

# LES DIVORCEUSES.



Chez Aubert, Pl. de la Bourse.

Imp. Aubert & C<sup>ie</sup>

— Citoyennes . . . . . on fait courir le bruit que le divorce est sur le point de nous être refusé . . . .  
constituons - nous ici en permanence et déclarons que la patrie est en danger! . . . .

---

## Anotações sobre o nascimento da gravura de estampa (mestres anônimos)

Notes of printmakers origins  
(the earliest engravers)

**palavras-chave:**  
gravura de estampa;  
artífice; artista; desenho;  
história da gravura

Ensaio sobre o nascimento da gravura de estampa na Europa, no século XV, no momento da construção da noção do artífice/artista, onde ainda se confundiam nas oficinas a autoridade dos ofícios com a distinção do autor. Investiga também as relações entre a gravura e o desenho em movimento especulares.

**keywords:**  
prints; artificer;  
artist; drawing;  
history of printmaking

Essay on the birth of printmaking in Europe in the XV century when the construction of artificer/artist notion and the crafts authority was still doubtful in the workshops. It also investigate the relations between prints and drawings in specular motion.

Tudo indica que a gravura e a xilogravura em particular nasceram no Oriente, com alguns séculos de antecedência de sua prática firmar-se no Ocidente como meio eficaz de replicar imagens e informações. Muito provavelmente os primeiros usos foram para estampar e decorar tecidos, mais notadamente na Índia, e para gravar imagens budistas na China, na Coreia e no Japão. Mais que fixar datas é importante notar a coincidência de usos no seu surgimento na Europa, no século XV, onde ela se prestou também à estamperia de têxteis e fixação de iconografia cristã.

As condições técnicas para reproduzir estampas, materiais e ofícios necessários, são muito anteriores a sua prática europeia, mesmo se pensarmos numa história da técnica estritamente ocidental. Todos os equipamentos fundamentais são desenvolvidos durante a Idade Média, termo aqui usado mais por costume do que por convicção. No dizer de William Ivins Jr., o homem moderno fica tão maravilhado com o que disseram os gregos que não se pergunta o que eles não sabiam fazer. Seguindo esse mesmo truísmo, fica-se tão indignado com o que se imagina ter sido o modo de vida dos europeus cristãos dos primeiros séculos, que não se observa tudo o que eles podiam fazer. Não eram literatos, mas resolviam bem problemas sociais, agrícolas e mecânicos: inventaram prensas de cilindro para moer os grãos, prensas de platinas para extração do azeite de oliva, que seriam as futuras prensas de gravura em metal e de tipografia; inventaram moldes para fabricar ferramentas de grande eficiência e precisão, fundamentais inclusive para os futuros tipos móveis; criaram todo o equipamento de montaria, esporas, ferraduras, arreios, celas etc.; eram aparatosos, com seus sistemas de carretilha, biela-manivela, moinhos de vento; desenvolveram a álgebra, a óptica, o uso da pólvora, os processos de destilação, sistemas de numeração e os moinhos para fabricação de papel, encetando assim toda a tecnologia básica que iria sustentar a futura indústria gráfica.

A revolução econômica que irá viabilizar a ideia de circulação, uma das mães do mundo da estampa volante, é baseada no engenho mecânico e na força animal, para substituir o trabalho escravo, expurgado da sociedade pelo pensamento cristianizado. Por isso, desde o início a estampa serviu também ideologicamente à religião, como ícone venerado, ex-voto, talismã contra a peste ou a morte súbita, seguro contra o inferno e objeto de edificação para a fé. Na ordem laica foi um excelente instrumento de informação e documentação. Ilustrou os anais da guerra e da paz, consagrou grandes homens, satisfez curiosidades. Nas

ciências, apareceu onde os desenhos diziam mais que as palavras. Pela primeira vez, através das imagens repetidas, as obras-primas puderam ser vulgarizadas e os artistas ampliaram muito seus repertórios. Mas, diante dessa massa de imagens replicadas, os valores artísticos são só parte dos valores que o grande leilão do tempo nos propõe sobre as estampas.

Se as primeiras xilogravuras já eram fruto de trabalho colaborativo, onde desenhista e entalhador partilhavam a construção da matriz, no caso dos primeiros talhos-doces, nome pelo qual eram conhecidas as gravuras feitas em chapas de metal, a situação era outra. Desenhista e gravador, na grande maioria dos casos, é a mesma figura. Ourives, desenhistas, escultores e pintores foram a um só tempo os primeiros gravadores em metal e não eram simples artesãos a trabalhar com buris sobre metais preciosos. Eram agentes de uma pequena indústria de luxo, que servia a abades, prelados, príncipes e ricos comerciantes, como Ghiberti, Verrocchio, Pollaiuolo, Mantegna, Schongauer e Dürer, por exemplo. Não é diferente o caso de muitos dos chamados mestres anônimos. Portanto, a estampa em talho-doce, em seus primeiros tempos, não se dirigiu muito frequentemente ao comércio popular de imagens. Mesmo se pensarmos nas primeiríssimas, dentre aproximadamente três mil estampas produzidas nas primeiras décadas de prática do talho-doce, seiscentas já exibem claramente algum tipo de marcas identificadoras, como monogramas, traços estilísticos, iniciais, que tanto poderiam identificar um mestre gravador quanto um ateliê, figuras que se confundem nesse momento, onde a noção de autoria está muito distante da visão que partilhamos hoje sobre o assunto. Há também trocas entre as escolas do norte e dos países meridionais, Flandres e Itália, por exemplo, onde há um trânsito interno e intenso, no que se refere às construções estilísticas e técnicas. Os gravadores se copiam mutuamente e não hesitam em apoderar-se de desenhos e pinturas alheias, adicionando delas figuras e todo tipo de informação aos seus repertórios. E nesse copiar, as interpretações são muito livres e eloquentes. Não é chegado ainda o momento da estampa de reprodução e os mestres primitivos são todos, cada um à sua maneira, gravadores de grande originalidade.

### **Alguns dos mais importantes mestres anônimos**

**Mestre do Gabinete de Amsterdã**, cujo nome provém do fato de oitenta trabalhos conhecidos desse artista estarem no Gabinete de Estam-

pas do Rijksmuseum, em Amsterdã, é um dos mais interessantes gravadores desse período inaugural da estampa no Ocidente. O número de obras não difere muito do de mestres conhecidos como Martin Schongauer, que tem contabilizadas setenta e sete gravuras ou Israel van Meckenem, com cinquenta e um exemplares documentados como de sua autoria. Mas a raridade do conjunto desse mestre anônimo reside no fato de serem estampas gravadas a ponta-seca e não a buril, que é a ferramenta adotada por todos os primeiros gravadores em metal. Também conhecido como Mestre da “Hausbuch”, o total de sua obra conhecida não ultrapassa em muito a uma centena de estampas diferentes, sendo que setenta são provas únicas. No momento nascente da gravura como fenômeno de repetição é notável a presença desse artista que, ao que tudo indica, usa um meio de reprodução como baliza para experiências com o desenho, abrindo mão de tiragens elevadas. Some-se a isso, a escolha da ferramenta. Uma ponta-seca, por mais que bem gravada, não ultrapassa a algumas dezenas de cópias, ao contrário de um buril, que pode nos dar muitas centenas de exemplares.

A coleção entrou inteira para o Gabinete e pertencia à coleção do Barão van Leyden, sendo conservada até o século XVIII numa pasta com a inscrição “mestre desconhecido – gravuras em cobre”. Pelos estudos realizados, a partir do final do XIX, parece que a coleção já entrou para o acervo do Barão como um álbum ou pelos menos se afirma que vieram de uma mesma fonte.

Jean Duchesne, em 1834, em seu livro *Voyage d'un iconophile* noticia a presença no Gabinete de Amsterdã do conjunto de obras do “mestre holandês mais antigo desse país”, cujo trabalho pode ser datado de 1480, aproximadamente, e de quem “raramente se encontram outras peças nos gabinetes de estampas, mesmos os mais ricos”. Duchesne é o primeiro a distinguir a obra desse mestre e já aponta a existência de outros raros trabalhos dele nos gabinetes de Londres, Dresde, Berlim e Viena.

H. A. Klinkhammer, em 1857, futuro conservador-chefe do Gabinete de Estampas de Amsterdã, e Passavant, outro estudioso das estampas antigas, em 1860, ligam a obra desse mestre anônimo à escola de Van Eyck ou de Hans Memlinc e chegam a discutir a presença de três diferentes artistas no conjunto de obra. Harzen, também em 1860, afirma que o mestre não é holandês, mas alemão, relacionando sua obra impressa a desenhos de um artista, do mesmo modo anônimo, que atuou no XV. Desde então, essa afirmação divide as opiniões sobre a nacionalidade do artista. Os estudos desenvolvidos mais recentemente mudam a

datação da obra e a posicionam entre 1455-1465 e 1490-1510.

Mas o que mais interessa é observar o estilo livre do desenho e do corte no metal dessas estampas, devido certamente ao uso da ponta-seca, ao que tudo indica fenômeno único no século XV. E, pode-se notar também, a diferença entre algumas estampas mais hesitantes, do começo da obra, e o pleno e elegante uso da ferramenta, onde a precisão do gesto lembra muito de perto alguns desenhos à ponta de prata, ao mestre também atribuídos.

As primeiras estampas são pequenas e de composição muito simplificada. Os contornos são muito marcados e as talhas mecânicas e fechadas em si mesmas; têm aspectos semelhantes ao de uma gravura em talho-doce gravada por um iniciante em seus primeiros contatos com a técnica, mesmo em nossos dias. Mas, ao mesmo tempo, já dão mostras de um corte decidido e direto e de um desenvolvido senso de humor, característico desse mestre, além da força e da competência das talhas que parece crescer de estampa a estampa. A figura de transição no conjunto de obra parece ser a gravura do *bulldog* coçando-se – maior em escala e com grande independência de realização. Note-se que a direção das talhas não segue os contornos, mas acaba criando-os, demonstrando também precisão nos cortes curtos, telegráficos, e domínio cuidadoso da plástica.

O controle das talhas curvas e sua efetiva plasticidade parecem anunciar a obra de Martin Schongauer, o mais importante mestre alemão dos primeiros tempos do talho-doce.

A tradição escultórica e complexidade crescente do domínio espacial nas cenas ficam mais e mais evidentes nos trabalhos da maturidade, além da maior desenvoltura no desenho das expressões faciais, onde as talhas ficam cada vez mais finas e variadas em sua estrutura (gravura 10). Há também uma crescente elegância e variedade das figuras nas estampas (ver figuras 12 e 13), que muitas vezes são ilustrações de literatura medieval relacionada a assuntos variados, como por exemplo ao cuidado que os homens devem tomar ao entrarem em contato com a força e o poder das mulheres, nas histórias que circulavam com humor nas ricas cortes europeias da época, para as quais o mestre deve ter trabalhado.

A obra madura desse artista apresenta uma nova organização da sintaxe linear. As paralelas e contra-talhas praticamente desaparecem e cedem lugar a um toque mais independente da ponta cortante, que transforma o conjunto num grande jogo tonal modelado e não mais

numa construção plana e angular. O gravador chega a uma nova e firme resolução formal, onde o espaço entre as figuras passa a ter também papel relevante na construção da cena, insinuando uma atmosfera, num trabalho altamente original.

Nas estampas citadas acima encontramos todos os elementos fundamentais da gravura de Dürer *A sagrada família com borboleta*. Há bastante probabilidade de a gravura do Mestre do Gabinete de Amsterdã ter servido de modelo para a de Dürer. E não deixemos de notar que essa segunda ainda perde o efeito de intimidade e paz presentes no trabalho do mestre mais antigo.

A dança das influências é intensificada nos trabalhos mais tardios, como na *Adoração dos Magos*, onde o mestre de Amsterdã utiliza elementos da gravura de mesmo tema de Schongauer, somando a eles figuras de Rogier van der Weyden presentes nas pinturas do altar-mor de Santa Columba, em Colônia. O esfumado produzido pelas rebarbas da ponta-seca é mais visível que nos trabalhos anteriores e parece indicar que se assume a ferramenta e seus efeitos particulares cada vez mais. As características estilísticas de sua obra gráfica indicam a presença de um pintor e desenhista e não somente de um gravador especializado. Muitas identificações foram propostas ao mestre, mas nenhuma inteiramente convincente. Além da coleção de estampas, também lhe foram atribuídas pinturas, desenhos, esculturas, vitrais e livros ilustrados.

Ao que tudo indica, a gravura em talho-doce nasceu no Vale do Reno, em torno de 1430, tendo sua prática se estendido a Flandres, aos Países-Baixos, Alemanha, Borgonha, Suíça e Itália, nesse caso mais precisamente aos ateliês dos ourives florentinos, que também reclamam sua invenção. Os estudos mais recentes apontam para uma simultaneidade de nascimentos, seguida de uma ativa troca de saberes, sabores e fazeres. Na primeira metade do XV, calcula-se que devam ter sido produzidas nesse cenário algo em torno de três mil tiragens a partir de matrizes de metal, contra aproximadamente dez mil feitas com imagens xilogravadas, sendo as edições xilográficas muito maiores em total de provas, o que explica a raridade dos primeiros talhos-doces.

Muitos são os mestres anônimos identificados com obras relevantes nesses primeiros tempos da gravura em metal, como o Mestre dos Jardins do Amor, especialista em cenas cavalheirescas, o Mestre das Cartas de Jogar, cujo nome identifica a especialidade, o Mestre da Paixão de Berlim, outro nome autoexplicativo, o Mestre das Bandeiro-



las, o Mestre do Calvário, mas nenhum deles é mais importante que o Mestre E. S., cujas estampas a buril são sempre identificadas com esse monograma de duas letras. Mais importante gravador ao norte dos Alpes antes de Martin Schongauer, deixou mais de trezentas gravuras sobre temas sacros e profanos. Com a grande circulação de suas estampas exerceu profunda influência na gravura, na pintura e na escultura de seu tempo, fornecendo e/ou transmitindo informação iconográfica de largo alcance. Parece ter nascido em Estrasburgo ou ao menos nessa região, tendo sido educado em Basel, com passagem pelo ateliê do Mestre de Cartas de Jogar. Não se sabe se esteve em Flandres, mas há influência dos Van Eyck em seu estilo. Não atinge estilisticamente grande porte como inventor, mas sua obra é fundamental para a construção de um saber técnico e de uma sintaxe para a nova arte da gravura. Começando como ourives, vai-se libertando da artesanaria herdada e desenvolve um sólido sistema de cortes para gravar, com um esquema regular de talhas e contra-talhas, base para chegarmos através da obra de Schongauer ao sistema futuramente desenvolvido por Dürer. É um típico representante do alto gótico, com sua estrutura alongada para as figuras e espaços angulares para a construção das cenas.

### Os niellos do Quattrocento italiano

Niello, do latim *nigellum*, era o nome dado à matéria composta por um esmalte negro, constituído por porções de cobre, prata, chumbo e enxofre, introduzido nos encavos da uma placa de metal precioso gravada a buril, mas também era o nome da prova sobre papel feita pelo ourives-nielista, antes da esmaltação da referida placa decorativa. O Monge Teófilo descreve a técnica em seu livro sobre os processos técnicos das diversas artes, no século XII. Há também exemplos de niellos entre os séculos X e XIV na Europa, mas o período dourado de sua feitura ou de sua revivência, já que há notícias sobre ser uma técnica herdada dos antigos romanos, é no XV, em Florença, onde centenas de placas de prata são nieladas com grande talento e por grandes mestres. Algumas obras-primas se conservam até hoje, como uma *Crucificação* e um *Coroamento da Virgem*, presumivelmente gravadas por Maso Finiguerra ou Matteo Dei; outra *Crucificação* e uma *Ressurreição* são também obras importantes atribuídas a Francesco Francia e conservadas em Bolonha. Muitas vezes ao desenho esmaltado eram adicionadas



pedras preciosas, pérolas e a incrustação de outros metais. Segundo Vasari, antes de esmaltar, para conferir o desenho, havia o hábito de tirar uma impressão em terra, sobre a qual se tiravam provas em enxofre e também com tintas a óleo por pressão, com o uso de brunidores. Trabalhava-se tanto com temas religiosos quanto profanos. Eram peças únicas e podiam ser parte de outros objetos, como relicários, caixas, espelhos etc. Não eram destinados à reprodução e, geralmente, sua escala era muito pequena. Podiam ser ovais, circulares, ter a forma de figuras geométricas variadas e mesmo em formatos irregulares. Um dos mais famosos niellos é o *Coroamento da Virgem*, realizado em 1452 para o Batistério San Giovanni, em Florença, atribuído a Maso Finiguerra. A paternidade é corroborada por Vasari em seus escritos sobre a vida dos artistas e no Tratado de Ourivesaria, de Benvenuto Cellini, que atribui a execução da peça a Finiguerra e o desenho a Antonio Pollaiuolo. Hoje, a tese de que a invenção da gravura em metal é de Finiguerra, sustentada por Vasari, é desacreditada, mas não há como negar a enorme contribuição para a gravação a buril, qualquer que seja o seu propósito, que homens como Pollaiuolo e Finiguerra deixaram. Basta conferir a estampa/tratado de anatomia *A batalha dos homens nus* gravada por Pollaiuolo. Eles criaram uma nova forma de desenhar e prepararam o terreno para Mantegna. A gravura em metal do norte da Europa e a italiana são ambas filhas da ourivesaria, mas enquanto a primeira se manteve por um bom tempo ligada a esse ofício, até Dürer, a tradição florentina já começava se libertando dele e aproximando-se da pintura e do desenho, participava das discussões que essas artes suscitavam no Quattrocento. Os nielistas italianos receberam, além das contribuições de Finiguerra e Pollaiuolo, as de Ghiberti e Donatello, que baseavam-se numa nova visão sobre o desenho.

Essa tradição italiana funda dois modos de construção gráfica em talho-doce, a chamada *maneira fina*, filha do niello, de sua fatura, construída com talhas fechadas e cruzadas e a *maneira larga*, feita de linhas paralelas e espaçadas, à maneira dos desenhos a pena. Muitas vezes há o uso conjugado dos dois procedimentos.

Finiguerra era filho de ourives, nasceu em 1426 e frequentou o ateliê de Ghiberti, trabalhando com este e com Pollaiuolo, sempre em Florença, onde morre em 1464. É citado em vários textos de época como um dos principais decoradores, tendo trabalhado tanto no Duomo quanto no Batistério. Há indicações do alto preço atingido por suas

obras ainda em vida. Segundo Vasari, Finiguerra era, sobretudo, um excelente desenhista.

Isso tudo nos leva a uma reflexão sobre as qualidades abstratas das estampas, num mundo de imagens que começa a se articular na Europa em meados do XV. O que constitui uma estampa não é somente o meio ou a técnica da qual se vale a imagem para ser engendrada, mas também um agregado de vocações do qual temos que produzir desempate e ao qual temos que responder. As imagens repetidas começam a promover uma profunda mudança nos repertórios do desenho, em grande parte pela nova extensão de suas estratégias e por sua portabilidade. Não nos esqueçamos de que a Europa do XV inventou o sistema bancário e a carta de crédito, que como as estampas são aparatos sintéticos em sua materialidade e vastos em seus formatos e usos; perfeitos para os viajantes. A estampa, como o crédito, é transferível, é um objeto que opera por substituição e tem amplas possibilidades de duplicação. É fundamentalmente um objeto de intercâmbio, facilmente apropriável, tanto para o “Banco do Paraíso” do Papa Leão X quanto para a nascente civilização da imagem.



**Claudio Mubarac** é artista plástico e professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.