



As gravuras brasileiras de Albrecht Dürer

Profa. Dra. Sandra Daige Hitner
Universidade de Campinas

As estampas das principais coleções brasileiras de Albrecht Dürer foram submetidas, pela primeira vez na História do Brasil, a uma minuciosa investigação científica sob métodos laboratoriais.

A idéia da pesquisa surgiu da leitura de uma nota banal em uma revista de consultório médico, que continha uma matéria sobre os “tesouros artísticos da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro”, entre os quais encontravam-se as gravuras de Albrecht Dürer. A nota dizia que a procedência de tais gravuras era a antiga Real Biblioteca Portuguesa, herdada pelos brasileiros após a partida da Família Real no século XIX. Portanto, valia a pena investigar se “as gravuras de Albrecht Dürer”, de tamanho porte real, estando entre nós, brasileiros, há mais ou menos 125 anos, já possuíam o devido laudo de autenticidade, ou se nunca tinham sido submetidas a um estudo pericial que as identificasse corretamente a respeito de sua legitimidade.

A investigação começou pela seleção e separação do material reunido em sete grandes caixas. Havia 167 imagens entre xilogravuras, buris, reproduções de todas as qualidades (de desenhos, de estampas propriamente ditas, de cópias), estampas elaboradas por copistas de Albrecht Dürer, os quais se apropriaram do monograma do artista, cópias fraudulentas. Era tal a heterogeneidade do acervo que cada peça teve de passar por minuciosa investigação antes de ser descartada ou resgatada de acordo com a proposta do projeto de origem. Iniciou-se, então, a inspeção técnica das peças selecionadas.

As gravuras medievais de Albrecht Dürer, para serem consideradas autênticas, devem se situar dentro de rígidos parâmetros técnicos. Para serem consideradas originais, termo técnico mais flexível em seus parâmetros, têm uma proveniência direta da matriz para a folha, mas, seu limite de impressão é muito mais amplo, porque inclui a hierarquia das tiragens.

As estampas de Albrecht Dürer não consideradas autênticas e nem originais não têm valor artístico. São situadas em tempo e espaço abertos, e têm pouquíssima importância no âmbito internacional de valorização artística e cultural, sendo consideradas apenas por seu valor histórico, ou patrimonial, ou qualquer outro tipo de valor.

A perda do valor artístico de uma estampa ocorre pela atipicidade de algum elemento que distorce suas características originais no que diz respeito ou ao papel, ou à impressão, ou às marcas d'água. Estas, por sua vez, desde as primeiras décadas de 1900, têm suas contrafações levadas em grande consideração, e desde a metade do século são aglutinadas em um Museu fundado por um pesquisador interessado nesta vertente, daí a denominação que leva o seu nome: Museu de Marcas d'água Gerhard Piccard, no Arquivo Maior da Cidade de Stuttgart – Alemanha (*Der Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*).

É por esta razão que cada uma das marcas d'água atípicas da coleção brasileira foi submetida a uma investigação criteriosa e posterior fotografiação em infravermelho, reunindo-se, então, material suficiente para envio a esse Museu de marcas d'água, participando, até pela anomalia, do circuito da pesquisa internacional.

O passo seguinte foi a seleção das estampas originais e o estudo de seu estado de conservação, implicando não somente inspeção criteriosa do papel e das devidas marcas d'água, que evidenciam grande parte do diagnóstico, como também a definição da qualidade de impressão das peças do acervo, identificando-se, com este trabalho, as diferenças entre estampas advindas de matrizes retrabalhadas, estampas retrabalhadas no laboratório de restauro ao longo dos anos, e o conseqüente reflexo desse procedimento na qualidade das impressões. Após isso, realizaram-se identificação historiográfica da procedência da peça, laudo técnico e, por último, elaboração dos *Corpi*.¹

Materiais utilizados na pesquisa

- a) lentes microscópicas: para inspeção do tipo de impressão, tiragem, etc.
- b) lâmpada fluorescente: para análise da impressão.
- c) lâmpada ultravioleta: para inspeção da qualidade das restaurações realizadas ao longo do tempo.
- d) eventual lavagem da estampa para identificação da marca d'água, às vezes de difícil leitura por sobreposição de grossas veladuras de proteção ou borrões de cola advindos de antigas manipulações, nem sempre bem administradas.
- e) fotografiação das marcas d'água dos originais em infravermelho para comprovação científica dos passos da pesquisa.

A correção desta parte da historiografia brasileira tinha por intuito introduzir as gravuras de Albrecht Dürer no âmbito internacional, em que a renovação de catálogos e as identificações por acervo ocorrem à medida que avança esse tipo de pesquisa. No entanto, somente exemplares autênticos são bem-vindos nesses inventários culturais.

A pesquisa às estampas de Albrecht Dürer obedeceu a duas etapas: a primeira, dedicada somente ao exame do acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, deteve-se na análise das xilogravuras, selecionando as peças originais e separando-as daquelas sem atribuição possível. A segunda etapa deteve-se na investigação dos buris e águas fortes, obedecendo ao mesmo procedimento, no entanto, abordando as gravuras de três importantes coleções: Coleção Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – RJ; Coleção Fundação Cultural Ema Gordon Klabin – SP; Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP -SP.

As estampas passaram por provas rígidas, sendo permanentemente re-conferidas em seus detalhes mais íntimos. No exterior, a pesquisa contou com a possibilidade de manusear exemplares autênticos das quatro coleções mais conceituadas neste tipo de acervo: *Albertina Museum* (Viena); *Kupferstichkabinett* (Berlim); *Germanisches Museum* (Nuremberg) e *Musée du Petit Palais* (Paris). A grande colaboração profissional dos especialistas das coleções supra-citadas foi relevante a fim de levar a cabo essa difícil empreitada.

Papel

A análise de uma estampa de Albrecht Dürer do século XV/XVI inicia-se pelo papel no qual ela está impressa. Grosso modo, em uma folha de papel antiga é possível se observarem os seguintes caracteres: os pontusais, as vergaduras e a característica mais importante, a filigrana, ou marca d'água.

¹ Corpus: (etimologia emprestada do lat. *Corpus*) 1. coletânea ou conjunto de documentos sobre determinado tema. Plural: *Corpi*. In DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

As vergaduras são linhas horizontais alternativas escuras e claras que podem ser vistas quando se observa a transparência do papel.

Os pontusais são marcas postas de forma perpendicular aos fios horizontais da vergadura.

As filigranas, ou marcas d'água, são impressões fixadas em profundidade em uma folha de papel; tipo de um adorno elaborado com fio de metal regulado, de acordo com a forma que se pretende registrar. Estas marcas, empregadas pelos papelheiros em diversos lugares e épocas, demonstram, de uma maneira mais ou menos precisa, a idade da folha de papel e indicam seu local de fabricação (cf. abaixo, detalhe de filigrana sobre vergadura e entre dois pontusais fora de medidas-padrão porque, no caso, trata-se de pontusal adicional; papel italiano. Bolonha, 1390)².

As marcas d'água eram sujeitas a todo tipo de falsificações que, naturalmente, apareciam a partir daquelas mais notórias da época. Essas contrafações, a julgar pelos casos conhecidos, muitas vezes não tinham uma identidade absoluta com o modelo-padrão, limitando-se a uma imitação, por vezes até grosseira.

Por essa razão, as marcas d'água se subdividem em três tipos distintos: "idênticas", quando o desenho se adapta ao padrão; "similares", quando os desenhos apresentam ligeiras diferenças; "divergentes", quando estas diferenças são muito acentuadas.

Matrizes e impressões

De maneira geral as matrizes foram expostas a todo tipo de dano, em consequência da utilização demasiada e da má conservação.

No caso das matrizes de madeira, as primeiras lacunas apareceram nas bordas superiores e inferiores, dando início às fendas, que aos poucos foram se alargando e espalhando e, no final, acabaram por destroçar pedaços inteiros. No relevo desenhado, atuaram interrompendo a continuidade das linhas artísticas e, como consequência, provocaram intervalos brancos na impressão.

Outro grande inimigo destas matrizes era o caruncho, que causava sérios danos, especialmente quando as pranchas ficavam fora de uso durante algum tempo. Os carunchos deixavam vestígios na superfície em forma de caminhos ou orifícios, e, nas impressões, círculos brancos ou marcas ovais.

A irregularidade das impressões, resultante de fendas, lacunas e dilapidações causadas pelos carunchos, fez com que algumas matrizes fossem corrigidas de maneira muito habilidosa, com, por exemplo, pó de madeira.

Alguns dos danos são visíveis e reconhecíveis nas impressões, e, dessa forma, pode-se chegar a conclusões corretas acerca da seqüência cronológica da estampa e, também, da qualidade da matriz.

Alcançar um efeito de melhor qualidade nas impressões tiradas das matrizes de metal de Albrecht Dürer foi um processo que levou outras mãos, que não as do artista, a restaurar as placas. O intuito era o de alcançar novamente, por meio de sua regeneração, tiragens vigorosas. As matrizes de metal tinham arranhões causados pela limpeza na face polida da chapa, arranhões estes resultantes de escorregões ocorridos durante o manuseio do buril ou, mesmo, causados pela mão do artista. Como era extremamente difícil reconstituir o trajeto dos traços, uma vez que o buril escorregava para os lados, às vezes fora do controle do restaurador, isto fez surgir linhas duplas ou mesmo linhas com abas, sinais típicos de placas retrabalhadas. Impressões retiradas deste tipo de matriz deixavam, inclusive, as linhas mais cheias e úmidas, provocando quase sempre um hiper-escurecimento da impressão.

No caso de matrizes que resultassem em impressões fracas e débeis, pela perda de profundidade das linhas, retrabalhavam-se com o buril as suas partes principais, aprofundando o contorno. Então, linhas normalmente finas, claras e lisas tornavam-se mais grosseiras e fortes, adquirindo um aspecto "desfiado" e trêmulo (cf. exemplos a seguir)³:

² BRIQUET, Charles Moise *Les Filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600...* v. I, Intr. n. 21. Paris, Alphonse Picard & Fils, 1907.

³ N.A.: fotos reproduzidas do catálogo de Joseph Meder, *idem*, p. 56, com câmera digital, pela autora.

Traços curtos, quase sempre retos, engrossavam nas pontas e se tornavam cada vez mais rasos com o passar do tempo. Portanto, a suavização de uma gravura pode indicar impressões muito tardias.

Tipos de impressão

Impressões de teste: significavam as primeiras provas da prancha incompleta e pressupunham necessidade de eventuais correções antes que a impressão final fosse entregue ao mercado. Eram elaboradas pelo artista em papel sem marca d'água. Praticamente inexistentes hoje em dia.

Impressões pessoais de Dürer – folhas soltas - invariavelmente elaboradas em papel “Coroa Alta”, para as xilogravuras, e papel “Cabeça de Boi” para os buris e águas fortes.

Impressões editoriais - Para o grande lançamento dos “três grandes livros” de Dürer, A Vida da Virgem, A Grande Paixão e O Apocalipse de São João, em 1511, usou-se papel “Triângulo com Flor”. Já para o lançamento do pequeno livro da Pequena Paixão no mesmo ano, usou-se papel “Coroa Alta”.

Para a impressão editorial dos “três grandes livros”, que tanto o entusiasmou, Albrecht Dürer havia elaborado, em 1498, grandes matrizes em madeira. Então, imprimiu-as seqüencialmente de maneira a mostrar a imagem, no verso, e o texto latino versando sobre a imagem, no reverso da folha. Para a divulgação do livro da Pequena Paixão usou o mesmo procedimento com respectivo texto latino.

Problemas comuns de impressões

As séries encadernadas sempre causaram sérios embaraços ao estudioso, uma vez que o mais comum é se deparar com folhas soltas das imagens e, às vezes, o conjunto não se completa. Também é comum encontrar imagens dessas séries, que deveriam formar álbuns inteiros, impressas em papel com marcas d'água variadas, para não citar eventuais heterogeneidades na impressão de cada folha, que, também, podem ser efeito da tensão desigual da prensa, que tonaliza somente algumas partes. Estampas excessivamente claras derivam de tiragens exaustivas.

Outro dano comum às impressões é a destruição pelo uso da tesoura, que ocorre com o objetivo de eliminarem-se completamente manchas de sujeira ou rasgões na linha de borda da gravura. Este procedimento era usado já no caso das impressões retiradas de blocos de madeira com molduras largas, cujo entintamento de forma descuidada produzia linhas de borda borradas, que tinham de ser “endireitadas”.

Detalhe: as estampas autênticas normalmente tinham sua linha de borda elaborada pelo próprio artista.

Resultado

Entre as estampas da FBN-RJ (xilogravuras, buris e águas fortes) não houve exemplar que pudesse ser enquadrado na categoria de autêntico.

Das 167 imagens iniciais, 96 delas foram recrutadas e possuem suas respectivas identificações dispostas em forma de *Corpus* (total ou parcial). Destas, apenas 65 geram um catálogo sistemático.

Sobre a procedência das estampas como sendo da Real Biblioteca Portuguesa, este foi o tópico mais interessante com o qual a pesquisa se deparou. Vejamos por quê:

Do total de 31 xilogravuras da Real Bibliotheca Portuguesa, mostradas pela primeira vez no Brasil na grande “Exposição Permanente dos Cimélios da Bibliotheca Nacional”, conforme registro em Catálogo sistemático editado em 1885⁴, 28 delas eram imagens da série editorial “A Pequena Paixão”. Destas, a perícia, em 2002, resgatou somente 14 estampas, todas elas sem texto no verso, o que as desqualifica completamente dentro de sua categoria de livro, como um dos primeiros meios de comunicação; e

⁴ CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DOS CIMÉLIOS DA BIBLIOTHECA NACIONAL. Publicado sob a direção de João Saldanha da Gama, Rio de Janeiro, G. Leuzinger e Filhos, 1885. O registro da exposição dos buris de Dürer se encontra à p. 666 - 671.

mais: ausência de marca d'água, ingrediente fundamental na valorização de tal conjunto. Portanto, seriam essas, realmente, as mesmas peças advindas da Real Bibliotheca Portuguesa?

Como já citado, um dos mais importantes empreendimentos editoriais de Albrecht Dürer foi o conjunto de figuras com texto ilustrativo chamado pelo artista de "três grandes livros", que unia três séries de imagens xilográficas no verso e respectivos textos em latim no reverso. "A Vida da Virgem", o primeiro livro dos três, contém, em sua totalidade, a série de 20 estampas. Apenas 2 delas foram expostas e catalogadas pelos Cimélios, em 1885, como provenientes da Real Bibliotheca. A perícia de 2002 constatou, nas mesmas imagens, ausência de texto no reverso da folha, limitando-as a simples exemplares avulsos, e marca d'água com formato divergente do padrão e, ainda, diferente da convencionalmente adotada por Dürer para edição desta série, que é "Triângulo com Flor".

Já "O Apocalipse de São João", outro livro do conjunto, foi elaborado em sua totalidade contendo 16 imagens. Da Real Biblioteca, apenas 1 estampa foi exposta em 1885. A perícia de 2002 constatou que a mesma imagem não possui texto latino no verso, desvinculando-a da categoria de série, limitando-a, também, a uma folha avulsa. A imagem foi impressa em papel sem marca d'água, atributo que a desprestigia consideravelmente; e, por último, quem aventar a hipótese de se tratar de uma Impressão de Teste nunca conheceu um exemplar deste tipo, que, aliás, pode ser visto no Albertina Museum, em Viena, Áustria. Seriam essas peças, realmente, as mesmas registradas pelo catálogo dos Cimélios?

Quanto aos buris, o problema permaneceu igual. Foram expostos, em 1885, apenas 4 deles. A perícia de 2004 constatou marca d'água em somente 1, mas estampado em papel elaborado nos princípios do século XVII. Todas as alternativas catalogadas para esses quatro buris pressupõem porte de marca d'água como atributo de originalidade, mesmo as impressões mais heterogêneas e de má qualidade. Como fazer para resgatar estes exemplares dentro da categoria de originais?

Essa confusão sobre a procedência da antiga Bibliotheca Real Portuguesa ocorreu com outras 35 gravuras, cuja originalidade foi questionada pela falta dos atributos de mérito.

Hoje sabe-se que a maior parte das estampas da Coleção Fundação Biblioteca Nacional têm como procedência a coleção do carioca Oliveira Barbosa⁵.

Conclusão

Aqui serão expostas algumas alternativas passíveis de respostas cientificamente comprovadas.

Quando, em 1755, a cidade de Lisboa foi acometida por terremoto seguido de incêndio e a antiga Real Biblioteca da cidade foi aniquilada, tratou o rei D. José I de prover a Família Real com novo acervo, enviando seus ministros pela Europa para efetuar a compra.

Desconhecimento ou má fé dos ministros mercadores?

A Biblioteca Real veio para o Brasil em 1807, com D. João VI, e foi acomodada no Rio de Janeiro, onde permanece até hoje. Mas, aí também estão armazenadas estampas de outros colecionadores portugueses, cuja aquisição, eventualmente, deve ser datada de um período intermediário à destruição da antiga Real Biblioteca e à partida da Família Real para o Brasil. No entanto, é necessário constar que nenhum documento histórico autoriza esta suposição, nem esclarece qual a data e nem o modo como foram adquiridas tais peças.

Desatenção ao material artístico adquirido?

Troca das peças artísticas aqui no Brasil?

Ficam aí as questões.

⁵ Comendador José (Tomaz) Oliveira Barbosa: Marechal do Exército [22.08.1753, Fortaleza de São João da Barra, Rio, RJ – 02.05.1844, Rio, RJ], membro da Academia Militar de Geometria, Fortificação e Desenho do Rio de Janeiro.