

MAGALONA.



HISTORIA DE LA LINDA MAGALONA

Contributos para o percurso e evolução da gravura em Portugal entre os séculos XVI e XVII

Contributions to the course and evolution of engraving in Portugal between the 16th and 17th centuries

Dr. Jorge Batista

Como citar:

BATISTA, J. Contributos para o percurso e evolução da gravura em Portugal entre os séculos XVI e XVII. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.2, p.111-123, mai. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1045>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1045>

Imagem: Detalhe da xilogravura Magalona, da Historia de La Linda Magalona. Impresso em Lisboa por Antonio Alvares, em 1625.

Contributos para o percurso e evolução da gravura em Portugal entre os séculos XVI e XVII

Contributions to the course and evolution of engraving in Portugal between the 16th and 17th centuries

Dr. Jorge Batista*

Resumo

A análise da evolução da gravura em Portugal entre os séculos XVI e XVII são o objetivo do presente artigo. A gravura artística em Portugal assistiu, até final do século XVII, a um tímido desenvolvimento quando comparado com os restantes países europeus. Uma conjuntura política, social e económica desfavorável e uma condição de país periférico não contribuíram para o progresso das artes visuais em geral. Contudo, a gravura acabou por beneficiar dos contactos realizados com o exterior e muito particularmente com a deslocação de mão de obra estrangeira especializada, que se estabeleceu nas oficinas e escolas, e em muito enriqueceram o panorama cultural do país. Este movimento permitiu que a gravura artística em Portugal observasse uma consolidação e uma afirmação importante, que viria a ter um momento áureo na centúria setecentista.

Palavras-chave

Gravura; Ensino Artístico; História da Gravura; Academia; CIEBA.

Abstract

The aim of this article is to analyze the evolution of engraving in Portugal between the 16th and 17th centuries. The artistic engraving in Portugal was, until the end of the seventeenth century, a timid development when compared with the other European countries. However, the engraving ended up benefiting from the contacts made abroad and particularly with the displacement of specialized foreign labor, which was established in workshops and schools, and greatly enriched the country's cultural landscape. An unfavorable political, social and economic conjuncture and a peripheral country condition did not contribute to the progress of the visual arts in general. This movement allowed that the artistic engraving in Portugal observed a consolidation and an important affirmation, which would come to have a golden moment in the 17th century.

Keywords

Engraving; Artistic Teaching; History of Engraving; Academy; CIEBA

Há uma arte, cuja origem se perde nas trevas dos tempos, pela qual se multiplicam os exemplares das moedas, dos monumentos, das pinturas, e de mil outros objectos: a esta arte se chama gravura. Desde os egypcios, antes da invenção do alfabeto, ella é conhecida, e até nas línguas primitivas o verbo escrever sôa como gravar, ou vem de raízes que exprimem essa ideia. (O Panorama, 1837: 29-30).

Não sabemos exatamente em que momento ou a que povo se deve “o emprego da gravura para reprodução de desenhos” (Soares, 1971: 8). Sabemos, no entanto, que desde a mais remota antiguidade o homem utiliza a imagem como meio para satisfazer as suas necessidades estéticas primárias e os mais variados propósitos relativos à cultura e à sociedade em que se insere utilizando, para tal, o próprio corpo, como matriz, ou os instrumentos do seu dia a dia. O registo visual é uma necessidade intrínseca ao próprio homem, que desde cedo o utiliza como meio de comunicação e divulgação privilegiado. Lembramos a propósito as imagens rupestres do paleolítico que ilustram algumas dessas primitivas manifestações e que se acredita servirem finalidades apotropaicas ou veículos de mediação no relacionamento entre o mundo terreno e o divino. A evolução do registo visual assumiu, paulatinamente, capital importância na comunicação entre os homens e ainda hoje um conhecido ditado popular defende que *uma imagem vale mais que mil palavras*. De fato, não há melhor forma de descrever uma paisagem, um objeto ou um rosto do que a sua representação por meio de uma representação visual. A consciência desta realidade determinou que este elemento, de grande valor, tenha sido alvo de um relevante aproveitamento, em particular do seu carácter funcional no sentido em que transporta em si uma potencial mensagem, para as mais diversas finalidades que, na maioria dos casos, acabam por assumir uma funcionalidade catequizante ou um papel simplesmente estético. A arte da gravura, como veremos, apresenta-se como um novo paradigma no campo da imagem visual, em particular devido à possibilidade que oferece na multiplicação de uma mesma imagem a partir de uma única matriz.

A reprodução de uma imagem gravada, original ou cópia de uma obra de arte, sempre foi uma tarefa possível ao homem desde que este estivesse na posse dos utensílios necessários para empreender tal tarefa.

Ao longo dos tempos as necessidades e os desafios obrigaram ao desenvolvimento de técnicas, instrumentos e metodologias capazes de dar resposta ao processo técnico da gravação de uma imagem. No limite, o desenvolvimento da tecnologia permitiu uma alteração paradigmática na arte da reprodução, nomeadamente o lucro a partir da sua reprodução em massa e potenciou o aparecimento de novos caminhos estéticos. Todavia não apenas a evolução tecnológica foi decisiva neste processo. Tornou-se também necessário a formação de técnicos especializados na arte, uma vez que a gravação de uma estampa requer destreza física, experiência e criatividade. A evolução das técnicas e a formação de artífices, ou artistas, na arte da gravura foram, ao longo dos tempos, assuntos de maior importância que assumiram significativa influência na qualidade da gravura realizada em Portugal até ao século XIX.

Ao longo dos séculos a gravura em Portugal trilhou um percurso evolutivo, não isento de momentos complicados e problemáticos, que lhe garantiu um papel preponderante no panorama cultural. Foi a partir da Idade Média que a sua reputação se consolidou devido, sobretudo, ao proeminente papel desempenhado na ilustração de manuscritos, livros de horas e estampas avulsas, que tinham como finalidade saciar a necessidade estética dos menos afortunados que não podiam adquirir obras pictóricas, mas também de pagelas de carácter religioso, como observa Ernesto Soares (1887-1966) na sua *História da Gravura Artística em Portugal*: “Muito antes do aparecimento da tipografia existiam já numerosas estampas tiradas por meio de pressão, as quais corriam como folhas volantes, representando, em geral, cenas religiosas. Destinavam-se, quasi sempre, a servir de retábulos nas casas mais humildes, onde não podiam figurar custosos quadros a óleo” (Soares, 1971: 8).

A gravura apresenta-se assim como uma alternativa à pintura apesar de, ainda hoje, ser considerada por muitos como uma arte menor quando comparada com a nobre arte da pintura. Porém, a gravura também foi apreciada por muitos como um elemento de excepcional engenho e sobretudo de grande fascínio estético¹. Para o holandês Gerard de Lairese (1640-1711)² a arte da gravura merecia toda a consideração pelo talento que nela expressa o seu autor e em nada se encontra minorizada relativamente à pintura. Na sua obra *O Grande Livro da Pintura*³ escreveu o seguinte a este propósito:

Não se pode duvidar que a gravura seja huma arte nobre, e digna de todos os louvores; porque entre ella, e a pintura se descobre a mesma relação com a Natureza. A pintura principalmente consiste em huma imitação exacta assim do contorno, como dos claros e escuros dos objectos, que a Natureza apresenta, e isto mesmo he, o que faz o maior merecimento da gravura. O pintor faz huma diferença entre a luz e do dia, e a do Sol, e isto mesmo faz o gravador. Em huma palavra nada há, do que se executa com o pincel que se não possa imitar com o buril (Princípios da Arte da Gravura, 1801: 3).

A xilogravura⁴ terá sido a primeira técnica utilizada na arte da gravura e a sua utilização é seguramente anterior à invenção da tipografia, como nos dá conta a revista *O Panorama*: “quando estas estampas são de madeira chama-se-lhe xilographia [...]. Este género de impressão é mais antigo do que a typographia [...]” (1837: 30). Para a produção de uma xilogravura, ou seja, de uma estampa obtida a partir da imagem gravada num bloco de madeira, existem três momentos fundamentais: num primeiro o artista/gravador esculpe o bloco de madeira⁵, normalmente utilizando um buril⁶, de forma a deixar em relevo o desenho a estampar; seguidamente o relevo da matriz será tintado com um rolo e numa terceira etapa carimbado, ou estampado, no suporte final tantas vezes quantas as necessárias ou a durabilidade da matriz o permitir⁷. Ernesto Soares apresenta-nos uma interessante síntese dos trabalhos de gravação em madeira, que fundamentalmente ainda hoje se empregam na realização de uma xilogravura:

O artífice, transportado o desenho escolhido, ao bloco de madeira, bem limpo e de superfície lisa, escava, por meio de um buril, ou do canivete, todos os intervalos que na impressão devem conservar-se brancos, deixando, portanto salientes os valores do desenho a representar: gravura em relevo. Aplicando em seguida com um rolo uma delgada camada de tinta na parte saliente e sujeitando a folha de papel ou de pergaminho a uma pressão violenta contra o bloco, obtinha a reprodução do desenho perfeito e correcto em todos os seus valores (Soares, 1971: 8).

A crescente importância da arte da gravura permitiu-lhe o desenvolvimento de importantes progressos tecnológicos ainda no final da Idade Média, como defendeu Walter Benjamin: “À xilografia juntam-se, no decorrer da Idade Média, a gravura em cobre e a água-forte” (Benjamin, 1992: 75). De fato, o advento de novas tecnologias e de novos materiais potenciaram a instituição de modernas técnicas de gravação que se refletiram a vários níveis. A utilização de chapas de cobre, como veremos, acarretou uma importante mais-valia para a arte da gravura pois permitiu desde logo que a matriz pudesse beneficiar de maior durabilidade graças ao maior grau de resistência ao desgaste do que a madeira. Por outro lado, a introdução de novas técnicas de gravação como a água-forte⁸ permitiu ao gravador obter novos efeitos cromáticos e explorar novos universos estéticos até aí inacessíveis.

Um dos momentos mais importantes e certamente aquele que melhor contribuiu para o desenvolvimento e divulgação da gravura foi a descoberta dos caracteres móveis e o consequente aparecimento da imprensa. Este acontecimento foi de tal forma importante que podemos mesmo afirmar que, em termos culturais, existe um antes e um depois da descoberta do processo de reprodução pelo meio de um mecanismo técnico. Em 1837 a revista *O Panorama* publicou um artigo onde o seu autor anónimo defendeu o aparecimento da imprensa como um momento de charneira na história da cultura europeia, afirmando que “À invenção da imprensa deve hoje a Europa a sua civilização actual” (Panorama, 1837: 29). A partir desse momento tanto a imagem como a escrita podiam ser reproduzidas de forma mecânica e assistia-se ao início de uma nova era. Imagem e texto produzidos a partir de um processo mecanizado, iniciavam assim uma longa parceria estratégica ao serviço da cultura. Para Walter Benjamin: “As artes gráficas foram reproduzidas pela primeira vez com a xilogravura e passou longo tempo até que, pela impressão, também a escrita fosse reproduzida. São conhecidas as enormes alterações que a impressão, a reprodutibilidade técnica da escrita, provocou na literatura” (Benjamin, 1992: 75).

A imprensa foi inventada em meados do século XV pelo alemão Johannes Gutenberg (1398-1468)⁹ e adotada ainda na segunda metade da mesma centúria em alguns países da Europa Ocidental, que prontamente lhe reconheceram magna utilidade¹⁰.

Desde o primeiro momento a arte tipográfica teve uma forte implementação em Portugal, a que não terão sido alheios os benefícios de D. Manuel I (1469-1521) a ela concedidos. É claro que as primeiras obras impressas no nosso país terão sido realizadas por artífices estrangeiros especializados nesta área de formação e que para cá se terão deslocado por incentivo régio para ensinar a nova arte. Um dos impressores estrangeiros que maior contributo deu para a edição de livros em Portugal foi o francês Germain Gallard (1509?-1560)¹¹, como refere Sousa Viterbo, “pelo extenso período em que manifestou a sua atividade, e pelo grande número de obras que imprimiu” (Viterbo, 1909: 3).

Desde finais do século XV que as principais cidades do reino assistem a um incremento das tipografias, acompanhando assim a crescente atividade intelectual que se fazia sentir um pouco por toda a Europa, numa das consequências do movimento renascentista iniciado em Itália. Para Brito Aranha (1833-1914)¹² a imagem do monarca iluminado era a imagem dos príncipes italianos da época, mecenas das artes, da cultura e interessados na sua proliferação (Aranha, 1898: 6). Os monarcas europeus seguiram-lhes o exemplo e não admira por isso que o rei venturoso exercesse tão prolífica atividade mecenática

no campo da arte e protegesse tão importante tecnologia como a tipografia, como defende Brito Aranha: “E em tal conta el-rei D. Manuel teve essa arte, e tão importante a julgou pelo seu fulgurante clarão, que aos que a exerciam concedeu, como é sabido, privilégios e isenções que por então eram regateados e só concedidos às pessoas de nobre estirpe” (Aranha, 1898: 6).

Do século XV ao século XVIII a tipografia e a gravura prosperaram em Portugal ao sabor das conjunturas mais ou menos favoráveis que forçosamente atravessaram. Até final do século XVI multiplicaram-se as oficinas especializadas e aumentou o número de gravadores e tipógrafos, portugueses e estrangeiros a trabalhar no nosso país. Para Luís Chaves (1888-1975)¹³, que na sua *História da Gravura em Portugal* contabilizou perto de mil edições saídas das tipografias quinhentistas portuguesas (*idem*), o final da centúria foi determinante, tanto para a arte da gravura, como para a arte tipográfica:

Em 1497 a tipografia e gravura, genuinamente portuguesas na sua ingenuidade e rudeza, formando o que podemos chamar uma Escola Portuguesa, aparecem no Porto com Rodrigo Alvarez; é iniciada pelas *Constituições que fez ho Senhor Dom Diogo de Sousa, e os Evangelhos e epistolas com suas exposições em romace* de Gonçalo de S.^{ta} Maria (Chaves, 1927: 5-6).

A invenção dos caracteres móveis permitiu que os artistas pudessem legendar os seus desenhos a partir da impressão tipográfica. Temos, assim, um primeiro momento no qual a arte da gravura ocupa o papel principal utilizando os caracteres móveis para imprimir palavras que terão como função informar ou auxiliar o leitor/observador na compreensão da estampa.

A imprensa foi no princípio a arte aplicada da miniatura e da caligrafia. O miniaturista e o calígrafo viram assim fixados na chapa de madeira os seus desenhos de figuras e coisas, e de letras. Em chapas de buxo, madeira preferida pela sua rigidez, gravavam desenhos, prontos a reproduzirem-se enquanto a chapa se não gastasse. Ao lado das estampas assim obtidas, obtinham-se da mesma forma as legendas, com letras desenhadas e gravadas em relevo, a fim de acompanharem a figura. Era pois a imprensa uma arte subsidiária da gravura (*Idem*: 3).

Todavia, a revolucionária imprensa não tinha nascido para subsidiária de nenhuma arte, por mais nobre que ela fosse, e rapidamente alcançou a autonomia que lhe permitiu inverter esse papel. Deste modo, a imprensa assume-se como protagonista e ocupa um singular e privilegiado lugar no palco da história ao longo de mais de quinhentos anos até ao aparecimento da revolução tecnológica, atualmente em curso. A gravura, que apesar de tudo assiste a um crescimento a partir da centúria quinhentista (Soares, 1971: 8), passou, assim, de protagonista a subsidiária da imprensa. Como consequência os artistas passaram a produzir gravuras que foram sobretudo utilizadas como elementos visuais de apoio para livros impressos, muitas vezes com elementar propósito decorativo outras como ilustração de um determinado texto, como também defendeu Luís Chaves:

Por largo tempo a gravura terá como auxiliar a imprensa; até que esta, após a chapa *tabularia*, tornando-se mais expedita e de caracteres móveis, se liberta, conquista a sua autonomia, e por seu turno toma para auxiliar a gravura. Esses primeiros *tailleurs d'images* ou *d'histoires* trabalharam desde então para os impressores (CHAVES, 1927: 3).

Os temas representados não apresentam grande diversidade iconográfica, à semelhança do que podemos observar na pintura do mesmo período. Existiam regras convencionadas para a iconografia dos vários temas que acabavam por não deixar grande liberdade criativa a quem produzia uma gravura: “As figuras repetem-se, adquirem simbolismo: há tipo fixo para as narrativas religiosas de reis, de guerreiros, para cenas de guerra ou de naufrágio” (Chaves, 1927: 9). Os assuntos representados circunscreviam-se a três grandes temas: hagiográficos, claramente realizados com propósitos catequéticos; ornamentais, protagonizados por elementos decorativos que muitas vezes assumiam um carácter de verdadeira obra de arte; e, finalmente, retratos ou desenhos de figura, como também eram conhecidos. Sobre os temas das gravuras editadas em livro, escreveu Luís Chaves: “O livro tem ilustrações de duas espécies: de ornato, como portadas, vinhetas, cercaduras; de estampa e figura, nas obras religiosas e histórias de vida de santos. As figuras de santos repetiam-se de obra para obra como as gravuras de ornato. E, pela facilidade de tiragem, imprimiam-se até se gastarem” (*Idem*: 6). Relativamente à qualidade da gravura e aos temas nela abordados escreve-nos Ernesto Soares:

[...] o assunto é [...] popular e por vezes infantil; animais, plantas, aves, o sol, a lua, as estrelas, demónios de expressões insofridas e homens de desmesurados troncos e deminutos membros inferiores. [...] Nas outras composições mais apuradas revela-se o artista, rasgando a madeira com mão firme e definindo todo o pensamento do debuxador; são quase sempre assuntos de carácter religiosos os inspiradores desses trabalhos. Influências estrangeiras acentuam o vigor do desenho e a execução da gravura. Vêm elas até nós da Alemanha ou da Itália, trazidas pelos primeiros impressores oriundos dessas nações. E, ainda que algumas dessas composições possam ter tido execução no nosso país, como o revelam o assunto puramente nacional e a adaptação à obra que ilustram, natural será que o artista tenha sido trazido até nós pelos seus conterrâneos aqui estabelecidos. Pode por isso afirmar-se, com propriedade, resultante deste estudo comparativo, que o trabalho de xilogravura é de assunto popular e o de gravura artística de motivos religiosos e raras vezes nacionais (Soares, 1971: 8).

O elevado número de estampas de cariz religioso com objetivos de propagação da fé, ou mesmo relacionadas com a realização de atividades religiosas, são um ótimo exemplo de estampas gravadas a partir de uma matriz em madeira e que seriam utilizadas repetidamente enquanto a nitidez dos seus traços permitisse representar fielmente a imagem. Curiosamente essa imagem podia ser reproduzida para finalidades completamente distintas, conforme nos é dado a conhecer por Luís Chaves que descobriu um desses casos: “E as chapas repetem-se, multiplicam-se. A mesma gravura serve em 1625 a António Alvarez para a *História da Princesa Magalona*; aplica-a em 1718 Manuel Fernandes Costa à *História da Imperatriz Porcina*; e em 1737 à nova edição da *Princesa Magalona*” (Chaves, 1927: 9).

Na maior parte da produção de gravura produzida em Portugal neste período está patente um indiscutível défice de qualidade que não esconde uma evidente raiz popular. Uma menor parte assumia destacada qualidade. A arte era essencialmente executada por duas categorias de operários: os profissionais, que laboravam nas principais oficinas de impressão e onde, muitas vezes, existiam estrangeiros experientes com quem aprendiam e desenvolviam novas técnicas de gravação; e os gravadores populares, a maioria, que raramente tinham formação na arte da gravura e produziam obras de sabor popular destinadas a um público menos exigente e de menores recursos financeiros. Do

mesmo modo, e estabelecendo um paralelismo com a arte tipográfica, observamos neste caso um fenómeno idêntico, pois também aqui podemos encontrar duas principais categorias: a “*artística*, cultivada pelos impressores portugueses e estrangeiros, que se dedicavam à grande obra literária; e *popular*, exercida pelos que, de menos ambições literárias e de maiores ambições de negócio, se entregavam ao género das narrativas do povo” (*idem*: 10).

Até ao século XVIII as gravuras raramente eram assinadas pelos seus autores desconhecendo-se assim os nomes dos autores do desenho e do gravador. Associado a esta circunstância pode estar o facto do trabalho manual de gravação na matriz, desempenhado por um artífice, não ser suficientemente considerado para que a obra final levasse nela uma inscrição de autoria¹⁴, fator que se prendia com o estatuto do artista neste período (Serrão, 1992). Por outro lado, há ainda uma outra importante questão a ter em conta e que se prende com o facto da grande maioria destes artífices não saber ler nem escrever, em particular aqueles que laboravam em pequenas oficinas (Chaves, 1927: 10).

O trabalho do gravador era essencialmente manual e resultava, em primeiro lugar, das suas capacidades artísticas e habilidade para manusear os utensílios e as técnicas necessárias à abertura da imagem na matriz. Eventualmente alguns gravadores, sobretudo os estrangeiros e aqueles pertencentes às oficinas mais qualificadas, eram letrados e podiam assinar os seus trabalhos¹⁵. Este analfabetismo dos intervenientes no processo de criação de uma gravura terá sido determinante para a qualidade das estampas produzidas em Portugal nas primeiras décadas da Idade Moderna. Ernesto Soares partilha desta opinião e quando se refere à xilogravura produzida em Portugal e à identificação dos seus autores, em particular, escreve o seguinte:

Se examinarmos as manifestações artísticas da gravura sobre madeira nos séculos XV a XVII, notaremos o facto extraordinário de quase todas as estampas referentes a assunto nacional, serem de grosseira execução e de inspiração pronunciadamente popular; e, caso curioso, raras são aquelas onde se vê qualquer indicação do artista abridor; simplesmente um A. G. ou um F. D. iniciais que nada dizem, levam o investigador às mais insubsistentes conjecturas (Soares, 1971: 7).

Uma das questões relacionadas com a autoria das gravuras e que cremos da maior importância é aquela que se prende com o facto de, na maior parte dos casos, estarmos na presença de dois protagonistas. O autor do desenho não era necessariamente o criador da matriz. Desde o século XVI que encontramos muitos pintores que também se dedicaram à gravura e, nestes casos, podemos admitir que o autor do desenho também terá gravado a matriz. São, por exemplo os casos de artistas que “[...] desenharam para elles mesmo gravarem, attingindo assim o typo ideal n’essa nova forma de arte, que se iria tornar industrial, e um complemento da imprensa” (Braga, 1899-1903: 501). Contudo, na maior parte dos casos, existem dois autores que não são identificados. A questão da autoria do desenho e da matriz é complexa e um dos maiores enigmas que se colocam aos investigadores quando estudam estas obras de arte. Até ao século XVII, como vimos, raramente as gravuras apresentam indicadores de autoria. A partir da segunda metade do século XVIII as estampas avulsas ou compiladas em álbuns invertem essa tendência e apresentam, muitas vezes, o nome do autor do desenho apesar de omitirem o nome do gravador, registando apenas a oficina onde a gravura ou o álbum foram executados. O mesmo se passa com as estampas publicadas nas obras literárias ou na imprensa.

Nestes casos, as ilustrações aparecem no meio de um texto, no tamanho meia página ou página inteira, e raras são as indicações relativas ao seu autor. Quando as há, são apenas iniciais que nos deixam na dúvida: serão do artista que fez o desenho ou do gravador da matriz?

A gravura continuou o seu percurso mais ou menos atribulado e com fases de maior ou menor desenvolvimento de acordo com as circunstâncias vividas. A perda da soberania portuguesa para a coroa espanhola por longos sessenta anos, desde 1580 até à Restauração em 1640, foi um momento difícil e num país que se defrontava com graves dificuldades económicas, sociais e políticas que obviamente afetaram todo o panorama cultural. O momento que se seguiu à Restauração não foi menos penoso e instável, sendo o esforço militar para manter a independência, face aos vizinhos espanhóis, a principal prioridade. Não admira, por isso, que, a vários níveis, a cultura artística padecesse de uma deficitária dedicação por parte dos poderes instalados, uma vez que todos os esforços pendiam para a recuperação e consolidação plena da monarquia. Apesar de tudo, mesmo neste período de conjuntura desfavorável, a gravura em Portugal acabou por manter a sua atividade ocupando um lugar que lhe permitiu satisfazer as mais distintas necessidades.

A gravura sobre chapa metálica foi bastante utilizada na Europa durante o século XVI, todavia, em Portugal, só muito esporadicamente ela terá sido usada e não temos provas da sua continuada utilização; bem pelo contrário, “em 1574 aparece a primeira gravura em metal. É aqui porém um caso isolado neste século, pois a gravura em madeira domina, apesar dos progressos lá fora se desenvolverem com Durero, Holbein, Jean Goujon, e com Wolgemuth e Schongauer no século XVI se caminhar para a rápida adopção da gravura em metal” (Chaves, 1927: 8). Até final do século XVI a gravura em madeira foi de facto a técnica mais utilizada, muito provavelmente por falta de técnicos habilitados para realizar gravuras a partir de chapas de cobre. O artífice que esculpia o bloco de madeira era chamado de *debuxador*, já aquele que trabalhava a chapa metálica era designado de *abridor*. No século XVII assiste-se a uma mudança de paradigma e a gravura sobre chapa metálica ganha expressividade: “A gravura [em Portugal] é feita por estrangeiros, especialmente flamengos e franceses, e é a gravura metálica a dominante, que vai suplantando a xilografia, reduzida desde então às imprensas populares da *literatura de cordel*¹⁶ [...]” (*Idem*: 12).

Uma das primeiras chapas metálicas terá sido gravada pelo italiano Tomás Finiguerra (1426-1464), em meados da centúria quatrocentista, na cidade de Florença. Na nova técnica a matriz era uma placa de metal, normalmente um cobre especial ou zinco, e, por isso, o *modus operandi* era necessariamente diferente daquele utilizado na produção de uma xilografia¹⁷. A introdução da matriz em chapa metálica abre novos caminhos à arte da gravura, em particular devido à sua resistência, porque permite a reprodução massiva de um mesmo desenho sem sofrer o desgaste ou lascamento comum na madeira da xilografia (que acabava por constituir um risco para a fiel reprodução do desenho original).

No século XVII os estrangeiros a trabalhar em Portugal¹⁸ contribuem decisivamente para que a gravura sobre chapa metálica passe a ser utilizada com maior regularidade, sobretudo nas oficinas onde abunda a mão-de-obra estrangeira:

No século XVII os gravadores portugueses aprendem com os Flamengos, Espanhóis e Franceses a arte de gravar em metal; domina o buril nas impressões estrangeiras, por artistas de cá e de fora; domina a gravura em madeira nas tipografias nacionais e populares; o trabalho é quase exclusivamente feito por gravadores estrangeiros, residentes em Lisboa, ou que executavam lá fora as estampas encomendadas (Chaves, 1927: 57).

Os artistas e os artífices portugueses ligados à gravura beneficiam assim da experiência e do conhecimento importado do exterior e não podemos deixar de analisar o panorama artístico português deste período sem ter em conta este importante fator. Muitas das estampas produzidas eram, muitas vezes, cópias de obras pictóricas de artistas estrangeiros com obra reconhecida e a que dificilmente os artistas portugueses teriam acesso sem ser por esta via. Seriam muito raros os artistas portugueses, gravadores em particular, com poder económico para se poderem deslocar ao estrangeiro e contactar de perto com as obras dos grandes mestres.

A introdução da chapa metálica na produção de estampas permitiu ainda o desenvolvimento de uma outra técnica que granjeou muitos adeptos na Europa – a água-forte – não só por parte da comunidade artística mas também por parte do mercado da arte, por esta permitir obras de extraordinária qualidade artística. Desde cedo que gravadores e outros artistas reconheceram as potencialidades da água-forte e foram muitos os pintores que a utilizaram tais como: Albrecht Dürer (1471-1528), Rembrandt van Rijn (1606-1669), Giambattista Tiepolo (1696-1770) e Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), para citar alguns. A nova técnica permitia ao pintor mostrar grande perícia e dotes artísticos, individualizando assim o seu trabalho. “A água-forte, executada pelo pintor que se serve do sistema para antever os efeitos do seu quadro, é obtida pelo desenho direto sobre a chapa de cobre, depois de envernizada; é o ácido que vai atacar o metal introduzindo-se nos sulcos abertos pelo buril ou pela ponta e que em tentames sucessivos dá ao artista a justa medida da conceção do seu quadro” (Soares, 1971: 11). Em Portugal esta técnica foi sobretudo utilizada por influência inglesa “as estampas de assunto nacional, onde se empregou qualquer destes sistemas de abertura de chapa, são produto, quase sempre da gravura inglesa” (*Idem*: 12).

Os países que mais rapidamente desenvolveram um sistemático trabalho no campo da gravura foram também aqueles que acolheram os principais e mais reputados pintores da Europa. Alemanha, França, Itália e Holanda, são alguns desses países e aqueles que acabaram por exportar mão-de-obra especializada. Portugal não acompanhou esse desenvolvimento e conheceu uma enorme falta de artistas e artífices qualificados até final de quinhentos, em particular. No século XVII já existiam alguns nomes que se destacavam no labor da gravura portuguesa como os gravadores Agostinho Soares Floriano (?-?), João Baptista (1628-1680) e pintoras como Josefa d’Óbidos (1630-1684)¹⁹. Não eram, no entanto, suficientes e os editores eram obrigados a recorrer ao recrutamento estrangeiro para conseguir gravadores de qualidade para executar os trabalhos necessários à ilustração das obras que davam à estampa (Chaves, 1927; Soares, 1971).

Entre os artistas estrangeiros que trabalharam para o nosso país salientam-se Tomás Dudley [act. 1670-1680], Claude Duflos [1665-1727], Jean Noort [não tendo encontrado nenhuma referência a este nome, talvez se trate de Van Noort Adam (1562-1641)?], Petrus

Perret [1555-1625], John Schoquens, Vila Franca Malagon [ca. 1640-1719], Lucas Vorsterman [1605-1667] e outros (SOARES, 1971: 14).

Neste caso são referidos apenas artistas que trabalharam para Portugal o que não significa que eles tenham trabalhado efetivamente no nosso país. Sabemos, todavia, que pelo menos dois importantes gravadores holandeses estiveram em Portugal neste período: Lucas Vorsterman (1595-1675), entre 1645 e 1648, e Dirk Stoop (ca. 1610-1686), entre 1659 a 1662, que se destacou como pintor régio e que nos legou um importante conjunto de gravuras de temática histórica (*idem*).

Como ficou provado, a gravura artística em Portugal assistiu até final do século XVII a um tímido desenvolvimento quando comparado com os restantes países europeus. O seu desempenho só não foi pior graças à contratação de estrangeiros e às obras encomendadas além-fronteiras. Em grande parte dos casos as estampas produzidas ilustravam as obras literárias produzidas pelas oficinas portuguesas e que na sua maioria apresentavam conteúdos religiosos e temas históricos. Poucas eram as estampas de figura avulsa que circulavam e desconhecemos a edição de álbuns de gravura artística portuguesa neste período. A conjuntura política, social e económica não se manifestava favorável ao florescimento nem da gravura nem das artes visuais em geral. O século XVIII apresenta-se como o momento de viragem ao reunir condições que permitiram que o trabalho realizado ao longo do século XVI e XVII se consolidasse, afirmasse e desenvolvesse em muitos aspetos.

Referências

- ARANHA, B. *A Imprensa em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1898.
- ARAÚJO, A. Alguns gravadores activos na edição de música: 1765-1830. In: *Os Reinos Ibéricos na Idade Média: livro de homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, Volume 3. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p. 1331-1346.
- BENJAMIN, W. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, introdução de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- CATAFAL, J.; OLIVA, C. *A Gravura*. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.
- CHAVES, L. *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1927.
- COSTA, F. *Antiguidade da Arte da Pintura*. MS., Yale University Library George Kubler (org.). *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*. (Trad. ing. G. Kubler, G. L. Hersey, R. F. Thompson, N. G. Thompson e C. Wilkinson). New Haven e Londres: Yale University Press, 1967.
- ESTATUTOS DA SOCIEDADE PROMOTORA DE BELLAS ARTES EM PORTUGAL. Lisboa: Typographia de M. da Costa, 1863.
- ESTATUTOS DA SOCIEDADE PROMOTORA DE BELLAS ARTES EM PORTUGAL. Lisboa, Typographia Universal, 1868.
- FRANCISCO, Bispo Conde D. *Lista de alguns artistas portugueses colligida de escriptos e documentos pelo Excellentissimo e Reverendissimo Senhor Bispo Conde, D. Francisco no decurso de suas leituras em Ponte de Lima no anno de 1825, e em Lisboa no anno de 1839*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1839.
- JORGE, A.; GABRIEL, M. *Técnicas da Gravura Artística – Xilografia, Calcografia, Litografia*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000, 2.^a edição.

LISBOA, M.H. *As Academias e as Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri, IHA-FCSH, UNL, 2007.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura, Escriptas e dedicadas aos Professores e aos Amadores das Belas Artes*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1794.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Colecção de Memórias relativas às vidas dos Pintores e Escultores, Arquitectos, e Gravadores Portugueses e dos estrangeiros que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado*. Lisboa: Imprensa Régia, 1823.

MENEZES, J. J. V. *Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego encontramos o Tratado da Gravura a Água Forte e a Buril, e em Maneira negra com o modo de Construir as prensas modernas, e de imprimir em Talhe Doce. Por Abraham Bosse Gravador Régio. Nova Edição, Traduzida do Francez, debaixo dos auspícios e ordem de Sua Alteza Real, O Príncipe Regente, Nosso Senhor, por Menezes, Presbítero Mariannense*. Lisboa: Typographia

Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

PEDROSO, J. *A Gravura de Madeira em Portugal, Estudos em todas as especialidades e diversos estylos*. Lisboa: Empreza – Horas Românticas, 1872.

PEREIRA, P. *Arte Portuguesa. História Essencial*. Coleção Temas e Debates. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

SOARES, E. *História da Gravura Artística em Portugal – Os Artistas e as suas obras*, Volume I, Lisboa, Livraria Samcarlos, 1971.

MOREIRA, R.; RODRIGUES, A. (coord.), *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.

VITERBO, S. *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, Volume I e III. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1899.

_____. *A gravura em Portugal, breves apontamentos para a sua história. Separata do Boletim da Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses*. Lisboa: Typographia da Casa da Moeda e Papell Selado, 1909.

Notas

* Investigador Doutoramento Integrado do CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. jrbatista@gmail.com.

¹ Lembremos a propósito a extraordinária xilogravura de Albrecht Dürer (1471-1528), *Melancholia I* (1514).

² Gerard de Lairese foi um pintor e teórico de arte holandês considerado um dos melhores pintores holandeses após a morte de Rembrandt Van Rijn (1606-1669), autor de um retrato seu pintado ca. 1665-67. Com interesses no campo do teatro, da música e da poesia era verdadeiramente um homem de cultura. Destacou-se como pintor de frescos e pintura de cavalete. Como teórico de arte legou-nos duas importantes obras: *Grondlegginge der teekenkonst (Fundações do Desenho)*, publicado em 1701 e *Het groot schilderboeck (Grande Livro da Pintura)*, publicado em 1710.

³ Cuja primeira edição data de 1710.

⁴ Muito provavelmente de origem chinesa, foi um dos processos mais utilizados até ao século XVIII. Consiste na gravação em relevo de uma imagem numa placa de madeira (em geral madeira de árvores de fruto ou buxo) que depois de tintada é estampada num suporte - normalmente papel. As partes escavadas constituem as áreas brancas do desenho. Cf.: (Jorge; Gabriel, 2000); (Araújo, 2004); (Catafal; Oliva, 2003).

⁵ Ao suporte que recebe o desenho a ser estampado dá-se o nome de matriz. A matriz pode ser feita a partir de diversos materiais como a madeira, o metal ou a pedra.

⁶ Objeto metálico de ponta afiada.

⁷ Ver: (Jorge; Gabriel, 2000); (Araújo, 2004); (Catafal; Oliva, 2003).

⁸ Dá nome à técnica e a todas as gravuras realizadas com esta técnica, que consiste na aplicação de uma solução ácida sobre a superfície da chapa metálica (de cobre ou zinco). Na matriz é desenhada uma linha com um instrumento pontiagudo, retirando à placa o verniz protetor, permitindo que a parte riscada da chapa seja corroída pelo ácido e posteriormente tintada para dar origem à estampa. Cf.: (Jorge; Gabriel, 2000); (Araújo, 2004); (Catafal; Oliva, 2003).

⁹ Johannes Gutenberg foi um inventor, gráfico, gravador e considerado o pai da imprensa. Nasceu na cidade alemã de Mainz e era o filho mais novo de um abastado comerciante e funcionário da Casa da Moeda da sua cidade natal. Na juventude trabalhou como joalheiro e aprendeu a dominar várias técnicas de modelagem de metal, incluindo a fundição. Esta prática viria mais tarde a revelar-se extraordinariamente importante na criação dos primeiros caracteres móveis, em chumbo fundido, que viriam substituir os até então utilizados em madeira e por isso mais frágeis e de menor duração. Depois de uma passagem pela cidade de Estrasburgo voltou à sua cidade natal e criou uma tipografia, em sociedade com Johann Fust (c.1400-1466) que financiou o projeto, a que deram o nome de *Das Werk der Buchei* (em tradução livre *Fábrica de Livros*). O primeiro livro a ser impresso, a partir de 1450, foi a célebre bíblia de Gutenberg, que apresentava seiscentas e quarenta e uma páginas, de duas colunas e de quarenta e duas linhas cada uma.

¹⁰ Brito Aranha na sua obra *A Imprensa em Portugal nos séculos XV e XVI* escreve o seguinte a este propósito: “Portugal no século XV, não foi grande só porque com as suas caravellas abriu os mares nunca d’antes navegados, mas também porque foi das primeiras nações que acompanharam o movimento da civilização, recebendo e propagando a nova luz que vinha alumiar o mundo inteiro com a maravilhosa invenção da imprensa. Se queremos para nós, e ninguém no-lo pode contestar, a gloria do mais portentoso descobrimento - o do caminho marítimo para a Índia -; e se podemos gabar-nos de ter dado ao mundo novos e poderosos elementos de progresso; não deixemos passar a oportunidade sem divulgar, mais uma vez, que desejamos igualmente estar ao lado dos primeiros que cooperaram com energia e entusiasmo para a difusão da arte magica de Guttenberg. Quer dizer que não queríamos parar, nem nas glórias, nem nos progressos” (Aranha, 1898: 5).

¹¹ Germain Gallard terá chegado a Portugal por volta de 1519, altura em que adquiriu aos herdeiros de Valentim Fernandes (14??-1518/9) a sua tipografia. A partir dessa data deu início a uma prolífica carreira como tipógrafo, realizando algumas das principais obras portuguesas deste período e tendo como clientes principais a casa real e a igreja.

¹² Pedro Wenceslau de Brito Aranha foi um escritor, bibliógrafo e um destacado jornalista português. Da sua infância pouco se conhece. Sabe-se que aos 16 anos já trabalhava como aprendiz de tipógrafo, o que certamente lhe garantiu uma sólida cultura na área da imprensa. A sua carreira como jornalista foi reconhecida desde muito cedo e valeu-lhe um convite para, juntamente com o eminente historiador e arqueólogo Vilhena Barbosa (1811-1890), dirigir os derradeiros números do *Arquivo Pittoresco*. A sua fama crescente levou a que após a morte do fundador do *Diário de Notícias*, Eduardo Coelho (1835-1889), fosse convidado para assumir o cargo de redator principal. As suas qualidades eram bem conhecidas dos que o rodeavam e Inocêncio Francisco da Silva (1810-1876), seu amigo e o mais importante bibliógrafo português, não hesitou em fazer de Aranha seu testamentário e legar-lhe as suas notas para que este pudesse continuar a trabalhar na sua monumental obra o *Dicionário Bibliográfico Português*. Brito Aranha foi membro da *Sociedade de Geografia de Lisboa* e da *Academia das Ciências de Lisboa*. Das várias dezenas de obras que nos legou destacamos: *Memórias Histórico-Estatísticas de Algumas Villas e Povoações de Portugal*, Livraria de A. M. Pereira – Editor, Lisboa, 1871; *Camões e os Lusíadas 1580-1880 - Idéa da ressurreição da pátria*, Typographia universal, Lisboa, 1880 e *Gabriel Pereira: notas biográficas e bibliográficas*, Academias das Ciências de Lisboa, Coimbra, 1913.

¹³ Luís Chaves foi um historiador português que escreveu um vasto número de obras e artigos científicos que abrangem a história, a história da arte a arqueologia e a etnologia. Algumas dessas edições são: *Os Pelourinhos Portugueses* (1930), *Estudos de Toponímia Portuguesa: A Toponímia das Águas* (1956) ou *A Arte Popular: Aspetos do Problema* (1959).

¹⁴ Há, no entanto, algumas exceções à regra como por exemplo o caso de Albrecht Dürer (1471-1528) que assinava as suas gravuras com um monograma com as iniciais A e D.

¹⁵ Ou identificando-os apenas com um monograma.

¹⁶ A literatura de cordel é definida por Theóphilo de Braga da seguinte forma: “Existe em Portugal, como em todos os países da Europa, uma Litteratura popular, constando de pequenos folhetos em que se resumem antigos poemas da Edade média, como os dos cyclos de Carlos Magno e do rei Arthur, que desde o século XIV decahiram das formas poéticas em narrativas prosaicas, as quaes por seu turno se foram dynamisando em folhas soltas destinadas a explorar os últimos restos da curiosidade e da credulidade vulgar. É ao que em França se chama *Bibliothèque bleue*, em Hespanha *Pliegos sueltos* e em Portugal *Livros de cordel*” (Braga, 1899-1903: 497).

¹⁷ Neste caso o metal previamente preparado (sobretudo cobre, mas também podia ser zinco) recebia o desenho a ser impresso através de uma técnica direta como a incisão, realizada a partir de um objeto pontiagudo de ponta seca, a que se dá o nome genérico de buril, ou de uma técnica indireta, normalmente recorrendo a técnicas abrasivas como a água-forte, seguida da tinta para impressão. A zona que se destinava a ficar em branco na impressão final ficava isenta de qualquer risco e seria polida (Catafal; Oliva, 2003).

¹⁸ De salientar que esta situação será uma constante. Desde a centúria quinhentista que Portugal importa mão-de-obra especializada para desenvolver trabalhos de gravura e tipografia.

¹⁹ Artista-mulher, como Paulo Pereira chamou a esta pintora portuguesa, destacando o facto de serem raros os casos de artistas femininas (Pereira, 2011: 646) e caso mais raro ainda se falarmos de gravura.

Artigo recebido em janeiro de 2018. Aprovado em abril de 2018.