos tuos...</i>	76r
--------	---------------------------------------	-----

Fonte: Da autora

As vésperas começam no fólíio 74v, com uma iluminura da Fuga para o Egito, e terminam no fólíio 81v. Sua composição está detalhada na tabela 33. A antífona dos salmos e a coleta são típicas da diocese de Paris.³⁰³

Tabela 33. Vésperas das Horas da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016.

VÉSPERAS (f. 74v – 81v)		
CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Fórmula introdutória	<i>Deus in adiutorium meum intende...</i>	76v
Antífona	<i>Beatam me dicent...</i>	77r
Salmo 121	<i>Letatus sum...</i>	77r-77v
Salmo 122	<i>Ad te levavi...</i>	77v – 78r
Salmo 123	<i>Nisi quia Dominus...</i>	78r – 78v
Salmo 124	<i>Qui confidunt...</i>	78v – 79r
Salmo 125	<i>In convertendo...</i>	79r – 79v
Antífona	<i>Beatam me dicent...</i>	79v
Capítulo	<i>Beata es virgo maria...</i>	79v – 80r
Hino	<i>Ave maris stella...</i>	80r-80v
Antífona	<i>Sancta maria succurre...</i>	80v
Cântico	<i>Magnificat</i>	80v-81r
Antífona	<i>Sancta maria succurre...</i>	81r-81v
Oração do Espírito Santo	<i>Deus qui corda fidelium...</i>	81v
Oração (Coleta)	<i>Deus qui salutis eterne...</i>	81v
Oração de Todos os Santos	<i>Ecclesiam tuam quesumus...</i>	81v

Fonte: Da autora

Finalmente, as completas do Ofício da Virgem começam no fólíio 82r, com uma iluminura da Coroação da Virgem, e terminam no fólíio 86v. Sua composição está detalhada na tabela 34. As antífonas dos salmos e do cântico são típicas da diocese de Paris.³⁰⁴

Tabela 34. Completas das Horas da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016.

COMPLETAS (f. 82r – 86v)		
CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Fórmula introdutória	<i>Converte nos Deus salutaris noster...</i>	82r
Antífona	<i>Sancta dei genitrix...</i>	82v
Salmo 12	<i>Usque quo Domine...</i>	82v-83r
Salmo 42	<i>Judica me Deus...</i>	83r-84r
Salmo 128	<i>Sepe expugnaverunt ...</i>	84r – 84v
Salmo 130	<i>Domine non est exaltatum...</i>	84v – 85r
Antífona	<i>Sancta dei genitrix...</i>	85r
Hino	<i>Virgo dei genitrix...</i>	85r
Capítulo	<i>Sicut cynamomum...</i>	85v

³⁰³ DRIGSDAHL, E. Hore Beate Marie Virginis ad Vesperas. In: *Tutorial on Books of hours*. 2003. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/hvvesp.html>. Acesso em: 30 mar. 2021.

³⁰⁴ Id. Hore Beate Marie Virginis ad Completorium. In: *Tutorial on Books of hours*. 2003. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/hvcompl.html>. Acesso em 30 mar. 2021.

Verso	<i>Ecce ancilla domini...</i>	85v
Antífona	<i>Cum iocunditate...</i>	85v
Cântico	<i>Nunc dimittis...</i>	85v-86r
Antífona	<i>Cum iocunditate...</i>	86r
Oração	<i>Ure igne sancti spiritus...</i>	86r
Oração (Coleta)	<i>Gratiam tuam quesumus...</i>	86r-86v

Fonte: Da autora

Após esta análise detalhada, podemos concluir que realmente se trata do Grande Ofício da Virgem Maria, como chamado por Leroquais, e não do Pequeno Ofício da Virgem Maria. Procuramos entender como se compõe cada hora canônica e quais eram as variações possíveis em relação ao uso litúrgico. Pudemos perceber que a chave para identificar o uso litúrgico está principalmente nas antífonas, nos capítulos, nas coletas e nos responsórios. No caso do livro de horas BNRJ 50,1,016, notamos que na maioria dos casos tais textos são típicos da diocese de Paris; quando isto não ocorre, são textos padrão, ou seja, não característicos de um uso específico, mas que podem aparecer em diversas dioceses. Isso mostra a homogeneidade do texto, e também do exemplar utilizado para copiar o texto do livro de horas BNRJ 50,1,016.

Na sequência do manuscrito, entre os fólhos 86v e 87r, encontramos uma oração com a rubrica em francês, “*Ce sont les gaudes de notre dame*” outro indício da origem francesa do códice. Segundo Leroquais,³⁰⁵ trata-se da oração conhecida como as Cinco Alegrias da Virgem. Ela faz parte de um grupo de orações típico da piedade medieval e conhecido como As Alegrias da Virgem, que podem variar de cinco, sete, nove ou quinze. No caso do códice em questão são as Cinco Alegrias da Virgem, compostas por cinco estrofes, que relembram as cinco alegrias corporais da Virgem. Percebemos aqui alguns erros por parte do copista em relação ao texto correto da oração, conforme reproduzido no apêndice E. As palavras entre colchetes são aquelas escritas pelo copista no livro de horas BNRJ 50,1,016. A tradução também se encontra no apêndice E.

As Cinco Alegrias da Virgem terminam com um versículo e uma resposta, e na linha 16 do fólho 87r há outra oração, que termina no fólho 87v (Apêndice E). Tanto na fonte consultada para sua transcrição quanto na obra de Leroquais,³⁰⁶ esta oração aparece logo após as Cinco Alegrias da Virgem, o que pode indicar que era comum rezar esta oração após aquela.

³⁰⁵ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. XXVI-XXVII, t. I.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 54, t. I.

A partir do fólho 88r começam os Salmos Penitenciais, marcados por uma iluminura do Rei Davi. Conforme nos explica Leroquais,³⁰⁷ sua composição é padronizada e compõe-se de sete salmos determinados, escolhidos para exprimir a dor que os homens sentem por terem pecado e para pedirem perdão, a oração Gloria e uma antífona, geralmente a “*Ne reminiscaris...*”. Os salmos penitenciais do livro de horas BNRJ 50,1,016 seguem o conteúdo padrão, conforme podemos comprovar na tabela 35.

Tabela 35. Salmos Penitenciais do livro de horas BNRJ 50,1,016.

SALMOS PENITENCIAIS (ff. 88r – 99v)		
CONTEÚDO	INCIPIIT	FÓLIOS
Salmo 6	<i>Domine ne in furore....miserere</i>	88r-89r
Salmo 31	<i>Beati quórum...</i>	89r-90v
Salmo 37	<i>Domine ne in furore....quoniam...</i>	90v-92v
Salmo 50	<i>Miserere....secundum magnam...</i>	92v-94v
Salmo 101	<i>Domine exaudi....et clamor...</i>	94v-97r
Salmo 129	<i>De profundis...</i>	97r-97v
Salmo 142	<i>Domine exaudi....auribus percipe...</i>	97v-99r
Gloria	<i>Gloria patri et filio...</i>	99r
Antífona	<i>Ne reminiscaris Domine...</i>	99r-99v

Fonte: Da autora

Entre os fólhos 99v e 103v estão as Litanias dos santos, de acordo com a seguinte ordem: anjos e arcanjos, profetas e patriarcas, apóstolos, discípulos, mártires, confessores e virgens. A lista completa está transcrita no apêndice F. Da mesma maneira que o calendário, olhar os santos presentes na Lítania e a ordem em que eles aparecem pode ajudar a determinar a origem do manuscrito. No caso do livro de horas BNRJ 50,1,016, encontramos Santa Geneveva, São Dionísio, São Nicásio, São Martinho, São Lupe, São Fiacre e São Justino, santos que indicam origem francesa. Porém, devemos salientar a ausência de outros santos franceses importantes, inclusive aqueles citados no calendário, como São Maurício, São Luís, São Mauro e São Marcelo.

A partir do fólho 104r até o 145r há o Ofício dos Mortos, iniciado com a iluminura de um sepultamento. Victor Leroquais diz que as mais antigas menções a um Ofício dos Mortos remontam ao século IX, nas abadias do Império Franco.

A partir de meados do século seguinte, o costume de recitar todo dia o ofício dos mortos, além do ofício do dia, se difundiu em todas as abadias do império franco; recitavam-se as Vésperas e as Matinas à noite, após as Vésperas do dia, e as Laudes na manhã do próximo dia, após as Laudes do dia.³⁰⁸

³⁰⁷ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. XX, t. I.

³⁰⁸ “*Dès le milieu du siècle suivant, l'usage de réciter chaque jour l'office des morts, en plus de l'office du jour, s'était répandu dans toutes les abbayes de l'empire franc; on récitait Vêpres et Matines le soir après les Vêpres*

No entanto, um estudo mais recente feito por Knud Ottosen dedicado exclusivamente ao Ofício dos Mortos conclui que sua origem está ligada às abadias romanas, principalmente à igreja de São Pedro em Roma.³⁰⁹ Em relação à sua função litúrgica, Ottosen nos diz o seguinte:

[...] a função primária do Ofício dos Mortos estava conectada à celebração do velório para uma única pessoa, relacionada com a morte e o sepultamento, e isto se repetia nos 3º, 7º e 21º dias após a morte e nos aniversários.³¹⁰

Esta função primária não exclui sua recitação diária, conforme o autor mesmo afirma.³¹¹ Devido a esta dupla função, a composição do Ofício dos Mortos é complexa, pois algumas partes devem ser recitadas somente em velórios e sepultamentos, enquanto outras são feitas para recitação diária.

De forma geral, o Ofício é composto de três horas canônicas: vésperas, matinas e laudes, e não varia de acordo com o ano litúrgico, conforme os outros ofícios. Assim como o Ofício da Virgem, o Ofício dos Mortos também pode apontar o uso litúrgico do códice, principalmente as matinas. Elas são compostas de três noturnas, cada uma com três leituras retiradas do livro de Jó, um responsório e um versículo correspondente, fazendo um total de nove lições e nove responsórios. Cada responsório está ligado a um ou mais versículos, que são cantados após o responsório, repetindo a última parte deste, como se fosse um refrão.³¹² A escolha das leituras, dos responsórios e dos versos e a ordem em que eles aparecem é que determinam o uso litúrgico do manuscrito.³¹³ Seguindo as classificações propostas por Ottosen e olhando a tabela 37 abaixo, veremos que as leituras das matinas fazem parte do grupo 1d,³¹⁴ caracterizado como o tipo mais comum de grupo de leituras para o Ofício dos Mortos, tendo sido introduzido no Ofício romano a partir do século XII e se tornado o grupo mais difundido na Idade Média, principalmente na França e na Inglaterra.

Já as vésperas e as laudes são compostas apenas de salmos, antífonas e versículos, e terminadas por quatro orações. Aqui também as antífonas e os versículos variam. A

du jour, Laudes le lendemain matin après Laudes du jour". LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. XXIII, t. I.

³⁰⁹ OTTOSEN, K. *The responsories and versicles of the Latin office of the dead*. Aarhus: Aarhus University Press, 1993, p. 42.

³¹⁰ "[...] the primary function of the Office of the Dead was connected with the celebration of the wake for a single person in connection with death and burial, and this was repeated on the 3rd, 7th and 30th days after decease and on anniversaries." Ibidem, p. 44.

³¹¹ Ibidem, p. 3.

³¹² Ibidem, p. 9.

³¹³ Ibidem, p. 3.

³¹⁴ Ibidem, p. 53-59, p. 62.

composição do Ofício dos Mortos do livro de horas BNRJ 50,1,016 pode ser vista nas tabelas 36, 37 e 38 abaixo:

Tabela 36. Vésperas do Ofício dos Mortos do livro de horas BNRJ 50,1,016.

VÉSPERAS DO OFÍCIO DOS MORTOS (f. 104r – 111r)		
CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Antífona	<i>Placebo Domini...</i>	104r
Salmo 114	<i>Dilexi quoniam...</i>	104r-105r
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	105r
Antífona	<i>Placebo Domini...</i>	105r
Antífona	<i>Heu mihi...</i>	105r
Salmo 119	<i>Ad Dominum cum...</i>	105r-105v
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	105v
Antífona	<i>Heu mihi...</i>	105v
Antífona	<i>Dominus custodit...</i>	105v
Salmo 120	<i>Levavi oculos meos...</i>	105v-106r
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	106r
Antífona	<i>Dominus custodit...</i>	106r-106v
Antífona	<i>Si iniquitatis...</i>	106v
Salmo 129	<i>De profundis clamavi...</i>	106v-107r
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	107r
Antífona	<i>Si iniquitatis</i>	107r
Antífona	<i>Opera manuum...</i>	107r
Salmo 137	<i>Confitebor tibi...</i>	107r-108r
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	108r
Antífona	<i>Qui lazarum...</i>	108r
Cântico	<i>Magnificat anima...</i>	108r-108v
Antífona	<i>Qui lazarum...</i>	108v-109r
Responsório	<i>Ab auditor mala non...</i>	109r
Salmo 145	<i>Lauda anima mea...</i>	109r-109v
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	109v
Versículo	<i>Requiescant in pace...</i>	109v
Oração	<i>Inclina domine aurem...</i>	110r
Oração	<i>Deus qui nos patrem...</i>	110r
Oração	<i>Deus venie largitor...</i>	110v
Oração	<i>Fidelium deus omnium...</i>	110v-111r

Fonte: Da autora

Tabela 37. Matinas do Ofício dos mortos do livro de horas BNRJ 50,1,016.

MATINAS DO OFÍCIO DOS MORTOS (f. 111r – 132v)			
	CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Invitatório	Antífona	<i>Regem cui omnia...</i>	111r
	Salmo 94	<i>Venite exultemos</i>	111r-112r
	Responsório	<i>Requiem eterna dona...</i>	112r
1ª noturna	Antífona	<i>Dirige Domine Deus...</i>	112r
	Salmo 5	<i>Verba mea auribus...</i>	112r-113v
	Responsório	<i>Requiem eterna dona...</i>	113v
	Antífona	<i>Dirige Domine Deus...</i>	113v
	Antífona	<i>Convertere Domine...</i>	113v
	Salmo 6	<i>Domine ne in furore...</i>	113v-114v
	Responsório	<i>Requiem eterna dona...</i>	114v
	Antífona	<i>Convertere Domine...</i>	114v

	Antífona	<i>Nequando rapiat...</i>	114v
	Salmo 7	<i>Domine Deus meus...</i>	114v-116r
	Responsório	<i>Requiem eterna dona...</i>	116r
	Antífona	<i>Nequando rapiat...</i>	116r
	Versículo	<i>A porta inferi...</i>	116r
	Responsório	<i>Erue Domine...</i>	116r
	1ª leitura (Jo 7, 16b-21)	<i>Parce mihi Domine...</i>	116r-116v
	Responsório	<i>Qui lazarus resuscitasti...</i>	116v
	Versículo	<i>Qui venturus es...</i>	117r
	2ª leitura (Jo 10, 1-7)	<i>Taedet animam meam...</i>	117r-117v
	Responsório	<i>Credo quod redentor...</i>	117v
	Versículo	<i>Quem visurus sum...</i>	117v
	3ª leitura (Jo 10, 8-12)	<i>Manus tuae Domine...</i>	117v-118r
	Responsório	<i>Heu michi...</i>	118r
	Versículo	<i>Anima mea turbata...</i>	118r
	Antífona	<i>In loco pascuae...</i>	118r
	Salmo 22	<i>Dominus regit me...</i>	118r-119r
	Responsório	<i>Requiem eterna dona...</i>	119r
	Antífona	<i>In loco pascuae...</i>	119r
	Antífona	<i>Delicta iuventutis meae...</i>	119r
	Salmo 24	<i>Ad te Domine...</i>	119r-121r
	Responsório	<i>Requiem eterna dona...</i>	121r
	Antífona	<i>Delicta iuventutis meae...</i>	121r
	Antífona	<i>Credo videre bona...</i>	121r
	Salmo 26	<i>Dominus illuminatio mea...</i>	121r-122v
	Responsório	<i>Requiem eterna dona...</i>	122v
2ª noturna	Antífona	<i>Credo videre bona...</i>	122v
	Versículo	<i>In memoria eterna...</i>	122v
	Responsório	<i>Ab auditor mala non...</i>	122v
	4ª leitura (Jo 13, 22-28)	<i>Responde mihi...</i>	123r-123v
	Responsório	<i>Ne recorderis peccata...</i>	123v
	Versículo	<i>Amplius lava me...</i>	123v
	5ª leitura (Jo 14, 1-6)	<i>Homo natus de muliere...</i>	123v-124r
	Responsório	<i>Domine quando...</i>	124r
	Versículo	<i>Comissa mea...</i>	124r
	6ª leitura (Jo 14, 13-16)	<i>Quis mihi hoc...</i>	124r-124v
	Responsório	<i>Peccantem me...</i>	124v
	Versículo	<i>De profundis...</i>	124v
	Antífona	<i>Domine abstraxit...</i>	125r
	Salmo 29	<i>Exaltabo te domine...</i>	125r
	Responsório	<i>Requiem eterna dona...</i>	126r
	Antífona	<i>Domine abstraxit...</i>	126r
	Antífona	<i>Complaceat tibi Domine...</i>	126r
	Salmo 39	<i>Expectans expectavi dominum...</i>	126r-128r
	Responsório	<i>Requiem eterna dona...</i>	128r
3ª noturna	Antífona	<i>Complaceat tibi Domine...</i>	128r
	Antífona	<i>Sitivit anima mea...</i>	128r
	Salmo 41	<i>Quemadmodum desiderato...</i>	128r-129v
	Responsório	<i>Requiem eterna dona...</i>	129v
	Antífona	<i>Sitivit anima mea...</i>	129v
	Versículo	<i>Audivi vocem de celo...</i>	129v
	Responsório	<i>Scribe beati mortui...</i>	129v
	7ª leitura (Jo 17, 1-3;11-15)	<i>Spiritus meus atenuabitur...</i>	129v-130v

	Responsório	<i>Domine secundum actum...</i>	130v
	Versículo	<i>Quoniam iniquitatem...</i>	130v
	8ª leitura (Jo 19, 20-27)	<i>Pelli meae consumptis</i>	130v-131v
	Responsório	<i>Memento mei deus...</i>	131v
	Versículo	<i>Et non revertetur...</i>	131v
	9ª leitura (Jo 10, 18-22)	<i>Quare de vulva...</i>	131v
Lidas somente no dia da morte ³¹⁵	Responsório	<i>Libera me Domine...</i>	132r
	Versículo	<i>Dies illa dies...</i>	132r
	Versículo	<i>Tremens factus sum...</i>	132r
	Versículo	<i>Tremebunt angeli...</i>	132r
	Versículo	<i>Vix iustus salvabitur...</i>	132r
	Versículo	<i>Quid ergo miserrimus...</i>	132v
	Versículo	<i>Vox de celis...</i>	132v
	Versículo	<i>Creator omnium rerum...</i>	132v
	Responsório	<i>Libera me domine...</i>	132v

Fonte: Da autora

Tabela 38. Laudes do Ofício dos Mortos do livro de horas BNRJ 50,1,016.

LAUDES DO OFÍCIO DOS MORTOS (f. 132v – 145r)		
CONTEÚDO	INCIPIT	FÓLIOS
Antífona	<i>Requiem eternam...</i>	132r
Salmo 50	<i>Miserere mei Deus...</i>	133r-134v
Antífona	<i>Requiem eternam...</i>	134v
Antífona	<i>Exaudi domine...</i>	134v
Salmo 64	<i>Te decet hymnus...</i>	134v-136r
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	136r
Antífona	<i>Exaudi domine...</i>	136r
Antífona	<i>Me suscepit...</i>	136r
Salmo 62	<i>Deus Deus meus...</i>	136r-137r
Salmo 66	<i>Deus misereatur nostri...</i>	137r-137v
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	137v
Antífona	<i>Me suscepit...</i>	137v
Antífona	<i>A porta inferi...</i>	137v
Cântico (Is 38)	<i>Ego dixi in dimidio...</i>	137v-139v
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	139v
Antífona	<i>A porta inferi...</i>	139v
Antífona	<i>Omnis spiritus...</i>	139v
Salmo 148	<i>Laudate dominum de celis...</i>	139v-140v
Salmo 149	<i>Cantate Domino canticum...</i>	140v-141r
Salmo 150	<i>Laudate Dominum in Sanctis...</i>	141r-141v
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	141v
Antífona	<i>Omnis spiritus...</i>	141v
Antífona	<i>Credo domine...</i>	141v
Versículo	<i>Requiescant in pace...</i>	141v
Cântico	<i>Benedictus Dominus...</i>	141v-142v
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	142v
Antífona	<i>Credo domine...</i>	143r
Versículo	<i>Oremus pro fidelibus...</i>	143r
Responsório	<i>Requiem eternam...</i>	143r
Versículo	<i>In memoria eternam</i>	143r

³¹⁵ GUNHOUSE, G. *Officium Pro Defunctis*. In: *A Hypertext Book of Hours*. 2019. Disponível em: <http://www.medievalist.net/hourstxt/deadmatd.htm>. Acesso em: 03 abr. 2021.

Responsório	<i>Ab auditor ne mala...</i>	143r
Versículo	<i>A porta inferni...</i>	143r
Responsório	???	143r
Versículo	<i>Credo vivere...</i>	143r
Responsório	<i>In terra viventium...</i>	143r
Salmo 129	<i>De profundis clamavi...</i>	143r-143v
Versículo	<i>Requiescant in pace...</i>	144r
Versículo	<i>Domine exaudi...</i>	144r
Responsório	<i>Et clamor meus...</i>	144r
Oração	<i>Inclina domine aurem...</i>	144r
Oração	<i>Deus qui nos patrem...</i>	144r-144v
Oração	<i>Deus venie largitor...</i>	144v
Oração	<i>Fidelium deus omnium...</i>	144v-145r

Fonte: Da autora

Finalmente, entre os fólhos 145r e 153r temos os sufrágios aos santos. Segundo Leroquais, os sufrágios são orações compostas de uma antífona, um versículo e uma oração, recitadas após as vésperas ou laudes, em homenagem a Deus ou aos santos.³¹⁶ Nesta parte do livro também devemos ficar atentos a santos que sejam de devoção local, tal como no calendário e nas Litanias.

No livro de horas BNRJ 50,1,016 há dezessete sufrágios, todos iniciados por uma rubrica em francês. A tabela 39 mostra sua composição.

Tabela 39. Sufrágios do livro de horas BNRJ 50,1,016.

SUFRÁGIOS (f. 145r – 153r)	
INCIPIT	FÓLIOS
<i>De Trinitate</i>	145r -145v
<i>Me. de Saint Michel</i>	145v
<i>De Saint Iehan Baptiste</i>	146r
<i>Memo. de S. Pierre et de Saint Pol</i>	146r -146v
<i>Memo. de Iehan Evangeliste</i>	146v -147r
<i>Memo. de Saint Denys</i>	147r -148r
<i>Memoire de Saint Claude</i>	148r -148v
<i>Memoire de Saint Eutrope</i>	148v -149r
<i>Memo. de S. Anthoine</i>	149r -149v
<i>Memoire de Saint Nicholas</i>	149v – 150r
<i>Memoire de La Magdalene</i>	150r – 150v
<i>Memoire de Sancte Katerine</i>	150v -151r
<i>Memoire de Sainte Margarite</i>	151r
<i>Memoire de Sancte Genovieve</i>	151v
<i>Memoire de Sainte Barbara</i>	151v -152r
<i>Memo. de Sancte Appolline</i>	152r -152v
<i>Antienne de Tous Sains</i>	152v -153r

Fonte: Da autora

³¹⁶ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. XXI, t. I.

Devemos mais uma vez sublinhar presenças e ausências. A presença de São Dionísio (Saint Denys), São Eutrópio (Saint Eutrope), São Cláudio (Saint Claude) e Santa Geneveva (Sancte Genovieve), além das rubricas em francês, indicam uma óbvia origem francesa. Porém, novamente, sentimos falta de alguns dos santos do calendário cuja devoção é especificamente parisiense, como São Marcelo, São Maurício e São Mauro.

Para encerrar esta parte do livro, no fólio 153v, há uma oração identificada com a rubrica em francês “*La leuçon notre seigneur*”³¹⁷ que foi transcrita e traduzida no apêndice G. Este seria um hino eucarístico curto datado do século XIV e atribuído ao papa Inocêncio VI, cantado na elevação da hóstia durante a missa.³¹⁸ Após a oração, nas linhas 11 e 12, há ainda a indicação de um Pai Nosso e uma oração do Credo (“*Pater noster. Credo in deum patrem*”) e um fechamento de linha.

Conforme já dissemos, no final deste fólio há um carimbo da Real Biblioteca Portuguesa – Casa do Infantado, ocupando as linhas em branco da justificação. Este é um dos indícios que nos levam a acreditar que este era, originalmente, o último fólio de texto do livro. Os fólhos que vêm a seguir apresentam algumas características diferentes em relação ao restante do códice: não possuem decoração marginal, sua justificação conta com 19 linhas traçadas e 18 linhas de texto, a cor da tinta é mais escura e há diferenças na escrita do texto. Olhando a divisão dos cadernos proposta por Ana Virgínia Pinheiro, vemos que este caderno começa no fólio 152 e termina no fólio 158. Ou seja, é provável que este tenha sido o último caderno do códice, e os fólhos 154 a 158 estivessem vazios.

A partir do fólio 154r temos aquilo que acreditamos ser uma adição posterior de texto ao manuscrito. O primeiro texto termina no fólio 156v, e são hinos à Paixão de Cristo, compostos pelo monge João de Limoges³¹⁹ no século XIII. São dez hinos, os oito primeiros endereçados ao Crucifixo, à Cruz, à Cabeça e às Cinco Chagas de Cristo, os últimos dois à Virgem e a São João Evangelista. Estes dois últimos possuem rubricas em flamengo.³²⁰ Leroquais cita esta oração rapidamente em sua obra,³²¹ porém não a transcreve nem a associa ao monge Jean de Limoges. Por isso transcrevemos e traduzimos esta oração no apêndice H.

³¹⁷ “Lição de nosso Senhor”.

³¹⁸ MARTIN, M. Ave Verum Corpus natum. In: *Thesaurus Precum Latinarum*. Disponível em: <https://www.preces-latinae.org/thesaurus/Euch/AveVerum.html>. Acesso em: 06 abr. 2021.

³¹⁹ Há aqui uma mistura de informações. Segundo nossas pesquisas existiram dois Jean de Limoges no século XIII que foram monges na abadia de Clairvaux. Um deles teria sido Mestre na Universidade de Paris, e depois entrado na ordem cisterciense entre 1246-1270 (Cf. <https://data.cerl.org/thesaurus/cnp01894587>). Já o outro Jean de Limoges pertencente à abadia de Clairvaux também teria sido abade em Zirc, na Hungria (Cf. <https://data.cerl.org/thesaurus/cnp00910240>). Não conseguimos descobrir qual dos dois compôs os hinos.

³²⁰ “*Een ghebet toter reender maghet marie*” e “*Een ghebet tot sint ian esvangeliste*.”

³²¹ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. 247 e *passim*, t. I.

Da linha 12 do fólho 156v até o fólho 157r há uma sequência com o *Kyrieleison* e uma coleta, que transcrevemos e traduzimos no apêndice I.

Do fólho 157r ao 159r estão As Sete Últimas Palavras de Cristo, oração que segundo Leroquais teria sido composta por Beda o Venerável³²² e que ele transcreve em sua obra.³²³ As falas de Cristo estão rubricadas. Também a rubrica que marca seu início está escrita em flamengo (“*Dit ziin de seven vvoerden die god sprac hanghende an thout des crucen.*”³²⁴), embora a oração esteja em latim.

Na linha 11 do fólho 159r temos mais uma rubrica em flamengo (“*Een ghebet vander drievuldicheit*”³²⁵), marcando o início de uma oração endereçada à Trindade, que termina no fólho 160r e está transcrita e traduzida no apêndice J.

Cabe aqui indagar sobre a presença destas rubricas em flamengo nesta parte do códice. Elas são outro indício que confirma que estes textos foram copiados no manuscrito após sua finalização, já que todas as outras rubricas do livro estão em francês ou latim. Elas podem indicar que esta parte tenha sido copiada já dentro da Real Biblioteca, de algum exemplar que tivesse originalmente estas rubricas em flamengo. Porém, no presente momento, não conseguimos comprovar nenhuma das duas hipóteses devido à falta de informações suplementares que possam contribuir para esta análise.

Fechando o livro, na linha 4 do fólho 160r, há outra oração, escrita com letra cursiva (Apêndice L) Esta é uma oração de confissão encontrada em missais dominicanos e carmelitas.³²⁶

Acreditamos que esta seja uma terceira adição ao livro, feita em um momento diferente da adição anterior. Ainda neste fólho há um carimbo da Biblioteca Nacional do Brasil, idêntico ao encontrado na folha de guarda. O fólho 160v está em branco e não faz parte da digitalização feita pela Biblioteca, mas foi fotografado e incluído no Anexo A.

Concluimos assim a apresentação do conteúdo do códice BNRJ 50,1,016. Pudemos confirmar o uso litúrgico parisiense do manuscrito, bem como levantar indícios que apontam

³²² LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale de France 1927, p. XXXI, t. I.

³²³ *Ibidem*, p. 342, t. II.

³²⁴ “Estas são as sete palavras que Deus falou pendurado na cruz”. Cf. <https://www.google.com/search?q=tradutor&oq=tr&aqs=chrome.0.69i59j69i57j69i59j0l2j69i60j69i6112.1052j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>.

³²⁵ “Uma oração para a Trindade”. Cf. <https://www.google.com/search?q=tradutor&oq=tr&aqs=chrome.0.69i59j69i57j69i59j0l2j69i60j69i6112.1052j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>.

³²⁶ The ordinary of the mass from the Carmelite Missal. *The liturgia latina project*. Disponível em: <http://www.liturgialatina.org/carmelite/ordinary2.htm>. Acesso em: 26 jan. 2021 e The dominican missal. *The liturgia latina project*. Disponível em: http://www.liturgialatina.org/dominican/mass_ordinary.htm. Acesso em: 26 jan. 2021.

para uma confecção parisiense. Também levantamos algumas hipóteses sobre as modificações pelas quais o livro passou, como adições posteriores nos fólios finais e a perda de dois fólios com iluminuras, o 70 e o 73. Para que possamos proceder à sua identificação, precisamos comparar as principais informações codicológicas do manuscrito BNRJ 50,1,016 e seu conteúdo com as mesmas informações dos outros livros de horas selecionados para comparação nesta tese: dois do Seguidor do Mestre de Coëtivy indicados por François Avril e cinco atribuídos ao Mestre de Coëtivy e aos quais tivemos acesso, conforme tabela do Apêndice M.

3.5 Comparações

O corpus principal construído para comparação com o livro de horas BNRJ 50,1,016 compõe-se de sete livros de horas, sendo cinco comprovadamente atribuídos ao Mestre de Coëtivy – o livro de horas 1929 da Österreichische Nationalbibliothek (ONB) em Viena, o Cod. 106 pertencente a uma coleção particular, o códice W. 274 do Walters Art Museum (Walters) em Baltimore, os códices Lat 1400 e NAL 3114, ambos da Bibliothèque Nationale de France (BNF) – e dois atribuídos, segundo François Avril, a um seguidor deste mesmo mestre – o manuscrito 2685 da Bibliothèque Sainte-Geneviève (BSG), e o manuscrito Stowe 25 da British Library (BL). Utilizaremos estes livros para comparar as informações codicológicas e o conteúdo com o livro de horas 50,1,016, a fim de confirmar seu parentesco com o ateliê do Mestre de Coëtivy. Manuscritos provenientes do mesmo ateliê costumam apresentar semelhanças materiais – tipo de pergaminho, raiado, *layout* da página, tipo de letra, sistema de escrita, colação dos cadernos – que se forem identificadas podem ajudar a identificar um manuscrito. Este será nosso esforço nesta seção.

Começamos por elencar as principais informações codicológicas de cada um destes manuscritos. Tais informações foram obtidas a partir de catálogos e trabalhos que analisam estes códices, de digitalizações integrais ou parciais disponíveis *online*, e também a partir da observação *in loco* de alguns deles – BNF Lat 1400,³²⁷ BNF NAL 3114,³²⁸ BSG 2685,³²⁹ BL Stowe 25³³⁰ – graças à obtenção de uma bolsa de estudos³³¹ que financiou um estágio de

³²⁷ Integralmente disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024820h>. Acesso em: 18 abr. 2021.

³²⁸ Integralmente disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509693s>. Acesso em: 18 abr. 2021.

³²⁹ Algumas imagens estão disponíveis em: https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?REPRODUCTION_ID=13460. Acesso em: 18 abr. 2021.

³³⁰ Algumas imagens estão disponíveis em: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=1291&CollID=21&NStart=25>. Acesso em: 18 abr. 2021.

pesquisa de dois meses em Paris e em Londres, ocasião em que pudemos observar os manuscritos presencialmente, bem como fotografá-los.³³² Os códices aos quais não tivemos acesso – ONB 1929,³³³ Walters W. 274 – foram analisados por meio de imagens em alta resolução solicitadas às instituições. O Cod. 106 também foi analisado através de imagens, obtidas na base *e-codices*.³³⁴ Foi elaborada uma ficha catalográfica de cada um dos manuscritos, e estas informações foram compiladas em uma tabela, que corresponde à figura 66.

Percebemos semelhanças e diferenças entre os códices. A maior semelhança diz respeito à língua dos manuscritos, pois todos são em latim, com calendário e algumas rubricas em francês. Da mesma maneira, todos possuem uso litúrgico parisiense – exceto o manuscrito BNF Lat 1400 que possui o uso específico dos Hospitalários de São João de Jerusalém,³³⁵ e o manuscrito BNF NAL 3114, cujo uso é romano.

Todos eles tiveram sua origem atribuída a Paris, exceto o códice Walters W. 274, cuja origem é da região do Loire.³³⁶ As datas também são aproximadas, entre 1450-1475. Outras semelhanças que podemos apontar são o sistema usado para fazer o raiado do códice – todos eles são feitos em tinta vermelha – e o layout dividido em uma coluna de texto, bem como os cortes dourados. As diferenças estão relacionadas à quantidade de fólhos e de iluminuras de cada manuscrito, variável conforme o conteúdo de cada códice; os tamanhos de cada códice e de suas respectivas manchas de texto, e a quantidade de linhas em cada fólio.

³³¹ Edital N°10/2019 – Print USP – Programa de Capacitação de Doutorandos no Exterior 2019. Estágio realizado na *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, na *Bibliothèque Nationale de France* e na *British Library* entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020.

³³² Não obtivemos permissão para fotografar o manuscrito da *British Library*, e por isso solicitamos à instituição imagens em alta resolução somente dos fólhos com iluminuras.

³³³ Algumas imagens estão disponíveis em: https://search.onb.ac.at/primo-explore/search?query=any,contains,%22cod.%201929%22&tab=onb_digital&search_scope=ONB_digital&vid=ONB&lang=de_DE&offset=0. Acesso em: 18 abr. 2021.

³³⁴ Disponível em: <https://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/utp/0106#details>. Acesso em: 18 abr 2021.

³³⁵ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. 232, t. I.

³³⁶ RANDALL, L. *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 157.

Figura 66. Tabela comparativa com as informações codicológicas de cada livro de horas.

INFORMAÇÕES GERAIS - LIVROS DE HORAS									
	50.I.016	2685	STOWE 25	Cod. 1929	LAT 1400	NAL 3114	Cod. 106	W. 274	
LINGUA	Latim/Francês	Latim/Francês	Latim/Francês	Latim/Francês	Latim/Francês	Latim/Francês	Latim/Francês	Latim/Francês	Latim/Francês
PROVENIENCIA	REP – Infanzado	BSG - 1753	Nicolas Le Camus 1592	Olivier de Coetivy	Napoléon III - Card. Mazarin	Bournoul de Rivoire	?	?	Honem
USO	Paris	Paris	Paris	Paris	Hosp. São João de Jerusalém	Roma	Paris	Paris	Paris
ORIGEM	Paris	Frância	Frância	Paris	Paris	Paris	Paris	Loire/Angers	Paris
DATA	c. 1460	c. 1460	c. 1460	1458-1473	c. 1460	1465-1470	1458-1460	1450-1475	203
FOLIOS	160	167	225	154	252	202	307	203	
TAMANHO	174 x 120 mm	108 x 75 mm	118 x 85 mm	177 x 123 mm	148 x 108 mm	150 x 105 mm	187 x 128 mm	223 x 156 mm	
MANCHA	100 x 60 mm	55 x 37 mm	58 x 35 mm	92 x 61 mm	78 x 50 mm	70 x 47 mm	94 x 62 mm	100 x 66 mm	
COLUNAS	1	1	1	1	1	1	1	1	
LINHAS	18/19	18/15	18/16	17	18/16/18	17	16/17	17/15	
RISCADURA	Tinta vermelha	Picotagem/Tinta vermelha	Tinta vermelha	?	Tinta vermelha	Tinta vermelha	?	Tinta vermelha	
CADERNOS	14	?	?	?	?	27	39 cadernos de 8 folios	27	
SUPORTE	Pergaminho	Pergaminho	Pergaminho	Pergaminho	Pergaminho	Pergaminho	Pergaminho	Pergaminho	
ESCRITA	Gótica tinta ocre	Gótica tinta ocre	Gótica tinta preta	Gótica caligráfica	Gótica tinta ocre	Gótica tinta ocre	Gótica tinta ocre	Gótica tinta ocre	
ESCRIBAS	3	?	?	?	3	3	?	Pelo menos 2	
CORTES	Dourado	Dourado	Dourado	?	Dourado com losangos	Dourados	?	Dourados	
ILUMINURAS	10 IL. + 5 V	7 IL	27 IL	15 IL	19 IL	13 IL	21 IL	22 IL + 24 V	

Fonte: Da autora

Também podemos fazer uma rápida comparação entre os *layouts* de cada livro. O livro de horas BSG 2685³³⁷ possui três *layouts* diferentes [Figura 67]: o calendário conta com três colunas, sendo a primeira toda escrita em tinta vermelha. O restante é escrito em tinta ocre, com rubricas em vermelho. Cada mês está em um fólio, e tanto o *verso* como o *recto* possuem decoração marginal na margem externa, obedecendo verticalmente à altura da mancha de texto. Nos fólios de texto temos as mesmas características, porém o texto está dividido em apenas uma coluna. Já nos fólios com imagens todas as margens são decoradas, a iluminura possui moldura dourada em forma de arco e há quatro linhas de texto abaixo dela, unidas à imagem por uma segunda moldura, reta, na cor vermelha. Ao compararmos com os layouts do livro de horas BNRJ 50,1,016 das figuras 19, 20, 21 e 22 veremos uma grande semelhança.

Figura 67. Layouts do livro de horas BSG 2685.



Fonte: Da autora.

³³⁷ KOHLER, CH. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*. Paris: Plon, 1893, p. 449, t. I.

Já o livro de horas Cod. 106³³⁸ [Figura 68] possui cinco *layouts* diferentes: no calendário há quatro colunas, texto escrito em tinta ocre, rubricas em vermelho e azul; cada mês ocupa o *recto* e o *verso* de um mesmo fólio. Nos fólios *recto*, onde começam os meses, há decoração nas margens superior, interna e inferior, enquanto nos fólios *verso* não há nenhuma decoração. Os fólios de texto estão sempre organizados em uma coluna e também podem apresentar decoração nas três margens: se for *recto* nas margens superior, interna e inferior; se for verso nas margens superior, externa e inferior. Elas coincidem com o início de orações importantes, como *O Intemerata*, *Obsecro te*, os inícios das passagens dos Evangelhos, e com alguns fólios após a iluminura de página inteira. Em outros fólios de texto não há decoração marginal, e as rubricas são sempre em vermelho. Por último, temos os fólios com iluminuras de página inteira, cujo *layout* é parecido com o dos códices BSG 2685 e BNRJ 50,1,016: todas as margens decoradas, iluminura com moldura dourada em forma de arco, quatro linhas de texto abaixo da iluminura e outra moldura unindo o espaço do texto ao espaço da imagem. Porém, aqui, esta segunda moldura é mais larga e decorada com flores em seu interior.

Figura 68. Layouts do livro de horas Cod. 106.



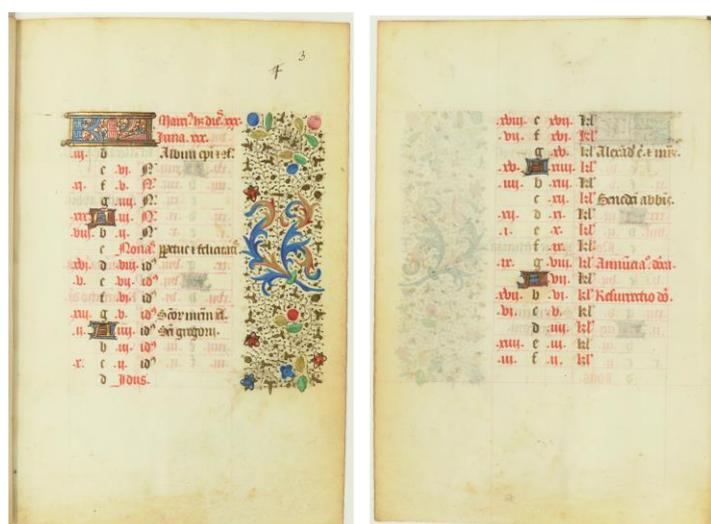
³³⁸ KÖNIG, E.; NETTEKOVEN, I.; TENSCHERT, H. *Leuchtendes Mittelalter. Neue Folge IV*. Ramsen: Heribert Tenschert, 2007, p. 246-266.



Fonte: e-codices

O códice BNF Lat 1400³³⁹ [Figura 69] possui cinco colunas no calendário, está escrito em tinta ocre com rubricas em vermelho. Cada mês está dividido em um fólio, mas apenas o *recto*, onde inicia cada mês, possui decoração na margem externa, respeitando os limites superior e inferior da mancha de texto. Os fólios de texto são organizados em uma coluna, escritas em tinta ocre com rubricas em vermelho. Alguns possuem decoração na margem externa, também respeitando a mancha de texto. Todo o raiado é vermelho. Nos fólios com iluminura percebemos as mesmas características do códice anterior. A única diferença é que o arco da moldura da iluminura é um pouco menor e os cantos superiores são retos.

Figura 69. Layouts do livro de horas BNF Lat 1400.



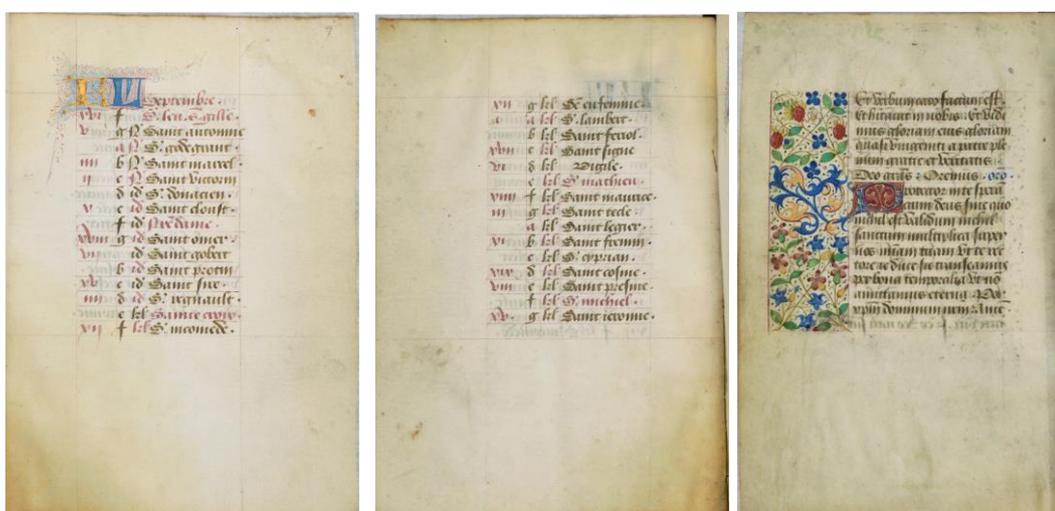
³³⁹ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. 232-235, t. I.



Fonte: gallica.bnf.fr.

O códice BNF NAL 3114³⁴⁰ [Figura 70] possui calendário com quatro colunas, foi escrito em tinta ocre com rubricas em vermelho, cada mês em um fólio *recto* e *verso*, e não possui decoração marginal. Os fólios de texto estão organizados em uma coluna, escritos em tinta preta oxidada, com rubricas em vermelho e azul, e também não possuem decoração marginal, exceto pelo fólio 14v onde a decoração ocupa a margem externa, respeitando os limites da mancha de texto; e o fólio com a oração *O Intemerata*, cujas margens superior, externa e inferior possuem decoração marginal. Além disso, os fólios com iluminura seguem as mesmas características do códice anterior.

Figura 70. Layouts do livro de horas BNF NAL 3114.



³⁴⁰ PORCHER, J. *Manuscripts à peintures offerts à la Bibliothèque nationale par le comte Guy du Boisrouvray*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1961, p. 97-98.



Fonte: gallica.bnf.fr.

No livro de horas BL Stowe 25³⁴¹ [Figura 71] o calendário possui cinco colunas, e foi escrito em dourado, azul e vermelho. Cada fólio ocupa o *recto* e o *verso* do mesmo fólio, e não possui decoração marginal. Já os fólios de texto, escritos em tinta preta oxidada e com rubricas em vermelho, possuem uma coluna e se dividem em três tipos: aqueles sem decoração marginal, aqueles com decoração marginal apenas na margem externa, e aqueles com as quatro margens decoradas. Todos os fólios com iluminuras possuem as quatro margens decoradas, e a moldura que delimita a iluminura possui forma de arco.

Figura 71. Layouts do livro de horas BL Stowe 25.



³⁴¹ CATALOGUE OF THE STOWE MANUSCRIPTS IN THE BRITISH MUSEUM. Londres: British Museum, 1895-1896, p. 16-17, t. I.



Fonte: British Library.

Em relação aos outros códices – ONB 1929 e Walters W.274 – não tivemos acesso a todos os fólhos, portanto incluiremos aqui apenas aqueles com iluminuras. Apesar disso, tivemos acesso aos catálogos que analisam tais códices, e assim pudemos levantar algumas informações. O códice Walters W.274³⁴² possui calendário com quatro colunas, escrito em dourado, vermelho e azul, cada mês em um fólho *recto* e *verso*, com decoração na margem externa respeitando a mancha de texto. O mesmo se aplica à maioria dos fólhos com texto, que é escrito em uma coluna, com tinta ocre e rubricas em vermelho. Já os fólhos com iluminura seguem o layout que podemos ver na figura 72, e é aquele que mais se afasta dos códices anteriores.

Do códice ONB 1929³⁴³ sabemos que tanto no calendário quanto no texto há rubricas em azul e vermelho. A maioria dos fólhos de texto e do calendário possuem decoração nas três margens, e os fólhos com iluminuras seguem o mesmo esquema da figura 73.

Percebemos que do ponto de vista da organização do códice, aquele que mais se aproxima do livro de horas BNRJ 50,1,016 é o manuscrito 2685 da *Bibliothèque Sainte-Geneviève*. A principal semelhança que observamos nos outros códices em relação ao da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro diz respeito aos fólhos com iluminura. Porém, o *layout* descrito aqui é, na verdade, muito comum para manuscritos iluminados franceses no século XV, e por si só não constitui evidência suficiente para garantir um parentesco entre eles.

³⁴² RANDALL, L. *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 157-166.

³⁴³ PACTH, O; THOSS, D. *Die Illuminierten Handschriften Und Inkunabeln Der Osterreichischen Nationalbibliothek*. Französische Schule I. Viena: Verlag Österreichischen Akademir der Wissenschaften, 1974, p. 29-32.

Figura 72. Layout do livro de horas Walters W. 274.



Fonte: Walters Art Museum.

Figura 73. Layout do livro de horas ONB 1929.



Fonte: Osterreichischen Nationalbibliothek

Finalmente, podemos também comparar os conteúdos dos códices em questão, olhando a figura 74 a seguir, que representa uma tabela comparativa dos conteúdos de cada um dos códices já citados, na ordem em que aparecem nos livros. A cada um dos textos do livro de horas BNRJ 50,1,016 foi atribuída uma cor, e a cada vez que este mesmo texto foi encontrado em um dos sete códices era grifado com a mesma cor. Em branco aqueles textos que são específicos de cada manuscrito.

Assim, observando o esquema e a ordem das cores, podemos perceber quais são os textos comuns a todos os livros: o calendário, a oração *Obsecro te*, as Horas da Virgem, as Horas da Cruz, as Horas do Espírito Santo, os Salmos, as Litanias, o Ofício dos Mortos e os sufrágios. Também poderemos observar que todos os livros iniciam com o calendário, e que em todos eles o calendário ocupa doze fólios. Em relação à ordem dos textos, verificamos algumas repetições: a oração *O Intemerata* sempre em seguida à oração *Obsecro te*; as Horas da Cruz sempre precedem as do Espírito Santo, embora a ordem das duas em relação aos outros textos seja variável; os Salmos Penitenciais também parecem formar um bloco único com as Litanias, aquele sempre precedendo este.

De forma geral, a única posição fixa dentro do livro parece ser a do calendário: sempre abrindo o códice. Todos os outros textos podem vir numa ordem variável, como vemos na tabela. Obviamente, devemos levar em conta possíveis reencadernações e trocas de ordem de textos ao longo do tempo – o único códice que parece conservar a encadernação original é o Cod. 106³⁴⁴ -, mas também devemos interpretar essa variação na ordem dos textos dos códices

³⁴⁴ KÖNIG, E.; NETTEKOVEN, I.; TENSCHERT, H. *Leuchtendes Mittelalter*. Neue Folge IV. Ramsen: Heribert Tenschert, 2007, p. 246.

como um indício da liberdade de escolha de conteúdo por parte dos proprietários destes manuscritos, reforçando assim o caráter devocional e pessoal dos livros de horas.

Figura 74. Tabela comparativa dos conteúdos dos códices

50.1.016		MS. 2685		STOWE 25		COD. 1929	
CALENDÁRIO	1r - 12v	CALENDÁRIO	1r - 12v	CALENDÁRIO	1r - 12v	CALENDÁRIO	2r - 13v
HORAS DA CRUZ	13r - 16r	EVANGELHOS	13r - 20v	EVANGELHOS	13r - 23v	VIRGEM/CRUZ/ESP.SANTO	15r - 58v
HORAS DO ESP. SANTO	16v - 19v	OBSECRETE	20v - 26r	OBSECRETE	24r - 29r	SALMOS/LITANIAS	61r - 76v
7 VERSOS S. BERNARDO	19v - 20r	HORAS DA VIRGEM	29r - 99v	O INTEMERATA	29r - 34r	OF. MORTOS	77r - 119v
EVANGELHOS	21r - 25r	HORAS DA CRUZ	99v - 101r	HORAS DA VIRGEM	35r - 119v	OBSECRETE	121r - 124v
OBSECRETE	25r - 28v	HORAS ESP. SANTO		SALMOS	120r - 136r	O INTEMERATA	124v - 128r
O INTEMERATA	28v - 30r	SALMOS	105r - 120r	LITANIA	136r - 145v	SUFRÁGIOS	128r - 154r
SALVE REGINA	30v	LITANIA	120r - 125v	HORAS CRUZ	146r - 149v	7 VERSOS S. BERNARDO	133r - 133v
HORAS DA VIRGEM	32r - 86v	OFÍCIO MORTOS	126r - 167r	HORAS ESP. SANTO	150r - 154r	EVANGELHO JOÃO	149r - 149v
5 ALEGRIAS DA VIRGEM	86v - 87v			OF. MORTOS	155r - 206v		
SALMOS PENITENCIAIS	88r - 99v			SUFRÁGIOS	207r - 217v		
LITANIA	99v - 103v			OR. VIRGEM MARIA	218r - 223r		
OFÍCIO DOS MORTOS	104r - 145r						
SUFRÁGIOS	145r - 153v						
IOHANS LEMOVICENSIS	154R LINHA 1						
7 ULTIMAS PAL. CRUZ	157R LINHA 14						
SANCTA ET SUMA ET	159R LINHA 11						
ORAÇÃO	160R LINHA 3						

LAT. 1400		NAL 3114		COD. 106		W. 274	
CALENDARIO	1r - 12v	CALENDARIO	1r - 12v	CALENDARIO	1r - 12v	CALENDARIO	1r-12v
EVANGELHOS	13r - 21v	EVANGELHOS	13r - 20r	SALT. S. JERONIMO	13r - 30v	EVANGELHOS	13r-18r
PAIXÃO S. JOÃO	22r - 24r	OBSECRETE	20v	PAIXÃO S. JOÃO	31r - 32r	OBSECRETE	18v - 22r
OBSECRETE	24v - 28v	O INTEMERATA	24v	ORAÇÕES	32r - 36r	O INTEMERATA	22v-26v
SALMOS GRADUAIS	29r - 44r	HORAS DA VIRGEM	29r - 97v	OBSECRETE	36v - 40r	HORAS DA VIRGEM	27r-93v
HORAS DA VIRGEM	45r - 115v	SALMOS	98r - 111r	O INTEMERATA	40r - 43v	SALMOS	94r - 106r
SALMOS	116b - 130r	LITANIA	111r - 120v	ORAÇÕES	43v - 45r	LITANIA	106r - 110v
LITANIA	130r - 144v	HORAS CRUZ	121r - 123v	5 ALEGRIAS DA VIRGEM	45r - 46r	HORAS CRUZ	111r - 114r
HORAS CRUZ	145r - 154v	HORAS ESP. SANTO	124r - 126v	ORAÇÕES	46r - 52r	HORAS ESP. SANTO	114v - 117v
HORAS ESP. SANTO	155r - 161v	OF. MORTOS	127r - 163v	HORAS DA VIRGEM	53r - 111v	OF. MORTOS	118r - 164r
OF. MORTOS	162r - 217r	ORAÇÕES	164r - 179v	HORAS CRUZ	112r - 117v	15 ALEGRIAS VIRGEM	164v - 169v
ORAÇÕES	217r - 248v	PAIXÃO S. JOÃO	184r - 193v	HORAS ESP. SANTO	118r - 123r	7 PEDIDOS SENHOR	170r - 173r
		SUFRÁGIOS	194r - 198v	SALMOS	124r - 137v	SUFRÁGIOS	174r - 200v
		7 OR. S. GREGÓRIO	199r - 200v	LITANIA	137v - 144v	7 VERSOS S. BERNARDO	200v - 201r
				OF. MORTOS	145r - 187r	ORAÇÕES	201r - 203v
				EV. JOÃO	187v - 188v		
				OF. PAIXÃO	189r - 226v		
				OR. S. VERONICA	227r - 228v		
				ORAÇÕES	229r - 269v		
				SUFRÁGIOS	270r - 299r		

Fonte: Da autora

Assim, para concluir esta comparação, devemos dizer que todas as informações levantadas aqui não são suficientes para traçar um parentesco entre o livro de horas 50,1,016 e os livros de horas do Mestre de Coëtivy ou de seu Seguidor. Observamos que há muitas semelhanças, mas também muitas diferenças.

Até aqui, verificamos que o códice que mais se aproxima do livro de horas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro é o BSG 2685, mas ainda não temos elementos suficientes para afirmar que os dois provêm do mesmo ateliê ou do mesmo artista. Acreditamos, assim, que a análise iconográfica do códice BNRJ 50,1,016 e a comparação de suas iluminuras com os outros códices e obras do Mestre de Coëtivy e de seu Seguidor poderá esclarecer esta questão.

4. A ILUMINAÇÃO DO LIVRO DE HORAS BNRJ 50,1,016

O objetivo deste capítulo é descrever e analisar as iluminuras do livro de horas BNRJ 50,1,016. Ou seja, neste capítulo analisaremos não somente as imagens figurativas, tanto do ponto de vista de sua iconografia quanto do ponto de vista de seus aspectos técnicos e formais, como também os motivos das margens do códice, suas iniciais e fechamentos de linhas. Analisaremos ainda, e sobretudo, os modos de funcionamento das imagens dentro do códice. Entendemos modos de funcionamento como um campo de possibilidades com diferentes engrenagens que podem ser acionadas ou não em relação à composição, à construção e às funções que as imagens desempenham na economia da página e na do livro.

É importante frisar que dizemos modos de funcionamento, no plural, pois nem toda imagem dentro de um mesmo livro funciona da mesma forma, assim como nem todo livro funciona da mesma forma. Por isso é preciso pensar na imagem dentro dos limites dos usos e funcionamentos do objeto em que ela se insere, neste caso um livro de horas.

É preciso assim considerar o contexto em que a imagem está inserida, uma vez que na Idade Média não existe imagem que seja pura representação, pois ela está sempre vinculada a um objeto, que por sua vez está sujeito a ritos, manipulações e usos.³⁴⁵ Daí então, portanto, a noção de imagem-objeto, conceito central adotado por este capítulo e formulado por Jérôme Baschet:

É por isso que propomos a noção de imagem-objeto, a fim de enfatizar que a imagem é inseparável da materialidade de seu suporte, e também de sua existência como objeto, passiva e atuante, em lugares e situações específicas, e envolvida na dinâmica das relações sociais e das relações com o mundo sobrenatural.³⁴⁶

Especialmente no caso do livro, são as relações entre a imagem, o texto e as outras imagens do livro que compõem os sentidos desta imagem. A imagem pode operar uma seleção no texto, pode organizá-lo visualmente e pode também nos oferecer uma recepção dele. Texto e imagem são pensados juntos, são recebidos pelo leitor conjuntamente e são indissociáveis no processo interpretativo. A ênfase na relação entre estes dois elementos do livro será, portanto, um dos caminhos utilizados na análise das imagens feita neste capítulo.

³⁴⁵ BASCHET, J. Introduction: l'image-objet. In.: SCHMITT, J.C; BASCHET, J. *L'image*. Fonctions et usages-des images dans l'Occident medieval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 9.

³⁴⁶ "Et c'est pourquoi on propose la notion d'image-objet, afin de souligner que l'image est inseparable de la matérialité de son support, mas aussi de son existence comme objet, agi et agissant, dans des lieux et des situations spécifiques, et impliqué dans la dynamique des rapports sociaux et de relations avec le monde surnaturel." BASCHET, J. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008, p. 33-34.

4.1 Iniciais

Inicial é uma letra grande e decorada que introduz uma importante seção de um texto. Ela pode ter diferentes níveis de sentido, de acordo com as divisões do texto ou sua posição dentro de um programa decorativo.³⁴⁷ Muitos historiadores, como Otto Pacht, Jonathan Alexander, Patricia Stirneman e, mais recentemente, Maria Cristina Pereira, se debruçaram sobre o estudo destas iniciais em manuscritos medievais, estabelecendo uma série de divisões e classificações a respeito delas. Estas classificações preocupam-se geralmente com a presença ou não de imagens figurativas na composição das iniciais, a posição destas imagens em relação ao corpo da letra e a posição destas iniciais em relação ao texto.

No livro de horas BNRJ 50,1,016 encontraremos apenas iniciais não figurativas. Na maior parte do livro temos um mesmo tipo de inicial variando apenas de tamanho, a depender da posição e do conteúdo do texto que elas iniciam. Já nos fólhos com iluminuras, que iniciam um ofício ou uma hora canônica, encontraremos outro tipo de inicial não figurativa, bem como nos seis fólhos finais, adicionados posteriormente à confecção do livro.

No calendário encontramos iniciais marcando o começo de cada mês, na abreviação da palavra *kalendas*. Estas iniciais ocupam o espaço entre três linhas, e localizam-se sempre à esquerda do fólho. Elas são escritas em dourado, e têm o fundo nas cores azul e vermelho de maneira intercalada. Ou seja, se o espaço interior formado pelo *ductus* da letra tiver o fundo vermelho, as bordas e o espaço entre as letras terão o fundo azul, e vice-versa, conforme vemos nas figuras 75 e 76. Além disso, o fundo também é decorado com filigranas na cor branca. Em relação à ordem em que elas aparecem nos meses, temos o modelo da figura 75 para fevereiro, abril, junho, agosto, setembro, novembro, dezembro, e o modelo da figura 76 para janeiro, março, maio, julho, outubro. O desenho das filigranas é variado entre as iniciais.

Figura 75. Inicial KL do mês de fevereiro, f. 2r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 76. Inicial KL do mês de outubro, f. 10r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

³⁴⁷ BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 73.

Ainda no calendário, encontramos o mesmo tipo de inicial na coluna das letras dominicais, mais precisamente no “A” que marca o início da ordem alfabética de sete letras, que termina no G. Estas são iguais às iniciais KL, porém ocupam o espaço entre duas linhas. Nos meses de janeiro, abril, julho e dezembro elas aparecem cinco vezes, enquanto nos demais apenas quatro. Há uma tentativa de intercalação entre os modelos, que porém não se mantém em todos os meses [Figura 77].

Figura 77. Iniciais A do mês de abril, f. 4v.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Este mesmo tipo de inicial, com as duas cores intercaladas e as filigranas, aparece ao longo de todo o manuscrito, até o fólho 153v, porém em dois tamanhos diferentes: ocupando o espaço entre três linhas de texto, conforme vemos na tabela 40, e ocupando o espaço entre duas linhas de texto, conforme vemos na tabela 41.

O outro tipo de inicial não figurativa é encontrado exclusivamente nos fólhos com iluminura, marcando o início do Ofício da Cruz (f. 13r), do Ofício do Espírito Santo (f. 16v), das orações *Obsecro te* (f. 25r) e *O Intemerata* (f. 28v), de cada hora canônica do Ofício da Virgem (ff. 32r, 52v, 62r, 67r, 76v, 82r), dos Salmos Penitenciais (f. 88r) e do Ofício dos Mortos (f. 104r). Estas iniciais ocupam o espaço entre quatro linhas de texto, possuem o fundo dourado e o corpo da letra em azul. No espaço interior formado pela barriga de cada letra há motivos florais e folhagens usando as cores azul e vermelho. No corpo da letra e nos motivos há um sombreado na cor branca. Vemos também uma variação no entrelaçamento dos motivos florais localizados no interior das letras. Podemos observar este tipo de inicial na tabela 42.

Tabela 40. Iniciais de três linhas do livro de horas BNRJ 50,1,016.

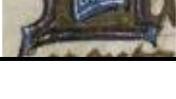
	AZUL	VERMELHO		AZUL	VERMELHO
A			M		
B		NÃO HÁ	N		

C			O		
D			P		
E			Q		
F			R		NÃO HÁ
G			S		
H			T	NÃO HÁ	NÃO HÁ
I			U		
K		NÃO HÁ	X	NÃO HÁ	NÃO HÁ
L			Z	NÃO HÁ	NÃO HÁ

Fonte: Da autora.

Tabela 41. Iniciais de duas linhas do livro de horas BNRJ 50,1,016.

	AZUL	VERMELHO		AZUL	VERMELHO
A			M		
B			N		
C			O		
D			P		

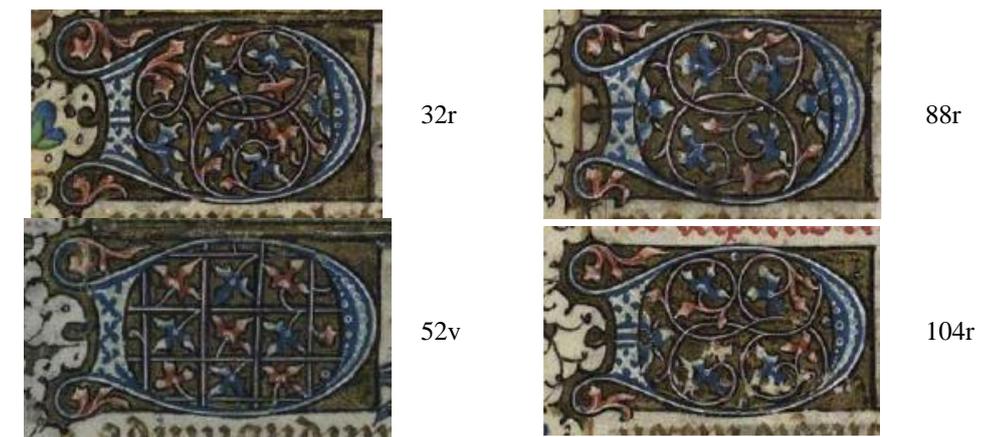
E			Q		
F			R		
G			S		
H			T	NÃO HÁ	NÃO HÁ
I			U		
K			X		
L			Z	NÃO HÁ	NÃO HÁ

Fonte: Da autora.

Tabela 42. Iniciais dos fólhos com iluminura do livro de horas BNRJ 50,1,016.

INICIAL	FÓLIO	INICIAL	FÓLIO
	13r		62r
	16v		67r
	25r		76v
	28v		82r ³⁴⁸

³⁴⁸ Esta inicial ocupa o espaço entre cinco linhas de texto.



Fonte: Da autora.

Por último, nos seis fólhos finais que foram escritos posteriormente encontramos iniciais que são semelhantes às iniciais do restante do manuscrito, porém com uma diferença no douramento da letra e no uso das cores azul e vermelho, principalmente nas iniciais que ocupam três linhas – O do fólho 154r, D do fólho 157r e S do fólho 159r. Podemos observar estas iniciais, que ocupam espaços entre duas ou três linhas de texto, na tabela 43. É importante salientar que parece ter havido uma tentativa, por parte do escriba ou do iluminador que fez as iniciais, de manter o padrão, tentando assim integrar de maneira mais sutil os textos escritos nestes últimos fólhos ao restante do códice.

Tabela 43. Iniciais dos fólhos 154r-160r do livro de horas BNRJ 50,1,016.

INICIAL	FÓLIO	INICIAL	FÓLIO
	154r		155v
	154r		156r
	154v		156v
	154v		156v



Fonte: Da autora.

Após analisar as iniciais presentes no livro de horas BNRJ 50,1,016, faz-se necessário recorrer à noção de inicial ornamentada para compreendê-las. Como bem observou Pereira,

As iniciais ornamentadas, é importante sublinhar, fazem parte do que se convencionou chamar de “escrita de aparato”, modo de grafar distintamente (morfológicamente ou com uso de cor ou outro recurso gráfico e/ou ornamental) determinadas palavras ou frases, por inteiro ou parcialmente, estabelecendo hierarquias em um texto.³⁴⁹

É exatamente esta uma das funções das iniciais no códice em questão: estabelecer hierarquias dentro do texto, participando de sua organização. Nos fólhos onde há iluminuras e iniciam-se os Ofícios elas são maiores e possuem uma decoração floral. No restante do manuscrito elas se diferenciam pelo tamanho: as maiores indicando hinos e salmos, as horas canônicas nos ofícios da Cruz, do Espírito Santo e dos Mortos, as passagens dos Evangelhos, orações importantes como Salve Regina, Sete Versos de São Bernardo, As Cinco Alegrias da Virgem, a Litanía e os sufrágios. Já as menores são usadas para indicar o início de frases ou parágrafos dentro de cada uma dessas partes do livro, ou ainda pequenas orações, como o *Gloria*. Ou seja, as iniciais participam da ordenação do livro, são necessárias a seu bom funcionamento e são pautadas por esse mesmo princípio de ordenação.

É preciso destacar também a homogeneidade visual destas iniciais, mostrando assim a preocupação do iluminador/copista com uma espécie de identidade visual do livro. As iniciais variam em tamanho, mas mantêm as cores – azul, vermelho, branco, dourado –, organizadas segundo dois padrões principais: letras douradas com fundo azul ou vermelho e filigranas brancas. O douramento de todas as iniciais possui um tom avermelhado e uma certa textura,

³⁴⁹ PEREIRA, M. C. *As letras e as imagens*. Iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente medieval. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 16.

como se estivesse em alto relevo em relação à página. Mesmo nas iniciais maiores, localizadas nos fólhos com iluminuras, e nos fechamentos de linha [Figura 78], o esquema cromático se mantém.

Figura 78. Fechamentos de linha do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

4.2 Margens

O livro de horas BNRJ 50,1,016 possui decoração marginal em todos os fólhos, porém, esta decoração aparece de maneiras diferentes, dependendo de seu conteúdo. No calendário, bem como nos fólhos que contém apenas texto, a decoração está somente na margem externa, respeitando os limites inferior e superior da mancha de texto, e limitada também por uma margem externa, formando assim um bloco único: os fólhos *recto* contam com decoração na margem direita, e os fólhos *verso* são decorados na margem esquerda. Essa alternância se relaciona intimamente com a encadernação, pois o lado do fólho que não contém decoração marginal é justamente aquele que recebe a costura, deixando assim pouco espaço para o desenvolvimento de motivos. Podemos ver esta disposição, que é a mais recorrente no livro de horas BNRJ 50,1,016, na figura 79 abaixo.

Já os fólhos com iluminura possuem uma disposição diferente, pois as quatro margens são decoradas. Neles, a iluminura está deslocada para cima e em direção à margem interna, que possui por isso um espaço menor para a decoração. Este espaço menor também influencia o tipo de motivo que aparecerá nesta margem, conforme vemos na figura 80. Notemos ainda que a decoração ocupa um espaço bem delimitado por molduras externas, impedindo assim que ela transborde da página, e por molduras que a separam da iluminura principal e das cinco linhas de texto logo abaixo dela.

Figura 79. Decoração marginal nos fólhos com texto, f. 131v e 132r respectivamente.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Ainda dentro deste grupo merece destaque o fólho 32r, cuja iluminura principal é a Anunciação, e que contém três medalhões, dois na margem externa e um na margem inferior, com cenas da vida da Virgem – seu nascimento, sua apresentação no templo e suas bodas com José respectivamente. Aqui a margem participa diretamente da compreensão da miniatura principal, uma vez que nela estão cenas da vida da Virgem em ordem cronológica, estabelecendo uma lógica narrativa entre a iluminura central e os medalhões localizados na margem do fólho. Estes são integrados à decoração pela borda que os delimita e que é proveniente dos prolongamentos e encontros dos caules da folhagem usada na decoração marginal, conforme podemos ver na figura 81.

Figura 80. Decoração marginal nos fólhos com iluminura, f. 67r e 76v respectivamente.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 81. Anunciação com três medalhões na margem, f. 32r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Por último, há uma terceira disposição das margens em dois fólhos específicos do livro de horas BNRJ 50,1,016, o 25r e o 28v, justamente onde se localizam as iluminuras marginais da Virgem com o Cristo Morto e da Virgem com o Menino e um anjo, respectivamente. Nesses fólhos somente três margens são decoradas: a superior, a inferior e a externa - onde está a iluminura. Devemos notar que novamente a decoração marginal respeita o traçado da mancha de texto na margem interna, e não avança até o final do fólho. Ela forma um bloco único, em forma de C, nos dois fólhos. No entanto, ela avança até o final da borda superior do fólho 25r, transbordando da página. Isto pode ocorrer devido a um corte errado do fólho ou devido a um deslocamento geral do traçado, precisamente quando foi feito. Podemos ver esta disposição na figura 82.

Figura 82. Decoração marginal nos fólhos com medalhões na margem, f. 25r e 28v.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Podemos perceber, portanto, que no livro de horas BNRJ 50,1,016 a disposição da decoração marginal está diretamente ligada ao conteúdo do fólio. Em fólios onde só há texto temos apenas uma faixa de decoração, em uma das margens; em fólios com texto e imagem, mas em que a imagem se localiza na margem, temos três margens decoradas; em fólios com iluminura de página inteira as quatro margens são decoradas.

Analisando o tipo de decoração marginal do livro de horas BNRJ 50,1,016, constatamos que o códice possui, como dito acima, um tipo de decoração marginal com motivos vegetais. Nela, podemos identificar três principais categorias: frutos, folhas e flores. Dentro da primeira categoria, há dois tipos de frutos: os morangos e um tipo de fruto pequeno, redondo e vermelho, que se assemelha a uma cereja. Eles estão dentro das folhas de acanto e no prolongamento dos caules das folhagens [Figura 83].

Figura 83. Morangos e cerejas presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Na categoria das folhas também podemos identificar dois tipos diferentes: a folha de acanto e as ramagens, que são as pequeninas folhas douradas que salpicam todo o fundo e complementam a decoração das margens. São elas que geralmente decoram a margem próxima à costura dos fólios com iluminuras e também são o tipo de decoração mais utilizada nos fólios que possuem somente textos. Já a folha de acanto, presente nas cores azul e dourado, aparece somente nos fólios que contêm iluminuras. Ela surge geralmente dos cantos dos fólios ou da própria moldura da iluminura. Dela saem as flores e frutos que cobrem o restante das margens do fólio. Notamos uma diferença no douramento das ramagens e da folha de acanto. Assim como nas iniciais, as ramagens possuem um dourado de tom avermelhado e em relevo. Já as folhas de acanto não possuem tal relevo e apresentam um dourado polido e liso. Isso indica o uso de técnicas e materiais diferentes nestas duas partes do livro [Figura 84].

Segundo Nancy Turner, fundos tridimensionais em relevo para folha de ouro eram usados com frequência desde o século XIII na iluminação de manuscritos. Compostos de um material com coloração, um agente para dar volume ou enchimento (muitas vezes um pó de

argila vermelha úmida), um adesivo à base de água e às vezes um umectante, fundos elevados fornecem uma superfície mais acolchoada para o trabalho de polimento. Essa mistura seria pintada no fólio e, quando seca, poderia ser polida antes da aplicação da folha de ouro. Ainda segundo ela, o fundo do pergaminho varia muito em cor e em composição, e cada cor transmite uma tonalidade diferente para a folha de ouro.³⁵⁰

Ou seja, é provável que nas partes douradas do livro que possuem relevo e o tom avermelhado, tenha sido usada esta técnica de douramento. Outra informação importante fornecida por Turner é que “para a pintura de livros, essa base de pó de argila ferrosa vermelha era usada pelos iluminadores desde 1250, e foi particularmente preferida nos séculos XIV e XV por aqueles iluminadores (particularmente na Itália) que também eram pintores de painéis.”³⁵¹

Figura 84. Folhas de acanto e ramagens presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

A terceira categoria, a das flores, é aquela onde encontramos maior variedade de motivos. Conseguimos apontar oito subcategorias diferentes, agrupadas de acordo com o formato de suas pétalas [Figuras 85-92]. A categoria 1 está presente somente nos fólios com iluminuras, enquanto as outras aparecem por todo o códice. Ao observar estas divisões, podemos perceber que as cores mais usadas são o rosa e o azul e depois o vermelho.

³⁵⁰ TURNER, N. K. Reflecting a heavenly light: gold and other metals in Medieval and Renaissance Manuscript Illumination. In.: PANAYOTOVA, S.; RICCIARDI, P. *Manuscripts in the making: Art & Science*. Londres: Harvey Miller Publishers, 2018, p. 88, v. 2.

³⁵¹ “For book painting, iron-earth red ‘bole’ grounds were used by illuminators prior to 1250, and may have been favoured particularly in the fourteenth and fifteenth centuries by those illuminators (particularly in Italy) who were also panel painters [...]” Ibidem, p. 90.

Figura 85. Categoria 1 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 86. Categoria 2 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.



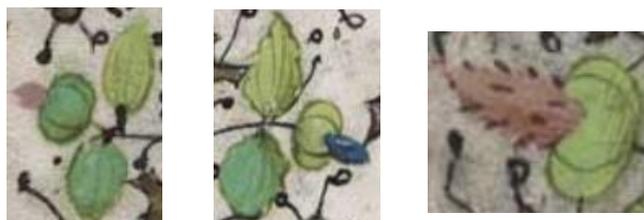
Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 87. Categoria 3 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 88. Categoria 4 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 89. Categoria 5 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 90. Categoria 6 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.



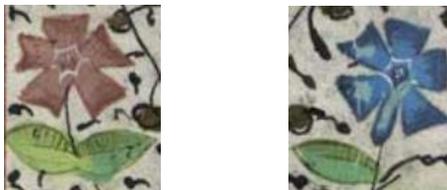
Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 91. Categoria 7 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 92. Categoria 8 de flores presentes nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Podemos notar novamente a relação entre o tipo de motivo presente nas margens do códice em questão e o conteúdo de cada fólho, destacando a clara associação entre a folha de acanto e as iluminuras – ou melhor, a associação entre a folha de acanto e a imagem figurativa, uma vez que tal motivo só aparece nos fólhos com iluminura de página inteira e vinhetas nas margens. Outro fator que observamos é a onipresença das ramagens, que funcionam como um motivo coringa dentro do livro de horas BNRJ 50,1,016, aparecendo em todos os tipos de fólho.

Verificamos ainda que existe uma lógica de organização das margens dos fólhos com texto. Ao analisar todos os fólhos deste tipo no livro, concluímos, primeiro, que as margens são iguais no *recto* e no *verso* de cada fólho, como se fossem um espelho. Assim sendo, a margem do fólho 1r espelha a margem do fólho 1v, a do 2r espelha a do 2v, e assim por diante em todo o manuscrito. A figura 93 demonstra esse efeito.

Também concluímos que, exceto pelo calendário, há quatro modelos diferentes de margens que são repetidas em todos os fólhos de texto, seguindo a mesma lógica explicada acima. No calendário, que não por acaso constitui um caderno independente, há doze modelos diferentes e únicos, ou seja, que aparecem somente duas vezes, um em cada fólho *recto* e *verso*. A figura 94 abaixo mostra os modelos usados no calendário, na ordem dos fólhos. A figura 95 mostra os quatro modelos usados no restante do livro.

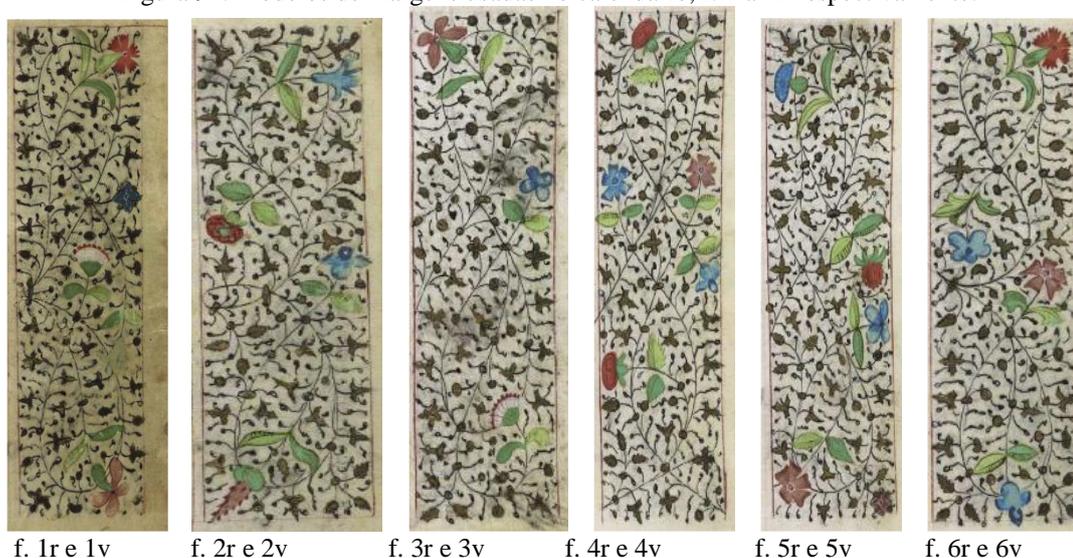
Figura 93. Fólios 1r e 1v do livro de horas BNRJ 50,1,016 com as margens espelhadas.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Esses quatro modelos se repetem de formas diferentes ao longo do manuscrito, sem seguir uma ordem específica. Podemos observar isto na tabela 44, que mostra a ordem em que cada modelo aparece, de acordo com os cadernos. Optamos por analisar os modelos de acordo com os cadernos pois esta é a unidade básica de divisão dos manuscritos, usada no momento de sua confecção.

Figura 94. Modelos de margens usadas no calendário, f. 1 a 12 respectivamente.



f. 1r e 1v

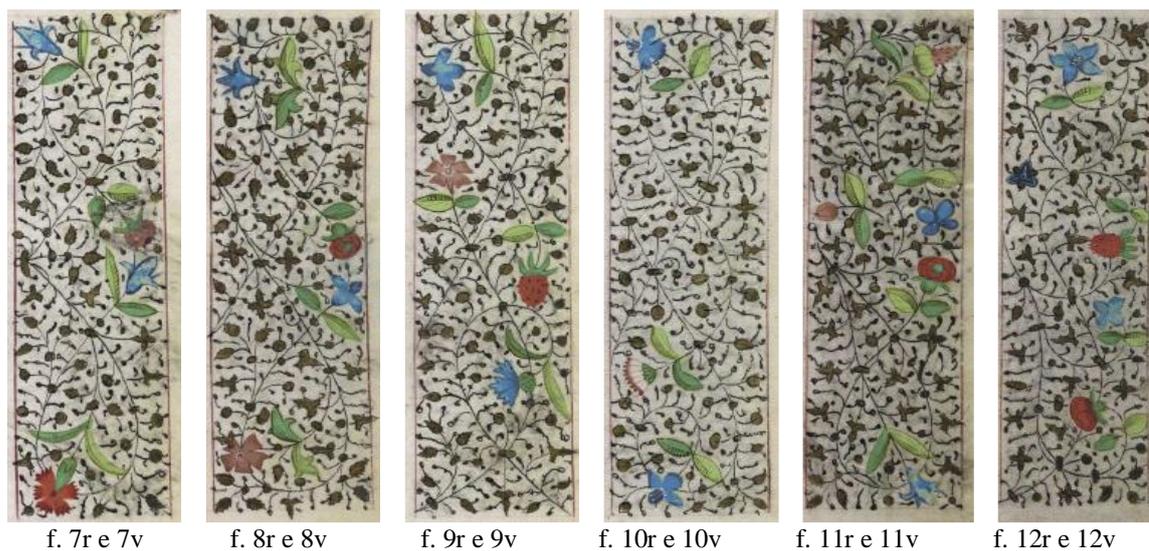
f. 2r e 2v

f. 3r e 3v

f. 4r e 4v

f. 5r e 5v

f. 6r e 6v



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 95. Modelos de margens usadas nos fólhos de texto, identificados como 1, 2, 3 e 4 respectivamente.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Tabela 44. Sequência dos quatro modelos de margens usadas nos fólhos de texto do livro de horas BNRJ 50,1,016, de acordo com os cadernos.

	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°
C2	1	2	1	2	4	3	4	3	1	2	1	2
C3	4	3	4	3	3	1	3	1	2	2	1	3
C4	4	4	3	3	4	2	1	3	4	2	1	3
C5	4	3	4	2	1	2	1	1	2	1	2	4
C6	3	4	3	2	1	3	1	3	4	-	4	1
C7	-	4	3	2	1	1	3	4	2	1	2	4
C8	3	1	3	4	3	3	4	2	1	1	2	2
C9	1	2	1	3	4	3	4	1	2	2	1	3
C10	4	4	3	2	1	2	4	3	4	1	2	3
C11	4	2	1	4	3	3	4	1	2	4	3	2
C12	1	2	1	2	1	3	4	3	4	2	1	3
C13	4	1	2	3	4	2	1	-	-	-	-	-
C14	4	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Da autora

A primeira linha da tabela corresponde aos fólhos de cada caderno, já a primeira coluna aos cadernos do manuscrito. É importante retomar e aprofundar algumas das informações relativas aos cadernos do manuscrito, fornecidas no capítulo anterior, para compreender a tabela 44. Conforme explicado anteriormente, o livro de horas em questão possui doze sextos, ou seja, doze cadernos compostos de seis bifólios, e, portanto, doze fólhos; dois quaternos irregulares, ou seja, dois cadernos com quatro bifólios e, portanto, oito fólhos; e um bifólio. Os sextos correspondem aos cadernos 1 a 12. Excluindo o caderno 1, temos na primeira coluna da tabela os cadernos 2 a 12 com doze fólhos cada um, exceto pelos cadernos 6 e 7, com onze fólhos cada, devido à falta dos fólhos 70, que corresponde ao décimo fólho do caderno 6, e 73, que corresponde ao primeiro fólho do caderno 7. Os cadernos 13 e 14 são os quaternos irregulares, com sete fólhos cada um. No caderno 14, porém, apenas dois fólhos têm as margens decoradas, e por isso só eles aparecem na tabela. O bifólio final não aparece na tabela pelo mesmo motivo.

Podemos perceber que nenhum caderno é igual ao outro em termos de decoração marginal, já que nenhuma sequência se repete. Mesmo dentro dos cadernos também não há uma preocupação com ordenação, sequenciamento ou alternância dos modelos. Notamos também que o modelo 4 é o mais usado no primeiro fólho de cada caderno, aparecendo em sete dos quatorze. Da mesma maneira, nenhum caderno inicia com o modelo 2.

Sendo assim, montamos a tabela 45, que mostra quantas vezes cada modelo de margem aparece em cada caderno, seguindo as mesmas orientações da tabela 44 em relação à ordenação do manuscrito.

Tabela 45. Incidência dos quatro modelos de margens usadas nos fólhos de texto de acordo com os cadernos.

	MODELO 1	MODELO 2	MODELO 3	MODELO 4	FÓLIOS/CADERNO
C2	4	4	2	2	12
C3	3	2	5	2	12
C4	2	2	4	4	12
C5	2	2	4	4	12
C6	3	1	4	3	11
C7	3	3	2	3	11
C8	3	3	4	2	12
C9	4	3	3	2	12
C10	2	3	3	4	12
C11	2	3	3	4	12
C12	4	3	3	2	12
C13	2	2	1	2	7
C14	0	0	1	1	2
Total	34	31	39	35	139

Fonte: Da autora

Olhando a última linha da tabela, temos a incidência de cada modelo de margem no livro. Notamos que o modelo 3 é o mais usado, e o 2 é o menos usado. Olhando as outras linhas percebemos que em nenhum caderno a distribuição dos modelos é igual, embora em todos eles os quatro modelos apareçam pelo menos uma vez.

Podemos considerar, então, que esta organização das margens do manuscrito provavelmente foi pensada pelos iluminadores ainda em sua concepção, e pode indicar que apenas um artista foi o responsável pela iluminação de todas as margens do códice, ou pelo menos o mesmo ateliê, chefiado por um artista. É interessante notar também que o espelhamento das margens facilita a execução da pintura e evita o efeito de transparência e a interferência que isso causa na percepção dos motivos marginais.

Devemos então, novamente, fazer uma reflexão sobre as margens deste manuscrito, após perceber a ligação entre os motivos da margem, o conteúdo de cada fólio e sua organização. Maria Cristina Pereira³⁵² argumenta que há frequentemente um *modus operandi* em certos manuscritos em que centro e margem funcionam como polos organizadores das imagens, com lógicas próprias que obedecem ao modo de funcionamento geral da página, que não é fechado nem excludente. Assim, as margens não possuem valor *per se*, mas dependem das funções que desempenham na sintaxe da página.

Retomamos aqui o conceito de ornamental na concepção de Jean-Claude Bonne. Ornamental designa aquilo que concerne à organização interna ou propriamente dita das formas e das cores, um modo de construção suscetível de afetar em diversos níveis toda a imagem. Sua característica de levar em consideração as propriedades materiais do suporte e as propriedades plásticas do campo de inscrição, além de sua capacidade de afetar intimamente, mas em modalidades diferentes, os níveis mais diversos de uma obra, fazem do ornamental um fenômeno estético: ele funciona como um intensificador, não representando nada de início, mas colocando seu peso estético a serviço de um sentido, graduando seus efeitos, emprestando e adaptando suas estruturas plásticas e cromáticas a múltiplas funções.³⁵³ Nesse sentido, o ornamental é um princípio valorativo, que valoriza aquilo que ele afeta, sem apagar suas qualidades, sentidos ou natureza.

Como nos explica Jean-Claude Bonne:

Ao articular-se com o seu suporte ou o objeto (...), o ornamental vem emprestar e, assim, também adaptar suas estruturas plásticas e cromáticas a múltiplas funções.

³⁵² PEREIRA, M. C. C. L. Quando a borda não enquadrava: transgressões nas miniaturas de manuscritos medievais. In: *Anais do XV Encontro Regional de História da Anpuh-Rio*, 2012, p. 4 e 5.

³⁵³ BONNE, J.C. De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome. *Civilisation Médiévale*, v. 4, n. 1, p. 106, 1997.

Função decorativa, reconhecidamente, mas também iconográfica, simbólica, expressiva, sintática, emblemática, ritual, mágica ...; muitas vezes ele também desempenha um papel de delimitação e enquadramento, de marcação hierárquica e funcional (...).³⁵⁴

Ou seja, o ornamental tem a propriedade de se adaptar à estrutura em que está inserido, e exercer a função de acordo com ela, seja decorativa, iconográfica, simbólica ou outra.

Por isso podemos dizer que as margens do manuscrito BNRJ 50,1,016 são ornamentais: elas são necessárias ao funcionamento das miniaturas e do texto do manuscrito, organizam e modulam seu conteúdo, seguindo uma lógica própria ao códice. Neste caso, elas exercem uma função decorativa, termo que não tem somente um sentido estético, mas também de uma homenagem que é adequada ao objeto, uma valorização honorífica dada pelo ornamental.

Percebemos assim que tanto as margens quanto as iniciais do livro de horas BNRJ 50,1,016 integram-se ao texto e às iluminuras, participando do significado e da organização dos diferentes conteúdos do códice. Ao classificá-las como ornamentais, estamos assim enfatizando suas qualidades estéticas, formais e práticas dentro do conjunto do livro.

4.3 Miniaturas

Miniatura é a imagem figurativa formalmente independente, possuindo uma borda e colocada em um espaço do texto.³⁵⁵ Assim, nesta seção do capítulo, analisaremos, uma a uma, as quinze miniaturas do livro de horas BNRJ 50,1,016, segundo a ordem em que aparecem no códice e que está resumida na tabela abaixo:

Tabela 46. Miniaturas do livro de horas BNRJ 50,1,016

TEXTO	ILUMINURA	FOLIO
Calendário	-	-
Horas da Cruz	Crucificação	13r
Horas do Esp. Santo	Pentecostes	16v
Sete versos de S. Bernardo	-	-
Evangelhos	-	-
<i>Obsecro te</i>	Virgem com Menino e um Anjo	25r

³⁵⁴ “*En s’articulant avec son support ou son objet [...] l’ornemental en vient à prêter et donc aussi à adapter ses structures plastiques et chromatiques à des multiples fonctions. Fonctions décoratives certes, mais aussi iconographique, symbolique, expressive, syntaxique, emblématique, rituelle, magique...; il joue très souvent aussi un rôle de délimitation et d’encadrement, de marquage hiérarchique et de repère fonctionnel [...].*” Ibidem, loc. cit.

³⁵⁵ RABEL, C. L’*enluminure: l’image dans le livre*. In: BASCHET, J.; DITTMAR, P.O. *Les images dans l’Occident Médiéval*. Turnhout: Brepols, 2015, p. 51.

<i>O Intemerata</i>	Virgem com Cristo Morto	28v
Salve Regina	-	-
Matinas da Virgem	Anunciação	32r
Laudes da Virgem	Visitação	52v
Primas da Virgem	Natividade	62r
Terças da Virgem	Anúncio aos pastores	67r
Sextas da Virgem	-	-
Noas da Virgem	-	-
Vésperas da Virgem	Fuga para o Egito	76v
Completas da Virgem	Coroação da Virgem	82r
Cinco alegrias da Virgem	-	-
Salmos Penitenciais	Davi Penitente	88r
Litania	-	-
Ofício dos Mortos	Sepultamento	104r
Sufrágios	-	-
Hinos à Paixão de Cristo	-	-
Sete últimas palavras de Cristo	-	-

Fonte: Da autora.

Devemos chamar atenção para as semelhanças entre todas as miniaturas: excetuando-se as cinco localizadas nas margens dos fólhos 25r, 28v e 32r, todas as miniaturas possuem o mesmo tamanho – 86 x 60 mm e uma fina moldura levemente dourada em forma de arco. O douramento desta moldura foi feito da mesma forma das iniciais e ramagens, apresentando um tom avermelhado e em relevo.

Conforme salientamos no capítulo anterior, havia originalmente no códice mais duas miniaturas, em dois fólhos que estão faltando, o 70 e o 73, e que correspondem exatamente ao início das sextas e das noas do Ofício da Virgem. A presença das miniaturas pode ser confirmada pela marca das cores deixada nos fólhos posteriores (f. 71 e 74) que entraram em contato com as imagens [Figura 96].

Figura 96. Marcas das miniaturas existentes originalmente no livro, f. 71 e 74 respectivamente.



Fonte: Livro de horas 50,1,016

4.3.1 Crucificação

A crucificação é a primeira iluminura do livro de horas BNRJ 50,1,016, localizada no fólio 13r, abrindo o Ofício da Cruz [Figura 97]. Suas representações baseiam-se nas narrativas dos quatro Evangelhos.³⁵⁶ Conforme informamos no capítulo 2, este Ofício versa sobre a sequência da Paixão de Cristo, e por isso a cena da Crucificação aparece em seu início.

Figura 97. Crucificação, f. 13r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

³⁵⁶ Mt 27:33-56. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1755; Ma 15: 22-41. Ibidem, p. 1783; Lc 23:33-49. Ibidem, p. 1831; Jo 19:17-37. Ibidem, p. 1891.

No centro da composição, em destaque, está Cristo pregado à cruz [Figura 98]. Ele veste apenas o perizônio, sua cabeça está caída para a esquerda e seus olhos estão fechados. A ferida em seu flanco direito está sangrando, escorrendo por seu peito. Ele está preso à cruz por três cravos: um em cada mão e outro atravessando de uma vez só os dois pés, que estão colocados um por cima do outro, e apoiados no *suppedaneum*.³⁵⁷ Seus braços não estão completamente abertos, seguindo a trave horizontal da cruz, mas levemente arqueados, e por eles escorre sangue proveniente das chagas de suas mãos. Em sua testa notamos apenas gotas de sangue e algumas leves pinceladas douradas que sugerem a coroa de espinhos. Sua auréola dourada com os contornos de uma cruz vermelha é bem visível atrás de sua cabeça.

A cruz na qual Cristo está pregado é de cor marrom e tem forma de T. Exatamente acima da cabeça de Cristo, pregado à cruz, e com os pregos visíveis na parte inferior, está a placa com a abreviação INRI.

A composição da cena tende para a simetria, com duas figuras em cada lado do Cristo: João e Maria à esquerda, uma figura com roupas luxuosas e os soldados à direita. Toda a organização da cena foi feita em função da figura central, com o intuito de dar-lhe destaque. Também é interessante notar que Cristo é maior do que os outros personagens da cena, outro artifício usado para destacar sua imagem. Da mesma maneira as duas colinas ao fundo, uma à direita e outra à esquerda emolduram a figura de Cristo.

À esquerda de Cristo estão um jovem de cabelos louros e longos, sem barba, portando auréola dourada, túnica vermelha e manto cinza: João, o apóstolo que aparece na narrativa bíblica da Crucificação. Ele levanta a cabeça e olha para Cristo, enquanto ampara uma personagem feminina que está à sua frente, com túnica e manto azuis cobrindo os cabelos, e um limpel³⁵⁸ que lhe cobre o pescoço: Maria. Estes dois acessórios sugerem que Maria não é mais jovem. Ela também possui auréola dourada, e seus braços estão cruzados sobre seu peito, um gesto que denota pesar e sofrimento. A posição da Virgem é curiosa: ela está praticamente de frente para o espectador, embora olhe para a direita. A presença de João amparando Maria relembra a passagem narrada no Evangelho deste apóstolo, em que Cristo entrega sua mãe aos cuidados deste apóstolo.³⁵⁹ [Figura 98]

Maria olha para a direita, na direção de um outro personagem masculino, que está à direita da cruz. Suas roupas são diferentes das de João e Maria, pois parecem ser mais

³⁵⁷ Descanso de pé.

³⁵⁸ Espécie de touca branca que fica por baixo do véu, emoldurando todo o rosto e envolvendo o pescoço, usada por freiras e monjas. Cf SILVA, N. *Vivendo como São Francisco de Assis: um estudo etnográfico sobre a Fraternidade Católica Toca de Assis*. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013, p. 52.

³⁵⁹ Jo 19:26-27. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1891.

luxuosas: uma longa túnica de mangas compridas na cor vermelha, com detalhes em dourado e uma fenda na lateral, por entre a qual vemos o forro em tecido estampado. Na cabeça ele porta um chapéu azul e dourado. Sua posição também é diferente: ele olha para cima, diretamente para Cristo, e tem a mão direita erguida em sua direção. Com a mão esquerda apoia-se em uma bengala dourada. Ele é o único personagem do qual vemos o sapato, já que seu pé esquerdo dá um passo à frente, pisando exatamente sobre o limite da moldura da cena, enquanto seu pé esquerdo permanece atrás, cortado da cena [Figura 98 - direita].

Atrás dele, já no canto direito da composição, temos alguns soldados, dos quais somente um está parcialmente visível, com armadura e capacete dourados e uma espécie de lança em sua mão. Estes personagens são claramente secundários para a composição da cena, pois estão cortados. O artifício de representar personagens cortados, com partes para fora da moldura da cena, contribui para trazer uma sensação de que há mais soldados presentes naquele momento, mas não podemos vê-los pois apenas vislumbramos um recorte da Crucificação, aquele que o artista escolheu nos mostrar.

Figura 98. João e Maria, Cristo crucificado e José de Arimatéia, detalhes da Crucificação, f. 13r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016

O cenário mostra duas colinas verdes, uma à esquerda, sobre a qual se desenrola a cena descrita, e outra atrás, à direita, com um pequeno rio entre as duas. Atrás da colina da esquerda há duas torres arredondadas na cor cinza, uma delas com um telhado pontudo na cor azul. Em um plano mais distante, ao centro da composição, um prado pode ser visto entre as colinas, pintado num tom de verde claro, com mais montanhas ao fundo, dessa vez em tons de

azul. O céu apresenta um degradê azul, começando em um tom mais claro próximo à terra e escurecendo conforme avança, efeito chamado de perspectiva aérea. Bem no centro, em cima da cruz, próximo ao arco da moldura da cena, formas que lembram nuvens douradas. Sobre as colinas e no prado há pequenas árvores de copa triangulares.

Após descrever minuciosamente a imagem, precisamos analisá-la. A primeira tarefa é levantar hipóteses sobre a identificação da figura masculina à direita da cruz. Suas roupas assemelham-se às roupas das camadas urbanas medievais, mostrando assim tratar-se de alguém de posses. O fato de estar apoiado em uma bengala pode significar que seja alguém de idade avançada. Poderíamos sugerir que se trata de José de Arimatéia, homem abastado, membro do conselho e discípulo de Cristo em segredo. Sua aparição nos relatos se dá somente no momento da deposição do corpo de Cristo da cruz e seu posterior sepultamento.³⁶⁰ Como membro do conselho ele vai até Pilatos reclamar o corpo de Jesus, e cede sua própria sepultura para realizar o enterro de Cristo. Ele aparece assim auxiliando Nicodemos a retirar o corpo de Cristo da cruz, e preparando seu corpo para o sepultamento. Outra sugestão seria o proprietário do livro que se fez representar nesta cena em sinal de devoção.

No entanto, tendemos a acreditar na primeira hipótese, de que o personagem é José de Arimatéia. Os indícios que nos levam a crer nesta afirmação são as roupas luxuosas, a atitude de contemplação do personagem e os próprios relatos. Um homem leigo, proprietário do livro, dificilmente se faria representar dentro do mesmo espaço, na mesma cena em que ocorre a crucificação, e mesmo caso estivesse, teria uma atitude devota, muito provavelmente ajoelhado e com as mãos postas.

É importante, ainda, atentarmos-nos às cores usadas. Percebemos que o dourado é bastante usado como recurso de iluminação dos personagens e objetos representados, principalmente nas roupas de Maria, João, José de Arimatéia e nas árvores. Já para as sombras, seja no corpo dos personagens, na relva ou nas árvores, o iluminador emprega riscos pretos ou tons mais escuros de verde. Devemos notar que estas tintas usadas para o sombreamento possuem transparência, deixando ver o desenho por trás delas. Também a tinta vermelha usada para o sangue de Cristo, a branca usada na placa com a inscrição INRI e aquela usada nos cabelos de Cristo possuem a mesma transparência. Isso pode significar o emprego de tipos de tinta diferentes na confecção da cena – têmpera na maior parte da cena e aquarela para os sombreados e detalhes. Em relação ao dourado, também notamos que aquele empregado na miniatura tem um aspecto liso e polido, tal qual as folhas de acanto das

³⁶⁰ Mt 27:57-60. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1756; Ma 15: 42-46. Ibidem, p. 1784; Lc 23:50-55. Ibidem, p. 1832; Jo 19: 38-42. Ibidem, p. 1892.

margens. Isto reflete uma diferença de técnicas de douramento: na miniatura parece ter sido empregada a folha de ouro polida – o desgaste da tinta azul no manto de Maria que deixa ver o dourado por baixo confirma esta tese. Já na moldura da miniatura foi usada a mesma técnica das iniciais e das ramagens das margens, resultando assim em áreas em relevo.

4.3.2 Pentecostes

A cena de Pentecostes é a segunda miniatura do livro de horas, localizada no fólio 16v, abrindo o Ofício do Espírito Santo [Figura 99]. Este Ofício louva os atributos do Espírito Santo, e por isso a cena do Pentecostes relaciona-se a este texto, já que ela representa a descida do Espírito Santo, momento narrado nos Atos dos Apóstolos,³⁶¹ e considerado aquele da dispersão dos seguidores de Cristo para iniciar a pregação ao redor do mundo. Isto ocorre após a morte e ascensão de Jesus. Nesta cena geralmente figuram os doze apóstolos – Judas substituído por Matias – e a Virgem. Apesar dela não ser citada no relato bíblico, a tradição representa-a neste momento pelo entendimento de que a Virgem estava sempre junto com os apóstolos após a morte de Cristo, e de que ela simbolicamente representa a Igreja.³⁶²

Na imagem aqui analisada a Virgem está sentada e tem um livro aberto em seu colo. É interessante notar que ela não está exatamente centralizada na cena, mas levemente deslocada para a direita, para compensar a quantidade desigual de apóstolos representados de cada lado seu. O fato de ela estar deslocada levemente para a direita também serve para dar mais destaque ao apóstolo ajoelhado de seu outro lado.

Em princípio poderia se esperar que a Virgem estivesse centralizada com a janela, mas isso poderia causar uma confusão entre ela e a pomba, como se ela fizesse parte da Trindade, emulando a posição de Cristo. Aqui, assim como na imagem da Crucificação, ela é representada com manto e túnica azuis e limpel branco. Suas mãos estão apoiadas sobre o livro, e ela parece olhar para baixo [Figura 100].

³⁶¹ At 2:1-4. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1902.

³⁶² HALL, J. *Dictionary of subjects and symbols in art*. New York: Harper and Row Publishers, 1974, p. 101.

Figura 99. Pentecostes, f. 16v. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

À sua volta estão dez apóstolos – cinco de cada lado. Dois estão ajoelhados, com as mãos postas, ladeando a Virgem – o da esquerda pode ser identificado como João, tanto por sua aparência mais jovem, como pelas roupas e cabelos que são exatamente iguais às da cena da Crucificação. Ainda à esquerda da Virgem podemos ver mais três apóstolos de pé, todos

com cabelos grisalhos, olhando para cima. Vemos ainda, ao fundo, apenas uma auréola, sugerindo a presença de um quarto apóstolo que não pode ser visto [Figura 100].

Já à sua direita, além do apóstolo ajoelhado, que veste uma túnica cinza e possui cabelos e barba pretos, há mais dois apóstolos de pé, também de cabelos grisalhos e olhando para cima, e outras duas auréolas ao fundo, sugerindo a presença de mais dois apóstolos. Podemos ver as mãos de três dos apóstolos que estão de pé – um na esquerda e os dois da direita, que estão postas em oração. É interessante notar que novamente o artista faz a opção de cortar alguns dos personagens da cena, aqueles que não são tão importantes, mas que devem estar lá, como se fossem figurantes. [Figura 100].

Acima de todas as figuras representadas está uma pomba branca, representando o Espírito Santo. Ela está de frente, com as asas abertas, possui auréola dourada, e lança pequenas labaredas de fogo na direção dos personagens que estão abaixo dela. É para esta pomba que seis dos oito personagens representados olham. A pomba não está centralizada na cena, e também não se alinha à Virgem, mas está centralizada em relação à janela localizada atrás de si, indicando que ela entrou no recinto através desta estrutura [Figura 99].

A cena se passa em um espaço interno que se assemelha à abside de uma igreja, da qual podemos ver o chão de ladrilhos verdes e a parede cinza ao fundo com três janelas altas. Olhando para o fundo e para as paredes parece que nosso ponto de vista está levemente deslocado para a direita, pois a janela em forma de arco não está centralizada na imagem, e a parede da esquerda é mais escura que a da direita. Os ladrilhos verdes, no entanto, estão centralizados. Ainda, devemos destacar a presença de uma segunda moldura em forma de arco, interna à moldura dourada padrão, que imita uma estrutura arquitetônica. Ela possui a mesma cor das paredes do fundo da composição, o que reforça a sugestão de estarmos olhando para uma cena que ocorre num espaço reservado.

Em relação aos apóstolos, a ausência de qualquer atributo nos impede de fazer uma identificação clara de cada um deles. Os apóstolos que estão de pé são representados de maneira semelhante, e são todos grisalhos. No entanto, os dois que estão ajoelhados foram propositalmente destacados, seja por sua posição em primeiro plano, seja pela forma como estão representados – um loiro e outro com cabelos e barba pretos. O apóstolo loiro já foi identificado – João -, porém identificar o outro pode ser mais difícil. Nos parece que é um apóstolo mais novo do que os outros, por conta dos cabelos, porém mais velho que João. Podemos sugerir que ele seja Lucas, autor dos Atos dos Apóstolos, livro que narra o momento representado pelo Pentecostes. Porém, devido à falta de mais algum elemento que possa identificá-lo, não podemos comprovar esta hipótese.

Figura 100. Apóstolos à esquerda, Maria sentada, apóstolos à direita e pomba, detalhes do Pentecostes, f. 16v.



Fonte: Livro de horas 50,1,016

Novamente chamamos a atenção para o uso do dourado, especialmente nas roupas de Maria, cujo brilho destaca-se em relação às outras áreas douradas da cena, como as auréolas e alguns detalhes das roupas dos apóstolos que estão ajoelhados. Assim como na miniatura anterior, percebemos o emprego dos riscos pretos para dar a impressão do sombreado nas roupas e rostos dos personagens, sugerindo assim volume.

4.3.3 Maria com Cristo Morto

Na margem direita do fólio 25r, onde inicia-se a oração *Obsecro te*, há uma miniatura de Maria com Cristo Morto, também conhecida como *Pietà* [Figura 101] que corresponde a uma tradição iconográfica que data do século XIII,³⁶³ cujo culto foi particularmente incentivado pelos cistercienses e pelos franciscanos. A imagem em questão mede 40 x 30 mm, tem formato retangular e sua borda dourada assemelha-se à moldura das outras imagens analisadas anteriormente.

Na imagem vemos a Virgem, sentada ao pé da cruz, tendo em seu colo Cristo morto. Ela está vestida novamente com manto e túnica azuis, possui auréola, e olha para baixo, na

³⁶³ HALL, J. *Dictionary of subjects and symbols in art*. New York: Harper and Row Publishers, 1974, p. 246.

direção de Cristo. Podemos ver seu braço, que circunda a cintura de Jesus e segura-o em seu colo.

Cristo tem os olhos fechados, a cabeça pende para trás e um dos braços está caído entre os joelhos da Virgem. Suas pernas estão levemente flexionadas e seus pés apoiam-se no chão. Ele veste apenas o perizônio e as chagas do flanco, da mão e dos pés estão aparentes, bem como o sangue em sua testa. De sua cabeça saem raios dourados.

Atrás da Virgem, no centro da composição, está a cruz em forma de T, muito semelhante àquela da imagem da Crucificação no fólio 13r. Ela ocupa toda a altura da miniatura. Ao fundo há um cenário externo: árvores de copas triangulares à direita e à esquerda, pedras altas atrás das árvores da direita, uma colina na cor verde claro ao centro, mais conjuntos de árvores à direita e à esquerda no fundo, e um céu azul em perspectiva aérea.

Novamente temos o uso do dourado destacando as dobras da roupa da Virgem, principalmente nos joelhos, dando assim ideia de volume. Esta cor também é usada, com menor intensidade, nas árvores e no alto das pedras. Assim como na cena da Crucificação, identificamos algumas pinceladas douradas no céu. A figura de Cristo também se assemelha àquela da primeira iluminura, bem como as árvores e o cenário. Isto nos sugere que o mesmo iluminador fez as duas cenas, ou pelo menos esses elementos, nas duas cenas.

Figura 101. Maria com Cristo Morto, f. 25r.
Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460.
Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016)



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Figura 102. Maria com o Menino e um anjo, f. 28v.
Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460.
Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

4.3.4 Maria com o Menino Jesus e um anjo

Na margem esquerda do fólio 28v, onde se inicia a oração *O Intemerata*, há uma miniatura de Maria com o Menino Jesus e um anjo [Figura 102], que possui a mesma medida, formato e moldura da anterior.

À esquerda da imagem está sentada Maria, de perfil, com o Menino Jesus no colo. Sua cabeça está inclinada para baixo e ela olha para a criança. Diferentemente das outras imagens, aqui ela veste túnica azul e manto preso às costas, deixando seus cabelos loiros e compridos à mostra, elemento que costuma significar, iconograficamente, jovialidade. Sobre sua cabeça há uma auréola dourada. Novamente vemos o uso intenso do dourado nas roupas da Virgem, marcando seus joelhos e dobras das roupas. Seu rosto é muito semelhante ao da cena da *Pietà*.

O Menino Jesus, que possui auréola em forma de raios dourados, está nu, sentado no colo de Maria, e tem os braços esticados na direção do anjo à sua frente. Este, por sua vez, está em pé na frente da mãe e do filho, e olha para baixo, na direção da criança. Seus cabelos são loiros, suas asas são verdes e sua longa túnica é branca. Em suas mãos há uma harpa.

O cenário que vemos é de um ambiente interno: atrás da Virgem, à esquerda da composição, há um painel vermelho com detalhes dourados; no fundo da composição há uma sequência de arcos e outro painel logo abaixo, desta vez na cor azul com detalhes dourados; o chão é de azulejos verdes.

Devemos sublinhar que tanto esta imagem quanto a anterior, ao contrário da maioria das imagens presentes no livro, não correspondem a uma passagem narrativa específica na Bíblia, nos Evangelhos apócrifos ou na Legenda Áurea, mas são imagens de caráter devocional que combinam com o texto das orações que acompanham. Como já dissemos no capítulo anterior, as orações *Obsecro te* e *O Intemerata* eram recitadas de maneira independente em relação ao restante do livro de horas durante a Idade Média, e eram bastante populares.

4.3.5 Anunciação

Nas matinas do Ofício da Virgem (f. 32r) temos a miniatura da Anunciação [Figura 103] ocupando meia página e três miniaturas nas margens, em formato circular: na margem direita, em cima, o Nascimento da Virgem [Figura 104], na mesma margem, logo abaixo, a Apresentação da Virgem no templo [Figura 105], e na margem inferior as Bodas de Maria e José [Figura 106]. Este é o único fólio do livro que conta com essa disposição [Figura 107].

Na Anunciação podemos ver, à esquerda da cena, Maria ajoelhada [Figura 108], tendo à sua frente um livro aberto, apoiado em um genuflexório coberto por um tecido cinza. Sua aparência é bastante jovem, com os longos cabelos loiros descobertos e o rosto oval. Suas roupas permanecem as mesmas: vestido longo de mangas compridas azul e um manto preso ao decote do vestido, na mesma cor. O manto é bem longo e cai em diversas dobras pelo chão. Ela tem a mão direita levantada, em sinal de saudação, e leva a mão esquerda ao peito, indicando talvez ter sido surpreendida pelo anjo que está atrás dela. Sua cabeça e seu olhar também se voltam para trás, na direção do ser celeste.

Figura 107. Anunciação com três miniaturas na margem, f. 32r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Figura 103. Anunciação, f. 32r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Figura 108. Maria, o anjo, a pomba e o vaso com lírios, detalhes da Anunciação, f. 32r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016

É interessante analisar mais profundamente a atitude de Maria nesta cena. Sua posição ajoelhada e a presença do livro – aberto - à sua frente, nos faz inferir que ela estava usando este objeto para fazer suas orações e que teria sido surpreendida pela chegada do anjo. Conforme já discutido no capítulo 1 desta tese, a partir do século XIII, tanto a presença do livro na cena como a própria postura de oração de Maria ligam-se às práticas sociais letradas que relacionam oração silenciosa e leitura privada.³⁶⁴

Neste sentido, a iluminura da Anunciação ganha uma interpretação especial, segundo Paul Saenger:

Na segunda metade do século XIV e século XV, a cena da Anunciação era representada por duas tradições iconográficas diferentes. Em uma, um ou ambos os braços da Virgem estão estendidos com a palma aberta enquanto ela se vira de um livro para escutar as palavras do anjo. [...] Na segunda iconografia da Anunciação, que sugere uma infusão silenciosa da graça Divina, a Virgem é representada no ato de ler, raios de luz saindo de seu coração, suas mãos postas com palmas e dedos tocando-se ou com os braços cruzados sobre o peito, outra postura de oração que significa internalização. Ambas as cenas da Anunciação regularmente antecedem as Horas da Virgem e são um reflexo de uma sociedade em transição de uma recitação oral de orações para sua silenciosa contemplação.³⁶⁵

Assim, temos uma via dupla: ao mesmo tempo que a atitude de Maria na cena da Anunciação funciona como um exemplo que deve ser seguido pelos fiéis, e principalmente pelas mulheres, também pode emular o comportamento destes.³⁶⁶

Voltando à cena da Anunciação, o outro personagem presente é o anjo [Figura 108]. Ele se localiza à direita, atrás de Maria. Sua posição é difícil de decifrar: ele ainda está voando, como se tivesse acabado de chegar, ou está ajoelhado sobre a perna direita, tendo a perna esquerda flexionada à frente? Suas roupas – uma túnica vermelha com uma fenda na lateral por onde vemos outro tecido branco - são amplas e possuem várias dobras, o que dificulta essa identificação. Suas asas são douradas e estão abertas. Seus cabelos são loiros e estão presos para trás por uma espécie de trança no alto da cabeça. Ele parece olhar para baixo

³⁶⁴ Cf. seção “2.4 Usos e funções dos livros de horas e de suas imagens” desta tese.

³⁶⁵ “*In the second half of the fourteenth century and in the fifteenth century, the scene of the Annunciation was represented by two distinct iconographic traditions. In one, one or both of the Virgin’s arms were extended with open palm while she turned from a book and listened to the words of an angel. [...] In the second iconography of the Annunciation suggesting a silent infusion of Divine grace, the Virgin was depicted in the act of reading, light beams rushing to her heart, her hands either placed with palms and fingers touching or with arms crossed upon the chest, another static posture of prayer signifying internalization.*” SAENGER, P. Books of hours and the reading habits of the later Middle Ages. *Scrittura & Civiltà*, n. 9, p. 262, 1985.

³⁶⁶ Para mais informações acerca deste assunto ver SOUZA, M. I. E. D. S. As mulheres e os livros de horas. In: *Encontros com as imagens medievais*. Macapá: UNIFAP, 2017, p. 112-132. Disponível em: <https://www2.unifap.br/editora/files/2014/12/PEREIRA-2017.-Encontros-com-as-imagens-medievais.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022 e SOUZA, M. I. E. D. S. *Orações pintadas: iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/830354.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022

enquanto aponta para Maria com a mão esquerda e segura uma flâmula com a mão direita, onde está escrita a saudação “*Ave Maria gratia plena*” (Ave Maria cheia de graça). Lembremos que esta saudação espelha o que está registrado no Evangelho de Lucas.³⁶⁷

Próximo ao anjo, no canto inferior direito, pouco visível por conta de um desgaste da camada pictórica, há um vaso branco com flores brancas [Figura 108]. Estas provavelmente são lírios, símbolo utilizado na iconografia para representar a pureza e a virgindade de Maria. É interessante notar que a tinta verde usada para o caule e a folhagem tem a mesma transparência já observada em outras partes do livro.

A pomba branca, símbolo do Espírito Santo, localiza-se logo acima da cabeça do anjo, envolta por um rastro dourado que tem origem na paisagem que observamos à direita, através de um portal [Figura 108]. Segundo Schiller, a tradição de representação da pomba branca remonta ao século IX, derivada da ênfase que se deu à época ao texto de Lucas que narra: “O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra; por isso o Santo que nascer será chamado Filho de Deus”.³⁶⁸ Esse versículo passa a ter importância fundamental para que se compreenda o mistério da Encarnação, e a partir daí os artistas esforçam-se para representar a pomba em cenas da Anunciação.³⁶⁹

O cenário é um elemento que se destaca nesta composição: sua concepção ganha importância a partir do século XIV, por conta de uma nova orientação artística em que a construção da cena como um todo passa a fazer parte do significado do tema iconográfico, devendo representar o mundo terrestre de maneira familiar para facilitar a experiência pessoal da fé.³⁷⁰ Aqui a preocupação é descrever não somente a cena, mas como era o mundo terrestre no qual Deus se fez presente. Além disso, preocupações artísticas e estilísticas em relação à construção do espaço, perspectiva e realismo das representações começam a aparecer, bem como a necessidade de aproximar o leitor, ou o fiel, do universo divino e facilitar sua experiência pessoal. O espaço interior da imagem da Anunciação torna-se importante como o espaço da existência terrestre.

Segundo David Robb, foi o Mestre do livro de horas do Marechal Boucicaut o primeiro a representar, em uma iluminura, a Anunciação em um cenário unificado, em que a Virgem e o anjo não estão separados por nenhuma estrutura e onde o interior ganha importância em relação ao exterior, misturando elementos de um espaço eclesiástico, como o

³⁶⁷ Lc 1:28. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1787.

³⁶⁸ Lc 1: 35. *Ibidem*, p. 1787.

³⁶⁹ SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Great Britain: New York Graphic Society, 1971, p. 43, v. 1.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 46; ROBB, D. The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries. *The Art Bulletin*, v. 18, n. 4, p. 485, 1936.

genuflexório, um pequeno altar ou baldaquino e os arcos triunfais, com elementos de um espaço comum como pequenas janelas, cortinas e almofadas. Ainda segundo o autor este tipo de cenário foi muito utilizado na França durante o século XV.³⁷¹

Assim, identificamos nesta iluminura um cenário de formato circular. À esquerda, atrás da Virgem, podemos ver um dossel vermelho com detalhes dourados, a mesma cor da túnica do anjo. Há inscrições nele, pois identificamos as letras “OR” no sentido diagonal, exatamente atrás da cabeça da Virgem, e “OBIS BE” no mesmo sentido, dessa vez na direção da mão de Maria. É difícil precisar o que estaria escrito, mas podemos supor que seja “ORA PRO NOBIS BEATA”, uma frase de súplica, um pedido para que a Virgem ore pelos fiéis. Essa frase liga-se à atitude devota da Virgem já discutida anteriormente, emulada pelos fiéis, que ao mesmo tempo também pedem por sua intercessão, colocando Maria num duplo papel de intercessora e de devota, reforçando novamente o caráter devocional desta cena.

Ao mesmo tempo, percebemos que uma parte da frase se repete no canto superior direito do dossel (OR) e embaixo, atrás do genuflexório (RO), como se esta frase constituísse, junto com as filigranas douradas, uma estampa do tecido.

O dossel parece exercer uma dupla função: ao mesmo tempo que compõe a cena como um objeto facilmente reconhecível e presente nas residências dos fiéis, também funciona como uma espécie de plano de fundo que visa destacar a figura de Maria, separando-a de maneira sutil do anjo e do restante do espaço. No fundo do recinto de formato circular há uma parede cinza com duas janelas altas decoradas com quadrilóbulos, emolduradas por duas colunas, sobre as quais identificamos com alguma dificuldade um pequeno brasão azul sobre cada uma delas. É importante frisar que esses brasões não têm de fato o papel de identificar algum personagem proprietário do livro, pois servem mais para compor um ambiente aristocrático.

Embaixo da janela parece haver uma espécie de banco, cuja base é decorada com estruturas semelhantes às das janelas. À direita um portal quadrado através do qual se descortina uma paisagem; é por este portal que entraram a pomba e o anjo. O chão é de ladrilhos amarelos, que seguem até o final da sala, encontrando a base do banco das janelas ao fundo numa linha semicircular, reforçando a profundidade do espaço. Esta percepção também é sublinhada pelo teto em forma de arco revestido com tábuas de madeira. Por fim, é importante destacar que, além da mesma moldura dourada em forma de arco que aparece nas

³⁷¹ ROBB, D. The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries. *The Art Bulletin*, v. 18, n. 4, p. 499 e 500, 1936.

outras cenas já analisadas, a Anunciação possui outra moldura interna, na cor marrom, no formato de um arco ogival.

Neste mesmo fólio do livro BNRJ 50,1,016 há três iluminuras nas margens que ilustram cenas da vida da Virgem em momentos anteriores e posteriores ao de sua Anunciação. No primeiro medalhão, localizado em cima, à direita, figura o Nascimento da Virgem, narrada no Evangelho Apócrifo de Tiago³⁷² e na Legenda Áurea [Figura 104]. Iconograficamente, esta cena toma como modelo a Natividade de Cristo,³⁷³ e nela geralmente aparece Ana deitada em uma cama, sendo auxiliada por mulheres e a Virgem sendo banhada em primeiro plano por outras mulheres, espelhando o tema do banho de Cristo na Natividade, comum em fontes bizantinas. No século XV a Natividade da Virgem ganha contornos mais burgueses e a cena se torna uma cena de gênero.³⁷⁴

Na iluminura do livro BNRJ 50,1,016 há uma mulher em uma cama, uma criança e outra mulher de pé ao lado da cama. A mulher que está na cama é Ana, mãe de Maria, e está recostada sobre travesseiros, com seus cabelos presos em um turbante, e auréola sobre sua cabeça. Ela recebe o bebê, nu e com auréola, das mãos de outra mulher, que está de pé ao lado da cama. Esta veste uma roupa cinza e tem os cabelos presos em um turbante branco. Devemos notar que o cenário aqui é o mesmo da iluminura principal: o chão de ladrilhos amarelos, a janela ao fundo, e a cama com dossel vermelho. Notemos ainda, nas duas laterais da moldura azul, por dentro da imagem, duas estruturas que parecem vigas de madeira, como uma segunda moldura que protegesse este espaço íntimo.

No segundo medalhão, localizado logo abaixo do primeiro, ainda na margem direita, a cena que vemos é a Apresentação da Virgem no templo, também narrada no Evangelho Apócrifo de Tiago³⁷⁵ e na Legenda Áurea [Figura 105]. Segundo James Hall, esta cena é representada a partir do século XIV tanto de maneira separada quanto como parte do ciclo da Vida da Virgem,³⁷⁶ sublinhando seu caráter simbólico de consagração.³⁷⁷

³⁷² ZILLES, U. *Evangelhos Apócrifos*. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 2004, p. 28.

³⁷³ REAU, L. *Iconographie de l'art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 162, t. II.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 170-171.

³⁷⁵ ZILLES, op. cit., p. 29-30.

³⁷⁶ HALL, J. *Dictionary of subjects and symbols in art*. New York: Harper and Row Publishers, 1974, p. 252.

³⁷⁷ REAU, op. cit., p. 165.

Figura 104. O Nascimento da Virgem, f. 32r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Diz a narrativa que, ao completar três anos, Maria é levada por seus pais para ser consagrada a Deus e morar no Templo. Chegando lá todos se assustam pela destreza da criança ao subir os quinze degraus, sem a ajuda de ninguém. O sacerdote, geralmente identificado como Zacarias, a espera no topo da escada, enquanto seus pais a observam. Esta é a cena que vemos no medalhão do livro de horas BNRJ 50,1,016. Em primeiro plano temos uma criança, de vestido branco e auréola, ajoelhada em uma escada, em cujo topo está o sacerdote, que lhe estende os braços. Observando a cena estão Ana, com os braços cruzados sobre o peito, e um homem mais velho, de chapéu vermelho e capa azul, que deve ser Joaquim, pai da Virgem. Devemos salientar que Ana está representada da mesma forma que a filha será representada quando estiver mais velha, como podemos ver na iluminura principal.

No terceiro medalhão, localizado na margem inferior, vemos outra cena: as Bodas de Maria e José [Figura 106]. O casamento propriamente dito não é narrado em nenhum Evangelho Apócrifo nem na Legenda Áurea, as narrativas indicam apenas que José foi escolhido através do milagre do florescimento de seu bastão e levou Maria sob sua proteção, sem, porém, casar-se com ela. Ainda, a descoberta e desconfiança em relação à sua gravidez e o sonho em que José é avisado por um anjo do milagre que acontecera com sua futura esposa também constam dos Apócrifos. No relato bíblico de Mateus³⁷⁸ fica bem claro que José não se casa com Maria, apenas assume um noivado com ela. Antes do casamento ocorre a Anunciação, o que faz José desconfiar da Virgem, e somente após o sonho com o anjo que lhe

³⁷⁸ REAU, L. *Iconographie de l'art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 170-172, t. II

avisa sobre o ocorrido é que ele se casa com ela. Assim, a tradição cristã supõe que em algum momento entre a aceitação da gravidez e da inocência de Maria e a Natividade de Cristo, Maria e José contraíram matrimônio.

Figura 105. Apresentação da Virgem no Templo, f. 32r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Figura 106. Bodas de Maria e José, f. 32r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Mesmo assim, o tema do casamento da Virgem é representado na iconografia desde o século XII em Bizâncio. No Ocidente, a cena toma como modelo os casamentos judaicos, mostrando os noivos diante do sacerdote, que celebra o rito. Na tradição italiana José coloca o anel no dedo da Virgem, já na tradição francesa os noivos se dão as mãos diante do sacerdote que os abençoa. Em algumas cenas inclui-se os pais da Virgem, ou as companheiras de Maria no templo, ou ainda os outros pretendentes de Maria.³⁷⁹

Na iluminura do livro BNRJ 50,1,016 estamos novamente em um recinto com as vigas de madeira emoldurando-o nas laterais. Vemos José representado como um homem de idade avançada, apoiando-se em seu bastão, vestindo túnica cinza, manto vermelho e capa azul. O sacerdote, bem no centro da composição, segura sua mão e a mão de Maria, que está de frente para José. Ela é representada de maneira muito semelhante à da iluminura central: jovem, com longos cabelos loiros à mostra, roupa azul e auréola. Note-se que não há auréola sobre a cabeça de José. Há mais duas pessoas na cena, uma mulher atrás de Maria e um homem atrás do sacerdote. O cenário assemelha-se ao de Pentecostes, com ladrilhos verdes no chão e paredes cinza com janelas quadradas, como se fosse o interior de uma igreja.

Também é importante salientar que estas cenas compõem, junto com as outras representadas nas horas canônicas, o ciclo da Vida da Virgem, tema que se torna comum a partir do século XIII tanto em livros iluminados quanto em outros suportes como pinturas, afrescos e mesmo gravuras. Um dos exemplos mais célebres no Ocidente é o conjunto de representações feitas por Giotto na Capela Scrovegni entre 1304 e 1306, em que as três cenas analisadas acima aparecem.³⁸⁰ Na França tal iconografia aparece principalmente em manuscritos, como por exemplo no livro de horas do duque de Bedford [Figura 109].

Observando, assim, o conjunto das quatro miniaturas presentes neste fólio [Figura 107], podemos notar a preocupação com a integração entre as cenas: o cenário da Anunciação é o mesmo do Nascimento da Virgem, a Virgem está representada da mesma forma na Anunciação e nas bodas, Ana está representada como a Virgem na Apresentação do templo; o mesmo cinza foi usado no genuflexório da Anunciação, nas roupas do sacerdote na apresentação e nas roupas de José nas bodas; o mesmo azul foi usado nas roupas da Virgem e de Ana, na capa de Joaquim e na de José; o mesmo vermelho é usado no dossel da cama, nas roupas do anjo, no chapéu de Joaquim e no manto de José; a moldura interna da cena pode ser vista nas três representações que ocorrem em recintos fechados: a Anunciação, o Nascimento

³⁷⁹ Cf. HALL, J. *Dictionary of subjects and symbols in art*. New York: Harper and Row Publishers, 1974, p. 200 e REAU, L. *Iconographie de l'art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 170-171, t. II.

³⁸⁰ Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni

da Virgem e as Bodas com José. Além disso, as molduras das miniaturas marginais são formadas pelo prolongamento dos caules das folhas de acanto que decoram as margens, misturando-se assim ao restante da decoração. Isso demonstra, novamente, a preocupação do artista com a composição do livro, e a coordenação de uma mesma pessoa em todas as cenas.

Há também, neste fólio especificamente, a preocupação em construir uma narrativa cronológica, que se inicia com o nascimento da Virgem, passa para sua apresentação no templo, vai para a Anunciação e termina nas bodas com José, ilustrando cenas da vida da Virgem em momentos anteriores e posteriores ao da Anunciação, conforme narrados pelos Evangelhos apócrifos, misturando assim, dentro do livro, dois ciclos iconográficos diferentes, porém paralelos: o da Vida de Maria e o da Infância de Cristo – reproduzida nas outras horas canônicas. Ou seja, a preocupação aqui é narrativa e cronológica, é fazer com que o fólio nos conte uma história, partindo da iluminura central e passando pelas vinhetas na borda: a história da vida de Maria até o momento da Anunciação.

Apesar de não encontrarmos em outros fólios do livro de horas BNRJ 50,1,016 esta disposição, com medalhões circundando a iluminura central e constituindo uma lógica narrativa, podemos encontrá-la em outros livros parisienses do século XV, como por exemplo no livro de horas do duque de Bedford, localizado na British Library, datado entre os anos de 1410 e 1430 [Fig. 109], e no manuscrito 469 [Fig. 110], feito em Paris nos anos 1410 pelo chamado Mestre de Mazarino e localizado na biblioteca de mesmo nome. Segundo François Avril e Gregory Clark foi o Mestre de Mazarino o primeiro a utilizar este tipo de composição com vinhetas nas margens.³⁸¹

É curioso notar que no livro de Bedford quase todos os fólios possuem iluminuras nas margens, e tais iluminuras estão inseridas em medalhões emoldurados por prolongamentos dos caules das folhagens marginais. Apenas o fólio da Anunciação possui cenas emolduradas por estruturas arquitetônicas. Outro ponto que devemos salientar é que as três cenas marginais do livro BNRJ 50,1,016 também aparecem no livro de Bedford, e as cenas do nascimento da Virgem nos dois livros apresentam muitas semelhanças, como podemos ver na figura 111.

Estas semelhanças demonstram a circulação de motivos e modelos entre os iluminadores de um mesmo meio artístico, neste caso um modelo de composição do fólio que circulou entre os artistas franceses no século XV, e se manteve vivo mesmo cinquenta anos depois de sua primeira utilização.

³⁸¹ Cf. CLARK, G. *The Spitz Master: a Parisian book of hours*. Los Angeles: The J. Paul Getty, 2005, p. 70 e AVRIL, F. Les copies à répétition. A propos de la circulation et de la dissemination des modèles. In.: *Tributes to Jonathan J. G. Alexander*. Harvey Miller Publishers, 2006, p. 130.

Fig. 109. Mestre de Bedford. Anunciação com cenas da vida da Virgem, f. 32r. Horas de Bedford, Paris, c. 1410. Londres: The British Library (ms. Add 18850).



Fonte: British Library. Disponível em: https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_18850_bedford.

Fig. 110. Mestre de Mazarino. Anunciação com cenas da vida da Virgem, f. 13r. Livro de Horas para uso de Paris, Paris, c. 1410. Paris: Bibliothèque Mazarine (ms. 0469).



Fonte: Biblissima.fr.

Figura 111. Mestre de Mazarino. Nascimento da Virgem, detalhe do fólio da Anunciação, f. 13. Livro de horas para Uso de Paris, Paris, c. 1410. Paris: Bibliothèque Mazarine (ms. 0469).



Fonte: Biblissima. fr. Disponível em: <https://portail.biblissima.fr/fr/ark:/43093/iftadab87c163e0c42a38f7896846f0025a48b07477c3e>.

4.3.6 Visitação

No fólio 52v, marcando o início das laudes do Ofício da Virgem, temos a iluminura da Visitação [Figura 112]. Ela consiste no encontro entre Maria, já grávida de Jesus, e sua prima Isabel, grávida de João Batista. Tal cena é narrada no Evangelho de Lucas,³⁸² logo após a Anunciação, e conta que Maria resolveu visitar sua prima ao saber de sua gravidez, e acaba passando três meses com ela, até o nascimento de João. Ela ganha uma representação própria a partir do século XIV, inserida em ciclos da Vida da Virgem.³⁸³ Tipicamente, os artistas representam o abraço entre as duas mulheres, ocorrido na frente da casa de Isabel.

Na Visitação do livro de horas BNRJ 50,1,016 temos exatamente esta cena representada. Maria está de pé, à esquerda, é jovem e tem seus cabelos à mostra [Figura 113]. Suas roupas são azuis, um vestido preso à cintura e um manto com uma pequena gola, o qual ela segura na frente da barriga com a mão direita, destacando assim sua gravidez. Sua mão esquerda tem uma posição curiosa, pois está torcida para trás segurando a outra ponta do manto. Sua cabeça está levemente abaixada, e ela olha para a mulher à sua frente.

Esta é Isabel, que está de pé e leva os braços na direção de Maria, como se fosse abraçá-la [Figura 113]. Ela usa um vestido vermelho de mangas compridas com detalhes em branco, além de uma espécie de bolso branco na lateral. Este é o mesmo vermelho já visto nas iluminuras do fólio 32r. No pescoço um limpel branco e na cabeça um manto branco cobrindo-lhe os cabelos, vestimentas características de mulheres mais velhas. Ao contrário de Maria, a barriga de Isabel está bastante visível sob suas roupas. O rosto de Isabel, no entanto, está bastante desgastado. Ambas as mulheres possuem auréola.

A cena se passa em um local externo, com uma pequena colina verde à esquerda, atrás de Maria, com uma árvore em cima. Ao centro, no fundo, vemos primeiro um rio onde há um barco com três ocupantes, e na outra margem torres altas, uma circular e outra com telhado pontudo. À direita, atrás de Isabel, uma construção menor, que pode ser sua casa, num tom de cinza mais claro, com dois andares, telhado em duas águas, janelas laterais com quadrilóbulos e uma entrada ao lado em forma de arco. O céu segue o mesmo efeito das outras paisagens, começando mais claro e escurecendo conforme se aproxima do topo da imagem, de cujo centro podemos perceber alguns raios dourados que caem na direção das mulheres.

³⁸² Lc 1: 39 – 45. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1787.

³⁸³ SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Great Britain: New York Graphic Society, 1971, p. 55, v. 1.

Figura 112. Visitação, f. 52v. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Figura 113. Maria e Isabel, detalhes da Visitação, f. 52v.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Novamente chamamos a atenção para o uso do dourado nas roupas das mulheres e para destacar pontos de luz na árvore atrás de Maria, nas construções ao fundo, na casa de Isabel e no céu. A borda da imagem é a mesma das outras iluminuras, fina, na cor dourada avermelhada em relevo e em forma de arco.

4.3.7 Natividade

A próxima iluminura, que marca o início das primas do Ofício da Virgem, é a Natividade, localizada no fólio 62r [Figura 114]. É importante salientar que nos Evangelhos canônicos de Lucas e Mateus a narrativa da Natividade é bem sucinta e não fornece muitos detalhes, sendo imediatamente acompanhada do Anúncio aos pastores e da Epifania.³⁸⁴ São os Evangelhos apócrifos, a Legenda Áurea e outros textos da tradição cristã que fornecerão mais detalhes sobre o evento e servirão como fonte inspiradora para os artistas.

Na imagem vemos Maria à esquerda da composição [Figura 115], ajoelhada, com as mãos postas em oração. Novamente seus cabelos estão à mostra, seu vestido é azul, seu manto é azul e está preso ao decote do vestido. Ela porta auréola e olha para baixo, na direção de um bebê nu, deitado em um pedaço de seu manto.

Este bebê é o Menino Jesus recém-nascido. Ele tem à sua volta raios dourados, bem como uma auréola ao redor de sua cabeça. Ele olha diretamente para Maria, e estica seu braço direito em direção a ela. Sua perna direita está dobrada e passa por baixo da perna esquerda. Notamos um grande desgaste na área de seu rosto e raios dourados que emanam dele.

José, à direita, também se ajoelha diante do Menino. Sua aparência é exatamente a mesma da cena das Bodas, no fólio 32r: calvo, cabelos brancos, barba branca, capa azul, manto vermelho e túnica cinza. Um chapéu marrom encontra-se no chão, próximo a ele, e seu cajado está apoiado em seu braço esquerdo, enquanto sua mão direita segura uma vela.

A presença da vela nesta imagem demonstra a influência dos relatos de Brígida da Suécia (1303-1373). Pouco antes de sua morte ela fez uma peregrinação à Terra Santa, e escreveu um relato das visões que teve quando lá esteve. Segundo Schiller, seus relatos devem ter se tornado conhecidos pouco tempo depois de sua morte, já que em c. 1380 já se encontram representações da Natividade que seguem de maneira detalhada tais relatos.³⁸⁵ Assim, segundo o relato de Brígida, José teria levado a vela até o local onde Maria estava para ter a criança, como uma forma de iluminação. Porém, quando a criança nasceu, a luz que dela

³⁸⁴ Mt 2: 1 – 12. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1703; Lc 2: 1 – 7. Ibidem, pp. 1789-1790.

³⁸⁵ SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Great Britain: New York Graphic Society, 1971, p. 78, v. 1.

emanou foi tão forte que ofuscou a luz da vela. A partir desse relato, a representação da vela em cenas da Natividade ganha um significado bastante específico: Cristo é a luz do mundo.³⁸⁶

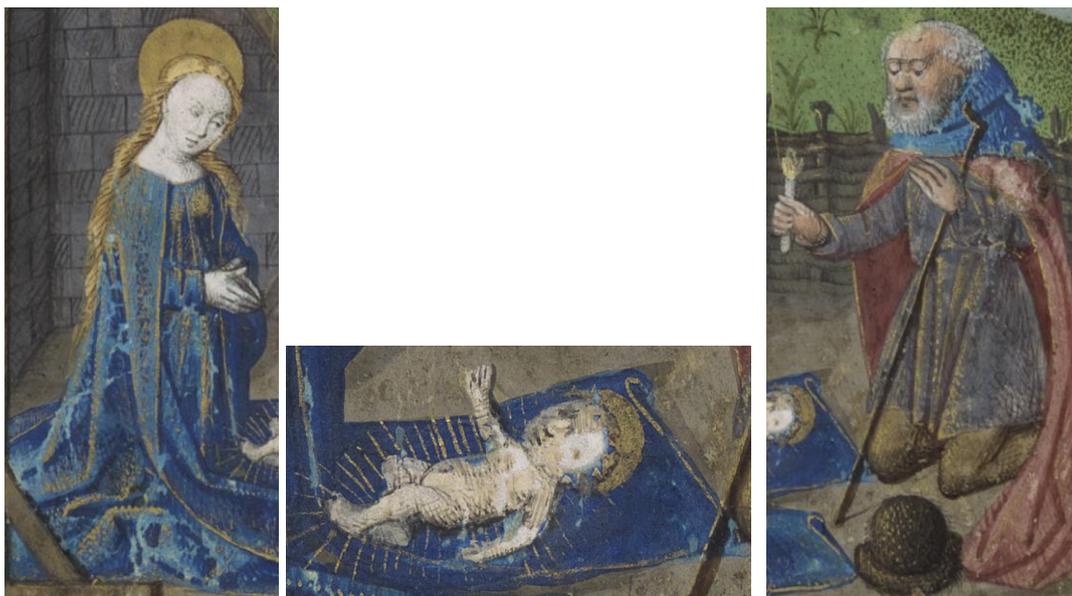
Figura 114. Natividade, f. 62r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

³⁸⁶ SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Great Britain: New York Graphic Society, 1971, p. 78, v. 1.

Figura 115. Maria, o Menino e José, detalhes da Natividade, f. 62r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

A influência do relato da santa também pode ser observada na própria atitude de Maria e José, que ao se ajoelhar diante do Menino estão, na verdade, adorando-o. Esta atitude é relatada nas visões de Brígida, mas também em relatos mendicantes do século XIII, que narram como Maria e José ajoelham-se e dão graças diante do Menino recém-nascido.³⁸⁷ Tais relatos estão em pleno acordo com o sentimento religioso da época, enfatizando uma relação mais próxima e devocional entre os pais e o Menino.³⁸⁸

O cenário em que se desenrolam os acontecimentos é um espaço externo. À esquerda, atrás de Maria, uma pequena cobertura de aparência simples, com paredes de tijolos cinza e um telhado com um buraco, cobrindo apenas Maria e o Menino. Desde o século IV representa-se a cena da Natividade em uma espécie de gruta ou caverna, inspirada pelos relatos apócrifos. Foi somente a partir do século IX que o estábulo começou a aparecer em representações ocidentais da Natividade, sob a forma de um telhado sustentado por quatro colunas e uma sólida parede ao fundo,³⁸⁹ tal qual vemos na imagem do fôlio 62r. A partir daí o estábulo se tornou um cenário comum para este tipo de representação. No entanto, ausências importantes na cena são o burro e o boi, elementos tradicionais das cenas da Natividade, e que caracterizariam melhor um estábulo.

Atrás de José, separando o espaço em que estão os personagens do restante do cenário, há uma cerca baixa. Atrás da cerca podemos ver uma paisagem semelhante a todas as outras

³⁸⁷ SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Great Britain: New York Graphic Society, 1971, p. 76, v. 1.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 77.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 67.

cenas externas que vimos no livro até agora: uma colina verde, árvores sobre esta colina, um pequeno rio, outra colina com árvores ao longe, a silhueta de uma cidade bem no fundo da composição, um céu em perspectiva aérea. Também nessa iluminura aparecem raios de luz dourada no topo, que caem sobre o Menino, e cuja fonte parece estar além da imagem, acima dela, representando a luz divina.

4.3.8 Anúncio aos pastores

Marcando o início das terças do Ofício da Virgem, no fólio 67r, temos a iluminura do Anúncio aos pastores [Figura 116]. Narrado pelo Evangelho de Lucas,³⁹⁰ o Anúncio aos pastores era comumente representado junto às cenas da Natividade, como se fizessem parte de um mesmo momento. Havia também o costume de representar, na tradição oriental, a Adoração dos magos, momento que se segue ao Anúncio.

Na cena do livro de horas em questão há dois pastores em primeiro plano. Um está de pé, de costas para o observador, e olha para cima [Figura 117]. Sua camisa é vermelha, suas calças são amarelo claras, suas botas marrons; ele tem na cintura uma pequena bolsa e na cabeça um chapéu marrom. Ele leva a mão esquerda aos olhos, para ver melhor o que está acima dele, e se apoia em um cajado com a mão direita.

É para um anjo, representado no centro da composição, no céu, que os pastores direcionam seu olhar [Figura 117]. Ele está representado em tons mais escuros de azul e dourado, e em suas mãos há uma flâmula dourada. Dele também partem raios dourados que iluminam os pastores. É o anjo que anuncia o nascimento de Cristo aos pastores, representando a humanidade.

Os rebanhos aparecem ao fundo da composição, em dois lugares: logo atrás dos pastores, e na colina localizada no fundo à esquerda, em torno de uma árvore. É possível ver a silhueta de um cão montando guarda próximo a este rebanho. A cena se desenrola em uma calma paisagem, num momento em que os pastores parecem estar descansando. Um pedregulho, duas colinas com árvores, um rio com duas pequenas embarcações, a muralha de uma cidade e altas torres ao fundo compõem o cenário da iluminura. O céu é novamente pintado em perspectiva aérea, e dessa vez vemos alguns pássaros próximo a uma das torres. Destacamos novamente o esquema cromático, com o uso do cinza, do vermelho, do azul e do

³⁹⁰ Lc 2: 8 – 14. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1790.

marrom já usados em outras cenas, bem como do dourado para representar os pontos de iluminação da cena.

Figura 116. Anúncio aos Pastores, f. 67r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Figura 117. Os pastores, o anjo e o rebanho em torno da árvore, detalhes do Anúncio aos Pastores, f. 67r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

4.3.9 Fuga para o Egito

A próxima miniatura do livro de horas BNRJ 50,1,016 é a Fuga para o Egito [Figura 118], no fólio 75v, marcando o início das vésperas do Ofício da Virgem. Conforme já informamos na seção 4.3 deste capítulo, acreditamos que, originalmente, havia mais duas iluminuras nos fólios que estão faltando neste códice – 70 e 73 – marcando o início das sextas e das noas.

A Fuga para o Egito é narrada no Evangelho de Mateus,³⁹¹ que conta como José foi avisado por um anjo, em sonho, que deveria levar a Virgem e o Menino para o Egito, para fugir das perseguições de Herodes. Mais detalhes sobre essa narrativa encontram-se também no Evangelho do Pseudo-Mateus.³⁹²

A iluminura em questão é um pouco mais complexa do que as outras imagens do livro, pois traz três acontecimentos simultâneos, relacionados à fuga. Em primeiro plano, à direita da composição, temos a Virgem carregando o Menino sentada em um burrico, que está sendo conduzido por José [Figura 119].

José está representado exatamente da mesma maneira do que nas outras duas cenas em que já apareceu: calvo, cabelos e barba brancos, capa azul, manto vermelho, túnica cinza. Ele está de pé, caminhando ao lado do burrico, e olha para cima. Maria está sentada sobre o

³⁹¹ Mt 2: 13- 23. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1705-1706.

³⁹² ZILLES, U. *Evangelhos Apócrifos*. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 2004, p. 67-68.

burrico, usando vestido e manto azuis, mas desta vez o manto cobre-lhe a cabeça e todo o corpo, estando enrolado sobre o burrico. Ela aproxima o Menino recém-nascido, todo enrolado em uma manta branca, de seu rosto. O Menino também olha para ela, e ambos possuem auréola.

Figura 118. A Fuga para o Egito, f. 75v. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Em segundo plano, integradas ao cenário da composição, vemos a representação de outras duas lendas contadas nos relatos apócrifos que se conectam com a Fuga para o Egito: a lenda da Queda dos ídolos³⁹³ e o milagre da colheita.

³⁹³ ZILLES, U. *Evangelhos Apócrifos*. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 2004, p. 72.

À direita, atrás da família que foge, temos uma colina verde com árvores. Sobre esta colina há um grande pedestal dourado partido, e uma estátua da mesma cor, que estava sobre este pedestal, caindo. Esta seria a estátua de um ídolo pagão. Conforme conta a lenda da Queda dos ídolos, as estátuas de um templo pagão em Sotina teriam caído dos seus altares quando Cristo entrou no Templo para se abrigar junto com seus pais.³⁹⁴ Este relato foi desde cedo incorporado às representações da Fuga para o Egito, pois significaria o triunfo de Cristo sobre o paganismo e os poderes hostis.³⁹⁵ Ainda, tal lenda conecta-se a uma profecia de Isaías: “Iahweh, montado em uma nuvem veloz, vai ao Egito/Os deuses do Egito tremem diante dele e o coração dos egípcios se derrete no peito”.³⁹⁶ Nesta iluminura, o ídolo não está em um templo, mas o significado central da história permanece.

Figura 119. A família no burrico, a queda do ídolo, o milagre da colheita, a Virgem com o Menino, detalhes da Fuga para o Egito, f. 75v.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

À esquerda da composição, atrás de Maria, no caminho da estrada pelo qual a família havia passado, vê-se um campo de trigo já crescido e um homem de roupas simples. Ele conversa com um grupo de soldados, montados em cavalos e com lanças [Figura 119]. Esta é a lenda do milagre da colheita, que, segundo Schiller, se torna tema da arte ocidental durante

³⁹⁴ Ibidem, loc. cit.

³⁹⁵ SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Great Britain: New York Graphic Society, 1971, p. 118, v. 1.

³⁹⁶ Is 19:1. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1282.

os séculos XV e XVI, principalmente na pintura flamenga, por um breve período.³⁹⁷ Ela conta que, após saírem de Belém, a Sagrada Família passa por um campo de trigo que está sendo semeado. No entanto, o campo cresce durante a noite e está já pronto para ser colhido na manhã seguinte. É quando chegam os soldados de Herodes que estavam no encalço do Menino. Os camponeses contam-lhe que Ele passara ali durante a semeadura, o que faz com que os soldados desistam da perseguição, deixando a Família assim em segurança.³⁹⁸

Ao fundo da composição há um rio, uma cidade murada com torres, mais colinas e pequenas construções que se integram ao degradê azul que caracteriza o céu. No meio do céu há uma nuvem dourada de onde saem raios que caem sobre a Virgem com o Menino.

4.3.10 Coroação da Virgem

Fechando o ciclo iconográfico da vida da Virgem, nas completas, há uma iluminura da Coroação da Virgem (f. 82r) [Figura 120]. Esta cena está narrada em um escrito apócrifo atribuído a Mélicon, bispo de Sardres, popularizado por Gregório de Tours no século VI, e depois compilado na *Legenda Áurea*.³⁹⁹ Ainda segundo Réau, o tema da Coroação é uma criação da arte francesa do século XII e não tem precedentes na arte bizantina.⁴⁰⁰

No livro de horas BNRJ 50,1,016 a Virgem está ajoelhada diante de Deus Pai, com as mãos postas, e a cabeça inclinada [Figura 121]. Ela usa o mesmo vestido e manto azuis, desta vez preso às suas costas. Seus longos cabelos loiros estão à mostra novamente. Esta é a única imagem em que ela não possui auréola, mas neste caso o objeto é substituído pela coroa, que está sendo colocada na cabeça de Maria por um pequeno anjo.

³⁹⁷ SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Great Britain: New York Graphic Society, 1971, p. 122, v. 1.

³⁹⁸ *Ibidem*, loc. cit.

³⁹⁹ REAU, L. *Iconographie de l'art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 621, t. II.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 622.

Figura 120. Coroação da Virgem, f. 81r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Este anjo é bem diferente do anjo da Anunciação: ele está voando atrás de Maria e segura a coroa com as duas mãos, colocando-a na cabeça da mulher. Sua túnica é branca e está presa à cintura, seus cabelos são castanhos e suas asas azuis. É interessante notar que o anjo não tem aqui o mesmo protagonismo que naquela cena, já que tem um tamanho pequeno e está em segundo plano na composição, apenas compõe a imagem. [Figura 121].

Deus Pai senta-se em seu trono, abençoa Maria com a mão direita e segura o orbe terrestre com a mão esquerda. Sua túnica longa e volumosa é do mesmo tom de vermelho já usado na roupa do anjo da Anunciação, no vestido de Isabel na Visitação, e em outras imagens. Ele tem barba e cabelos grisalhos e sobre a cabeça usa uma tiara papal, associando a figura de Deus ao Papa.

Com efeito, a imagem da Coroação da Virgem remete aos ritos temporais do juramento de vassalagem e da própria coroação de Reis. A posição da Virgem, ajoelhada e de mãos postas, espelha a prática social do rito masculino de vassalagem, em que um vassalo jura fidelidade a seu senhor. Por sua vez, essa prática assemelha-se ao ritual de coroação real, em que o Rei se ajoelha e recebe a coroa do sacerdote.

Deus Pai está sentado em um trono com uma espécie de dossel em tecido verde que se projeta para frente, delimitando assim seu espaço. A estrutura do dossel é decorada com quadrilóbulos, assim como o degrau do trono; e o mesmo tecido verde pode ser visto em seu espaldar. O piso é formado por uma composição de quadrados brancos alternando círculos e estrelas. Ao fundo uma estrutura decorada semelhante a um painel de madeira que separa a cena que vemos de um céu azul em perspectiva aérea, como se a Coroação da Virgem se passasse em um espaço aberto. Neste céu há pequenos pontinhos dourados.

Figura 121. Maria, Deus Pai e o anjo, detalhes da Coroação da Virgem, f. 81r.



4.3.11 Rei Davi

No fólio 88r, onde começam os Salmos Penitenciais, há uma miniatura do rei Davi. [Figura 122]. Davi, originalmente um pastor, teve sua história narrada nos livros de Samuel:⁴⁰¹ ele era o oitavo filho de Jessé e descendia da tribo de Judá. Ele integrava a corte do rei Saul como músico, devido à sua capacidade em tocar harpa e assim alegrar o rei. Seu embate com o gigante Golias marca o início de sua trajetória como grande guerreiro, que culminaria na sua coroação como rei de Israel. Ele é considerado um modelo para reis cristãos. Grande músico e harpista, a ele é atribuída a autoria do Livro dos Salmos.

Figura 122. Rei Davi, f. 88r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

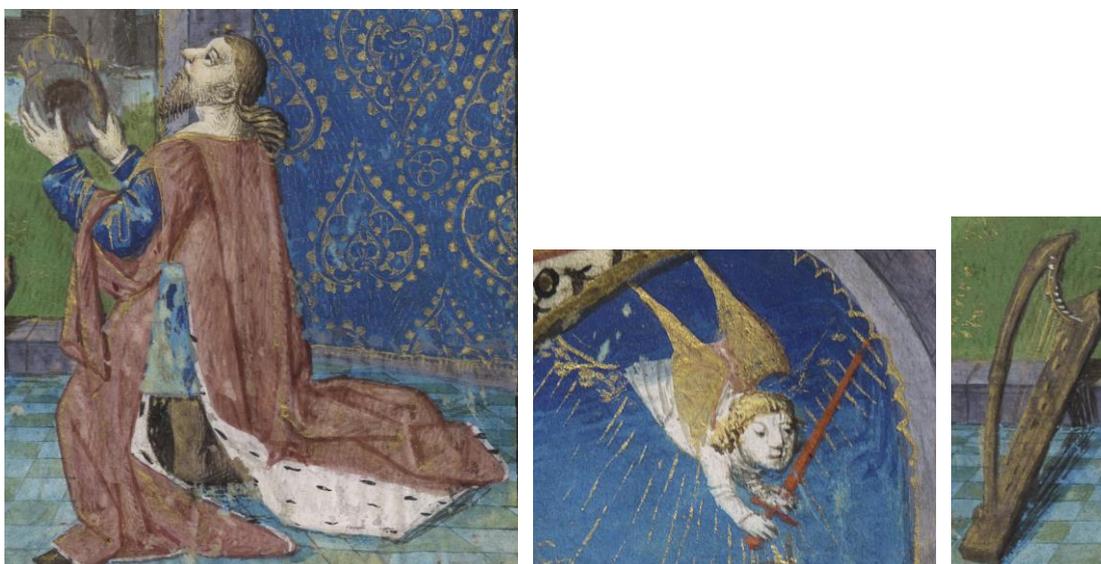
⁴⁰¹ 1 Sm 16-31. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 411-431; 2 Sm 1-23. Ibidem, p. 432-466.

No livro de horas BNRJ 50,1,016 Davi aparece ajoelhado no centro da composição, vestindo uma túnica azul e um longo manto dupla-face: de um lado vermelho e do outro lado com a estampa de arminho característica dos mantos reais. Podemos ver, através da fenda do manto, sua perna ajoelhada. Ele tem uma barba pontuda e cabelos longos castanhos. Em suas mãos uma espécie de chapéu-coroa: um chapéu redondo cinza com uma coroa dourada em volta. Notemos também o trabalho de panejamento feito pelo artista no longo manto do rei Davi, semelhante àquele feito nas roupas de Deus Pai e da Virgem [Figura 123].

Davi olha para cima, na direção de um pequeno anjo que desce diretamente dos céus, envolto por raios dourados. Ele veste uma roupa branca, possui asas douradas e carrega em suas mãos uma espada vermelha, como o anjo do Senhor. Sua atitude demonstra humildade, com a coroa nas mãos e de joelhos.

À esquerda da composição, apoiada no chão, vemos sua harpa, e, através do mesmo portal pelo qual Davi vê o anjo, também podemos ver a paisagem de uma cidade. Em primeiro plano um gramado, depois um rio onde navega um barco, em seguida as torres e construções de uma cidade, depois uma colina com árvores, e finalmente o céu em perspectiva aérea. À direita vemos o recinto no qual se ajoelha Davi, que tem o chão formado por ladrilhos azuis e verdes. A parede atrás de Davi está forrada com uma espécie de painel azul com padrão fitomórfico dourado e o teto tem forma de arco coberto por tábuas de madeira e uma pequena janela.

Figura 123. Rei Davi, o anjo e a harpa, detalhes da iluminura do fólio 88r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

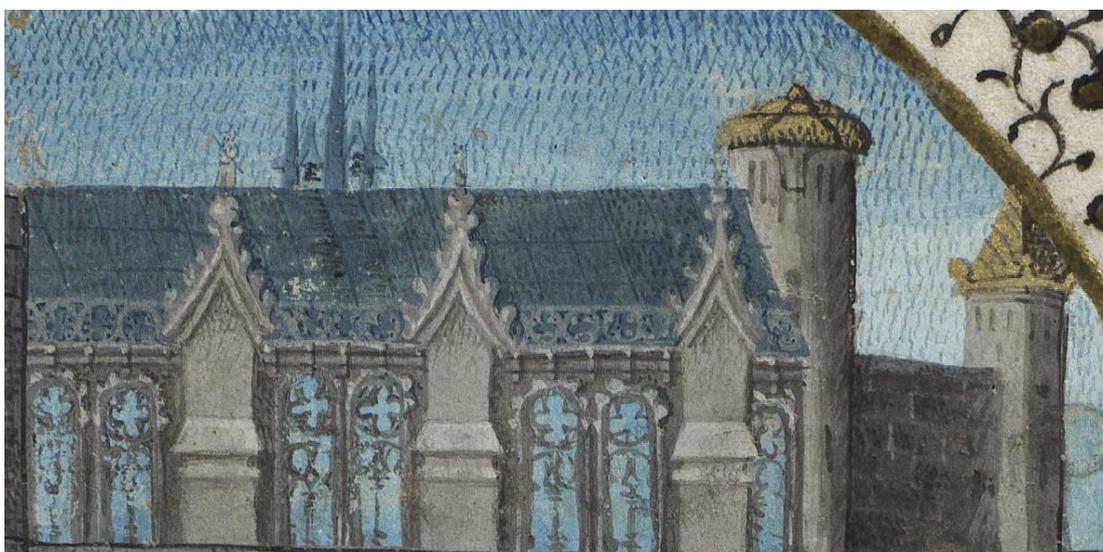
4.3.12 Sepultamento

A última iluminura do livro de horas BNRJ 50,1,016, localizada no fólio 104r, no início do Ofício dos Mortos, é uma cena de sepultamento [Figura 124].

Em primeiro plano ocorre a ação principal: dois homens estão prestes a colocar um corpo envolto em uma mortalha dentro da sepultura. Um deles, vestindo uma touca azul, túnica cinza, calças amarelo-claras, está dentro da cova e segura o cadáver pela cabeça. O outro homem, vestindo touca cinza, uma túnica vermelha, calças azuis, sapato preto, está ainda fora da cova e segura os pés do morto. As ferramentas usadas para abrir o buraco podem ser vistas no chão: uma pá e uma enxada. Os dois coveiros olham para o sacerdote que está de pé diante da sepultura, no centro da composição, celebrando os ritos fúnebres: ele é tonsurado, veste um hábito branco com barrado vermelho, capa azul com detalhes dourados, segura com a mão esquerda um livro aberto de capa vermelha, e com a direita um recipiente que leva em direção ao corpo – talvez um turíbulo. Ele olha para baixo, na direção do cadáver.

Atrás do sacerdote e próximos a ele, à esquerda, vemos alguns monges tonsurados vestindo o mesmo hábito branco. Na extrema direita, atrás de um dos coveiros, há outra figura olhando a cena: ela tem as mãos postas e veste uma espécie de hábito cinza com capuz. No canto esquerdo há mais duas figuras com manto negro e capuz sobre o rosto, com as mãos postas. Atrás destes últimos, saindo pela porta do cemitério até a parte externa está o cortejo fúnebre, no meio do qual podemos divisar um crucifixo ao fundo.

Figura 125. Igreja ao fundo do cemitério, detalhe do Sepultamento, f. 104r.



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

Figura 124. Um sepultamento, f. 104r. Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016) (detalhe).



Fonte: Livro de horas 50,1,016.

O cenário é aquele de um cemitério: no centro da composição, em segundo plano, vemos ainda dentro dos muros o ossuário, com decoração de rosáceas e arcos ogivais. Este muro, feito de tijolos cinza, se liga a uma espécie de portal, com abertura em forma de arco, por onde entra o cortejo fúnebre. Ao fundo, atrás dos muros, vemos parte de uma igreja gótica, com seus pináculos, torres, janelões em forma de arco e rosáceas [Figura 125].

Precisamos destacar que esta é a única cena laica do livro de horas BNRJ 50,1,016, e representa uma prática habitual para a sociedade medieval: o enterro de uma pessoa. Assim, alguns detalhes representados pelo artista podem emular práticas sociais efetivas. Primeiramente, chamamos atenção para a preocupação do artista em representar hábitos de diferentes cores, parecendo-nos relevante sublinhar à qual ordem religiosa pertence cada um dos monges representados. A maioria deles veste um hábito branco sem capuz, vestimenta típica da ordem cisterciense. Dentre eles distingue-se o monge que está celebrando o rito não apenas pelo livro e pelo turíbulo, mas também pela capa azul – ou capa de asperges –, paramento usado por sacerdotes quando fazem celebrações fora da igreja. A figura no canto direito veste um hábito cinza com capuz, vestimenta característica da Ordem dos Frades Menores. Já as duas figuras à esquerda, de hábito preto com capuz e o rosto coberto, podem ser identificadas de duas formas: ou são monges beneditinos, ou, o que é mais provável, são enlutados, figuras comuns em representações de funerais medievais, que tinham a função de orar e velar pelos mortos. A presença dos monges cistercienses, e o fato de ser um deles a celebrar os ritos fúnebres, pode significar que o cemitério representado fazia parte de uma casa cisterciense. A presença do frei, no entanto, é um pouco mais difícil de compreender.

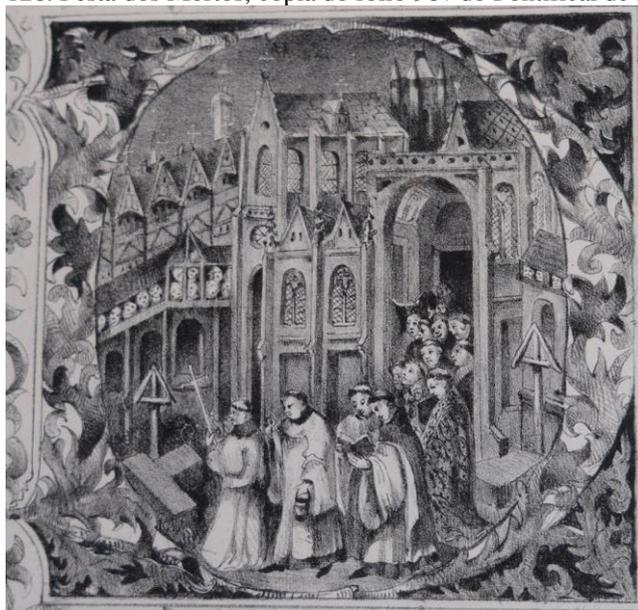
Devemos associar esta hipótese à observação do próprio cemitério e igreja representados na iluminura. Sobre esta igreja, a professora Raphaële Skupien, historiadora da arte que estuda a paisagem parisiense medieval, fez um breve comentário, baseada na observação da imagem:

A associação de uma igreja radiante com este tipo de torre quadrada é um motivo que às vezes é encontrado em paisagens urbanas de inspiração parisiense. Refiro-me em particular à representação do Cemitério dos Inocentes pelo mestre de Bedford no Pontifical de Poitiers [Fig. 126] e, em menor medida, à ilustração do ofício dos mortos nas Horas de Etienne Chevalier [Fig. 127]. Nesta última pintura, Jean Fouquet representou o teto do ossuário vazio, enquanto uma segunda igreja está localizada fora do cemitério urbano, nas proximidades de um castelo que alguns identificam com o Louvre ou o hotel Saint-Pol. [...] Suspeito que os autores dessa "figura" usaram os modelos existentes para incluir as cidades de Paris, Amiens, Beauvais ou Rouen.

Se eu tivesse que procurar um modelo monumental para o edifício mostrado no fundo da cena do enterro do manuscrito da BN do Rio de Janeiro, eu olharia para as igrejas do norte da França, construídas na *Île-de-France* ou na Normandia.⁴⁰²

Assim, observando as imagens indicadas pela professora Skupien, bem como a representação do Cemitério e Igreja dos Inocentes feita em 1570 por Jacob Grimmer [Figura 128], podemos inferir que a ambientação do cemitério do livro de horas BNRJ 50,1,016 se inspira no Cemitério dos Inocentes, localizado em Paris e destruído em 1870, o que corrobora a tese de François Avril de um livro feito por um artista parisiense, nesta mesma cidade.

Figura 126. Festa dos Mortos, cópia do fólio 96v do Pontifical de Poitiers.

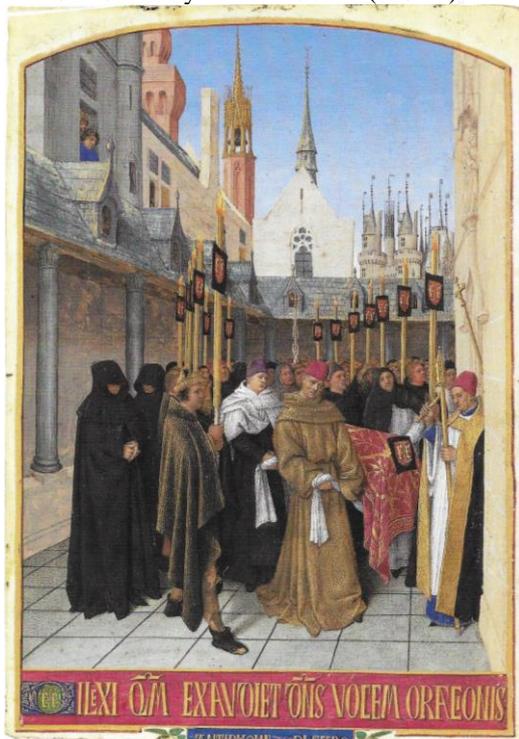


Fonte: Du Sommerard Les arts au Moyen-âge...Paris 1838-46 Atlas ch VIII pl III.

⁴⁰² “L’association d’une église rayonnante avec ce type de tour cantonnée de quatre tourelles est un motif que l’on rencontre parfois dans les paysages urbains d’inspiration parisienne. Je pense en particulier à la représentation du cimetière des Innocents par le Maître de Bedford dans le *Bénédictionnaire de Bedford* (ou *Pontifical de Poitiers*) et, dans une moindre mesure, à l’illustration de l’Office des morts dans les *Heures d’Étienne Chevalier*. Dans cette dernière peinture, Jean Fouquet a représenté les combles du charnier vides de tout ossement tandis qu’une deuxième église est située à l’extérieur du cimetière urbain, au voisinage d’un château que d’aucuns identifient avec le Louvre ou l’hôtel Saint-Pol. [...] Je soupçonne les auteurs de cette “figure” d’avoir utilisé des modèles existants pour figurer les villes de Paris, d’Amiens, de Beauvais ou de Rouen.

Si je devais chercher un modèle monumental pour l’édifice représenté à l’arrière-plan de la scène d’inhumation du manuscrit de la BN de Rio de Janeiro, je regarderais du côté des églises rayonnantes du nord de la France, bâties en *Île-de-France* ou en Normandie.”. E-mail trocado com a autora em 24 de março de 2018 às 11:51h.

Figura 127. Jean Fouquet. Os funerais de Étienne Chevalier. Horas de Étienne Chevalier, Paris, c. 1452. Chantilly: Museu Condé (MS 71).



Fonte: Wikipedia

Figura 128. Jacob Grimmer. Cemitério dos Inocentes, c. 1570. Óleo sobre madeira, 60 x 50 cm. Museu Carnavalet, Histoire de Paris, Paris.



Fonte: Museu Carnavalet, Histoire de Paris, Paris.

4.4. Características estilísticas e iconográficas do livro de horas BNRJ 50,1,016

Para concluirmos a análise da iluminação do livro de horas BNRJ 50,1,016 é necessário olhar para o conjunto das miniaturas, iniciais e margens, buscando indícios que nos ajudem a caracterizar o artista ou ateliê – ou artistas ou ateliês – do códice em questão. Serão elencados aqui os detalhes, os pormenores, os resíduos, os signos pictóricos que caracterizam o artista do livro BNRJ 50,1,016, seguindo os moldes do método indiciário, entendido aqui como um método interpretativo baseado em evidências mais objetivas que podem levar a atribuições mais precisas.⁴⁰³

Novamente chamamos atenção para a homogeneidade visual do livro de horas BNRJ 50,1,016, pois ao longo de todo o livro os mesmos tipos de iniciais e fechamentos de linha são empregados, assim como o mesmo tipo de decoração nas margens e o mesmo tipo de moldura para as miniaturas. Também já identificamos neste capítulo que tanto as iniciais quanto a

⁴⁰³ GINZBURG, C. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, passim.

decoração marginal seguem lógicas próprias de funcionamento dentro do códice, e associam-se diretamente ao conteúdo de cada fólio, e à presença ou não de miniaturas.

As bordas das miniaturas também são sempre as mesmas: douradas, em forma de arco. Um detalhe nos chama a atenção: nas cenas em que são representados recintos fechados há sempre uma outra moldura, dentro da cena. Esse é o caso na iluminura do Pentecostes [Figura 99], da Anunciação [Figura 103], do Nascimento da Virgem [Figura 104] e das Bodas de Maria e José [Figura 106]. Em todas as outras miniaturas não há tal moldura, e as cenas são todas ambientadas em locais abertos.

Também desejamos chamar a atenção para o esquema cromático do manuscrito. Conforme já dissemos, todos os tipos de iniciais e fechamentos de linha do livro usam sempre as mesmas cores: azul, vermelho, dourado e branco. Percebemos que, além disso, as margens empregam as mesmas cores usadas nas miniaturas. Se observarmos os motivos destacados nas figuras 83 a 92 deste capítulo, veremos que há dois tons de verde, um tom de azul, um tom de cinza e dois tons de vermelho. Podemos notar estas mesmas cores nas miniaturas, seja na composição dos cenários ou nas roupas dos personagens representados, como podemos ver nas tabelas localizadas no final deste capítulo.

A tabela 47 mostra o uso do azul nas flores e na folha de acanto das margens; e no chapéu de José de Arimatéia, na roupa da Virgem e de Ana, no capuz de José e de Joaquim, na calça do pastor, na túnica de Davi, na capa do monge que celebra o sepultamento, no painel que decora o cenário das miniaturas dos fólhos 28v e 88r.

A tabela 48 mostra o uso do vermelho de tom mais claro nas flores das margens; e nas roupas de João, José de Arimatéia, Isabel, Deus Pai, um apóstolo do Pentecostes, o anjo da Anunciação, no dossel da Anunciação e do Nascimento da Virgem, nas capas de José e Davi, nas túnicas de um pastor e de um coveiro, e no livro do monge do Sepultamento.

A tabela 49 mostra que o uso do vermelho de tom mais intenso se concentra nas flores das margens, enquanto na iluminura aparece apenas na espada que o anjo mostra a Davi no fólio 88r. A tabela 50 mostra o uso de dois tons de verde, tanto nas folhagens das margens quanto em pequenos detalhes das iluminuras, como o chão do Pentecostes e das Bodas de Maria e José, o dossel e forro do trono de Deus Pai, as asas do anjo do fólio 28v. Além disso, devemos sublinhar que os mesmos tons de verde são usados nas árvores [Tabela 54] e colinas representadas nas paisagens dos fólhos 13r, 25r, 52v, 62r, 67r, 76v.

As tabelas 51, 52 e 53 mostram cores que não aparecem nas margens, mas se repetem em vários momentos nas miniaturas: o cinza [Tabela 51] que aparece nas roupas de João, de José, de um pastor, de um sacerdote, de um coveiro, do monge, do apóstolo em destaque no

Pentecostes, no chapéu de Davi, no tecido do genuflexório da Virgem, na pelagem do burrico e nas torres que aparecem no fundo das cenas com paisagem. Já a tabela 52 mostra o uso do marrom e a tabela 53 o uso do amarelo.

Olhando para as imagens do livro como um todo, percebemos que as cores predominantes são o azul, o verde e o vermelho, que estão presentes em todas as imagens, mesmo que seja em um pequeno elemento.

Outra característica que deve ser sublinhada é a constância nas representações dos mesmos personagens, paisagens, cenários internos. Por exemplo, já ressaltamos que o cenário representado na cena da Anunciação é o mesmo do Nascimento da Virgem. Podemos perceber também que o cenário do Pentecostes é repetido nas Bodas de Maria e José: o chão de ladrilhos verdes, as paredes cinza-claros, as janelas altas. Podemos perceber também nos cenários externos uma certa constância de representação: colinas em primeiro plano, árvores com copas triangulares [Tabela 54], um rio, torres e muralhas de uma cidade ao longe [Tabela 55], um céu em perspectiva aérea. Estes mesmos elementos estão presentes nos fólios 13r, 25r, 32r, 52v, 62r, 67r, 76v e 88r. Reparemos também nos tipos de torres [Tabela 55]: há sempre uma redonda e uma quadrangular, semelhantes às torres de uma fortaleza, com ameias; algumas delas possuem telhados azuis pontudos.

Outra característica é que os personagens que se repetem nas diversas cenas estão sempre representados da mesma maneira. João é representado nas miniaturas da Crucificação e de Pentecostes do mesmo jeito: rosto imberbe, cabelos loiros e roupas em cinza e vermelho [Figura 129]. Neste caso há uma inversão: na primeira cena sua túnica é vermelha e o manto cinza, enquanto na segunda cena a túnica é cinza e o manto é vermelho.

Outra figura que se repete em três cenas do livro de horas é José: nas Bodas de Maria e José, na Natividade e na Fuga para o Egito, sempre representado da mesma forma, qual seja, túnica cinza, manto vermelho, uma espécie de capa azul, com barba e cabelos brancos, ligeiramente grisalho. É necessário destacar que, diferente de Maria, Ana, Isabel, João, dos apóstolos do Pentecostes e do próprio Cristo, José não tem auréola em nenhuma das cenas [Figura 130].

Figura 129. João na cena da Crucificação, f. 13r, e do Pentecostes, f. 16v, respectivamente.



Fonte: Livro de horas 50,1,016

Figura 130. José na cena das Bodas de Maria e José, f. 32r, da Natividade, f. 62r, e Fuga para o Egito, f. 76v.



Fonte: Livro de horas 50,1,016

Maria está sempre com as mesmas roupas: uma túnica azul de mangas compridas presa à cintura e com decote redondo. Em algumas cenas, como na Crucificação, no Pentecostes, na Fuga para o Egito e na Pietà, o manto, da mesma cor da túnica, cobre-lhe a cabeça. Nas outras cenas o manto está preso ao decote da túnica, e seu cabelos, loiros e compridos, estão à mostra. Chama atenção o trabalho de panejamento executado em suas roupas: seu manto é sempre muito comprido, amplo, e cai em muitas dobras e vincos pelo chão, a seu redor [Figura 131].

O mesmo trabalho de panejamento pode ser observado nas roupas de Deus Pai da iluminura da Coroação da Virgem, no manto de Davi, nas roupas do anjo da Anunciação [Figura 132].

Figura 131. Maria nas cenas do livro de horas BNRJ 50,1,016.



Fonte: Livro de horas 50,1,016

Figura 132. Deus Pai, Davi e o anjo da Anunciação, respectivamente.



Fonte: Livro de horas 50,1,016

Além do panejamento, devemos destacar o trabalho de douramento executado pelo artista do livro BNRJ 50,1,016. O dourado é muito usado nas roupas dos personagens, principalmente nas roupas de Maria, para destacar as dobras e vincos e as áreas de luz, contribuindo assim para trazer uma noção de volume aos corpos e objetos representados. Da mesma maneira o iluminador usa o dourado nas copas das árvores e no alto do céu nas cenas externas.

Devemos observar mais dois detalhes nas cenas do livro de horas BNRJ 50,1,016 que podem nos ajudar a caracterizar seu iluminador: as mãos e os rostos dos personagens. Nas tabelas 56, 57 e 58, reunimos, respectivamente, os rostos das figuras masculinas, femininas e as mãos de todas as pessoas representadas nas cenas do códice em questão, separadas por fólios.

Podemos notar que os rostos possuem um formato ovalado, principalmente os femininos. Outra característica marcante são as pálpebras caídas sobre os olhos e o nariz proeminente, principalmente quando as personagens são representadas de perfil. Em relação às mãos, notamos que os dedos são bastante alongados e finos.

A composição das cenas do livro também deve ser observada, pois é bastante compacta. Há poucos personagens em cada cena, apenas aqueles que são essenciais à narrativa, e muitas vezes os personagens secundários estão cortados. A ambientação dos cenários também é simples, sem muitos elementos ou ornamentos, e há uma preferência do artista em colocar os personagens de perfil ou em $\frac{3}{4}$, em detrimento da posição frontal.

Assim concluímos este capítulo da análise iconográfica e artística do códice BNRJ 50,1,016. Após escrutinar as margens, as iniciais, as miniaturas e as relações que se estabelecem entre elas, pudemos compreender um pouco os modos de funcionamento das

imagens neste livro. No próximo capítulo utilizaremos os dados levantados aqui como referência para comparação com as outras obras do círculo do Mestre de Coëtivy, a fim de testar a hipótese da autoria do manuscrito em questão.

Tabela 47. A cor azul no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f. 88r	f. 104r	Margens
	-	-			-				-			
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-		
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-	

Fonte: Da autora.

Tabela 48. A cor vermelha de tom claro no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f. 88r	f. 104r	Margens
		-										
		-	-		-	-	-	-	-	-		
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-		
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-		
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-	

Fonte: Da autora.

Tabela 49. A cor vermelha de tom escuro no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f. 88r	f. 104r	Margens
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		-	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	

Fonte: Da autora.

Tabela 50. A cor verde no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f. 88r	f. 104r	Margens
-		-			-	-	-	-		-	-	
-		-	-		-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	

Fonte: Da autora.

Tabela 51. A cor cinza no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f. 88r	f. 104r	Margens
		-							-			
		-			-		-		-			-
-	-	-	-		-		-		-	-		-
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Da autora.

Tabela 52. A cor marrom no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f. 88r	f. 104r	Margens
		-	-	-	-							-
-	-	-	-	-	-						-	-
-	-	-	-	-	-	-					-	-
-	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-	-

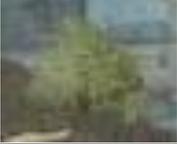
Fonte: Da autora.

Tabela 53. A cor amarela no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f. 88r	f. 104r	Margens
		-						-	-			-
-	-	-			-	-	-	-	-	-		-
-	-	-			-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-			-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Da autora.

Tabela 54. As árvores no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f. 88r	f. 104r
	-		-	-					-	-	-
-	-		-	-	-	-			-	-	-
-	-		-	-	-	-		-	-	-	-
-	-		-	-	-	-		-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-

Fonte: Da autora.

Tabela 55. As torres do livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f. 88r	f. 104r
	-	-	-	-		-			-		-

Fonte: Da autora.

Tabela 56. Rostos masculinos no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f. 88r	f. 104r
		-			-	-	-	-			-
	-		-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-		-		-		-	-	-
		-	-		-	-		-			
-		-	-		-	-		-	-	-	
-		-	-		-	-	-	-	-	-	
-		-	-	-	-	-	-	-	-	-	
-		-	-	-	-	-	-	-	-	-	

Fonte: Da autora.

Tabela 57. Rostos femininos no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f.88r	f. 104r
							-			-	-
-	-	-	-			-	-	-	-	-	-
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Da autora.

Tabela 58. As mãos no livro de horas BNRJ 50,1,016.

f. 13r	f. 16v	f. 25r	f. 28v	f. 32r	f. 52v	f. 62r	f. 67r	f. 76v	f. 82r	f.88r	f. 104r
											
											
		-								-	
		-	-			-		-		-	
		-	-		-	-	-	-	-	-	
		-	-		-	-	-	-	-	-	
	-	-	-		-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Da autora.

5. AUTORIA E DATAÇÃO

O objetivo deste capítulo é discutir as questões relativas à datação e autoria do livro de horas BNRJ 50,1,016 e apresentar hipóteses sobre sua atribuição. Partiremos, como já informado nos capítulos anteriores, da afirmação de François Avril reproduzida abaixo:

Paris, centro que domina a produção francesa deste período, é representada na coleção do Rio por um único livro de horas, de muito boa qualidade, datado de aproximadamente 1460 (50,1,016). Pelo estilo, suas doze miniaturas aparentam-se intimamente às obras de um dos principais artistas do livro, ativos em Paris nesta época, o Mestre de Coëtivy (provavelmente Colin d'Amiens). Porém, certo número de características específicas nos obrigam a olhar a obra como sendo de outro iluminador, de quem reconhecemos a mão em outros livros de horas parisienses da época, o ms 2685 da Bibliothèque Sainte-Geneviève, em Paris, e o ms. Stowe 25 da British Library em Londres. Um estudo mais aprofundado deste artista permitiria sem dúvida precisar suas ligações com o ateliê do Mestre de Coëtivy.⁴⁰⁴

Para confirmar (ou não) tais ligações procederemos à comparação das iluminuras já analisadas no capítulo anterior com a produção conhecida do Mestre de Coëtivy e de seu Seguidor.⁴⁰⁵ Tivemos acesso integral ou parcial a vinte e nove dentre as trinta e oito obras conhecidas atribuídas ao Mestre em questão, como pode ser visto na tabela que se encontra no Apêndice M, bem como aos dois manuscritos atribuídos por Avril a seu Seguidor. Dentre essas obras, privilegiaremos os cinco livros de horas do Mestre e os dois de seu Seguidor, já usados na comparação codicológica do capítulo 3, para permanecermos com a mesma tipologia que o códice BNRJ 50,1,016.

Porém, antes de fazer tal comparação, é preciso entender quem foi o Mestre de Coëtivy e quais são seus traços estilísticos que poderiam nos indicar o pertencimento ou não do livro BNRJ 50,1,016 a seu ateliê. Segundo os autores que analisaram sua produção e a documentação disponível, ele seria Nicolas D'Ypres, filho de André D'Ypres e pai de Jean D'Ypres, uma família de artistas que comandou um dos ateliês mais profícuos de Paris entre os anos 1430 e 1510.

⁴⁰⁴ “Paris, centre qui domine la production française de cette période, n'est représenté dans la collection de Rio que par un seul livre d'heures, mais de fort belle qualité, datable vers 1460 (ms. 50,1,016). Par le style, ses douze miniatures s'apparentent de près aux oeuvres d'un des principaux artistes du livre en activité à Paris à cette époque, le Maître de Coëtivy (probablement Colin D'Amiens). Mais un certain nombre de traits spécifiques obligent à y voir l'oeuvre d'un enlumineur distinct, dont on reconnaît la main dans d'autres livres d'heures parisiens de l'époque, tels le ms. 2685 de la Bibliothèque de Sainte Geneviève, à Paris et le ms. Stowe 25 de la British Library, à Londres. Un étude plus poussée de cet artiste permettrait sans doute de préciser ses liens avec l'atelier du Maître de Coëtivy.”AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In: FAILLACE, *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 15.

⁴⁰⁵ Optamos pelo uso da letra maiúscula para sublinhar que o Seguidor constitui uma personalidade autônoma, ainda que filiado ao ateliê do Mestre de Coëtivy.

5.1 Três Mestres e uma família de artistas: os Ypres

O período que corresponde à segunda metade do século XV é marcado pela reconstrução política, econômica e cultural da cidade de Paris após a ocupação inglesa que durou dezesseis anos (1420-1436). Tal ocupação marcou o fim da primazia parisiense na produção artística e se traduziu principalmente na descentralização dessa produção.⁴⁰⁶

É certo, porém, que em Paris continuou a existir uma produção artística relevante e um mecenato ativo, de que a atuação do Mestre de Bedford é prova. No entanto, atraídos pelo êxodo de pessoas – e de mecenas – para outras regiões da França, os artistas se dispersam pelo território francês na primeira metade do século XV e várias escolas diferentes começam a surgir nas cidades do Norte, no vale do Loire, na Borgonha, na Provença. Esta descentralização determina uma circulação de influências artísticas que vai criar diferentes estilos de pintura. Será importante também a influência italiana e principalmente flamenga, a partir do trabalho ao lado destes artistas que haviam migrado para tais regiões.

Assim, quando Carlos VII conseguiu retomar a cidade de Paris, vencer as epidemias de peste que assolaram a cidade, reorganizar os órgãos administrativos essenciais e fortalecer novamente a economia, os artistas começam a retornar à cidade, trazendo, contudo, na bagagem as experiências e influências vividas nestas outras regiões. Apenas no final do século XV Paris vai retomar seu papel central na produção artística francesa, sem que isto signifique, no entanto, o desmembramento dos mercados artísticos nas outras regiões.

Segundo Nicole Reynaud, é em 1440 que podemos constatar uma retomada progressiva da arte parisiense, quando aparecem novos artistas formados por outras fontes e empregando modos de expressão mais modernos, que são ecos das inovações flamengas:

[...] o período de desorganização da produção artística francesa entre 1420 e 1440 corresponde exatamente aos anos de eclosão da grande pintura flamenga, da aparição do novo realismo com Robert Campin, Jan van Eyck e o jovem Rogier van der Weyden, verdadeira revolução na pintura europeia. Quando os pintores franceses começam a produzir, eles têm os olhos voltados para o Norte, quando não são eles mesmos vindos do Norte com uma bagagem flamenga.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Cf. AVRIL, F.; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1993, p. 11-14; STERLING, C. *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*. Paris: 1990, p. 11-21, t. II; Id. *La peinture française: les peintres du Moyen Âge*. Paris: P. Tisne, 1941; PLUMMER, J. *The Last Flowering: French Painting in Manuscripts 1420-1530*. New York-London: Oxford University Press for the Pierpont Morgan Library, 1982, p. xi-xiv; REAU, L. *La peinture française du XVe au XVIe siècle*. Paris: Ed. Hypérion, 1939; PORCHER, J. *L'enluminure française*. Paris: Arts et métiers graphiques, 1959.

⁴⁰⁷ “[...] la période de désorganisation de la production artistique française entre 1420 et 1440 correspond exactement aux années d’éclosion de la grande peinture flamande, de l’apparition du nouveau réalisme avec Robert Campin, Jan van Eyck et le jeune Rogier van der Weyden, véritable Révolution dans la peinture européenne. Lorsque les peintres français recommencent à produire, ils ont les yeux tournés vers le Nord, quand

Ou seja, há em Paris, na segunda metade do século XV, uma fusão da pintura francesa e da pintura flamenga.⁴⁰⁸ É neste contexto, portanto, que devemos situar a produção do livro de horas BNRJ 50,1,016 e a atuação do Mestre de Coëtivy. Para traçar esta atuação seguiremos as informações levantadas pela historiografia francesa, a fim de apresentar o importante debate que se coloca sobre a identificação deste Mestre e sua inclusão numa tríade familiar de pintores parisienses, os Ypres.

O primeiro autor a formular a nomenclatura “Mestre das Horas de Coëtivy” – ou “Mestre de Coëtivy” – foi Paul Durrieu em 1921.⁴⁰⁹ Em texto publicado no Boletim da Sociedade Nacional dos Antiquários da França Durrieu retoma uma análise feita em outro artigo, publicado em 1892,⁴¹⁰ sobre um livro de horas de origem francesa, localizado na Biblioteca de Viena com a cota 1929, e feito para Olivier de Coëtivy e sua esposa, Marguerite de Valois.⁴¹¹

Olivier de Coëtivy (1418 - c.1480) era conde de Taillebourg, camareiro e conselheiro do rei Carlos VII, casado com a filha do monarca, Marguerite de Valois (1444-1473), em 1458. Acredita-se que o livro em questão tenha sido feito entre 1458 e 1473, já que nele constam os brasões, as armas, as iniciais entrelaçadas e até mesmo retratos dos esposos. Com a morte dos proprietários, o livro passou às mãos de sua filha mais nova, Gillete de Coëtivy, que adicionou quatro fólios ao manuscrito, em cujas margens fez representar seu brasão e sua inicial junto ao brasão e iniciais de seus dois maridos, Jacques d'Estouteville e Antoine de Luxembourg.

Segundo Paul Durrieu, seis das catorze miniaturas do livro merecem destaque especial. São elas a Anunciação [Fig. 133], a Crucificação [Fig. 134], o Pentecostes [Fig. 135], a Adoração dos magos [Fig. 136], São João em Patmos [Fig. 137] e São Julião [Fig. 138], nos fólios 15r, 31v, 33r, 44v, 149r e 150r respectivamente. Sobre estas pinturas, que

ils ne son pas eux-mêmes vênus du Nord avec un bagage flamand.” AVRIL, F.; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1993, p. 35

⁴⁰⁸ STERLING, C. *La peinture française: les peintres du moyen âge*. Paris: P. Tisne, 1941, p. 64.

⁴⁰⁹ DURRIEU, P. Les Heures de Coëtivy à la bibliothèque de Vienne (Autriche). *Bulletin de la Société Nationale des antiquaires de France*. Paris, p. 301-317, 1921. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206851m/fl1.image>. Acesso em: 21 maio 2022.

⁴¹⁰ Id. Notes sur quelques manuscrits français ou d'origine française conservés dans des bibliothèques d'Allemagne. *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. 53, p. 115-143, 1892. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1892_num_53_1_447692. Acesso em: 21 maio 2022.

⁴¹¹ Cf. PACTH, O; THOSS, D. *Die Illuminierten Handschriften Und Inkunabeln Der Osterreichischen Nationalbibliothek*. Französische Schule I. Viena: Verlag Österreichischen Akademir der Wissenschaften, 1974, p. 29-32. O códice está disponível parcialmente em https://search.onb.ac.at/primo-explore/search?query=any,contains,%22cod.%201929%22&tab=onb_digital&search_scope=ONB_digital&vid=ONB&lang=de_DE&offset=0. Acesso em 26 abr. 2022.

seriam atribuídas ao pintor anônimo que ganharia a alcunha de Mestre de Coëtivy, Durrieu nos diz:

Podemos imputar a estas pinturas uma fatura um pouco bruta, com uma execução grosseira e vulgaridade nos tipos de rostos. Mas não podemos negar que a composição é bastante hábil. Com certeza, estamos longe das criações geniais de um Jean Fouquet, por exemplo, ou das belas invenções de um Philippe de Mazerolles. Contudo, se compararmos estas miniaturas ao conjunto de produções similares executadas na França durante este mesmo período de 1458 a 1473, reconheceremos que, como já indiquei, elas ultrapassam a média e podem ser verdadeiramente consideradas como uma obra de artista. Além disso, a vulgaridade dos tipos os torna muito característicos. Notamos também uma maneira especial de dar ao desenho das cabeças femininas uma forma oval quase regular. Se acrescentarmos a questão do colorido, de uma gama clara e grande encanto, embora às vezes um pouco apagada, onde a nota predominante é um azul suave, chegaremos, pelo estudo crítico de todos os detalhes, a poder agrupar junto às miniaturas de Viena outras pinturas de manuscritos que revelam ter saído indubitavelmente do mesmo pincel.⁴¹²

Figura 133. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anunciação com retrato de Olivier de Coëtivy, f. 15r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929)



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek

Figura 134. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Crucificação com retrato de Marguerite de Valois, f. 31v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929)



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek

⁴¹² "On peut reprocher à ces peintures une facture un peu brutale, de la lourdeur dans l'exécution et de la vulgarité dans les types de visages. Mais on ne peut nier que la composition y soit fort habile. Assurément, nous sommes loin des créations géniales d'un Jean Fouquet par exemple ou des inventions exquises d'un Philippe de Mazerolles. Cependant, si on compare ces miniatures à l'ensemble des productions similaires exécutées en France durant cette même période de 1458 à 1473, on reconnaîtra que, comme je l'indique déjà, elles dépassent tout au fait la moyenne ordinaire et peuvent être vraiment considérées comme une œuvre d'artiste. En outre, la vulgarité même des types le rend très caractéristique. On relève aussi une manière spéciale de donner au dessin des têtes des femmes la forme générale d'un ovale à peu près régulier. Si l'on fait intervenir par surcroît la question du coloris, d'une gamme claire et d'un grand charme, quoique parfois un peu fade, dont la note dominante serait un bleu adouci, on arrive, par l'étude critique de tous les détails, à pouvoir grouper avec les miniatures de Vienne d'autres peintures de manuscrits qui se révèlent comme sortant indubitavelmente du même pinceau." DURRIEU, P. Les Heures de Coëtivy à la Bibliothèque de Vienne (Autriche). *Bulletin de la Société Nationale des antiquaires de France*. Paris, p. 305, 1921.

Figura 135. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Pentecostes com brasão da aliança Coëtivy-Valois, f. 33r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek

Figura 136. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Epifania com brasão e cores de Coëtivy, f. 44v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek

Figura 137. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São João em Patmos, f. 149r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek

Figura 138. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Julião de Brioules, f. 150r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek

A partir deste ponto, Durrieu cita uma série de outros manuscritos que ele credita ao mesmo artista: uma *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains* (BNF Fr 64),⁴¹³ uma tradução francesa de Tito Lívio (Biblioteca da Câmara dos Deputados de Paris, ms. 1265); uma miniatura do *De Consolatione Philosophiae* traduzido ao francês por Jean de Meun (Biblioteca de Ambroise Firmin-Didot); um livro de horas (BNF Latin 1400);⁴¹⁴ um breviário para Uso de Tours (BNF Latin 1032);⁴¹⁵ outro *De Consolatione Philosophiae*, traduzido por Jean de Meun (BNF Fr 1098)⁴¹⁶ e um exemplar italiano da Divina Comédia de Dante (BNF It 72).⁴¹⁷

É através da comparação entre o livro de horas de Olivier de Coëtivy e a obra de Dante da BNF que Durrieu sugere uma identificação para este Mestre: ele seria Henry de Vulcop, pintor-iluminador titular contratado a serviço da rainha Maria d'Anjou entre 1454 e 1464, que depois passou ao serviço de seu filho, Carlos de França.⁴¹⁸ Outros indícios reforçam tal hipótese: o irmão de Henry, Conrart (ou Conrard) foi pintor titular contratado por Carlos VII entre 1448 e 1459, passando depois também ao serviço de Carlos de França.

Em 1965 Nicole Reynaud publica um artigo sobre uma pintura localizada no Museu do Louvre representando a Ressurreição de Lázaro [Fig. 139], a qual ela atribui ao Mestre de Coëtivy.⁴¹⁹ À época da publicação deste trabalho a pintura estava incompleta, pois um pedaço à direita, onde estão os outros oito apóstolos e a proprietária ajoelhada, estava perdido. Em 1977, no entanto, ela publica outro artigo intitulado “Complément à la ‘Ressurrection de Lazare’ du Maître de Coëtivy”,⁴²⁰ dando notícia da descoberta deste pedaço do painel e juntando-o à análise que fizera em 1965. Já em 1995 ela publica um terceiro artigo sobre esta pintura.⁴²¹

⁴¹³ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85624763/f1.item>. Acesso em: 26 abr. 2022.

⁴¹⁴ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024820h/f1.item>. Acesso em: 26 abr. 2022.

⁴¹⁵ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9081013f/f1.item>. Acesso em 26 abr. 2022.

⁴¹⁶ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537240s/f1.item>. Acesso em: 26 abr. 2022.

⁴¹⁷ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55013333r/f1.item>. Acesso em: 26 abr. 2022.

⁴¹⁸ DURRIEU, P. Les Heures de Coëtivy à la bibliothèque de Vienne (Autriche). *Bulletin de la Société Nationale des antiquaires de France*. Paris, p. 312, 1921.

⁴¹⁹ REYNAUD, N. La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy. *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n. 1 - 5, p. 171 – 182, 1965.

⁴²⁰ *Id.* Complément à la " Résurrection de Lazare" du Maître de Coëtivy. *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n. 4, p. 222-224, 1977.

⁴²¹ *Id.* La Résurrection de Lazare du Maître de Coëtivy: un retable reconstitué. *Le tableau du Mois*, n. 13, Département des Peintures, 4 – 30, janvier 1995.

Figura 139. A linha tracejada indica o pedaço do painel que estava perdido. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). A Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre.



Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Colin_d%27amiens,_resurrezione_di_lazzaro,_1450-60_ca._01.JPG

No artigo mais antigo ela faz uma profunda análise estilística da pintura, comparando-a com outras obras conhecidas do Mestre de Coëtivy – aquelas atribuídas por Durrieu. Ela vai assim descrevendo os detalhes que denotam o estilo de pintura do artista, e que podem ser encontrados em suas obras, independente do suporte ou da técnica utilizada.

O primeiro ponto ao qual ela se detém é a arquitetura. Segundo a autora, a presença de torres redondas com bordas voltadas para fora e frestas, parecendo uma flor, com um ou dois andares e encimadas por um domo são características típicas do artista. Ela encontra esta mesma estrutura no manuscrito de Tito Lívio, por exemplo. Outras características são as torres redondas com domos pontiagudos e a presença de inscrições e decorações entalhadas em muros e portais, como podemos observar no portal à esquerda da imagem [Fig. 140].

Figura 140. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhes da arquitetura na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre.



Fonte: Foto da autora.

Em relação à paisagem, ela também enumera os elementos que são próprios do artista: representação do horizonte com cidades muradas [Fig. 141], presença de arbustos esparsos com formatos cônicos e pequenas árvores baixas arredondadas [Fig. 142].

Figura 141. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhe do horizonte na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre.



Fonte: Foto da autora.

Figura 142. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhe dos arbustos e árvores baixas na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre.



Fonte: Foto da autora.

Ao se deter na caracterização dos personagens Reynaud se aproxima da análise feita por Durrieu em 1921, e diz que uma estrutura geral comum a eles são suas proporções curtas e cabeças pronunciadas que dão uma sensação de equilíbrio que acentuam suas roupas amplas e pesadas.⁴²²

Podemos dizer que ele emprega dois tipos de rostos: de um lado os rostos de frente, os mais originais, ovoides, com uma testa muito grande às vezes emoldurada por uma fina camada de cabelo que sublinha o formato oval, com sobrancelhas altas, pálpebras arredondadas meio fechadas sobre olhos esbugalhados que olham de esguelha; de outro lado rostos de perfil ou três quartos, com contornos nítidos, bochechas saltadas e o branco dos olhos bem-marcado.⁴²³

Figura 143. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhe dos rostos dos personagens na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre.



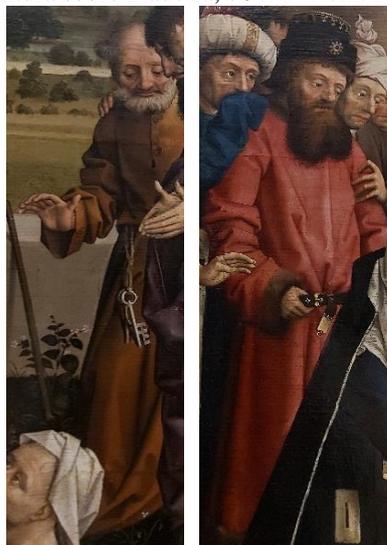
Fonte: Foto da autora.

⁴²² REYNAUD, N. La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy. *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n. 1 - 5, p. 175, 1965.

⁴²³ “On peut dire qu’il affectionne deux types de visages: d’une part les visages de face, les plus originaux, ovoides, au front très vaste quelquefois encadré d’une mince épaisseur de cheveux qui souligne l’ovale, aux sourcils hauts, aux paupières arrondies retombant à moitié sur des yeux globuleux qui regardent de biais; d’autre part les visages de profil ou trois quarts, d’un contour plus aigu, à la joue très dégagée, au blanc d’œil très marqué.” *Ibidem.*, p. 175.

Ela ainda observa que seus personagens masculinos idosos são bastante “pitorescos”: atarracados, corpulentos, com o pescoço e barba projetados para frente, como um prolongamento do queixo. Outro tipo masculino comum é o do homem com longa túnica, de pé, com as mãos na altura dos quadris e polegares enfiados no cinto.⁴²⁴

Figura 144. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhe dos personagens masculinos na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre.



Fonte: Foto da autora.

Para Reynaud, o tratamento que o Mestre de Coëtivy dá às vestes, pesadas, grossas e com caimento anguloso, é notável em dois pontos: primeiro nas pequenas dobras nas mangas, agrupadas em volta do cotovelo, justapostas e divididas nos dois lados, depois nas longas dobras que atravessam o busto em diagonal ou divergem em feixes a partir do decote arredondado ou da gola. Outros detalhes ainda são característicos das roupas dos personagens femininos, como um turbante amarelo com véu branco, bolsos em forma de fenda e mangas estreitas com forro branco voltado para fora.⁴²⁵ [Figura 145]

Para finalizar sua análise, a autora aponta tendências neerlandesas na pintura do artista, presentes no uso de cores e variações de tons, nas roupas femininas – principalmente os turbantes, nas paisagens mais detalhistas e nos rostos ovais com as pálpebras bem-marcadas.

⁴²⁴ REYNAUD, N. La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy. *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n. 1 - 5, p. 176, 1965.

⁴²⁵ Ibidem, p. 176.

Figura 145. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Detalhe das roupas dos personagens na Ressurreição de Lázaro, 1450-1460. Pintura sobre madeira, 78 x 141 cm. Paris: Museu do Louvre.



Fonte: Foto da autora.

Ao mesmo tempo, ela também identifica influências de Jean Fouquet,⁴²⁶ principalmente em sua estatura monumental dos personagens, proporções das figuras nas paisagens e planos de fundo profundos. No entanto, o que diferencia o Mestre de Coëtivy de Fouquet é justamente sua influência neerlandesa, e a ausência total de influência italiana em sua pintura, caracterizando assim nosso mestre como um artista criativo e independente.

Em relação à identificação de Coëtivy, ela retoma a tese de Durrieu sobre Henry de Vulcop, adicionando argumentos estilísticos que combinam com a trajetória de Henry: um pintor de origem neerlandesa, que trabalha no século XV para a corte francesa, contemporâneo e provável conhecedor de Jean Fouquet, deixando assim transparecer estas duas influências em sua pintura. Ela afirma, assim, que:

Na falta de um documento decisivo, a atribuição a este pintor das obras anteriormente estudadas permanece no estado de hipótese, mas não é sem interesse constatar que o que as informações históricas permitem conhecer coincide exatamente com as conclusões às quais chegou o estudo de estilo da Ressurreição de Lázaro e do grupo de obras ao qual pudemos aproximá-la.⁴²⁷

⁴²⁶ Jean Fouquet (1420-1481) foi um iluminador francês do século XV, que atuou principalmente em Paris. Reconhecido em seu tempo, suas obras mais famosas são o Díptico de Melun (1450) e o Livro de Horas de Étienne Chevalier (1450-1460).

⁴²⁷ “En l’absence de document décisif, l’attribution à ce peintre des œuvres précédemment étudiées reste à l’état d’hypothèse, mais il n’est pas sans intérêt de constater que ce que les données historique permettent de savoir sur ce peintre coincide exactement avec les conclusions auxquelles mène l’étude de style de la Ressurrection de Lazare et du groupe d’œuvres qu’on peut en rapprocher.” REYNAUD, N. La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy. *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n. 1 - 5, p. 182, 1965.

Continuando seus estudos sobre o Mestre de Coëtivy – tema ao qual se dedicará por muitos anos – Nicole Reynaud publica, em 1973, um estudo sobre cartões para uma tapeçaria da Guerra de Tróia que também seriam atribuídos ao Mestre de Coëtivy, a quem ela continua a identificar como Henry de Vulcop.⁴²⁸ Neste artigo ela utiliza a mesma metodologia de análise artística e estilística da obra em questão, comparando-a com outras obras do artista.

Segundo a autora, este é um caso raro de cartões para uma tapeçaria cujo tema é a Guerra de Tróia que podem ser datados entre 1460-1470. Eles consistem em oito grandes desenhos feitos à pena e aquarelados, que são cartões preparatórios para as onze peças da tapeçaria da Guerra de Tróia, localizados hoje no Gabinete de Desenhos do Louvre após sua aquisição pela instituição em 1899, um ano após sua descoberta [Figs. 146 - 153]. O papel possui uma marca d'água com as armas francesas acompanhadas de um T gótico, que identifica um papel francês de grande formato fabricado na região de Troyes e difundido no Norte e em Paris entre 1460-1470. Esta data, segundo Reynaud, coincide com a análise estilística da obra, através da qual é possível demonstrar que o autor dos cartões é um pintor do século XV.⁴²⁹

A tapeçaria em si, composta de onze peças, foi feita em Tournai, no ateliê de Pasquier Grenier, e oferecida a Carlos o Temerário pela cidade de Bruges em 1472, por ocasião de seu casamento com Margarida de York. Desta primeira fabricação só restam alguns pedaços no Museu de Montreal e no Museu Cloisters, em Nova York.⁴³⁰

Para a comparação desta obra, Nicole Reynaud usou três livros manuscritos iluminados com temática histórica e um trabalho do Mestre feito na mesma técnica, pena e aquarela. São eles a *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains* (BNF Fr. 64), o manuscrito de Tito Lívio (Biblioteca da Câmara dos Deputados de Paris, ms. 1265), o *Compendium Romanorum* (BNF Fr. 730) [Fig. 154] e os desenhos do *Miroir Historial* (Biblioteca do Vaticano, Reg. Lat. 767).⁴³¹ [Fig. 155-157]

⁴²⁸ REYNAUD, N. Un peintre français cartonnier de tapisseries au XVe siècle: Henry de Vulcop. *Revue de l'Art*, n. 22, p. 6-21, 1973.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 7.

⁴³⁰ SALET, F. La tenture de la "Guerre de Troie". *Bulletin Monumental*, t. 131, n. 2, p. 175, 1973. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1973_num_131_2_6929. Cf. ASSELBERGHS, J. P. Le tapisseries tournaisiennes de la guerre de Troie. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bruxelas, XXXIX, p. 93-183, 1970.

⁴³¹ Disponível em: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.767. Acesso em 04 maio 2022.

Figura 146. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Missão de Antenor na Grécia e Julgamento de Paris. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30 x 57,8 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2140).



Fonte: Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020115212>.

Figura 147. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Desembarque dos Gregos e Primeira batalha em Tróia. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,9 x 57,4 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2141).



Fonte: Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020115213>.

Figura 148. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Quarta batalha: prisão do rei e câmara da beleza. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,9 x 57,5 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2142).



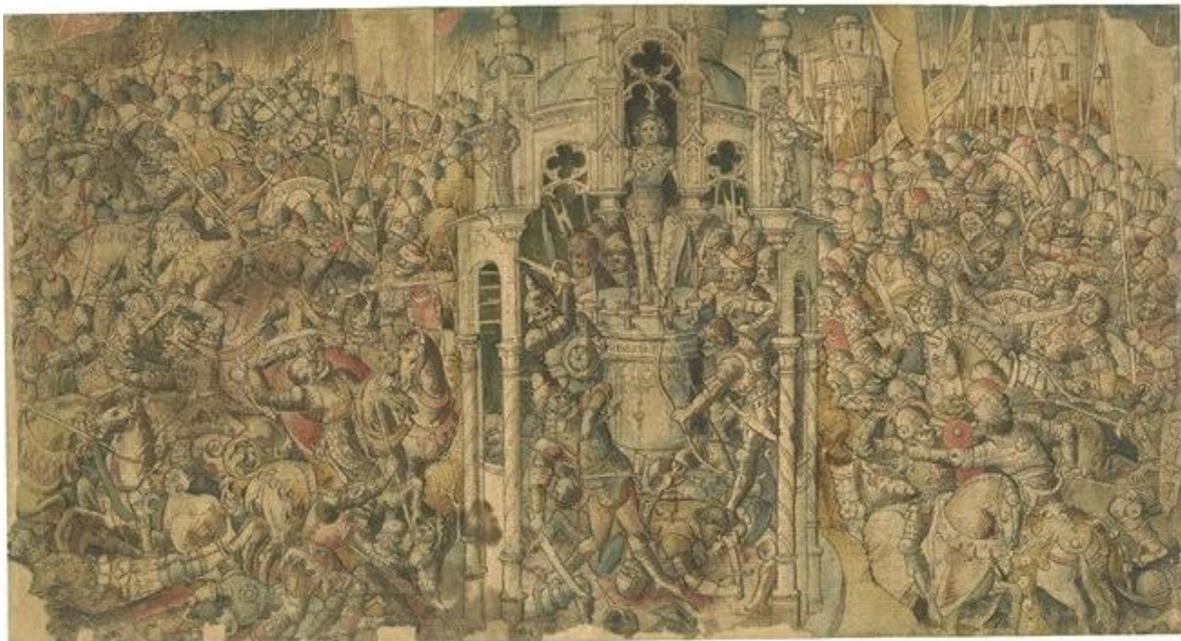
Fonte: Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020115214>.

Figura 149. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Aquiles diante de sua tenda, Heitor e Andrômeda, Páris matando Palamedes. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,8 x 17,5 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2143) (fragmento).



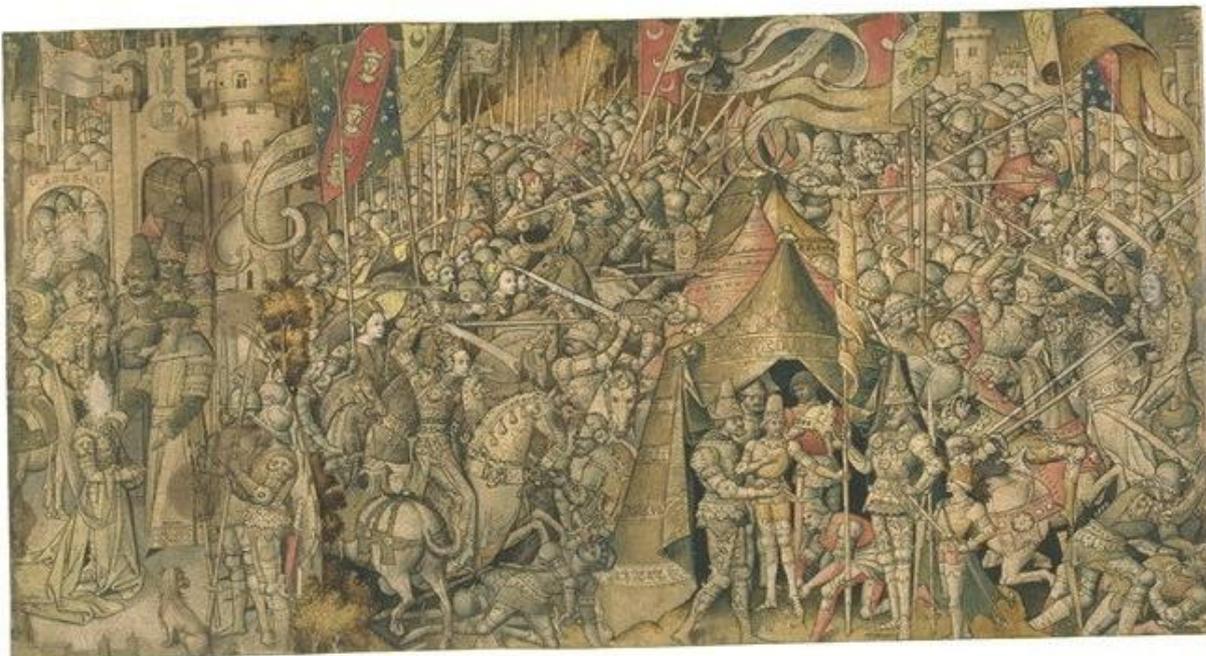
Fonte: Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020115215>.

Figura 150. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Décima oitava batalha, morte de Aquiles, vigésima batalha. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30 x 57,7 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2144).



Fonte: Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020115216>.

Figura 151. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Chegada de Pentésiléa: a batalha das amazonas. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,7 x 57,5 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2145).



Fonte: Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020115217>.

Figura 152. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Morte de Pentésiléia, traição de Antenor. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,9 x 57,5 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2146).



Fonte: Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020115218>.

Figura 153. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Destruição de Tróia. Cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia, 1460-1470. Pena e aquarela sobre papel, 30,7 x 57,6 cm. Paris: Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos (RF 2147).



Fonte: Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020115219>.

Figura 154. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Frontispício com cenas das origens da história de Roma, f. 6r. *Compandium Romanorum*, sec. XV. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 730).



Fonte: Foto da autora.

Figura 155. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Tomada de Tróia, f. 6r. *Miroir Historial*, c. 1451. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg. lat. 767).



Fonte: Biblioteca Apostolica Vaticana. Disponível em: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.767.

Figura 156. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Maomé criança e seu tio, f. 61v. *Miroir Historial*, c. 1451. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg. lat. 767).



Fonte: Biblioteca Apostolica Vaticana. Disponível em: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.767.

Figura 157. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). *Miroir Historial*, f. 62r, c. 1451. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg. lat. 767).



Fonte: Biblioteca Apostolica Vaticana. Disponível em: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.767.

Segundo Reynaud, muitos são os detalhes que aproximam os cartões de tapeçaria das outras obras do Mestre citadas acima, principalmente nas cenas de batalhas.

[...] encontramos nos personagens os mesmos tipos de proporções curtas, com cabeças grandes, de estatura imponente afogada em roupas com amplos drapeados, às vezes com uma prega diagonal na altura do busto, as mesmas roupas de um orientalismo particular; costumes são percebidos nas cabeças projetadas à frente em relação aos ombros, o queixo projetado, os rostos femininos ovais com pálpebras baixas, a abundância de gestos de mãos, particularmente de um gesto de enumeração nas discussões.⁴³²

Ainda segundo a autora, é possível observar as mesmas características nos cavalos das diferentes obras, pois são todos volumosos e densos, e estão em posições acrobáticas. A arquitetura conta com torres de cúpulas achatadas e torres quadradas como se fossem fortificações. O drapeado das roupas é acentuado com um efeito hachurado em diagonal.⁴³³

Além disso, ela também identifica um traço bastante comum às tapeçarias do terceiro quarto do século XV nestes cartões: o que ela chama do horror ao vazio, principalmente nas cenas de batalha, em que tudo parece uma grande massa de cor, onde há muito tumulto e movimento.

Ela segue identificando pequenas cenas nos cartões das tapeçarias que são idênticas a cenas que aparecem nas outras obras do artista. No cartão da Destruição de Tróia podemos observar a execução de Príamo, que também aparece no fólio 6r do *Miroir Historial* [Fig. 158]; um soldado voltado para trás no mesmo cartão e no mesmo manuscrito [Fig. 159]. Além disso, observamos um cavaleiro matando com a ponta de sua lança outro, que o segura pelo pescoço, no cartão da morte de Aquiles e no *Compandium Romanorum* [Fig. 160].

⁴³² “[...] on retrouve chez les personnages les mêmes types aux proportions courtes, à la tête forte, à la stature puissante etoffée par des vêtements au drapé ample, souvent barrés d’un pli diagonal à hauteur du buste, les mêmes costumes d’un orientalisme tout particulier; des manies se remarquent, les têtes posées très en avant sur les épaules, les mentons projetés en galoche, les visages féminins bien ovale aux paupières baissées, l’abondance des gestes des mains, particulièrement d’un geste d’énumération dans la discussion.” REYNAUD, N. Un peintre français cartonnier de tapisseries au XVe siècle: Henry de Vulcop. *Revue de l’Art*, n. 22, p. 9, 1973.

⁴³³ *Ibidem*, p. 9.

Figura 158. Execução de Príamo no cartão da Destruição de Troia e na Queda de Troia do *Miroir Historial*.



Fonte: Destruição de Tróia, cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia e Tomada de Tróia, f. 6r, *Miroir Historial*.

Figura 159. Um soldado voltado para trás no cartão da Destruição de Troia e na Queda de Troia do *Miroir Historial*.



Fonte: Destruição de Tróia, cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia e Tomada de Tróia, f. 6r, *Miroir Historial*.

Figura 160. Um cavaleiro matando outro com a ponta de sua lança no cartão da Morte de Aquiles e no *Compendium Romanorum*.



Fonte: Morte de Aquiles, cartões preparatórios para tapeçaria da Guerra de Tróia e Frontispício com cenas das origens da história de Roma, f. 6r, *Compendium Romanorum*.

Neste ponto a autora faz uma importante reflexão sobre o uso de modelos na pintura do século XV. Segundo ela, apesar deste recurso ser desconcertante, pois não se restringe apenas a pequenas figuras de convenção ou a temas religiosos, sendo amplamente empregado em composições mais complexas, onde há espaço para a inventividade do artista, ele aparece com muita frequência nas obras deste século. Ela ainda constata que o importante não é, neste momento, o que costumamos chamar de originalidade, mas a flexibilidade da reutilização, a fineza das variações, o desenvolvimento das composições.⁴³⁴

Reynaud segue identificando este mestre com Henry de Vulcop e adiciona mais informações àquelas levantadas por Durrieu em 1921:

Podemos acrescentar que encontramos este Henry fixado em 1463 em Bruges, onde ele desposa uma mulher daquela cidade e morre entre 1470 e 1479, deixando descendentes que estarão entre os notáveis da cidade e portarão armas de enobrecimento. Henry tem um irmão, Conrard, dito pintor titular de Carlos VII de 1446 a 1459, com o qual ele mantém uma ligação profissional, pois é Conrard quem lhe fornece em 1454 o ouro e as cores necessárias para o exercício de sua profissão. Entre os dois, estes Vulcop trabalharam para a corte francesa pelo menos de 1446 até 1470, tendo Henry provavelmente sobrevivido a seu irmão.⁴³⁵

Já no final de seu artigo, Reynaud identifica aquele que seria o herdeiro do ateliê de Vulcop, aquele que passaria a utilizar seus modelos e vocabulário de pintura, entre 1470-1480: o Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (BNF NAL 3120)⁴³⁶. Este artista, que permanece anônimo segundo a autora, também é polivalente, pois possui uma dezena de manuscritos litúrgicos e profanos, desenhos para gravuras, cartões para vitrais como a rosácea da Sainte-Chapelle encomendada por Carlos VIII, e cartões para tapeçarias famosas do final do século XV, como A Caça ao Unicórnio (Museu The Cloisters), a Dama e o Unicórnio (Museu de Cluny), dentre outros.⁴³⁷ O Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha teria herdado, além dos modelos de Vulcop, os mesmos tipos de personagens com rostos ovais, homens com cabeças projetadas sobre os ombros, o mesmo sistema de pregas e panejamento, a mesma profusão de gestos, o mesmo gosto pela ornamentação.

⁴³⁴ REYNAUD, N. Un peintre français cartonnier de tapisseries au XVe siècle: Henry de Vulcop. *Revue de l'Art*, n. 22, p. 11, 1973.

⁴³⁵ “On peut ajouter qu’on trouve cet Henry fixé en 1463 à Bourges où il épouse une berruyère et meurt entre 1470 et 1479, en laissant des descendants qui seront parmi les notables de la ville et porteront des armes d’anoblissement. Henry avait un frère, Conrard, mentionné comme peintre en titre de Charles VII de 1446 à 1459, avec lequel il entretenait d’étroits rapports professionnels puisque c’est Conrard qui lui fournit en 1454 l’or et les couleurs nécessaires à l’exercice de son métier. A eux deux, ces Vulcop travaillent pour la cour de France au moins de 1446 jusqu’après 1470, Henry ayant peut-être survécu à son frère”. Ibidem, p. 11.

⁴³⁶ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515740c>. Acesso em: 21 maio 2022.

⁴³⁷ REYNAUD, op. cit., p. 18.

Ainda, em 1985, Reynaud publica outro artigo sobre uma obra do Mestre de Coëtivy, desta vez três vitrais para o coro da Igreja de Saint Séverin em Paris,⁴³⁸ cujos cartões de preparação ela credita ao artista. São eles os vitrais da Virgem com o Menino [Fig. 161], o *Salvator Mundi* [Fig. 162] e São João Evangelista [Fig. 163], originalmente concebidos como um tríptico e instalados na catedral juntos, mas separados na reforma da igreja em 1489 [Fig. 164]. Segundo a autora, os vitrais podem ser datados de 1460-1470, e foram encomendados pela família Brinon, célebres magistrados da cidade, que aparecem aos pés das figuras santas nos vitrais.

Na primeira parte de seu texto, Reynaud se dedica a explicar a cadeia de produção e encomenda de vitrais no século XV, sublinhando que o artista que fazia o modelo, ou os cartões em tamanho reduzido e tamanho natural, era diferente do artesão especializado que produzia o vitral, seguindo rigorosamente o modelo feito pelo primeiro. Todas estas etapas eram aprovadas e acompanhadas pelo comanditário. Segundo ela, é por conta do papel intermediário exercido pelo cartão em tamanho natural que é possível perceber no vitral os traços característicos da maneira do pintor.⁴³⁹

Assim, é à análise dos vitrais e comparação com outras obras do Mestre, principalmente com o quadro A Ressurreição de Lázaro [Fig. 139], que a autora se dedica na segunda parte de seu artigo. Para ela:

Reconhecemos sem pestanejar, tanto nas grandes figuras sacras quanto nos donatários, a inventividade e as formas do Mestre de Coëtivy. As grandes figuras têm as mesmas proporções, a mesma amplitude de roupas, a mesma atitude majestosa, os mesmos formatos de rostos que os personagens do quadro.⁴⁴⁰

Ela identifica o mesmo caimento de roupas, os mesmos pescoços grossos e maxilares marcados nas figuras masculinas, as mesmas pálpebras bem desenhadas caídas sobre os olhos, os mesmos rostos ovais das figuras femininas, os mesmos tons de cores usados pelo artista tanto nos vitrais quanto no quadro e em algumas miniaturas.⁴⁴¹

⁴³⁸REYNAUD, N. Les vitraux du chœur de Saint-Séverin. *Bulletin Monumental*, t. 143, n. 1, p. 25-40, 1985.

⁴³⁹ Ibidem, p. 26.

⁴⁴⁰ “On reconnaît sans peine, tant dans les grandes figures sacrées que dans les donateurs, l’invention et les formes du Maître de Coëtivy. Les grandes figures ont les mêmes proportions, la même ampleur de drapés, la même attitude majestueuse, la même coupe de visages que les personnages du tableau.” Ibidem, p. 28.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 28.

Figura 161. A Virgem com Menino, c. 1460. Vitral do coro da Igreja de Saint-Séverin, Paris.



Fonte: Foto da autora

Figura 162. *Salvator Mundi*, c. 1460. Vitral do coro da Igreja de Saint-Séverin, Paris.



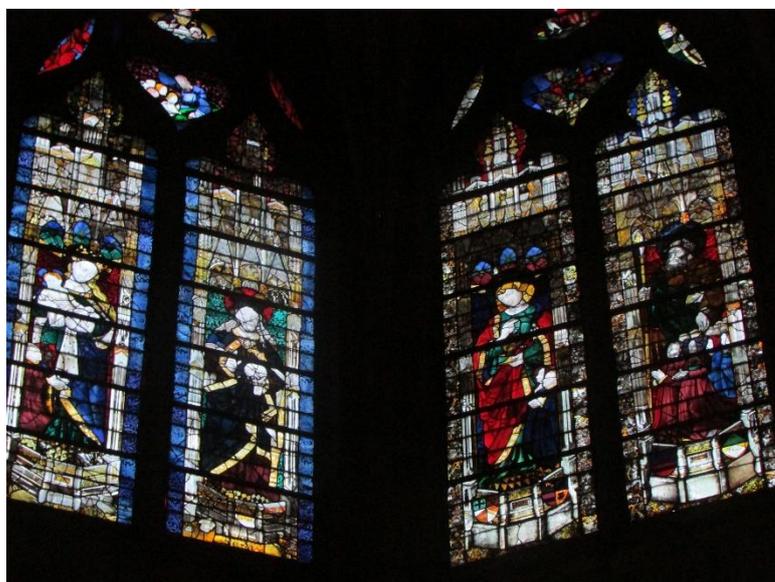
Fonte: Foto da autora

Figura 163. São João Evangelista, c. 1460. Vitral do coro da Igreja de Saint-Séverin, Paris.



Fonte: Foto da autora.

Figura 164. Disposição dos vitrais do Mestre de Coëtivy no coro da Igreja de Saint-Séverin em Paris.



Fonte: Foto da autora

Neste texto, no entanto, ela não retoma a tese da identificação de Coëtivy com Henry de Vulcop, e apesar de não mencionar o assunto no corpo do texto, faz uma pequena nota de rodapé em que diz que “prefiro renunciar provisoriamente ao nome de Henry de Vulcop, (...) pois as razões históricas de Durrieu não me parecem mais hoje totalmente determinantes, mas creio ser melhor manter, por enquanto, o nome de convenção, ainda válido.”⁴⁴²

Em 1990 Charles Sterling publica os dois tomos de sua obra “La peinture medievale à Paris”,⁴⁴³ onde analisa de maneira profunda um grande número de pinturas francesas do século XV, em diversos suportes, fazendo algumas atribuições. Nesta publicação ele não analisa nenhuma obra do Mestre de Coëtivy, mas traça ligações dele com outros dois artistas, de quem ele analisa algumas obras: o Mestre do Tríptico de Dreux-Budé e o Mestre da Caça ao Unicórnio. Assim, ele retoma os escritos e a tese de Reynaud sobre Henry de Vulcop, adicionando algumas informações.

A primeira obra do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé que Sterling analisa é um pequeno painel, pintado na técnica da grisalha, em que aparecem Jeanne Peschard, Jacquette e Catherine, esposa e filhas de Dreux I Budé.⁴⁴⁴ [Fig. 165]

Figura 165. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). Jeanne Peschard e suas filhas Catherine e Jacquette, c. 1450. Óleo sobre madeira (*grisaille*), 35 x 28 cm. Coleção particular.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Jeanne_Peschard_and_her_daughters%2C_Jacquette_and_Catherine_Bud%C3%A9%2C_as_donors%2C_by_The_Master_of_the_Dreux_Bud%C3%A9_Triptych.jpg. Acesso em 13 maio 2022.

⁴⁴² “*Je préfère renoncer provisoirement au nom d'Henry de Vulcop que j'ai cru pouvoir donner à cet artiste à la suite de Durrieu, car les raisons historiques de Durrieu ne me paraissent plus aujourd'hui totalement déterminantes et je crois plus sain de maintenir pour le moment le nom de convention, toujours valable*”. REYNAUD, N. Les vitraux du chœur de Saint-Séverin. *Bulletin Monumental*, t. 143, n. 1, p. 38, 1985.

⁴⁴³ STERLING, C. *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1990, 2 t.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 50-53, t. II.

Segundo Sterling, este pequeno painel provavelmente faria parte de um tríptico de caráter íntimo, próprio à devoção doméstica, onde deveriam figurar, no painel esquerdo, Dreux I Budé⁴⁴⁵ e seu filho, e no painel central uma cena de devoção, talvez o Calvário.⁴⁴⁶ São as roupas de Jacquette, a aparência de Catherine e a semelhança com a representação destas três mulheres no Tríptico de Dreux-Budé analisado a seguir que levam Sterling a datar a obra de *circa* 1450.⁴⁴⁷

O Tríptico de Dreux-Budé⁴⁴⁸ [Figura 166] é composto de três pinturas que hoje estão separadas: à esquerda a Prisão de Cristo com os comitentes Dreux I Budé e seu filho Jean III Budé apresentados por São Cristovão, localizado hoje em uma coleção particular e medindo 44,5 cm x 27,5 cm; no centro a Crucificação com cenas da Paixão localizada hoje no Museu J. Paul Getty medindo 48 cm x 71,5 cm;⁴⁴⁹ e finalmente, à direita, a Ressurreição de Cristo com as donatárias Jeanne Peschard (esposa de Dreux Budé) e as filhas Jacquette e Catherine apresentadas por Santa Catarina, localizada hoje no Museu Fabre em Montpellier medindo 46 cm x 28 cm. Segundo Sterling, este retábulo teria sido encomendado por volta de 1454 para ficar no altar da capela da família dedicada a São Cristovão e à Virgem na igreja de São Gervásio em Paris.⁴⁵⁰

Figura 166. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). Tríptico de Dreux-Budé com a Prisão de Cristo, a Crucificação e a Ressurreição, c. 1454. Pintura sobre madeira. Separado em três pedaços.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arrestation_du_Christ_-_Triptyque_Dreux_Bud%C3%A9_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre.jpg; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Crucifixion_Dreux_Bud%C3%A9_Master-Google_Art_Project.jpg e https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dreux-Bud%C3%A9_R%C3%A9surrection.JPG. Acesso em 13 maio 2022.

⁴⁴⁵ Dreux I Budé era nobre, um notário e secretário do rei Carlos VII desde 1433, nomeado grande representante da Chancelaria em 1440 e conselheiro do Rei, além de guardião da tesouraria. STERLING, C. *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1990, p. 58, t. II.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 51.

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 53.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 55-75.

⁴⁴⁹ Ver também FREDERICKSEN, B. A Parisian Triptych Reconstructed. *J. Paul Getty Museum Journal*, Malibu, v. 11, p. 183-196, 1983.

⁴⁵⁰ STERLING, op. cit., p. 55 a 59.

Neste tríptico, Sterling identifica influências neerlandesas, mais diretamente de Roger van der Weyden. Ele também aproxima estilisticamente do tríptico outro retábulo pintado em Paris em torno de 1450, feito originalmente para a Grande Câmara do Parlamento da cidade, e atualmente localizado no Museu do Louvre: o Retábulo do Parlamento de Paris, em que figura uma cena da Crucificação.⁴⁵¹ Porém, ele atribui esta obra a outro artista, igualmente de formação neerlandesa.⁴⁵²

Quanto ao Tríptico, ele sugere ter sido pintado por Conrard de Vulcop, pintor cujos anos de atuação, a presença documentada em Paris e as características flamengas das obras levaram Sterling a tal atribuição.⁴⁵³ Além disso, Conrard era irmão de Henry de Vulcop, pintor que Nicole Reynaud, como vimos acima, identificara com o Mestre de Coëtivy. De fato, Sterling aponta algumas características estilísticas comuns em relação aos trabalhos atribuídos ao Mestre de Coëtivy, principalmente à Ressurreição de Lázaro [Figura 139]:

Ora, há muitas características em comum entre esses trabalhos e o Tríptico pintado para Dreux-Budé: arquiteturas semelhantes como o coroamento do teto em ferro forjado; um homem agachado e inclinado para a frente, colocado no primeiro plano da composição; as dobras das mangas; o padrão da composição da Prisão de Cristo. Essas analogias não atestam a identidade do pintor, mas, certamente, um fundo comum de motivos que compartilham dois artistas que estão em íntima relação. Tais relações ligavam os dois irmãos Vulcop, como prova, em 1454, o fornecimento por Conrard a Henry dos materiais que este poderia ter adquirido em outro lugar.⁴⁵⁴

Segundo ele, há razões para crer que Conrard é o irmão mais velho, pois sua atividade é documentada desde 1445 até 1459 e a de Henry somente depois de 1453 até 1469/70.⁴⁵⁵ A origem neerlandesa é confirmada pela descoberta de uma vila de nome Vulcop perto de Haarlem, local provável de origem dos irmãos. Temos assim, para Sterling, a identidade do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé: Conrard de Vulcop, irmão de Henry de Vulcop.

Já o Mestre da Caça ao Unicórnio, para ele, é o mesmo Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha citado por Reynaud no artigo de 1973. Ele teria fornecido os modelos para a fabricação do conjunto de seis tapeçarias e dois fragmentos da Caça ao Unicórnio,⁴⁵⁶

⁴⁵¹ STERLING, C. *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1990, p. 67-72, t. II.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 37-49.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁵⁴ “*Or il y a beaucoup de traits communs entre ces oeuvres et le Tryptique peint pour Dreux-Budé: des architectures similaires jusqu’au couronnement du roi en fer forgé; des raccourcis d’homme accroupi et penché en avant, placé au premier plan de la composition; les plis des manches; le schéma de la composition de L’Arrestation du Christ. Ces analogies ne témoignent point de l’identité du peintre mais, certainement, d’un fonds commun de motifs qui partagent deux artistes qui sont en relations étroites. De telles relations devaient lier les deux frères Vulcop, ce que prouve, en 1454, la fourniture par Conrard à Henry des matériaux que ce dernier aurait pu se procurer ailleurs*”. *Ibidem*, p. 74.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 333-355.

atualmente no Museu Cloisters de Nova York, que representam a descoberta, a resistência, a captura e a morte do animal [Figs 167-173]. É importante salientar que Sterling analisa apenas cinco das sete tapeçarias [Fig. 168-172], pois, segundo ele, a primeira [Fig. 167] e a última [Fig. 173] não fazem parte da série original.⁴⁵⁷

A patente diferença do fundo de *millefleurs*, do estilo e do tipo dos personagens escaparam a esta época, que só olhava para as obras de arte medievais para encontrar retratos, brasões de armas (ou monogramas), trajes surpreendentes. É, portanto, bastante provável que a Partida e o Unicórnio capturado fossem em 1680 os restos de uma outra tapeçaria em que a caça ao unicórnio terminava por sua captura e não por sua morte. Esta segunda tapeçaria deve ter sido costurada em uma data próxima, talvez alguns anos antes, para o mesmo casal de monograma A. E.⁴⁵⁸

Figura 167. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). Partida para a caça ao unicórnio. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1488-1490. Lã, seda e fios de prata, 368,3 x 314,9 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Hunt_of_the_Unicorn_-_the_Hunt_Begins.jpg. Acesso em 21 maio 2022.

⁴⁵⁷ Para as obras refutadas por Sterling ver FREEMAN, M. *The Unicorn Tapestries*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1976; WILLIAMSON, J. *The oak king, the holly king, and the unicorn: the myths and symbolism of the unicorn tapestries*. Nova York: Harper Collins, 1986.

⁴⁵⁸ “La patente différence du fond de millefleurs, du style et du type des personnages échappait à cette époque qui ne regardait les oeuvres d’art médiévales que pour y trouver des portraits, des armoires (ou des monogrammes), des costumes suprenants. Il est donc très vraisemblable que le Départ et la Licorne captive étaient em 1680 des débris d’une autre tenture où la chasse à la licorne s’achevait par sa capture et non par sa mise à mort. Cette deuxième tenture a dû être tissée à une date voisine, peut-être de quelques années antérieure, pour le même couple au monogramme A. E.” STERLING, C. *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1990, p. 336, t. II.

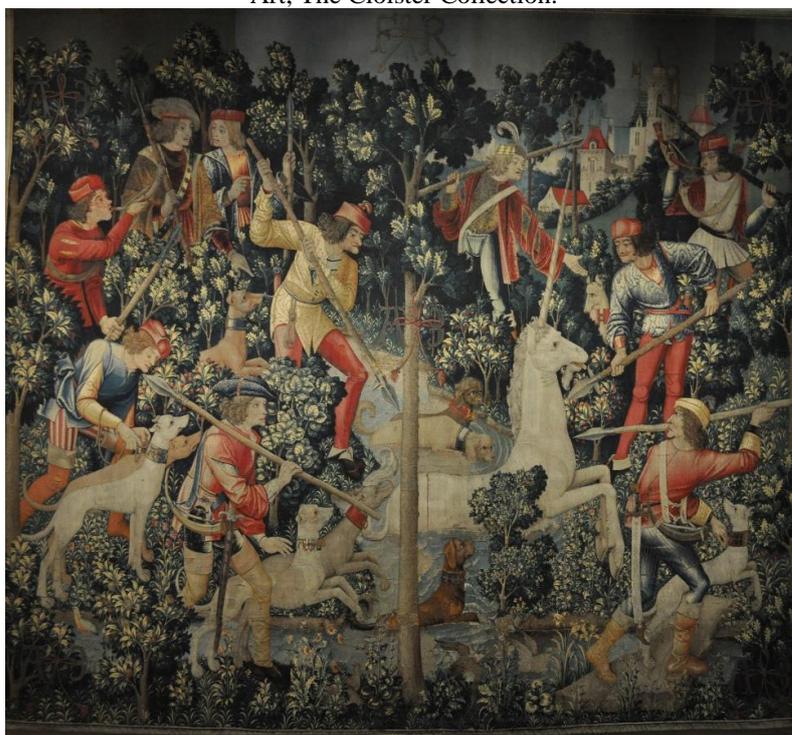
Figura 168. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). Unicórnio é surpreendido na fonte. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1495-1500. Lã, seda e fios de prata, 368 x 378 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/The_Hunt_of_the_Unicorn_Tapestry_1.jpg. Acesso em 21 maio 2022.

Figura 169. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). Os caçadores atacam o unicórnio. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1495-1500. Lã, seda e fios de prata, 368 x 427 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Unicorn_Tapestry%2C_The_Unicorn_Leaps_the_Stream.jpg. Acesso em 21 maio 2022.

Figura 170. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). O unicórnio se defende. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1495-1500. Lã, seda e fios de prata, 368 x 400 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/The_Hunt_of_the_Unicorn_Tapestry_5.jpg. Acesso em 21 maio 2022.

Figura 171. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). O unicórnio se refugia perto de uma jovem moça pura (fragmentos). Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1495-1500. Lã, seda e fios de prata, 174 x 65 cm e 194 x 66 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Chasse_%C3%A0_la_licorne#/media/Fichier:The_Mystic_Capture_of_the_Unicorn_fragment_\(1\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Chasse_%C3%A0_la_licorne#/media/Fichier:The_Mystic_Capture_of_the_Unicorn_fragment_(1).jpg) e

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Chasse_%C3%A0_la_licorne#/media/Fichier:The_Mystic_Capture_of_the_Unicorn_fragment_\(2\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Chasse_%C3%A0_la_licorne#/media/Fichier:The_Mystic_Capture_of_the_Unicorn_fragment_(2).jpg). Acesso em 21 maio 2022.

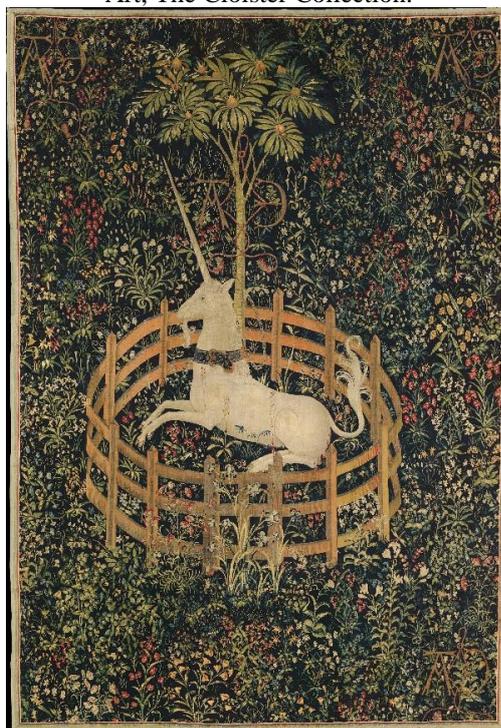
Figura 172. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). A morte do unicórnio e seu transporte para o castelo. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1495-1500. Lã, seda e fios de prata, 368 x 388 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Chasse_%C3%A0_la_licorne#/media/Fichier:The_Mystic_Capture_of_the_Unicorn,_fragment_\(2\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Chasse_%C3%A0_la_licorne#/media/Fichier:The_Mystic_Capture_of_the_Unicorn,_fragment_(2).jpg). Acesso em 21 maio 2022.

Figura 173. Mestre da Caça ao Unicórnio (Jean D'Ypres). O unicórnio capturado. Tapeçaria da Caça ao Unicórnio, c. 1488-1490. Lã, seda e fios de prata, 368 x 251,5 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/The_Unicorn_in_Captivity_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em 21 maio 2022.

Concordando, assim, com Reynaud, Sterling aponta que os cartões preparatórios para a tapeçaria da Caça ao Unicórnio são de um aluno, colaborador e herdeiro do ateliê e dos modelos de Henry de Vulcop (Mestre de Coëtivy), a quem Reynaud chama de Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha. Para chegar a tal conclusão, ele compara detalhes desta tapeçaria a outro conjunto conhecido do Mestre de Coëtivy, os cartões preparatórios para a tapeçaria da Guerra de Tróia [Figs. 146-153], além de outras obras atribuídas por Reynaud ao Mestre das Pequenas Horas, identificando os mesmos tipos de figuras e as mesmas composições. Ele apenas dá a este mesmo artista, desconhecido até então, o nome de convenção de Mestre da Caça ao Unicórnio.⁴⁵⁹

É importante salientar que Sterling discorda parcialmente de Reynaud, para quem os modelos de outra tapeçaria medieval famosa, a Dama e o Unicórnio, são do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha. Para Sterling, o criador desta tapeçaria seria outro artista, a quem ele chama de Mestre da Dama com leão e unicórnio, influenciado pelo Mestre da Caça ao Unicórnio.⁴⁶⁰ Sterling ainda analisa as Pequenas Horas de Ana da Bretanha em sua publicação,⁴⁶¹ enumerando uma série de outros manuscritos deste mesmo artista, como as Horas Séguier (Chantilly, Musée Condé, Ms. 82),⁴⁶² as Horas Le Camus (Chantilly, Musée Condé, Ms. 81),⁴⁶³ bem como alguns desenhos para xilogravuras em livros de horas impressos.

Em 1993, Nicole Reynaud, junto com François Avril, publica um grande catálogo intitulado “Les manuscrits à peinture en France: 1440-1520” onde ela modifica sua tese sobre a identificação do Mestre de Coëtivy e lista as obras do artista localizadas até então, ao mesmo tempo em que também sugere identificações para os outros dois artistas em questão, o Mestre do Tríptico de Dreux-Budé e o Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha:⁴⁶⁴ os três artistas corresponderiam a três gerações da família d’Ypres, vinda de Amiens e instalada com seu ateliê em Paris por volta de 1450. Segundo a autora, esta tríade – composta pelo avô André d’Ypres, pelo filho Colin d’Amiens ou Nicolas d’Ypres e pelo neto Jean d’Ypres –

⁴⁵⁹ STERLING, C. *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1990, p. 348, t. II.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 348 e 356-369.

⁴⁶¹ Ibidem, p. 394-417.

⁴⁶² Disponível em

<https://portail.bibliissima.fr/fr/ark:/43093/mdatad215c287ff9a27016937c0c2a8394704c0e83e17>. Acesso em 21 maio 2022.

⁴⁶³

Disponível

em

<https://portail.bibliissima.fr/fr/ark:/43093/mdata73e6dca919b62728f470fc45c99a63ff2045e58c>. Acesso em 21 maio 2022.

⁴⁶⁴ AVRIL, F.; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1993, p. 53-70 e 265-269.

comanda um dos ateliês mais importante de Paris em meados do século XV.⁴⁶⁵ Artistas polivalentes, os três dedicam-se não somente à pintura de manuscritos, mas também à pintura de quadros, desenho de cartões para vitrais, tapeçarias, túmulos e decorações arquitetônicas.

Ela começa então a análise pelas obras do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé. Para Reynaud, este artista tem origem incontestável do Norte, embora tenha exercido sua arte em Paris por um tempo. As formas alongadas dos personagens, a sinuosidade gótica, o caimento dos tecidos e os numerosos esquemas iconográficos que são característicos deste artista podem ser encontrados também em Roger van der Weyden, estilo que será transmitido ao Mestre de Coëtivy. As ligações estilísticas entre os dois mestres não podem ser explicadas senão pela via histórica e familiar. Novamente renunciando a sua antiga hipótese de identificação do Mestre com Henry de Vulcop – embora sublinhando que Charles Sterling permanece sustentando tal afirmação – Reynaud propõe identificar o Mestre do Tríptico de Dreux-Budé com André d’Ypres.⁴⁶⁶

Artista vindo de Amiens – cidade ao norte da França que estava sob a influência neerlandesa –, onde exerceu sua atividade entre 1425 e 1443, ele foi mestre em Tournai em 1428, e se instalou em Paris pouco antes de 1450, cidade em que morrerá antes de 1478. Com ele vem seu filho, Nicolas, que se tornará conhecido com o nome de Colin d’Amiens.⁴⁶⁷

Assim, ela retoma algumas das atribuições de Sterling e acrescenta outras à carreira do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé: além do Tríptico de Dreux-Budé e Jeanne Peschard [Fig. 166] e do retrato de Jeanne com suas filhas [Fig. 165], já citados, ela atribui ao Mestre o Retábulo da Crucificação do Parlamento de Paris⁴⁶⁸ [Fig. 174], cartões para vitrais da Igreja de Saint-Séverin e a iluminação de alguns manuscritos: uma iluminura para o Livro da Boa Moral de Jacques Legrand, c. 1450 (Biblioteca Real de Bruxelas, ms. 11063) [Fig. 175]; desenhos a pena e aquarelados, alguns na técnica da *grisaille* para um *Speculum humanae salvationis* localizado na *Stiftsbibliothek* (cod. 206 (49))⁴⁶⁹ [Fig. 176]; um fólio de um livro de horas contendo a cena da Visitação (Museu de Belas Arte de Dijon, inv. 2196) [Fig. 177], as

⁴⁶⁵ AVRIL, F.; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1993, p. 54.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, loc. cit.

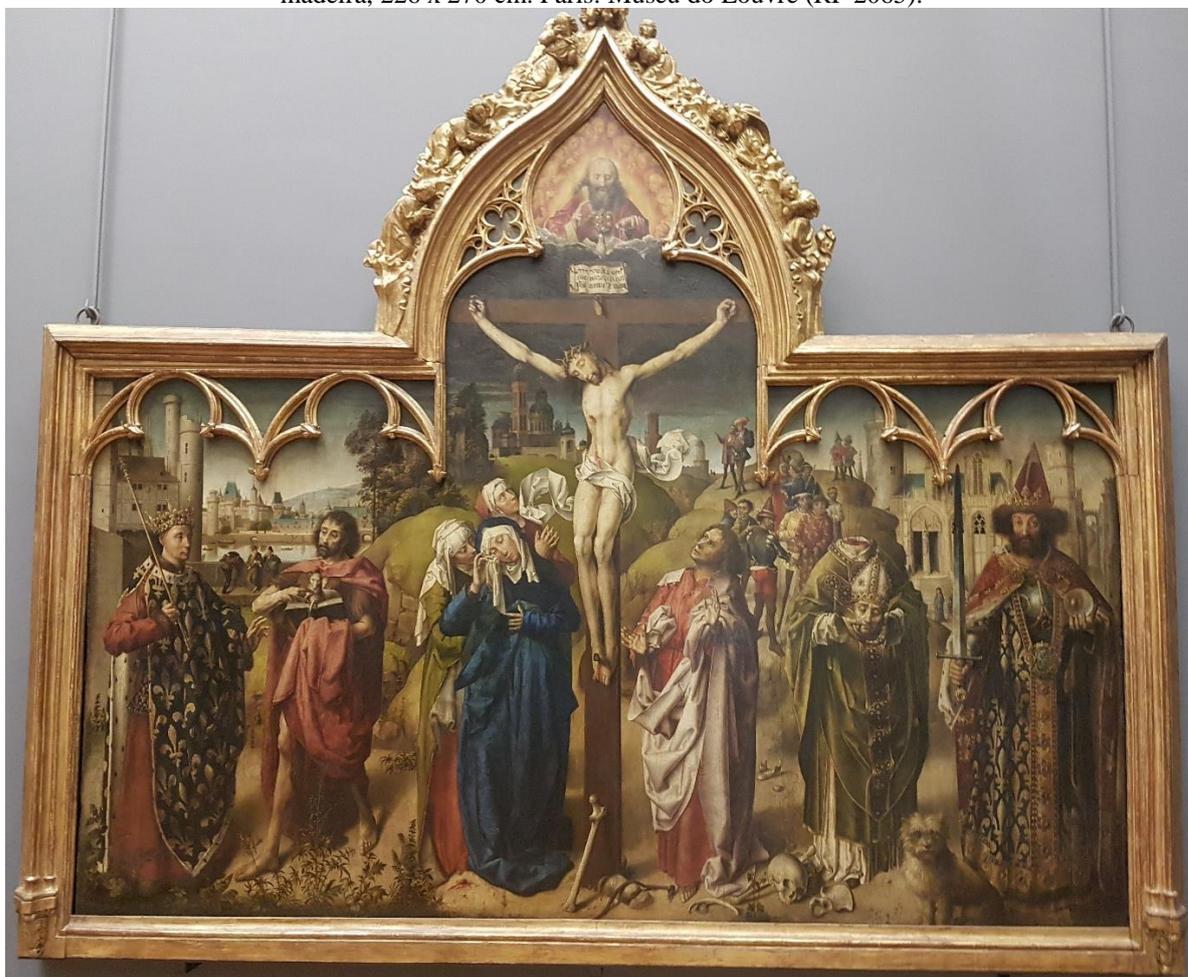
⁴⁶⁷ *Ibidem*, loc. cit.

⁴⁶⁸ Cf. FREDERICKSEN, B. A Parisian Triptych Reconstructed. *J. Paul Getty Museum Journal*, Malibu, v. 11, p. 183-196, 1983; LORENTZ, P. Le retable du parlement de Paris et son peintre: trois hypothèses recentes. *Bulletin Monumental*, t. 156, n. 3, p. 309-311, 1998; *Id.* A propos du ‘realisme’ flamand: la Crucifixion du Parlement de Paris et la porte du beau roi Philippe au Palais de la Cité. *Cahiers de la Rotonde*, v. 20, p. 101-124, 1998; *Id.* La Crucifixion du Parlement de Paris. In: LORENTZ, P.; COMBLENSONKES, M. *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*. Paris: Museu do Louvre, 2001, p. 81-132, t. III; *Id.* Les crucifixions du maître de Dreux-Budé avant ou après 1450?. In: WIRTH, J. *L’image en questions*. Genebra: Librairie Droz, 2013, p. 64-73.

⁴⁶⁹ Disponível em: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0206>. Acesso em: 21 maio 2022.

Horas de Isabel de Roubaix⁴⁷⁰ (Biblioteca Municipal de Roubaix, ms. 6) [Fig. 178] e um Breviário de Tours (BNF Lat. 1032)⁴⁷¹ [Fig. 179], antes atribuído por Durrieu ao Mestre de Coëtivy. Analisando tais obras, Reynaud consegue identificar algumas características particulares do Mestre, muitas das quais serão transmitidas a seu sucessor.

Figura 174. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). A Crucificação, 1453-55. Pintura sobre madeira, 226 x 270 cm. Paris: Museu do Louvre (RF 2065).



Fonte: Foto da autora

Na imagem de Deus Pai do Livro da Boa Moral [Fig. 175], o Mestre inaugura uma tradição de representação que será herdada tanto pelo Mestre de Coëtivy quanto pelo Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha para pintar soberanos: amplo manto com pregas dobradas, túnica com uma prega diagonal partindo do decote.⁴⁷² Ao analisar imagens do *Speculum humanae* [Fig. 176] ela identifica alguns modelos que reaparecerão nas obras de Coëtivy, em quem é possível encontrar as mesmas fórmulas iconográficas, os tipos de

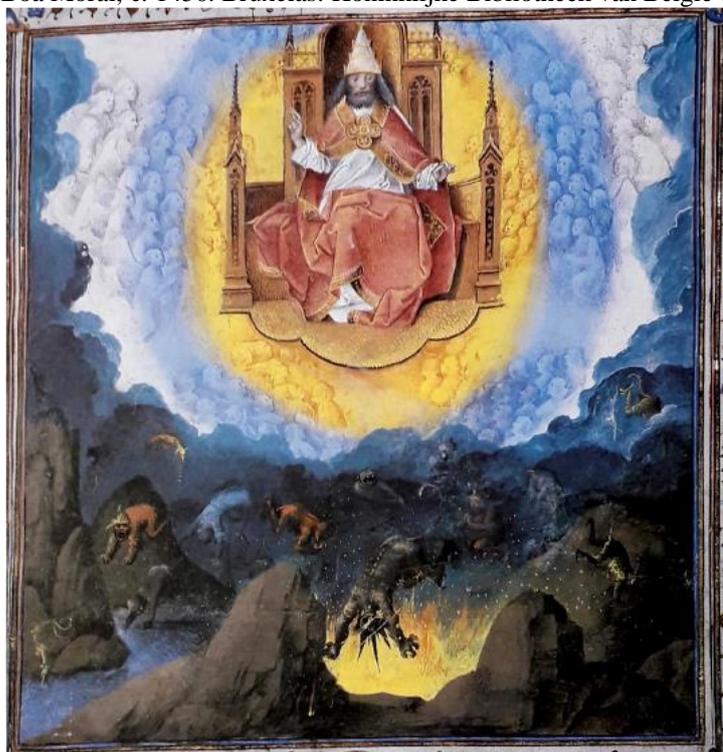
⁴⁷⁰ Disponível em: https://www.bn-r.fr/notice.php?q=id_origine:Ms_006bis. Acesso em 16 maio 2022.

⁴⁷¹ Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9081013f/f7.item>. Acesso em 21 maio 2022.

⁴⁷² AVRIL, F.; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1993, p. 55.

soberanos orientais vestindo turbantes e peles, panejamento com pregas dobradas sublinhadas por uma linha fina, e as atitudes e gestos dos personagens.⁴⁷³

Figura 175. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). A Queda dos anjos rebeldes, f. 3r. Jacques Legrand, o Livro da Boa Moral, c. 1450. Bruxelas: Koninklijke Bibliotheek van België (ms. 11063). (detalhe)



Fonte: AVRIL, REYNAUD (1993), p. 54.

Figura 176. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). Moisés liberta os judeus do Egito, f. 60. *Speculum humanae salvationis*, c. 1450. São Galo: Stiftsbibliothek (cod. 206 (49)). (detalhe)



Fonte: E-codices. Disponível em: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0206>. Acesso em 21 maio 2022.

⁴⁷³ AVRIL, F.; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1993, p. 55.

Ao se voltar para o fólio da Visitação [Fig. 177], Reynaud diz que neste fólio estão as características próprias do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé: a leveza do colorido, os atrativos da paisagem, a personagem de Isabel apoiada em um joelho, o perfil côncavo das duas mulheres, o caminho que serpenteia em direção a uma construção no horizonte, as mangas de Isabel com forro branco e o manto jogado sobre o antebraço.

Figura 177. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). A Visitação. Fólio de um livro de horas, c. 1455. Dijon: Musée des Beaux-Arts (Inv. 2196) (detalhe).



Fonte: AVRIL, F; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*. Paris: Flammarion, 1993, p. 56.

Foi através da observação destes detalhes que ela pôde atribuir o Breviário de Tours [Fig. 179], anteriormente atribuído por Durrieu ao Mestre de Coëtivy, ao Mestre do Tríptico de Dreux-Budé, bem como duas outras obras: um desenho a pena de um apóstolo ajoelhado no chão (Museu de Belas Artes de Besançon, D. 286) e um fólio solto do Martírio de São Quintino (Paris, P. Prouté, cat. 1972, nº 1).⁴⁷⁴

Já o livro de horas de Isabel de Roubaix [Fig. 178] traz alguns problemas de identificação, pois apesar de reconhecer na iluminura da Anunciação, da Trindade e da Apresentação no templo as características do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé, outros elementos são bem diferentes, como a aridez da paisagem, os tons de vermelho vivo, a utilização do arco-diafragma nos interiores, a frieza do desenho e a fraqueza dos modelos.

⁴⁷⁴ AVRIL, F; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*. Paris: Flammarion, 1993, p. 56-57.

Além disso algumas escolhas iconográficas são típicas do Norte, como o Juízo Final para os Salmos Penitenciais, a Ressurreição de Lázaro para o Ofício dos Mortos e uma Missa de São Gregório. Considerando que a obra é datada de 1465, ano em que o artista está em Paris, Nicole Reynaud decide atribuir este livro de horas a alguém de seu círculo, que tenha aprendido e estudado com ele.⁴⁷⁵

Figura 178. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). Anunciação, f. 40v, Apresentação no Templo, f. 75v e Trindade, f. 163r. Horas de Isabel de Roubaix, Roubaix, c. 1465. Roubaix: Médiathèque de Roubaix (Ms_006bis). (detalhe)



Fonte: Bibliothèque Numérique de Roubaix. Disponível em: https://www.bn-r.fr/notice.php?q=id_origine:Ms_006bis. Acesso em 16 maio 2022.

Figura 179. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André D'Ypres). A Anunciação, f. 303v. Breviário, Tours, c. 1450-1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1032). (detalhe)



Fonte: BNF Banque d'images. Disponível em: <https://images.bnf.fr/#/detail/900262/1>. Acesso em 16 maio 2022.

⁴⁷⁵ AVRIL, F; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*. Paris: Flammarion, 1993, p. 58.

O sucessor do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé, segundo Reynaud, seria o Mestre de Coëtivy. Para ela, ele pode ser considerado o terceiro artista mais importante da França real em seu tempo, atrás de Jean Fouquet e Barthélemy d'Eyck,⁴⁷⁶ e o mais importante do terceiro quarto do século XV⁴⁷⁷ na França, pois ele produz elementos verdadeiramente originais em suas obras. De formação nórdica, cujo estilo permite traçar ligações com o ateliê de Simon Marmion, sua atividade foi quase exclusivamente parisiense, tendo entre seus clientes a família real e a corte francesas.

Apesar de ter identificado o Mestre de Coëtivy com Henry de Vulcop em publicações anteriores já discutidas neste capítulo, desta vez Reynaud propõe a identificação de Colin d'Amiens para o Mestre. Sua mudança de hipótese se dá por conta da atividade quase exclusivamente parisiense de Coëtivy, por suas ligações estilísticas com os outros dois mestres e pela importância que ele alcançou entre seus pares, à sua época.

Colin d'Amiens, originário de Amiens como a alcunha indica, fixou-se em Paris em 1450, onde tem sua atividade documentada entre 1461 e 1488, sendo filho do pintor André d'Ypres e pai de Jean d'Ypres, como já dissemos. Pintor de iluminuras e burguês de Paris, trabalhou em várias ocasiões para a corte: nos funerais de Carlos VII em 1461 em Notre Dame e Saint Denis; pintou estandartes para a visita do rei Luis XI a Somme em 1464; forneceu modelos de joalheria para a festa do Senhor em Saint-Jacques-aux-Pélerins em 1474; forneceu o modelo para a estátua do rei Luis XI em oração para seu túmulo em 1482 e desenhou modelos para igreja de Saint-Jacques-aux-Pélerins em 1488.⁴⁷⁸

Reynaud passa então a analisar e listar algumas das obras do Mestre de Coëtivy que ela ainda não havia abordado em seus outros trabalhos. O primeiro deles é o códice BNF Lat. 1400⁴⁷⁹ [Fig. 180]. Datado de c.1460, possui origem francesa, apesar de seu uso litúrgico e calendário seguirem a Ordem dos Hospitalários de São João de Jerusalém, “segundo Leroquais, um conjunto de orações concernentes ao grão-mestre e aos membros da ordem”.⁴⁸⁰ De acordo com Reynaud, este livro possui algumas das imagens mais requintadas já produzidas pelo artista, além de revelar seu gosto por cenas noturnas e contar com uma decoração marginal característica da miniatura francesa, com folhas de acanto bicolores e ramagens.

⁴⁷⁶ AVRIL, F; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*. Paris: Flammarion, 1993, p. 58.

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 58.

⁴⁷⁸ Ibidem, p. 59.

⁴⁷⁹ Cf. LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. 232-235, t. I. Códice disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024820h>. Acesso em: 18 abr. 2021.

⁴⁸⁰ AVRIL; REYNAUD, op. cit., p. 59.

Figura 180. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). A Trindade em forma de trono da graça, f. 40v e São João, f. 13v. Livro de Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). (detalhe)



Fonte: Gallica. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024820h>. Acesso em 18 abr. 2022

Ela atribui este livro ao primeiro período de atividade do artista, e aponta mais três livros do mesmo período, além das Horas de Coëtivy. São eles um Livro de Horas para Uso de Paris, iniciado por outro artista, mas finalizado pelo Mestre entre 1450 e 1460 (Walters Art Gallery, W.274)⁴⁸¹ [Fig. 181]; um saltério (Walters Art Gallery, W.297)⁴⁸² [Fig. 182] e outro Livro de Horas para Uso de Paris (coleção particular),⁴⁸³ ambos de 1460, sendo que o último apresenta o ciclo iconográfico completo para as Horas da Paixão de Cristo com composições extremamente similares às do Tríptico da Paixão do Mestre de Dreux-Budé.⁴⁸⁴

Este último códice foi integralmente digitalizado recentemente e encontra-se disponível no site *e-codices*,⁴⁸⁵ com a identificação de Cod. 106. É neste site onde também encontramos mais algumas informações sobre ele: possui 307 fólios e 21 miniaturas de página inteira, mede 18,7 x 12,8 cm. Segundo a informação do site este códice está localizado na Biblioteca *Utopia Armarium Codicum Bibliophilorum*, um fundo que contém manuscritos originalmente pertencentes a colecionadores particulares que permitiram a publicação de

⁴⁸¹ RANDALL, L. *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 157-166.

⁴⁸² Ibidem, p. 166 – 170; PLUMMER, J. *The Last Flowering: French Painting in Manuscripts 1420-1530*. New York-London: Oxford University Press for the Pierpont Morgan Library, 1982, p. 37.

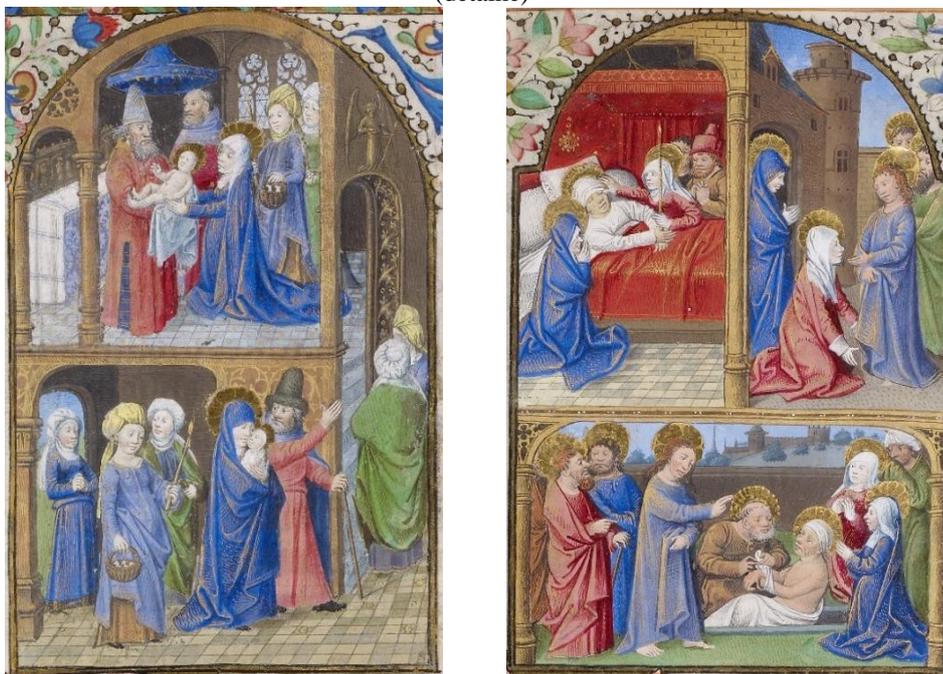
⁴⁸³ KÖNIG, E.; NETTEKOVEN, I.; TENSCHERT, H. *Leuchtendes Mittelalter. Neue Folge IV*. Ramsen: Heribert Tenschert, 2007, p. 246-266.

⁴⁸⁴ AVRIL, F.; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*. Paris: Flammarion, 1993, p. 60.

⁴⁸⁵ Disponível na íntegra no endereço <https://www.e-codices.ch/en/list/one/utp/0106>. Acesso em: 17 maio 2019.

imagens fac-similares a seus códices. Ainda segundo a informação deste site, algumas miniaturas do manuscrito seriam de autoria do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé: a Natividade (f. 83v), a Adoração dos magos (f. 92v) e a Coroação da Virgem (f. 107r) [Fig. 183].

Figura 181. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Apresentação no templo, f. 74r e Morte e Ressurreição de Lázaro, f. 189r. Livro de Horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Baltimore: Walters Art Gallery (W.274). (detalhe)



Fonte: Walters Art Gallery

Figura 182. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi confronta Golias, f. 47v e Casamento de Davi, f. 90v. Saltério, Paris, c. 1460. Baltimore: Walters Art Gallery (W.297). (detalhe)



Fonte: Walters Art Gallery

Figura 183. Mestre do Tríptico de Dreux-Budé (André d'Ypres). Natividade, Adoração dos magos e Coroação da Virgem. Livro de Horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Coleção Particular. (detalhe)



Fonte: E-codices. Disponível em: <https://www.e-codices.ch/en/list/one/utp/0106>. Acesso em 17 maio 2019.

Reynaud se volta então para a análise dos manuscritos de tema histórico produzidos pelo Mestre de Coëtivy. O primeiro que ela aborda é o *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*. Apesar de ser o segundo manuscrito de tema histórico produzido pelo artista (o primeiro foi uma História Romana de Tito Lívio, datado de 1455 e localizado na Câmara dos Deputados de Paris – ms. 1265), esta foi a obra mais original e conhecida do Mestre em seu tempo. Possui 426 fólios, mede 43 x 31 cm, é datada entre 1460 e 1465 e localiza-se hoje na BNF (Fr. 64). Com cinco grandes miniaturas em meia página e 132 pequenas miniaturas, este códice apresenta muitas das características estilísticas do Mestre: vestimentas marcadas com um pontilhado ou hachurado de ouro, mulheres com rostos ovais, homens corpulentos de proporções curtas e com a cabeça projetada para a frente. Além disso, um dos indícios que permite à autora identificar o mestre de Coëtivy com Colin d'Amiens localiza-se no fólio 180 deste livro: uma representação fiel da Catedral de Amiens na parte de trás do cenário [Fig. 184].

O próximo manuscrito analisado neste texto é um exemplar da Divina Comédia de Dante, escrito em italiano e produzido entre 1460 e 1465 para Carlos da França, irmão do rei Luís XI e duque de Berry. Possui 89 fólios, mede 36,5 x 24,3 cm e localiza-se na Biblioteca Nacional da França (Ital. 72). Nesta obra Reynaud encontra, na iluminura do Inferno [Fig. 185], uma composição sombria, com rochedos pontiagudos, semelhante à iluminura de mesmo tema do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé [Fig. 175], além de identificar o mesmo personagem nesta iluminura e no retábulo da Crucificação de Dreux-Budé [Fig. 174]: o diabo,

Figura 184. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Deus, Eva e Adão no paraíso, Noé vagando em sua arca, Construção da Torre de Babel, Sacrifício de Isaac, f. 17r; Batalha e Morte do rei Nimus, f. 55v; Nascimento de Rômulo e Remo, f. 102v; Nascimento de César, f. 234r; Visão de César na passagem do Rubicão, f. 319r; Cena de batalha com Catedral de Amiens, f. 180v. *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 64). (detalhe)



Figura 185. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Inferno, f. 1r; Purgatório, f. 30r e Paraíso, f. 60r. Dante. A Divina Comédia, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Ital. 72) (detalhe).



localizado no canto superior direito do painel central.

A obra seguinte, uma tradução francesa feita por Jean de Meun para a obra de Boécio *De Consolatione Philosophiae* parece ter sido uma das especialidades de nosso mestre, pois são conhecidas cinco cópias deste manuscrito iluminadas por ele: uma localizada atualmente em Nova York (Pierpont Morgan Library, M.222)⁴⁸⁶ [Fig. 186]; três miniaturas e fragmentos das bordas de uma segunda cópia localizada em Malibu (Getty Museum, ms. 42)⁴⁸⁷ [Fig. 187]; dois fólios soltos localizados em Londres (Wallace Collection, M. 320 e M. 321) [Fig. 188]; outro exemplar em Lisboa (Fundação Calouste Gulbenkian, L.A. 136) e finalmente um exemplar em Paris (BNF Fr. 1098). Este último mede 30,7 x 21 cm, possui 116 fólios e pode ser datado de *circa* 1460 [Fig. 189].

É interessante notar que a cópia de Paris foi feita para a família Budé, mais precisamente para Dreux-Budé, morto em c. 1475, notário e secretário dos reis Carlos VII e Luis XI. Este mesmo homem encomendara, quase dez anos antes, um tríptico para o Mestre de Dreux-Budé [Fig. 166], antecessor e pai do Mestre de Coëtivy.

A autora passa à análise de um dos desenhos preparatórios para a tapeçaria da Guerra de Tróia. O conjunto destes cinco desenhos, localizados no Louvre, já fora alvo de escrutínio de Reynaud em artigo publicado em 1973 e citado anteriormente neste capítulo. Para esta publicação de 1993, ela faz uma atualização das discussões em torno destes desenhos. Ela acrescenta uma descoberta feita por François Avril em 1975:⁴⁸⁸ um desenho desta mesma série localizado na BNF (Estampes, Ob. 62). Ela também aponta uma diferença de execução e de estilo, já apontada em 1991 por Scot Mckendrick,⁴⁸⁹ entre o primeiro cartão da série [Fig. 146] e os outros: segundo ela, este cartão teria sido feito pelo antecessor do Mestre de Coëtivy, o Mestre do Tríptico de Dreux-Budé.⁴⁹⁰

⁴⁸⁶ Parcialmente disponível em: <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=76835>. Acesso em 16 maio 2022.

⁴⁸⁷ Parcialmente disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RWW>. Acesso em 16 maio 2022.

⁴⁸⁸ AVRIL, F; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*. Paris: Flammarion, 1993, p. 64-65.

⁴⁸⁹ MCKENDRICK, S. The "Great history of Troy": a reassessment of the development of a secular theme in late medieval art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 54, p. 43-82, 1991.

⁴⁹⁰ AVRIL, F; REYNAUD, N., op. cit., p. 66.

Figura 186. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Jean de Meun apresenta sua tradução a Felipe IV, f. 1r; A Filosofia diante de Boécio, f. 4r; A Filosofia apresenta as Sete Artes Liberais a Boécio, f.39r; Boécio, inspirado pela Filosofia, apresenta suas teorias a outros filósofos, f. 66r; A Filosofia instrui Boécio no caminho de Deus, f. 87r. Boécio. *De Consolatione Philosophiae*, c. 1465. Nova York: The Pierpont Morgan Library (M.222) (detalhe).



Fonte: Corsair. Disponível em: <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=76835>. Acesso em 16 maio 2022

Figura 187. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Filosofia consolando Boécio, f.1v; A Filosofia apresenta as Sete Artes Liberais a Boécio, f.2v; A Filosofia instrui Boécio no caminho de Deus, f. 3r. Boécio. *De Consolatione Philosophiae*, c. 1460. Malibu: Getty Museum (Ms. 42) (detalhe).



Fonte: Getty.edu. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RWW>. Acesso em 16 maio 2022.

Figura 188. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). A Filosofia consolando Boécio e A Filosofia apresenta as Sete Artes Liberais a Boécio. Fólios do manuscrito *De Consolatione Philosophiae*, c. 1460. Londres: The Wallace Collection (M320 e M321) (detalhe).

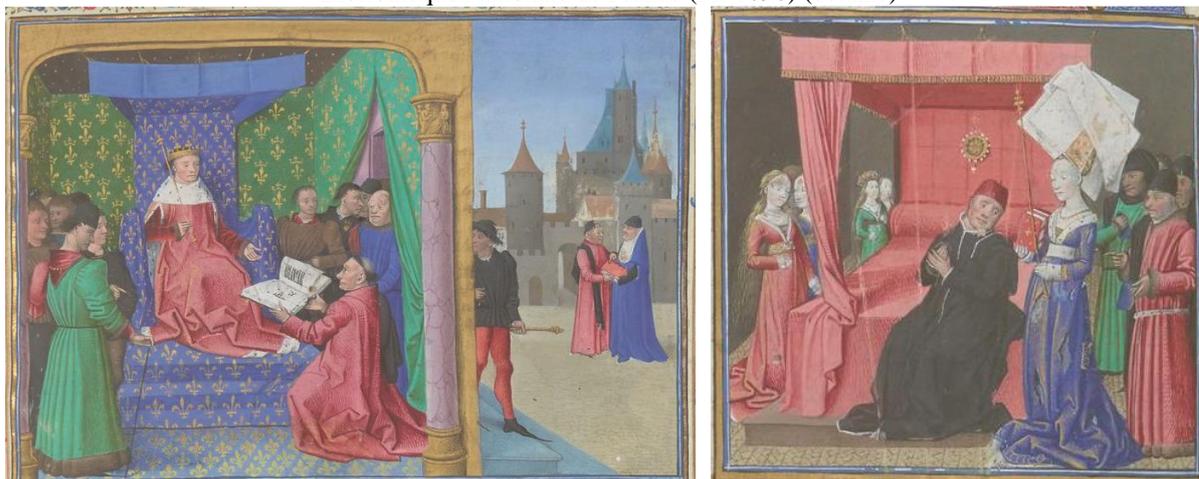


Fonte: The Wallace Collection. Disponíveis em:

[https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_n_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=9&sp=2&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0;](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_n_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=9&sp=2&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0;)

[https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_n_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=10&sp=2&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0.](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_n_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=10&sp=2&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0) Acesso em 16 maio 2022.

Figura 189. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Jean de Meun apresenta sua tradução a Felipe IV, f. 1r; A Filosofia diante de Boécio, f. 2v; A Filosofia consolando Boécio, f. 20v; A Filosofia apresenta as Sete Artes Liberais a Boécio, f.40v; Boécio, inspirado pela Filosofia, apresenta suas teorias a outros filósofos, f. 71v; A Filosofia instrui Boécio no caminho de Deus, f. 96v. Boécio. *De Consolatione Philosophiae*, c. 1465. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 1098) (detalhe).



A última obra de tema histórico de nosso artista analisada por Reynaud é o *Compendium Romanorum* de Henri Romain (BNF Fr. 730), datado entre 1465 e 1470 e já mencionado rapidamente por ela no texto de 1973. Este tipo de manuscrito é um resumo de história antiga destinada a um público mais amplo. Esta obra só possui duas imagens: os frontispícios dos dois volumes [Figs. 154 e 190], com um compilado de temas sobre a história romana, cujos motivos podem ser aproximados de muitas das obras históricas do artista.

Figura 190. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Frontispício do segundo volume do *Compendium romanorum* f. 139r. *Compendium Romanorum*, sec. XV. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 730). (detalhe)



Fonte: Foto da autora.

A próxima obra abordada por Reynaud é um livro de horas denominado as Horas de Rivoire (BNF NAL 3114).⁴⁹¹ Datado de c. 1465-70, este códice foi feito provavelmente para Bornoul de Rivoire, beneditino cujo retrato aparece no fôlio 20 verso do códice [Fig. 191]. Seu uso é romano, embora seu calendário seja parisiense e possua 202 fôlios, medindo 155 x 110 mm.

⁴⁹¹ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509693s/f1.item.r=nal%203114>. Acesso em 16 maio 2022. Cf. PORCHER, J. *Manuscrits à peintures offerts à la Bibliothèque nationale par le comte Guy du Boisrouvray*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1961, p. 97-98.

Figura 191. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Bournoul de Rivoire diante da Virgem como o Menino, f. 20v. Horas de Rivoire, Paris, c. 1465. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114) (detalhe).



Fonte: Gallica. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509693s/f1.item.r=nal%203114>. Acesso em 16 maio 2022.

A última obra deste artista contida no texto de Reynaud é um exemplar em dois volumes da Cidade de Deus de Santo Agostinho, traduzida para o francês por Raoul de Presles. Localizado na Biblioteca Municipal de Mâcon (ms. 1 e ms. 2), este códice tem 330 fólios, mede 510 x 355 mm e pode ser datado de *circa* 1480.⁴⁹² Neste livro nosso mestre foi encarregado de fazer os frontispícios dos dois volumes [Fig. 192 e 193], e trouxe inovações temáticas, como passagens da história de Clóvis e da França no frontispício do primeiro tomo.

Reynaud fala também sobre aquele que ela considera o sucessor do Mestre de Coëtivy, o Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha, também chamado de Mestre da Caça ao Unicórnio e Mestre da Rosácea da Sainte-Chapelle.⁴⁹³ Estes diferentes nomes de convenção revelam um artista polivalente, assim como seus dois antecessores, cujo domínio, porém, se dá mais nas artes aplicadas do vitral e da tapeçaria do que na iluminação de manuscritos.

⁴⁹² Parcialmente disponível em <https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=12750> e <https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=12751>. Acesso em 16 maio 2022.

⁴⁹³ AVRIL, F; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*. Paris: Flammarion, 1993, p. 265-270.

Figura 192. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Frontispício com passagens da História da França. Santo Agostinho. Cidade de Deus, c. 1480, vol. I. Mâcon: Bibliothèque Municipale (ms. 1).



Fonte: BVMM. Disponível em: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=12750>. Acesso em 16 maio 2022.

Figura 193. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Frontispício com passagens da Criação. Santo Agostinho. Cidade de Deus, c. 1480, vol. II. Mâcon: Bibliothèque Municipale (ms. 2).



Fonte: BVMM. Disponível em: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=12751>. Acesso em 16 maio 2022.

A originalidade da carreira deste artista se dá por sua intensa participação na nova arte da imprensa: ele fornecia desenhos que eram transpostos para gravuras e impressos nos incunábulos.⁴⁹⁴ Seus modelos puderam assim, através das gravuras, circular e se difundir, tornando este mestre um importante nome para as artes na virada do século XV para o XVI.

Para fechar a tese do ateliê familiar, Reynaud propõe identificar este Mestre com um dos filhos de Colin d'Amiens, Jean d'Ypres, mestre juramentado de pintura em Paris em 1504, morto em 1508. Colin tinha outros dois filhos artistas: Louis, que permanece em Paris, e Nicolas, que se instala em Avignon no final do século.⁴⁹⁵

Segundo Reynaud, este Mestre

[...] herda do Mestre de Coëtivy o essencial de seu repertório de esquemas iconográficos (Davi penitente, Natividade com o Menino sobre a ponta do manto da Virgem, Anúncio aos pastores, etc), onde alguns se repetem de maneira inversa (como a Ressurreição de Lázaro que retoma aquela do retábulo do Louvre) e que remonta mesmo, às vezes, ao Mestre de Dreux-Budé (Prisão de Cristo, Apresentação no templo em torno de um altar redondo, a Crucificação com os dois ladrões). Ele demonstra sua filiação direta no agrupamento dos personagens, em suas atitudes com as cabeças projetadas e seus gestos de mãos, [...]. Por outro lado, se ele adota a mesma economia de tecidos com pregas transversais, ele acentua sua linearidade e sublinha sua estrutura. O que mais impressiona nele são seus modelos mais alongados de personagens, sua aparência calma e digna e não mais familiar, a estilização um pouco fria que se opõe à animação expressiva de seu predecessor, o gosto pelo desenho mais do que pelo volume.⁴⁹⁶

Apesar de analisar apenas as obras deste Mestre pertencentes à Bibliothèque Nationale de France, Reynaud cita outros trabalhos dele, alguns já analisados anteriormente neste capítulo, como os modelos para a tapeçaria da Caça ao Unicórnio (Cloisters, Nova York) [Figs. 167-173]. Diferentemente de Charles Sterling,⁴⁹⁷ ela credita a este artista os modelos para as tapeçarias da Dama e o Unicórnio (Museu de Cluny, Paris) [Figs. 194-199], As Mulheres Virtuosas (Museu de Belas Artes de Boston) [Fig. 200] e Persée (coleção particular).⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ AVRIL, F; REYNAUD, N. Les manuscrits à peinture en France 1440-1520. Paris: Flammarion, 1993, p. 265.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 265.

⁴⁹⁶ “[...] il hérite du Maître de Coëtivy l’essentiel de son repertoire de schémas iconographiques (Davi pénitent, Nativité avec l’Enfant sur le pan du manteau de la Vierge, Annonce aux berges, etc) dont certains se retrouvent inversés (comme la Réssurrection de Lazare qui reprend celui du tableau du Louvre) et qui remontent même parfois exactement au Maître de Dreux Budé (Arrestation du Christ, Présentation au Temple autour d’un autel rond sous un dais rond, Crucifixion avec les deux larrons). Il avoue sa filiation directe dans le groupement des personnages, dans leurs attitudes avec la tête en avant et leurs gestes des mains, [...]. D’autre part, s’il adopte la même économie des drapés à plis transversaux, il en accentue la linearité et en souligne la structure. Ce qui frappe le plus chez lui, c’est le canon plus allongé des personnages, leur tenue calme et digne et non plus familière, la stylisation un peu froide qui s’oppose à l’animation expressive de son prédécesseur, le goût pour le dessin plus que pour le volume.” Ibidem, p. 266.

⁴⁹⁷ STERLING, C. *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1990, p. 357-369, t. II.

⁴⁹⁸ Para informações sobre as tapeçarias de Jean d'Ypres ver REYNAUD, N. Un peintre français cartonnier de tapisseries au XVe siècle: Henry de Vulcop. *Revue de l'Art*, n. 22, p. 6-21, 1973; SOUCHAL, G. Un grand

Figura 194. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). A visão. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 312 x 330 cm. Paris: Musée de Cluny.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/%28Toulouse%29_Le_Vue_%28La_Dame_%C3%A0_la_licorne%29_-_Mus%C3%A9e_de_Cluny_Paris.jpg. Acesso em 22 maio 2022.

Figura 195. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). A audição. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 368 x 290 cm. Paris: Musée de Cluny.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/%28Toulouse%29_L%27Ou%C3%AF_%28La_Dame_%C3%A0_la_licorne%29_-_Mus%C3%A9e_de_Cluny_Paris.jpg. Acesso em 22 maio 2022.

Figura 196. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). O olfato. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 368 x 322 cm. Paris: Musée de Cluny.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/%28Toulouse%29_L%27Odorat_%28La_Dame_%C3%A0_la_licorne%29_-_Mus%C3%A9_de_Cluny_Paris.jpg. Acesso em 22 maio 2022.

Figura 197. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). O tato. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 369 x 358 cm. Paris: Musée de Cluny.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/%28Toulouse%29_Le_toucher_%28La_Dame_%C3%A0_la_licorne%29_-_Mus%C3%A9_de_Cluny_Paris.jpg. Acesso em 22 maio 2022.

Figura 198. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). O paladar. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 377 x 463 cm. Paris: Musée de Cluny.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/%28Toulouse%29_Le_Go%C3%BBt_%28La_Dame_%C3%A0_la_licorne%29_-_Mus%C3%A9e_de_Cluny_Paris.jpg. Acesso em 22 maio 2022.

Figura 199. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). A mon seul désir. Tapeçaria A Dama e o Unicórnio, final século XV. Lã e seda, 376 x 463 cm. Paris: Musée de Cluny.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/%28Toulouse%29_Mon_seul_d%C3%A9sir_%28La_Dame_%C3%A0_la_licorne%29_-_Mus%C3%A9e_de_Cluny_Paris.jpg. Acesso em 22 maio 2022.

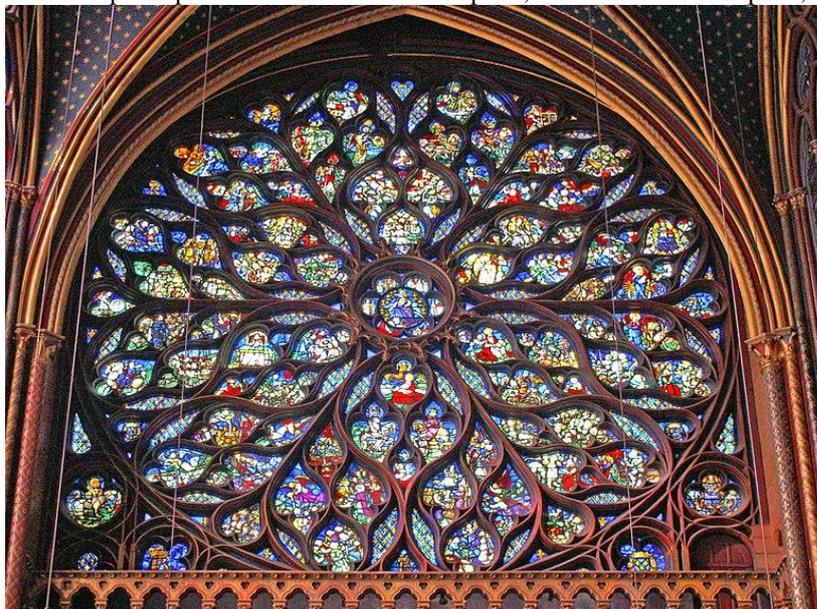
Figura 200. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Penélope. Fragmento da terceira tapeçaria da série Mulheres Virtuosas, final século XV. Lã e seda. Boston: Museum of Fine Arts.



Fonte: Internet. Disponível em <https://dame-licorne.pagesperso-orange.fr/CHASSE/35-%20PENELOPE.htm>. Acesso em 22 maio 2022.

Este artista também forneceu modelos para vitrais de igrejas parisienses, como a de Saint-Séverin, Saint-Germain l'Auxerrois, Saint-Gervais, a capela do Hotel de Cluny e a rosácea do Apocalipse da Sainte-Chapelle [Fig. 201].

Figura 201. Apocalipse. Rosácea da Sainte-Chapelle, c. 1500. Sainte-Chapelle, Paris.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Sainte_Chapelle_-_Rosace.jpg. Acesso em 22 maio 2022.

Reynaud começa a analisar, então, os manuscritos do Mestre. O primeiro deles é o mais famoso, as Pequenas Horas de Ana da Bretanha, feitas em 1498 para Ana da Bretanha, rainha da França (BNF NAL 3120)⁴⁹⁹ [Fig. 202]. Suas composições são quase idênticas, segundo Reynaud, a dois livros de horas franceses já atribuídos ao Mestre por Charles Sterling, as Horas Le Camus e as Horas Séguier. São conhecidos somente mais três livros de horas manuscritos iluminados pelo artista: um livro de horas para uso romano porém com calendário francês (Victoria and Albert Museum, L-2388-1910), outro livro de horas para uso de Paris da coleção Chester Beatty e um livro de horas para uso de Chartres (BNF Lat. 1421)⁵⁰⁰ [Fig. 203].

Outros manuscritos do Mestre incluem um Missal para uso de Paris (BNF Lat. 859),⁵⁰¹ para o qual ele fez cinco miniaturas, a primeira e as quatro últimas [Fig. 204] e um compêndio de tratados teológicos (BNF Fr 9608)⁵⁰² [Fig. 205].

Figura 202. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Natividade, f. 50v e Davi Penitente, f. 88r. Pequenas Horas de Ana da Bretanha, Paris, c. 1498. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3120).



Fonte: Gallica. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515740c/f1.item.zoom>. Acesso em 22 maio 2022.

⁴⁹⁹ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515740c.image>. Acesso em 22 maio 2022.

⁵⁰⁰ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10026758n>. Acesso em 22 maio 2022.

⁵⁰¹ Parcialmente disponível em: <https://images.bnf.fr/#/doclist/1653241536087>. Acesso em 22 maio 2022.

⁵⁰² Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10720788r/f8.item.r=fran%C3%A7ais%209608> e <https://images.bnf.fr/#/doclist/1653241178826>. Acesso em 22 maio 2022.

Figura 203. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Cristo carregando a Cruz, f. 42r e Fuga para o Egito, f. 65r. Horas para uso de Chartres, Paris, c. 1490. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1421). (detalhe)



Fonte: Gallica. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10026758n>. Acesso em 22 maio 2022.

Figura 204. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Davi Penitente, f. 1r. Missal para uso de Paris, Paris, c. 1490. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 859). (detalhe)



Fonte: BNF Banque d'images. Disponível em: <https://images.bnf.fr/#/doclist/1653241536087>. Acesso em 22 maio 2022.

Figura 205. Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Crucificação, f. 3v e Juízo Final, f. 88r. Tratado teológico, c. 1490. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 9608). (detalhe)



Fonte: BNF Banque d'images. Disponível em: <https://images.bnf.fr/#/doclist/1653241178826>. Acesso em 22 maio 2022.

Apesar de apresentar apenas um livro de horas impresso feito a partir de desenhos do Mestre, Reynaud diz que é na arte da impressão e da gravura que ele alcança maior sucesso.

[...] ele se mostra consciente dos desafios ao mesmo tempo artísticos e comerciais da nova técnica, ou seja, ele ousa renunciar à cor e concentrar sua ambição no traço, adaptando-se bem às exigências da chapa de impressão.⁵⁰³

Reynaud aponta que as chapas feitas a partir dos desenhos do Mestre são muito disputadas e que seus modelos serão usados repetidamente até o século seguinte por vários editores como Jean du Pré, Simon Vostre, dentre outros.⁵⁰⁴ A edição de maior sucesso e mais fiel aos desenhos do Mestre, segundo Reynaud, é aquela feita por Philippe Pigouchet em um livro de horas para uso de Roma editado por Simon Vostre em 1498 (BNF Res. Vélins 2912)⁵⁰⁵ [Fig. 206], do qual se conserva uma matriz de cobre na BNF da Adoração dos magos (BNF Reserve Musée Pl-440).⁵⁰⁶

Figura 206. A partir dos desenhos do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). Crucificação, f. 27r e Fuga para o Egito, f. 37v. Simon Vostre (ed.). Horas para uso de Roma, 1498. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Res. Vélins 2912).



Fonte: Gallica. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15197908/f1.item#>. Acesso em 22 maio 2022.

⁵⁰³ “[...] il se montre conscient de l’enjeu à la fois artistique et commercial de la nouvelle technique, c’est-à-dire qu’il ose renoncer à la couleur et concentre son ambition sur le trait, s’adaptant aux exigences bien comprises de la planche imprimée”. AVRIL, F; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*. Paris: Flammarion, 1993, p. 268.

⁵⁰⁴ Ibidem, loc. cit.

⁵⁰⁵ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15197908/f1.item#>. Acesso em 22 maio 2022.

⁵⁰⁶ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10060192h/f1.item>. Acesso em 23 maio 2022.

Outros livros que usaram os modelos de Jean d'Ypres são o Missal de Verdun, publicado por Jean du Pré em 1491 (BNF Res-B-942),⁵⁰⁷ os Sete Sacramentos da *Ars Moriendi* publicada por Antoine Vérard em 1492 (BNF Res-D-852),⁵⁰⁸ as Vígias da Morte de Carlos VII publicadas por Jean du Pré em 1493 (BNF Res-YE-304),⁵⁰⁹ o Chateau de Labour publicado por Simon Vostre em 1499, a Nave das loucas publicada por Geoffroy de Marnef em 1500, dentre muitos outros. Além disso, Jean também produziu modelos para pranchas de xilografia, como a da Paixão de Cristo (BNF Estampes, Ea 5, nº191) [Fig. 207] e muitas outras que serão usadas para estampar diversos objetos.⁵¹⁰

Figura 207. A partir dos desenhos do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha (Jean D'Ypres). A Paixão de Cristo. Paris, fim do século XV. Xilografia colorida. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Estampes, Ea 5, nº191).



Fonte: Gallica. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525121032?rk=42918;4>. Acesso em 23 maio 2022.

⁵⁰⁷ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110639q/f1.item>. Acesso em 23 maio 2022.

⁵⁰⁸ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10485615/f1.item>. Acesso em 23 maio 2022.

⁵⁰⁹ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87102416/f1.item.r=vigiles%20de%20la%20mort%20de%20charles%20vi%20i#>. Acesso em 23 maio 2022.

⁵¹⁰ AVRIL, F; REYNAUD, N., op. cit., p. 270. Sobre o emprego das estampas de Jean D'Ypres ver também LEPAPE, S.; HUYNH, M.; VRAND, C. (orgs.) *Mystérieux Coffrets*. Estampes au temps de La Dame à la Licorne. Paris: Lienart, 2019.

Em 1996 um artigo de Catherine Grodecki⁵¹¹ analisa uma escultura do Sepultamento de Cristo localizada na igreja de San Martin de Malesherbes, feita em 1494, segundo um modelo fornecido pelo Mestre de Coëtivy [Fig. 208].

Figura 208. Conjunto escultórico O Sepultamento de Cristo, c. 1494. Pedra, 326,4 x 244,8 cm. Igreja Saint-Martin de Malesherbes, Malesherbes, França.



Fonte: Foto da autora.

A atribuição desta obra se dá, principalmente, pela descoberta de um documento inédito: um recibo com data de 28 de março de 1495 de Adrien Wincart, escultor de imagens residente em Paris, para Jean Bailly, secretário do almirante Louis Malet de Gravelle, senhor da igreja do convento de Cordeliers, no qual o escultor se compromete a fazer, na capela do almirante em Bois-Malesherbes, um sepultamento de Nosso Senhor que será talhado em pedra e comportará oito figuras: o Cristo e sua mãe, São João, as três Marias, José de Arimatéia e Nicodemus, cada um de cinco pés de altura, tudo de acordo com as ordens e o modelo que fizera o mestre Nicolas d'Amiens.⁵¹² (Anexo B)

⁵¹¹ GRODECKI, C. Le 'Maître Nicolas d'Amiens' et la mise au tombeau de Malesherbes. À propos d'un document inédit. *Bulletin Monumental*, t. 154, n. 4, p. 329-342, 1996.

⁵¹² Ibidem, p. 331-332.

Esta obra se torna muito importante: sendo documentadamente atribuída a Nicolas d'Amiens, ela pode servir de base para comparações estilísticas com as obras do Mestre de Coëtivy, atribuídas por Nicole Reynaud a Nicolas, ajudando assim a confirmar – ou não – sua hipótese. Assim sendo, retomando a tese de Reynaud sobre o Mestre e os trabalhos que ela lhe atribuiu, Catherine Grodecki decide fazer uma análise comparativa estilística entre as obras de grandes dimensões de Coëtivy – a Ressurreição de Lázaro, os vitrais de Saint-Séverin e os desenhos para a tapeçaria da Guerra de Tróia – e o conjunto escultórico de Malesherbes.

Grodecki identifica muitas das características citadas por Reynaud em seus estudos sobre o Mestre de Coëtivy nesta obra de Nicolas d'Amiens: o gosto pelos corpos em movimento, os gestos vigorosos, atitudes marcadas, a amplitude e peso dos tecidos, pregas bem-marcadas e angulosas, personagens que seguram parte de seus mantos sob o braço, mangas das roupas dobradas nos cotovelos.⁵¹³

Ela percebe principalmente nas duas figuras masculinas idosas, José de Arimatéia e Nicodemus, o modelo indicado por Reynaud como característico do Mestre de Coëtivy para este tipo de personagem: corpo atarracado, cabeças projetadas para frente em relação aos ombros, barbas projetadas como um prolongamento do queixo, grandes botões fechando as roupas, chapéus extravagantes, os longos mantos com uma fenda lateral e uma pequena bolsa na cintura⁵¹⁴ [Figs. 209 e 210]. Todas estas características podem ser notadas principalmente no retábulo da Ressurreição de Lázaro [Fig. 139].

Uma última questão detém Grodecki no final de seu artigo: a data do documento, 1495, prolonga a atividade de Nicolas d'Amiens em sete anos além daquilo que se supunha, já que a última menção documental feita a ele data de 1488, quando forneceu um modelo para um objeto litúrgico para a confraria de Saint-Jacques-aux-Pélerins. Ela considera, porém, que desde que aceitemos a data de sua chegada em Paris em torno de 1445 e que não haja trabalhos seus que sejam de antes de 1450, ele poderia ter nascido em torno de 1425 e assim teria aproximadamente setenta anos em 1495. Ela também considera que o modelo fornecido por Nicolas possa ter sido executado bem antes da confecção da escultura. Seja como for, Grodecki termina seu trabalho reafirmando a tese de Reynaud sobre a identificação de Nicolas d'Amiens com o Mestre de Coëtivy.

⁵¹³ GRODECKI, C. Le 'Maître Nicolas d'Amiens' et la mise au tombeau de Malesherbes. À propos d'un document inédit. *Bulletin Monumental*, t. 154, n. 4, p. 336-338, 1996.

⁵¹⁴ Ibidem, p. 338.

Figura 209. José de Arimatéia. Conjunto escultórico o Sepultamento de Cristo, c. 1494. Pedra. Igreja Saint-Martin de Malesherbes, Malesherbes, França. (detalhes)



Fonte: Fotos da autora.

Figura 210. Nicodemos. Conjunto escultórico o Sepultamento de Cristo, c. 1494. Pedra. Igreja Saint-Martin de Malesherbes, Malesherbes, França. (detalhes)



Fonte: Fotos da autora.

Mais recentemente uma série de artigos sobre a identificação da família Ypre têm sido publicados, trazendo novas informações documentais. Em 2000 um artigo de Dominique Vanwijnsberghe⁵¹⁵ traz a seguinte informação:

Da figura histórica André d'Ypres, sabíamos até agora que foi recebido como mestre da profissão de pintor em Tournai em 1428. Está documentado de 1425 a 1443 em Amiens, onde trabalhou para o município na policromia de brasões esculpidos e na preparação dos festejos organizados por ocasião da visita do Delfim Luís em agosto de 1443. Provavelmente por volta de 1445, o pintor deixou a cidade em companhia de seu filho Colin, também pintor, para se estabelecer em Paris. De qualquer forma, os dois homens não são mais atestados em Amiens depois de 1444 e Colin aparece na documentação parisiense de 1461 a 1488. Um ato datado de 6 de outubro de 1479 fala “do falecido Andry de Ypre, em sua vida, historiador e iluminador, burguês de Paris, morando na rua de Quiquenpoit”. Jeanne Philippe, sua viúva, compareceu nesta ocasião perante dois notários parisienses para a venda de propriedades. Ela é acompanhada por seu filho “Nicolas d'Ypre, dit d'Amiens, também historiador e iluminador, burguês de Paris, filho do falecido Andry d'Ypre”.⁵¹⁶

Ou seja, temos a confirmação das datas de atuação de André d'Ypres, de sua provável ida para Paris e de sua paternidade de Nicolas. Neste mesmo artigo também temos a informação da data da morte de André, 1450, em Mons, após retornar de uma peregrinação a Roma.⁵¹⁷ Estas datas colocam em xeque algumas atribuições de Reynaud, principalmente a do Parlamento de Paris, já que a atuação parisiense de André teria sido de apenas cinco anos.⁵¹⁸ Philippe Lorentz, no entanto, em dois artigos de 2015⁵¹⁹ e 2017⁵²⁰, reforça a hipótese da

⁵¹⁵ VANWIJNSBERGHE D. Nord. Du nouveau sur le peintre André D'ypres, artiste du nord installé à Paris. *Bulletin Monumental*, t. 158, n. 4, p. 365-369, 2000.

⁵¹⁶ “Du personnage historique d'André d'Ypres on savait jusqu'à présent qu'il fut reçu franc-maitre du métier de la peinture à Tournai en 1428 (13). Il est documenté de 1425 à 1443 à Amiens, où il travailla pour la municipalité à polychromer des blasons sculptés et à préparer les esbatements organisés à l'occasion de la visite du dauphin Louis en août 1443. Probablement vers 1445, le peintre quitta la ville en compagnie de son fils Colin, peintre lui aussi, pour aller s'installer à Paris. Les deux hommes ne sont en tout cas plus attestés à Amiens après 1444 et Colin apparaît dans la documentation parisiense de 1461 à 1488 (14). Un acte daté du 6 octobre 1479 parle de feu Andry d'Ypre, en son vivant hystorieur et enlumyneur, bourgeois de Paris, demourant en la rue de Quiquenpoit. Jeanne Philippe, sa veuve, comparait à cette occasion devant deux notaires parisiens pour la vente de propriétés. Elle est accompagnée de son fils Nicolas d'Ypre, dit d'Amiens, aussi hystorieur et enlumyneur, bourgeois de Paris, filz dudit feu Andry d'Ypre.” Ibidem, p. 366. Para mais informações sobre a documentação citada ver DE LA GRANGE, A; CLOQUET, L. *Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*. Tournai: 1888, p. 70; DEHAISNES, C. L'art à Amiens vers la fin du Moyen Âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive. *Revue de l'art chrétien*, p. 13, 43-44, 52, 1890; MARTIN, H. Les d'Ypres, peintres français des XVe et XVIe siècles. *Archives de l'art français*. Nouvelle période, n. 8, p. 1-16, 1916.

⁵¹⁷ VANWIJNSBERGHE, op. cit., p. 367.

⁵¹⁸ Para mais informações sobre este assunto ver DIJKSTRA, J. Enkele opmerkingen over het Retable du Parlement de Paris. In: *Album discipulorum J.R.J. van Asperen de Boer*. Zwolle, 1997, p. 59; NASH, S. *Between France and Flanders*. Manuscript Illumination in Amiens in the Fifteenth Century. Londres-Toronto: The British Library, 1999, p. 228-230.

⁵¹⁹ LORENTZ, P. Histoire de l'art du Moyen Âge occidental. *Annuaire de l'École pratique des hautes études*. Section des sciences historiques et philologiques, 146, 2015, p. 191-196. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ashp/1727>. Acesso em 23 maio 2022.

⁵²⁰ Id. Histoire de l'art du Moyen Âge occidental. *Annuaire de l'École pratique des hautes études*. Section des sciences historiques et philologiques, 148, 2017, p. 228-230. Disponível em: <http://ashp.revues.org/1964>. Acesso em 23 maio 2022.

identificação dos Ypres – André, Nicolas e Jean – com o Mestre do Tríptico de Dreux-Budé, Mestre de Coëtivy e Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha respectivamente.

Para encerrar esta discussão, devemos fazer um apanhado de todas as informações que temos sobre o Mestre de Coëtivy, e para isso contaremos com o auxílio da publicação mais recente sobre este artista: a dissertação de mestrado de Nicolas Oget, intitulada “Le Maître de Coëtivy, ‘peintre d’histoire’ à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle”, defendida em 2013 na Universidade Paris IV – Sorbonne, sob a orientação de Philippe Lorrentz. O trabalho de Oget aborda principalmente as obras de história do artista em questão, mas uma vez que ele concorda com a identificação de Reynaud para o Mestre, acaba retomando e organizando as informações já levantadas até aqui.⁵²¹

Situando o Mestre de Coëtivy dentro de uma tradição chamada de *ars nova flamande*, proveniente da instalação de mestres estrangeiros em Paris advindos dos Países Baixos e do norte da França, chamados de “*primitifs flamands*”, Oget sublinha a importância da produção deste mestre para meados do século XV devido a sua variedade e alta qualidade.⁵²²

Ele inicia citando a antiga tese de Durrieu, aceita anteriormente por Reynaud e Sterling, em que o Mestre de Coëtivy era identificado como Henry de Vulcop. Sinaliza, porém, que em 1985 a autora revê sua posição, como vimos, e decide identificar o Mestre com Colin d’Amiens, baseando-se na grande quantidade de obras deste artista que são de origem parisiense e no fato de que ele finaliza alguns livros iniciados em Paris no segundo quarto do século XV.⁵²³ Assim, ao trazer esta nova identificação, ela acabara sugerindo identificações também para outros artistas cujas ligações estilísticas e iconográficas são fortíssimas: o Mestre do Tríptico de Dreux-Budé, que seria o pai de Nicolas, André d’Ypres e o Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha, que seria seu filho, Jean d’Ypres.

Oget parte, assim, para a análise e inventário das obras de Coëtivy, o qual iremos repetir aqui resumidamente, e que também pode ser visto no Apêndice M: um exemplar contendo a *Histoire ancienne jusqu’à César et Faits des Romains*, iluminados entre 1460 e 1465 e hoje localizado na Biblioteca Nacional da França (Fr. 64); um exemplar da História

⁵²¹ Outros artigos de Oget sobre o mestre incluem OGET, N. Quelle identité pour l’artiste médiéval? Le cas du Maître de Coëtivy, peintre, miniaturiste et cartonnier à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle. *Carnet de l’école doctorale Histoire de l’art et archéologie* (124 Sorbonne), 2017. Disponível em: <http://124revue.hypotheses.org/journees-doctorales/journee-doctorale-2014/histoire-de-lart/nicolas-oget>; *Id.* La vie et la carrière de Nicolas d’Amiens, peintre à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle: un état de la question. *Documents d’histoire parisienne*, n. 20, p. 5-16, 2018. Oget prepara ainda uma tese de doutorado sobre o artista, intitulada “Le Maître de Coëtivy: la peinture à Paris au temps de Colin d’Amiens (vers 1450-1500)”, sob a orientação de Philippe Lorentz, com previsão de defesa para 2022.

⁵²² OGET, N. *Le Maître de Coëtivy, ‘peintre d’histoire’ à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle*. 2013. 208f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Université Paris IV, Sorbonne, Paris, 2013, p. 12.

⁵²³ *Ibidem*, p. 13.

Romana por Tito-Lívio, feita por volta de 1455 e localizada na Assembleia Nacional de Paris (ms. 1265); o frontispício do *Compendium Romanorum* de Henri Romain, localizado na BNF (Fr. 730) e feito entre 1465-1470; seis desenhos inteiros e três fragmentos dos cartões preparatórios para a tapeçaria da Guerra de Tróia, feitos por volta de 1465 e localizados no Museu do Louvre (Departamento de Artes Gráficas, R.F. 2140 a 2147) e na BNF (Estampas, Rés. B 6a-Bte ECU); desenhos inacabados para o *Miroir Historial*, localizados na Biblioteca do Vaticano (Reg. Lat. 767); um frontispício para o manuscrito da Cidade de Deus, localizado na Biblioteca Municipal de Mâcon (ms. 1), feito em torno de 1480; cinco exemplares da *De Consolatione Philosophiae* de Boécio, localizados em Nova York (Pierpont Morgan Library, M. 222), Malibu (Getty Museum, ms. 42), Londres (Wallace Collection, M. 320 e M. 321), Lisboa (Fundação Calouste Gulbenkian, L.A. 136) e Paris (BNF, Fr. 1098); um exemplar da Divina Comédia de Dante, feito entre 1460-1465 e localizado na BNF (Ital. 72); os livros de horas para Olivier de Coëtivy (Viena, ONB, cod. 1929) e Bornoul de Rivoire (BNF, NAL 3114); um livro de horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém (BNF, Lat. 1400); um Livro de Horas para Uso de Paris, finalizado pelo Mestre entre 1450 e 1460 (Walters Art Gallery, W.274); um saltério (Walters Art Gallery, W.297) e outro Livro de Horas para Uso de Paris (coleção particular), ambos de 1460; o retábulo da Ressurreição de Lázaro localizado no Museu do Louvre, desenhos preparatórios para os vitrais da Virgem com Menino, *Salvator Mundi* e São João da Igreja de Saint Séverin em Paris, e finalmente o desenho para o conjunto escultórico do Sepultamento de Cristo localizado na igreja de Igreja Saint-Martin de Malesherbes na França, feito em torno de 1495.⁵²⁴

Algumas destas obras foram feitas para a família real ou para membros do alto escalão da corte francesa, o que, segundo Oget, reforça a tese de Reynaud sobre a identificação do Mestre de Coëtivy com Colin d'Amiens, um artista próximo à corte, que recebeu encomenda de trabalhos para a família real.⁵²⁵

Nicolas trabalhou diretamente para a família real, o que comprovam os recibos de pagamento e contratos em que aparece: fez pinturas para os funerais de Carlos VII, decorou quatro bandeiras para o rei em 1464, forneceu um modelo para a estátua do sepulcro de Luis XI em Notre-Dame de Clery. Se somarmos a isso o fato de que o exemplar da Divina Comédia (BNF Ital 72) feito pelo Mestre de Coëtivy era destinado a Carlos da França, irmão

⁵²⁴ Cf. Tabela do apêndice M.

⁵²⁵ OGET, N. *Le Maître de Coëtivy, 'peintre d'histoire' à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle*. 2013. 208f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Université Paris IV, Sorbonne, Paris, 2013, p. 33-34.

do rei Luis XI, e *De Consolatione Philosophiae* (BNF Fr 1098) para Dreux-Budé, notário e secretário dos reis Carlos VII e Luis XI, também poderemos concordar com Oget e Reynaud.

Oget evoca novamente o parentesco estilístico entre o Mestre de Coëtivy, o Mestre do Tríptico de Dreux-Budé e o Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha. O Mestre do Tríptico de Dreux-Budé, mais velho uma geração a Coëtivy, seria o autor do Tríptico da Paixão de Cristo, do Retábulo do Parlamento de Paris, de alguns livros de horas e de modelos para vitrais da nave da igreja de Saint-Séverin em Paris. Nestas obras podemos identificar modelos, tipos de personagens e construções que serão retomadas pelo mestre de Coëtivy mais tarde. Além disso, os dois artistas seguem o estilo chamado por Oget de *ars nova flamande*, com influências claras de Roger van der Weyden e Simon Marmion. Tais argumentos ajudam a sustentar a tese do ateliê familiar dos Ypres.⁵²⁶

Sobre André d'Ypres, conforme já dissemos, foi mestre de pintura em Tournai em 1428, trabalhou em Amiens entre 1425 e 1443, onde fez trabalhos para a municipalidade. Provavelmente em torno de 1445 saiu de Amiens e se instalou em Paris, junto com seu filho Nicolas – ou Colin. Eles não aparecem mais nos registros de Amiens após 1444 e a atividade de Colin como pintor é documentada em Paris entre 1461 e 1494. André, segundo documentos encontrados em Mons, morreu nesta cidade em julho de 1450, quando retornava de uma peregrinação a Roma.

Da mesma forma, o Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha, ativo entre 1480 e 1510, seria o herdeiro do Mestre de Coëtivy e identificado como seu filho, Jean d'Ypres, mestre juramentado de pintura em Paris em 1504. Dele seriam, além do livro de horas da rainha já citado, desenhos preparatórios para as tapeçarias da Caça ao Unicórnio, A Dama e o Unicórnio (ambas no Museu Cloisters em Nova York), As Mulheres Virtuosas (Museu de Belas Artes de Boston), Persée (coleção particular), desenhos para vitrais das igrejas de Saint-Séverin, Saint-Germain l'Auxerrois, Saint-Gervais e para a rosácea da Sainte-Chapelle, além de inúmeros desenhos para gravuras que seriam impressas em incunábulo.

No final de seu trabalho, Nicolas Oget traz ainda uma compilação dos documentos onde Colin d'Amiens é citado, os quais incluímos como anexo ao final desta tese: um documento de 6 de outubro de 1479 em que ele comparece diante de dois notários para consentir uma venda de terras feita por sua mãe (Anexo C); um recibo de pagamento de 1474 pelo fornecimento de modelos para objetos litúrgicos para a igreja de Saint-Jacques-de-l'Hôpital (Anexo D); um recibo de pagamento pela pintura de bandeiras para o rei em 1464

⁵²⁶ OGET, N. *Le Maître de Coëtivy, 'peintre d'histoire' à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle*. 2013. 208f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Université Paris IV, Sorbonne, Paris, 2013, p. 42-45.

(Anexo E) e o contrato para a encomenda do modelo para a estátua do sepulcro de Luis XI em Notre-Dame de Cléry (Anexo F).

Após repassar as principais informações sobre o Mestre de Coëtivy e os principais argumentos dados pelos pesquisadores para a identificação do artista, seguiremos a hipótese de Reynaud, que se configura hoje como a mais aceita para a identificação do Mestre.

As ligações estilísticas e iconográficas do Mestre de Coëtivy com os mestres do Tríptico de Dreux-Budé e das Pequenas Horas de Ana da Bretanha, explicáveis segundo Reynaud através de um parentesco familiar, pois o primeiro seria o pai de Nicolas, André d'Ypres, e o segundo seria seu filho, Jean d'Ypres, nos revelam os modos de funcionamento do mercado artístico e a prática do artista no século XV na França. Não só o uso da cópia e a repetição de modelos, como a tradição do ateliê familiar podem ser elucidadas através do estudo desta tríade de artistas. Também a questão da atribuição destas obras, tarefa que se torna difícil justamente devido a esta prática, pode ter sua função e relevância compreendidas para o período em questão.

No caso do presente estudo, temos ainda o Seguidor do Mestre de Coëtivy, apontado por François Avril, que seria autor de dois livros de horas, o BL Stowe 25 e o BSG 2685. A ligação entre estes dois livros e a produção daquele Mestre também se dá através da identificação de modelos e características estilísticas e iconográficas parecidas. Assim, nas próximas seções deste capítulo, seguiremos o mesmo caminho para determinar a atribuição do livro de horas BNRJ 50,1,016: comparar suas imagens às imagens dos livros de horas do Mestre de Coëtivy aos quais tivemos acesso, segundo tabela do Apêndice M: os códices ONB 1929, Cod. 106, Walters W. 274, BNF Lat 1400, BNF NAL 3114 - e os dois livros já citados atribuídos a seu Seguidor. Para melhor compreensão das obras, dos artistas e das relações de parentesco citadas neste capítulo, apresentamos o esquema e a tabela 59 abaixo.

Esquema 1. Artistas e alcunhas.

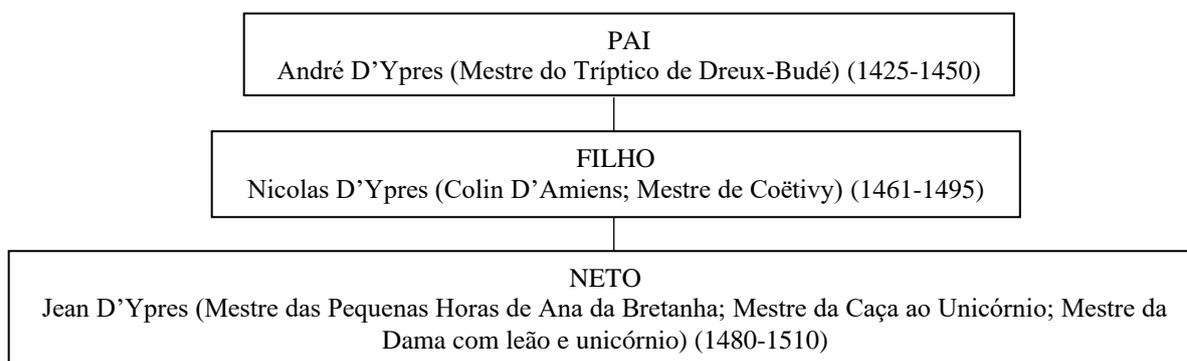


Tabela 59. Artistas com suas respectivas alcunhas e obras citadas neste capítulo.

ANDRÉ D'YPRES MESTRE DO TRÍPTICO DE DREUX-BUDÉ	NICOLAS D'YPRES MESTRE DE COËTIVY	JEAN D'YPRES MESTRE DAS PEQUENAS HORAS DE ANA DA BRETANHA	? SEGUIDOR DO MESTRE DE COËTIVY
Painel de Jeanne Peschard e suas filhas Catherine e Jacquette (Coleção particular)	Livro de Horas Uso Paris (Walters W. 274)	Modelos para tapeçaria da Caça ao Unicórnio (Museu Cloisters)	Livro de Horas para Uso de Paris (BL Stowe 25)
Tríptico de Dreux-Budé com a Prisão de Cristo, a Crucificação e a Ressurreição (Coleção particular, Museu J. Paul Getty, Museu Fabre em Montpellier)	Ressurreição de Lázaro (Louvre, RF. 2501)	Modelos para tapeçaria Dama e o Unicórnio (Museu de Cluny)	Livro de Horas para Uso de Paris (BSG ms. 2685)
Retábulo da Crucificação do Parlamento de Paris (Museu do Louvre)	Espelho da História (Vat. Reg. Lat. 767)	Modelo para tapeçaria As Mulheres Virtuosas (Museu de Belas Artes de Boston)	
Modelos para vitrais da Igreja de Saint-Séverin	Tito-Lívio (Ass. Nat. Paris ms. 1265)	Modelo para tapeçaria Persée (coleção particular)	
Livro da Boa Moral de Jacques Legrand (Biblioteca Real de Bruxelas, ms. 11063)	Horas de São João de Jerusalém (BNF Lat 1400)	Modelo para rosácea do Apocalipse da Sainte-Chapelle	
<i>Speculum humanae salvationis</i> (Stiftsbibliothek cod. 206 (49))	Saltério (WAM W. 297)	Modelos para vitrais da Igreja de Saint-Séverin	
Fólio da Visitação (Museu de Belas Arte de Dijon, inv. 2196)	Horas de Coëtivy (ONB 1929)	Modelos para vitrais da Igreja de Saint-Germain l'Auxerrois	
Horas de Isabel de Roubaix (Biblioteca Municipal de Roubaix, ms. 6)	Livro de Horas Uso Paris (Cod. 106)	Modelos para vitrais da Igreja de Saint-Gervais	
Breviário de Tours (BNF Lat. 1032)	Divina Comedia (BNF Ital. 72)	Modelos para vitrais da capela do Hotel de Cluny	
	<i>Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains</i> (BNF FR 64)	Pequenas Horas de Ana da Bretanha (BNF, N.a.L. 3120)	
	Modelos para vitrais do coro da Igreja de Saint Séverin (3)	Horas Séguier (Chantilly, Musée Condé, Ms. 82)	
	<i>De Consolatione philosophiae</i> (BNF FR 1098)	Horas Le Camus (Chantilly, Musée Condé, Ms. 81)	
	<i>De Consolatione philosophiae</i> (PML M. 222)	Livro de horas para uso romano (Victoria and Albert Museum, L-2388-1910)	
	<i>De Consolatione philosophiae</i> (Getty ms. 42)	Livro de horas para uso de Paris (Coleção Chester Beatty)	

<i>De Consolatione philosophiae</i> (M. 320 e 321)	Livro de horas para uso de Chartres (BNF Lat. 1421)
<i>De Consolatione philosophiae</i> (L.A. 136)	Missal para uso de Paris (BNF Lat. 859)
Modelos para Tapeçarias Guerra de Troia (9) (Louvre, RF 2140 a RF 2147 e BNF Ob. 62)	Compêndio de tratados teológicos (BNF Fr 9608)
Frontispício <i>Compendium Romanorum</i> (BNF FR 730)	Modelos para xilogravuras do Livro de horas para uso de Roma editado por Simon Vostre (BNF Res. Vélins 2912)
Horas de Rivoire (BNF NAL3114)	Modelos para xilogravuras do Missal de Verdun, publicado por Jean du Pré (BNF Res-B-942)
Livro de Horas Uso Paris (Col. part.)	Modelos para xilogravuras dos Sete Sacramentos da <i>Ars Moriendi</i> publicada por Antoine Vêrard (BNF Res-D-852)
Frontispício de missal (Col. A. Kauffman)	Modelos para xilogravuras das Vígilas da Morte de Carlos VII publicadas por Jean du Pré (BNF Res-YE-304)
São João em Patmos (Col. F. Forrer)	Modelos para xilogravuras do Chateau de Labour publicado por Simon Vostre
Livro de Horas Uso Paris (Kong. Bibl., N.K.S. 3758-4º)	Modelo para xilogravura da Paixão de Cristo (BNF Estampes, Ea 5, nº191)
Livro de Horas Uso Paris (Col. A. Rosenberg, ms. 12)	Modelo para matriz de cobre da Adoração dos magos (BNF Reserve Musée P1-440)
Livro de Horas Uso Paris (col. part.) Pietá (col. part.)	
Frontispício Cidade de Deus (ms 1)	
Sepultamento de Cristo (Igreja de Sain Martin em Malesherbes)	

Fonte: Da autora.

5.2 O livro de horas BNRJ 50,1,016 e os livros de horas do Seguidor do Mestre de Coëtivy: BL Stowe 25 e BSG 2685

Após analisar as obras conhecidas atribuídas ao Mestre de Coëtivy bem como os aspectos iconográficos e estilísticos que lhes são característicos, passaremos, primeiro, à comparação das imagens do livro de horas BNRJ 50,1,016 com os livros de horas BL Stowe 25 e BSG 2685, que, segundo François Avril, seriam de um Seguidor do Mestre. Primeiro apresentaremos rapidamente e individualmente cada um dos códices e depois faremos a comparação entre os três livros, analisando os motivos iconográficos das imagens, seus aspectos formais, artísticos e estilísticos, como cenários, paisagens, construção do espaço e da composição, tipos de roupas, formatos de corpo e de rosto, bem como o uso de modelos.

5.2.1 O livro de horas BL Stowe 25

A fim de otimizar a apresentação do livro de horas Stowe 25 pertencente ao departamento de manuscritos da British Library (BL), em Londres, principalmente porque ele não é o objeto principal desta tese, elaboramos as tabelas 60, 61 e 62 a seguir que condensam as principais informações a seu respeito: suas características codicológicas, seu conteúdo textual e imagético.

Tais tabelas foram elaboradas a partir de consulta presencial ocorrida em janeiro de 2020 e consulta a catálogos da instituição,⁵²⁷ bem como à sua base de dados.⁵²⁸ Na ocasião não foi autorizada a fotografia do manuscrito, apenas a solicitação das imagens digitalizadas pela instituição mediante pagamento de uma taxa. Sendo assim, foram solicitadas apenas as imagens que seriam usadas para comparação com o livro de horas BNRJ 50,1,016, que será feita na terceira parte desta seção, e estão apresentadas a seguir [Figs. 211-224].

⁵²⁷ CATALOGUE OF THE STOWE MANUSCRIPTS IN THE BRITISH MUSEUM. Londres: British Museum, 1895-1896, p. 16-17, t. I; O'CONNOR, C. *Bibliotheca Ms. Stowensis: A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Stowe Library*. Buckingham: Seeley, 1818-1819, p. 6-7, t. II.

⁵²⁸ Catalogue of Illuminated Manuscripts. Disponível em: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=1291&CollID=21&NStart=25>. Acesso em 18 jul. 2022.

Tabela 60. Ficha codicológica do livro de horas BL Stowe 25.

FICHA CODICOLÓGICA BL STOWE 25	
Língua	latim/francês
Proveniência	Nicolas Le Camus 1592
Uso	Paris
Origem	França
Data	c. 1460
Fólios	225
Tamanho	118 x 85 mm
Mancha	58 x 35 mm
Colunas	1
Linhas	18/16
Raiado	Tinta vermelha
Cadernos	-
Suporte	Pergaminho
Escrita	Gótica tinta preta
Escribas	-
Cortes	Dourado
Iluminuras	27
Guarda/Cota	British Library – Ms. Stowe 25

Fonte: Da autora

Tabela 61. Conteúdo do livro de horas BL Stowe 25.

CONTEÚDO BL STOWE 25	
Calendário	1r - 12v
Evangelhos	13r - 23v
<i>Obsecro te</i>	24r - 29r
<i>O Intemerata</i>	29r - 34r
Horas da Virgem	35r - 119v
Salmos	120r - 136r
Litania	136r - 145v
Horas da Cruz	146r - 149v
Horas do Esp. Santo	150r - 154r
Of. Mortos	155r - 206v
Sufrágios	207r - 217v
Or. Virgem Maria	218r - 223r

Fonte: Da autora

Tabela 62. Iluminuras do livro de horas BL Stowe 25.

TEXTO	ILUMINURA	FOLIO
Calendário	-	-
Ev. João	João na Ilha de Patmos	13r
Ev. Lucas	São Lucas	15v
Ev. Mateus	São Mateus	18v
Ev. Marcos	São Marcos	21v
<i>Obsecro te</i>	Virgem com Menino e anjos	24r
<i>O Intemerata</i>	-	-
Matinas da Virgem	Anunciação	35r

Laudes da Virgem	Visitação	65v
Primas da Virgem	Natividade	79v
Terças da Virgem	Anúncio aos pastores	87r
Sextas da Virgem	Epifania	92v
Noas da Virgem	Apresentação no Templo	98r
Vésperas da Virgem	Fuga para o Egito	103v
Completas da Virgem	Coroação da Virgem	112v
Salmos Penitenciais	Davi Penitente	120r
Litania	-	-
Matinas da Cruz	Crucificação	146r
Matinas do Esp. Santo	Pentecostes	150r
Of. Mortos	Sepultamento	155r
Sufrágio S. Pedro	São Pedro	207r
Sufrágio S. Paulo	São Paulo	208r
Sufrágio S. Lourenço	São Lourenço	209v
Sufrágio S. Clemente	São Clemente	210r
Sufrágio S. Martinho	São Martinho	211r
Sufrágio S. Nicolau	São Nicolau	212r
Sufrágio S. Mauro	São Mauro	213v
Sufrágio S. Denis	São Denis	214r
Sufrágio S. Estevão	Santo Estevão	216r
Sufrágio S. Fiacre	São Fiacre	217v
Or. Virgem Maria	-	-

Fonte: Da autora

Figura 211. A Virgem com o Menino e Anjos, f. 24r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 212. Anunciação, f. 35r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 213. Visitação, f. 65v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 214. Natividade, f. 79v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 215. Anúncio aos pastores, f. 87r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 216. Epifania, f. 92v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 217. Apresentação de Jesus no Templo, f. 98r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



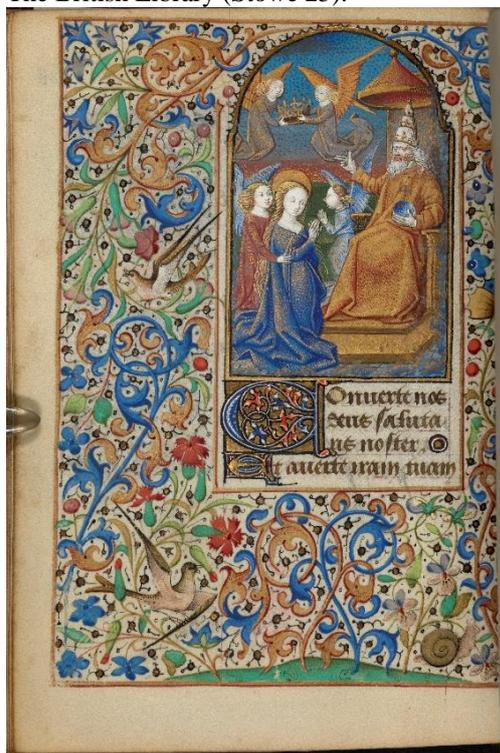
Fonte: British Library.

Figura 218. Fuga para o Egito, f. 103v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 219. Coroação da Virgem, f. 112v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 220. Davi Penitente, f. 120r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 221. Crucificação, f. 146r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 222. Pentecostes, f. 150r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 223. Sepultamento, f. 155r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library.

Figura 224. São Paulo, f. 208r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25).



Fonte: British Library. Disponível em: <https://imagesonline.bl.uk/asset/14121>

5.2.2 O livro de horas BSG 2685

A fim de otimizar a apresentação do livro de horas 2685 da coleção de manuscritos da Bibliothèque Sainte Geneviève (BSG), em Paris, principalmente porque ele não é o objeto principal desta tese, elaboramos as tabelas 63, 64 e 65 a seguir que condensam as principais informações a seu respeito: suas características codicológicas, seu conteúdo textual e imagético.

Tais tabelas foram elaboradas a partir de consulta presencial ocorrida em dezembro de 2019, consulta a catálogos da instituição⁵²⁹ e bases de dados e imagens.⁵³⁰ Na ocasião todo o manuscrito foi fotografado e estas imagens serão utilizadas para a comparação na terceira parte desta seção e apresentadas a seguir [Figs. 225 - 231].

Tabela 63. Ficha codicológica do livro de horas BSG 2685.

FICHA CODICOLÓGICA BSG 2685	
Língua	latim/francês
Proveniência	BSG - 1753
Uso	Paris
Origem	França
Data	c. 1460
Fólios	167
Tamanho	108 x 75 mm
Mancha	55 x 37 mm
Colunas	1
Linhas	18/ 15
Raiado	Tinta vermelha
Cadernos	-
Suporte	Pergaminho
Escrita	Gótica tinta preta
Escribas	-
Cortes	Dourados
Iluminuras	7
Guarda/Cota	Bibliothèque Sainte Geneviève – ms. 2685

Fonte: Da autora

⁵²⁹ KOHLER, CH. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*. Paris: Plon, 1893, p. 449, t. I.

⁵³⁰ Algumas imagens estão disponíveis em: https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?REPRODUCTION_ID=13460. Acesso em 18 abr. 2021.

Tabela 64. Conteúdo do livro de horas BSG. 2685

CONTEÚDO BSG 2685	
Calendário	1r - 12v
Evangelhos	13r - 20v
<i>Obsecro te</i>	20v - 26r
<i>O Intemerata</i>	-
Horas da Virgem	29r - 99v
Horas da Cruz	99v - 101r
Horas do Esp. Santo	-
Salmos	105r - 120r
Litania	120r - 125v
Of. Mortos	126r - 167r

Fonte: Da autora

Tabela 65. Iluminuras do livro de horas BSG 2685.

TEXTO	ILUMINURA	FOLIO
Calendário	-	-
Evangelhos	-	-
<i>Obsecro te</i>	-	-
<i>O Intemerata</i>	-	-
Matinas da Virgem	Anunciação	29r
Laudes da Virgem	Visitação	58v
Primas da Virgem	Natividade	73v
Terças da Virgem	Anúncio aos pastores	80v
Sextas da Virgem	-	-
Noas da Virgem	Apresentação no Templo	88r
Vésperas da Virgem	-	-
Completas da Virgem	Coroação da Virgem	94r
Horas da Cruz	-	-
Horas do Esp. Santo	-	-
Salmos Penitenciais	-	-
Litania	-	-
Of. Mortos	Caveira saindo da tumba	126r

Fonte: Da autora

Figura 225. Anunciação, f. 29r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685).



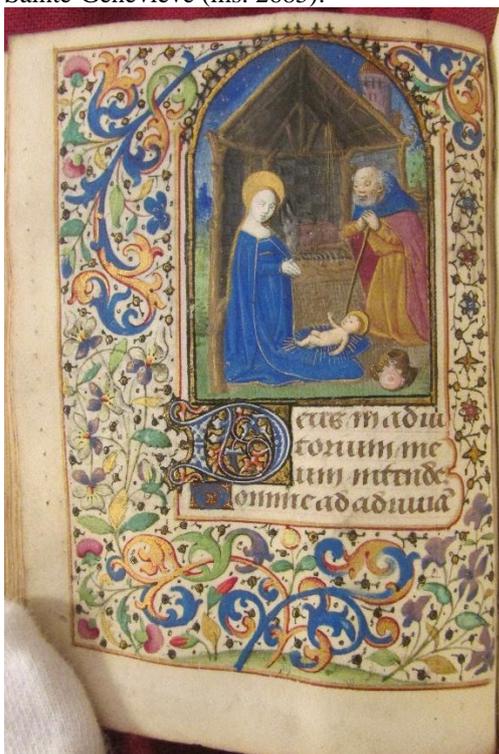
Fonte: Da autora.

Figura 226. Visitação, f. 58v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685).



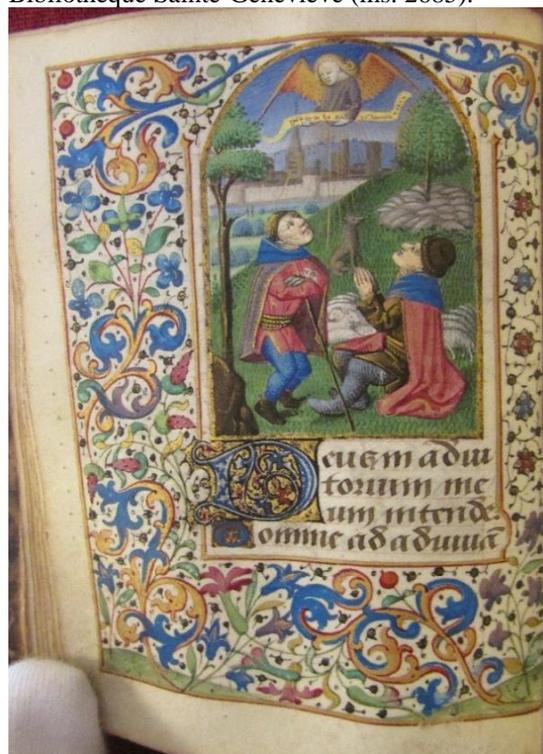
Fonte: Da autora.

Figura 227. Natividade, f. 73v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685).



Fonte: Da autora.

Figura 228. Anúncio aos pastores, f. 80v. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685).



Fonte: Da autora.

Figura 229. Apresentação no Templo, f. 88r.
Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460.
Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685).



Fonte: Da autora.

Figura 230. Coroação da Virgem, f. 94r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685).



Fonte: Da autora.

Figura 231. Caveira saindo da tumba, f. 126r. Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685).



Fonte: Da autora.

5.2.3 Comparação entre os códices

Após apresentar os códices BL Stowe 25 e BSG 2685 passaremos à comparação entre esses códices e o códice BNRJ 50,1,016, seguindo a ordem das iluminuras no livro da Biblioteca Nacional. Começaremos então pela cena da Crucificação, que se localiza nas matinas das Horas da Cruz nos códices de Londres e do Rio. O códice de Paris não possui essa cena, pois o fólio foi retirado. [Tabela 66].

Tabela 66. A Crucificação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.



Fonte: Da autora

Percebemos que a composição é muito semelhante: Cristo crucificado no centro, João e Maria à esquerda e o homem mais velho e bem-vestido que identificamos no capítulo anterior como José de Arimatéia à direita, com os soldados atrás de si. A posição de Cristo na cruz também é muito semelhante, com os braços arqueados e as mãos fechadas, cabeça caída para esquerda, pés presos por um só prego e pernas arqueadas. Da chaga de seu flanco também escorre sangue e seus cabelos caem pelo ombro. As colinas ao fundo, uma à direita e a outra à esquerda, e as árvores com copas triangulares completam a cena, reforçando as semelhanças.

João e Maria, porém, apresentam posições diferentes em relação ao livro BNRJ 50,1,016. Enquanto neste livro Maria está de frente, com as mãos cruzadas sobre o peito, e João está a seu lado, amparando-a, no livro BL Stowe 25 Maria está de perfil, totalmente voltada para a cruz, e tem as mãos postas em oração. João, por sua vez, está atrás dela,

amparando-a, também de lado em relação ao espectador/leitor. Não há, nas roupas de Maria do livro BL Stowe 25, o mesmo trabalho de douramento encontrado no livro BNRJ 50,1,016, embora ele apareça de maneira tímida nas roupas de João e José de Arimatéia.

José de Arimatéia também se encontra em posição diferente: enquanto no livro do Rio de Janeiro ele está de perfil, olha para o Cristo, se apoia em uma bengala com a mão esquerda e levanta a mão direita, no livro de Londres ele está de costas para o espectador, quase totalmente voltado para Cristo, com a mão esquerda na cintura e a direita apontando em direção ao crucificado. Suas feições também são bem diferentes, já que no livro de Londres ele é um homem mais velho, com barba e cabelos brancos, enquanto no livro do Rio de Janeiro ele é imberbe. As roupas, apesar de serem semelhantes no tipo – túnica longa com fenda na lateral – são mais luxuosas no livro de Londres.

Já os soldados, apesar de possuírem a mesma armadura dourada, são mais numerosos no livro de Londres, e vemos que o batalhão se estende até o fundo da cena, serpenteando entre as duas colinas. No fundo desta cena vemos apenas o céu azul, e sobre as traves da cruz, o sol à esquerda e a lua à direita, contrastando com a perspectiva aérea empregada no livro do Rio.

O formato da moldura da iluminura é o mesmo, um arco dourado, embora a imagem seja mais estreita no livro de Londres.

A segunda iluminura que aparece no livro de horas BNRJ 50,1,016 é o Pentecostes. Tanto neste códice quanto no códice BL Stowe 25 a cena marca o início das Horas do Espírito Santo. Novamente não encontramos esta cena no livro BSG 2685 pois o fólio foi retirado [Tabela 67].

Podemos constatar que a composição da cena é a mesma: Maria sentada no centro do recinto, de frente, com um livro aberto no colo e as mãos apoiadas sobre o livro. Dois apóstolos se destacam dos demais, ajoelhados em primeiro plano, de perfil, um de cada lado: à direita um homem de meia idade, cabelos castanhos, barba comprida, túnica cinza, com as mãos postas e olhando para a pomba do Espírito Santo. À esquerda um homem mais jovem, imberbe, de cabelos claros, também com as mãos postas, olhando para frente e vestindo túnica vermelha – provavelmente João. Atrás dele vemos três apóstolos, sendo um deles mais velho e sem auréola, e mais duas auréolas que sugerem a presença de mais duas pessoas. Atrás do homem ajoelhado à direita vemos quatro apóstolos – um deles sem auréola – e duas auréolas ao fundo, sugerindo a presença de mais dois apóstolos, totalizando treze. O livro do Rio possui apenas dez apóstolos. É interessante notar no livro de Londres que os dois apóstolos ajoelhados na frente, bem como os dois primeiros de pé em cada lado da Virgem não possuem

auréola, enquanto os outros possuem, diferente do livro do Rio, em que todos os apóstolos possuem auréola. Parece haver aqui uma preocupação do artista do livro BL Stowe 25 em não representar auréolas quando estas possam encobrir os rostos de pessoas que estejam atrás, o que seria o caso nos apóstolos mencionados.

Tabela 67. O Pentecostes no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.

O PENTECOSTES NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS BL STOWE 25 E BSG 2685

BNRJ 50,1,016

STOWE 25

BSG 2685



Fonte: Da autora

Assim como no livro do Rio, a pomba do Espírito Santo localiza-se no centro, em cima da cabeça de Maria, e dela saem labaredas de fogo em todas as direções. O recinto onde se passa a cena é uma sala circular, com três janelas ao fundo e o chão de ladrilhos. O trabalho de douramento nas roupas dos três personagens em destaque – João, Maria e o outro apóstolo ajoelhado – é bem marcante no livro de Londres, embora no livro do Rio seja usado somente nas vestes da mulher.

Ao perceber todas estas semelhanças, principalmente em relação à Virgem, que é igual nas duas cenas – podemos afirmar que o mesmo modelo de iluminura foi usado para os dois códices, embora alguns detalhes sejam diferentes, como as roupas, rostos e cabelos dos apóstolos, formato das janelas da sala, cor das paredes e do chão. A moldura, também dourada em formato circular, é novamente mais estreita no livro de Londres em relação ao livro do Rio. Outra diferença que nos parece importante é a ausência da moldura interna à cena no livro de Londres, característica presente em todas as cenas ambientadas em espaços internos no livro do Rio.

A próxima iluminura do livro de horas BNRJ 50,1,016 é a Virgem com Cristo Morto, no fólio em que se inicia a oração *Obsecro te*. No livro BL Stowe 25 esta mesma oração é iniciada por uma iluminura da Virgem com o Menino e anjos. Esta cena também aparece no livro do Rio de Janeiro, porém no início da oração *O Intemerata*. No livro de Paris não encontramos esta cena [Tabela 68].

No livro do Rio, além do tamanho e da posição dentro do fólio – uma iluminura de formato retangular localizada na margem esquerda – a Virgem senta-se à direita da cena, de perfil, com o Menino em seu colo. Eles estão de frente para um anjo, que toca harpa.

No livro de Londres a iluminura ocupa a maior parte do fólio e tem o mesmo tamanho das outras iluminuras do códice. A Virgem está sentada no centro da composição, em um cômodo com uma janela ao fundo. Apesar de estar voltada para a esquerda, sua cabeça se volta para a direita. Ela amamenta o Menino em seus braços. No chão, à direita, há um livro aberto.

Sobre a Virgem há um grande dossel vermelho, cujas cortinas são abertas por dois anjos, como se tivéssemos flagrado, com sua ajuda, uma cena íntima de mãe e filho. O olhar que Maria dirige a um dos anjos reforça essa sensação. Outro elemento que devemos destacar é a presença de uma moldura interna, em forma de arco, com dois pendentives em forma de flor de lis. Conforme podemos constatar, portanto, as diferenças entre as cenas do livro do Rio e de Londres superam, em muito, as semelhanças.

Tabela 68. A Virgem com Menino no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.

A VIRGEM COM MENINO NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS BL STOWE 25 E BSG 2685

BNRJ 50,1,016



STOWE 25



BSG 2685

Fonte: Da autora

A seguir, no livro de horas BNRJ 50,1,016, temos a Anunciação, marcando o início das matinas do Ofício da Virgem. Nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685 esta mesma cena indica o início do mesmo texto. [Tabela 69]

A primeira diferença que devemos salientar é a ausência da estrutura narrativa dos medalhões nas margens com cenas da vida da Virgem no livro de Londres e de Paris, estrutura que está presente no fólio do livro do Rio.

Outra diferença, em relação ao livro BL Stowe 25, é a posição da Virgem e do anjo Gabriel: ela está ajoelhada de frente para o anjo, com as mãos postas em oração, enquanto ele, também ajoelhado de frente para ela, aponta para cima com a mão direita e segura um cetro com a mão esquerda, olhando para cima. A roupa azul de Maria, embora seja igual à do livro do Rio, não possui o mesmo trabalho de douramento, ao contrário da túnica cinza do anjo.

Já o anjo representado no manuscrito BSG 2685, apesar da posição diferente e da ausência da flâmula, tem uma aparência semelhante ao anjo do manuscrito BNRJ 50,1,016: roupa composta por uma túnica púrpura com uma fenda lateral que deixa ver outra túnica branca por baixo, asas douradas, cabelo loiro com uma espécie de trança no alto da cabeça e cachos.

Em relação à Virgem, percebemos que sua posição é diferente no livro do Rio e no livro BSG 2685. No primeiro ela está de costas para o anjo, tem uma mão sobre o peito e outra levantada; já no segundo ela está de frente para o anjo e tem as mãos cruzadas sobre o peito. Apesar disso, sua aparência é a mesma: rosto jovem, longos cabelos dourados, manto azul muito longo sobre túnica azul de decote redondo presa à cintura, ambos com douramento. Seu rosto é muito semelhante e delicado com formato oval, boca e nariz pequenos, olhos voltados para baixo, pálpebras bem-marcadas.

Podemos perceber que o cenário se assemelha nas três cenas em alguns aspectos – o dossel retangular vermelho atrás da Virgem, o chão de ladrilhos amarelos, o fundo do recinto com paredes cinza, janelas em forma de arco e entalhes em formato de quadrilóbulo, o vaso com lírios. A pomba que simboliza o Espírito Santo está presente nas três cenas, embora esteja em posições de voo diferentes.

Uma diferença é a presença do genuflexório de madeira entre a Virgem e o anjo, sobre o qual repousa um livro aberto, no códice BL Stowe 25 e no BSG 2685, enquanto no BNRJ 50,1,016 ele está na frente da Virgem e é coberto por um tecido cinza. Outra diferença em relação ao cenário é a presença de um portal à direita da cena, através do qual entram o anjo e a pomba, no livro do Rio e de Paris, estrutura que não se repete no livro de Londres

Outro elemento semelhante é a moldura das três cenas: em todas há uma moldura externa dourada em forma de arco. No códice BL Stowe 25 há detalhes pendentes que saem da moldura terminados em flores-de-lis; já no códice BSG 2685, assim como no BNRJ 50,1,016, há uma moldura interna, de madeira, também em forma de arco, com decoração de quadrilóbulos. Percebemos, portanto, que as cenas da Anunciação nos três livros apresentam mais diferenças que semelhanças entre si.

Tabela 69. A Anunciação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.

A ANUNCIAÇÃO NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS BL STOWE 25 E BSG 2685



Fonte: Da autora

A Visitação, marcando o início das laudes do Ofício da Virgem, é a próxima iluminura que aparece nos três códices [Tabela 70]. Novamente percebemos que as três molduras são parecidas – douradas em forma de arco – apesar da decoração destas molduras serem levemente diferentes.

Nas três cenas a composição é semelhante: Maria e Isabel se encontram em um caminho onde há uma pequena colina à esquerda, com uma árvore. À direita uma casa com telhado em duas águas - muito mais simples no livro de Londres – e no fundo da cena torres arredondadas e uma cidade murada. Já no livro BSG 2685 a construção à direita é um castelo, e o fundo da imagem é composto por montanhas. Os tons de azul em degradê do céu e os raios dourados que irradiam do céu em direção às duas mulheres aproximam as três cenas.

Tabela 70. A Visitação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.

A VISITAÇÃO NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS BL STOWE 25 E BSG 2685

Fonte: Da autora.

As figuras centrais, Maria e Isabel, guardam semelhanças e diferenças em relação aos três manuscritos: no livro BNRJ 50,1,016 Maria segura seu manto diante da barriga com a mão direita e puxa-o para frente com a mão esquerda, no livro BL Stowe 25 ela leva a mão direita ao peito e estende a mão esquerda em direção a Isabel e no livro de Paris ela segura uma parte de seu manto com a mão direita, criando assim um volume, e com a mão esquerda segura a mão direita de Isabel. Esta, por sua vez, parece estar ajoelhada no livro BL Stowe 25, com as mãos postas em oração, enquanto no livro BNRJ 50,1,016 ela estende as duas mãos em direção à Maria e se ajoelha no livro BSG 2685. Um anjo com as mãos postas e asas douradas localizado atrás de Maria está presente apenas no livro BL Stowe 25.

A aparência de Maria é igual nos três livros: a cabeça inclinada à frente de seu corpo, longos cabelos dourados à mostra, bem como seu pescoço, alongado, e seu colo. As roupas da Virgem também se assemelham, principalmente no que diz respeito ao trabalho de panejamento feito pelo artista. Tanto seu manto quanto sua túnica são de um azul intenso, com dobras e pregas muito marcadas, realçadas pela aplicação de dourado de maneira sutil - exceto no livro BL Stowe 25. Seu rosto tem formato oval, boca e nariz pequenos, olhos voltados para baixo, pálpebras bem-marcadas.

Já Isabel é representada como uma mulher mais velha, com um véu branco sobre a cabeça, pescoço e colo cobertos por um tecido branco nos três códices. No livro do Rio ela veste túnica vermelha com punhos brancos voltados para fora e uma barra branca na parte de baixo, no livro de Londres túnica cinza com mangas vermelhas e no livro de Paris um vestido

todo vermelho. Em todos os códices, no entanto, sua roupa apresenta um elemento que é bastante característico do Mestre de Coëtivy, encontrado em muitas outras de suas obras – o bolso lateral na cor branca em formato de fenda.

Na sequência do livro de horas BNRJ 50,1,016 a Natividade marca o início das primas do Ofício da Virgem, mesma posição que ocupa nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685 [Tabela 71].

Tabela 71. A Natividade no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.

A NATIVIDADE NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS BL STOWE 25 E BSG 2685



Fonte: Da autora

Observando a cena da Natividade nos três códices veremos que a Virgem está ajoelhada, com a cabeça abaixada, olhando para o Menino, que está nu e deitado sobre um pedaço de seu manto. Ela tem as mãos postas em oração no códice do Rio e de Paris, e as mãos cruzadas sobre o peito no códice de Londres. O Menino tem o braço direito levantado nos códices do Rio e de Paris, e dobrado em direção ao pescoço no códice de Londres. Nos três códices, no entanto, sua perna direita está dobrada sob a perna esquerda, seu braço esquerdo estendido junto ao corpo, e ele olha para a Virgem.

Outra semelhança que podemos observar entre as imagens é a figura de José: calvo, com barba grisalha, vestindo um capuz azul e um manto vermelho – túnica cinza nos livros do Rio e de Londres e amarela no livro de Paris. Apesar de ele estar ajoelhado olhando para o Menino nas três cenas, sua forma de se ajoelhar é diferente no livro BL Stowe 25, pois uma das pernas está flexionada com o pé apoiado no chão. Outra diferença é que no livro do Rio ele segura uma vela, enquanto no livro BSG 2685 ele apoia as duas mãos em seu cajado e no

livro BL Stowe 25 o cajado está apoiado em seu peito e ele tem as mãos postas. O chapéu redondo em primeiro plano aparece nos três livros.

Novamente devemos destacar o trabalho de panejamento feito pelo artista, tanto nas roupas da Virgem quanto nas roupas de José nos três livros, embora nos manuscritos BSG 2685 e BL Stowe 25 falte o trabalho de douramento. As roupas e a aparência da Virgem também são semelhantes: vestido e túnica azuis de decote redondo, colo e pescoço à mostra, rosto jovem, de formato oval, pálpebras bem-marcadas e caídas sobre o olho.

Nos três livros vemos o telhado de palha com estrutura de madeira, a parede de tijolos cinza e a trave de madeira que se prolonga até o chão, em primeiro plano, à esquerda – embora no livro de Paris pareça mais um tronco de árvore. A diferença está em sua posição: enquanto no livro do Rio e de Londres ele está à esquerda, no livro de Paris ele está de frente, dominando todo o fundo da composição. Os raios dourados que iluminam o Menino passam pelo buraco do telhado nos dois livros do Seguidor do Mestre, já no livro do Rio ele emana do centro da moldura.

O fundo da cena, no entanto, é diferente nos três livros. No livro do Rio há uma cerca de madeira, uma colina com duas árvores à esquerda, outra à direita mais ao fundo e a silhueta de uma cidade. No livro BL Stowe 25 o fundo da cena possui duas torres arredondadas, algumas árvores e colinas ao longe. Já no livro BSG 2685 há uma cerca de madeira e uma árvore atrás de José, uma torre ao longe e o céu azul com estrelas.

Tanto no livro BL Stowe 25 quanto no livro BSG 2685 há a presença do boi e do burro: deitados debaixo do telhado atrás de Maria no primeiro códice, e atrás de uma estrutura de madeira dentro do telhado no segundo códice. No livro de Londres há ainda mais dois elementos: um anjo com as mãos postas à direita de José e um fardo de feno no canto da construção. A moldura da cena novamente é a mesma nos três livros.

Na sequência do livro BNRJ 50,1,016 o Anúncio aos pastores inicia as terças do Ofício da Virgem, cena que marca o início do mesmo texto nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685 [Tabela 72].

O grande fator de semelhança entre as três iluminuras diz respeito ao cenário: o rebanho de ovelhas em segundo plano, colinas com árvores baixas, um rio, uma cidade murada ao fundo. Há um elemento que se repete nas imagens do livro do Rio e de Paris: as ovelhas em torno da árvore, com um cachorro que vigia o rebanho, localizado à direita no livro de Paris e à esquerda no livro do Rio. Nesse caso poderíamos dizer que é exatamente a mesma composição, embora esteja rebatida e com uma diferença de tamanho.

Tabela 72. O Anúncio aos pastores no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.

O ANÚNCIO AOS PASTORES NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS BL STOWE 25 E BSG 2685

Fonte: Da autora

Outro elemento muito semelhante entre as cenas do Rio e de Paris é o pastor que está sentado: ele tem a perna direita dobrada sobre a esquerda e olha para cima. A diferença, contudo, está nas roupas e na presença de um instrumento musical semelhante a uma gaita de foles no livro do Rio. A posição e as roupas do pastor que está de pé são diferentes entre os dois códices, já que no livro BNRJ 50,1,016 ele está de costas, leva a mão esquerda aos olhos e se apoia no cajado com a mão direita, enquanto no livro BSG 2685 ele está de lado, apoiado com as mãos cruzadas sobre o cajado e olhando para cima. No livro de Londres os pastores estão em posições pouco comuns, quase retorcidos. Um deles, à direita, parece estar de costas, porém com a cabeça voltada de lado, olhando para cima, com as pernas flexionadas e os pés de perfil. Sua mão esquerda se levanta para proteger seus olhos e a direita segura o cajado. O outro pastor parece estar se levantando do chão, com uma perna ainda dobrada e outra flexionada com o pé apoiado no chão. Ele está de frente, mas vira a cabeça para trás e para o lado para olhar para o anjo, levando a mão esquerda aos olhos enquanto a direita ainda segura um instrumento semelhante a uma gaita de foles, que ele apoia no chão.

As roupas dos homens do livro BL Stowe 25 possuem rasgos no joelho e ambos são barbados. Já os pastores do livro BSG 2685 possuem capas. O trabalho de douramento nas roupas dos pastores está presente nos três códices. O anjo, por sua vez, é apenas contornado nos livros do Rio e de Londres, e colorido no livro de Paris. Nas três cenas ele segura uma flâmula: nos livros do Rio e de Paris ela está esticada em suas mãos e no livro de Londres ela

é maior, dá uma volta na direita e pende da mão do anjo na esquerda. A moldura da cena é novamente parecida nos três códices.

As próximas duas horas canônicas do livro do Rio não possuem iluminuras, pois, como já falamos anteriormente nesta tese, os fólhos correspondentes foram retirados do códice – 70 e 73. O mesmo não ocorre no livro BL Stowe 25, que possui uma iluminura da Epifania e outra da Apresentação de Jesus no templo nas sextas e nas noas, respectivamente. Já no livro BSG 2685 não há iluminura da Epifania,⁵³¹ mas há a iluminura da Apresentação no templo nas noas do Ofício da Virgem. Contudo, como nosso interesse nesta tese é o livro BNRJ 50,1,016, analisaremos a seguir a próxima iluminura presente neste códice, a Fuga para o Egito, e deixaremos as outras iluminuras para as comparações finais.

A Fuga para o Egito indica o começo das vésperas do Ofício da Virgem nos livros BNRJ 50,1,016 e BL Stowe 25. Não há esta iluminura no códice BSG 2685.⁵³² [Tabela 73]

Tabela 73. A Fuga para o Egito no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.



Fonte: Da autora

A primeira diferença que podemos observar diz respeito à Virgem, que sentada sobre o burro e segurando o Menino, se volta para a esquerda no livro BL Stowe 25 e para a direita no livro BNRJ 50,1,016. No livro BL Stowe 25 seu colo está mais exposto, e o Menino está nu,

⁵³¹ Segundo análise do manuscrito feita presencialmente, o texto das sextas da Virgem está incompleto, faltando o início da hora canônica. Por isso, acreditamos que o fólho com o início do texto, que continha provavelmente a iluminura, foi cortado. Porém, não há nenhuma indicação de perda do fólho, nem na paginação do códice nem nos catálogos consultados.

⁵³² Segundo análise do manuscrito feita presencialmente, o texto das vésperas da Virgem está incompleto, faltando metade da hora canônica. Por isso, acreditamos que o fólho com o início do texto, que continha provavelmente a iluminura, e talvez o fólho seguinte, tenham sido cortados. Porém, não há nenhuma indicação de perda dos fólhos, nem na paginação do códice nem nos catálogos consultados.

enquanto no livro BNRJ 50,1,016 o manto cobre-lhe todo o corpo, e o Menino está enrolado em um tecido. Desta vez o trabalho de douramento nas vestes de Maria está presente nos dois livros.

José, apesar de possuir as mesmas vestimentas, é um homem mais novo no livro BL Stowe 25 – contrastando com sua representação na cena da Natividade do mesmo códice – e aponta para cima, enquanto no livro BNRJ 50,1,016 ele apenas olha para cima.

O cenário também é diferente. No códice BNRJ 50,1,016 além da ação principal em primeiro plano temos duas outras narrativas – a queda dos ídolos e a plantação que cresce após a passagem da Sagrada Família – em segundo plano, com uma cidade murada ao fundo. Já no livro BL Stowe 25 o cenário é bem simples, contando apenas com uma colina verde à direita onde vemos algumas pessoas, uma fortificação ao fundo, várias árvores e outra construção à esquerda. O animal que carrega a Virgem, assim como a moldura da cena, são parecidos nos dois livros, apesar da pata traseira direita do burrico estar levantada no livro do Rio e no chão no livro de Londres.

Fechando o Ofício da Virgem nos três livros a cena da Coroação da Virgem aparece nas completas [Tabela 74].

Tabela 74. A Coroação da Virgem no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.

A COROAÇÃO DA VIRGEM NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS BL STOWE 25 E BSG 2685



Fonte: Da autora

A maior semelhança está na composição da cena e na figura de Deus Pai. Em todas ele se senta em um trono à direita, segurando o orbe com a mão esquerda e estendendo a mão direita em sinal de bênção em direção à Virgem. A aparência de Deus-Pai é muito semelhante

nas duas imagens, pois ele tem os cabelos e barba longos e grisalhos, e veste a tríplice coroa. Devemos reparar também em suas mãos, com dedos alongados, e em sua longa túnica que possui muitas dobras e um trabalho de douramento que intensifica este volume e esta amplitude.

O trono de Deus Pai, no entanto, é diferente. Enquanto no livro BNRJ 50,1,016 ele tem um degrau alto decorado, espaldar e baldaquino forrados com tecido verde e decorados como o degrau, no livro BL Stowe 25 ele é mais simples e mal pode ser visto, apesar de constatarmos que ele é feito de madeira com um baldaquino circular laranja. Já no livro BSG 2685 o trono é todo de madeira, com o espaldar decorado com quadrilóbulos e sem baldaquino, apoiando-se sobre três degraus.

No livro BL Stowe 25 temos a presença de quatro anjos na cena, um atrás de Maria, segurando-lhe os braços, outro em segundo plano, ajoelhado e com as mãos postas, e dois que, voando, estão prestes a coroar a Virgem. No livro BNRJ 50,1,016 há apenas um anjo coroadando a mulher e nada mais. No livro de Paris o anjo se debruça sobre a estrutura de madeira que está ao fundo para coroar a Virgem.

O cenário ao fundo também é diferente, pois enquanto no livro BL Stowe 25 vemos apenas uma espécie de longo banco verde e um céu azul e laranja, no livro BNRJ 50,1,016 temos um banco de madeira decorado da mesma maneira que o trono de Deus Pai, e o céu azul. Já no livro BSG 2685 o banco de madeira ao fundo possui uma almofada vermelha, e a corte celeste de anjos na cor azul fecha a composição.

Novamente é a figura feminina que se destaca, pois ela tem a mesma atitude – se ajoelha diante de Deus Pai, à esquerda da composição, com as mãos postas em oração –, a mesma aparência – cabelos à mostra e longas roupas com muitas dobras que caem ao chão –, embora se encontre em posições diferentes nos três livros: nos livros do Rio e de Londres ela está em uma posição de $\frac{3}{4}$, já no livro de Paris ela está de perfil.

A próxima iluminura do livro BNRJ 50,1,016 marca o início dos Salmos Penitenciais e é uma cena de Davi Penitente. No livro BL Stowe 25 também encontramos esta mesma cena, no mesmo texto. Já no livro BSG 2685 não encontramos esta iluminura pois o fólio foi retirado [Tabela 75].

No livro do Rio Davi é um homem de meia idade, está ajoelhado olhando para um anjo e segurando sua coroa/chapéu. Seu manto vermelho é amplo e possui um forro de arminho e uma fenda por onde vemos parte do braço e da cintura. Apesar de ele estar em um local fechado, com ladrilhos azuis e verdes e um painel de tecido azul e dourado, vemos através de uma entrada à esquerda a cidade e o rio. Sua harpa descansa no chão.

Estes mesmos elementos aparecem no livro de Londres, mas em posições diferentes. Davi é um homem mais velho, de barba branca, e seu chapéu/coroa está em sua cabeça. Ele está ajoelhado com as mãos postas em oração e olha para alguém que está na pequena janela diante dele. Seu manto também é amplo e possui detalhes em arminho, mas é cinza, e as roupas por baixo dele são azuis. A pessoa na janela, apesar da aparência jovem, parece ser Deus Pai, já que segura o orbe na mão esquerda e abençoa com a mão direita.

Tabela 75. Davi no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.

DAVI NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS BL STOWE 25 E BSG 2685

BNRJ 50,1,016

STOWE 25

BSG 2685



Fonte: Da autora

O espaço que vemos é de um recinto fechado, com paredes cinza e chão de ladrilhos azuis. Além da janela aberta pela qual vemos Deus Pai há mais duas janelas no fundo, acima de uma espécie de trono coberto por um tecido vermelho onde repousa uma almofada verde. Diante de Davi, à esquerda da composição, um grande baú sobre o qual repousa uma harpa.

Alguns elementos desta cena lembram a cena do livro BNRJ 50,1,016, como o manto de Davi, a harpa, o chão de ladrilhos, mas de uma forma geral vemos duas composições diferentes. As molduras se assemelham nos dois livros.

A última iluminura do livro de horas BNRJ 50,1,016 marca o início do Ofício dos Mortos: é a iluminura de um Sepultamento. No livro BL Stowe 25 uma iluminura de mesmo tema inicia o Ofício dos Mortos. É importante salientar que no caso deste livro o Ofício da Cruz e o Ofício do Espírito Santo vêm após as Litanias, precedendo o Ofício do Mortos, diferente do livro BNRJ 50,1,016 aonde estes Ofícios vêm logo após o calendário, no início

do livro. Já o códice BSG 2685 possui a mesma ordem de textos do livro de Londres, porém, como vimos, não possui imagem nas Horas da Cruz nem nas Horas do Espírito Santo. Nele, a próxima e última cena é uma caveira saindo de sua tumba, localizada no início do Ofício dos Mortos [Tabela 76].

Tabela 76. Sepultamento no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros BL Stowe 25 e BSG 2685.



Fonte: Da autora

Vimos que as cenas do livro do Rio e do livro de Paris são completamente diferentes e, portanto, não são passíveis de comparação. Apesar disso percebemos que a presença da pá e da enxada em primeiro plano, em uma posição muito parecida entre as duas cenas, é um ponto em comum, assim como a moldura dourada em forma de arco.

Já em relação à cena do livro de Londres percebemos semelhanças na composição em geral, como os dois coveiros segurando o corpo envolto por uma mortalha, estando um dentro da sepultura e outro fora. No meio da cena o padre tonsurado de vestes brancas e seu assistente a seu lado, com o crucifixo; a presença das duas figuras enlutadas e do cortejo fúnebre.

As diferenças dizem respeito às roupas dos coveiros, ao manto do padre e seu gesto, já que no livro BNRJ 50,1,016 ele segura um livro e uma espécie de cesta, e no livro BL Stowe 25 ele segura apenas um aspersório. A posição de seu assistente também é diferente, uma vez que no livro BNRJ 50,1,016 ele está ao lado do padre, mas de frente para o espectador/leitor, enquanto no livro BL Stowe 25 ele está de perfil. A orientação da cena também é diferente, pois enquanto no livro BNRJ 50,1,016 os enlutados e o cortejo entram por um portão à

esquerda, no livro BL Stowe 25 eles estão à direita da cena. O cemitério também é diferente, pois vemos as lápides e o ossuário ao fundo, com apenas uma pequena parte da fachada da igreja no códice BL Stowe 25. Já no BNRJ 50,1,016 vemos o muro baixo do ossuário e um grande portão por onde entra o cortejo, bem como a lateral de uma grande igreja ao fundo. A moldura mais uma vez se assemelha nos dois livros.

Para finalizar esta comparação queremos salientar alguns aspectos particulares dos três livros, que podem ser vistos nas tabelas 77, 78 e 79 abaixo. Na tabela 77 vemos a Virgem nas imagens dos três livros, separadas por cena. Podemos perceber que na cena da Coroação a Virgem é muito semelhante nos três códices – mesma posição, mesma roupa, mesmo gesto. Nas outras cenas as posições e gestos da Virgem são diferentes, embora sua roupa – vestido azul com decote redondo e cintura alta, manto comprido preso ao decote – e o trabalho de panejamento feito nela sejam semelhantes. Também chama a atenção a semelhança no formato oval do rosto e nas pálpebras bem-marcadas e caídas sobre o olho. Uma diferença que devemos salientar é a ausência do douramento nas roupas da Virgem nas cenas da Crucificação, Anunciação, Visitação, Natividade e Epifania no códice BL Stowe 25, e Natividade e Apresentação no templo no códice de Paris, enquanto no livro do Rio este detalhe está presente em todas as cenas.

Já a tabela 78 mostra os anjos nos dois livros, que apesar de aparecerem em cenas e posições diferentes têm muitas semelhanças entre si, como a túnica longa de uma cor só, o cabelo liso em cima da cabeça e cacheado nas laterais, o trabalho de panejamento nas vestes. Percebemos também que dentro do mesmo livro as representações dos anjos variam bastante.

As tabelas 79.1 e 79.2 apresentam uma compilação de todas as figuras masculinas representadas nos três livros. Além das semelhanças já apontadas entre os mesmos personagens nas mesmas cenas – João, José, Deus Pai, o apóstolo ajoelhado à direita da Virgem no Pentecostes, os coveiros – há semelhanças também entre personagens de cenas diferentes: o apóstolo ajoelhado à direita da Virgem no Pentecostes do livro BL Stowe 25 e Davi do livro BNRJ 50,1,016; o apóstolo de túnica verde e barba grisalha que olha para cima na cena do Pentecostes do livro de Londres e José na cena da Fuga para o Egito do livro BNRJ 50,1,016. De uma forma geral, também percebemos uma semelhança nos rostos das figuras masculinas representadas de perfil nos três livros, principalmente em relação ao nariz pronunciado. Há também uma maneira peculiar de representar as roupas de personagens abastados, como José de Arimatéia, Davi, os Reis Magos: uma túnica ampla com uma fenda através da qual vemos outra túnica que está por baixo. Ou seja, há uma variação nos homens, mas os que se repetem, se repetem da mesma forma nos três manuscritos.

Outro aspecto que chama a atenção é que nos três livros o programa iconográfico é quase o mesmo, sendo a única diferença a iluminura do morto saindo do túmulo no Ofício dos Mortos do livro BSG 2685. Outra semelhança é a moldura das cenas que, exceto pela iluminura da Virgem com o Menino do livro BNRJ 50,1,016, possui formato de arco e a cor dourada. Destacamos mais uma vez que as composições das cenas nos três livros são bastante parecidas, bem como a construção de cenários e paisagens.

Alguns elementos pontuais, como o dossel vermelho da cama de Maria na cena da Anunciação, o chapéu de José no chão da cena da Natividade, o bolso em formato de fenda nas roupas de Isabel na cena da Visitação, a harpa de Davi na cena de Davi Penitente, repetem-se de maneira exatamente igual nos três livros.

Em relação às pessoas, percebemos que José, João, Isabel, Davi, Deus Pai também são bastante semelhantes entre os três livros, tanto em suas vestimentas quanto em sua aparência. A posição do Menino Jesus na cena da Natividade também é a mesma nos três manuscritos.

A tabela 80 mostra as iniciais dos fólhos com iluminuras, as quais, podemos perceber, são iguais – fundo dourado, letra azul com filigranas brancas e decoração de folhagens azuis e vermelhas dentro da letra – exceto pelas iniciais KL do calendário, O da oração *O Intemerata* no livro de Londres e O da oração *Obsecro te* no livro de Paris.

Para finalizar a comparação entre os três livros, observamos que os motivos das margens se assemelham: a presença de folhas de acanto azuis e douradas que saem do topo das molduras dos fólhos com iluminuras, as ramagens douradas, os frutos como morango e cereja e algumas flores, como podemos ver nas figuras 232 e 233 abaixo, ao comparar com os motivos marginais destacados no capítulo anterior desta tese. Encontramos somente uma flor que aparece no livro BSG 2685 e não aparece no livro do Rio de Janeiro, bem como uma folha de acanto de cor diferente, cinza. No entanto, o livro BL Stowe 25 apresenta também pássaros e insetos nas margens, já no livro BSG 2685 o fólho com a iluminura da Anunciação possui três pássaros nas margens, diferente do livro BNRJ 50,1,016.

Figura 232. Flores e frutos das margens do livro de horas BL Stowe 25.



Fonte: British Library.

Figura 233. Flores e frutos das margens do livro de horas BSG 2685.



Fonte: Da autora

Assim, após analisar os três livros separadamente e em conjunto, e levando em conta as semelhanças e diferenças apontadas na presente seção do capítulo, afirmamos que os três livros foram feitos seguindo um mesmo modelo. Além das semelhanças entre as cenas, a semelhança entre as iniciais, as margens e os layouts, analisados no capítulo 3 desta tese, confirmam esta hipótese. Entretanto, não somos capazes de afirmar que os três livros pertencem ao mesmo artista, devido às diferenças apresentadas entre eles. Para saber se pertencem ao círculo do Mestre de Coëtivy passaremos à comparação com os livros de horas de sua autoria.

Tabela 77. A Virgem nos livros BNRJ 50,1,016, BL Stowe 25 e BSG 2685.

A VIRGEM NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BL STOWE 25 E BSG 2685

	Crucificação	Pentecostes	Virgem com Menino	Anunciação	Visitação	Natividade	Epifania	Apresentação no Templo	Fuga para o Egito	Coroação
50,1,016							-	-		
Stowe 25										
BSG 2685	-	-	-				-		-	

Fonte: Da autora.

Tabela 78. Anjos nos livros BNRJ 50,1,016, BL Stowe 25 e BSG 2685 em cada cena.

ANJOS NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BL STOWE 25 E BSG 2685

	Virgem com Menino	Anunciação	Visitação	Natividade	Coroação da Virgem	Davi Penitente
50,1,016			-	-		
Stowe 25	 			 	 	-
BSG 2685	-		-	-		-

Fonte: Da autora.

Tabela 79.1. As figuras masculinas nos livros BNRJ 50,1,016, BL Stowe 25 e BSG 2685.

AS FIGURAS MASCULINAS NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BL STOWE 25 E BSG 2685

	João		José de Arimatéia	Apóstolos		Deus Pai	José		São Pedro	
	Crucificação	Pentecostes	Crucificação	Pentecostes		Coroação da Virgem	Natividade	Fuga para o Egito	Apresentação no Templo	Sufrágio
50,1,016									-	-
Stowe 25										
BSG 2685	-	-	-	-	-			-		-

Fonte: Da autora.

Tabela 79.2. As figuras masculinas nos livros BNRJ 50,1,016, BL Stowe 25 e BSG 2685

AS FIGURAS MASCULINAS NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BL STOWE 25 E BSG 2685

	Davi Davi Penitente	Pastores Anúncio aos pastores	Reis Magos Epifania	Sacerdote Apresentação no Templo	Padre Sepultamento	Coveiros Sepultamento
50,1,016			-	-		
Stowe 25		 	  			 
BSG 2685	-	 	-	-	-	-

Fonte: Da autora.

Tabela 80. Iniciais dos fólhos com iluminuras nos livros BNRJ 50,1,016, BL Stowe 25 e BSG 2685.

INICIAIS DOS FÓLIOS COM ILUMINURAS ⁵³³ NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BL STOWE 25 E BSG 2685.								
	Calendário	Obsecro te	O Intemerata	Anunciação	Visitação	Natividade	Anúncio aos pastores	Epifania
50,1,016								-
Stowe 25								
BSG 2685			-					-
	Apresentação de Jesus no Templo	Fuga para o Egito	Coroação da Virgem	Davi Penitente	Crucificação	Pentecostes	Ofício dos Mortos	Sufrágio S. Paulo
50,1,016	-							-
Stowe 25								
BSG 2685		-		-	-	-		-

Fonte: Da autora.

⁵³³ O calendário nos três códices, e a oração *Obsecro te* no códice BSG 2685 e a oração *O Intemerata* no códice BL Stowe 25 não têm iluminuras.

5.3 O livro de horas BNRJ 50,1,016 e os livros de horas do Mestre de Coëtivy

Compararemos a seguir as iluminuras do códice BNRJ 50,1,016 com as iluminuras dos livros de horas atribuídos ao Mestre de Coëtivy aos quais tivemos acesso integral ou parcial, com base no levantamento apresentado na tabela do Apêndice M. São eles os códices ÖNB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat 1400, Walters W.274 e o Cod. 106 que pertence a uma coleção particular e está digitalizado no site *e-codices*. Primeiro apresentaremos rapidamente e individualmente cada um dos códices e depois faremos a comparação entre os seis livros, analisando os motivos iconográficos das imagens, seus aspectos formais, artísticos e estilísticos, como cenários, paisagens, construção do espaço e da composição, tipos de roupas, formatos de corpo e de rosto, bem como o uso de modelos.

5.3.1 O livro de horas ONB 1929

A fim de otimizar a apresentação do livro de horas cod. 1929 do Arquivo de Imagens e Departamento Gráfico da Österreichische Nationalbibliothek (ONB) em Viena, principalmente porque ele não é o objeto principal desta tese, elaboramos as tabelas 81, 82 e 83 a seguir que condensam as principais informações a seu respeito: suas características codicológicas, seu conteúdo textual e imagético.

Tais tabelas foram elaboradas a partir de consulta a catálogos⁵³⁴ e bases de dados e imagens,⁵³⁵ já que o livro não está disponível na íntegra. As imagens usadas aqui foram solicitadas diretamente à instituição de guarda do manuscrito, que disponibilizou os fólios já digitalizados em alta resolução. Sendo assim, tivemos acesso apenas a 17 fólios do manuscrito, incluindo aqueles que possuem iluminuras [Figs. 234-248].

É importante lembrar que este foi o primeiro manuscrito atribuído ao Mestre de Coëtivy por Paul Durrieu em 1921, feito para Olivier de Coëtivy, de onde vem o nome de nosso mestre, conforme já explicado na primeira parte deste capítulo.

⁵³⁴ PACTH, O; THOSS, D. *Die Illuminierten Handschriften Und Inkunabeln Der Osterreichischen Nationalbibliothek*. Französische Schule I. Viena: Verlag Österreichischen Akademir der Wissenschaften, 1974, p. 29-32.

⁵³⁵ Algumas imagens estão disponíveis em: https://search.onb.ac.at/primo-explore/search?query=any,contains,%22cod.%201929%22&tab=onb_digital&search_scope=ONB_digital&vid=ONB&lang=de_DE&offset=0. Acesso em 18 abr. 2021.

Tabela 81. Ficha codicológica do livro de horas ONB 1929.

FICHA CODICOLÓGICA ONB 1929	
Língua	latim/francês
Proveniência	Olivier de Coëtivy
Uso	Paris
Origem	Paris
Data	1458-1473
Fólios	154
Tamanho	177 x 123 mm
Mancha	92 x 61 mm
Colunas	1
Linhas	17
Raiado	-
Cadernos	-
Suporte	Pergaminho
Escrita	Gótica caligráfica
Escribas	-
Cortes	-
Iluminuras	15
Guarda/Cota	Österreichische Nationalbibliothek – cod. 1929

Fonte: Da autora

Tabela 82. Conteúdo do livro de horas ONB 1929.

CONTEÚDO ONB 1929	
Calendário	2r - 13v
Horas da Virgem/ Horas da Cruz/	15r - 58v
Horas do Esp.Santo	
Salmos/Litanias	61r - 76v
Of. Mortos	77r - 119v
<i>Obsecro te</i>	121r - 124v
<i>O Intemerata</i>	124v - 128r
Sufrágios	128r - 132v
Sete versos de S. Bernardo	133r - 133v
Sufrágios	134r - 148v
Evangelho João	149r - 149v
Sufrágios	150r - 154r

Fonte: Da autora

Tabela 83. Iluminuras do livro de horas ONB 1929.

TEXTO	ILUMINURA	FOLIO
Calendário	-	-
Matinas da Virgem	Anunciação	15r
Laudes da Virgem	Visitação	24v
Matinas da Cruz	Crucificação	31v
Matinas do Esp. Santo	Pentecostes	33r
Primas Virgem/Cruz/Esp. Santo	Natividade	34v
Terças Virgem/Cruz/Esp. Santo	Anúncio aos pastores	40r
Sextas Virgem/Cruz/Esp. Santo	Epifania	44v
Noas da Virgem	-	-
Vésperas da Virgem	Fuga para o Egito	51r
Completas da Virgem	Coroação da Virgem	54r
Salmos/Litánias	Davi Penitente	61r
Of. Mortos	Sepultamento	77r
<i>Obsecro Te</i>	-	-
<i>O Intemerata</i>	-	-
Sufrágios	Martírio de São Sebastião	146v
Sufrágios	S. Ivo Von Treguier	148v
7 Versos S. Bernardo	-	-
Evangelho João	S. João em Patmos	149r
Sufrágios	S. Juliano de Brioule	150r

Fonte: Da autora

Figura 234. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anunciação, f. 15r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 235. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Visitação, f. 24v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 236. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres) Crucificação, f. 31v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 237. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres) Pentecostes, f. 33r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 238. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres) Natividade, f. 34v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 239. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anúncio aos pastores, f. 40r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 240. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Epifania, f. 44v. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929)



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 241. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Fuga para o Egito, f. 51r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929)



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 242. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Coroação da Virgem, f. 54r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 243. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi Penitente, f. 61r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 244. Mestre de Coëtiy (Nicolas D'Ypres).
Sepultamento, f. 77r. Horas de Coëtiy, Paris,
1458-1473. Viena: Österreichische
Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 245. Mestre de Coëtiy (Nicolas D'Ypres).
Martírio de São Sebastião, f. 146v. Horas de Coëtiy
Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische
Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 246. Mestre de Coëtiy (Nicolas D'Ypres)
S. Ivo Von Treguier, f. 148v. Horas de Coëtiy,
Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische
Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 247. Mestre de Coëtiy (Nicolas D'Ypres).
São João em Patmos, f. 149r. Horas de Coëtiy, Paris
1458-1473. Viena: Österreichische
Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 248. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Juliano de Brioule, f. 150r. Horas de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929).



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek.

5.3.2 O livro de horas BNF NAL 3114

A fim de otimizar a apresentação do livro de horas Nouvelle Acquisition Latine 3114 (NAL 3114), também conhecido como as Horas de Rivoire da seção de Manuscritos da Bibliothèque Nationale de France em Paris, principalmente porque ele não é o objeto principal desta tese, elaboramos as tabelas 84, 85 e 86 a seguir que condensam as principais informações a seu respeito: suas características codicológicas, seu conteúdo textual e imagético.

Tais tabelas foram elaboradas a partir de consulta presencial ocorrida em dezembro de 2019, de consulta a catálogos⁵³⁶ e à base de dados da instituição.⁵³⁷ Na ocasião apenas algumas partes do manuscrito foram fotografadas pois ele está integralmente disponível na base *Gallica*,⁵³⁸ e as imagens utilizadas nesta tese são provenientes da digitalização [Figs. 249-261].

⁵³⁶ PORCHER, J. *Manuscrits à peintures offerts à la Bibliothèque nationale par le comte Guy du Boisrouvray*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1961, p. 97-98; REYNAUD, N.; AVRIL, F. *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1992, p. 67 – 68.

⁵³⁷ Disponível em: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc70996q>. Acesso em 28 jun 2022.

⁵³⁸ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509693s/f1.item.r=nal%203114>. Acesso em 28 jun. 2022.

Tabela 84. Ficha codicológica do livro de horas BNF NAL 3114.

FICHA CODICOLÓGICA BNF NAL 3114	
Língua	latim/francês
Proveniência	Bournoul de Rivoire
Uso	Roma
Origem	Paris
Data	1465-1470
Fólios	202
Tamanho	150 x 105 mm
Mancha	70 x 47 mm
Colunas	1
Linhas	17
Raiado	Tinta vermelha
Cadernos	27
Suporte	Pergaminho
Escrita	Gótica tinta ocre
Escribas	3
Cortes	Dourados
Iluminuras	13
Guarda/Cota	Bibliothèque Nationale de France – Nouv. Acq. Lat. 3114 (NAL 3114)

Fonte: Da autora

Tabela 85. Conteúdo do livro de horas BNF NAL 3114.

CONTEÚDO BNF NAL 3114	
Calendario	1r - 12v
Evangelhos	13r - 20r
<i>Obsecro Te</i>	20v
<i>O Intemerata</i>	24v
Horas da Virgem	29r - 97v
Salmos Penitenciais	98r - 111r
Litania	111r - 120v
Horas da Cruz	121r - 123v
Horas do Esp. Santo	124r - 126v
Ofício dos Mortos	127r - 163v
Orações	164r - 179v
Paixão segundo São João	184r - 193v
Sufrágios	194r - 198v
Sete orações a S. Gregório	199r - 200v

Fonte: Da autora

Tabela 86. Iluminuras do livro de horas BNF NAL 3114.

TEXTO	ILUMINURA	FOLIO
Calendário		
Ev. João	S. João em Patmos	13r
Ev. Lucas	S. Lucas	15v
Ev. Marcos	S. Marcos	17r

Ev. Mateus	S. Mateus	19r
<i>Obsecro te</i>	Virgem com Menino	20v
<i>O Intemerata</i>	-	-
Matinas da Virgem	-	-
Laudes da Virgem	Visitação	49v
Primas da Virgem	Natividade	63v
Terças da Virgem	Anúncio aos pastores	68v
Sextas da Virgem	-	-
Noas da Virgem	Apresentação no templo	75v
Vésperas da Virgem	Fuga para o Egito	80r
Completas da Virgem	-	-
Salmos Penitenciais	Davi penitente	98r
Litania	-	-
Horas da Cruz	-	-
Horas do Esp. Santo	-	-
Ofício dos Mortos	Sepultamento	127r
Orações	Santa Verônica	165r
Paixão segundo João	-	-
Sufrágios	-	-
Sete orações a S. Gregório	-	-

Fonte: Da autora

Figura 249. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São João em Patmos, f. 13r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 250. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Lucas, f. 15v. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 251. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres).
São Marcos, f. 17r. Horas de Rivoire, Paris,
1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de
France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 252. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres).
São Mateus, f. 19r. Horas de Rivoire, Paris,
1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de
France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 253. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres).
Virgem com Menino e comanditário, f. 20r. Horas
de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque
Nationale de France (NAL 3114).

Figura 254. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres).
Visitação, f. 49v. Horas de Rivoire, Paris,
1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de
France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 255. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Natividade, f. 63v. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 256. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anúncio aos pastores, f. 68v. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 257. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres) Apresentação no Templo, f. 75v. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 258. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Fuga para o Egito, f. 80r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 259. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi Penitente, f. 98r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 260. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Sepultamento, f. 127r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 261. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Santa Verônica, f. 165r. Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114).



Fonte: gallica.bnf.fr



Fonte: gallica.bnf.fr

5.3.3 O livro de horas BNF Lat. 1400

A fim de otimizar a apresentação do livro de horas Latin 1400 (Lat. 1400) do Departamento de Manuscritos da Bibliothèque Nationale de France em Paris, principalmente porque ele não é o objeto principal desta tese, elaboramos as tabelas 87, 88 e 89 a seguir que condensam as principais informações a seu respeito: suas características codicológicas, seu conteúdo textual e imagético.

Tais tabelas foram elaboradas a partir de consulta presencial ocorrida em dezembro de 2019, de consulta a catálogos⁵³⁹ e à base de dados da instituição.⁵⁴⁰ Na ocasião apenas algumas partes do manuscrito foram fotografadas pois ele está integralmente disponível na base *Gallica*,⁵⁴¹ e as imagens utilizadas nesta tese são provenientes da digitalização [Figs. 262-280].

⁵³⁹ LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1927, p. 232-235, t. I; REYNAUD, N; AVRIL, F. *Les manuscrits a peinture en France 1440-1520*. Paris: Flammarion, 1992, p. 59-60.

⁵⁴⁰ Disponível em: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc593624>. Acesso em 02 jul. 2022.

⁵⁴¹ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024820h/f1.item>. Acesso em 02 jul. 2022.

Tabela 87. Ficha codicológica do livro de horas BNF Lat. 1400.

FICHA CODICOLÓGICA BNF Lat. 1400	
Língua	latim/francês
Proveniência	Napoleão III - Card. Mazarin
Uso	Hospitalários São João de Jerusalém
Origem	Paris
Data	c. 1460
Fólios	252
Tamanho	148 x 108 mm
Mancha	78 x 50 mm
Colunas	1
Linhas	18/16/18
Raiado	Tinta vermelha
Cadernos	-
Suporte	Pergaminho
Escrita	Gótica tinta ocre
Escribas	3
Cortes	Dourado com losangos
Iluminuras	19
Guarda/Cota	Bibliothèque Nationale de France – Latin 1400 (Lat. 1400)

Fonte: Da autora

Tabela 88. Conteúdo do livro de horas BNF Lat. 1400.

CONTEÚDO BNF Lat. 1400	
Calendário	1r - 12v
Evangelhos	13r - 21v
Paixão segundo João	22r - 24r
<i>Obsecro te</i>	24v - 28v
Salmos Graduais	29r - 44r
Horas da Virgem	45r - 115v
Salmos Penitenciais	116b - 130r
Litania	130r - 144v
Horas da Cruz	145r - 154v
Horas do Esp. Santo	155r - 161v
Ofício dos Mortos	162r - 217r
Orações	217r - 248v

Fonte: Da autora

Tabela 89. Iluminuras do livro de horas BNF Lat. 1400.

TEXTO	ILUMINURA	FOLIO
Calendário	-	-
Ev. João	João na ilha de Patmos	13r
Ev. Lucas	Lucas	15v
Ev. Mateus	Mateus	18r
Ev. Marcos	Marcos	20v
Paixão segundo João	Cristo coroado de espinhos	22r
<i>Obsecro te</i>	Virgem com Menino	24v
Salmos Graduais	Trono da graça	29r

Matinas da Virgem	Anunciação	45r
Laudes da Virgem	Visitação	69r
Primas da Virgem	Natividade	82r
Terças da Virgem	Anúncio aos pastores	88v
Sextas da Virgem	Epifania	93v
Noas da Virgem	Apresentação Templo	98r
Vésperas da Virgem	Fuga para o Egito	102v
Completas da Virgem	Coroação da Virgem	110v
Salmos Graduais	Davi Penitente	116bis
Litania	-	-
Horas da Cruz	Crucificação	145r
Horas do Esp. Santo	Pentecostes	155r
Ofício dos Mortos	Serviço fúnebre	162r
Orações	-	-

Fonte: Da autora

Figura 262. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São João na ilha de Patmos, f. 13r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 263. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Lucas, f. 15v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



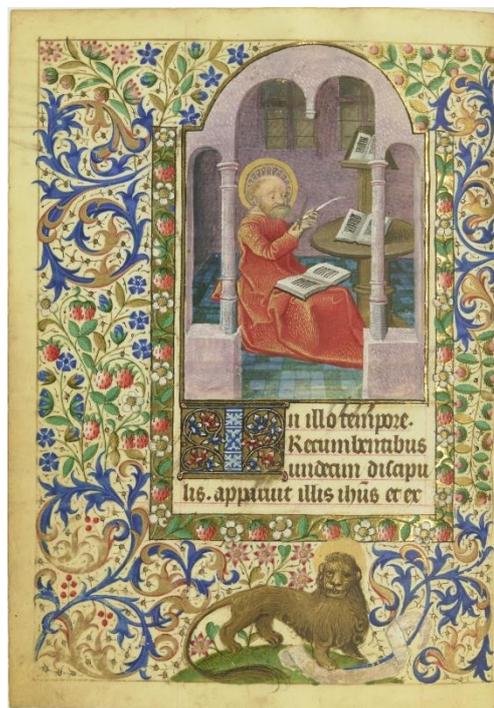
Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 264. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Mateus, f. 18r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400)



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 265. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Marcos, f. 20v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 266. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Cristo coroadado de espinhos, f. 22r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 267. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Virgem com Menino, f. 24v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 268. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Trono da graça, f. 29r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 269. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anunciação, f. 45r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 270. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Visitação, f. 69r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 271. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Natividade, f. 82r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 272. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anúncio aos pastores, f. 88v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



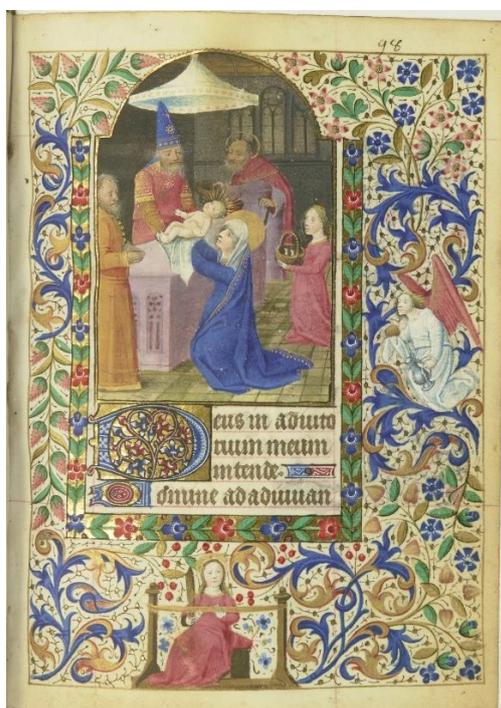
Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 273. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Epifania, f. 93v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 274. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Apresentação no Templo, f. 98r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 275. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Fuga para o Egito, f. 102v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 276. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Coroação da Virgem, f. 110v. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



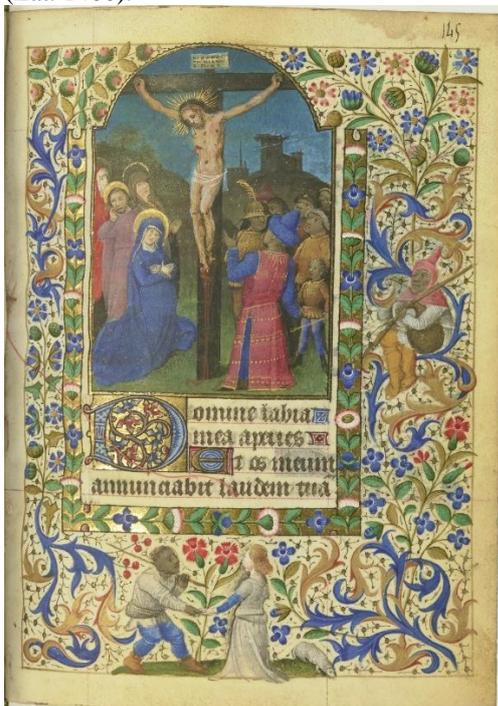
Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 277. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi Penitente, f. 116bis. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 278. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Crucificação, f. 145r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



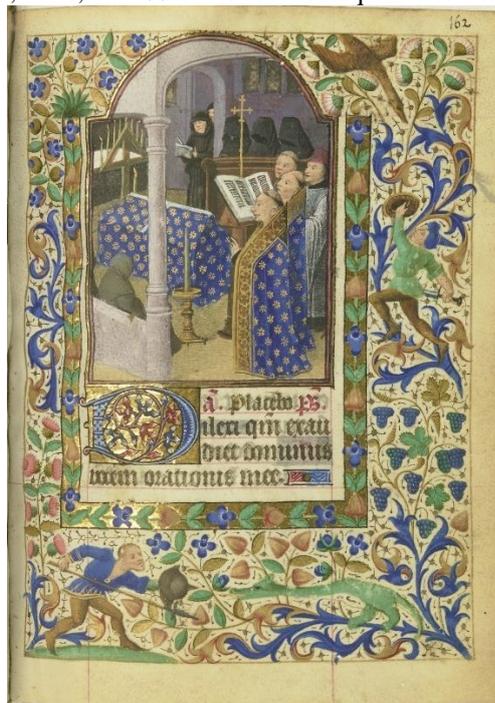
Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 279. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Pentecostes, f. 155r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

Figura 280. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Serviço fúnebre, f. 162r. Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400).



Fonte: gallica.bnf.fr

5.3.4 O livro de horas Walters W. 274

A fim de otimizar a apresentação do livro de horas W. 274 do The Walters Art Museum (Walters) em Baltimore, principalmente porque ele não é o objeto principal desta tese, elaboramos as tabelas 90, 91 e 92 a seguir que condensam as principais informações a seu respeito: suas características codicológicas, seu conteúdo textual e imagético.

Tais tabelas foram elaboradas a partir de consulta a catálogos⁵⁴² e à base de dados e imagens,⁵⁴³ já que o livro não está disponível na íntegra. As imagens usadas aqui foram solicitadas diretamente à instituição de guarda do manuscrito, que disponibilizou os fólios já digitalizados em alta resolução. Sendo assim, tivemos acesso apenas a 22 fólios do manuscrito, incluindo aqueles que possuem iluminuras [Figs. 281-302]. É importante salientar que, segundo Lilian Randall⁵⁴⁴, as iluminuras da Anunciação [Fig. 283], dos Quatro Evangelistas [Fig. 281], da Virgem com Menino [Fig. 282] e da Trindade [Fig. 296] não são de autoria do Mestre de Coëtivy.

⁵⁴²RANDALL, L. *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 157-166.

⁵⁴³ Disponível em: <https://art.thewalters.org/detail/19506/book-of-hours-with-paris-calendar/>. Acesso em 02 jul. 2022.

⁵⁴⁴ RANDALL, op. cit., p. 162.

Tabela 90. Ficha codicológica do livro de horas Walters W. 274.

FICHA CODICOLÓGICA WALTERS W. 274	
Língua	latim/francês
Proveniência	-
Uso	Paris
Origem	Paris
Data	1450-1475
Fólios	203
Tamanho	223 x 156 mm
Mancha	100 x 66 mm
Colunas	1
Linhas	17/15
Raiado	Tinta vermelha
Cadernos	27
Suporte	Pergaminho
Escrita	Gótica tinta ocre
Escribas	Pelo menos 2
Cortes	Dourados
Illuminuras	46
Guarda/Cota	Walters Art Museum – W. 274

Fonte: Da autora

Tabela 91. Conteúdo do livro de horas Walters W. 274.

CONTEÚDO WALTERS W. 274	
Calendário	1r-12v
Evangelhos	13r-18r
<i>Obsecro te</i>	18v - 22r
<i>O Intemerata</i>	22v-26v
Horas da Virgem	27r-93v
Salmos Penitenciais	94r - 106r
Litania	106r - 110v
Horas da Cruz	111r - 114r
Horas do Esp. Santo	114v - 117v
Ofício dos Mortos	118r - 164r
Quinze alegrias da Virgem	164v - 169v
Sete pedidos ao Senhor	170r - 173r
Sufrágios	174r - 200v
Sete versos de S. Bernardo	200v - 201r
Orações	201r - 203v

Fonte: Da autora

Tabela 92. Illuminuras do livro de horas Walters W. 274.

TEXTO	ILUMINURA	FOLIO
Calendário	Trabalhos Meses/Signos	1r-12r
Evangelhos	Quatro Evangelistas	13r
<i>Obsecro te</i>	Virgem com Menino/Pietá/Missa de S. Gregório	18v
<i>O Intemerata</i>	Mulher do Apocalipse	22v

Matinas da Virgem	Anunciação a Joaquim/Portão Dourado/Nascimento Virgem/Casamento Virgem/Anunciação	27r
Laudes da Virgem	Visitação/Nascimento de João Batista	51v
Primas da Virgem	Anúncio aos pastores/Natividade/Adoração pastores	63v
Terças da Virgem	Epifania/Magos diante Herodes	69v
Sextas da Virgem	Apresentação no Templo	74r
Noas da Virgem	Massacre dos Inocentes/Fuga para o Egito	78r
Vésperas da Virgem	Retorno do Egito/Cristo entre os Doutores	82r
Completas da Virgem	Coroação da Virgem/Morte da Virgem	88v
Salmos Penitenciais	Davi e Golias	94r
Litania	-	-
Horas da Cruz	Crucificação/Traição/Calvário	111r
Horas do Esp. Santo	Batismo de Cristo/Pentecostes	114v
Ofício dos Mortos	Serviço fúnebre/Purgatório	118r
Quinze alegrias da Virgem	Mulher do Apocalipse/Sepultamento de Cristo	164v
Sete pedidos ao Senhor	Trindade	170r
Sufrágios	S. Tiago Menor	176r
Sufrágios	S. Margarida	180r
Sufrágios	S. Germano/S. Amator	186r
Sufrágios	Morte e Ressurreição de Lázaro	189r
Sufrágios	Morte de Carlos Magno	191v
Sufrágios	S. Maria Madalena	193r
Sete versos de S. Bernardo	-	-
Orações	-	-

Fonte: Da autora

Figura 281. Quatro Evangelistas, f. 13r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 282. Virgem com Menino/Pietá/Missa de S. Gregório, f. 18v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 283. Anunciação, f. 27r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 284. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Visitação/Nascimento de S. João Batista, f. 51v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 285. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anúncio aos pastores/Natividade/Adoração Pastores, f. 63v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W.274)



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 286. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Epifania/Magos diante Herodes, f. 69v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 287. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Apresentação no Templo, f. 74r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 288. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Massacre dos Inocentes/Fuga para o Egito, f. 74r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



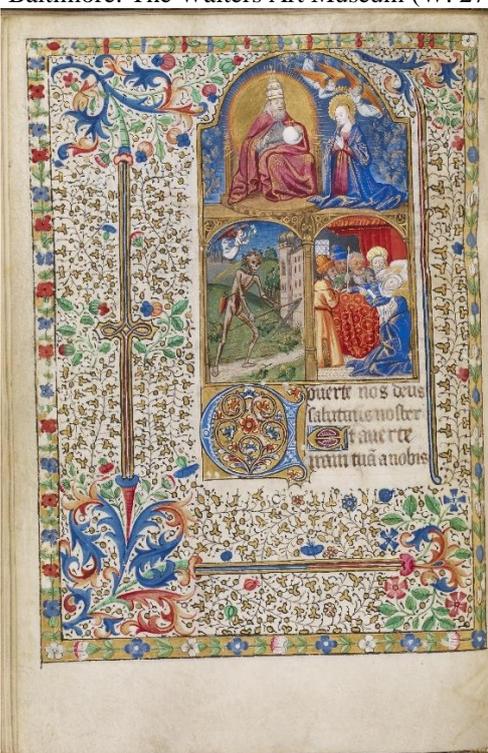
Fonte: The Walters Art Museum

Figura 289. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Retorno do Egito/Cristo entre os Doutores, f. 82r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 290. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Coroação da Virgem/Morte da Virgem, f. 88v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



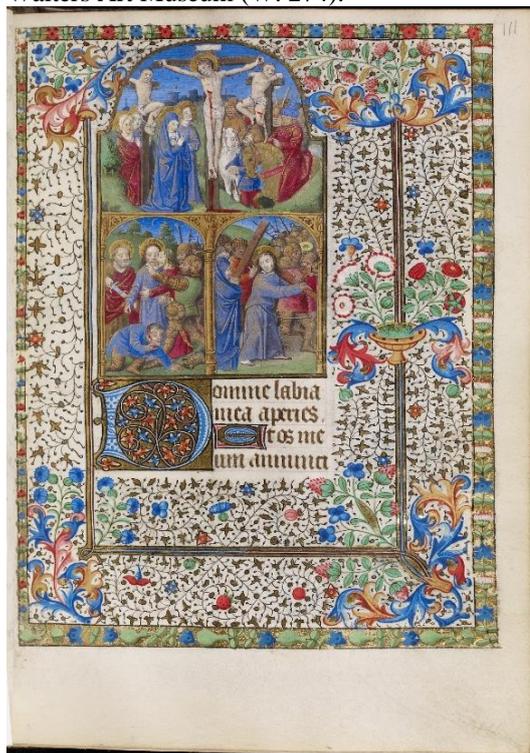
Fonte: The Walters Art Museum

Figura 291. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi e Golias, f. 94r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 292. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Crucificação/Traição/Calvário, f. 111r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



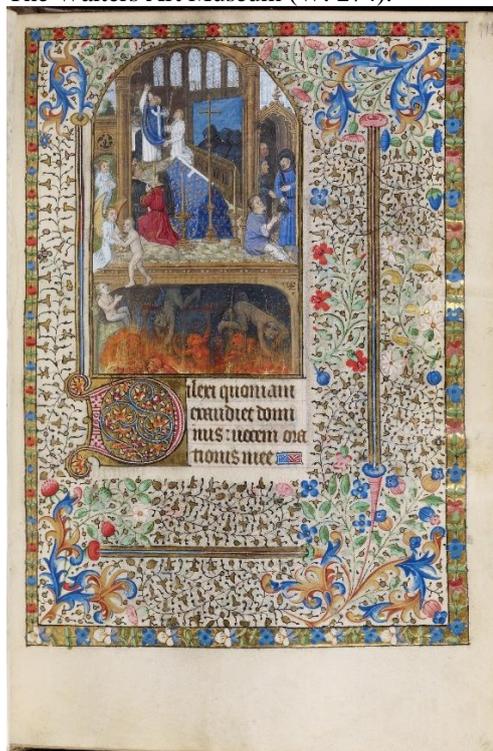
Fonte: The Walters Art Museum

Figura 293. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Batismo de Cristo/Pentecostes, f. 114r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 294. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Serviço fúnebre/Purgatório, f. 118r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 295. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Mulher do Apocalipse/Sepultamento de Cristo, f. 164v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 296. A Trindade, f. 170r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 297. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Tiago Menor, f. 176r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 298. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Santa Margarida, f. 180r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 299. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). São Germano/Santo Amator, f. 186r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 300. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Morte e Ressurreição de Lázaro, f. 189r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 301. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Morte de Carlos Magno, f. 191v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

Figura 302. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Santa Maria Madalena, f. 193r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).



Fonte: The Walters Art Museum

5.3.5 O livro de horas Cod. 106

A fim de otimizar a apresentação livro de horas Cod. 106 pertencente a uma coleção particular, principalmente porque ele não é o objeto principal desta tese, elaboramos as tabelas 93, 94 e 95 a seguir que condensam as principais informações a seu respeito: suas características codicológicas, seu conteúdo textual e imagético.

Tais tabelas foram elaboradas a partir de consulta a catálogos⁵⁴⁵ e à base de dados *e-codices*, que disponibiliza o manuscrito na íntegra.⁵⁴⁶ As imagens utilizadas nesta tese são provenientes desta digitalização [Figs. 303-323].

Tabela 93. Ficha codicológica do livro de horas Cod. 106.

FICHA CODICOLÓGICA Cod. 106	
Língua	latim/francês
Proveniência	-
Uso	Paris
Origem	Paris
Data	1458-1460
Fólios	307
Tamanho	187 x 128 mm
Mancha	94 x 62 mm
Colunas	1
Linhas	16/17
Raiado	-
Cadernos	39 cadernos de 8 folios
Suporte	Pergaminho
Escrita	Gótica tinta ocre
Escribas	-
Cortes	-
Iluminuras	2
Guarda/Cota	Col. particular – Cod. 106

Fonte: Da autora

Tabela 94. Conteúdo do livro de horas Cod. 106.

CONTEÚDO Cod. 106	
Calendário	1r - 12v
Salério S. Jerônimo	13r - 30v
Paixão segundo João	31r - 32r
Orações	32r - 36r
<i>Obsecro te</i>	36v - 40r
<i>O Intemerata</i>	40r - 43v

⁵⁴⁵KÖNIG, E.; NETTEKOVEN, I.; TENSCHERT, H. *Leuchtendes Mittelalter*. Neue Folge IV. Ramsen: Heribert Tenschert, 2007, p. 246-266.

⁵⁴⁶ Disponível em: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/description/utp/0106/>. Acesso em 02 jul. 2022.

Orações	43v - 45r
Cinco alegrias da Virgem	45r - 46r
Orações	46r - 52r
Horas da Virgem	53r - 111v
Horas da Cruz	112r - 117v
Horas do Esp. Santo	118r - 123r
Salmos Penitenciais	124r - 137v
Litania	137v - 144v
Ofício dos Mortos	145r - 187r
Ev. João	187v - 188v
Ofício da Paixão	189r - 226v
Or. S. Veronica	227r - 228v
Orações	229r - 269v
Sufrágios	270r - 299r

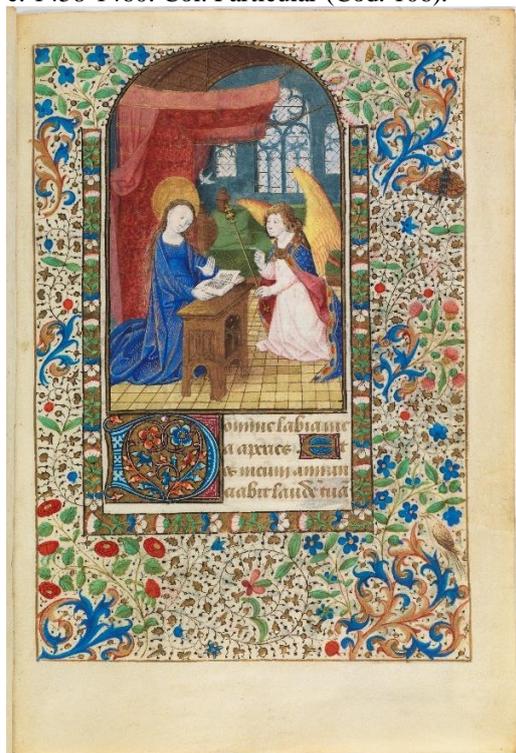
Fonte: Da autora

Tabela 95. Iluminuras do livro de horas Cod. 106.

TEXTO	ILUMINURA	FOLIO
Calendário	-	-
Saltério S. Jerônimo	-	-
Paixão segundo João	-	-
Orações	-	-
<i>Obsecro te</i>	-	-
<i>O Intemerata</i>	-	-
Orações	-	-
Cinco Alegrias da Virgem	-	-
Orações	-	-
Matinas da Virgem	Anunciação	53r
Laudes da Virgem	Visitação	73v
Primas da Virgem	Natividade	83v
Terças da Virgem	Anúncio aos pastores	88v
Sextas da Virgem	Epifania	92v
Noas da Virgem	Apresentação Templo	96v
Vésperas da Virgem	Fuga para o Egito	100v
Completas da Virgem	Coroação da Virgem	107r
Horas da Cruz	Cristo pregado na Cruz	112r
Horas do Esp. Santo	Pentecostes	118r
Salmos Penitenciais	Davi Penitente	124r
Litania	-	-
Ofício dos Mortos	Sepultamento	145r
Ev. João	-	-
Matinas da Paixão	Cristo no Horto	189r
Laudes da Paixão	Traição de Cristo	195r
Primas da Paixão	Cristo diante Pilatos	200r
Terças da Paixão	Açoitamento Cristo	202v
Sextas da Paixão	Cristo carrega Cruz	207r
Noas da Paixão	Crucificação	212r
Vésperas da Paixão	Deposição	218r
Completas da Paixão	Ressurreição	222v
Or. S. Verônica	Santa Verônica	227r
Orações	-	-
Surágios	-	-

Fonte: Da autora

Figura 303. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anunciação, f. 53r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 304. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Visitação, f. 73v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 305. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Natividade, f. 83v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 306. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Anúncio aos pastores, f. 53r. Horas para uso de Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 307. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres).
Epifania, f. 92v. Horas para uso de Paris, Paris,
c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 308. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres).
Apresentação no Templo, f. 96v. Horas para uso
de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular
(Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 309. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres)
Fuga para o Egito, f. 100v. Horas para uso de Paris,
c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 310. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres).
Coroação da Virgem, f. 107r. Horas para uso de
Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular
(Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 311. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Cristo pregado na Cruz, f. 112r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 312. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Pentecostes, f. 118r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 313. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Davi Penitente, f. 124r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 314. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Sepultamento, f. 145r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 315. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Cristo no Horto, f. 189r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 316. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Traição de Cristo, f. 195r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 317. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Cristo diante Pilatos, f. 200r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106)



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 318. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Açoitamento de Cristo, f. 202v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 319. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Cristo carrega a cruz, f. 207r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 320. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Crucificação, f. 212r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 321. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Deposição, f. 218r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460, Paris. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 322. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Ressurreição, f. 222v. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

Figura 323. Mestre de Coëtivy (Nicolas D'Ypres). Santa Verônica, f. 227r. Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106).



Fonte: e-codices.unifr.ch/

5.3.6 Comparação entre os códices

Após apresentarmos os códices ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat 1400, Walters W.274 e o Cod. 106 passaremos à comparação entre eles e o códice BNRJ 50,1,016, seguindo a ordem das iluminuras no livro da Biblioteca Nacional. Começaremos então pela cena da Crucificação, que se localiza nas matinas das Horas da Cruz em todos os códices, exceto no Cod. 106, em que esta cena se localiza nas noas do Ofício da Paixão. Não há esta cena no livro BNF NAL 3114 pois o fólio foi retirado. [Tabela 96]

A primeira semelhança entre as cenas diz respeito à posição de Cristo. Temos a cruz em formato de T no centro da cena, com Cristo pendurado nela. Ele tem a cabeça caída sobre o ombro direito, cabelos longos, barba, auréola, veste o perizônio, coroa de espinhos, há sangue de suas feridas escorrendo pelos braços, pela lateral do corpo e pelas pernas, chegando até o solo através do pé da cruz. A posição de seus braços, arqueados, bem como de suas pernas, sobrepostas e flexionadas, presas por um prego só, também é igual em todas as cenas. A placa acima da cabeça de Cristo é branca em todas as representações, mas contém um texto maior no códice BNF Lat. 1400 e ONB 1929.

Tabela 96. A Crucificação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

A CRUCIFICAÇÃO NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

BNRJ 50,1,016



BNF Lat. 1400



ONB 1929

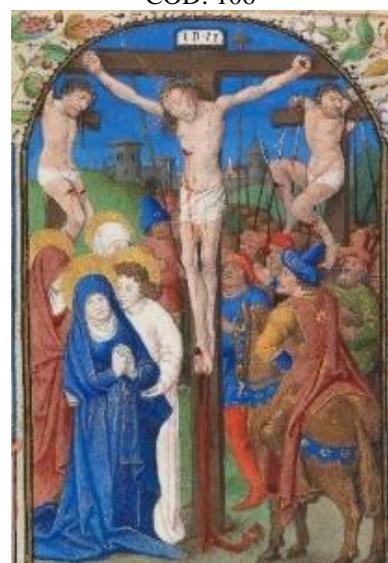


Walters W. 274



BNF NAL 3114

COD. 106



Fonte: Da autora

Nas cenas dos livros do Mestre de Coëtivy há uma grande quantidade de personagens, contrastando com a cena do livro BNRJ 50,1,016, em que só aparecem João, Maria e José de Arimatéia. Nos outros livros, além desses três personagens, há também duas mulheres – seriam as acompanhantes da Virgem, mencionadas por todos os evangelistas na cena da Crucificação – soldados e testemunhas, além dos outros dois ladrões no caso dos códices 106 e Walters W. 274. No livro ONB 1929 um soldado está prestes a enfiar a lança na ferida de Cristo, enquanto uma mulher – provavelmente Maria Madalena – abraça os pés da cruz.

A Virgem usa as mesmas roupas em todas as cenas: manto sobre a cabeça e túnica azuis, muito longos e amplos, com muitas dobras, limpel branco cobrindo o pescoço. Sua

posição, entretanto, é diferente: enquanto no livro do Rio de Janeiro ela está de frente para o observador e de lado para a cruz, com as mãos cruzadas sobre o peito, em todas as outras cenas ela está voltada para a cruz. Sua cabeça está baixa nos códices ONB 1929, BNF Lat. 1400 e Walters W. 274; suas mãos estão cruzadas sobre o peito no códice ONB 1929 e BNF Lat. 1400 e postas em oração no Cod. 106 e Walters W. 274; no livro BNF Lat. 1400 ela está ajoelhada.

João está próximo à Virgem em todas as cenas, amparando-a, porém em posições diferentes. Suas roupas também diferem, pois apenas nos livros BNRJ 50,1,016 e ONB 1929 ele veste túnica e manto, já nas outras cenas ele veste apenas uma túnica. As acompanhantes da Virgem localizam-se atrás dela e de João. Esse grupo está à esquerda da cruz em todas os livros.

Já à direita da cruz temos o grupo que compreende José de Arimatéia e os soldados. Apenas no livro BNF Lat. 1400 ele está de pé, de costas para o observador e de frente para a cruz. Sua posição e suas roupas são parecidas em relação ao livro BNRJ 50,1,016, principalmente a túnica com a fenda lateral. Nos outros três livros ele está em cima de um cavalo. Atrás de José de Arimatéia estão os soldados e testemunhas que olham a cena. Nos livros Cod. 106 e ONB 1929 todos vestem roupas coloridas e chapéus, e podemos ver algumas lanças. No livro BNF Lat. 1400 vemos apenas um soldado, de armadura e sem lança, e outras pessoas vestindo roupas normais, inclusive uma criança. O mesmo acontece no livro Walters W. 274.

Em todas as cenas vemos, ao fundo, um conjunto de torres redondas e montanhas com árvores. Devemos notar que em todas as cenas o céu parece ser de um azul mais escuro do que no livro do Rio.

A próxima cena é o Pentecostes, que se localiza nas matinas das Horas do Espírito Santo em todos os códices, exceto no BNF NAL 3114, que não possui esta cena pois o fólio foi retirado. [Tabela 97] Em todos os livros vemos a Virgem no centro da composição, sentada, com o livro aberto em seu colo. Apenas no códice BNF Lat. 1400 ela está ajoelhada. No livro 1929 ela tem as mãos postas em oração. Suas roupas são novamente as mesmas: manto sobre a cabeça e túnica azuis, muito longos e amplos, com muitas dobras, limpel branco cobrindo o pescoço. Nos códices ONB 1929, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274 vemos o trono em que ela se senta, diferente do livro BNRJ 50,1,016.

Tabela 97. O Pentecostes no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

O PENTECOSTES NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

Fonte: Da autora

À sua volta estão os apóstolos, divididos nos dois lados da Virgem, em quantidades variadas: nos livros do Rio e de Paris há cinco de cada lado, no livro de Viena e da coleção particular há seis à esquerda e cinco à direita, no livro de Baltimore há seis de cada lado. Em todos eles percebemos que dois apóstolos se destacam à frente da cena, um de cada lado da Virgem, enquanto os outros se aglomeram atrás, em muitos casos só sendo identificados pelas auréolas. Nos códices ONB 1929, Cod. 106 e Walters W. 274 podemos identificar um dos apóstolos em destaque como João, devido à sua aparência jovem, embora suas roupas e posições sejam diferentes entre os livros – sentado à esquerda da Virgem no livro de Viena, ajoelhado à direita da Virgem no códice 106, sentado à esquerda da Virgem no códice Walters W. 274. O outro apóstolo em destaque é mais velho que o segundo, e está sentado em todas as

cenar – à direita nos livros ONB 1929 e Walters W. 274 e à esquerda no livro Cod. 106. Em nenhuma delas as roupas ou aparências dos apóstolos se assemelham ao livro do Rio, nem mesmo daqueles que se aglomeram no fundo da cena, pois alguns olham para a Virgem, outros para a pomba do Espírito Santo, outros cochicham entre si, alguns têm as mãos postas, outros não, alguns têm barba grisalha ou castanha, cabelos grisalhos ou castanhos, são carecas, são, enfim, diferentes uns dos outros.

A pomba do Espírito Santo está presente em todas as cenas, logo acima da Virgem, no meio da composição, lançando labaredas de fogo – códices BNRJ 50,1,016 e Cod. 106 – ou raios dourados – códices ONB 1929 e Walters W. 274. Os cenários são todos um ambiente fechado, de formato circular, do qual vemos o chão de ladrilhos e a parede cinza ao fundo com janelas retangulares, duas de cada lado do trono da Virgem – exceto pelo livro Walters W. 274 em que o fundo é todo cinza.

O códice BNF Lat. 1400 possui uma estrutura diferente das outras cenas, já que a Virgem está ajoelhada no meio da cena, e há uma estrutura arquitetônica em volta dos personagens, que serve ao mesmo tempo como moldura e para separar os apóstolos da Virgem. Há dois apóstolos mais velhos sentados nela, na frente, de cada lado da Virgem, enquanto os outros – inclusive João – se ajoelham em segundo plano, em volta da Virgem, olhando para a pomba, que solta labaredas de fogo. Do cenário não podemos ver muita coisa, apenas a parede escura ao fundo, com uma janela de cada lado, e um chão de tom esverdeado. Embora muito diferente em relação ao livro BNRJ 50,1,016, esta é a única cena que possui uma moldura interna, tal qual o livro do Rio.

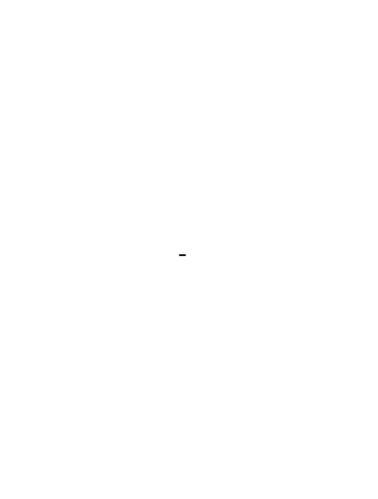
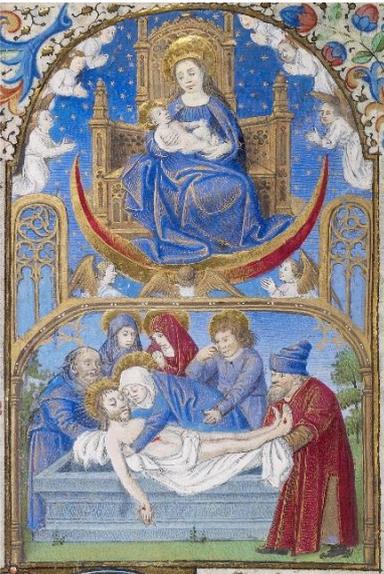
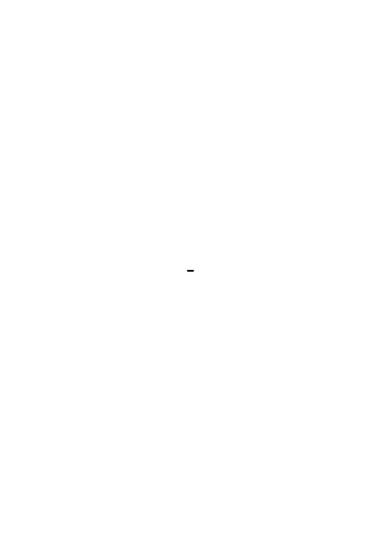
Seguindo a ordem do livro BNRJ 50,1,016 temos as duas iluminuras marginais em que aparecem a Virgem com Cristo Morto na oração *Obsecro te* e a Virgem com o Menino na oração *O Intemerata*. Apenas no códice Walters W. 274 encontramos uma cena da Virgem com o Cristo Morto, na oração *Obsecro te*, que porém não é de autoria do Mestre de Coëtivy e por isso não foi incluída na comparação. Já a Virgem com o Menino encontramos na oração *Obsecro te* dos livros BNF NAL 3114 e BNF Lat. 1400, e nas Alegrias da Virgem do códice Walters W. 274, as quais serão usadas para comparação [Tabela 98].

Percebemos que as cenas dos livros do Mestre de Coëtivy são bastante diferentes da cena do livro do Rio, a começar pelo seu tamanho e posição no livro e no fôlio, já que nos livros BNF Lat. 1400, BNF NAL 3114 e Walters W. 274 elas ocupam um fôlio inteiro e não precedem a oração *O Intemerata*. A posição da Virgem – de frente, sentada em um trono, com o Menino deitado em seu colo – o trono em que ela se senta, o crescente de lua a seus pés, os

anjos, o comanditário no livro BNF NAL 3114, até mesmo a aparência da Virgem, do Menino e do anjo são diferentes em relação ao livro BNRJ 50,1,016.

Tabela 98. A Virgem com o Menino no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

A VIRGEM COM O MENINO NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

BNRJ 50,1,016	ONB 1929	BNF NAL 3114
		
BNF Lat 1400	Walters W. 274	COD. 106
		

Fonte: Da autora

Seguindo a ordem do livro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a próxima iluminura é a Anunciação, nas matinas do Ofício da Virgem. Nos códices ONB 1929, BNF Lat. 1400 e Cod. 106 esta mesma cena localiza-se no início do mesmo texto. No códice BNF NAL 3114 não há esta iluminura e no códice Walters W. 274 a iluminura da Anunciação não é do Mestre de Coëtivy [Tabela 99]. Novamente salientamos que não encontramos a estrutura

narrativa com iluminuras nas margens do livro de horas BNRJ 50,1,016 em nenhum dos livros do Mestre de Coëtivy analisados aqui.

Começaremos a análise pela figura do anjo. Percebemos que o anjo do códice ONB 1929 é parecido com o anjo do códice BNRJ 50,1,016 tanto em suas roupas quanto em sua posição. Ambos parecem estar voando, ainda com as asas abertas, e olham para a Virgem. O anjo do livro de Viena veste apenas uma túnica branca, mas o caimento dela é semelhante ao caimento da túnica vermelha com fenda do anjo do livro do Rio. O anjo de Viena aponta para cima e segura a ponta do baldaquino que envolve a Virgem, diferente do anjo do Rio, que aponta para Maria e segura uma flâmula. Já os anjos dos códices 106 e BNF Lat. 1400 são bastante diferentes do anjo do livro BNRJ 50,1,016: estão de joelhos diante da Virgem, seguram um cetro, vestem um manto decorado sobre a túnica branca e apontam para cima.

Já o anjo do manuscrito BNF Lat. 1400 também tem o mesmo penteado, e suas roupas usam o mesmo esquema de cores, embora estejam ao contrário: túnica branca e capa púrpura. Ele faz o mesmo gesto que os outros dois, embora flexione o outro braço: aponta para cima.

A pomba do Espírito Santo está voando em direção a Maria em todas as cenas. Ela tem as asas flexionadas no livro de Viena, semelhante à pomba do livro do Rio, e faz um voo rasante nos outros dois códices, sendo maior e estando mais próxima à Virgem no livro BNF Lat. 1400. O chão de ladrilhos amarelos alternados, que se estende da frente até o fundo da cena, sugerindo uma perspectiva, é uma característica comum aos livros BNRJ 50,1,016, ONB 1929 e Cod. 106. Em nenhum dos códices do Mestre encontramos o vaso de lírios.

Em todas as cenas o cenário é interno, assemelhando-se a um quarto. Temos o baldaquino vermelho envolvendo a Virgem no códice ONB 1929, a cama ao fundo, o genuflexório de madeira com o livro aberto diante da Virgem, paredes cinza, janelas altas quadradas, uma viga do teto decorada com flores de lis e o forro em madeira. No códice BNF Lat. 1400 temos um painel de tecido vermelho atrás da Virgem, e ao fundo do cenário em formato de arco, com forro de tábuas de madeira, a cama com o baldaquino vermelho, separadas por uma parede em formato de arco e uma espécie de grade de madeira. No livro Cod. 106 há um dossel vermelho atrás da Virgem, um genuflexório de madeira com o livro aberto diante dela, uma cama ao fundo, paredes cinza, três janelas decoradas com quadrilóbulos e forro de madeira em teto curvo. Percebemos que os elementos presentes na cena são os mesmos, e o tipo de cenário também é o mesmo, porém está disposto de uma maneira diferente em todos os códices. Um ponto em comum, no entanto, é a presença de elementos góticos em todas as cenas, como arcos ogivais e quadrilóbulos, principalmente nas

janelas. O formato da moldura das iluminuras também é semelhante nas quatro cenas aqui representadas, um arco dourado.

Tabela 99. A Anunciação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

A ANUNCIAÇÃO NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

BNRJ 50,1,016



BNF Lat. 1400

ONB 1929



Walters W. 274

BNF NAL 3114

COD. 106



Fonte: Da autora

Em relação à Virgem, percebemos que ela é representada da mesma forma: rosto jovem, longos cabelos dourados, manto azul muito longo sobre túnica azul de decote redondo presa à cintura, ambos com douramento. Seu rosto é muito semelhante e delicado com formato oval, boca e nariz pequenos, olhos voltados para baixo. Suas roupas são sempre longas, com muitas dobras que caem ao chão. A utilização do douramento para demarcar tais

dobras, dando a sensação de volume de forma sutil e ao mesmo tempo marcante, é uma característica presente em todas as iluminuras observadas nestes livros.

Porém, a posição da Virgem é diferente. Apenas no códice ONB 1929 ela está de costas para o anjo e vira a cabeça em direção a ele, levando uma das mãos ao peito, tal qual no livro BNRJ 50,1,016. Já nos livros Cod. 106 e BNF Lat. 1400 ela está de frente para ele e tem as mãos no livro – no códice de Paris ela segura-o e não há genuflexório.

A próxima iluminura no livro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro é a Visitação, nas laudes do Ofício da Virgem. Nos outros códices do Mestre de Coëtivy esta mesma cena localiza-se no início do mesmo texto. Sublinhamos o fato desta ser, até agora, a primeira cena presente nos cinco códices [Tabela 100].

Verificamos que as imagens são bastante parecidas entre si, diferindo apenas por alguns detalhes no cenário e pelos gestos das duas personagens – Maria e Isabel. No livro do Rio a Virgem segura seu manto diante da barriga com a mão esquerda e puxa-o com a mão direita, enquanto Isabel estica suas mãos em direção a ela. Apenas no livro BNF Lat. 1400 o gesto de puxar o manto com a mão direita se repete, pois em todos os outros Maria estica as duas mãos e toca a barriga de Isabel, tendo seu manto preso sob seu braço. Isabel também toca o ventre de Maria em todas as cenas, o que deixa as duas mulheres muito mais próximas uma da outra em relação ao livro do Rio.

A aparência e as vestes das duas mulheres são bastante parecidas: Maria tem a cabeça inclinada à frente de seu corpo, seus longos cabelos dourados estão à mostra, bem como seu pescoço, alongado, e seu colo. As roupas da Virgem também se assemelham, principalmente no que diz respeito ao trabalho de panejamento feito pelo artista. Tanto seu manto quanto sua túnica são de um azul intenso, com dobras e pregas muito marcadas, realçadas pela aplicação de dourado de maneira sutil. Seu manto está preso às suas costas em todas as representações, exceto pelo livro BNF NAL 3114, em que o manto cobre a cabeça da Virgem. Seu rosto tem formato oval, boca e nariz pequenos, olhos voltados para baixo, pálpebras bem-marcadas.

Isabel, por sua vez, é representada como uma mulher mais velha, com um véu branco sobre a cabeça, pescoço e colo cobertos por um tecido branco. Nos livros BNF NAL 3114 e Walters W. 274 ela veste apenas uma túnica em tom avermelhado, como no livro do Rio. Porém, nestas duas cenas, as mangas das túnicas possuem outra cor, e um detalhe em branco na altura do cotovelo. Nas outras cenas a túnica segue o mesmo modelo, porém Isabel também veste um manto – que no caso do livro BNF Lat. 1400 cobre-lhe a cabeça. Um detalhe está presente nas roupas de Isabel em todos os livros, exceto pelo Cod. 106, um bolso lateral em formato de fenda com acabamento na cor branca.

Em relação ao cenário, em ambas as composições as duas mulheres se encontram em um espaço aberto, em um caminho curvo que leva ao fundo da composição, com uma colina à esquerda e uma construção à direita, onde há torres redondas e telhados pontudos. O céu é outro elemento em comum entre as cenas, sendo de um azul mais escuro na parte de cima, próximo à moldura da imagem, e clareando gradualmente conforme vai de encontro ao horizonte. Novamente a moldura dourada em forma de arco se repete.

Tabela 100. A Visitação no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

A VISITAÇÃO NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

BNRJ 50,1,016



BNF Lat. 1400

ONB 1929



Walters W. 274

BNF NAL 3114



COD. 106



Fonte: Da autora

Em seguida no livro de horas BNRJ 50,1,016 a Natividade marca o início das primas do Ofício da Virgem, mesma cena que marca o início do mesmo texto nos códices ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Walters W. 274 e Cod. 106 [Tabela 101].

Tabela 101. A Natividade no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

A NATIVIDADE NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY



Fonte: Da autora

Novamente constatamos que as cenas são bastante parecidas nos seis livros: Maria e José ajoelhados diante do Menino que repousa sobre o manto da Virgem, todos debaixo de uma espécie de telhado ou alpendre. Vemos que a Virgem está ajoelhada, com as mãos postas em oração e a cabeça abaixada, olhando para o Menino e vestindo túnica azul de decote redondo e manto preso às costas. Seu colo e pescoço estão à mostra, e seu rosto é jovem, de

formato oval, com pálpebras bem-marcadas e caídas sobre o olho. Já o Menino está nu e deitado sobre um pedaço retangular do manto de sua mãe, com a perna direita dobrada sob a perna esquerda, braço esquerdo estendido junto ao corpo, olhando para a Virgem. Neste caso, apenas no livro do Rio ele estende o braço direito em direção a ela, pois nos outros livros o braço direito do Menino está dobrado em direção a seu rosto.

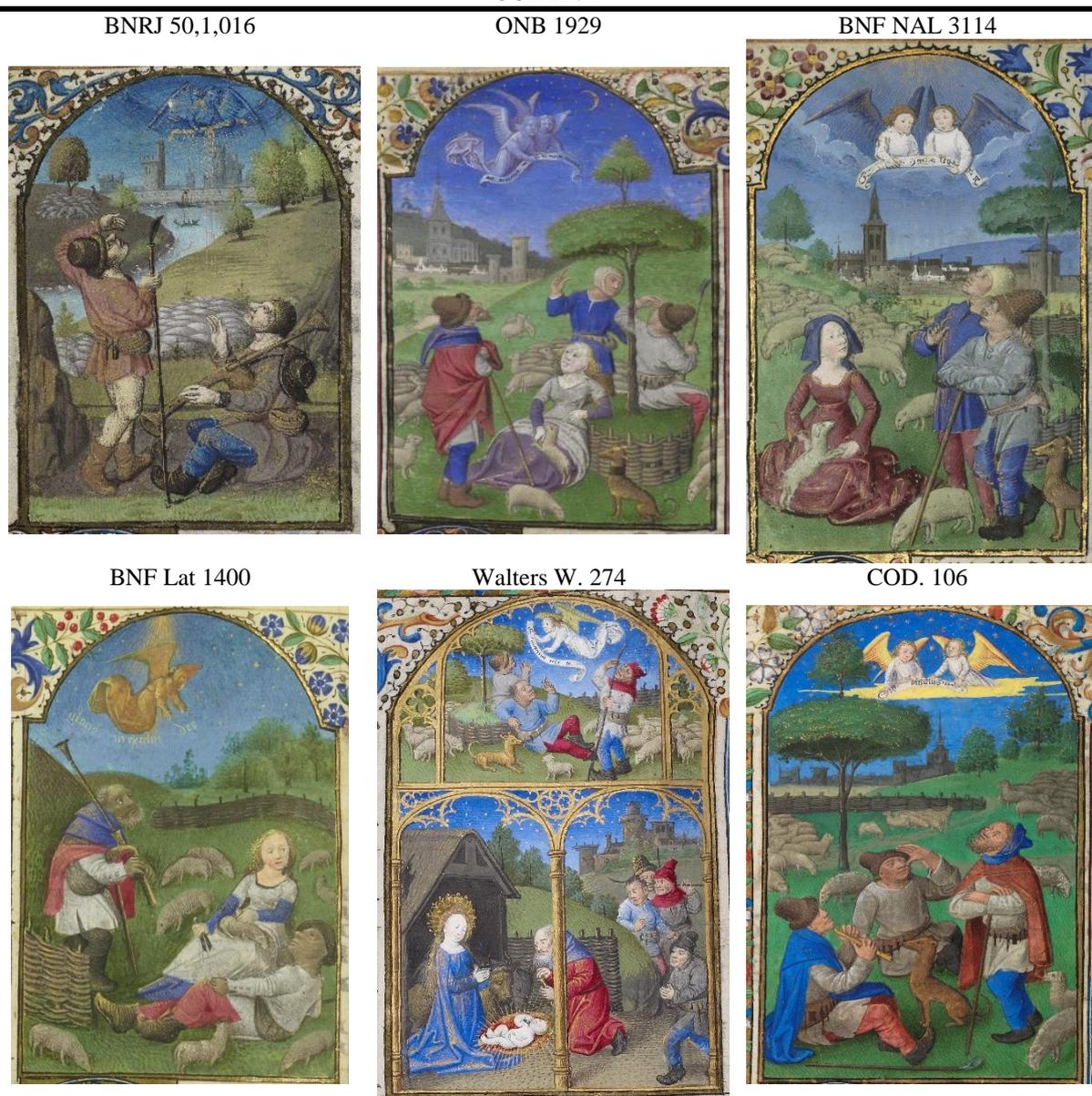
Outra semelhança que podemos observar entre as imagens é a figura de José sempre calvo, com barba grisalha. Nos livros BNRJ 50,1,016, BNF NAL 3114, Cod. 106 ele veste túnica, manto e uma espécie de capuz; no códice BNF Lat. 1400 ele veste túnica e manto, no ONB 1929 túnica e um manto com capuz e no Walters W. 274 túnica e capuz. Apesar de ele estar ajoelhado olhando para o Menino em todas as cenas, sua posição difere, bem como o atributo que ele segura. Apenas no livro do Rio ele se ajoelha com as duas pernas, pois em todos os outros ele se ajoelha com uma das pernas flexionadas e o pé apoiado no chão. Assim como no livro do Rio, nos livros BNF NAL 3114, Cod. 106 e Walters W. 274 ele segura uma vela, enquanto no BNF Lat. 1400 ele apoia as duas mãos em seu cajado e no ONB 1929 ele segura um chapéu redondo na cor marrom. Este chapéu aparece no chão nos livros BNRJ 50,1,016 e Cod. 106, enquanto o cajado aparece no chão neste mesmo códice, apoiado na parede no códice ONB 1929 e na mão esquerda de José no BNRJ 50,1,016.

Em relação ao cenário temos a presença do telhado em todos os livros à esquerda da composição, de lado, com uma das traves que se projeta para o primeiro plano da cena, mostrando que a família está dentro da construção. Apenas no livro BNF Lat. 1400 a posição do telhado é diferente, pois ele está de frente, dominando todo o fundo da composição, e podemos ver seu interior por completo, com paredes de tijolos cinza e uma estrutura baixa que guarda um boi e um burro. Nas outras composições também há uma parede de tijolos no fundo do telhado, e nos códices ONB 1929, Cod. 106 e Walters W. 274 o boi e o burro se encontram dentro dele, enquanto no BNF NAL 3114 o boi se encontra ao lado de José, à direita da composição. A cerca de madeira atrás de José no livro do Rio encontra-se na mesma posição no livro de Baltimore e em primeiro plano, no canto inferior direito, nos livros de Viena e BNF NAL 3114. Nos livros ONB 1929, BNF NAL 3114 e Cod. 106 temos a mesma estrutura ao fundo da cena: uma entrada em forma de arco que se conecta a uma parede de tijolos e uma torre redonda. Nos outros códices temos torres redondas ao fundo e apenas no códice Walters W. 274 temos colinas com árvores, tal qual o livro do Rio. A estrela de Belém está em destaque no livro BNF Lat. 1400. E, por fim, e diferentemente do livro BNRJ 50,1,016, nos códices BNF Lat. 1400 e Walters W. 274 temos a presença dos pastores, que adoram o Menino.

A seguir no livro de horas BNRJ 50,1,016 o Anúncio aos pastores marca o início das terças do Ofício da Virgem, cena que marca o início do mesmo texto nos códices ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Walters W. 274 e Cod. 106 [Tabela 102]. É importante salientar que no livro de Baltimore essa cena se encontra no mesmo fólio da Natividade.

Tabela 102. O Anúncio aos pastores no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

O ANÚNCIO AOS PASTORES NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY



Fonte: Da autora

Primeiro, devemos notar que apenas no livro do Rio há dois pastores na cena, pois nos outros livros há três, exceto no livro de Viena onde há quatro. As posições dos pastores são variadas, alguns estão de pé apoiados no cajado, outros estão sentados olhando para cima, e,

nos códices ONB 1929, BNF Lat. 1400 e BNF NAL 3114 há uma mulher brincando com uma ovelha. Nenhum pastor está na mesma posição dos pastores do livro do Rio, exceto pelo pastor sentado no códice Cod. 106, cuja posição espelha a do pastor sentado do códice BNRJ 50,1,016. A gaita de fole só está presente no códice BNF Lat. 1400, na mão do pastor que está de pé. Ainda em relação aos pastores, devemos salientar a presença do chapéu redondo e do capuz azul no Cod. 106, ONB 1929 e BNF Lat. 1400, semelhantes àqueles usados por José na iluminura da Natividade do livro do Rio de Janeiro.

O anjo também difere entre os livros: apenas no livro do Rio, de Baltimore e de Paris há um anjo, enquanto nos livros ONB 1929, BNF NAL 3114 e Cod. 106 há dois. Suas posições também são diferentes, pois alguns estão voando de lado com a flâmula nas mãos, e outros estão de frente segurando a flâmula. Apenas no códice de Viena o anjo é sombreado com tons de azul, tal qual o livro do Rio, pois no códice BNF Lat. 1400 ele é todo dourado e nos outros códices ele é colorido.

O grande fator de semelhança entre as iluminuras dos seis livros aqui apresentados, no entanto, diz respeito à representação das ovelhas, das árvores e do cachorro. No códice BNRJ 50,1,016 o cachorro está sentado em uma postura ereta tomando conta das ovelhas, em segundo plano, à esquerda. Podemos reparar que nas cenas dos livros ONB 1929, BNF NAL 3114 e Cod. 106 há um cachorro na mesma posição, embora esteja em primeiro plano; no livro de Baltimore o cachorro está deitado ao lado de um dos pastores. Outro elemento semelhante é a forma de representar as ovelhas, assim como as árvores com copas triangulares presentes nos cenários de todos os livros.

Há ainda um elemento que aparece nos códices ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400 e Cod. 106 que, apesar de não aparecer na iluminura do Anúncio aos pastores do livro BNRJ 50,1,016 aparece na iluminura da Natividade deste mesmo livro, aproximando novamente os cinco livros do ponto de vista estilístico: a cerca de madeira, pintada da mesma forma em todos os códices.

Conforme já explicamos algumas vezes, no livro BNRJ 50,1,16 não há as iluminuras da Epifania nem da Apresentação no templo, embora haja estas cenas na maioria dos outros livros do Mestre de Coëtivy. Assim sendo, estas cenas não serão alvo de análise detalhada como as outras, mas aparecerão na comparação final entre todas as iluminuras dos livros.

A fuga para o Egito é a próxima iluminura do livro BNRJ 50,1,016 e marca o início das vésperas do Ofício da Virgem, cena que marca o início do mesmo texto nos códices ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Walters W. 274 e Cod. 106 [Tabela 103].

Tabela 103. A Fuga para o Egito no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

A FUGA PARA O EGITO NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

Fonte: Da autora

A primeira diferença da cena no livro do Rio para os outros livros é que não encontramos as passagens da queda dos ídolos nem do crescimento da plantação de trigo no fundo de nenhuma das iluminuras, como ocorre na iluminura do códice BNRJ 50,1,016. Outra diferença diz respeito à posição da Virgem e do Menino nos códices ONB 1929 e BNF NAL 3114, pois a Virgem está voltada para a esquerda e amamenta o Menino. Nos outros códices sua posição se assemelha ao livro do Rio, voltada para a direita, segurando o Menino junto ao rosto.

Novamente vemos José barbudo e calvo, com seu capuz, túnica e manto, ao lado do burrico. Apenas no códice ONB 1929 seu capuz não é azul e ele veste um chapéu marrom. Diferente do livro da Biblioteca Nacional, em que ele olha para cima, nos códices do Mestre de Coëtivy ele aponta para a direita. Ele tem seu cajado na outra mão em todas as seis cenas.

O burrico também merece destaque, pois podemos observar a mesma posição do animal nas seis imagens: com a cabeça baixa, as patas dianteira e traseira esquerdas no ar.

Todos os cenários – exceto do códice de Baltimore – apresentam uma cidade murada ao fundo, com torres redondas e telhados azuis pontudos, árvores com copas triangulares, colinas e céu em perspectiva aérea. O trabalho de panejamento e douramento nas roupas de Maria também merecem destaque.

Fechando o Ofício da Virgem, nas completas, temos a Coroação da Virgem no livro BNRJ 50,1,016, cena que marca o início do mesmo texto nos códices ONB 1929, BNF Lat. 1400, Walters W. 274 e Cod. 106 [Tabela 104]. Não há esta cena no códice BNF NAL 3114 pois o fólio foi retirado.

Tabela 104. A Coroação da Virgem no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

A COROAÇÃO DA VIRGEM NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

BNRJ 50,1,016

ONB 1929

BNF NAL 3114



BNF Lat 1400

Walters W. 274

Cod. 106



Fonte: Da autora

Ao compararmos as cinco iluminuras perceberemos que naquelas atribuídas ao Mestre de Coëtivvy temos uma visão frontal da Virgem e de Deus Pai, onde o trono domina toda a composição, pois está de frente para o espectador, diferente da iluminura do livro BNRJ 50,1,016 onde a visão que temos é lateral.

Ao fundo da imagem do códice BNF Lat. 1400 há apenas a cor vermelha com estrelas douradas, enquanto aos pés dos personagens há o azul e o dourado. Já no códice 106 o fundo é azul com um círculo amarelo no centro, e raios que se projetam dele, como se fosse o Sol; as nuvens na parte inferior da representação reforçam uma tentativa de representação celeste. No códice ONB 1929 vemos ao fundo a corte celeste de anjos, em tons de azul e dourado, bem como as nuvens nos mesmos tons, na parte inferior da representação. No códice Walters W. 274 o trono se funde a um grande círculo dourado com raios, e no fundo azul há anjos sombreados em dourado. Os tronos estão representados de frente, e seus espaldares são decorados com arcos ogivais e quadrilóbulos. Nos livros BNF Lat. 1400 e Walters W. 274 Deus Pai está bem de frente, sentado no centro do trono, enquanto a Virgem se ajoelha - a seu lado direito no primeiro códice e esquerdo no segundo - em uma posição de $\frac{3}{4}$. Esta posição da Virgem se repete tanto no códice 106 quanto no ONB 1929, porém Deus Pai está representado voltado para a esquerda, em direção à Virgem, como se estivesse sentado mais à direita no trono.

Analisando minuciosamente a figura da Virgem nas cinco iluminuras perceberemos também que elas são semelhantes: estão todas na mesma posição – ajoelhadas com as mãos postas, a cabeça inclinada em sinal de reverência, olhando para baixo. Quase todas vestem uma roupa muito parecida: vestido azul de mangas compridas, longa túnica volumosa que se dobra em várias camadas, cabelos loiros soltos e à mostra.

A exceção aqui é a Virgem do livro de Baltimore, que possui uma túnica púrpura e manto azul. A Virgem do livro BNF Lat. 1400 é a única que já está coroada, e seu manto não conta com o mesmo trabalho de douramento nas dobras e fendas das vestes que observamos nas outras imagens. Já a Virgem do livro ONB 1929 possui um nariz largo que difere das outras Virgens, e seu manto tem muitas dobras na altura do ventre criando um volume extra nessa região que não vemos nas outras composições. O códice 106 é aquele que mais se aproxima da Virgem do livro de horas BNRJ 50,1,016, principalmente nas feições do rosto, na posição das dobras do manto e no trabalho de douramento executado nas vestes de Maria.

Analisemos agora a figura de Deus Pai. Nos códices ONB 1929, BNF Lat. 1400 e Cod. 106 ele é mais jovem, seus cabelos e barba são castanhos – no caso do códice ONB 1929 ele nem possui barba. As tiaras são vermelhas e douradas. Por cima da túnica longa eles

vestem uma capa decorada que se fecha no peito com um grande fecho redondo. Suas mãos esquerdas seguram o orbe, que também está apoiado em seu colo, e suas mãos direitas fazem o sinal de bênção. Este sinal, entretanto, é um pouco diferente entre os três, pois no manuscrito BNF Lat. 1400 e no ONB 1929 ele tem a mão numa posição vertical, com os dedos esticados para cima; já no manuscrito Cod. 106 a mão está na horizontal e os dedos estão arqueados, apontando para a Virgem. O Deus Pai do códice Walters W. 274 assemelha-se um pouco mais ao do livro BNRJ 50,1,016, pois seus cabelos e barba são grisalhos, sua coroa é branca e dourada e, embora vista um manto sobre a túnica, ambos são desprovidos de ornamentação. O mesmo trabalho de panejamento ressaltado anteriormente nas vestes da Virgem permanece neste códice, embora seja mais discreto e o douramento praticamente desapareça.

Finalmente temos a figura do anjo que coroa a Virgem, cuja diferença é bastante perceptível, pois em cada iluminura ele aparece de uma forma diferente, e no caso do livro BNF Lat. 1400 nem aparece, pois, a Virgem já está coroada.

No códice 106 o anjo é vermelho, está voando e segurando a coroa com os dois braços esticados. Sua posição assemelha-se à do anjo do livro BNRJ 50,1,016, bem como sua túnica, presa à cintura. No livro ONB 1929 o anjo, de lado e em tons de azul assim como a corte celeste que o acompanha, está debruçado sobre o braço do trono de Deus Pai para coroar a Virgem. No livro Walters W. 274 há dois anjos coroando a mulher, de túnicas brancas e asas laranjas. Voltamos a observar o trabalho de douramento presente nas vestes dos anjos dos livros ONB 1929 e Cod. 106.

A próxima iluminura do livro de horas BNRJ 50,1,016 é Davi Penitente, no início dos Salmos Penitenciais, iluminura que marca o início do mesmo texto nos códices ONB 1929, BNF Lat. 1400, BNF NAL 3114 e Cod. 106 [Tabela 46]. Não há esta cena no códice Walters W. 274, mas uma representação de um cortejo que carrega a Arca da Aliança e da vitória de Davi sobre Golias.

Ao olhar para os livros ONB 1929 e BNF NAL 3114 perceberemos uma semelhança no que diz respeito ao esquema de cores usado nas roupas de Davi - manto púrpura com uma fenda na lateral – e no formato de sua coroa, que se parece com um chapéu pontudo. Também sua aparência e posição é semelhante nos livros: cabelos e barba longos, ajoelhado olhando em direção ao anjo.

No entanto, enquanto nos livros BNRJ 50,1,016 e BNF NAL 3114 ele tem a coroa nas mãos, e no livro ONB 1929 ela está ao chão, nos livros BNF Lat. 1400 e Cod. 106 ele veste a coroa, e suas mãos estão postas no primeiro e abertas em sinal de espanto na segunda. Suas

roupas no códice BNF Lat. 1400 são uma túnica púrpura com um cinto e uma espécie de bolsa azul pendurada na cintura, enquanto no códice 106 ele veste manto azul e túnica vermelha com fenda na lateral. Em todos os livros do Mestre de Coëtivy o rei possui uma espécie de gola de arminho característica da realeza, que fica por cima de suas roupas. No códice 106 ela fica sobre um longo manto azul.

Tabela 105. Davi no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

DAVI NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

BNRJ 50,1,016

ONB 1929

BNF NAL 3114



BNF Lat. 1400



Walters W. 274



COD. 106



Fonte: Da autora

O anjo também é bem diferente: no livro BNF Lat. 1400 ele é dourado, no BNF NAL 3114 e no ONB 1929 ele veste túnica branca, e no Cod. 106 ele é vermelho; em todos eles, porém, o anjo segura uma espada na direção de Davi. O cenário também é diferente: no livro

BNF Lat. 1400 temos uma estrutura arquitetônica à esquerda, de onde Davi acaba de sair, que dá numa espécie de terraço murado, onde ao fundo vemos vegetação abundante. Nos livros ONB 1929 e BNF NAL 3114 a cena se passa em um espaço aberto, onde podemos ver um castelo à direita, atrás de Davi, uma cidade ao fundo, vegetação, árvores, uma cerca - e até mesmo um cachorro branco no livro de Paris.

Já no livro Cod. 106 toda ação se passa num ambiente fechado, onde podemos ver o trono de Davi em segundo plano à esquerda, todo na cor verde, uma parede cinza com uma janela grande em forma de arco ao fundo, embaixo da qual há uma arca de madeira sobre a qual repousa um livro aberto. Devemos também salientar que o chão de ladrilhos amarelos é semelhante àquele encontrado na iluminura da Anunciação do livro BNRJ 50,1,016.

A maior semelhança que podemos apontar entre estas quatro cenas, no entanto, é a harpa de Davi. Ela não está presente na iluminura do livro BNF NAL 3114, mas nas outras imagens ela é bastante parecida, e está em destaque na cena. No códice ONB 1929 ela está dentro do castelo, apoiada do lado de dentro da porta.

A última iluminura presente no livro BNRJ 50,1,016 é um Sepultamento, presente no Ofício dos Mortos. Nos códices ONB 1929, BNF NAL 3114 e Cod. 106 esta mesma cena também marca o início deste Ofício enquanto nos códices BNF Lat. 1400 e Walters W. 274 há um Velório – acrescido de um Purgatório no último livro [Tabela 106].

Percebemos que as cenas de Sepultamento são muito semelhantes entre si. O primeiro ponto que devemos notar é que elas representam a mesma coisa da mesma maneira: um sepultamento que ocorre num cemitério anexo a uma igreja, onde o morto está sendo sepultado por dois ou mais coveiros, o sacerdote está encomendando o corpo, monges e outros sacerdotes estão presentes e podemos ver ao fundo o ossuário e a igreja, ambos em estilo gótico.

Nos manuscritos BNF NAL 3114 e ONB 1929 o morto, envolto em sua mortalha, está sendo enterrado por dois coveiros: um que lhe segura pelas pernas e já está dentro da cova, e outro que lhe segura pela cabeça e está ajoelhado fora da cova. A pá e a enxada estão no chão, bem como o caixão e um crânio. A mesma coisa ocorre no livro BNRJ 50,1,016, exceto pela posição do corpo que está invertida. Já no Cod. 106 temos três coveiros: um deles coloca o corpo na cova, enquanto dois estendem um tecido sobre o corpo.

No códice BNF NAL 3114 o padre localiza-se à direita, os monges de hábito branco atrás dele e à esquerda estão os enlutados, todos de preto, e outras pessoas que fazem parte do cortejo. Já nos códices do Rio, de Viena e da coleção particular o padre se encontra no centro da cena, e à sua direita estão os monges de hábito branco, enquanto à sua esquerda

aglomeram-se os enlutados e outras pessoas que participaram do cortejo fúnebre. Destacamos a presença de um pedinte no códice ONB 1929.

A figura que guarda maior semelhança entre as quatro representações é o sacerdote que preside a celebração. Notemos que ele tem exatamente a mesma posição, atitude e aparência do sacerdote do livro do Rio de Janeiro: veste um hábito branco, manto azul com detalhes dourados – e neste caso forro vermelho –, segura com a mão esquerda um livro aberto de capa vermelha, e com a direita uma cesta que leva em direção ao corpo. A única diferença é a posição de sua cabeça, pois no livro BNRJ 50,1,016 ele está olhando para o morto, enquanto nos outros ele olha para o livro em suas mãos. Outra pequena diferença, desta vez em relação ao livro Cod. 106, é que outro monge segura o livro que o sacerdote lê.

O cenário é muito semelhante entre os livros BNRJ 50,1,016, Cod. 106 e ONB 1929: temos o ossuário e no fundo a lateral de uma igreja gótica, com as torres quadradas da fachada à esquerda, os contrafortes, as grandes janelas, a rosácea e o frontão triangular na fachada sul. Já no códice BNF NAL 3114 vemos apenas parte da igreja.

Para finalizar esta comparação queremos salientar alguns aspectos particulares dos seis livros, que podem ser vistos nas tabelas 107, 108 e 109 a seguir. A tabela 107 mostra os anjos nos livros, que aparecem em cenas e posições diferentes e cujas principais semelhanças são a túnica longa de uma cor só, o cabelo liso em cima da cabeça e cacheado nas laterais.

Na tabela 108 vemos a Virgem nas imagens dos seis livros, separadas por cena. Podemos perceber que nas cenas da Coroação e da Natividade a Virgem é muito semelhante, pois tem a mesma posição, mesma roupa, mesmo gesto. Nas outras cenas as posições e gestos da Virgem são diferentes, embora sua roupa – vestido azul com decote redondo e cintura alta, manto comprido preso ao decote – e o trabalho de panejamento feito nela sejam semelhantes.

Também chama a atenção a semelhança no formato oval do rosto e nas pálpebras bem-marcadas e caídas sobre o olho. Uma diferença que devemos salientar é a ausência do douramento nas roupas de quase todas as cenas da Virgem no códice BNF Lat. 1400, enquanto no livro do Rio e nos outros livros do Mestre este detalhe está presente em todas as cenas.

A tabela 109 apresenta uma compilação de todas as figuras masculinas representadas nos seis livros. Além das semelhanças já apontadas entre os mesmos personagens nas mesmas cenas – José, Deus Pai, Davi, o padre e os coveiros, há também uma maneira peculiar de representar as roupas de personagens abastados, como José de Arimatéia, Davi, os Reis Magos: uma túnica ampla com uma fenda através da qual vemos outra túnica que está por baixo.

Tabela 106. Sepultamento no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

SEPULTAMENTO NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

BNRJ 50,1,016



BNF Lat 1400

ONB 1929



Walters W. 274

BNF NAL 3114



Cod. 106



Fonte: Da autora

Tabela 107. Os anjos no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

OS ANJOS NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

	Virgem com Menino	Anunciação	Anúncio aos pastores	Coroação da Virgem	Davi Penitente
50,1,016					
ONB 1929	-				
NAL 3114	-	-		-	
Lat. 1400				-	
W. 274		-			-
COD. 106	-				

Fonte: Da autora.

Outro aspecto que chama a atenção é que nos seis livros o programa iconográfico é bastante semelhante, exceto pelo livro Walters W. 274, que possui um programa mais complexo, já que a mesma iluminura conjuga duas ou mais cenas em cada texto, e pela iluminura do Ofício dos Mortos. Outra semelhança é a moldura das cenas que, exceto pela iluminura da Virgem com o Menino do livro BNRJ 50,1,016, possui formato de arco e a cor dourada.

Alguns elementos pontuais, como o telhado da cena da Natividade, o bolso em formato de fenda nas roupas de Isabel na cena da Visitação, o burro da cena da Fuga para o Egito, o cão da cena do Anúncio aos pastores, a harpa de Davi na cena de Davi Penitente, repetem-se de maneira praticamente igual nos seis livros.

Em relação às pessoas, percebemos que José, Isabel, Davi e Deus Pai também são bastante semelhantes entre os seis livros, tanto em suas vestimentas quanto em sua aparência. A posição do Menino Jesus na cena da Natividade também é a mesma nos seis manuscritos.

A tabela 110 mostra as iniciais dos fólhos com iluminuras, as quais, podemos perceber, são semelhantes – fundo dourado, letra azul com filigranas brancas e decoração de folhagens azuis e vermelhas dentro da letra – exceto pelas iniciais KL do calendário, O das orações *O Intemerata* e *Obsecro te*. Notamos aqui uma maior variedade na disposição das folhas vermelhas e azuis dentro das letras.

Tabela 108. A Virgem no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

A VIRGEM NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

	Crucificação	Pentecostes	Virgem com Menino	Anunciação	Visitação	Natividade	Epifania	Apresentação no Templo	Fuga para o Egito	Coroação
50,1,016							-	-		
ONB 1929			-					-		
NAL 3114	-	-		-			-			-

Lat.
1400



W. 274



COD.
106



Fonte: Da autora.

Tabela 109. Figuras masculinas no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

FIGURAS MASCULINAS NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY

BNRJ 50,1,016

ONB 1929

BNF NAL 3114

BNF Lat. 1400

Walters W. 274

COD. 106

João



-



José



Davi



Deus Pai



-



José de Arimatéia



-



Apóstolos



-



Pastores



Reis Magos

-



-



Sacerdote

-

-



Padre



-

-



Coveiros



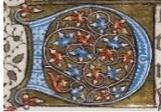
-

-



Fonte: Da autora.

Tabela 110. Iniciais dos fólhos com iluminuras no livro BNRJ 50,1,016 e nos livros do Mestre de Coëtivy.

	INICIAIS DOS FÓLIOS COM ILUMINURAS ⁵⁴⁷ NO LIVRO BNRJ 50,1,016 E NOS LIVROS DO MESTRE DE COËTIVY							
	Calendário	Obsecro te	O Intemerata	Anunciação	Visitação	Natividade	Anúncio aos pastores	Epifania
50,1,016								-
ONB 1929	-	-	-					
NAL 3114				-				-
Lat. 1400			-					
W. 274	-		-					
COD. 106								

⁵⁴⁷ O calendário, a oração *O Intemerata* nos seis códices, e a oração *Obsecro te* nos códices ONB 1929 e Cod. 106 não têm iluminuras.

	Apresentação de Jesus no Templo	Fuga para o Egito	Coroação da Virgem	Davi Penitente	Crucificação	Pentecostes	Ofício dos Mortos
50,1,016	-						
ONB 1929	-						
NAL 3114			-		-	-	
Lat. 1400							
W. 274				-			
COD. 106							

Fonte: Da autora.

Para finalizar a comparação entre os seis livros, observaremos as margens de cada um dos códices do Mestre de Coëtivy, comparando-as com os motivos marginais do códice BNRJ 50,1,016. Todos os códices possuem margens com flores, frutos, folhagens e folhas de acanto. Se observarmos os motivos destacados nas imagens 324, 325, 326, 327 e 328 a seguir, notaremos grande semelhança em relação aos tipos de flores, frutos e folhagem, embora nos livros do Mestre haja maior diversidade destes motivos. Porém, em todos eles, encontramos animais entremeados aos motivos naturais, principalmente pássaros.

O livro ONB 1929 destaca-se porque nas margens dos fólhos com iluminuras encontramos brasões, emblemas e monogramas de Coëtivy e sua esposa, além de retratos do próprio casal em oração.

Figura 324. Flores, frutos e folhas de acanto das margens do livro ONB 1929.



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek

Já o códice BNF NAL 3114 é o mais diferente em termos de decoração marginal, pois além de encontramos alguns animais como pássaros, pavões, macacos, cachorros, bem como figuras híbridas, encontramos nos fólhos 13r, 17r e 98r uma variação na decoração. Nestes fólhos o artista criou uma espécie de padronagem para as margens: no fólho 98r [Fig. 259] ele alterna quadrados de fundo branco e dourado, com folhas de acanto azuis e rosas no primeiro e diversidade de flores no segundo; no fólho 13r [Fig. 249] ele alterna listras brancas e douradas na diagonal, novamente com folhas de acanto azuis e rosas na primeira e diversas

flores na segunda. Estas listras douradas na verdade imitam folhas de pergaminho abertas, pois podemos identificar no final e no início de cada uma delas pequenos rolinhos, como se elas estivessem desenroladas. Já no fólio 17 [Fig. 251] o artista alterna losangos brancos e dourados, com folhas de acanto predominantemente azuis nos primeiros e flores e morangos nos segundos. Ainda, nos fólhos 63v e 20v podemos encontrar dois brasões iguais, localizados na margem externa. Este brasão representa o proprietário do livro, Bornoul de Rivoire, que aparece ajoelhado diante da Virgem com o Menino no fólio 20v.

Figura 325. Flores, frutos e folhas de acanto das margens do livro BNF NAL 3114.



Fonte: gallica.bnf.fr.

No códice BNF Lat. 1400 encontramos nos fólhos com iluminura de página inteira figuras híbridas, animais e anjos, além de alguns personagens religiosos como Deus Pai no fólio 15v, a Virgem no fólio 82r e uma santa no fólio 98r. Estas figuras estão colocadas em um fundo com motivos de folhas, flores e frutos, a mesma decoração que aparece nas margens dos fólhos com texto. Folhas de acanto azuis e douradas e os *rincaux* também estão presentes.

Figura 326. Flores, frutos e folhas de acanto das margens do livro BNF Lat. 1400.



Fonte: gallica.bnf.fr.

No códigoce Walters W. 274 só tivemos acesso aos fólhos com iluminuras, e os motivos estão destacados abaixo.

Figura 327. Flores, frutos e folhas de acanto das margens do livro Walters W. 274.





Fonte: Walters Art Museum.

No códice 106, exceto por um pássaro e uma borboleta na margem do fólio com a iluminura da Anunciação, não encontramos outras imagens nas margens.

Figura 328. Flores, frutos e folhas de acanto das margens do livro Cod. 106.



Fonte: e-codices.unifr.ch/.

Ao final desta análise pudemos constatar que há mais diferenças do que semelhanças entre as imagens dos seis códices em relação a cenários, cenas, personagens e objetos, embora o programa iconográfico e as margens sejam semelhantes. Encontramos também diferenças até mesmo entre os códices atribuídos ao Mestre. Porém, antes de chegar a uma conclusão sobre a autoria do livro BNRJ 50,1,016, acreditamos que seja necessária uma última rodada de comparações, desta vez entre as cenas do livro de horas já citado e as outras obras do Mestre de Coëtivy analisadas na primeira parte deste capítulo.

5.3.7 Outras comparações

A comparação entre as imagens do livro de horas BNRJ 50,1,016 e as outras obras do Mestre de Coëtivy às quais tivemos acesso – elencadas na tabela do Apêndice M – se dará numa relação direta entre os personagens e objetos representados similarmente, já que as cenas não são as mesmas. Incluiremos também nesta comparação as obras do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé e do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha apresentadas na primeira seção deste capítulo.

Começaremos pela figura de Deus Pai, que pode ser encontrada também no frontispício da Cidade de Deus da Biblioteca Municipal de Mâcon e nas cópias da *De Consolatione Philosophiae* de Boécio da BNF, do Getty Museum e da Pierpont Morgan [Fig. 329]. Devemos ainda acrescentar mais dois Deus Pais à comparação, desta vez feitos pelo Mestre do Tríptico de Dreux-Budé no Livro da Boa Moral de Jacques Legrand [Fig. 330] e pelo Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha no Tratado Teológico [Fig. 331].

Figura 329. Deus Pai no livro de horas BNRJ 50,1,016 e nas outras obras do Mestre de Coëtivy.



Fonte: Da autora.

Figura 330. Deus Pai pelo Mestre do Tríptico de Dreux-Budé no Livro da Boa Moral de Jacques Legrand.



Fonte: AVRIL, REYNAUD (1993), p. 54.

Figura 331. Deus Pais pelo Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha no Tratado Teológico.



Fonte: Banque d'images BNF.

Observando as imagens acima veremos bastante semelhança entre o Deus Pai do livro do Rio de Janeiro e o Deus Pai do Mestre de Coëtivy: a tríplice coroa, a barba e o cabelo grisalhos, a mão que abençoa, o orbe, a roupa com muitas dobras que caem ao chão. Embora a maioria dos Deus Pais do Mestre vista também um manto, o trabalho de panejamento é muito parecido. Olhando para o Deus Pai do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé e do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha, podemos perceber que tanto o Mestre de Coëtivy quanto o artista do livro BNRJ 50,1,016 seguem este modelo.

A próxima comparação não diz respeito a um personagem específico, mas a uma característica encontrada tanto nos livros de horas do Mestre de Coëtivy quanto no livro de horas do Rio de Janeiro: o bolso lateral em forma de fenda nas roupas de Isabel na cena da Visitação. Este mesmo elemento pode ser encontrado nas roupas da irmã de Lázaro no retábulo da Ressurreição de Lázaro do Museu do Louvre [Fig. 332].

Figura 332. O bolso lateral nas roupas de Isabel no livro de horas BNRJ 50,1,016 e nas roupas da irmã de Lázaro no retábulo da Ressurreição de Lázaro.



Fonte: Da autora.

Este elemento também pode ser encontrado nas obras do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé, como no fólio avulso da Visitação e na mesma cena no livro de horas de Isabel de Roubaix, ambos nas roupas de Isabel [Fig. 333].

Figura 333. O bolso lateral nas roupas de Isabel nas obras do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé.



Fonte: Da autora.

Ainda em relação ao fólio avulso da Visitação atribuído ao Mestre do Tríptico de Dreux-Budé, destacamos a figura de Maria, cuja posição da mão que segura o manto é bastante parecida com a da Virgem no livro BNRJ 50,1,016 [Fig. 334]

Figura 334. Maria na cena da Visitação no livro BNRJ 50,1,016 e pelo Mestre do Tríptico de Dreux-Budé.



Fonte: Da autora.

Encontramos também figuras masculinas que reproduzem a mesma posição e as mesmas roupas de José de Arimatéia na cena da Crucificação do livro de horas BNRJ 50,1,016 em outras obras do Mestre de Coëtivy: nos frontispícios da Cidade de Deus, em duas tapeçarias da Guerra de Troia, no breviário W. 297 do Walters Art Museum e no livro *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains* [Fig. 335].

Figura 335. José de Arimatéia no livro BNRJ 50,1,016 e outros personagens na mesma posição em outras obras do Mestre de Coëtivy.



Fonte: Da autora

Essa mesma figura também pode ser encontrada em muitas obras do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha, como no caso deste códice na cena da Epifania, do livro de horas de Philippe Pigouchet, na xilografia colorida da Paixão de Cristo, no Missal para uso de Paris (Lat 859), dentre outras [Fig. 336].

Figura 336. José de Arimatéia nas obras do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha.



Fonte: Da autora.

Queremos destacar outro motivo presente no livro de horas BNRJ 50,1,016, as passagens da queda dos ídolos e do crescimento da plantação de trigo no fundo da cena da fuga para o Egito. Como já vimos, não encontramos estas duas passagens em nenhuma das cenas da Fuga para o Egito dos livros de horas do Mestre de Coëtivy analisados anteriormente, porém, encontramos em algumas obras do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé e do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha: no livro de horas de Isabel de Roubaix, no livro de horas de Ana da Bretanha, no livro de horas de Philippe Pigouchet e no livro de horas para uso de Chartres [Lat 1421] [Fig. 337].

Figura 337. A Queda dos ídolos e a Plantação de trigo no livro BNRJ 50,1,016 e nas obras do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé e Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha.



Fonte: Da autora.

Queremos também sublinhar a semelhança entre a iluminura da Virgem com Cristo Morto na oração *Obsecro te* do livro de horas BNRJ 50,1,016 e na oração *O Intemerata* nas Pequenas Horas de Ana da Bretanha. O livro da rainha é o único códice dentre todos os analisados até aqui que contém esta iluminura [Fig. 338].

Figura 338. Virgem com Cristo Morto no livro BNRJ 50,1,016 e nas Pequenas Horas de Ana da Bretanha.



Fonte: Da autora

Assim, após comparar o livro de horas BNRJ 50,1,016 em todos os seus aspectos – codicológico, estilístico, artístico – com os livros de horas do Mestre de Coëtivy, os livros de horas de seu Seguidor, as outras obras do Mestre de Coëtivy e algumas obras do Mestre do Tríptico de Dreux-Budé e do Mestre das Pequenas Horas de Ana da Bretanha, somos capazes de afirmar que não é possível chegar a uma conclusão segura em relação à sua autoria, devido à quantidade quase igual de semelhanças e diferenças encontradas entre eles e até mesmo à própria natureza do trabalho de confecção de manuscritos na Idade Média, um trabalho de caráter coletivo. Mais importante do que isso, cabe perguntar: é possível atribuir com segurança autoria para a produção artística no período medieval?

5.4 Determinação da autoria do livro de horas BNRJ 50,1,016

Para explicar por que não é possível chegar a uma conclusão segura sobre a autoria do livro de horas BNRJ 50,1,016 é importante retomarmos as características típicas do estilo do Mestre de Coëtivy elencadas por Nicole Reynaud na primeira seção deste capítulo, e analisar se tais características estão presentes no livro de horas BNRJ 50,1,016. Segundo a autora, são elas: o gosto pelos corpos em movimento; os gestos vigorosos; atitudes marcadas; personagens de proporções curtas e cabeças pronunciadas que dão uma sensação de equilíbrio e que seguram parte de seus mantos sob o braço. Seus personagens masculinos idosos são atarracados, corpulentos, com o pescoço e barba projetados para frente, como um prolongamento do queixo, longo manto com uma fenda lateral e uma pequena bolsa na cintura ou, ainda, com as mãos na altura dos quadris e polegares enfiados no cinto. Muitos de seus personagens femininos têm um turbante amarelo com véu branco, bolsos em forma de fenda e mangas estreitas com forro branco voltado para fora. As vestes de seus personagens são pesadas, grossas e com caimento anguloso, com pequenas dobras nas mangas, agrupadas em volta do cotovelo, justapostas e divididas nos dois lados; longas dobras que atravessam o busto em diagonal ou divergem em feixes a partir do decote arredondado ou da gola. Seus rostos de frente são ovoides, com uma testa muito grande às vezes emoldurada por uma fina camada de cabelo que sublinha o formato oval, com sobrancelhas altas, pálpebras arredondadas meio fechadas sobre olhos esbugalhados que olham de esguelha; já seus rostos de perfil ou três quartos, têm contornos nítidos, bochechas saltadas e o branco dos olhos bem-marcado. Em relação ao cenário, suas representações de horizonte têm cidades muradas, presença de arbustos esparsos com formatos cônicos e pequenas árvores baixas arredondadas, torres redondas com domos pontiagudos e a presença de inscrições e decorações entalhadas

em muros e portais; torres redondas com bordas voltadas para fora e frestas, parecendo uma flor, com um ou dois andares e encimadas por um domo.

Algumas destas características podem ser encontradas no livro de horas BNRJ 50,1,016, outras não. Encontramos personagens que seguram parte de seus mantos sob o braço, como João e a Virgem; personagens masculinos idosos com o pescoço e barba projetados para frente como José, outros que vestem longo manto com uma fenda lateral como José de Arimatéia; personagens femininas com bolsos em forma de fenda e mangas estreitas com forro branco voltado para fora como Isabel; personagens cujas vestes são pesadas, grossas e com caimento anguloso, como Maria, Davi e Deus Pai; personagens femininas com rostos ovoides, testa grande, sobrancelhas altas, pálpebras arredondadas meio fechadas, como Maria; horizontes com cidades muradas como na cena do Anúncio aos pastores, Fuga para o Egito, Davi Penitente; arbustos esparsos com formatos cônicos e pequenas árvores baixas arredondadas como nas cenas da Crucificação, Natividade, Anúncio aos pastores; torres redondas com bordas voltadas para fora e frestas como nas cenas da Crucificação e da Visitação.

Devemos, porém, sublinhar que nem todas as características elencadas por Reynaud podem ser vistas em todos os seis livros do Mestre de Coëtivy analisados nesta tese. A partir da análise feita nas seções anteriores deste capítulo, foram encontradas apenas quatro das características enumeradas por Nicole Reynaud em todos os cinco livros: os rostos ovais e com pálpebras bem-marcadas em personagens femininos, o personagem masculino vestido com uma roupa longa com fenda na lateral, o bolso lateral em formato de fenda nas roupas femininas e as vestes pesadas, grossas e com caimento anguloso dos personagens.

É preciso salientar também que mesmo entre os cinco livros do Mestre de Coëtivy encontramos diferenças entre as composições, número de personagens, posições, cenários e cores. Neste sentido destaco os livros de horas BNF Lat. 1400 e Walters W. 274, que diferem dos outros em termos de programa iconográfico – os dois possuem uma cena de Enterro no Ofício dos Mortos, e o Walters W. 274 possui muitas cenas na mesma iluminura – e composição das cenas, como a Crucificação, o Pentecostes, a Anunciação, a Natividade no livro BNF Lat. 1400. Neste mesmo códice, o tratamento das cores também parece diferente, pois os tons são mais escuros e menos vibrantes se comparados às cores dos outros livros, além da falta de douramento nas roupas dos personagens, principalmente da Virgem, outra característica presente nos outros códices.

Ainda segundo Nicole Reynaud uma característica importante das obras do Mestre de Coëtivy é a influência neerlandesa de sua pintura, vista nas cores exuberantes e na riqueza dos

trajes de seus personagens. Estas duas características não aparecem no livro de horas BNRJ 50,1,016, já que os personagens têm roupas mais modestas, com poucos adornos e acessórios e cores sóbrias. Comparando-o com os outros cinco livros do Mestre de Coëtivy, é um códice menos luxuoso, com menor número de personagens por cena e menos iluminuras.

Em relação aos dois livros do Seguidor do Mestre de Coëtivy, encontramos maiores semelhanças com o livro BNRJ 50,1,016, tanto na simplicidade de suas representações, nas cores sóbrias, em posições e gestos de personagens, composição de cenas, cores das roupas dos personagens. Uma rápida análise de todos os manuscritos em questão, separados por cena e elencados nas tabelas localizadas ao final do capítulo, será capaz de comprovar isso.

Na tabela 111 podemos ver que a composição da cena da Crucificação é a mesma nos livros do Rio e de Londres: apenas Cristo crucificado no centro, João e Maria à esquerda, José de Arimatéia à direita e alguns soldados atrás dele. Já as cenas do Mestre Coëtivy possuem mais personagens: as duas Marias, Maria Madalena, muitos soldados, curiosos que observam a cena, os dois ladrões. A posição de Cristo crucificado no centro da cena, entretanto, é muito semelhante nos oito livros.

A cena do Pentecostes na tabela 112 é exatamente a mesma nos livros BNRJ 50,1,016 e BL Stowe 25, com a Virgem sentada de frente, no centro da composição, com as mãos apoiadas no livro em seu colo, dois apóstolos ajoelhados um de cada lado e os outros apóstolos à sua volta. É interessante observar que o caimento das roupas dos dois apóstolos em destaque, bem como as cores, é exatamente igual. Nas outras cenas, apesar de reconhecermos os mesmos personagens, percebemos diferenças nas roupas, posições dos apóstolos em destaque, posição da Virgem. Devido a esta semelhança podemos afirmar que as cenas do livro do Rio e de Londres foram feitas segundo o mesmo modelo, e, possivelmente, pelo mesmo ateliê.

Já a Virgem com Menino do livro do Rio, que podemos ver na tabela 113, difere muito das outras representações dentro do livro BNRJ 50,1,016 quanto das outras representações de mesmo tema nos livros do Mestre de Coëtivy. A posição da Virgem, do Menino, do anjo, as roupas da Virgem, o corpo do Menino, o rosto da Virgem, o panejamento, tudo é diferente, apesar de observarmos uma tentativa de integrar esta cena ao restante do livro localizando-a no mesmo cenário da Anunciação.

Como já explicamos no capítulo 1, o trabalho de confecção dos manuscritos medievais era coletivo, e em alguns ateliês laicos chegava a uma extrema especialização, com artistas específicos para as iniciais, outros para as iluminuras maiores, outros para as margens. Às vezes dentro da mesma cena havia aqueles responsáveis pela execução do fundo, outro pelos

rostos dos personagens. Era comum que os Mestres deixassem seus aprendizes encarregados das cenas menores – como é o caso da Virgem com Menino no livro do Rio – e se dedicassem às iluminuras maiores, ou apenas aos personagens, deixando cenários e atributos para os aprendizes.

Também não acreditamos que ela tenha sido adicionada posteriormente, pois não há indícios na encadernação nem na disposição do fólio que indiquem tal fato. Pelo contrário, ela se encaixa bem na página, sua moldura é um prolongamento da linha que separa o texto da margem, e os motivos marginais estão dispostos a partir dela.

Estendemos a mesma afirmação para a iluminura da Virgem com Cristo Morto no fólio da oração *Obsecro te*. As características da Virgem nos levam a afirmar que o mesmo iluminador da Virgem com Menino tenha feito esta iluminura. Porém, queremos chamar atenção para um detalhe: não há, em nenhum dos cinco livros do Mestre de Coëtivy, nem nos dois livros do Seguidor do Mestre, esta cena. Na verdade, na maioria deles, a oração *Obsecro te* possui uma iluminura da Virgem com Menino e a oração *O Intemerata* não possui iluminura, como pode ser constatado nas tabelas 62, 65, 83, 86, 89, 92 e 95. A inclusão desta cena no programa iconográfico do livro poderia ser uma inovação deste artista, uma cena que não estava prevista na organização inicial do códice, ou um pedido expresso do comanditário do livro BNRJ 50,1,016, o que justificaria as diferenças apontadas.

É importante sublinhar, ainda, que encontramos a cena da Virgem com Cristo Morto no fólio 139v das Pequenas Horas de Ana da Bretanha, também como uma pequena iluminura de formato quadrado, no início da oração *O Intemerata* [Fig. 338]. Podemos observar que a cruz, a posição do Cristo e o fundo da cena com as colinas e as árvores baixas são semelhantes, embora a Virgem seja diferente. Isto pode significar uma influência direta deste códice no códice de Ana da Bretanha.

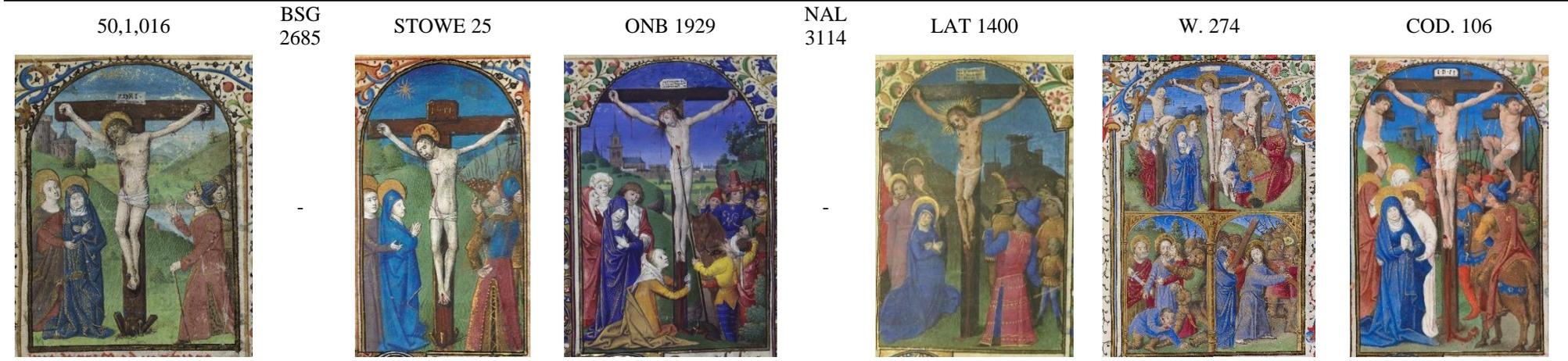
Outra característica que encontramos apenas no livro BNRJ 50,1,016 são os medalhões na margem do fólio da Anunciação com as passagens da vida da Virgem, seu nascimento, apresentação no templo e bodas com José. Em nenhum dos outros sete livros encontramos essa mesma estrutura, ou até mesmo alguma dessas cenas em outra parte do livro. A exceção é o livro Walters W. 274, que conjuga diversas cenas diferentes dentro da mesma moldura em cada ofício. Nas matinas das Horas da Virgem deste livro, no fólio 27r, a iluminura conjuga cinco cenas dentro da mesma moldura: o anúncio a Joaquim, o encontro de Joaquim e Ana no portão dourado de Jerusalém, o Nascimento da Virgem, as Bodas da Virgem com José, e em destaque a Anunciação [Fig. 283].

Apesar desta iluminura não ser do Mestre de Coëtivy – segundo Lilian Randall – podemos pensar da mesma maneira que pensamos em relação à iluminura anterior: esta pode ser uma inovação do artista do livro BNRJ 50,1,016, uma exigência do comanditário, uma influência do livro Walters W. 274 ou mesmo de outros livros, seja do Mestre de Coëtivy ou não. Como já demonstramos no capítulo 4, a presença de medalhões nas margens dos fólios era um tipo de estrutura já usada em Paris na segunda metade do século XV, difundida principalmente pelo Mestre de Bedford.

Olhando para as iluminuras da Anunciação na tabela 114 perceberemos uma grande semelhança entre a cena do livro BNRJ 50,1,016 e a do livro BSG 2685. Apesar da posição da Virgem ser diferente, sua aparência é a mesma, bem como o anjo, o dossel vermelho, e o espaço interno com as janelas góticas e o pórtico. Um elemento que aparece no livro do Rio e nos dois livros do Seguidor e não aparece nos livros do Mestre de Coëtivy é o vaso com lírios em primeiro plano. É verdade que a posição da Virgem no livro do Rio é semelhante à do livro ONB 1929, mas os outros elementos são diferentes. Na verdade, percebemos muitas variações entre os seis livros analisados, o que, apesar de conterem os mesmos elementos e personagens básicos, coloca-os em posições diferentes, com gestos e atributos diferentes. Isso mostra que o artista – ou, no caso, os artistas - não está preso a um modelo específico e engessado, possui liberdade para variar suas composições e para adaptá-las de acordo com a vontade dos comanditários.

Tabela 111. A Crucificação nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat.1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

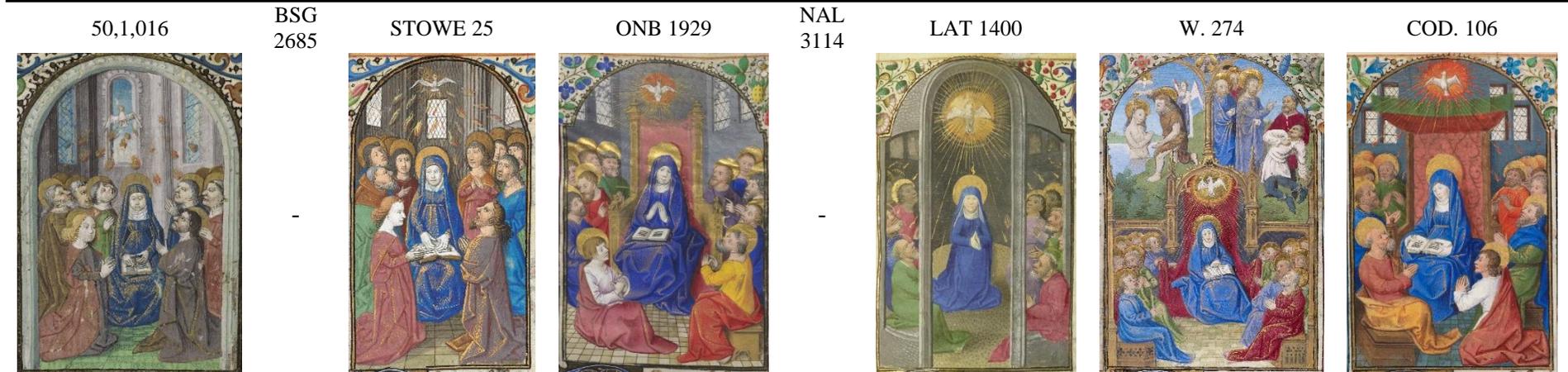
A CRUCIFICAÇÃO NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, COD. 106 E WALTERS W. 274.



Fonte: Da autora

Tabela 112. O Pentecostes nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

O PENTECOSTES NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF LAT 1400, COD. 106 E WALTERS W. 274.



Fonte: Da autora

Tabela 113. A Virgem com Menino nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

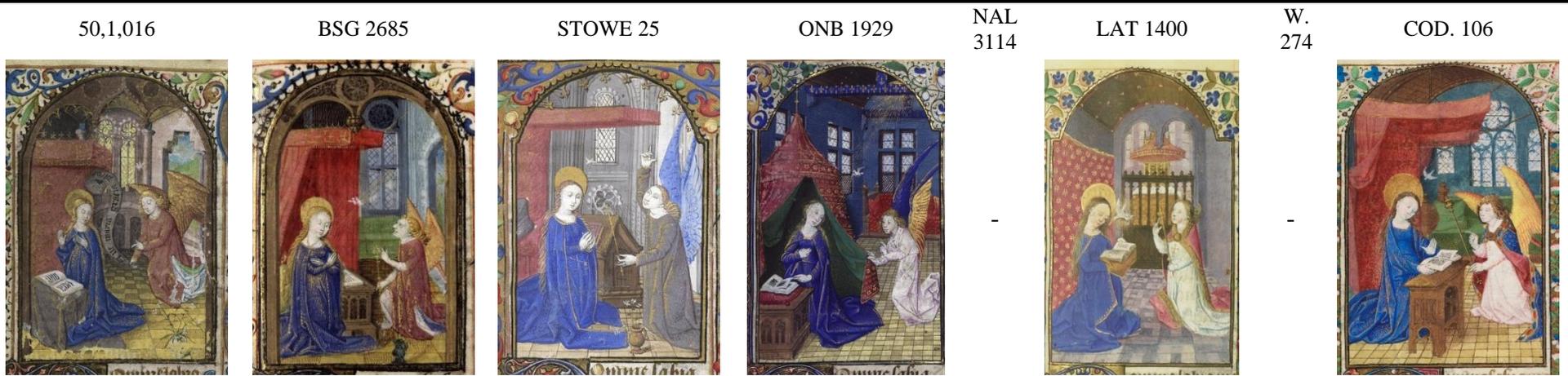
A VIRGEM COM MENINO NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, COD. 106 E WALTERS W. 274.



Fonte: Da autora

Tabela 114. A Anunciação nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

A ANUNCIACÃO NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, COD. 106 E Walters W. 274.



Fonte: Da autora

Tabela 115. A Visitação nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

A VISITAÇÃO NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, COD. 106 E WALTERS W. 274.

50,1,016

BSG 2685

STOWE 25

ONB 1929

NAL 3114

LAT 1400

W. 274

COD. 106



Fonte: Da autora

Tabela 116. A Natividade nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

A NATIVIDADE NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, COD. 106 E WALTERS W. 274.

50,1,016

BSG 2685

STOWE 25

ONB 1929

NAL 3114

LAT 1400

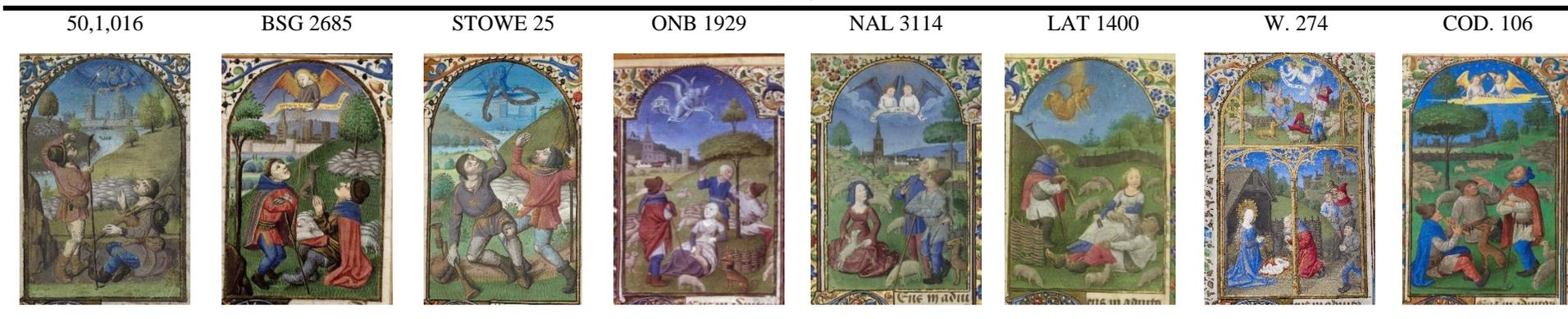
W. 274

COD. 106



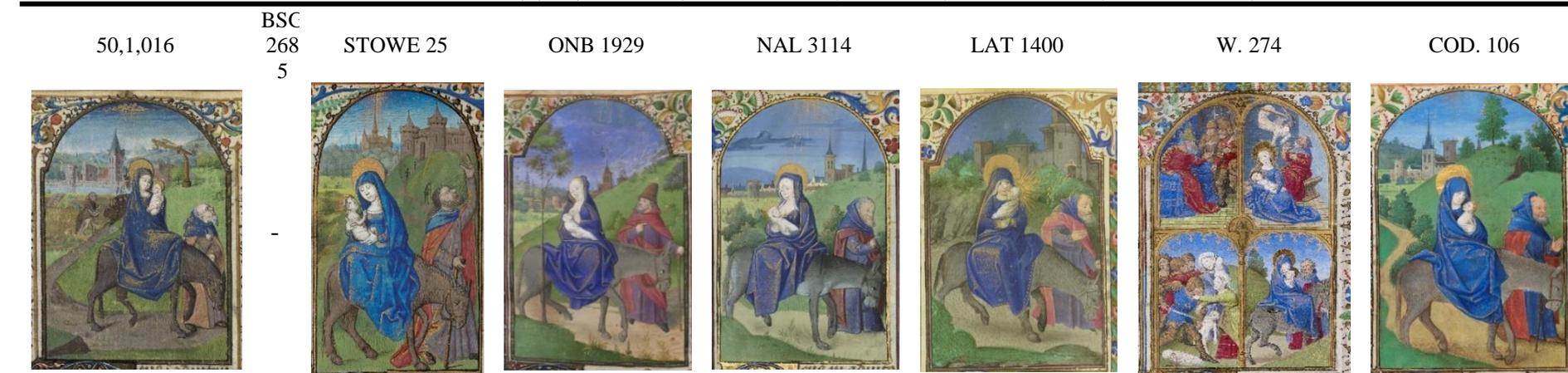
Fonte: Da autora

Tabela 117. O Anúncio aos pastores nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

O ANÚNCIO AOS PASTORES NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, COD. 106 E WALTERS W. 274.

Fonte: Da autora

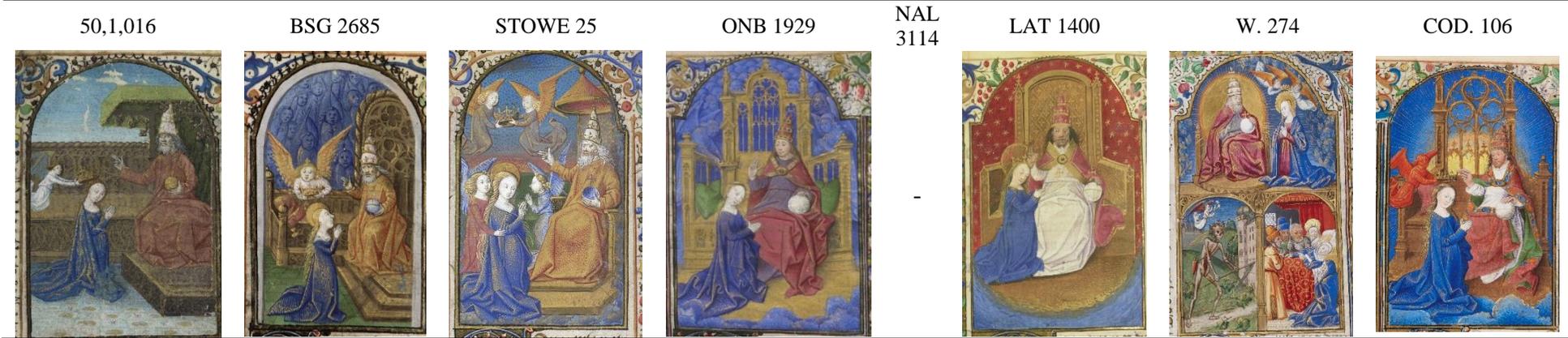
Tabela 118. A Fuga para o Egito nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

A FUGA PARA O EGITO NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, COD. 106 E WALTERS W. 274.

Fonte: Da autora

Tabela 119. A Coroação da Virgem nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

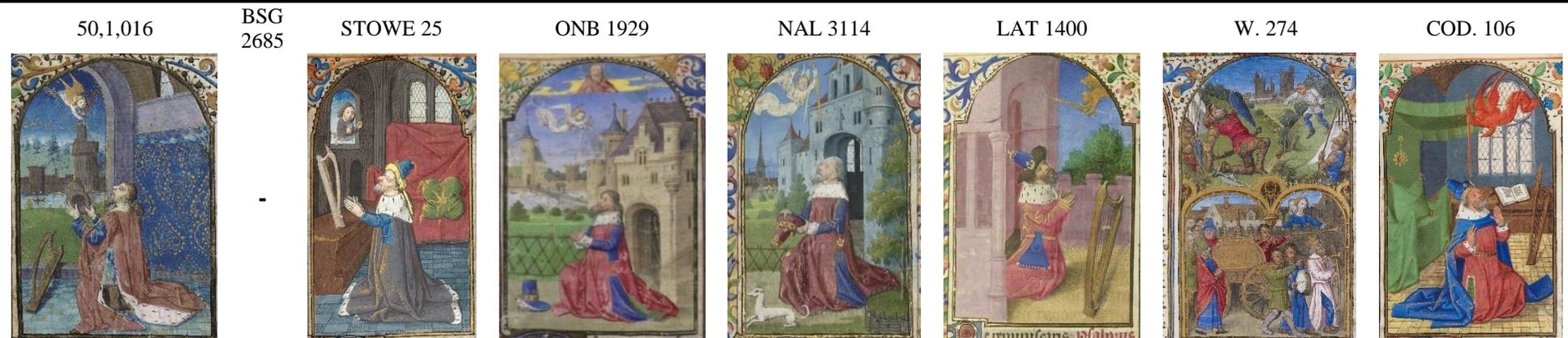
A COROAÇÃO DA VIRGEM NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, COD. 106 E WALTERS W. 274.



Fonte: Da autora

Tabela 120. Davi Penitente nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

DAVI PENITENTE NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, COD. 106 E WALTERS W. 274.



Fonte: Da autora

Tabela 121. Iluminuras do Ofício dos Mortos nos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, Cod. 106 e Walters W. 274.

ILUMINURAS DO OFÍCIO DOS MORTOS NOS LIVROS BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL STOWE 25, ONB 1929, BNF NAL 3114, BNF Lat. 1400, COD. 106 E WALTERS W. 274.

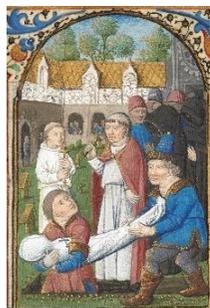
50,1,016



BSG 2685



STOWE 25



ONB 1929



NAL 3114



LAT 1400



W. 274



COD. 106



Fonte: Da autora

Ao olhar a tabela 115 com as cenas da Visitação perceberemos que todas são bastante semelhantes, tanto em termos das personagens e suas posições quanto em termos dos cenários. A que mais se diferencia é a cena do livro BSG 2685, em que Isabel se ajoelha diante da Virgem. Se olharmos com muita atenção, perceberemos que, neste caso, as posições de Maria e Isabel no livro de horas BNRJ 50,1,016 se assemelham mais ao livro BNF Lat. 1400, em que a Virgem segura o manto com a mão direita e Isabel estica o braço para tocar na Virgem. Na verdade, porém, a Virgem da cena da Visitação feita pelo Mestre do Tríptico de Dreux-Budé [Fig. 210] também se aproxima bastante da Virgem do livro BNRJ 50,1,016.

As cenas da Natividade, compiladas na tabela 116, também são muito semelhantes entre si, com pequenas variações. Chama a atenção o conjunto da Virgem com o Menino deitado em um pedaço de seu manto, com a perna direita dobrada sob a esquerda. Este conjunto se repete de maneira quase igual nos oito livros, com uma pequena variação: tanto no livro do Rio quanto no livro BSG 2685 o braço direito do Menino se estica em direção à Virgem, enquanto nas outras cenas ele está flexionado, o que nos leva a crer que os dois livros tenham sido feitos seguindo o mesmo modelo, ou pelo mesmo artista. Já a posição de José no livro BNRJ 50,1,016 assemelha-se mais ao códice 106.

Na tabela 117 temos as cenas do Anúncio aos pastores, aquela em que encontramos maiores diferenças entre os oito livros, tanto no número de pastores quanto em suas posições e gestos. Podemos novamente perceber uma grande semelhança entre as cenas do livro BNRJ 50,1,016 e BSG 2685, que por sua vez são bem diferentes das cenas dos livros do Mestre de Coëtivy, embora enxerguemos que o pastor de pé no livro do Rio espelha a posição do pastor de pé no livro Cod. 106.

Na tabela 118 as sete cenas da Fuga para o Egito apresentam também algumas diferenças, principalmente em relação à posição da Virgem que se volta para a direita nos códices BNRJ 50,1,016, BNF Lat. 1400, Walters W. 274 e Cod. 106 e para a esquerda nos outros códices. Olhando atentamente perceberemos que a Virgem do códice do Rio aproxima-se mais da Virgem do códice 106. A posição de José no livro do Rio não se repete em nenhuma das outras cenas.

Outro elemento, porém, chama mais atenção: a presença das passagens da queda dos ídolos e do crescimento da plantação de trigo no fundo da cena. Não encontramos estas passagens em nenhum dos outros seis livros, porém, encontramos-las em dois livros do Mestre das Pequenas Horas de Ana Bretanha: no códice da rainha e no livro de horas impresso de Philippe Pigouchet [Fig. 337]. Podemos novamente interpretar esta adição à cena da Fuga

para o Egito como uma inovação do artista ou uma exigência do comanditário, já que não era incomum a presença destas passagens em cenas de Fuga para o Egito. Porém, já observamos nesta análise outro motivo que não estava presente em nenhum dos sete livros analisados, mas estava presente no livro de Ana da Bretanha, que é a Virgem com Cristo Morto.

Estes dois fatos nos levam a pensar que houve algum tipo de influência entre os dois artistas, ou pelo menos contato com o mesmo modelo, que não fazia parte do repertório do Mestre de Coëtivy mas fará parte do repertório de seu filho. Neste caso, poderíamos até mesmo questionar a datação de c.1460 para o livro de horas BNRJ 50,1,016, já que a atuação de Jean D'Ypres se dá a partir do terceiro quarto do século XV, e o livro de Ana da Bretanha é de c. 1498.

Na tabela 119 as cenas da Coroação da Virgem também são bastante parecidas entre si, mas podemos observar maior semelhança entre as cenas dos livros BNRJ 50,1,016, BSG 2685 e BL Stowe 25 do que com as cenas dos outros livros, tanto no que diz respeito à posição de Maria quanto na posição e nas roupas de Deus Pai.

As iluminuras de Davi Penitente na tabela 120 são bastante semelhantes em sete dos oito livros – no livro Walters W. 274 a iluminura dos Salmos é diferente – principalmente no que diz respeito ao próprio Davi e à sua harpa. Os cenários, neste caso, é que diferem entre si.

Finalmente, na tabela 121, encontramos o texto que possui maior variação em relação ao programa iconográfico, que é o Ofício dos Mortos. Em três dos oito livros a cena presente é um Velório, enquanto nos outros é um Sepultamento, demonstrando novamente a liberdade do artista e a influência do comanditário na execução da obra. Entre as cenas de Sepultamento, porém, encontramos muitas semelhanças, deixando claro que todas elas seguiram o mesmo modelo de execução.

Para concluir, então, vimos que o livro BNRJ 50,1,016 guarda mais semelhanças com os livros do Seguidor do Mestre de Coëtivy, e principalmente com o manuscrito BSG 2685, do que com os livros do próprio Mestre. Porém, há muito elementos que aproximam o livro BNRJ 50,1,016 dos livros do Mestre de Coëtivy, e até mesmo do livro da rainha Ana da Bretanha feito por seu filho Jean D'Ypres.

Os oito livros analisados – BNRJ 50,1,016, BSG 2685, BL Stowe 25, ONB 1929, BNF Lat. 1400, BNF NAL 3114, Walters W. 274, Cod. 106 – utilizam um programa iconográfico e um repertório de cenas, composições e motivos muito semelhantes, embora nenhum deles seja igual ao outro. Encontramos semelhanças e diferenças em todas as cenas em relação aos oito livros. Apenas uma cena é quase idêntica ao livro 50,1,016: o Pentecostes do livro BL Stowe 25.

Assim, é por isso que afirmamos que, apenas comparando as imagens e analisando-as minuciosamente, não é possível afirmar de maneira segura a autoria do códice BNRJ 50,1,016. É possível, no entanto, afirmar que ele pertence ao círculo da tríade familiar dos Ypres – a semelhança com a Virgem da Visitação de André D’Ypres e a presença de três motivos usados por Jean D’Ypres mas não por Nicolas levam-nos a crer que a influência do artista do livro BNRJ 50,1,016 não foi somente de uma geração da família.

Também devemos reafirmar que, para o período medieval, a questão da autoria é muito delicada, devido justamente às influências sofridas pelos artistas, à intervenção dos comanditários nas obras, à circulação e cópia de modelos entre artistas e à prática coletiva de confecção de um manuscrito exercida nos ateliês laicos durante a Baixa Idade Média. Todos esses fatores tornam muito difícil definir a autoria de um manuscrito – e até mesmo o estilo pessoal de um Mestre, ou diferenciar a mão do Mestre da mão de um Seguidor – sem que haja outros vestígios além da própria obra. Este é o caso do livro BNRJ 50,1,016, cuja autoria só pode ser atribuída, até o presente momento, ao ateliê familiar dos Ypres, que funcionou em Paris entre 1450 e o primeiro quarto do século XVI.

6. CONCLUSÃO

Nos capítulos anteriores desta tese fizemos um escrutínio do livro de horas BNRJ 50,1,016, analisando-o do ponto de vista codicológico, paleográfico, artístico, estilístico, litúrgico e histórico, com o objetivo de produzir um estudo de caráter monográfico e interdisciplinar sobre este manuscrito, uma vez que não há estudos deste tipo para uma fonte do período medieval no Brasil. Para atingir tais objetivos dois métodos nos foram fundamentais: primeiro, o método indiciário, aplicado na análise tanto dos aspectos materiais, paleográficos e estilísticos do livro, buscando indícios, sinais pictóricos, pormenores, detalhes do códice; segundo, o método comparativo, fundamental para situar este códice dentro da produção artística medieval. Retomaremos assim, a seguir, as principais conclusões a respeito dos aspectos analisados.

Pudemos confirmar, através de análises presenciais do livro BNRJ 50,1,016, algumas das informações fornecidas por Vera Faillace e François Avril⁵⁴⁸ e fazer a análise paleográfica do códice, cujos resultados estão compilados na tabela 122.

Em relação às informações da tabela, é preciso explicitar alguns pontos. A mancha de texto é dividida em dezoito linhas traçadas e dezessete linhas de texto, desde o fólio 1r até o fólio 153v, e a partir do fólio 154r até o fólio 160v há dezenove linhas traçadas e dezoito linhas de texto.

Em relação aos cadernos é preciso lembrar que há uma divergência: Vera Faillace aponta que o manuscrito possui 26 cadernos, já Ana Virginia Pinheiro afirma que o manuscrito possui 14, divididos conforme a colação apresentada na tabela. Apesar dessa divergência, adotamos a análise de Pinheiro, por ser mais bem fundamentada que a de Faillace, e porque nos parece que 26 cadernos é uma quantidade excessiva para um livro de 160 fólios.

Na tabela podemos ver que faltam dois fólios ao manuscrito, um no caderno 6 e outro no 7, os fólios 70 e 73 respectivamente, que correspondem ao início das sextas e das noas do Ofício da Virgem, onde provavelmente havia duas iluminuras. Também observamos que há um bifólio no final do manuscrito, que acreditamos ter sido inserido posteriormente à confecção do códice.

⁵⁴⁸ FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 15, 126 a 134.

Tabela 122. Ficha codicológica do livro de horas BNRJ 50,1,016.

FICHA CODICOLÓGICA BNRJ 50,1,016	
Língua	latim/francês
Uso	Paris
Proveniência	Real Biblioteca Portuguesa – Casa do Infantado
Origem	Paris
Fólios	160
Tamanho	174 x 120 mm
Mancha	100 x 60 mm
Colunas	1
Linhas	18/19
Raiado	Tinta vermelha
Cadernos	1 ¹² – 5 ¹² , 6 ¹²⁽⁻¹⁾ – 7 ¹²⁽⁻¹⁾ , 8 ¹² – 12 ¹² , 13 ⁷ - 14 ⁷ , 15 ²
Suporte	Pergaminho
Escrita	Gótica <i>textualis formata</i> do tipo <i>quadratus</i>
Escribas	3
Cortes	Dourados
Iluminuras	15
Encadernação	180 x 130 mm – pergaminho, papel cresante e couro (1996)
Guarda/Cota	Fundação Biblioteca Nacional – 50,1,016

Fonte: da autora.

Em relação à escrita e aos escribas, observamos que todo o manuscrito foi escrito com letra gótica *Textualis formata*, porém com diferenças no nível de execução e no grau de formalidade entre as letras. Observamos que, de uma maneira geral, as letras do calendário foram escritas em um alto grau de formalidade se compararmos com o restante do livro. Por isso acreditamos que o calendário tenha sido escrito por um mesmo escriba, e o restante do livro – até o fólio 153v, tenha sido escrito por outro, ambos, porém pertencentes ao mesmo ateliê, o que explica a homogeneidade aparente na escrita destas duas partes do códice.

Devemos ainda destacar que o conteúdo da parte final do códice, entre os fólhos 154r e 160r, foi adicionado posteriormente à sua confecção, após sua entrada na Real Biblioteca Portuguesa, nos fólhos que estariam originalmente em branco no manuscrito (f. 154-158), e o bifólio 159-160 teria sido adicionado na mesma época da escrita destes novos textos, possivelmente para completar o espaço necessário à sua escrita, que foi, assim, executada por um terceiro escriba.

Em relação à sua proveniência, apenas podemos levantar hipóteses com base naquilo que está registrado no próprio códice, mas não conseguimos comprovar nenhuma delas devido à falta de informações suplementares que possam contribuir para esta análise. Por conta do carimbo nos fólhos 2v e 153v sabemos que ele pertenceu à Real Biblioteca Portuguesa – Casa do Infantado, e foi incorporado à coleção da BNRJ. Não sabemos, porém,

como este manuscrito chegou à Real Biblioteca, mas podemos afirmar que ele não foi feito para os monarcas portugueses ou os infantes, mas para algum outro proprietário ainda desconhecido, e foi adquirido posteriormente por esta instituição, seja através de compra ou doação. Alguns indícios no livro, como a redação de algumas partes do texto no feminino, apontam para uma proprietária mulher. Porém, como já dissemos, nada podemos afirmar de maneira segura em relação a estes aspectos do livro de horas BNRJ 50,1,016. Sua origem parisiense, contudo, é reafirmada pela presença dos santos franceses no calendário e nos sufrágios, pela confirmação de seu Uso litúrgico francês e pela presença de orações e rubricas em francês no códice.

Em relação à iluminação e organização do códice, pudemos comprovar alguns modos de funcionamento particulares do livro de horas BNRJ 50,1,016, pois tanto as margens quanto as iniciais do livro integram-se ao texto e às iluminuras, participando do significado e da organização dos diferentes conteúdos do códice. Encontramos dois tipos de iniciais não figurativas, um apenas nos fólios com iluminuras e outro para o restante do códice, estas últimas variando de tamanho, a depender da posição e do conteúdo do texto que elas iniciam, mas mantendo as cores e o padrão decorativo. Concluimos assim que as iniciais no códice estabelecem hierarquias dentro do texto, participando de sua organização.

Da mesma maneira, a disposição da decoração marginal está diretamente ligada ao conteúdo do fólio. Em fólios onde só há texto temos apenas uma faixa de decoração, em uma das margens; em fólios com texto e imagem, mas em que a imagem se localiza na margem, temos três margens decoradas; em fólios com iluminura de página inteira as quatro margens são decoradas. Verificamos ainda que nos fólios com texto as margens são iguais no *recto* e no *verso* de cada fólio, como se fossem um espelho, e que, exceto pelo calendário, há quatro modelos diferentes de margens que são repetidas em todos os fólios de texto. Concluimos, assim, que esta organização das margens do manuscrito foi pensada pelos iluminadores ainda em sua concepção.

Devemos também sublinhar a homogeneidade visual do livro de horas BNRJ 50,1,016, pois ao longo de todo o livro os mesmos tipos de iniciais e fechamentos de linha foram empregados, assim como o mesmo tipo de decoração nas margens, o mesmo tipo de moldura para as miniaturas e o mesmo esquema cromático nas iniciais – azul, vermelho, dourado e branco –, margens e miniaturas, seja nas folhas, frutos e flores, seja na composição dos cenários ou nas roupas dos personagens representados. Outra característica que podemos perceber é que os personagens que se repetem nas diversas cenas estão sempre representados com a mesma aparência e as mesmas roupas. Esta regularidade na iluminação e na

organização do códice nos levam a concluir que o livro foi todo iluminado pelo mesmo ateliê, seguindo o estilo de um mesmo artista – exceto os seis fólhos finais.

A análise das iluminuras nos fez concluir que as principais características artísticas e estilísticas do livro de horas BNRJ 50,1,016 estão relacionadas ao trabalho de panejamento executado nas roupas dos personagens, principalmente de Maria. Seu manto é sempre muito comprido, amplo, e cai em muitas dobras e vincos pelo chão. O dourado é muito usado nas roupas dos personagens, principalmente nas roupas de Maria, para destacar as dobras e vincos e as áreas de luz, contribuindo assim para trazer uma noção de volume aos corpos e objetos representados. Da mesma maneira o iluminador usa o dourado nas copas das árvores e no alto do céu nas cenas externas. Podemos notar que os rostos possuem um formato ovalado, principalmente os femininos. Outra característica marcante são as pálpebras caídas sobre os olhos e o nariz proeminente, principalmente quando as personagens são representadas de perfil. Em relação às mãos, notamos que os dedos são bastante alongados e finos.

Por fim, na tentativa de identificar o artista do códice e seguindo as hipóteses de François Avril, comparamos o livro de horas BNRJ 50,1,016 com outros sete livros de horas: dois pertencentes ao Seguidor do Mestre de Coëtivy – BSG 2685 e BL Stowe 25 – e cinco de autoria do Mestre – ONB 1929, BNF Lat 1400, BNF NAL 3114, Cod. 106 e Walters W. 274.

Após analisar e comparar o livro de horas BNRJ 50,1,016 nos aspectos codicológico, paleográfico, estilístico e artístico com os outros sete livros supracitados, acabamos por discordar de François Avril e concluímos que não é possível chegar a uma resposta segura em relação à sua autoria, devido à quantidade quase igual de semelhanças e diferenças encontradas entre eles. Relacionando o códice BNRJ 50,1,016 com os outros cinco livros do Mestre de Coëtivy, o livro da BNRJ é menos luxuoso, com menor número de personagens por cena e menos iluminuras. Em relação aos dois livros do Seguidor do Mestre de Coëtivy, encontramos maiores semelhanças com o livro BNRJ 50,1,016, tanto na simplicidade de suas representações, nas cores sóbrias, em posições e gestos de personagens, composição de cenas, cores das roupas dos personagens, organização do códice, das iniciais e margens.

Porém, as características semelhantes são, de fato, muito comuns para manuscritos iluminados franceses no século XV, e por si só não constituem evidência suficiente para garantir um parentesco entre os códices. Observamos que há muitas semelhanças, mas também muitas diferenças. Mesmo as semelhanças constituem-se, muitas vezes, em aspectos que não são característicos deste artista ou de seu ateliê especificamente, mas do mercado e da produção de livros de horas franceses do século XV, e que podem ser encontradas em outros códices de outros mestres. Assim, é por isso que afirmamos que, apenas comparando os sete

códices não é possível afirmar de maneira segura a autoria do livro de horas BNRJ 50,1,016, embora sustentemos que ele pertença ao círculo da tríade familiar dos Ypres. Há escolhas iconográficas, disposições de personagens, organizações das imagens e uso de modelos no livro que remetem ao ateliê dos Ypres, como o bolsinho branco nas roupas de Isabel nas cenas da Visitação, a presença e a posição de José de Arimatéia nas cenas da Crucificação, a figura de Deus Pai, o conjunto da Virgem com o Menino nas cenas da Natividade.

As diferenças codicológicas, paleográficas e de layout encontradas entre os sete livros provenientes do círculo dos Ypres analisados nesta tese nos levam a afirmar que este ateliê familiar provavelmente não tinha um modelo padrão de livro a ser copiado e replicado, diferentemente do que ocorria em muitas oficinas especializadas na produção de manuscritos. Este ateliê apenas iluminaria livros advindos de oficinas diversas, seguindo as orientações do livreiro responsável pelo códice.

Em relação à datação do códice, acreditamos que é necessário estendê-la até pelo menos 1510, para englobar a atuação tanto de Colin D’Amiens quanto de Jean D’Ypres, já que demonstramos a presença de alguns motivos no livro 50,1,016 – a queda dos ídolos e o crescimento da plantação de trigo no fundo da cena da Fuga para o Egito, a Virgem com Cristo Morto na oração *Obsecro te* - que relacionam-se diretamente com a produção de Jean.

Também devemos reafirmar que, para o período medieval, na grande maioria dos casos, não é possível – ou mesmo relevante – estabelecer a autoria da produção artística devido justamente às influências sofridas pelos artistas, à intervenção dos comanditários nas obras, à circulação e cópia de modelos entre artistas e à prática coletiva de confecção de um manuscrito exercida nos ateliês laicos durante a Baixa Idade Média, aspectos já explicados no primeiro capítulo desta tese. Mesmo assim, optamos por seguir este caminho nesta tese pois entendemos que um estudo monográfico sobre este códice não poderia ignorar as afirmações de François Avril a respeito de sua autoria, mas era preciso testá-las e confrontá-las.

Karl Arndt, em artigo de 1969,⁵⁴⁹ discute exatamente a questão da identificação dos artistas medievais, e alerta que, na tentativa de organizar a produção artística medieval, corre-se o risco de sublinhar as semelhanças e negligenciar as diferenças, e que por isso deve-se aceitar as atribuições feitas com base no estilo com certo ceticismo.⁵⁵⁰

Podemos perceber isso nas atribuições feitas por Nicole Reynaud ao Mestre de Coëtivy, pois, como já sublinhamos no capítulo 5, embora haja semelhanças há também

⁵⁴⁹ ARNDT, K. Les maitres anonymes et leurs problemes. In: *Primitifs flamands anonymes*. Maitres au noms d’emprunts des Pays-Bas meridionaux du XVe. et du debut du XVIe. siècle. Tiel: Lanoo, 1969, p. 17-24.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 19.

muitas diferenças entre as obras apontadas por ela como sendo de autoria do Mestre. Além disso, as características de estilo do Mestre apontadas por Reynaud não foram identificadas em todas as obras que lhe foram atribuídas.

Arndt chama atenção também para o risco de se esquecer a individualidade dos artistas anônimos, pois é mais cômodo situá-los no círculo de grandes mestres e subestimá-los, reconhecendo-os como alunos ou imitadores, ao invés de examinar como eles se afirmam pessoalmente.⁵⁵¹ Foi neste sentido que procuramos, no capítulo 4, analisar individualmente o livro BNRJ 50,1,016 e elencar suas características, sublinhando suas diferenças em relação aos livros do Mestre de Coëtyv na comparação do capítulo 5.

Arndt ainda sublinha que não é razoável querer dar nome a toda a produção anônima, pois tais esforços causam mais desordem do que clareza.

Quando for possível reconstruir, com base em argumentos sérios, a obra limitada ou extensa de um artista, então apenas um nome se impõe ou se justifica. Em todos os outros casos, será preferível caracterizar obras anônimas em relação a mestres conhecidos, para determinar, na medida do possível, o local e o período de criação. Além disso, é melhor mantê-los anônimos, apesar da forte tendência dos historiadores e colecionadores de arte em dar-lhes um nome.⁵⁵²

Philippe Lorentz também discute esta questão, em artigo de 2007.⁵⁵³ Ele diz que o terreno de criação de um “Mestre” é aquele da crítica do estilo, e que ter uma ideia global da produção de um artista sem a ajuda de nenhum elemento histórico é perigoso. Como discernir entre as obras analisadas a parte do Mestre e dos colaboradores? Que duração atribuir à carreira do artista e como enxergar sua evolução? Tal empreitada, segundo ele, é muitas vezes frágil, e suscetível a uma grande possibilidade de erro.⁵⁵⁴

Ao abordar a produção artística anônima, o historiador da arte da Idade Média deve em primeiro lugar levar em consideração o fenômeno da colaboração. Esta pode ser ocasional e reunir dois, às vezes muitos mestres somando esforços para executar uma dada encomenda. A colaboração é igualmente moeda corrente dentro do mesmo ateliê. A aparente unidade estilística de uma obra pode remeter à capacidade de diferentes colaboradores trabalharem sob a condução de um mestre e se conformar a seu estilo. Também não se sabe nada acerca dos

⁵⁵¹ ARNDT, K. Les maitres anonymes et leurs problemes. In: *Primitifs flamands anonymes*. Maitres au noms d'emprunts des Pays-Bas meridionaux du XVe. et du debut du XVIe. siècle. Tiel: Lanoo, 1969, p. 21-22.

⁵⁵² “*Quand il a été possible de reconstituer en s'appuyant sur de sérieux arguments, l'oeuvre limitée ou étendue d'un artiste, alors seulement un nom s'impose de lui-même ou se justifie. Dans tous les autres cas, il sera préférable de caractériser les oeuvres anonymes par rapport aux maîtres connus, de déterminer, dans la mesure du possible, le lieu et la période de création. A part cela il vaut mieux leur conserver l'anonymat, malgré la forte tendance des historiens d'art et des collectionneurs de les doter d'un nom de fortune.*” Ibidem, p. 19.

⁵⁵³ LORENTZ, P. Les ‘Maîtres’ anonymes: des noms provisoires faits pour durer? *Perspective*, v.1, 2007 (2018). Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/3750>. Acesso em 09 ago. 2022.

⁵⁵⁴ Ibidem, p. 3.

artistas que concluíram sua formação, mas não puderam ter um ateliê por não possuírem os meios financeiros para se tornar mestres. Igualmente se ignora quantos artistas deste tipo um mestre poderia contratar para trabalhar ao mesmo tempo.⁵⁵⁵ Assim, a noção de grupo estilístico ou de meio artístico se aplica melhor à arte deste período.

Nas cidades, os artistas são agrupados geralmente no mesmo bairro, muitas vezes na mesma rua, o que cria condições favoráveis para trocas e transferências entre eles, para o compartilhamento de um repertório comum de motivos e tipos. Assim, “o Mestre enquanto personalidade única não existe mais, mas o conhecimento de práticas e trocas”⁵⁵⁶ no seio de um mesmo meio artístico.

Com isso, a busca pela identidade do artista não é mais o objetivo único das pesquisas, e a atenção se volta para a compreensão da obra, o contexto de sua emergência, seus modos de expressão artística, sua encomenda.⁵⁵⁷ Citando Pascale Charron,

Certamente, o anonimato não constitui um obstáculo à redescoberta de um artista cuja personalidade não pode se resumir unicamente a seu nome. Os indícios fornecidos pela análise material dos manuscritos, o estudo dos contextos de composição e difusão de textos ilustrados, a exploração de sua linguagem técnica e estilística, a descoberta de seus quadros de formação e de criação adicionam um conjunto de informações que permitem a reconstrução de uma personalidade esquecida.⁵⁵⁸

Este foi o esforço principal empreendido nesta tese, compreender a obra em questão, o livro de horas BNRJ 50,1,016 do ponto de vista de sua materialidade, seus contextos de produção e sua linguagem artística, usando de uma perspectiva interdisciplinar que combinou a História da Liturgia, a História do Livro, a Paleografia, a Codicologia e a História da Arte. Mais do que identificar se o livro é de autoria do Mestre de Coëtivy ou de seu Seguidor, buscou-se trazer à tona as características de sua produção e seus modos de funcionamento.

⁵⁵⁵ LORENTZ, P. Les ‘Maîtres’ anonymes: des noms provisoires faits pour durer? *Perspective*, v.1, 2007 (2018), p. 7.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 11-12.

⁵⁵⁸ “L’anonymat ne constitue certes pas un obstacle à la redécouverte d’un artiste dont la personnalité ne peut se résumer à son seul nom. Les indices fournis par l’analyse matérielle des manuscrits, l’étude des contextes de composition et de diffusion des textes illustrés, l’exploration de son langage technique et stylistique, la découverte de ses cadres de formation et de création apportent des faisceaux de données qui permettent la ‘reconstruction’ d’une personnalité oubliée.” CHARRON, P. *Le Maître du Champion des dames*. 2004. Tese de Doutorado - Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2004, p. 7.

REFERÊNCIAS

Fontes Primárias

As Horas de Olivier de Coëtivy, Paris, 1458-1473. Viena: Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1929). Disponível em: https://search.onb.ac.at/primo-explore/475rolle?query=any,contains,%22cod.%201929%22&tab=onb_digital&475rolle_scope=ONB_digital&vid=ONB&lang=de_DE&offset=0. Acesso em: 18 abr. 2021.

As Horas de Rivoire, Paris, 1465-1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France (NAL 3114). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509693s/f1.item.r=nal%203114>. Acesso em: 28 jun. 2022.

BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12). Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1589021/mss1589021.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

Boécio. *De Consolatione Philosophiae*, c. 1465. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 1098) Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537240s>. Acesso em: 16 maio 2022.

Compandium Romanorum, sec. XV. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 730).

Dante. A Divina Comédia, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Ital. 72) Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55013333r>. Acesso em: 18 abr. 2022.

Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Fr. 64). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85624763/f1.item>. Acesso em: 18 abr. 2022.

Livro de Horas para Uso de Sarum de Salisbury. Bruges, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,001). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212389/mss1212389.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

Livro de Horas para Uso de Roma, Rouen, sec. XV. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,010). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss35452/mss35452.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

Livro de horas para uso de Paris, Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,016). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212392/mss1212392.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

Livro de Horas para Uso de Rouen, Picardie, c. 1430. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,019). Disponível em:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212393/mss1212393.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

Livro de Horas para Uso de Roma, Provença, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms.50,1,020). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212394/mss1212394.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

Livro de Horas para Uso de Rouen, Rouen, século XV. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,022). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212394/mss1212394.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

Livro de Horas para Uso de Auxerre, c. 1480-1490. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,023). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212396/mss1212396.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

Livro de Horas para Uso de Roma, Bruges, c. 1450-1480. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 50,1,028). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212397/mss1212397.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Londres: The British Library (Stowe 25). Disponível em: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=1291&CollID=21&NStart=25>. Acesso em: 18 jul. 2022.

Livro de Horas para Uso de Paris, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 2685). Disponível em: https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?REPRODUCTION_ID=13460. Acesso em: 18 abr. 2021.

Livro de Horas para uso dos Hospitalários de São João de Jerusalém, Paris, c. 1460. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Lat. 1400). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024820h/f1.item>. Acesso em: 02 jul. 2022.

Miroir Historial, c. 1451. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg. Lat. 767). Disponível em: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.767. Acesso em 04 maio 2022.

Livro de Horas para uso de Paris, Paris, c. 1450-1475. Baltimore: The Walters Art Museum (W. 274).

Livro de Horas para uso de Paris, Paris, c. 1458-1460. Col. Particular (Cod. 106). Disponível em: <https://www.e-codices.unifr.ch/um/description/utp/0106/>. Acesso em: 02 jul. 2022.

Obras de Referência

ALEXANDER, J. *Medieval illuminators and their methods of work*. New Heaven: Yale University Press, 1992.

ARNDT, K. Les maitres anonymes et leurs problemes. In: *Primitifs flamands anonymes. Maitres au noms d'emprunts des Pays-Bas meridionaux du XVe. et du debut du XVIe. siècle.* Tielt: Lanoo, 1969, p. 17-24.

ASSELBERGHS, J. P. Le tapisseries tournaisiennes de la guerre de Troie. *Revue belge d'archeologie et d'histoire de l'art*, Bruxelles, XXXIX, p. 93-183, 1970.

AVRIL, F. Les copies à repetition. A propos de la circulation et de la dissemination des modèles. In: *Tributes to Jonathan J. G. Alexander.* Harvey Miller Publishers, 2006, p. 127-140.

AVRIL, F.; REYNAUD, N. *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520.* Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1993.

BAGGIO, Fr. H. Frei Damião Berge. *Vida Franciscana*, n. 54, p. 135-144, 1980. Disponível em: <https://franciscanos.org.br/quemsomos/personagens/frei-damiao-berge/#gsc.tab=0>. Acesso em: 17 fev. 2021.

BASCHE, J. Introduction: l'image-objet. In.: SCHMITT, J.C; BASCHET, J. *L'image. Fonctions et usages-des images dans l'Occident medieval.* Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7-26.

_____. *L'iconographie médiévale.* Paris: Gallimard, 2008.

BERGE, D. Um livro de horas do século XIV na Biblioteca Nacional. *Revista Verbum*, Rio de Janeiro, t. II, n.1, p. 49-99, mar. 1945.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2012.

BONNE, J.C. 'e l'ornement' à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome. *Civilisation Médiévale*, v. 4, n. 1, p. 103-119, 1997.

BOURGOING, J. *The Calendar: history, lore and legend.* New York: Harry N. Abrams Inc, 2001.

BRAM, A. L'évolution de la mume en page et du décor marginal. In.: WIRTH, J. *Les marges des manuscrits gothiques (1250-1350).* Chartres: Libraire Droz, 2008, p. 45-78.

BROWN, M. *Understanding Illuminated Manuscripts: a guide to technical terms.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994.

CAMILLE, M. Seeing and Reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy. *Art History*, v. 8, n.1, p. 26-49, 1985.

_____. *Image on the edge: the margins of medieval art.* Cambridge: Harvard University Press, 1992.

CARRUTHERS, M. Memory and the book. In.: *The book of Memory: a study of memory in medieval culture.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 274-337.

CASTELNUOVO, E. O Artista. In.: LE GOFF, J. *O homem medieval*. Lisboa: Ed. Presença, 1989, p. 145-162.

CATALOGUE OF THE STOWE MANUSCRIPTS IN THE BRITISH MUSEUM. Londres: British Museum, 1895-1896, p. 16-17, t. I.

CHARRON, P. *Le Maître du Champion des dames*. 2004. Tese de Doutorado - Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2004.

CLARK, G. *The Spitz Master: a Parisian book of hours*. Los Angeles: The J. Paul Getty, 2005.

CUNHA, L. Subsídios para a história da Biblioteca Nacional. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 101, p. 123-145, 1981.

DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon620428.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

DEHAISNES, C. L'art à Amiens vers la fin du Moyen Âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive. *Revue de l'art chrétien*, p. 13, 43-44, 52, 1890.

DE LA GRANGE, A; CLOQUET, L. *Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*. Tournai: 1888, p. 70.

DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DIJKSTRA, J. Enkele opmerkingen over het Retable du Parlement de Paris. In: BRINK, P.; HELMUS, L. *Album discipulorum J.R.J. van Asperen de Boer*. Zwolle, 1997, p. 53-59.

DRIGSDAHL, E. *Tutorial on Books of hours*. 1997-2005. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/index.html>. Acesso em: 31 mar. 2021.

DUCLOS-GRENIER, P.; RUSSO, D. Histoire de l'art et Anthropologie, 6: le modèle, la copie. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 16, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cem/12306>. Acesso em: 19 abr. 2019.

DURRIEU, P. Notes sur quelques manuscrits français ou d'origine française conservés dans des bibliothèques d'Allemagne. *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. 53, p. 115-143, 1892. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1892_num_53_1_447692. Acesso em: 21 maio 2022.

_____. Les Heures de Coëtivy à la Bibliothèque de Vienne (Autriche). *Bulletin de la Société Nationale des antiquaires de France*. Paris, p. 301-317, 1921. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206851m/f1.image>. Acesso em: 21 maio 2022.

FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de

Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009.

_____. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016. Disponível em: https://www.bn.gov.br/sites/default/files/docum479rollerieselanea/2020/livro_de_horas_digital-6630.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

FREDERICKSEN, B. A Parisian Triptych Reconstructed. *J. Paul Getty Museum Journal*, Malibu, v. 11, p. 183-196, 1983.

FREEMAN, M. *The Unicorn Tapestries*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1976.

FRÓES, V. O livro de horas dito de D. Fernando – maravilha para ver e rezar. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 129, p. 83-135, 2011. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_2009_00129.pdf. Acesso em: 20 fev. 2021.

GAMA, J. S. *Exposição Permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1885. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg73116/drg73116.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

GÉHIN, P. *Lire le manuscrit medieval. Observer et décrire*. Armand Colin, 2005.

GINZBURG, C. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-275.

GRODECKI, C. Le Maître Nicolas d'Amiens et la mise au tombeau de Malesherbes. À propos d'un document inédit. *Bulletin Monumental*, t. 154, n. 4, p. 329-342, 1996.

GUNHOUSE, G. *A Hypertext Book of Hours*. Disponível em: <http://medievalist.net/hourstxt/home.htm>. Acesso em: 03 abr. 2021.

HALL, J. *Dictionary of subjects and symbols in art*. New York: Harper and Row Publishers, 1974.

HAMEL, C. *Scribes and Illuminators*. Buffalo: University of Toronto Press, 1992.

_____. *A history of illuminated manuscripts*. New York: Phaidon Press, 1994.

_____. Book of Hours. In: *The Oxford Art Online*. Oxford: Oxford University Press, 2007-2009. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com.echo.louisville.edu/subscriber/article/grove/art/T010009>. Acesso em: 19 out. 2009.

HOFMANN, M. Haincelin de Haguenau et l'acanthé à Paris. In.: HOFMANN, M.; e ZOHL, C. *Quand la peinture était dans le livre. Mélange en l'honneur de François Avril*. Paris: BREPOLS, 2007, p. 99-110.

KOHLER, CH. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*. Paris: Plon, 1893, p. 449, t. I.

KÖNIG, E.; NETTEKOVEN, I.; TENSCHERT, H. *Leuchtendes Mittelalter. Neue Folge IV*. Ramsen: Heribert Tenschert, 2007, p. 246-266.

LEMAIRE, J. *Introduction à la codicologie*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1989.

LEPAPE, S.; HUYNH, M.; VRAND, C. (orgs.) *Mystérieux Coffrets*. Estampes au temps de La Dame à la Licorne. Paris: Lienart, 2019.

LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1927, 2 t.

LORENTZ, P. A propos du 'réalisme' flamand: la Crucifixion du Parlement de Paris et la porte du beau roi Philippe au Palais de la Cité. *Cahiers de la Rotonde*, v. 20, p. 101-124, 1998.

_____. Le retable du Parlement de Paris et son peintre: trois hypothèses recentes. *Bulletin Monumental*, t. 156, n. 3, p. 309-311, 1998.

_____. La Crucifixion du Parlement de Paris. In: LORENTZ, P.; COMBLENSONKES, M. *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*. Paris: Musée du Louvre, 2001, p. 81-132, t. III.

_____. Les 'Maîtres' anonymes: des noms provisoires faits pour durer? *Perspective*, v.1, p. 129-144, 2007 (2018). Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/3750>. Acesso em: 09 ago. 2022.

_____. Les crucifixions du Maître de Dreux-Budé avant ou après 1450?. In: WIRTH, J. *L'image en questions*. Genebra: Librairie Droz, 2013, p. 64-73.

_____. Histoire de l'art du Moyen Âge occidental. *Annuaire de l'École pratique des hautes études*. Section des sciences historiques et philologiques, 146, p. 191-196, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ashp/1727>. Acesso em: 23 maio 2022.

_____. Histoire de l'art du Moyen Âge occidental. *Annuaire de l'École pratique des hautes études*. Section des sciences historiques et philologiques, 148, p. 228-230, 2017. Disponível em: <http://ashp.revues.org/1964>. Acesso em: 23 maio 2022.

MARKL, D. *Livro de horas de D. Manuel: estudo introdutório de Dagoberto Markl*. Lisboa: Crédito Predial Português, 1983.

MARROW, J. *As Horas de Margarida de Cleves*. Lisboa: Ms. Calouste Gulbenkian, 1995.

_____. The Pembroke Psalters Hours. In.: *Als Ich Can: liber amicorum in memory of professor Dr. Maurits Smeyers*. Leuven: Uitgeverij Peeters, 2005, p. 861-902.

MARTIN, M. Ave Verum Corpus natum. In: *Thesaurus Precum Latinarum*. Disponível em: <https://www.preces-latinae.org/thesaurus/Euch/AveVerum.html>. Acesso em: 06 abr. 2021.

MARTIN, H. Les d'Ypres, peintres français des XVe et XVIe siècles. *Arc'ives de l'art français*. Nouvelle période, n. 8, p. 1-16, 1916.

MCKENDRIC, S. The "Great history of Troy": a reassessment of the development of a secular theme in late medieval art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 54, p. 43-82, 1991.

MUZERELLE, D. *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, avec leurs équivalentes em anglais, italien, espagnol, édition hypertextuelle, version 1.1, 2002-2003 (établi d'après l'ouvrage édité à Paris, Éditions CEMI, 1985). Disponível em: <http://www.palaeographia.org/vocabulaire/pages/vocab2.htm>. Acesso em: 17 fev. 2021.

NASH, S. *Between France and Flanders*. Manuscript Illumination in Amiens in the Fifteenth Century. Londres-Toronto: The British Library, 1999, p. 228-230.

NUÑEZ CONTRERAS, L. *Manual de Paleografía. Fundamentos e historia de la escritura latina hasta el siglo VIII*. Madrid: Cátedra, 1994.

O'CONNOR, C. *Bibliotheca Ms. Stowensis: A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Stowe Library*. Buckingham: Seeley, 1818-1819, p. 6-7, t. II.

OGET, N. *Le Maître de Coëtivy, 'peintre d'histoire' à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle*. 2013. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Université Paris IV, Sorbonne, Paris, 2013.

_____. Quelle identité pour l'artiste médiéval? Le cas du Maître de Coëtivy, peintre, miniaturiste et cartonnier à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle. *C'ernet de l'école doctorale His'oire de l'art et archéologie* (124 Sorbonne), 2017. Disponível em: <http://124revue.hypotheses.org/journees-doctorales/journee-doctorale-2014/histoire-de-lart/nicolas-oget>.

_____. La vie et la carrière de'Nicolas d'Amiens, peintre à Paris dans la seconde moitié du XV^{ums}siècle: un état de la question.' *Documents d'histoire parisienne*, n. 20, p. 5-16, 2018.

OTTOSEN, K. *The responsories and versicles of the Latin office of the dead*. Aarhus: Aarhus University Press, 1993.

PACHT, O; THOSS, D. *Die Illuminierten Handschriften Und Inkunabeln Der Osterreichischen Nationalbibliothek*. Französische Schule I. Viena: Verlag Österreichischen Akademir der Wissenschaften, 1974, p. 29-32.

PENKETH, S. Women and Book of Hours. In: SMITH, L., TAYLOR, J. *Women and the book: assessing the visual evidence*. Toronto: University of Toronto Press, 1996, p. 266-281.

PEREIRA, M.C.C.L. Quando a borda não enquadrava: transgressões nas miniaturas de manuscritos medievais. In: *Anais do XV Encontro Regional de História da Anpuh-Rio*, 2012.

_____. O discurso moralizador das margens nos manuscritos iluminados no Ocidente medieval. In: FRANÇA, J.; PEREIRA, M. (orgs.). *Por escrito: lições e relatos do mundo luso-brasileiro*. São Carlos: EdUFSCar, 2018, p. 15-41.

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

PINHEIRO, A. V. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 31-68, 2020. Disponível em: https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files482rolleriess/miscelanea/2020/anais_da_biblioteca_nacional_vol.137_-_2017-6933.pdf. Acesso em: 19 set. 2022.

_____. Glossário de Codicologia e Documentação. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 115, p. 123-213, 1995. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_1995_00115.pdf. Acesso em: 16 mar. 2021.

PLUMMER, J. *The Last Flowering: French Painting in Manuscripts 1420-1530*. New York-London: Oxford University Press for the Pierpont Morgan Library, 1982.

PORCHER, J. *L'enluminure française*. Paris: Arts et métiers graphiques, 1959.

_____. *Manuscrits à peintures offerts à la Bibliothèque nationale par le comte Guy du Boisrouvray*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1961, p. 97-98.

RABEL, C. L'enluminure: l'image dans le livre. In: BASCHET, J.; DITTMAR, P.-O. *Les images dans l'Occident Médiéval*. Turnhout: Brepols, 2015, p. 51-64.

RANDALL, L. *Images in the margins of gothic manuscripts*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1966.

_____. *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 157-166.

RÉAU, L. *La peinture française du XIVe au XVIe siècle*. Paris: Ed. Hypérion, 1939.

_____. *Iconographie de l'art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, t. II.

REYNAUD, N. La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy. *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n. 1 - 5, p. 171 - 182, 1965.

_____. Un peintre français cartonnier de tapisseries au XVe siècle: Henry de Vulcop. *Revue de l'Art*, n. 22, p. 6-21, 1973.

_____. Complément à la " Résurrection de Lazare " du Maître de Coëtivy. *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n. 4, p. 222-224, 1977.

_____. Les vitraux du chœur de Saint-Séverin. *Bulletin Monumental*, t. 143, n. 1, p. 25-40, 1985.

_____. La Résurrection de Lazare du Maître um Coëtivy: un retable reconstitué. *Le tableau du Mois*, n. 13, Département des Peintures, 4 – 30, janvier 1995.

ROBB, D. The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries. *The Art Bulletin*, v. 18, n. 4, p. 480-523, 1936.

ROTHSTEIN, B. The devotional image as social ornament. In.: *Sight and spirituality in early netherlandish painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 92-137.

SAENGER, P. Books of hours and the reading habits of the later Middle Ages. *Scrittura & Civiltà*, n. 9, p. 239-269, 1985.

SANDLER, L. The study of marginal imagery: past, present and future. *Studies in Iconography*, n. 18, p. 1-49, 1997.

SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Great Britain: New York Graphic Society Ltd, 1971, v. 1.

SCHMITT, J.C.; LE GOFF, J. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC.

SCHWARCZ, L. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, N. *Vivendo como São Francisco de Assis: um estudo etnográfico sobre a Fraternidade Católica Toca de Assis*. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SMEYERS, M. *La miniature*. Turnhout: Brepols, 1974.

SOUCHAL, G. Un grand peintre français de la fin du XVe. siècle: le maître de la Chasse à la Licorne. *Revue de l'Art*, n. 22, p. 22-49, 1973.

SOUZA, M. I. E. D. *Orações pintadas: iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/830354.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

_____. As mulheres e os livros de horas. In: *Encontros com as imagens medievais*. Macapá: UNIFAP, 2017, p. 112-132. Disponível em: <https://www2.unifap.br/editora/files/2014/12/PEREIRA-2017.-Encontros-com-as-imagens-medievais.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

STERLING, C. *La peinture française: le peintres du moyen âge*. Paris: P. Tisne, 1941.

_____. *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1990, 2 t.

TABURET-DELAHAYE, E. *La dame à la licorne*. Paris: RMN, 2007.

TURNER, N. K. Reflecting a heavenly light: gold and other metals in Medieval and Renaissance Manuscript Illumination. In.: PANAYOTOVA, S.; RICCIARDI, P. *Manuscripts in the making: Art & Science*. Londres: Harvey Miller Publishers, 2018, p. 81-96, v. 2.

VANWIJNSBERGHE D. Nord. Du nouveau sur le peintre André D'ypres, artiste du nord installé à Paris. *Bulletin Monumental*, t. 158, n. 4, p. 365-369, 2000.

WALTHER, I.; WOLF, N. *Codices Ilustres: los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. Madrid: Taschen, 2005.

WIECK, R. *Painted prayers: the book of hours in Medieval and Renaissance Art*. New York: George Braziller Inc, 1997.

_____. *Time Sanctified: the book of hours in medieval art and life*. New York: George Braziller Inc, 2001.

WILLIAMSON, J. *The oak king, the holly king, and the unicorn: the myths and symbolism of the unicorn tapestries*. Nova York: Harper Collins, 1986.

WIRTH, J. *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Chartres: Libraire Droz, 2008.

ZILLES, U. *Evangelhos Apócrifos*. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 2004.

**APÊNDICE A - Os sete versos de São Bernardo e a oração seguinte do livro de horas
BNRJ 50,1,016 (f. 20r-20v)**

“Illumina oculos meos ne unquam obdormiam in morte: nequando inimicus meus dicat prevalui adversus eum.

In manus tuas domine comendo spiritum meum: redemisti me domine deus veritatis.

Locutus sum in lingua mea: notum fac michi domine finem meum.

Si numerum dierum quid est: ut sciem quid desit michi.

Diripuisti domine vincula mea: tibi sacrificabo hostiam laudis et nomen domini invocabo.

Perut fuga a me: et non est qui requirat animam mea.

Clamavi ad te domine: dixi tu es spes mea portio mea in terra viventium.

Fac mecum signum in bonum ut uideant qui oderunt me et confundentor: quoniam tu domine adiuuisti me et consolatus es me.

Domine exaudi... Et clamor meus... ”⁵⁵⁹

“Ilumina meus olhos, para que eu não adormeça na morte. Que meu inimigo não diga: ‘Vencio!’⁵⁶⁰.

Em tuas mãos entrego meu espírito, resgata-me Senhor, Deus verdadeiro⁵⁶¹.

Disse em minha língua: ‘Mostra-me o meu fim, Senhor, e qual é a medida dos meus dias, para eu saber quão frágil sou’⁵⁶².

Rompestes meus grilhões. Eu te oferecerei um sacrifício de louvor, invocando o nome do Senhor⁵⁶³.

Nenhum lugar de refúgio, ninguém que olhe por mim.⁵⁶⁴

Eu clamo a ti, Senhor e digo: tu és minha esperança, minha parte na terra dos vivos⁵⁶⁵.

Realiza um sinal de bondade para mim. Meus inimigos verão e ficarão envergonhados, pois tu, Senhor, me socorres e me consoladas⁵⁶⁶.

Senhor, ouve meu clamor.”

⁵⁵⁹ BERGE, D. *Livros de Horas: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

⁵⁶⁰ SI 13 (12), 4-5. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 874.

⁵⁶¹ SI 31 (30), 6. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 892.

⁵⁶² SI 39 (38), 4-5. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 903.

⁵⁶³ SI 116 (114-115), 16-17. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 987.

⁵⁶⁴ SI 142 (141), 5. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1012.

⁵⁶⁵ SI 142 (141), 6. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1012.

⁵⁶⁶ SI 86 (85), 17. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 955.

*“Deus qui Ezechieli regis inde tecum lacrimis deprecanti uite spatium pretendisti concede michi indigno famulo tuo tantum uite spatium saltim quo ad mensuram ut omnia peccata mea valeam deplorare veniam et gratiam secundum misericordiam tuam consequi merear. Per spristum dominum nostrum. Amem. Benedicamus Domino. Deo gratias.”*⁵⁶⁷

“Ó Deus, do mesmo modo como a terra do rei enche-se de vinha para dar a Ezequias, quem ali suplicava às lágrimas contigo, concede a mim, teu reles servo, em todo caso, a mesma extensão de vinhedo para a qual se meça, tomando por exemplo todos os meus pecados que só me têm servido para rogar perdão e prestar gratidão à tua misericórdia, segundo os atos que eu seja fielmente merecedor pela observância. Pelo nosso senhor Jesus Cristo, Amém! Bendigamo-Lo, graças a Deus!”⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ BERGE, D. *Livros de Horas*: manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. (datil.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Ms. 23,2,12).

⁵⁶⁸ Traduzido por Lucas Maia Lopes Ferreira da Silva e pela autora.

APÊNDICE B - Obsecro te do livro de horas BNRJ 50,1,016 (f. 25r-28v)

“Obsecro te domina sancta maria mater dei pietate plenissima. summi regis filia mater gloriosissima mater orphanorum consolatio desolatorum. Via errantium salus in te sperantium. Virgo ante partum virgo in partu et virgo post partum. Fons misericordie. Fons salutis et gratie. Fons pietatis et leticie. Fons consolationis et indulgentie. [Rogo te] ut per illam sanctam ineffabilem leticiam qua exultavit spiritus tuus in illa hora quando tibi per gabrielem archangelum annunciatus et conceptus filius dei fuit. Et per illud divinum misterium quod tunc operatus est spiritus sanctus. Et per illam sanctam ineffabilem pietatem gratiam misericordiam amorem et humilitatem per quas filius tuus descendit accipere humanam carnem in venerabilissimo utero tuo. Et in quibus te respexit quando te commendavit sancto iohanni apostolo et evangeliste: et quando te exaltavit super choros angelorum. Et per illam sanctam inestimabilem humilitatem in qua respondisti archangelo gabrieli dicens. Ecce ancilla domini fiat michi secundum verbum tuum. Et illa sanctissima quindecim gaudia que habuisti de filio tuo domino nostro ihesu xpristo. Et per sanctam maximam compassionem et accerbissimum cordis dolorem quem habuisti quando vidisti filium tuum dominum nostrum iesum xpristum ante crucem nudatum et in ipsa(m) levatum. Vidisti pendentem crucifixum vulneratum sicientem fel apponi clamantem audisti et morientem vidisti. Et per quinque vulnera filij tui. Et per contractionem viscerum suorum pre nimio dolore vulnerum suorum. Et per dolorem quem habuisti quando vidisti eum vulnerari. Et per fontes sanguinis sui et per omnem passionem eius et per omnem dolorem cordis tui. Et per fontes lacrimarum tuarum. Vt cum omnibus sanctis et electis dei possim associari veni et festina in auxilium et consilium meum. In omnibus orationibus et requestis meis et in omnibus angustijs et necessitatibus meis et in omnibus illis rebus in quibus ego sum factura locutura aut cogitatura. Omnibus diebus ac noctibus horis atque momentis vite mee. Et michi famule tue impetres a dilecto filio tuo complementum omni misericordia et consolatione. Omni consilio et auxilio omni adiutorio omni benedictione et sanctificatione. Omni salvatione pace et prosperitate omni gaudio et alacritate et etiam habundantiam omnium bonorum spiritualium et corporalium. Et gratiam sancti spiritus qui me bene per omnia disponat animam meam custodiat corpus meum regat mentes erigat cursum dirigat sensum erigat mores componat actus probet vota et desideria mea perficiat cogitationes sanctas instituat preterita mala indulgeat presentia emendet futura moderetur. Vitam honestam et honorabilem michi tribuat et victoriam contra omnes adversitates huius mundi veram pacem spiritualem et corporalem michi tribuat Bonam spem caritatem et fidem castitatem humilitatem et

patientiam. Quinque sensus corporis mei regat et protegat. Septem opera misericordie complere me faciat. Duodecim articulos fidei et decem precepta legis firmiter tenere et credere me faciat. Et a septem peccatis criminalibus me liberet et defendat usque in finem. Et in novissimis meis diebus ostende michi faciem tuam et annunties michi diem et horam obitus mei. Et hanc orationem supplicem exaudias et suscipias vitam eternam michi tribuas. Audi et exaudi me dulcissima maria mater dei et misericordie. Amen."⁵⁶⁹

“Eu vos suplico, Maria, Santa Senhora, Mãe de Deus, repleta de piedade, Filha do maior rei, a mais gloriosa Mãe, Mãe dos órfãos, consolação dos aflitos caminho para os que se perdem, salvação para os que esperam em vós, Virgem antes de dar à luz, Virgem quando dá à luz, Virgem depois de dar à luz, fonte de misericórdia, fonte de salvação e graça, fonte de piedade e alegria, fonte de consolação e bondade, [peço-vos que] através daquela santa e impronunciável alegria com a qual vosso espírito jubilou naquela hora em que o Filho de Deus vos foi anunciado pelo arcanjo Gabriel e assim concebido, e através daquela santa e inexprimível piedade, graça, misericórdia, amor e humildade pelas quais seu Filho desceu para aceitar a carne humana, em vossas mui veneráveis entranhas, e o que Ele viu em vós quando vos recomendou para São João, o Apóstolo Evangelista, e quando Ele vos exaltou para além dos anjos e arcanjos; e através daquela santa e inestimável humildade com a qual respondeste ao arcanjo Gabriel, dissestes ‘Eis aqui a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a Tua palavra’; e através daquelas quinze santíssimas alegrias que tiveste em vosso Filho, Nosso Senhor Jesus Cristo; e através daquela santa e imensa compaixão e daquela mais amarga tristeza em vosso coração que sentiste quando viu vosso Filho, Nosso Senhor Jesus Cristo, nu e erguido na cruz, pendurado, crucificado, ferido, sedento, porém só lhe fora servido fel e vinagre, e ouviste-O clamar, e viste-O morrendo; e através das cinco feridas de vosso Filho e do colapso de Sua carne pela enorme dor causada por Seus ferimentos; e através do sofrimento que vós tivestes quando O vistes ferido; e através das fontes de Seu sangue e através de todo o Seu sofrimento; e através de toda a tristeza de vosso coração e das fontes de vossas lágrimas; junto com todos os santos e eleitos de Deus. Vinde e apressai meu auxílio e conselho, em todas as minhas orações e pedidos, em todas as minhas dificuldades e necessidades, e em todas as coisas que eu irei fazer, que eu irei dizer, que eu irei pensar, todo dia, toda noite, hora e momento da minha vida. E concedei a mim, vossa serva, a plenitude de

⁵⁶⁹ Adaptado de: *Tutorial on Books of hours*. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/obsecro.html>. Acesso em 28 mar. 2021. (grifo nosso)

toda a misericórdia e consolação, da parte de vosso estimado Filho, todo o conselho e auxílio, toda a ajuda, santificação e bênçãos, toda a salvação, paz e prosperidade, toda a alegria e júbilo, e uma abundância de todas as coisas boas para o espírito e o corpo, e a graça do Espírito Santo para que Ele possa me conferir tudo em boa ordem, guardai a minha alma, protegei e reinai sobre meu corpo, elevai minha mente, direcionai meu curso, preservai meus sentidos, controlai meus caminhos, aprovai minhas ações, realizai meus desejos e minhas vontades, introduzi pensamentos santos, perdoai as maldades que fiz no passado, corrigi as do tempo presente, e temperai as do futuro, concedei-me uma vida honesta e honrosa, e permiti-me ser vitorioso em todas as adversidades desse mundo, e trazei a verdadeira paz para o meu espírito e corpo, boa esperança, caridade, e fé, castidade, humildade, e paciência, reinai e protegei meus cinco sentidos, fazei-me cumprir as sete obras da misericórdia, fazei-me acreditar firmemente e respeitar os doze artigos da fé e os Dez Mandamentos da lei, e mantende-me livre dos sete pecados e defendei-me até o meu fim. E no fim da minha vida mostrai-me vosso rosto revelai-me o dia e a hora de minha morte. Ouvi e recebi por obséquio esta humilde oração e concedei-me a vida eterna. Ouvi e escutai-me, Maria, mais doce Virgem, Mãe de Deus e da misericórdia. Amém.”⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ Adaptada de: MELLO E SOUZA, B. e ROSÉS, C. *Obsecro te*. In.: FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 36-38. (grifo nosso)

APÊNDICE C - O Intemerata do livro de horas BNRJ 50,1,016 (f. 28v-30r)

“O Intemerata, et in aeternum benedicta, singularis atque incomparabilis virgo Dei genitrix Maria, gratissimum Dei templum, spiritus sancti sacrarium, janua templi ianua regni caelorum, per quam post Deum totus vivit orbem terrarum. Inclina aures tue pietatis supplicationibus meis indignissimus et esto michi pia in omnibus auxiliatrix. O Ioannes beatissime Christi familiaris, et amice dei, qui ab eodem Domino nostro Iesu Christo virgo electus es, et inter ceteros magis dilectus, atque mysteriis caelestibus inter [ilegível] Te invoco etiam cum Maria eius deus salvatoris Domini nostri ut opem tuam cum ipsa ferre digneris. O duo luminaria divinitus ante Deum lucentia, vestris radiis scelerum meorum nebulans effugate. Vos estis illi duo, in quibus pater per fillium specialiter edificant tibi dominum in quibus per dei [?] unigenitus ob sincerissimae virginitatis meritum, dilectionis suae confirmavit privilegium in cruce pendens, uni vestrum ita dixit: Mulier ecce filius tuus: deinde ad alium: Ecce mater tua. In huius ergo tam sacratissimi amoris dulcedine, qua tunc ore Domenico, velut mater et filius invicem conjuncti estis, vobis ergo duobus corpus meum et animam meam comendo ut omnibus horis atque momentis, interius et exterius firmi custodes, apud Deum firmi pii intercessores existere michi dignemini. Credo enim firmiter in [?] que velle uestrum velle dei est et nolle vestrum nolle dei est. Undequid quid ab illo petit sine mora optinetis per hanc ergo prerogativam potentissimam vestre dignitatis vir tuum poscite michi corpore et animae salutem salutem agite quaeso vestris gloriosissimis precibus, ut cor meum invisere, et inhabitare dignetur spiritus sanctus. Qui me a cunctis vitiorum sordibus expruget, virtutibus sacris exornet: in dilectione Dei et proximi stare, et perseverare me faciat: et post huius vitae cursum ad gaudia ducat electorum suorum benignus specie gratiarum largitor optimus qui vivis. Amen.”⁵⁷¹

“Ó Imaculada Virgem, abençoada pela eternidade, única e sem igual, Virgem Mãe de Deus, Maria, templo de Deus, cheia de graça, a porta para o reino dos céus, santuário do Espírito Santo, Vós, através de quem, depois do próprio Deus, o mundo inteiro vive, Volvei os ouvidos de vossa piedade na direção de minhas orações indignas e sede gentil comigo, um pecador, e sede uma Auxiliadora em todas as coisas. Abençoado João, amado amigo de Cristo, que foi escolhido por Nosso Senhor Jesus Cristo para permanecer virgem, e, entre todos os outros, foi o mais estimado e impregnado, antes de todos os outros, com os mistérios

⁵⁷¹ Adaptado de A *Hypertext Book of Hours*. Disponível em: <http://www.medievalist.net/hourstxt/prayers.htm#obsecrote>. Acesso em 28 mar. 2021.

celestiais, eu te imploro com Maria, mãe de nosso Salvador, que considere com ela, que eu seja digno de tua ajuda. Ó duas divinas luzes brilhando diante de Deus, afastem o pesar das minhas culpas com os vossos brilhos. Sejai os dois a quem Deus Pai, através de seu único Filho, especialmente construiu sua própria casa, e sejai os dois em quem o Filho do Deus Pai como a recompensa de sua mais sincera virgindade, confirmada como Seu especial privilégio, assim voz dizendo como se ele estivesse pendurado na cruz, ‘Mulher eis o teu filho’, e então o outro ‘Eis a tua mãe’. Pela doçura deste mais sagrado amor possai serem unidos pelas palavras de Nosso Senhor assim como a mãe e o filho, vós dois a quem eu, pecador, ofereço meu corpo e minha alma hoje e todos os dias, para que possais ser, a cada hora e a cada momento da minha vida, dentro e fora de mim, meus guardiões constantes e meus piedosos intercessores diante de Deus. Eu, de fato, acredito firmemente e aceito sem dúvida alguma que aquele que quer ser vosso, pertence a Deus, e aquele que não quer ser vosso, não pertence a Deus, pois vós podeis obter o que pedirdes de Deus sem retardo. Pela virtude de vosso mais poderoso valor, implorei, por mim, para a salvação do meu corpo e da minha alma. Eu vos suplico que ofereças vossas gloriosas orações para que então meu coração se torne digno de ser capturado e habitado pelo Espírito Santo, que me purificará de todos os vícios sórdidos e me embelezará com as virtudes sagradas, as quais me farão manter-me em pé, merecer o favor de Deus e perseverar, e, quando o curso de minha vida chegar ao fim, guiai-me para a alegria de Seus eleitos, o mais benevolente, o maior doador de graça que vive. Amém.”⁵⁷²

⁵⁷² Adaptado de: MELLO E SOUZA, B. e MORAIS, V. *O Intemerata*. In.: FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 39-40.

APÊNDICE D – Oração da página 30v do livro de horas BNRJ 50,1,016

*“Concede nos famulos tuos, quaesumus Domine Deus perpetua mentis et corporis sanitate gaudere et gloriosa beate Marie semper Virginis intercessione a presenti liberari tristitia et eterna perfrui leticia. Per Christum Dominum nostrum. Amen.”*⁵⁷³

“Senhor Deus, nós Vos suplicamos que concedais aos vossos servos perpétua saúde de alma e de corpo; e que, pela gloriosa intercessão da bem-aventurada sempre Virgem Maria, sejamos livres da presente tristeza e gozemos da eterna alegria. Por Cristo Nosso Senhor. Amém.”⁵⁷⁴

⁵⁷³ Adaptado de *Ladainha da Santíssima Virgem*. Disponível em: <http://www.montfort.org.br/bra/oracoes/ladainhas/nossasenhora/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

⁵⁷⁴ Ibidem.

**APÊNDICE E – As Cinco Alegrias da Virgem e a oração seguinte do livro de horas
BNRJ 50,1,016 (f. 86v – 87v)**

*“Gaude virgo mater christi que per aurem [portare] concepisti gabriele nuncio.
Gaude quia deo plena peperisti sine pena [plena]cum pudoris lilio [filio].
Gaude quia tui nati quem dolebas mortem pati fulget resurrectio.
Gaude christo ascendente et in celum vidente motu [metu] fertur proprio.
Gaude quod post ipsum scandis et est honor tibi grandis in celi palatio.
Ubi fructus ventris tui per te detur nobis frui in perenni gaudio.”⁵⁷⁵*

“Alegra-te, virgem mãe de Cristo, que concebeu ao ouvir o anúncio de Gabriel. Alegra-te, pois cheia de Deus deste a luz sem dor com a pureza do lírio.
Alegra-te, pois resplandece a ressurreição de teu Filho cuja morte te fez padecer. Alegra-te, pois Cristo ascende e sob tua vista é carregado ao céu por seu próprio poder.
Alegra-te, tu que ascendes depois dele e a quem é dada grande honra no palácio dos céus.
E o fruto do teu ventre nos conceda alcançar, por teu intermédio, o eterno gozo.”⁵⁷⁶

“Deus qui beatissimam virginem mariam in conceptu et in partu virginitate servata duplici gaudio letificasti quique eius gaudiam filio tuo resurgente in celum ascendente multiplicasti tribue quis ut ad illud ineffabile gaudium quo tecum assumpta gaudet in celis impius meritis et intercessione valeamus pervenire. Per Christum dominum nostrum. Amem.”⁵⁷⁷

“Ó Deus, que fizestes a bem-aventurada virgem Maria, que conservastes a sua virgindade na concepção e no parto, regozijastes com dupla alegria, e multiplicastes a sua alegria na ressurreição do vosso filho que ascendeu ao céu, concedei-nos que alcancemos alegria indescritível na qual ele se regozija quando arrebatado convosco no céu pelos méritos e intercessão dos ímpios. Por Cristo nosso Senhor. Amém.”⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ DRIGSDAHL, E. Hore beate virginis marie ad usum Sarum. In: *Tutorial on Books of hours*. 2004. Disponível em: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/inc/perg19.html> Acesso em: 31 mar. 2021.

⁵⁷⁶ Tradução nossa.

⁵⁷⁷ DRIGSDAHL, op. cit.

⁵⁷⁸ Tradução nossa.

Apêndice F - Litania dos santos do livro de horas BNRJ 50,1,016 (f. 99v-103v)

Kyrieleison.

Christeleison.

Kyrieleison.

Christe audi nos.

Pater de caelis Deus, miserere nobis.

Fili redemptor mundi Deus, miserere nobis.

Spiritus sancti Deus, miserere nobis.

Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.

Sancta Maria, ora pro nobis.

Sancta Dei genitrix, ora pro nobis.

Sancta virgo virginum, ora pro nobis.

Sancte Michael, ora pro nobis.

Sancte Gabriel, ora pro nobis.

Sancte Raphael, ora pro nobis.

Omnes sancti Angeli, et Archangeli, orate pro nobis.

Omnes sancti beatorum spirituum ordines, orate pro nobis.

Sancte Iohanes Baptista, ora pro nobis.

Omnes Sancti Patriarchae, et Prophetae dei, orate pro nobis.

Sancte Petre, ora pro nobis.

Sancte Paule, ora pro nobis.

Sancte Andrea, ora pro nobis.

Sancte Iacobe, ora pro nobis.

Sancte Philippe, ora pro nobis.

Sancte Bertholomaeae, ora pro nobis.

Sancte Thoma, ora pro nobis.

Sancte Symon, ora pro nobis.

Sancye Iuda, ora pro nobis.

Sancte Matthaeae, ora pro nobis.

Sancte Matthia, ora pro nobis.

Sancte Barnaba, ora pro nobis.

Sancte Luca, ora pro nobis.

Sancte Marce, ora pro nobis.

Omnes sancti Apostoli, et Evangelistae dei, orate pro nobis.

Omnes sancti discipuli Domini, orate pro nobis.

Omnes sancti Innocentes, orate pro nobis.

Sancte Stephane, ora pro nobis.

Sancte Firmine, ora pro nobis.

Sancte Clemens, ora pro nobis.

Sancte Corneli, ora pro nobis.

Sancte Cypriane, ora pro nobis.

Sancte Quintine, ora pro nobis.

Sancte Georgi, ora pro nobis.

Sancte Blasi, ora pro nobis.

Sancte Christofore, ora pro nobis.

Sancte Fabiane, ora pro nobis.

Sancte Sebastiane, ora pro nobis.

Sancte Laurenti, ora pro nobis.

Sancte Vincenti, ora pro nobis.

Sancte Dyonisi cum sociis tuis, ora pro nobis.

Sancte Nichasi cum sociis tuis, ora pra nobis.

Omnes sancti martyres, orate pro nobis.

Sancte Martine, ora pro nobis.

Sancte Nicholae, ora pro nobis.

Sancte Silvester, ora pro nobis.

Sancte Leonarde, ora pro nobis.

Sancte Gregori, ora pro nobis.

Sancte Lupe, ora pro nobis.

Sancte Niliane, ora pro nobis.

Sancte Egidi, ora pro nobis.

Sancte Remigi, ora pro nobis.

Sancte Ambrosi, ora pro nobis.

Sancte Hylari, ora pro nobis.

Sancte Fiacre, ora pro nobis.

Omnes sancti Confessores, orate pro nobis.

Sancta Maria Magdalena, ora pro nobis.

Sancta Anna, ora pro nobis.

Sancta Agnes, ora pro nobis.

Sancta Agatha, ora pro nobis.

Sancta Genovefa, ora pro nobis.

Sancta Lucia, ora pro nobis.

Sancta Barbara, ora pro nobis.

Sancta Margareta, ora pro nobis.

Sancta Katerina, ora pro nobis.

Omnes sanctae virgines orate pro nobis.

Omnes sancti, et sanctae Dei, orate pro nobis.

Propicius esto parce nobis Domine

Ab omni malo, libera nos Domine.

Ab insidiis diaboli, libera nos Domine.

A dampnacione perpetua, libera nos Domine.

Ab ira et omni mala voluntate

A subitanea, et improvisa morte, libera nos Domine.

A fulgura, et tempestate, libera nos Domine.

Per mysterium sanctae incarnationis tuae, libera nos Domine.

Per passionem et crucem tuam, libera nos Domine.

Per gloriosam resurrectionem tuam, libera nos Domine.

Per admirabilem ascensionem tuam, libera nos Domine.

Per adventum spiritus sancti paracliti, libera nos Domine.

In hora mortis succurre nobis, Domine.

In die iudicii, libera nos Domine.

Peccatores, te rogamus audi nos.

Ut pacem nobis, te rogamus.

Ut Ecclesiam tuam regere et deffesare digneris, te rogamus.

Ut omnibus benefactoribus nostris sempiterna bona retribuas, te rogamus.

Ut domnum Apostolicum, et omnes gradus ecclesie in sancta religione conservare digneris, te rogamus.

Ut cunctum populum Christianum precioso sanguine tuo redentor conservare digneris, te rogamus.

Ut omnibus fidelibus defunctis requiem aeternam donare digneris, te rogamus.

Ut nos exaudire digneris, te rogamus.

Fili Dei, te rogamus audi nos.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis et dona pacem nobis.

Kyrieleison.

Christeleison.

Kyrieleison.

Pater noster

Et ne nos. Sed libera.

Domine exaudi orationem meam.

Et clamor meus ad te veniat.

Oremus

Deus, cui proprium est misereri semper, et parcere, suscipe deprecationem nostram: ut quos delictorum cathena constringit, miseratio tuae pietatis absolvat.

Oremus. Fidelium Deus omnium conditor, et redemptor, animabus famulorum, famularumque tuarum remissionem cunctorum tribue peccatorum: ut indulgentiam, quam semper optaverunt, piis supplicationibus consequantur. Qui vivis et regnas.

“Senhor, tem piedade de nós

Cristo, tem piedade de nós.

Senhor, tem piedade de nós.

Cristo, escuta-nos.

Deus Pai no céu, tem piedade de nós

Filho de Deus redentor do mundo, tem piedade de nós

Espírito Santo de Deus, tem piedade de nós

Santa Trindade de Deus, tem piedade de nós

Santa Maria, ora por nós

Santa Mãe de Deus, ora por nós

Santa Virgem das virgens, ora por nós

São Miguel, ora por nós

São Gabriel, ora por nós

São Rafael, ora por nós

Todos os santos Anjos e Arcanjos, orai por nós

Todas as ordens sagradas de espíritos abençoados, orai por nós.

São João Batista, ora por nós

Todos os santos Patriarcas e Profetas de Deus, orai por nós

São Pedro, ora por nós

São Paulo, ora por nós

Santo André, ora por nós

São Tiago, ora por nós

São Felipe, ora por nós

São Bartolomeu, ora por nós

São Tomé, ora por nós

São Simão, ora por nós

São Judas, ora por nós

São Matheus, ora por nós

São Mathias, ora por nós

São Barnabé, ora por nós

São Lucas, ora por nós

São Marcos, ora por nós

Todos os santos Apóstolos e Evangelistas de Deus, orai por nós

Todos os santos Discípulos de Deus, orai por nós

Todos os santos Inocentes, orai por nós

Santo Estevão, ora por nós

São Firmino, ora por nós

São Clemente, ora por nós

São Cornélio, ora por nós

São Cipriano, ora por nós

São Quintino, ora por nós

São Jorge, ora por nós

São Blasi, ora por nós

São Cristovão, ora por nós

São Fabiano, ora por nós

São Sebastião, ora por nós

São Lourenço, ora por nós

São Vicente, ora por nós

São Dionísio e teus companheiros, orai por nós

São Nicásio e teus companheiros, orai por nós

Todos os santos Mártires, orai por nós

São Martinho, ora por nós
São Nicolau, ora por nós
São Silvestre, ora por nós
São Leonardo, ora por nós
São Gregório, ora por nós
São Lupe, ora por nós
São *Niliane*⁵⁷⁹, ora por nós
Santo Egídio, ora por nós
São Remígio, ora por nós
Santo Ambrósio, ora por nós
Santo Hilário, ora por nós
São Fiacre, ora por nós
Todos os santos Confessores, orai por nós
Santa Maria Madalena, ora por nós
Santa Ana, ora por nós
Santa Agnes, ora por nós
Santa Ágatha, ora por nós
Santa Genoveva, ora por nós
Santa Lucia, ora por nós
Santa Bárbara, ora por nós
Santa Margarida, ora por nós
Santa Catarina, ora- por nós
Todas as santas virgens, orai por nós
Todos os santos e santas de Deus, orai por nós
Tem piedade de nós, ó Senhor
De todo o mal, livra-nos, ó Senhor
Das artimanhas do diabo, livra-nos, ó Senhor
Da danação eterna, livra-nos, ó Senhor
Da ira, do ódio e de toda má vontade, livra-nos, ó Senhor
Da morte súbita e inaudita, livra-nos, ó Senhor
Do relâmpago e da tempestade, livra-nos, ó Senhor
Pelo mistério da tua santa encarnação, livra-nos, ó Senhor

⁵⁷⁹ Não conseguimos identificar este santo.

Pela tua paixão e crucificação, livra-nos, ó Senhor
 Por tua gloriosa ressurreição, livra-nos, ó Senhor
 Por tua admirável ascensão, livra-nos, ó Senhor
 Pela vinda do Espírito Santo Paráclito, livra-nos, ó Senhor
 Na hora da morte, socorre-nos, ó Senhor
 No dia do Juízo, livra-nos, ó Senhor
 Nós, pecadores, imploramos que nos ouça
 Pela nossa paz, te rogamos
 Para que possas governar e defender a tua Igreja dignamente, te rogamos
 Para que rendas eternamente boas coisas aos nossos benfeitores, te rogamos
 Para que preserves o Papa e todos os sacerdotes na santa religião, te rogamos
 Para que preserves teu precioso sangue redentor por toda a Cristandade, te rogamos
 Para que concedas o eterno descanso a todos os fiéis já mortos, te rogamos
 Para que nos ouças, te rogamos
 Filho de Deus, te rogamos que nos ouças
 Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo, salva-nos, ó Senhor
 Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo, ouve-nos, ó Senhor
 Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo, tem piedade de nós e nos dá a paz
 Senhor, tem piedade de nós
 Cristo, tem piedade de nós.
 Senhor, tem piedade de nós.
 Pai Nosso
 E não nos deixe cair em tentação. Mas livra-nos do mal
 Senhor, ouve a minha oração
 E que meu clamor chegue a ti
 Oremos
 Deus, cuja virtude é ser sempre misericordioso e perdoar, receba nosso pedido: que aqueles a quem a cadeia de pecados amarra, a misericórdia de tua piedade possa absolver
 Oremos. Ó Deus, o criador e redentor de todos os fiéis, dá às almas de teus servos homens e mulheres a remissão de todos os seus pecados: para que por meio de súplicas piedosas eles possam obter o perdão que sempre desejaram. Que vives e reinas.”⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Adaptado e traduzido de GUNHOUSE, G. *Litaniae*. In: *A Hypertext Book of Hours*. 2019. Disponível em: <http://www.medievalist.net/hourstxt/litanies.htm>. Acesso em: 10 ago. 2021.

APÊNDICE G – “La leuçon notre seigneur” do livro de horas BNRJ 50,1,016 (f. 153v)

“Ave verum corpus et sanguis domini nostri ihesum christi natum de virgine maria vere passum immolatum in cruce pro homine cuius latus perforatum. vero fluxit aquarum sanguine. Esto nobis praegustatum mortis in examine. O dulcis o pie o ihesum christe fili virginis marie miserere mei. Amen.”

“Salve verdadeiro corpo e sangue de nosso senhor Jesus Cristo nascido da Virgem Maria verdadeiramente imolado e sacrificado na cruz pelos homens de cujo lado perfurado verdadeiro sangue e água jorraram. Seja um consolo doce para mim na grande agonia da minha morte. Ó doce, ó pio ó Jesus Cristo filho da Virgem Maria tem misericórdia de mim. Amém.”⁵⁸¹

⁵⁸¹ Tradução nossa.

APÊNDICE H - Hinos à Paixão de Cristo compostos pelo monge João de Limoges (f. 154r-156v)

Prosa fratris iohannis lemo/vicensis monachi clarevallen/cis. Salutatio devota ad yma/ginem salvatoris nostri./

Omnibus consideratis./paradisus voluptatis./es ihesu piissime. In/ te fons paternitatis. Omnis fructus/suaviatis. plantavit plenissime./Passionis tue fructus et cruo/ris tui fluctus. defluens largissime./Finem fecit nostri luctus. Per hoc/infernos destructus gemit ama/rissime. Ad sanctam crucem./

Triumphale lignum crucis. tu/ seductos nos reducis ad su/perna gaudia. Portas pandis/vere lucis. fauces claudis hostis//trucis divina potencia. Te adoro/propter illum qui per te gregem pu/sillum reduxit in patria. Confrin/gens per hoc vexillum. Ora vectes et/ sigillum signans infernaliam./

Ad spineam coronam./

Ave caput inclinatum./Despec/tive coronatum spinis infidelium./Circumquaque cruentatum mille locis/perforatum exemplar humilium./O corona preciosa quam cruoris tin/xit rosa. Psalmatoris omnium./ Per te fiat speciosa mens humana/mens spinosa. Declinans in vicium./

Ad vulnus dextre manus/

Salve vulnus dextre manus./velut phyzon rivus planus/miseris scaturiens. Quod videus//in humanus [in honestus et insanus]. Fodit deum nesciens./ Te honoro te adoro. Te requiro te/imploro ut miser et moriens. Ut/ in contritorum choro in quo speran/do laboro nunquam sin deficiens./

Ad vulnus sinistre manus./

Ave to [tu] sinistra christi. perfo/rata que fuisti clavo per/duríssimo. Velut gyon effudisti./rivum tuum quo lavisti. nos a malo/pessimo. Te o vulnus ~~perforamus~~ [adoramus]/ tibi caput inclinamos ut fonti/dulcíssimo. Per te detur ut vin/camus. Hostes et ut gaudeamus in die novíssimo. Ad vulnus/lateris/

O fons ave para/disi a quo quatuor divisi./dulces currunt rivuli Per quos//demones invisí sunt confracti/et elisi et effecti tremuli. Dul/ce vulnus laterale inter fon/tes nullum tale. Nectar inquam po/culi. Ave salve gaude vale. com/tra venenum letale. medecina po/puli. Ad vulnus dextri pedis/

Ave vulnus dextri pedis. tu/ cruoris rivum edis. tigri/comparabilis. per hunc rivum/homo redis ad superne culmen/sedis. ubi pax est stabilis. Per/hoc vulnus hoc foramen. fudit/cruoris

libamen. deus impassibilis./Sis ergo michi solamen in extre/mis et iuvamen dum mors ad/est flebilis. Ad vulnus si/nistri pedis./

Levi pedis perfo//rati. ave vulnus in quo pati./deus homo voluit . Comparandum/ est effrati [eufrati] per quem sumus libe/rati nos quos ortos tenuit./Dulce vulnus dulcis clavus/et cruoris dulcis favus. per istud/efferbuit. Per te resurgat igna/nus emendetur homo pravus/in te qui spem habuit. Een ghe/bet toter reender maghet marie/

O regina nata nati que/vidisti natum pati quis do/lor te tenuit. Non est hoc huma/nitati datum scire nulli vati nullus/homo potuit. Pre dolore perforetur/mea mens et crucietur que dolo/rem meruit. Ne in fine condempnetur sed/per penas emendetur quia carni paruit.//

Een ghebet tot sint ian esvange/liste/

Iohannes esvange/lista. tu sacrarii sacrista/ in quo deus iacuit. Me mun/dus fallit sophista per te michi/dentur ista quae mens mea voluit/Obsecro te per hunc fletum per/ dolorem et per metum. quo cor tuum/tremuit. Cum videres deum spre/tum ut me ducas ad hunc cetum/quem christus eripuit.

“Sermão do frade João de Limoges, monge de Claraval. Reverenciemos a imagem do nosso Salvador.

Considerado por todos o Paraíso dos sublimes gozos, que és Tu, Ó pientíssimo Jesus! A fonte de todo cuidado paterno está em ti. O deleite de toda a brisa que lufá à face. Formas tomam em verdade. Admiramos as consequências e as reverberações do teu sofrimento excruciante. Tu, todas as vezes aquando dos Céus baixaste dadivoso, o nosso luto cessaste. Tudo o que por estes infernos sobrou arruinado, ulula amaríssimo.

À santa cruz.

O triunfal lenho da cruz! Tu, afastando-nos de todo o resto, nos reconduzes às celestiais alegrias. Às portas da luz abres o verdadeiro caminho. As fauces do inimigo implacável fechas com magnipotência. Preces te rogo para estares por perto de todo aquele que se rearrebanhe, pequenino, às tuas ovelhas na terra dos pais. Ao derrubares por este estandarte, que um norte dê às línguas e o silêncio faças por todos os ídolos que abaixo de ti estejam.

À coroa de espinhos.

A cabeça moribunda para baixo olha. Ele a quem coroaram de espinhos, ó depreciado, não é digno de confiança alheia. A toda a sua volta ensanguentado, perfurado é em mil partes do corpo como o modelo exemplar dos humilhados. Quão significativa aquela coroa quanto o róseo daquele sangue tingindo-te. É por teu intermédio que a mente humana dos espinhos

floresce com o espírito, antes desviando-se do caminho reto em meio a tantos vícios, revigorado.

À chaga da mão direita.

Que sob os cuidados de Deus esteja a chaga da mão direita. Como se o córrego raso estivesse de miséria saturado pelas aberrações da natureza. Aquilo que ? no humano [no decente e no doente]. Aguilhoa Deus sem disso saber. Preces te rogo e devoção te consagro. Necessidade de ti tenho e eu te suplico, como um sofredor a morrer, que na multidão dos exauridos contra a qual sofro as dores a mim garantidas, sem jamais esmorecer.

À chaga da mão esquerda.

Glória à mão esquerda de Cristo! Atravessada pelo cravo cruel. Como se o Gíom, o rio onde te banhaste, transbordasse-nos das mais condenáveis vilanias. Ó chaga que tanto louvamos! A cabeça inclinamos em tua direção, fonte dulcíssima. Por ti muito seja dado para que a todos os inimigos vençamos. E assim nos rejubilemos na aurora dos novos tempos.

À chaga do flanco.

Aclamemos a fonte do Paraíso, a partir da qual se divide em quatro rios. Amenos seguem o curso deles, onde espíritos invisíveis surgiram trêmulos, arrancados à força foram e esmagados, pois então. Nenhuma chaga lateral é tão melíflua como tal entre fontes. O néctar, é dito, do cálice. Aclamemos, reverenciemos e glorifiquemos tomados de júbilo. Contrário à letal peçonha, a panaceia do povo.

À chaga do pé direito.

Glória à ferida do pé direito. Tu a público trazes o rio de sangue, se comparado ao Tigre. Os homens por ele concedes retornarem aos Céus, onde a paz se faz perene. Por esta ferida, esta fenda. Uma libação de sangue derramou-se em profusão. Deus impassível. Sê, portanto, o conforto na minha derradeira hora de maior necessidade quando a morte se fizer presente penosa.

À chaga do pé esquerdo.

Do pé trespassado ligeiramente. Reverenciemos a ferida com a qual padecera. Deus quis que o homem fosse comparado ao Eufrates, pelo qual fomos redimidos, dando curso à nossa estirpe. Doce chaga, doce cravo e doce favo de sangue. Foi exatamente por isso mesmo que se apaixonou. Que se refaça o ignorante por Ti e que o depravado se corrija Contigo, onde a Esperança habita. Uma oração à Virgem Maria⁵⁸².

⁵⁸² Traduzido do flamengo. Disponível em:

<https://www.google.com/search?q=tradutor&oq=trad&aqs=chrome.1.69i57j35i39l2j0i512j0i433i512j0i131i433i512j0i131i433j0i433i512j0i512l2.2281j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>.

Ó rainha advinda do filho que viste sofrer tamanha dor que te arrebatou. Não foi isso concedido aos homens? Instruírem-se pela profecia, mas nenhum realizou. A minha mente, que merecia o sofrimento, pela dor foi perfurada e torturada. E para que, no fim, não fosse condenada, mas por expiações corrigida, a carne teve de obedecê-la.

Uma oração a São João Evangelista⁵⁸³.

João, o evangelista, tu repousas, sacristão do sacrário, onde Deus permanece. Ai de mim! O mundo deixa-se ser enganado pelo sofista quando todas as coisas que a minha mente quis me foram dadas por ti. Eu te suplico por meio destas lágrimas, desta dor e deste medo. O quanto deve ter tremido o teu coração? Visto desprezarem tanto Deus ainda, para que me direciones à Ceto, a constelação onde se refugiou Cristo.”⁵⁸⁴

⁵⁸³ Traduzido do flamengo. Disponível em:

<https://www.google.com/search?q=tradutor&oq=trad&aqs=chrome.1.69i57j35i39l2j0i512j0i433i512j0i131i433i512j0i131i433j0i433i512j0i512l2.2281j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>.

⁵⁸⁴ Traduzido por Lucas Maia Lopes Ferreira da Silva e Maria Izabel Escano Duarte de Souza.

Apêndice I – Coleta do fólio 157r do livro de horas BNRJ 50,1,016

“Omnipotens eterne deus qui domini genitum tuum filium dominum nostrum ihesum christum crucem coronam spineam et quinque vulnera subire fecisti ut inimici a nobis expelleres potestatem qui et in cruce pendens matrem suam virginem virgini commendavit presta quaesumus ut [qui] eius passionem veneramur a peccatorum nostrorum nexibus [liberemur] per eundem domini nostrum ihesum christum filium tuum qui tecum vivit et regnat in unitate spiritus sancti deus per omnia secula seculorum. Amem.”

“Ó eterno Deus todo-poderoso, que fizeste o teu filho, e nosso senhor Jesus Cristo, nascer para sujeitá-lo à coroa de espinhos, aos suplícios da cruz e a cinco chagas excruciantes; e assim, desde então, relegaste a autoridade do inimigo em nosso detrimento. Aquele, que sem desviar a atenção um só momento de sua santa mãe, recomendou-lhe que se aprestasse a mostrar como rezarmos para que preces lhe rendêssemos por todo o seu sofrimento, e nos livrássemos assim de tudo aquilo que nos prendia aos grilhões dos nossos pecados. Por nosso senhor Jesus Cristo, teu filho que Contigo, ó Deus, vive e na unidade do Espírito Santo reina por todo o sempre! Amém.”⁵⁸⁵

⁵⁸⁵ Traduzido por Lucas Maia Lopes Ferreira da Silva e pela autora.

Apêndice J - Oração endereçada à Trindade do livro de horas BNRJ 50,1,016 (f. 159r-160r)

“Sancta et summa et gloriosa trinitas et inseparabilis deitas quam sancti angeli collaudant in celo dicentes. Sanctus. Sanctus. Sanctus. Dominus deus omnipotens qui erat qui est et qui venturus est. Ego infelix et miserrimus peccatorum obsecro et invoco scam(?) trinitatem patrem et filium et spiritum sanctum in auxilium meum propter honorem nominis tui. Deus omnipotens exaudi deprecationem meam et concede michi michi(sic) misericordiam tuam et salva me omnibus diebus vite mee. Obsecro omnis sanctos et electos tuos ut pro me peccatore intercedant apud sanctam et gloriosam in [ma]iestatem tuam. O indivisa trinitas et inseparabilis [] in [?] omnis angelos tuos ut veniant in auxilium meum in illa hora quando anima mea de corpore huius mortis erit egressura ut eripiant eam in refrigerio lucis et quietis. Amen.”

“Ó santa, excelsa e gloriosa Trindade, lar da indivisível Divindade, que os santos anjos, em coro, exortam no Céu: Santo, Santo, Santo. O Senhor Deus, todo-poderoso, que foi, é e por todo o sempre será. Eu, ó infeliz e pior dos pecadores, invoco, louvado seja o Vosso nome, a Santíssima Trindade: em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo; e suplico que não me desampare um só momento. Ó meu Deus, todo-poderoso, escutai a minha prece, concedei a tua misericórdia a mim e a cada dia, assim, livrai o meu vinhal de todo mal. Rogo a todos os teus santos e eleitos que junto à Vossa santa e gloriosa Majestade intercedam pelo reles pecador que sou. Ó indivisível e inseparável Trindade [?[in [?], que todos os Vossos anjos venham por mim, quando houver chegado a hora da minha alma desprender-se deste corpo, para refugiarem-na no bálsamo da paz e da luz. Amém!”⁵⁸⁶

⁵⁸⁶ Traduzido por Lucas Maia Lopes Ferreira da Silva e pela autora.

Apêndice L – Oração do fólio 160r do livro de horas BNRJ 50,1,016

*“Confiteor deo Beate marie. et omnibus/ sanctis quia peccavi nimis. cogitatione/locutione. et opere. mea culpa Ideo/precor te. ora pro me./Misereatur tui omnipotens deus. et di/mittat tibi omnia peccata tua. liberet/te ab omni malo conservet et confirmet/ in omni opere bono. et perducatur ad/ vitam aeternam. Amen.”*⁵⁸⁷

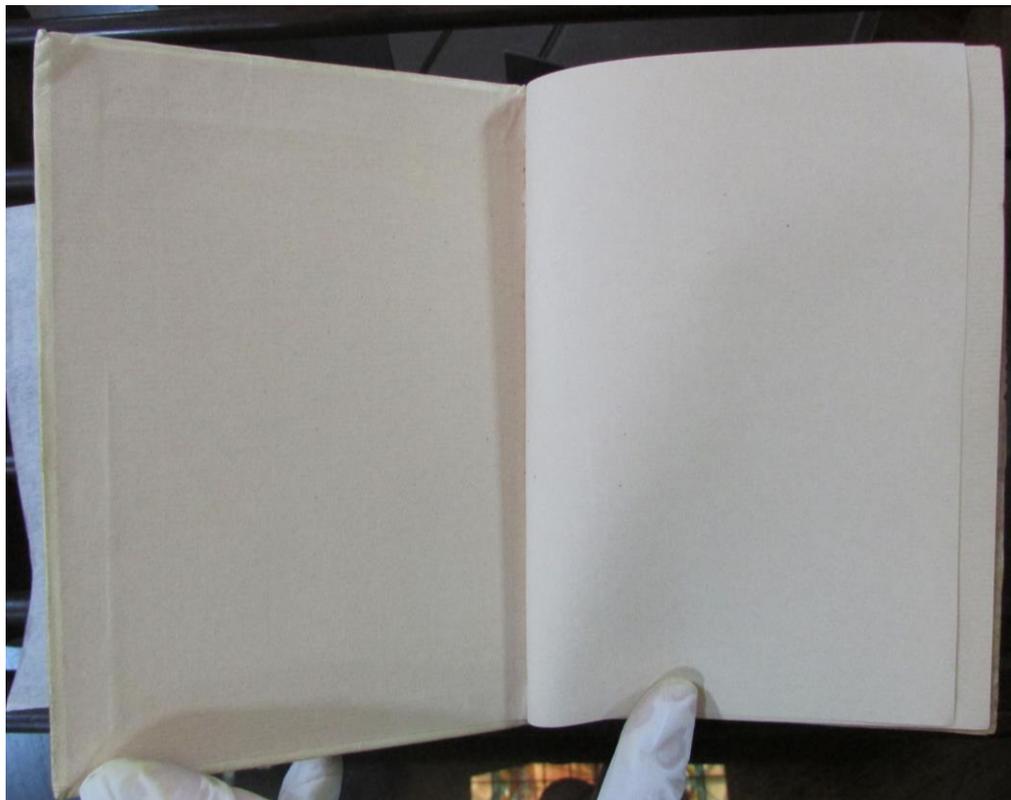
“Confesso a Deus a Virgem Maria e a todos os santos que pequei muitas vezes por pensamentos, palavras, e atos, por minha culpa. Eu te peço orai por mim. Que Deus Todo-Poderoso tenha misericórdia de ti e perdoe todos os teus pecados: que te livre de todo o mal, te fortaleça e confirme em toda boa obra, e te traga à vida eterna. Amém.”

⁵⁸⁷ The ordinary of the mass from the Carmelite Missal. *The liturgia latina project*. Disponível em: <http://www.liturgialatina.org/carmelite/ordinary2.htm>. Acesso em: 26 jan. 2021 e The dominican missal. *The liturgia latina project*. Disponível em: http://www.liturgialatina.org/dominican/mass_ordinary.htm. Acesso em: 26 jan. 2021.

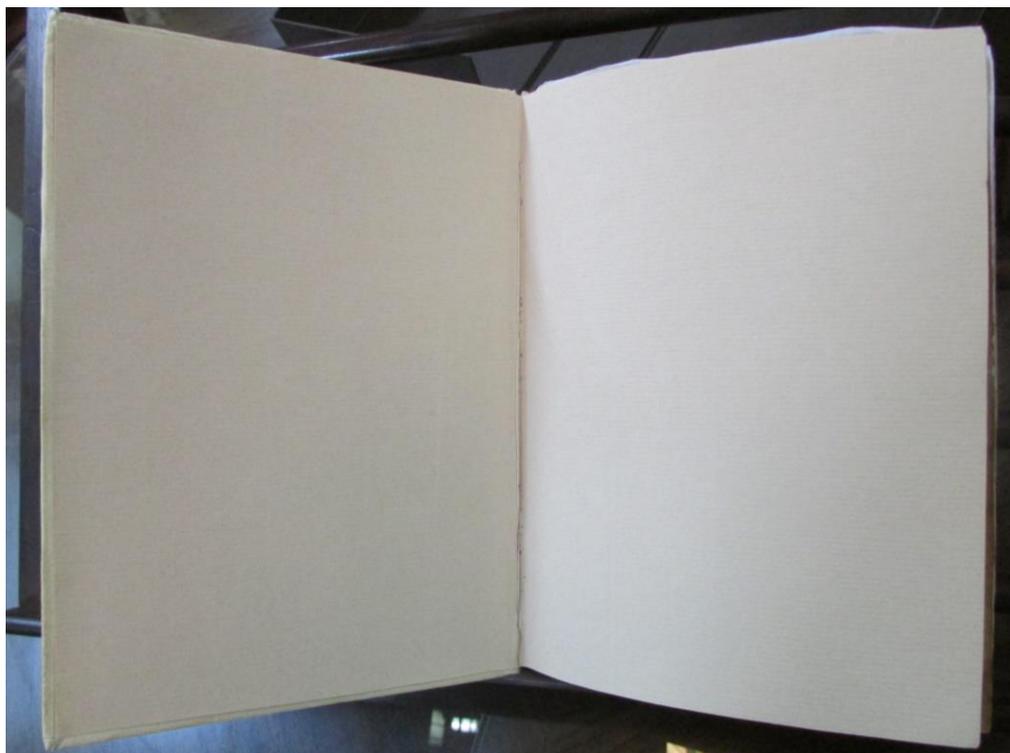
APÊNDICE M - Tabela das obras conhecidas atribuídas ao Mestre de Coëtivy
(As linhas sombreadas de cinza correspondem às obras às quais não tivemos acesso)

TÍTULO	TIPO	LOCALIZAÇÃO	DATA	ACESSO
Livro de Horas Uso Paris	Livro de Horas	Baltimore, Walters Art Gallery (W. 274)	c. 1450-1460	PARCIAL
Ressurreição de Lázaro	Painel	Paris, Louvre, RF. 2501	c. 1450-1460	TOTAL
<i>Miroir Historial</i>	Manuscrito (3 Desenhos a pena)	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Reg. Lat. 767)	c. 1451	TOTAL
Tito-Lívio	Livro de História	Paris, Ass. Nat. Paris (ms.1265)	c. 1455	NÃO
Horas de São João de Jerusalém	Livro de Horas	Paris, BNF (Lat. 1400)	c. 1460	TOTAL
Saltério	Saltério	Baltimore, Walters Art Gallery (W. 297)	c. 1460	PARCIAL
Horas de Coëtivy	Livro de Horas	Viena, Bibl. Nac. Áustria (cod. 1929)	c. 1460	PARCIAL
Livro de Horas Uso Paris	Livro de Horas	Coleção Particular (cod. 106)	c. 1460	TOTAL
Divina Comedia	Livro de História	Paris, BNF (Ital. 72)	c. 1460-1465	TOTAL
<i>Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains</i>	Livro de História	Paris, BNF (FR 64)	c. 1460-1465	TOTAL
Virgem com Menino	Cartão para vitral (Vitrail)	Paris, Igreja Saint Séverin, Coro	c. 1460-1470	TOTAL
São João Evangelista	Cartão para vitral (Vitrail)	Paris, Igreja Saint Séverin, Coro	c. 1460-1470	TOTAL
<i>Salvator Mundi</i>	Cartão para vitral (Vitrail)	Paris, Igreja Saint Séverin, Coro	c. 1460-1470	TOTAL
<i>De Consolatione philosophiae</i>	Livro de História	Paris, BNF (FR 1098)	c. 1465	TOTAL
<i>De Consolatione philosophiae</i>	Livro de História	Nova York, Pierpont Morgan Library (M. 222)	c. 1465	PARCIAL
<i>De Consolatione philosophiae</i>	Livro de História (fragmento)	Malibu, Getty Museum (ms. 42)	c. 1460-70	PARCIAL
<i>De Consolatione philosophiae</i>	Livro de História (fragmento)	Londres, Wallace Collection (M. 320 e 321)	c. 1465 - ?	PARCIAL
<i>De Consolatione philosophiae</i>	Livro de História	Lisboa, Calouste Gulbenkian (L.A. 136)	c. 1465 - ?	NÃO
Missão de Antenor na Grécia; Julgamento de Páris	Desenho a pena e aquarela (Cartões para tapeçaria)	Paris, Louvre, Dep. Arts Graphiques (RF. 2140)	c. 1465	TOTAL
Desembarque dos gregos; Primeira batalha em Troia	Desenho a pena e aquarela (Cartões para tapeçaria)	Paris, Louvre, Dep. Arts Graphiques (RF. 2141)	c. 1465	TOTAL
Quarta batalha; Prisão do rei Thoas; Câmara da Beleza	Desenho a pena e aquarela (Cartões para tapeçaria)	Paris, Louvre, Dep. Arts Graphiques (RF. 2142)	c. 1465	TOTAL
Aquiles diante de sua tenda; Heitor e Andrômeda; Páris assassina Pátroclo	Desenho a pena e aquarela (Cartões para tapeçaria)	Paris, Louvre, Dep. Arts Graphiques (RF. 2143)	c. 1465	TOTAL
Décima-oitava batalha; Morte de Aquiles; Vigésima batalha	Desenho a pena e aquarela (Cartões para tapeçaria)	Paris, Louvre, Dep. Arts Graphiques (RF. 2144)	c. 1465	TOTAL
Chegada de Pentésiléia; Batalha das Amazonas	Desenho a pena e aquarela (Cartões para tapeçaria)	Paris, Louvre, Dep. Arts Graphiques (RF. 2145)	c. 1465	TOTAL
Morte de Pentésiléia; Traição de Antenor	Desenho a pena e aquarela (Cartões para tapeçaria)	Paris, Louvre, Dep. Arts Graphiques (RF. 2146)	c. 1465	TOTAL
Destruição de Troia	Desenho a pena e aquarela (Cartões para tapeçaria)	Paris, Louvre, Dep. Arts Graphiques (RF. 2147)	c. 1465	TOTAL
Comemoração da morte de Heitor	Desenho a pena e aquarela (Cartões para tapeçaria)	Paris, BNF, Estampes (Ob. 62)	c. 1465	NÃO
Frontispício <i>Compendium Romanorum</i>	Livro de História	Paris, BNF (FR 730)	c. 1465-70	TOTAL
Horas de Rivoire	Livro de horas	Paris, BNF (NAL 3114)	c. 1465-70	TOTAL
Livro de Horas Uso Paris	Livro de horas	Col. Part. (vendido em partes em Londres, Lyon, Paris)	c. 1465-70	NÃO
Frontispício de missal	Missal (Bib. Mazarine, ms. 410)	Londres, Coleção A. Kauffman	c. 1465-70	NÃO
São João em Patmos	Folio isolado	Estrasburgo, Coleção R. Forrer	c. 1465-70	NÃO
Livro de Horas Uso Paris	Livro de Horas	Copenhagem, Kong. Bibl., N.K.S. 3758-4°	c. 1465-70	NÃO
Livro de Horas Uso Paris	Livro de Horas	New York, Col. A. Rosenberg, ms. 12	c. 1465-70	NÃO
Livro de Horas Uso Paris	Livro de Horas	Coleção Particular (Sotheby's 12/12/1927, lote 8)	c. 1465-70	NÃO
Pietá	Folio de livro de horas	Coleção Particular (Sotheby's 13/12/1965, lote 211)	c. 1465-70	NÃO
Frontispício Cidade de Deus	Livro de História	Mâcon, Bibliothèque Municipale (ms. 1)	c. 1480	TOTAL
Sepultamento de Cristo	Modelo para escultura (Escultura)	Malesherbes, Igreja de Saint Martin	c. 1495	TOTAL

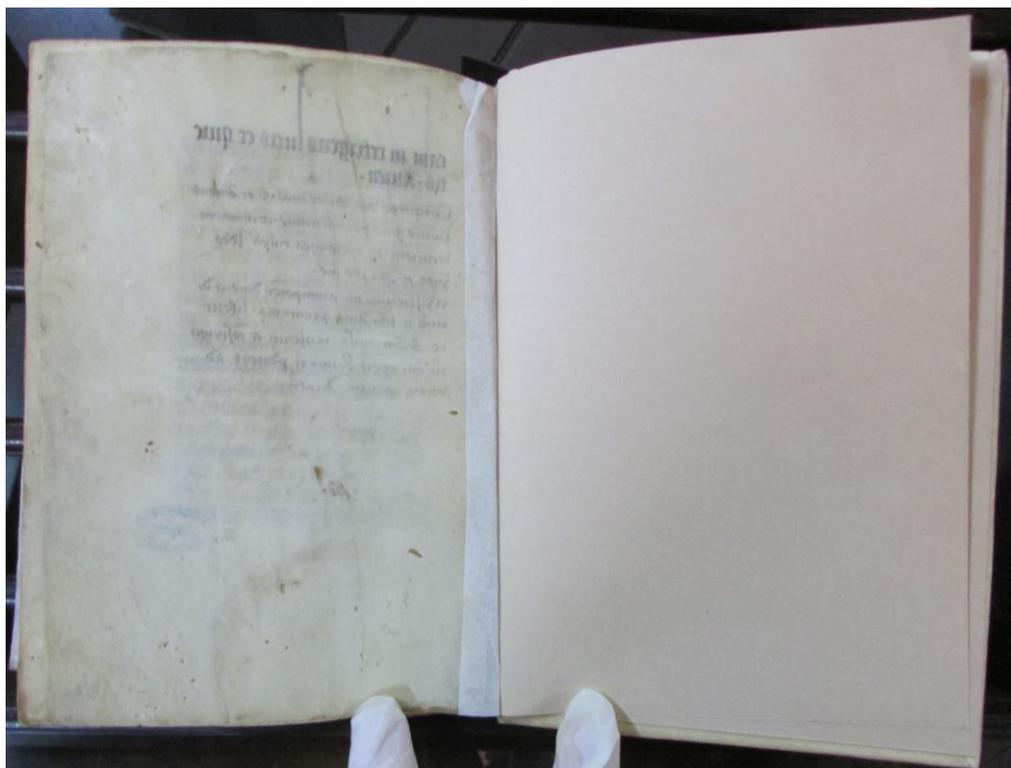
ANEXO A - Imagens do livro de horas BNRJ 50,1,016 que não constam na digitalização da FBN.



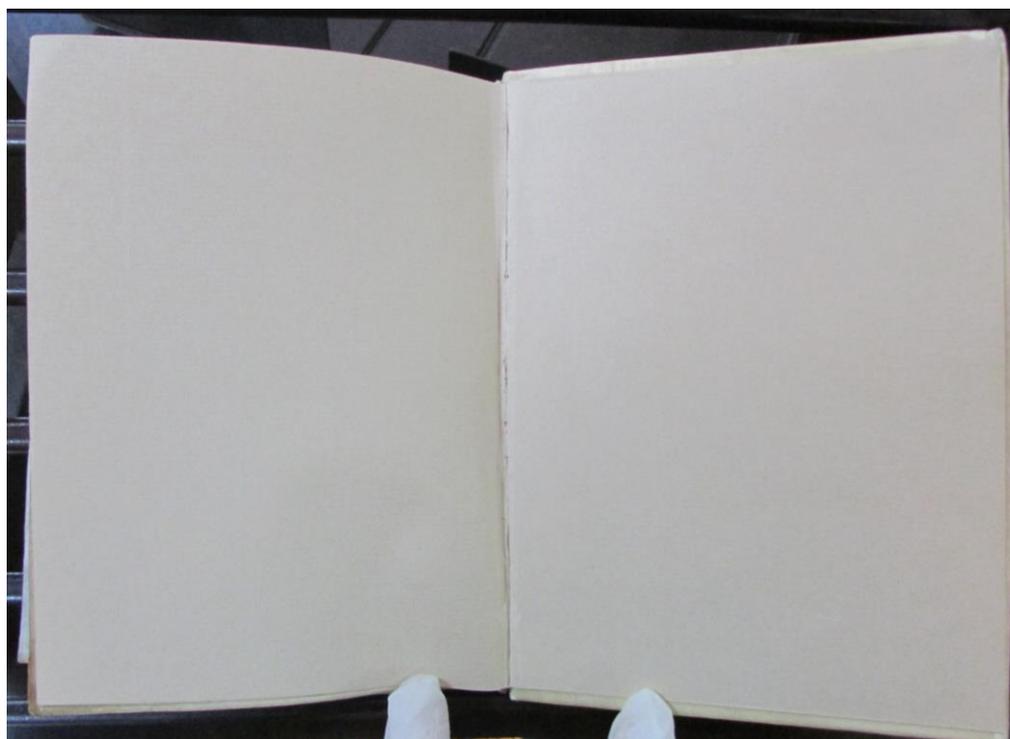
Contracapa frontal e primeira folha de guarda



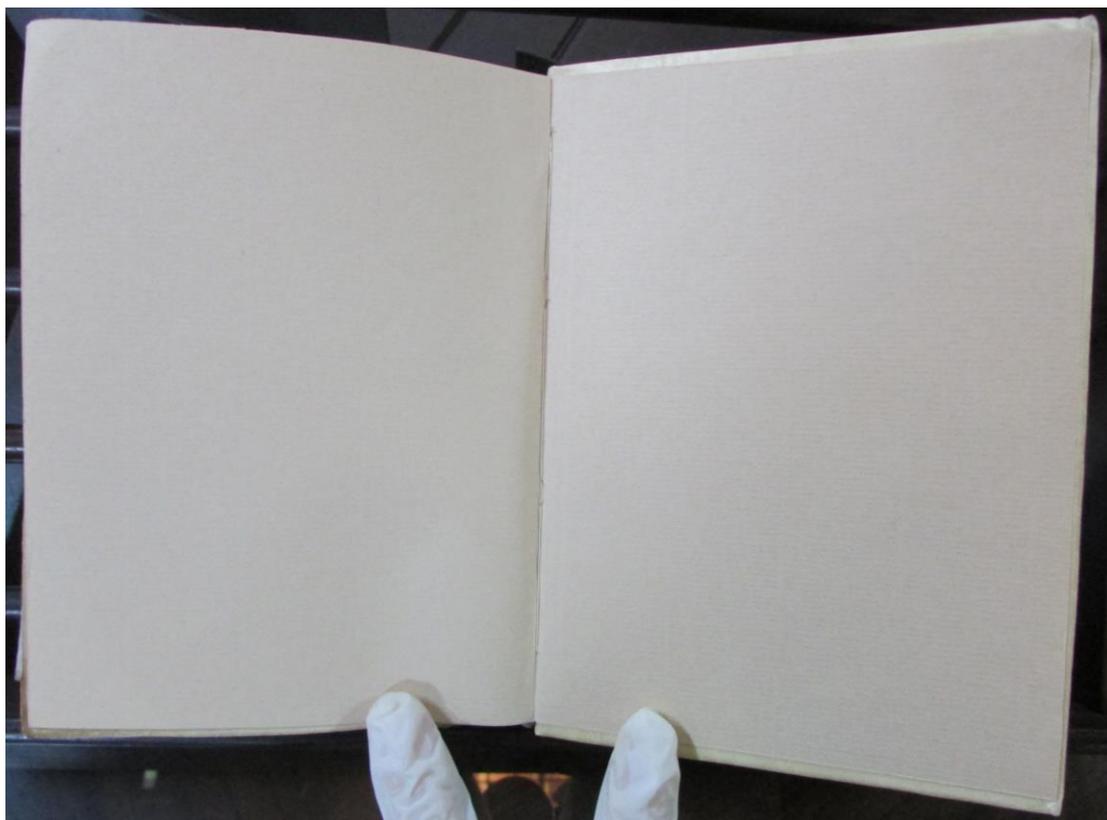
Primeira e segunda folhas de guarda



Fólio 160v e primeira folha de guarda



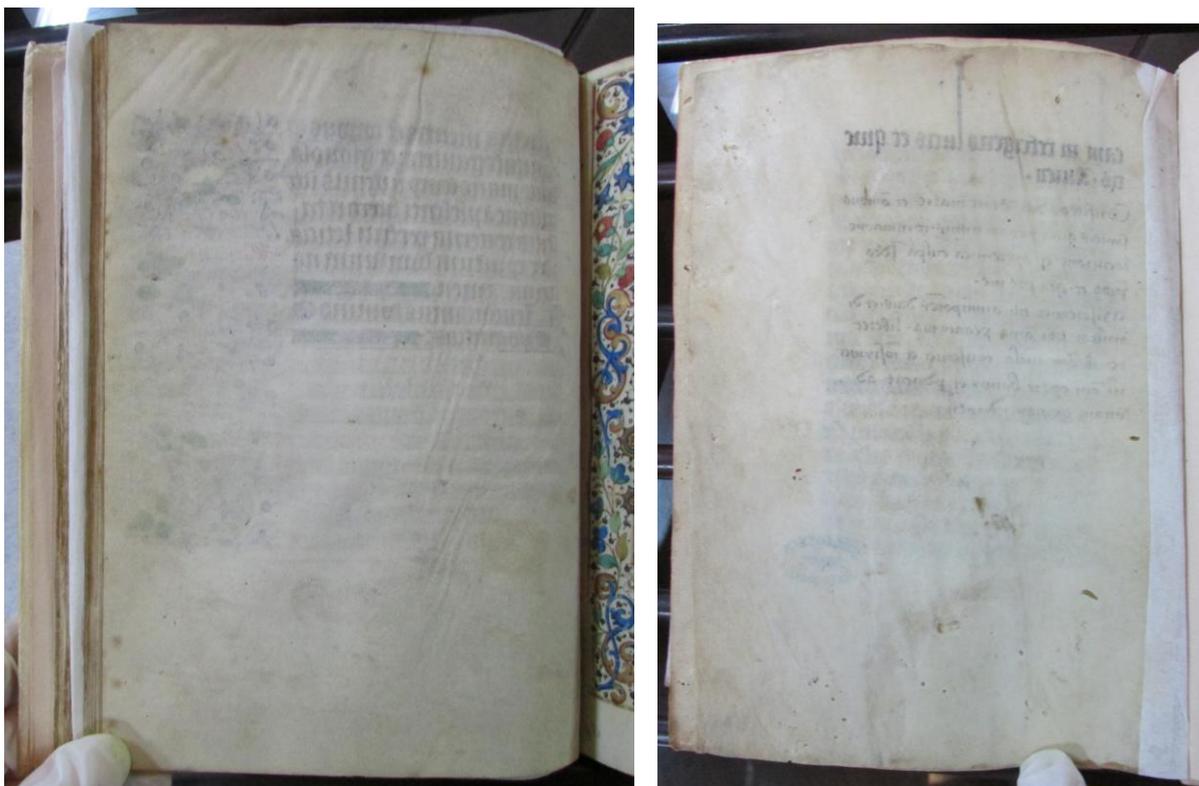
Primeira e segunda folhas de guarda



Segunda folha de guarda e contracapa traseira



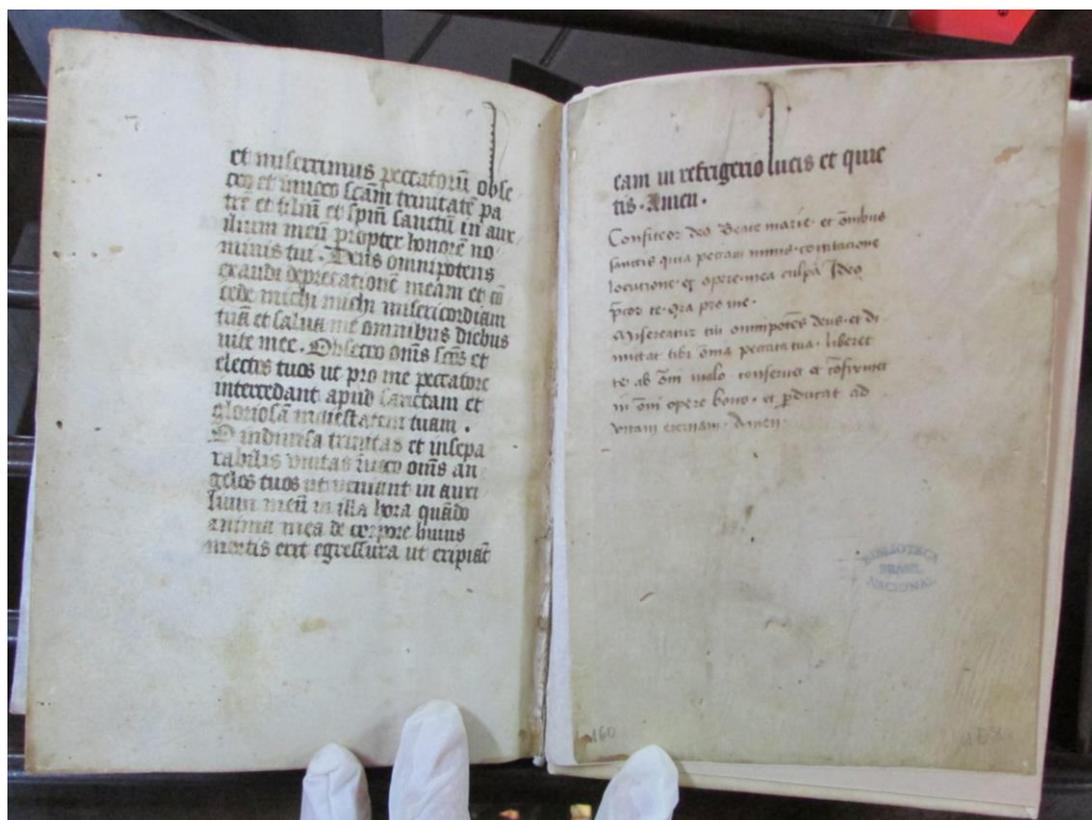
Estojo



Fólios 31v e 160v.



Fólios 31v e 32r.



Fólios 159v e 160r.



Fólios 2v e 3r.



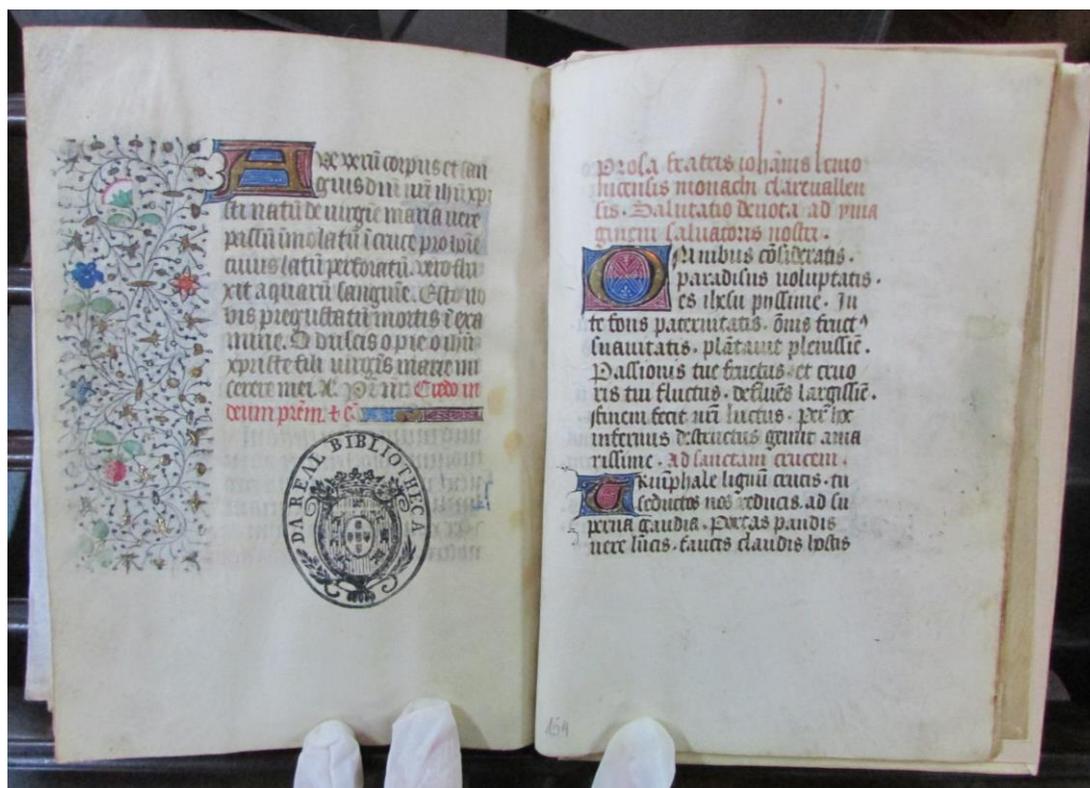
Fólios 16v e 17r.



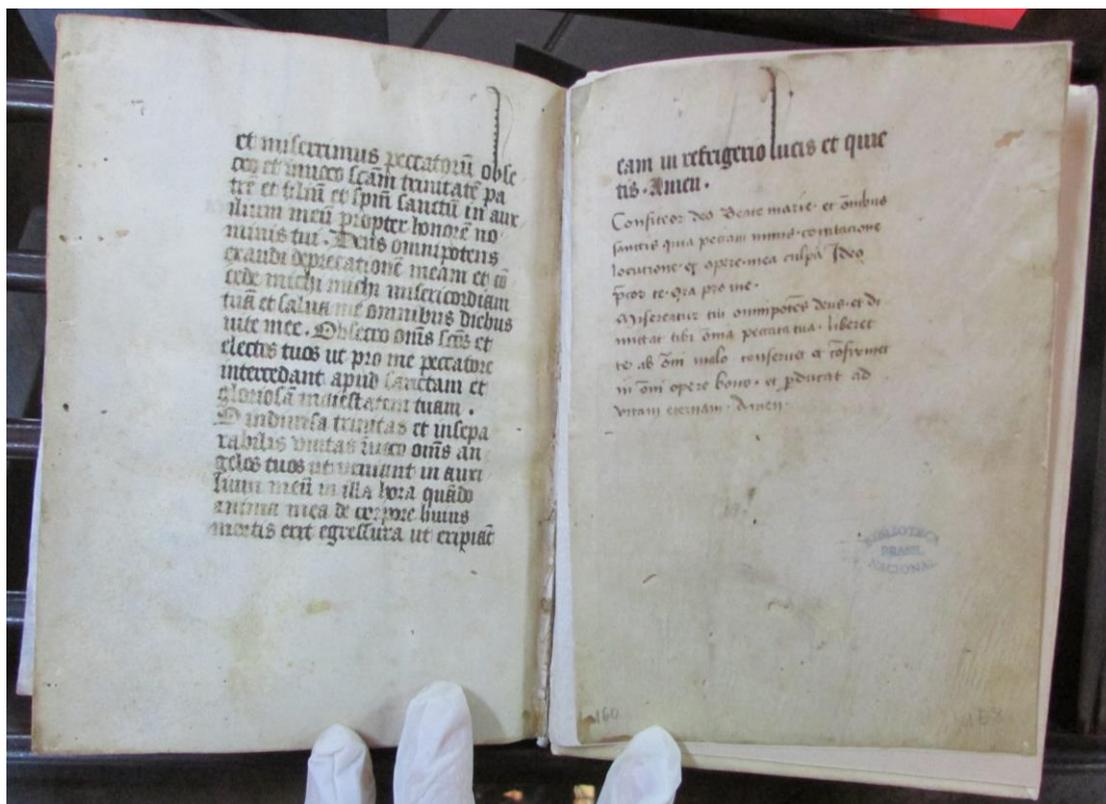
Fólios 17v e 18r.



Fólios 61v e 62r.



Fólios 153v e 154r.



Fólios 159v e 160r.

ANEXO B - Contrato de Adrien Wincart, de 28 de março de 1495, em que se compromete a fazer o sepulcro em pedra na catedral do Castelo de Malesherbes de acordo com os cartões feitos por Nicolas d'Amiens⁵⁸⁸:

Marché par Adrien Wincart pour faire un sépulcre en la chapelle du château de Malesherbes

1495 n. st., 28 mars

(Archives nationales, Minutier central, XIX, 9)

“Je Adrien Wincart, tailleur de ymages demourant à Pa[ris, confesse avoir] promis et enconvenancé à noble homme Jehan Bailly, maistre d'ostel de hault et puissant [seigneur] monseigneur Loys seigneur de Graville, admirai de France, de faire pour et ou nom dud. seigneur en sa chapelle du Boismallesher [bes] ung sepulchre de nostre Seigneur figurant as résurrection, où il y ayra huyt ymages, c'est à scavoit l'image de nostre Seigneur et de sa très digne mère, de saint Jehan l'evangeliste, des trois Maries, de Joseph d'Arimathie et de Nichodème, chacune d'icelles de chine pies de hault et celle de nostre Seigneur envyron demy pié davantage ou envyron, ainsi que le lieu le pourra porter, et le tout juxte l'ordonnance et patron que en a fait maistre Nicolas d'Amyens, lesquelz ymages seront faiz avecques led. sepulchre de pierre de Tonnerre, laquelle led. Wincart sera tenu et promet faire venir à ses despens jusques au port de Grès ou de Nemoux, et dud. port de Grès ou Nemoux led. Bailly sera tenu la faire rendre par charroy aud. lieu de Boismallesherbes. Et oultre led. Wincart sera tenu et promet faire une ymage de nostre Dame de pitié qui aura assise trois pies de hault et l'ymage de nostre Seigneur sera de quatre pies de long ou envyron, aussi faiz de lad. pierre de Tonnerre, juxte l'ordonnance que il plaira aud. seigneur luy faire bailler. Et tout led. ouvrage led. Wincart sera tenu et promet faire bien et deuement et selon lesd. Patrons ou myeulx au dict de gens adee congnoissans, et rendre prest et parfait du jourdhuy en ung an prochain venant, et commencera lundy prochain venant à lad. besongne et continuera sans discontinuacion jusque à la perfection d'icelle sans povoir besongner ailleurs, et ce pour le pris et somme de deux cens frans que led. seigneur sera tenu luy en paier et bailler pour toutes choses quelzconques. Aussi aud. lieu du Boismallesherbes sera tenu [led. seigneur] bailler logis et chambre aud. Wincart pour besongner et demourer tant qu'il vacquera à lad. besongne. Et sur laquelle somme de IIC l.t. led. Adrian Wincart confesse ja avoir receu dud. seigneur par les mains dud. Bailly la somme de XXX l.t., dont quictance, et le surplus luy sera

⁵⁸⁸ GRODECKI, C. Le Maître Nicolas d'Amiens et la mise au tombeau de Malesherbes. À propos d'un document inédit. In: *Bulletin Monumental*, t. 154, n. 4, p. 340, 1996.

paie au feur et ainsi que led. Wincart fera led. ouvrage. Et si sera tenu et promect d'aider à asseoir lesd. ymages en luy baillant aide pour ce faire sitost qu'ilz seront prestz et parfaiz. Promect., Oblig. corps etc. Fait et passé l'an mil CCCCIIIIXX et quatorze le samedi XXVIIIe jour de mars avant Pasques”.

Logo abaixo:

1495, 1er juin. “Led. Vincart confesse avoir reçu de mond. seigneur l'admirai par les mains dud. Bailly la somme de quarante six livres tournois sur le contract cydessus. Fait le lundi premier jour de juing IIIIIXX et quinze”.

ANEXO C - Em seis de outubro de 1479, Colin d'Amiens comparece diante de Louis Barthelemy e Lucas Malevault, notários em Châtelet de Paris, para assistir e consentir uma venda de terras feita por sua mãe à Igreja Saint-Corneille de Compiègne⁵⁸⁹:

“Fut présente en sa personne Jehanne Phelippe, vefve de feu Andy d’Ypre, en son vivant hystorieur et enlumyneur, bourgeois de Paris, demourant en la rue Quiquempoit, laquelle de son bon gré, bonne voulenté, propre mouvement et certaine science, sans force, fraude, erreur, séduction, contraincte ou aucune decevance, mais pour son cler et évident prouffit faire et dommage entre autres choses eschever, sur ce bien conseillée, pourveue, avisée et délibérée comme ele disoit, recongnut et confessa, en la présence et par devant lesdits notaires, comme en jugement par devant nous, avoir vendu, cédé, quitté, transporté et délaissé et par la teneur de ces présentes lettres vend, cède, quitte, transporte et délaisse du tout dès maintenant à toujours perpétuellement, promis et promet garantir, délivrer et défendre envers et contre tous en jugement et hors et partout ailleurs où mestier et requise en sera, de tous troubles, debtes, lettres, dons, douaires, obligations, ypothèques, ventes, aliénations, euvictions, et de tous autres empeschemens quelxconques, jusques à la quantité de dix muys de terre seulement, à religieux et honneste personne damp Paul de Hetrus, religieux et grand prieur de l’église saint Cornille de Compiengne, acheteur, pour au prouffit et fondation de la chapelle Saint Nicolas nommée le Revestiaire en ladite église Saint Cornille,... les héritages et possessions cy après déclarez, appartenans à icelle vefve venderesse de son propre héritage, assis à Prompt le Roy ou pays de Beauvoisis, en la prévosté de Mondidier, et ès environs ... une mesure où souloit avoir maison, appelée anciennement la Carrière, jardins, vignes, lieux et appartenances ..., pour le prix de IX livres tournois monnoie courant... Ad ce présens et comparans par devant lesdits notaires Nicolas d’Ypre, dit d’Amiens, aussi hystorieur et enlumyneur, bourgeois de Paris, filz dudit feu Andry d’Ypre et d’icelle vefve, et Colart ostelier, marchant tenneur, demourant à Compiengne, procureur de Gile d’Ypre, sa femme, fille d’icelle vefve...”

⁵⁸⁹ OGET, N. Le Maître de Coëtivy, ‘peintre d’histoire’ à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle. 2013. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Université Paris IV, Sorbonne, Paris, 2013, p. 139.

ANEXO D - Em 1474 Colin d’Amiens recebe seu pagamento por ter pintado sobre tela o cartão de um “joyau” de ourivesaria para a Igreja de Saint-Jacques-de-l’Hôpital por ocasião da Festa de Deus⁵⁹⁰:

“A Nicolas d’Amiens, peintre, pour sa peine et sallaire d’avoir pourtrait, paint et fait ung patron sur toille du joyau à porter Nostre Seigneur le jour de la Feste Dieu que l’en fait pour ladicte eglise [Saint -Jacques l’Ospital]; ledit patron fait pour bailler aux orfevres qui font ledit joyau, XXIV s.”

ANEXO E - Em 1464, Colin d’Amiens recebe seu pagamento pela decoração de quatro bandeiras nas quais ele pintara vinte e quatro grandes flores de lis⁵⁹¹:

“A Nicolas d’Amiens, peintre, demourant à Paris, la somme de 20 l. t., contenue oudit septiesme roolle, pour avoir fait et assiz de fin or batu sur lesd. quatre bannières 2 grans fleurs de liz, c’est assavoir: en chacune six, trois de chacun costé, au pris de cent solz tournois pour chacune bannière, pour or et façon : pour cecy, par sa quittance escripte le 14 may 1464, cy rendue, 20 l. t.”

ANEXO F - Encomenda do cartão para a estátua destinada ao túmulo de Luis XI em Notre-Dame de Cléry, circa 1480-83, acompanhado do desenho traçado por Jean Bourré e a descrição⁵⁹²:

“Mestre Colin d’Amiens, il fault que vous faciez la pourtraiture du Roy nostre sire, c’est assavoir: qui soit à genoux sus ung carreaul comme ycy dessoubz, et son chien costé luy, son chappeaul entre ses mains jointes, son espée à son costé, son cornet pendent à ces espauls par derrière, monstrant les deuz botz. Oultre plus, fault des brodequins, non point des ouseaulx: le plus honeste que fere ce porra: habillé comme ung chasseur, atout le plus visaige que pourrés fère, et jeune et plain; le nez longuet et ung petit hault, comme savez; et ne le fectes point chauve”.

⁵⁹⁰ OGET, N. Le Maître de Coëtivy, ‘peintre d’histoire’ à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle. 2013. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Université Paris IV, Sorbonne, Paris, 2013, p. 140.

⁵⁹¹ Ibidem, p. 141.

⁵⁹² Ibidem, loc. cit.



“Le netz aquillon;

Les cheveux plus longs derrière;

Le collet plus bas moiennement;

L’ordre plus longue et basse: saint Michel bie fait;

Item, le cornet mis en escherpe;

L’espée plus cort et en fason d’armes;

Item, les poulsses tous droiz: le chapeo bien renverssé.”

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Maria Izabel Escano Duarte de Souza

Data da defesa: 30/11/2022

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Correia Leandro
Pereira**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 12 /01/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))