

Gravuras no cotidiano Europeu: séculos XV e XVI

Flavia Galli Tatsch¹

Resumo:

As gravuras se configuraram como uma importante e significativa media para as sociedades europeias nos séculos XV e XVI; responsáveis, entre outros meios, pela circulação dos pensamentos, das atitudes e dos elementos iconográficos, tanto entre as classes média e alta quanto entre um vasto público popular. A multiplicidade dos temas impressos oferecia, a um público heterogêneo, a possibilidade de combinar diversos assuntos de uma forma desconcertante, assim como proporcionava diversos usos e funções.

Palavras-chave: Gravuras; séculos XV e XVI; recepção; usos; cultura visual.

Prints in european daily life: 15th and 16th centuries

Abstract:

Prints were shaped as an important and significant media for European societies in the fifteenth and sixteenth centuries; responsible, among other means, by the circulation of thoughts, attitudes and iconographic elements both among the middle and upper classes, as among a wide audience popular. The multiplicity of themes offered to a heterogeneous audience, the ability to combine several subjects in a bewildering, as well as provided many uses and functions.

Keywords: Prints; 15th and 16th Centuries; reception; uses; Visual Culture

¹ Doutora em História pela Unicamp. Professora adjunta do Departamento de História da Arte –UNIFESP.
Email: gtflavia@gmail.com

Introdução

Aproximadamente nos últimos vinte anos, o significado e a apropriação das gravuras no cotidiano e na experiência europeia dos séculos XV e XVI vêm recebendo atenção por parte de historiadores e historiadores da arte. É o caso de Jan van der Stock, que analisou as estampas em Antuérpia, durante o século XV e até 1585, com o objetivo de perceber como se dava a produção, a comissão, a circulação e o uso (STOCK, 1998). Podemos citar também Keith Moxey e sua reflexão sobre as xilogravuras publicadas na Alemanha durante a Reforma (MOXEY, 2004). Tais imagens, por longo tempo consideradas como “arte popular” ou “arte em massa”, formavam uma importante dimensão da cultura visual nesse período. Longe de se estabelecer como a manifestação de uma opinião universal, as gravuras foram o meio pelo qual se deu a circulação dos pensamentos, das atitudes e dos elementos iconográficos tanto nas classes média e alta, quanto entre um vasto público popular; a multiplicidade dos temas impressos oferecia, a um público heterogêneo, a possibilidade de combinar diversos assuntos de uma forma desconcertante.

As obras de Stock e Moxey são inovadoras na medida em que abriram novo caminho para o estudo das gravuras, dando maior atenção à compreensão de seus significados simbólicos. Até então, a grande maioria das pesquisas dedicadas aos impressos se ateve, principalmente, aos aspectos técnicos e formais de sua produção e às obras de renomados artistas que integravam o cânone artístico por excelência do Ocidente, em detrimento dos milhares elaborados por artesãos anônimos. Vale lembrar que, no período aqui estudado, as gravuras estavam classificadas entre as artes livres, o que não significa que pertenciam a uma forma “menor” de arte. Não havia uma distinção muito clara entre uma pintura habilmente executada e uma gravura igualmente elaborada, exceto pelo fato – mais do que óbvio – de que os materiais empregados na pintura eram diversos e muito mais caros do que o papel e a tinta utilizados nas estampas.

Neste artigo, não cabe a discussão acerca do conceito estético de uma gravura. Conforme afirma Ginzburg, “uma pintura pode ser significativa para o historiador, por testemunhar determinadas relações culturais, importante para o estudioso iconográfico e, ao mesmo tempo, irrelevante do ponto de vista estético” (GINZBURG, 1986, p. 57). Assim, para compreender o significado simbólico das imagens por nós analisadas, é preciso percebê-las independentemente desse ponto de vista.

Não estamos querendo dizer que, no período aqui abordado, as experiências estéticas fossem desconhecidas ou que certos artefatos culturais não fossem vistos de forma análoga à

nossa prática contemporânea. Mas, como afirma Stock, “o público não aplicava um critério qualitativo quando selecionava uma gravura. O que contava era o preço e o fato do retrato ou da imagem de um evento histórico se parecer um pouco com o assunto” (STOCK, 1998, p. 136).

O propósito do presente artigo não é traçar a história da gravura na Europa, mas buscar apreender alguns aspectos de suas funções e usos. Ora, não se trata de uma tarefa fácil. A documentação é muito dispersa quando não escassa. Mesmo os estudos clássicos (ALEXANDER, 1997; HOLLSTEIN, S/D; STRAUSS, 1974) não trazem informações relativas a sua distribuição e difusão.

As imagens impressas no cotidiano

As primeiras xilogravuras das quais se tem conhecimento datam do final do século XIV, provavelmente inspiradas pelo processo já conhecido de estamperia em tecidos. Por grande parte da Europa Ocidental, “coleções de imagens de cenas religiosas em xilogravuras já estavam sendo produzidas uma geração antes da Bíblia de Gutenberg” (BRIGGS E BURKE, 2004, p. 47). Na segunda metade do século XV, a compatibilidade entre matrizes de madeira e os tipos móveis atraiu os editores a ilustrar os textos com o uso da nova técnica. Nos primeiros exemplares, as imagens e as palavras eram inseridas no mesmo bloco de madeira, diminuindo o tempo e barateando a produção como um todo. Uma vez dominada a técnica, as xilogravuras se tornaram o principal método de ilustração dos livros. Segundo Briggs e Burke, “o crescimento da figura impressa foi a mudança mais profunda da comunicação visual de todo aquele período, pois permitia, como nunca, que as imagens ficassem disponíveis para difusão” (BRIGGS E BURKE, 2004, p. 47).

Tal vantagem econômica foi decisiva para que os editores optassem por esse método nos primeiros anos após a invenção de Gutenberg. Desenhadas e gravadas por pequenos mosteiros ou impressores independentes – em branco e preto ou coloridas a mão, segundo o gosto do comprador –, as imagens eram produzidas tanto para comunidades religiosas quanto para o público leigo.

Não tardaria muito para que seu uso estivesse amplamente disseminado em virtude da mobilidade dos artesãos, que buscavam trabalho ao longo das rotas comerciais. De Mainz, a “nova” mídia ramificou-se pelas cidades das margens do rio Reno, região dos Alpes, Lombardia, Toscana, Vêneto, França e Países Baixos.

A estampa esteve intimamente ligada às muitas edições e traduções, simples ou suntuosas, em língua vernácula ou latim, de livros diversos. Entre os religiosos, encontravam-

se as bíblias, hagiografias, livros de salmos etc; e, dentre os de caráter secular, fábulas, mitologias, lendas, romances de cavalaria, histórias de guerra, crônicas, mapas, herbários, calendários, tratados de medicina ou astronômicos e temas satíricos. Tal como os assuntos, as representações abarcavam um leque imenso, causando significativo impacto nos leitores: desde o Cristo, a Virgem e os santos a cenas de batalha ou de entradas triunfais; retratos de governantes a peste, *ars moriendi*, a dança da morte, o diabo e a fragilidade da vida, camponeses, carnavais e festivais diversos, soldados mercenários, batalhas entre os sexos, informações de execuções, aparições celestiais “testemunhadas” por pessoas extremamente religiosas ou nascimentos disformes.

Para além do universo dos livros, as gravuras marcaram presença no cotidiano dos habitantes das cidades e do campo, circulando em frontispícios de panfletos e folhas volantes ou, então, afixadas nas portas das casas, com o objetivo de proteger seus moradores contra doenças, praga, morte, fogo, furto ou invasões. Assim como sob a forma de imagens votivas, cujo uso poderia se dar tanto no espaço privado das casas quanto no espaço público das procissões ao ar livre. Tal como a ladainha, a visualização de uma mesma [e adorada] imagem lembrava aos fiéis a invocação constante da fé; como as orações, as gravuras caracterizavam a própria vida religiosa.

Presença em dias de festa e peregrinação

Em dias de festa, a devoção popular era estimulada por imagens de santos, da Virgem e do Cristo. Registros paroquiais e inventários de irmandades trazem uma riqueza de informações inestimável e diversas possibilidades de pesquisa relativa ao uso das xilogravuras. Vejamos alguns exemplos. Em Antuérpia, os primeiros registros datam de 1460, ordenados pelos diretores da Igreja de Saint Jacobs e da Guilda de Saint James. Cinquenta e um anos depois, a Guilda de Onze-Lieve-Vrouwe-Lof², responsável pelo culto da Virgem Maria, encomendou uma matriz de madeira específica, a partir da qual trezentas pequenas gravuras foram impressas com o intuito de serem “penduradas nas tochas” durante os cortejos. Nos inventários do período 1520-1575 dessa guilda, as anotações indicam a comissão quase anual de duzentas gravuras, para o cortejo e para exposição na própria capela, uma novidade para a época (STOCK, 1998). Os inventários da Guilda de Santo Ambrósio³,

² Estabelecida em 1479, na cidade de Antuérpia, a irmandade era formada por mercadores, comerciantes, artistas e burgueses de distintas nacionalidades, como alemães, portugueses, espanhóis e italianos.

³ A Guilda de Santo Ambrósio foi fundada em 1530, por professores e professoras que ensinavam crianças a ler e a escrever em língua vernácula, nas escolas privadas da Antuérpia. Segundo Stock (1998), Antuérpia contava com pelo menos duzentas escolas privadas no período de 1530-1585.

arrolados entre 1530 e 1586, também apontam para a comissão anual de gravuras, impressas a partir de uma matriz pertencente à sociedade, para utilização como adorno nas tochas durante as procissões em homenagem ao seu santo patrono.

O mais interessante a ressaltar é o número de itens comissionados anualmente pelas guildas de Onze-Lieve-Vrouwe-Lof e de Santo Ambrósio, apontando para a ausência de um estoque permanente e a necessidade de realizar novas impressões a cada solicitação. De onde se conclui que as gravuras não eram vendidas ao acaso, tampouco utilizadas em outra ocasião que não a da procissão. Stock argumenta que se tratava de uma oferenda e prova de comparecimento em massa em honra aos santos patronos, ao mesmo tempo em que fazia papel de recibo de pagamento da “anuidade” dos membros das guildas (STOCK, 1998).

Vale acrescentar mais um elemento: o uso das gravuras configurou-se como sinal de pertencimento e distinção. Identificações familiares ou dos diferentes grupos eram normalmente bordadas em bandeiras ou nas próprias roupas. Já no final do século XV, estampas como emblemas substituíam as “tradicionais” insígnias. É o que nos mostra o desenho de autoria anônima, em que homens seguram tochas com insígnias durante cerimônia de entrada de João I de Navarra em Bruxelas, no ano de 1495 (Berlim, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. MS. 78D5, fol. 10r)

Outro exemplo pode ser encontrado nas encomendas que a já citada Onze-Lieve-Vrouwe-Lof realizou nos anos de 1535, 1548, 1550, 1551, 1562 e 1572, visando à impressão de gravuras para a procissão do dia de São Michel. Esse evento tornara-se habitual em virtude de uma epidemia de gripe que vitimou mais de quatrocentas pessoas na cidade de Antuérpia, em 1529. A prefeitura decretara que todas as milícias civis e irmandades se juntassem ao cortejo, obrigando-as a carregar tochas nas quais o emblema de cada grupo estaria visível. As gravuras votivas também tinham funções diversas, como a de souvenir e a de indulgência. Tomemos como exemplo a obra de Michel Ostendorfer (1495-1549), *The Pilgrimage to the “Fair Virgin” in Regensburg* [Fig. 1]. Em 21 de fevereiro de 1519, a cidade de Regensburg, Alemanha, expulsou a grande e próspera comunidade judaica que lá vivia, destruindo seu cemitério e a sinagoga. Não tardou para que o espírito religioso atribuisse milagres à nova situação da cidade: um homem que trabalhava na demolição do templo machucou-se gravemente, restabelecendo-se de forma milagrosa. Tal prodígio encorajou comunidade cristã a realizar contribuições para a edificação de uma capela dedicada à Virgem, a *Schöne Maria*, no mesmo lugar em que se encontrava a sinagoga (BAXANDALL, 1998). Terminada a construção, o altar recebeu uma pintura da santa. Cópias dessa representação foram encomendadas ao artista alemão Albrecht Altdorfer (1480-1538), assim como uma estátua



Figura 1: Michael Ostendorfer. *The Pilgrimage to the “Fair Virgin” in Regensburg*, ca. 1520. Xilogravura, 55,5 x 39 cm. Kunstammlung der Veste Coburg, Coburg

da Virgem, elaborada pelo mestre-de-obras Erhard Heydenreich, instalada do lado de fora da igreja. Creditavam-se a tais imagens poderes miraculosos, a exemplo das roupas que tinham tocado a estátua, consideradas particularmente boas para a cura do gado doente. O que era um evento local logo se transformou em um centro de peregrinação em massa. Já nos anos 1519-20, mais de 50.000 peregrinos tinham visitado a *Schöne Maria* em Regensbrug (BAXANDALL, 1989, p. 84).

Impulsionado a princípio por padres antissemitas e claramente manipulado pela Igreja, o culto à Virgem de Regensburg aumentou significativamente após o Papa Leão X emitir uma bula de concessão de indulgência de cem dias a favor dos peregrinos que para lá se dirigissem. Ora, para os impressores de imagens religiosas, a comercialização de xilogravuras como souvenir para os romeiros ou como cópias de indulgências configurava-se como uma oportunidade de dimensões inimaginadas até então (MOXEY, 2004; TALBOT, 1986). E é nesse sentido que podemos apreender a gravura de Ostendorfer.

The Pilgrimage to the “Fair Virgin” in Regensburg mostra uma multidão de peregrinos em êxtase, adorando a escultura da *Schöne Maria*. Ao lado direito da estátua, um fiel carrega uma vela de tamanho descomunal, na qual uma estampa está afixada: a imagem não nos permite ver o motivo impresso, mas não seria uma inserção da cena em sua própria representação? Especulações à parte, o que interessa é perceber a eficácia e os usos dessa gravura: foco de devoção e rememoração. Ostendorfer permitia ao peregrino refazer sua viagem no tempo e no espaço, reviver suas experiências sensoriais e manter uma conexão com o espaço sagrado.

Antes de seguir para o próximo tópico, vale aqui mencionar que a gravura localizada no acervo da Kunstsammlung der Veste, em Coburg, Alemanha, pertenceu a ninguém menos do que Albrecht Dürer. Nela, em comentário escrito de próprio punho e datado de 1523, o grande artista alemão criticava o crescimento da “indústria de peregrinação” (KOERNER, 2004).⁴

Informações tópicas e propagandas políticas

Cartas de baralho, informações tópicas, propaganda política e imagens para serem afixadas em tetos ou paredes também saltaram das prensas dos inúmeros impressores que surgiam por toda a Europa. Exemplo de informação tópica pode ser visto na folha volante colorida, impressa em Nuremberg e ilustrada por Hans Paur. Voltada para jovens em vias de se casar [Fig. 2], pode ser considerada um paralelo entre o jornalismo pictórico e um gênero popular de literatura conhecido como “poemas para equipamentos domésticos”: descrições dos pré-requisitos econômicos para o matrimônio, surgidas, originalmente, na França do século XIII. Os “poemas domésticos” constituem-se como fontes importantes para a cultura material do período que compreende o final da Idade Média e o início da Época Moderna.

No centro da gravura, o jovem rapaz oferece um anel para sua futura noiva como sinal de compromisso. Ao redor deles, 24 pequenos retângulos indicam parte do que é preciso para compor a futura residência dos nubentes: móveis, ferramentas, armas, equipamentos agrícolas, artigos de higiene pessoal e alimentos. Mas, conforme alerta o texto impresso acima do casal, somente um décimo dos objetos necessários são aí apresentados:

Quem ao matrimônio quiser se lançar
Que trate de para tanto providenciar /
Utensílios domésticos pra que não lhe falem
Lembra-te bem, moça e jovem /
Se quiseres uma casa assumir Então trates do

⁴ KOERNER, Joseph Leo. *The Reformation of the Image*. Chicago: The University of Chicago Press, 204, p. 129

que deverás possuir / Uma casa requer tanto enxoval Que aqui nem um décimo se pintou.⁵

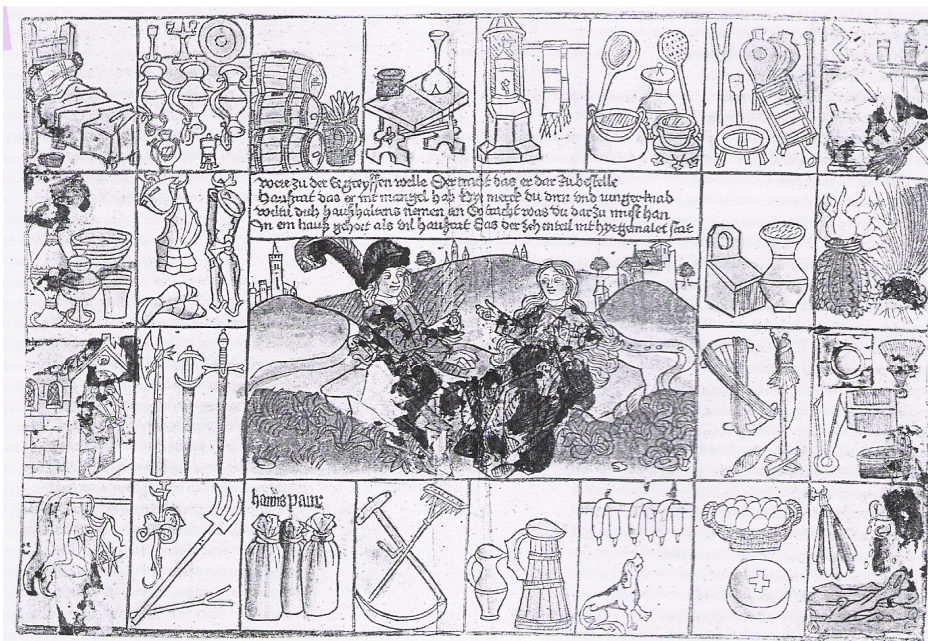


Figura 2: Anônimo. Ilustrado por Hans Paur. *Household goods*. Nuremberg: ca. 1480-1485. Folha volante, xilogravura, 25,4 x 36,3 cm. Staatliche Graphische Sammlung, Munique

A composição da cena do casal deriva de outros temas, como o “amor cortês”, bastante popular na Baixa Idade Média. Parshall chama a atenção para a ironia que transparece na imagem como um todo. Para esse autor, o poema é uma mensagem moralizante que procura atingir um público burguês urbano: “a gravura emprega brincadeiras visuais para chamar a atenção do jovem casal do reino suave das emoções para a realidade terrena, e para advertir contra o casamento precipitado” (PARSHALL E SCHOCH, 2005, p. 215).

A partir da metade do século XV, as estampas vieram ao encontro de uma nova função: a propaganda política. Muito populares, as sátiras políticas agradavam a todos e começaram a ser impressas bem antes de seu uso pela guerra religiosa travada entre católicos e protestantes. Não são raros os casos em que uma mesma gravura circulava em versões diversas, segundo o interesse dos impressores e a vontade de agradar os envolvidos sem determinada querela. É o caso de duas alegorias, elaboradas na conturbada década de 1460, referentes ao encontro do papa Paulo II (pontífice nos anos 1464-1471) e o Sagrado

⁵ No original: “Were zu de Ee greyffen welle Der tracht das er dar zu bestelle / Haußtrat das er nit mangel hab Hye merck du dirn und iunger knab / Wiltu dich haußhaltens nemem an So tracht was du der zu must han / In ein hauß gehört als vil Haußtrat Das der Zeenteil nit hie gemalet stat ” (citado por PARSHALL E SCHOCH, 2005, p. 214).

Imperador Romano Germânico Frederico III (1440-1493). Impressas em Ulm e em Veneza, as imagens são praticamente idênticas, com pequenos detalhes a favorecer um ou outro personagem do conflito.

Ao contrário de seu pai, Frederico III, Maximiliano I (1459-1519) soube se aproveitar das gravuras de caráter político para engrandecer a si mesmo. Ele idealizou e financiou a execução de um trabalho cujo objetivo era atingir os principais nobres e oficiais de seu vasto império. O *Triumph of Maximilian I* compreendia três composições de xilogravuras de proporções gigantescas, não somente em sentido literal (o tamanho), mas figurado (pelo impacto e amplitude de sua difusão): *Triumphal Arch*, *Triumphal Procession* e *Large Triumphal Carriage*. No conjunto, a execução se deu ao longo de catorze anos, entre 1512 e 1526.

Produzido no período 1515-1518 e com quase quatro metros de altura, *Triumphal Arch* lembrava os arcos do triunfo romanos. Por sua vez, *Triumphal Processional* – média de 54 metros de comprimento! – foi executada entre 1516-1519, mas publicada somente em 1526 (MOXEY, 2004)⁶. O texto que acompanhava a obra foi ditado pelo próprio imperador e editado pelo humanista e historiador da corte Johannes Stabius (1450-1522).

Maximiliano havia concebido as séries como um memorial a si mesmo. Não havia precedentes para a escala monumental das obras. Podemos concluir que elas procuravam refletir a reputação tanto da Casa dos Habsburgos, quanto do próprio Maximiliano, que deveria transparecer como um tardio imperador romano. No entanto, quando ele morreu, em 1519, somente *Triumphal Arch* tinha sido publicado. Segundo o inventário, nada menos do que setecentas cópias foram produzidas. Mais tarde, seu herdeiro, Ferdinando de Áustria (1538-1637), mandaria imprimir trezentos novos exemplares para distribuir entre um grupo seleta, o qual, provavelmente, guardaria as gravuras em estantes de bibliotecas ou as penduraria nas paredes de suas residências como forma de homenagear ainda mais a casa real à que estavam ligados.

No espaço privado das moradias ou público das lojas e tavernas

Não eram poucas as residências ou locais públicos que tinham uma imagem afixada com gotas de cera à maneira de selo, pequenos pregos ou até mesmo coladas diretamente na parede. Mas a quem interessava pendurar os diversos temas gravados? Infelizmente, a maioria desses exemplares desapareceu ou sobreviveu em condições delicadas, mas podemos ter uma

⁶ A esse respeito, ver também Stiber, Eusman e Albro (1995).

ideia de como decoravam os interiores das moradias, oficinas e tavernas por meio de fontes escritas e visuais.

Cenas religiosas respondiam por grande parte dos impressos cujo propósito era decorar os interiores. De certa forma, configuravam-se como um substituto “barato” para as imagens devocionais elaboradas pelo pincel e a tinta. Na Itália, por exemplo, tendiam a utilizar as mesmas fórmulas visuais das pinturas contemporâneas dos afrescos ou altares. Nesse caso, um dos artificios utilizados foi a criação de molduras na própria mancha da gravura. As referidas “molduras” eram pensadas de forma a ressaltar o tema representado na mesma medida em que o faziam com a pintura.

Imagens votivas faziam parte da decoração dos dormitórios em grande parte das residências europeias no final do século XV. Em 1492, o inventário dos Médici para a *Villa di Poggio*, em Caiano, lista um pequeno número de obras de arte, indicando que em cada um dos quatro quartos de dormir havia uma pequena *Madonna* ou a imagem de um santo: alguns pintados em painel de madeira, outros em tela. Para David Landau, em residências menos prósperas, essas imagens deveriam ser impressas, sugerindo que as gravuras religiosas de baixo custo competiam corpo a corpo com o mercado de pinturas votivas (LANDAU, 1984). Aliás, neste, como em outros casos, os editores começaram a ganhar frente aos pintores em um mercado sofisticado.

Diversas pinturas nos trazem indícios da existência de impressos pendurados nos interiores das residências. Vejamos alguns exemplos. Em meados do século XV, Robert Campin (ca. 1375-1444), conhecido como Mestre de Flemalle, realizou *A Anunciação*, que pertence ao acervo do *Metropolitam Museum of Art*, de Nova Iorque. Ao lado direito da Virgem e afixada à cornija da lareira, há uma gravura. Aliás, o detalhe de estampas em retábulos, cujo tema era a Anunciação, parece ter sido bastante comum, conforme se pode perceber na pintura de Joos van Cleve (ativo em 1507 – ca. 1540/41), do mesmo museu, que alia cenas do Novo e do Velho Testamento: no primeiro plano, encontram-se Gabriel e Maria; na parede ao fundo, presa por pregos, a gravura retrata Moisés segurando as tábuas da lei.

Por volta de 1450, Petrus Christus (ativo entre 1444-1475/1476) elaborou um tríptico a pedido de um casal da comunidade italiana que movimentava grande número de interesses comerciais em Bruges.⁷ Formando o conjunto, estava *Portrait of a Female Donor*, no qual se vê a comitente rezando de joelhos. O cenário nos leva a supor que o tríptico tenha sido

⁷A documentação da National Gallery of Art, em Washington D.C, museu em que se encontra a obra, revela que a mulher pertencia à proeminente família Vivaldi, genovesa, com fortes interesses comerciais e bancários no norte, e seu marido à família Lomellini – conforme demonstra o brasão de armas em seu retrato.

pintado para a devoção privada, na residência do casal. Atrás da figura da mulher, há uma xilogravura colorida a mão, de Santa Elizabeth da Turíngia, afixada por gotas de cera. Provavelmente, a escolha dessa representação não se deu ao acaso: além de ter pertencido à realeza, Elizabeth da Turíngia era uma das mais proeminentes representações femininas de caridade e humildade. Logo, podemos concluir que a santa atestava tanto o *status* social quanto a religiosidade da comitente.

Contudo, segundo argumenta Parshal, o casal tinha encomendado um retábulo valioso a um artista bastante conhecido; porém, a gravura da santa, produção em papel voltada para o grande público, destoa do rico ambiente à sua volta. Para o autor citado, tal “disjunção aparente é parte do conceito de imagem, e não uma fonte histórica do uso de uma imagem” (PARSHALL E SCHOCH, 2005, p. 41). Ora, não é nosso objetivo aprofundar tal questão. Claro que é preciso considerar o fato de que todo o artefato sempre está mediado por uma série de significados. Qualquer que fosse a intenção do artista ou do comitente, cada uma das pinturas e gravuras que buscavam representar as formas de uso das estampas pode ser considerada um indício para a análise.

Exemplo disso são os inúmeros exemplares produzidos na Alemanha e nos Países Baixos, cujos motivos não eram nem religiosos nem políticos. Nesses casos, as imagens já começavam a dar uma mostra de um tipo de representação que teria seu auge na Holanda dos Seiscentos, a ‘pintura de gênero’: cenas de soldados e homens em tavernas ou bordéis bebendo, jogando cartas e flertando com jovens mulheres; camponeses ingerindo bebidas alcoólicas ou lutando entre si, fumando tabaco e, geralmente, divertindo-se em feiras, casamentos ou outros eventos; além de brigas entre casais.



Figura 3: Monogramista de Brunswick. *Tavern Scene*, ca. 1540. Óleo sobre painel de carvalho, 29 x 45 cm. Staatliche Museen, Berlim

Vejam *Tavern Scene* [Fig. 3], obra atribuída ao Monogramista de Brunswick, como ficou conhecido, ativo em Antuérpia em 1540. O artista pintou em um dos seus óleos uma cena pitoresca da vida cotidiana, na qual diversos homens e mulheres comem e bebem em uma taverna. À direita, duas mulheres estão brigando, assistidas por três outras pessoas que nada fazem para separá-las. A insinuação de prostituição, bebedeira e o embate físico conferem uma natureza alegórica à obra e não deixam dúvidas quanto às consequências desagradáveis da embriaguez. O detalhe da obra que nos interessa faz parte da decoração da taverna: a gravura pendurada mostra vários mercenários, além de contar com frases obscenas.

Frans Huys (1522-1562) nos brinda com outro exemplo. Datada de meados do século XVI, *The Lute Maker's Shop* [Fig. 4] introduz o observador no interior de uma loja, onde um homem e uma velha mulher seguram alaúdes – ele, aliás, está tocando o instrumento. Atrás do *luthier*, a criada avisa da chegada de outra cliente, que também segura um alaúde. O texto impresso abaixo da imagem relata a conversa em curso: “Mestre John Cabeça Má, você arrumará meu alaúde? Eu o farei, Senhora Nariz Comprido, mas deixe-me em paz, por que eu tenho que guardar para Mamãe Mula, que também quer seu alaúde”.

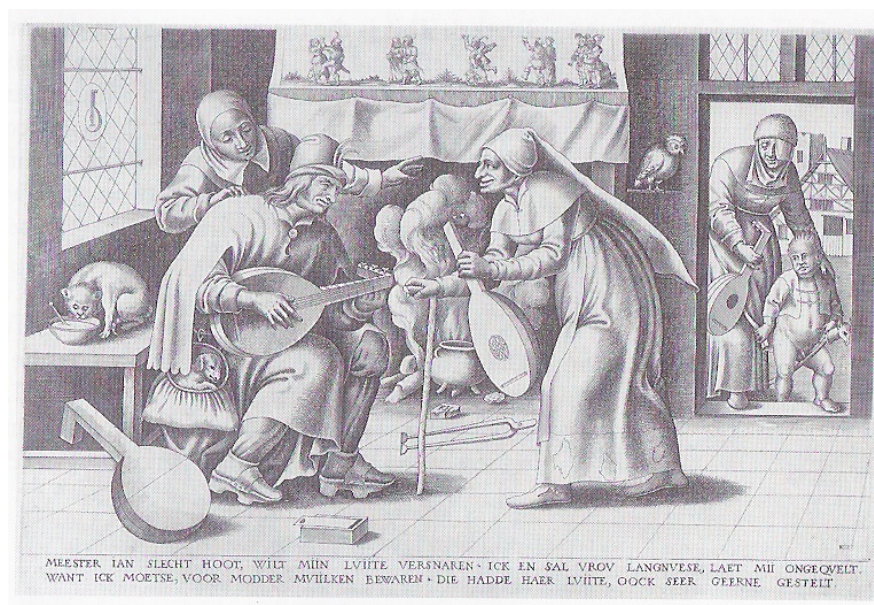


Figura 4: Frans Huys. *The Lute Maker's Shop*, metade do século XVI. Xilogravura. Rijksmuseum, Amsterdam

A fim de compreender o significado da xilogravura, é preciso perceber o simbolismo do alaúde ao longo do século XVI: tanto na literatura quanto na música, esse instrumento musical fazia alusão ao sexo da mulher. Assim, enquanto alegoria, as várias mulheres se aproximam do *luthier* em busca de favores sexuais. Novamente, o que interessa está no fundo

da sugestiva cena, penduradas na cornija da lareira: uma estampa com cinco pequenas cenas de casais camponeses dançando. As imagens foram transpostas de duas séries de gravuras executadas por Hans Sebald Beham (1500-1550) em 1537 e em 1546-47. Para Moxey, a presença dos camponeses no interior de uma casa simples sugeria que essa classe social era, muitas vezes, associada a comportamentos sexuais duvidosos (MOXEY, 2004).

A nosso ver, as gravuras funcionavam como ornamento dos espaços, vetores de advertência de certos comportamentos sociais e instrumentos de moralização e normatização das condutas individuais.

O público

Os editores apostavam cada vez mais no mercado popular do impresso, difundido por várias cidades europeias; entre os fatores que o impulsionaram, estava o tamanho reduzido das estampas, o que facilitava o transporte. O comércio era realizado no campo e nas cidades, nos diversos mercados e feiras, por mercadores ambulantes ou lojas especializadas. A estratégia de venda adotada esteve intimamente ligada à clientela que se procurava atingir. A escolha dos temas e gêneros procurava alcançar o maior número possível de leitores. Mas ganhar uma clientela assim diversificada – em *status* social-econômico e no espaço geográfico – requeria o estabelecimento de uma fórmula editorial que baixasse os custos de impressão e, conseqüentemente, os de venda. Isso porque, além das elites, havia que se pensar em uma clientela “popular” (CHARTIER, 1999) razoavelmente ampla: artesãos, lojistas, pequenos comerciantes, entre outros.

Ora, a princípio, o valor de uma xilogravura ou folha volante dependia muito do custo de um dos seus principais insumos: o papel. No século XIV, o papel começou a ser produzido na Europa Ocidental, porém, em quantidades modestas. Com a invenção da imprensa, a demanda por esse material se intensificou e, em consequência, o preço chegou a quase metade dos custos da produção de um livro. Já ao longo do século XVI, o preço do papel frente aos custos do livro cairia drasticamente. Segundo Rolf Engelsing, o custo dos livros vendidos na feira de Frankfurt, entre 1470 e 1513, caiu 40% (citado por MOXEY, 2004, p. 23). Em relação aos preços das xilogravuras e das folhas volantes, pouco se sabe. Bruno Weber calculou que o valor de uma folha volante ilustrada variava entre quatro a oito *pfennings* (MOXEY, 2004). Para Weber, em 1522, dois *pfennings* compravam o equivalente a seis ovos ou três arenques ou uma salsicha, em um tempo no qual um mestre de obras ganhava 28 *pfennings* e seu auxiliar, 24 *pfennings* por dia.

Assim, podemos concluir que o baixo custo tornava as gravuras acessíveis a diferentes classes sociais. Enquanto negociantes, os editores procuravam imprimir para o grande público; daí os valores praticados. Não havia uma considerável diferença entre as estampas encomendadas – como no caso das insígnias das guildas – e as produzidas para o mercado em geral. Conforme afirma Stock, o valor de uma gravura “elitista” da guilda era equivalente ao de uma “popular para peregrinos” (STOCK, 1998).

O preço das estampas tampouco estava ligado à valoração estética das imagens. Como mencionado no início deste artigo, tal critério não era aplicado pelo público no momento da compra de uma gravura. O que realmente contava era o preço e o fato de a imagem procurar representar o mais próximo possível o tema ao qual se referia (um retrato, um acontecimento histórico etc.).

Se o custo das gravuras e folhas volantes permitia sua aquisição por grande parte da população, como podemos saber exatamente quais eram os grupos ou classes nelas interessados? Eis uma questão bastante delicada, que precisa contemplar alguns aspectos importantes. A escassez de documentação dificulta a formulação de um quadro abrangente. Contudo, podemos começar a traçar um tímido panorama a partir de algumas pistas.

Vimos, acima, como alguns tipos de gravuras estavam direcionados a grupos específicos: guildas as usavam como insígnia ou recibo de pagamento e, em ambos os casos, tratava-se de um símbolo de pertencimento a uma comunidade; imagens de santos e da virgem encontravam-se presentes no cotidiano nos católicos apostólicos romanos; indulgências eram gravadas para os fiéis, a fim de diminuir os anos passados no purgatório. Ao mesmo tempo, as demandas por parte do público eram variadas, dependendo do contexto e do espaço geográfico. Esperava-se que as estampas apotropaicas fossem eficazes e cumprissem sua função; no caso daquelas cujo tema era a peste, podemos pensar que sua presença fosse mais recorrente nas regiões afetadas pela doença. Alegorias políticas e religiosas circulavam nos territórios cujos governantes ou líderes estavam sendo satirizados. Em outras palavras, se uma gravura era adquirida por uma ampla gama de pessoas ou por um público extremamente específico, dependia, em primeiro lugar (e principalmente), do uso ao qual estava destinada.

Nas linhas anteriores, procuramos perceber como valores e usos podiam influenciar na compra das gravuras. Agora, devemos buscar mais indícios para apreender as distintas formas de recepção das imagens impressas. Grande parte das folhas volantes contava com legendas detalhadas que ajudavam o leitor a acompanhar o significado do episódio representado (por exemplo, as Figuras 2 e 4). As legendas podiam ser em latim – visando a um público

altamente culto – ou em língua vernácula. Combinada com um texto, a imagem tinha como função ampliar e conferir um sentido de imediatismo às palavras. Mas, em vários casos, a imagem visual dependia em muito das informações conferidas pelo texto. Para Landau, “uma vez que certo grau de alfabetização era necessário para compreender algumas gravuras, podemos assumir que não estavam destinados aos pobres” (LANDAU, 1994, p. 81). A afirmação, no entanto, pressupõe que as gravuras interessavam somente àqueles que dominavam a leitura. Ora, por exemplo, na Alemanha do início do século XVI, somente 5% da população estava alfabetizada, grande parte concentrada nas cidades (MOXEY, 2004).

Nos últimos anos, historiadores como Natalie Zemon Davis, Roger Chartier e Robert Darnton debruçaram-se sobre o assunto em questão, demonstrando a importância da leitura comunal na disseminação dos textos. Por isso, o alto índice de iletrados não se constituiu como fator de limitação para a recepção das imagens e seus textos. Muito pelo contrário: segundo Moxey, no conturbado período da Reforma – momento em que modos de pensar diferentes e conflituosos estavam em jogo, afetando a sociedade como um todo –, deve ter havido uma grande curiosidade em relação às informações que circulavam de forma impressa, tanto por parte daqueles que eram letrados quanto dos que não eram (MOXEY, 2004).

Se as fontes documentais raramente proporcionam informações referentes à recepção das estampas pelo público iletrado, o mesmo não pode ser dito a respeito do público “alfabetizado”. As freiras do convento de Katharinenkloster, em Nuremberg, tinham o hábito de comprar xilogravuras e utilizá-las para ilustrar os livros da biblioteca do convento. O prefeito da cidade, Hieronimus Dress, colou duas estampas nas capas de seu breviário. Na Itália, Jacopo Rubieri (?-1500), notário da cidade de Parma, que viveu em Roma e Veneza, compilou alguns textos legais. Ele reuniu seu trabalho em livros, decorando-os com gravuras que havia colecionado durante suas viagens a trabalho. Na Letônia, o filho do prefeito de Riga, Reinhold Soltrump, era proprietário de 49 gravuras em metal. Bianca Maria Sforza (1472-1510), esposa do imperador Maximiliano I, costurou estampas em seu livro de orações e o Imperador Ferdinando I (1503-1564) inseriu xilogravuras ilustradas por insígnias de peregrinações em seu exemplar (PARSHALL E SCHOCH, 2005). Todos esses são indícios a partir dos quais é possível perceber o uso das imagens impressas pelas classes letradas e/ou por aqueles que pertenciam aos níveis mais altos da hierarquia social.

Colecionismo

A recepção das estampas por parte desse público pode, também, ser sentida a partir das inúmeras coleções cuja origem remonta ao final do século XV. Enquanto artefato, as

próprias gravuras fornecem dados relativos à emergência de seu colecionismo. Desde as primeiras impressões, percebe-se a existência de um espaço entre a imagem – frequentemente circundada por uma linha – e a marca da prensa da matriz no papel. Provavelmente, a intenção era a de que a gravura fosse emoldurada; daí a necessidade do espaço deixado. E, conforme mencionado, em alguns casos, os próprios impressores criavam ao redor da mancha de impressão uma moldura em *tromp l'oeil*.

A leitura dos estudos referentes à história da gravura mostra pontos de vista diversos no que se refere à sua importância enquanto objeto de interesse dos colecionadores nos séculos XV e XVI. Para Landau, tratava-se de “um meio que requeria marketing e que estava inerentemente inclinado a induzir o fenômeno do colecionismo” (LANDAU, 1994, p. 64). Moxey afirma que, com exceção das gravuras utilizadas como propaganda de Maximiliano I – as quais tinham sido distribuídas para um público específico e, por isso, apreciadas como objeto de valor –, as estampas e folhas volantes, a princípio, não foram objeto de nenhum colecionador em especial: “aparentemente elas não eram consideradas itens colecionáveis, no sentido de possuírem algum valor estético, até o final do século XVI” (MOXEY, 2004, p. 23). Por sua vez, Griffiths (2003) argumenta que a chance de uma gravura se tornar objeto de uma coleção estava diretamente relacionada ao seu custo original. Enfim, Macdonald menciona a dificuldade em apreender o gosto por gravuras e a extensão de seu colecionismo durante o Renascimento; para ele, compreender o *status* e a importância desses artefatos para os colecionadores não é fácil, já que as coleções não chegaram até nós em sua forma completa e original (MACDONALD, 2003).

Em suma, sem tender a favor de um ou outro estudioso, fato é que, desde o século XV, coleções de gravuras começaram a pulular em diferentes países europeus. Como seus colecionadores as armazenavam? De que forma era possível garantir-lhes uma vida duradoura? Estavam eles preocupados com isso? As imagens poderiam ser emolduradas e penduradas nas paredes de bibliotecas ou de gabinetes de curiosidades; mesmo assim, poucas sobreviveram. Mas, o que se pode dizer das coleções de folhas volantes? Sem a ‘proteção’ de uma moldura, elas poderiam sofrer danos como rasgos e dobras. Só havia um método de preservação que poderia lhe garantir alguma sobrevivência: o armazenamento entre as folhas de um livro ou álbum. Por isso, é nos álbuns que se deve começar qualquer tipo de investigação acerca das coleções de gravuras.

Os primeiros traços de colecionismo podem ser vislumbrados pela atividade de Hartmann Schedel (1440-1514), humanista e médico, autor de *Nuremberg Weltchronik*, que adquiriu centenas de xilogravuras durante a vida. Parte substancial de sua coleção encontra-se

atualmente na Bayerische Staatsbibliothek de Munique. Algumas gravuras foram coloridas a mão, talvez pelo próprio Schedel. O estudo minucioso dos exemplares leva a perceber que foram quase que exclusivamente impressos em oficinas locais ou muito próximas (no sul da Alemanha ou ao longo do rio Reno). Existiam também algumas poucas italianas, entre elas as de Jacopo de Barbari, que devem ter sido adquiridas enquanto o artista trabalhava em Nuremberg. Isso nos faz pensar que Schedel não as adquirira no exterior, mas em lojas, feiras ou ruas de sua cidade natal.

Em Sevilha, Fernando Colombo (1488-1539), filho natural do navegador genovês, era também colecionador. Seu inventário descreve 3204 itens (entre gravuras de madeira e metal e mapas)⁸, indicando a dimensão e a abrangência dessa coleção. Ao contrário de Schedel, Fernando viajava constantemente por toda a Europa em missões diplomáticas a serviço da Casa dos Habsburgos, o que lhe permitiu adquirir obras em diversos lugares – sem que, para tanto, tivesse que realizar alguns desvios em seu trajeto oficial.

Boa parte das gravuras dessas coleções sobreviveu colada, anexada ou costurada em manuscritos ou em livros impressos dos séculos XV e XVI. Infelizmente, em alguns casos, a cautela dos colecionadores em reunir as imagens pode ter sido comprometida quando seus proprietários deixaram de existir. Os poucos inventários existentes nos fornecem somente as informações relativas aos exemplares da coleção; raramente se tem ideia de seu destino ao longo dos séculos.

É muito delicado tomar como base para a apreciação do conjunto de uma coleção os exemplares que, hoje, estão em museus ou em bibliotecas. Eles se encontram distantes da concepção do espaço em que estavam inseridos ou de seus usos. Descontextualizados de sua recepção original, fica difícil traçar a relação entre as imagens de uma mesma coleção ou entre elas e seu proprietário. Se o tempo contribuiu para o esfacelamento das coleções “originais”, a prática do colecionismo durante os séculos XIX e XX – responsável pelo desmembramento de inúmeros álbuns e pela venda das gravuras em separado – colaborou ainda mais para a sua deterioração.

No presente artigo, procuramos apresentar um breve panorama do uso das estampas no cotidiano europeu nos séculos XV e XVI. Apesar da dificuldade em encontrar documentação relativa aos personagens envolvidos (anônimos ou não) na elaboração e na execução das impressões, foi possível traçar algumas considerações concernentes à clientela e à produção.

⁸ Segundo Macdonald (2003), essa quantidade pode não ser exata, uma vez que existe mais de um registro para a mesma gravura.

Ainda há muito que pesquisar sobre a compreensão de seus significados simbólicos, recepção e apropriação, aspectos bastante complexos que merecem maior investigação e reconstituição.

Referências

- ALEXANDER, Dorothy. *The German single-leaf woodcut 1600-1700*. New York: Abaris Books, 1977.
- BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004,
- BAXANDALL, Michael. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. 6ª edição. New Haven: Yale University Press, 2004.
- CHARTIER, Roger. “Leituras e Leitores ‘Populares’ da Renascença ao Período Clássico”. In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger. *História da Leitura no Mundo Ocidental*. vol 2. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- GRIFFITHS Anthony. “The archeology of the print”. In: BAKER, Christopher, ELAM, Caroline e WARWICK, Genevieve. *Collecting Prints and Drawings in Europe c.1500-1750*. Aldershot: Ashgate: Burlington Magazine, 2003.
- HOLLSTEIN, F.W.H. 79 volumes. *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers (várias datas).
- KOERNER, Joseph Leo. *The Reformation of the Image*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- LANDAU, David. *The Renaissance Print, 1470-1550*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- MACDONALD, Mark P. “ ‘Extremely curious and important!’: reconstructing the print collection of Ferdinand Columbus”. In: BAKER, Christopher, ELAM, Caroline e WARWICK, Genevieve. *Collecting Prints and Drawings in Europe c.1500-1750*. Aldershot: Ashgate: Burlington Magazine, 2003.
- MOXEY, Keith. *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.
- PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer. *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public*. Washington; New Haven: National Gallery of Art: Yale University Press, 2005.
- STIBER, Linda; EUSMAN, Elver; ALBRO, Sylvia. *The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I: Two oversized, multi-block, 16th-century Woodcuts from the Studio of Albrecht Durer*. The Group and Paper Book Annual. American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, volume 14, 1995. Disponível em: <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v14/bp14-07.html>>. Acesso em 15 de outubro de 2009.

STOCK, Jan van der. *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive Rotterdam, 1998.

STRAUSS, Walter. *The illustrated Bartsch*. 71 volumes. New York: Abaris Book (várias datas).

_____. 3 volumes. *The German single-leaf woodcut, 1550-1600 : a pictorial catalogue*. New York: Abaris Books, 1975. GEISBERG, Max. *The German single-leaf woodcut, 1500-1550*. New York: Hacker Art Books, 1974.

TALBOT, Charles. "Prints and the Definite Image". In: TYSON, GERAL P; WAGONHEIM, Sylvia S. (orgs.) *Print and Culture in Renaissance. Essays on the Advent of Printing in Europe*. Newark, Del: University of Delaware Press/London: Associated University Press, 1986.