

O Mito de Galateia: Um estudo sobre autoria na gravura original e de reprodução no Renascimento

*Bruna Luana Marassato*¹
DOI 10.20396/eha.vi14.3425

Introdução

A autoria de obras de arte é um apontamento distante da realidade europeia anterior ao Renascimento, quando artistas passam a ser profissionais de arte que assinam suas obras, seja pela grafia, pelo uso de monogramas ou pelo autorretrato, mudanças creditadas ao pensamento humanista e a valorização do intelecto e do artista como um profissional versátil, possibilita uma quebra de paradigmas. Em contrapartida, a falsificação de obras ganha forma e força a partir da construção deste conceito de autoria, uma vez que os artistas tornam-se personalidades tão importantes quanto suas criações.

A obra de arte gráfica se torna reproduzível neste período através da gravura, precisamente a xilogravura², que ganha espaço pela Europa vinda do Oriente, onde exerce função de ferramenta para estamperia. Inicialmente se desenvolveu como meio de ilustrar livros, substituindo as iluminuras, pintadas uma a uma.

“A Itália produziu maravilhas em matéria de ilustração gráfica no século quinze. Foram Veneza e Florença seus dois principais centros, embora a impressão de livros ilustrados com xilogravuras tenha se iniciado antes, em outras cidades italianas.”³

Dessa forma, a viabilidade de obter acesso e distribuição da imagem de uma obra de arte era grande, uma vez que as grandes obras primas estavam confinadas em ambientes privados.

A gravura italiana teve uma causa prática a servir, essencialmente motivada pela artística, a partir do desejo de multiplicar desenhos para servirem como modelo nas oficinas de escultores, ceramistas, ourives e artesãos. Por outro lado a circulação dessas gravuras proporcionou também o intercâmbio por toda a Europa da produção artística da época.⁴

1 Artista Visual e pesquisadora. Possui licenciatura em Artes Visuais, MBA em História da Arte pela Universidade de São Caetano do Sul e é aluna especial do Programa de Estética e História da Arte USP.

2 Gravura sobre uma matriz de madeira.

3 COSTELLA, 2003, p.28.

4 MARTINS FILHO, 1981, p.15.

Gravura de Reprodução

A gravura como linguagem artística independente do mercado editorial desenvolve-se durante o Renascimento, a estampa não tem mais a exclusiva função de retratar cenas de livros. As impressões seriadas e papéis soltos contendo imagens que transcendiam a conotação religiosa passam a circular de forma crescente não apenas na Itália, mas pelo continente.⁵

Os grandes mestres trabalhavam sob a proteção de mecenas, investidores que apadrinharam artistas, muitas vezes encomendando obras e projetos por longos períodos de tempo. O que culminou numa grande produção e movimentação artística, mas de forma particular, inviabilizando a disseminação da imagem e produção do artista, tornando-a inacessível à população. “Os artistas de maior fama compreendem o alcance da gravura para a divulgação de sua obra. Mais que isso, têm um meio de tornar popular os seus trabalhos de pintura. Instalam por sua conta, ateliês de gravura para reprodução de sua obra.”⁶

Rafael Sanzio é um dos artistas que investe na criação de um ateliê de gravura com uma equipe de gravadores que reproduzem seus desenhos e pinturas, tendo como principal colaborador, o gravador Marcantonio Raimondi. “É a partir do trabalho de Raimondi que se tem definido o que se chamou ‘gravura de reprodução ou documentação.’”⁷

Galateia de Rafael e Raimondi

Nas costas do mar da Sicília vivia a ninfa marinha Galateia, dona de grande beleza que se destacava à de suas irmãs nereidas. Cortejada pelo ciclope⁸ Polífemo que habita uma gruta nas proximidades, o recusa, uma vez que está apaixonada por Acis e não vê como vantagem a proposta feita, de abandonar o mar e viver numa gruta.⁹

Poetas como Ovídio, Homero, Virgílio, Poliziano e Góngora escrevem sobre este mito, narrando as características e desdobramento da história. É possível compreender as particularidades destas óticas poéticas através da pesquisa de Cassio Borges, que analisa as narrativas quanto ao casal envolvido, o cenário, etc, desmembrando todos os elementos do mito.

5 MARTINS FILHO, Carlos Botelho. Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal. Rio de Janeiro: PUC, 1981.

6 DASILVA, 1976, p.25

7 MARTINS FILHO, 1981, p.16

8 Em alguns registros Polífemo é descrito como sendo um gigante, possivelmente a discrepância se dê por questões de tradução.

9 FARTHING, Stephen. Tudo sobre Arte. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

Para a presente pesquisa, discute-se em particular a representação gráfica da ninfa Galateia, que permeiam o contexto retratado, no caso, o momento da fuga das investidas do ciclope Polífemo.

Na síntese das descrições da ninfa, Borges conclui:

Galatéia, por possuir a pele branca, assemelha-se ao cisne, consagrado a Vênus, porém, os olhos que se dispõem sobre sua pele branca produzem a semelhança com o pavão, consagrado a Juno, sendo assim, pode-se dizer que ela é o pavão de Vênus, do mesmo modo que se pode dizer que ela é o cisne de Juno.¹⁰

Rafael, entre 1512 e 1514, pinta o afresco O Triunfo de Galateia (Figura 1), encomendado pelo banqueiro Agostino Chigi, que encontrava-se apaixonado pela filha de um marquês e, mesmo sendo recusado, ainda possuía esperança da união.¹¹ O artista inspira-se no trecho de um poema florentino de Angelo Poliziano, referente ao mito, para realizar a criação do desenho para a obra.

O poema descreve como o desajeitado gigante Polífemo entoia um cântico de amor à ninfa marinha Galateia, e como esta desliza sobre as ondas num carro puxado por dois golfinhos, rindo dessa canção insólita, rodeada de um alegre séquilo e de outras ninfas e divindades marinhas.¹²

O trecho de La Giostra, de Poliziano, narra (tradução literal):

Dois golfinhos bem talhados puxam uma carruagem: no assento
Galatea maneja as rédeas; enquanto nadam, eles
respiram em uníssono; um mero círculo de devassos
um expele ondas de sal, outros
nadam em círculos, um parece pular e flertar por
amor; com suas irmãs fiéis, a bela ninfa
encantadoramente ri de um cantor tão grosseiro.

Rafael contava, para a realização de suas encomendas, com uma equipe de ajudantes, que trabalhavam em pinturas e afrescos como O triunfo de Galateia, e também para a reprodução de sua obra, por parte de gravadores. Marcantonio Raimondi trabalhou em uma gravura para O Triunfo de Galateia (Figura 2), assim como Marco Dente.

Como confirma Vasari¹³:

10 BORGES, 2002, p.38.

11 FARTHING, Stephen. Tudo sobre Arte. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

12 GOMBRICH, 2013, p.242

13 VASARI, 2011, p.509



[Figura 01] Rafael Sanzio. *O Triunfo de Galateia*. Afresco, 1512.

Fonte: http://www.villafarnesina.it/?page_id=75&lang=en



[Figura 02] Marcantonio Raimondi, depois de Rafael Sanzio. *O Triunfo de Galateia*. Buril, 1515.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416042>



[Figura 03]
Agostino Carracci. *Galateia*. Buril, 1590.

Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.53436.html>

Rafaello, depois de ver as estampas de Alberto Durer¹⁴ e desejando também mostrar o que era capaz de fazer nessa arte, pôs Marco Antonio Bolognese a estudar profundamente essa técnica, na qual ele se tornou tão excelente, que Rafaello mandou estampar em primeiro lugar seus próprios trabalhos: o desenho dos Inocentes, em Cenáculo, Netuno e Santa Cecília fervendo óleo.

Poucos registros e pesquisas existentes contextualizam a produção da gravura O triunfo de Galateia, uma vez que o próprio Raimondi possui poucos registros, a não ser os que estão ligados a outros artistas diretamente.

Sua produção como gravador engloba a reprodução e os seus registros muitas vezes estão ligados a sua parceria com Rafael, sendo extremamente meticuloso na execução técnica e na verossimilhança.¹⁵

Gravura original

A gravura como sendo original, não uma estampa copiada de uma imagem já existente, destaca-se na produção de artistas que normalmente já possuíam algum conhecimento prévio da técnica do entalhe em madeira ou ourivesaria, técnicas que permeiam as gravuras em madeira e metal a partir do Renascimento, sendo o caso de artistas como Durër e Agostino Carracci. Artistas começam a ver o potencial criativo da gravura transcender à reprodução.

No final do século XVI, com os Carracci e especialmente com Agostino, a gravura assume a dignidade de uma técnica artística autônoma, admite-se que a gravura não transmite apenas a imagem ou o tema, mas também, mesmo operando em um nível distinto e através de uma série de mediações, o valor integral da obra.¹⁶

Esta gravura original (Figura 3) de Agostino Carracci (1557-1602), realizada em 1590, representa Galateia sobre os mesmos elementos que o afresco de Rafael, isso se deve por Carracci ter trabalhado num projeto décadas depois da criação da pintura, na hoje nomeada Vila Farnesina, aonde o afresco se encontra. Sendo influência direta, quanto à inspiração do poema de Poliziano, mas não tratando-se de uma cópia. Inspiração esta, evidente pela carruagem da ninfa puxada por dois golfinhos.

14 O autor refere-se ao artista alemão Albrecht Dürer (1471-1528)

15 PON, Lisa. Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi – Copying and Italian Renaissance Print. Yale University Press, 2004.

16 ARGAN, 2004, p.16

É importante ressaltar que “gravura original é um termo que é justificado apenas se o artista é responsável pela sua própria matriz.”¹⁷

Assim, a dedicação de Carracci possibilitou ao artista criar para esta linguagem enquanto investigava suas possibilidades técnicas. O artista possuía previamente um estudo caligráfico que, unido à pesquisa de Cornelius Cort sobre manejar o buril segundo às variações técnicas da pena da caligrafia, possibilitaria uma nova abordagem estética na gravura.

“Agostino Carracci foi o primeiro gravador italiano a entender e usar a invenção de Cort como meio de reproduzir o efeito cromático da pintura em uma espécie de letra cursiva gráfica.”¹⁸

Renascimento e o conceito de autoria

O Renascimento, como já mencionado, proporcionou através do humanismo um novo olhar sobre o homem como indivíduo, assim como um novo foco sobre os seus feitos e atributos, deixando em segundo plano o culto religioso, mesmo este sendo ainda forte.

A nova aplicação do registro da autoria torna-se uma consequência do reconhecimento e autorreconhecimento do trabalho criativo, não apenas a assinatura como símbolo passa a ser utilizada, mas características estéticas do artista passam a ser uma forma de identidade visual.

A análise destas características hoje, possibilita a peritos e historiadores atribuir obras não assinadas a artistas, junto a outros focos de investigação como datação e composição da tinta e papel, de modo a não apenas atribuir uma obra criando uma linha de desenvolvimento da produção do artista, mas de tentar diminuir as probabilidades de uma falsificação ser tomada como verdadeira, uma vez que a gravura é impressa muitas vezes e inicialmente não existia um controle instituído para que pesquisadores pudessem saber quantas obras da mesma matriz estariam em trânsito.

Dentro das próprias técnicas da gravura existem diferentes graus de dificuldade de falsificação de uma técnica para outra e a tecnologia cada vez mais avançada possibilita um crescimento equivalente das formas de proceder ilegalmente, quanto a subtração e sob a pretensão de uma obra falsa se passar por verdadeira.¹⁹

Dessa forma, recursos diversos contribuem para desacelerar esse processo que existe desde que o conceito de autoria, por parte da produção artística, passou a se desenvolver, tanto pela utili-

17 BRENNER, 1962, p.7

18 PERINI, 1990, p.14

19 BRENNER, Felix. A Handbook of Graphic Reproduction Processes: Habdbuch der Druckgraphik. London: Alec Tiranti. 1962.

zação de monogramas ou assinaturas gravadas nas chapas (dentro do desenho ou abaixo), quanto pela futura utilização da assinatura manual e numeração da tiragem no testemunho (abaixo da marca da chapa produzida no papel).

Para DaSilva²⁰, a assinatura, além de servir para autenticar o trabalho artístico, também é um contrato de garantia do número de exemplares impressos e ainda mostra que a cópia passou pela aprovação do artista gravador. Este é o conceito que surge mais tarde e utiliza-se no presente.

As obras utilizadas para elucidar os conceitos de gravura original ou de reprodução nesta pesquisa pertencem a artistas que possuíam assinaturas e as utilizavam, mas não em todas as gravuras, sendo o caso das gravuras aqui presentes, referentes a Galateia, que exigiram análises de outras naturezas para atribuição aos artistas em questão. Tanto Raimondi (Figura 4 e 5) quanto Carracci (Figura 6 e 7) gravavam na própria matriz suas iniciais.

Em contrapartida, em ateliês de artistas renascentistas, ajudantes copiavam seus trabalhos com a pretensão de adquirir prática e excelência ou produziam “coletivamente” uma obra que seria assinada pelo mestre, se devia ao costume da época, quanto ao ensino do ofício, e não era considerada falsificação. Apenas requer aos seus contemporâneos e historiadores uma análise criteriosa de estilo e materiais para identificação da autoria.²¹ O que torna mais complexa a pesquisa, atribuição e catalogação da gravura.

Quanto a identificação da gravura a partir do papel, Gascoigne²² diz: “O papel não promove uma indicação a respeito da identificação de uma gravura exceto quanto a ajudar a datá-la, e o mais óbvio jeito de fazê-lo é através da marca d’água. Se existe uma, ela será vista como um padrão sem cor quando o papel for segurado contra a luz.”

Contudo, é necessário haver registro do criador do papel ou de artistas que o utilizavam para aumentar as chances de identificação por esse meio. Recursos químicos também passam a possibilitar outros tipos de análises científicas na contemporaneidade. Assim, “a verdade muitas vezes está em algum lugar no caminho e não é fácil de se obter. As muitas mudanças que ocorreram na história da arte gráfica fazem com que seja imprudente dogmatizar; outras idades passarão por diferentes procedimentos”.²³

20 DASILVA, 1976, p.24

21 BRENNER, Felix. A Handbook of Graphic Reproduction Processes: Habdbuch der Druckgraphik. London: Alec Tiranti. 1962.

22 GASCOIGNE, 1988, p.69

23 BRENNER, 1962, p.296



[Figura 04] Marcantonio Raimondi. “The Angel Gabriel standing, from the series 'Piccoli Santi' (Small Saints)”. Buril, 1500-1527.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342556>



[Figura 05] Marcantonio Raimondi. “The Angel Gabriel standing, from the series 'Piccoli Santi' (Small Saints)”.

Recorte evidenciando monograma do artista.



[Figura 06] Agostino Carracci. “Omnia Vincit Amor”. Buril, 1599.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341275>



[Figura 07] Agostino Carracci. “Omnia Vincit Amor”.

Recorte evidenciando monograma do artista.

Conclusão

A gravura, tratando-se de uma arte reproduzível, provoca grandes controvérsias quanto sua posição como obra de arte comparada às outras linguagens. O início da investigação de suas possibilidades técnicas e criativas por meio dos artistas, contudo, evoca uma flexibilidade e necessidade de ruptura com antigos dogmas para abrir caminho a novos tempos.

Para tanto, os cânones que permeiam a técnica da gravura sofreram mudanças e adaptações que transitaram entre os graus de regras e tendências ao longo de sua história, tendo sempre em vista, a exaltação do artista e a preservação de sua imagem, pode-se dizer que tanto na gravura original quanto na de reprodução.

As metodologias que surgem de modo a contribuir para um alicerçamento da autoria remontando um contexto artístico e histórico, desdobram-se e adaptam-se às evoluções da técnica, transitando entre os temas retratados no período, as variações processuais da linguagem, a identidade do artista na obra e as formas de possibilitar o registro da produção para a posteridade.

A problemática da catalogação e autenticação de obras de uma linguagem artística reproduzível que teve seu início e desenvolvimento há mais de quinhentos anos, exige a criação de novos diálogos que busquem investigar desdobramentos e produções individuais e coletivas a fim de, junto à ciência, diminuir ruídos e margens de dúvidas quanto ao contexto histórico e produção artística que remontam e contam a história da humanidade.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BARROS, Helena de; CAMPOS, Jorge Lucio de. **Entre Aura e Simulacro: o original e sua reprodução impressa sob uma perspectiva benjaminiana**. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v.9 nº3, p.71-85, 2016
- BENJAMIN, Walter. **A Obra na Época de sua Reprodutibilidade Técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2011.
- BORGES, Cassio. **O agudo lugar ameno: retórica e agudeza na composição do cenário bucólico da Fabula de Polifemo y Galatea de Gongora**. 2002. 111 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269892>>. Acesso em: <02-06-2019>
- BRENNER, Felix. **A Handbook of Graphic Reproduction Processes: Habdbuch der Druckgraphik**. London: Alec Tiran-ti. 1962.
- COSTELLA, Antonio F. **Breve História Ilustrada da Xilogravura**. Campos do Jordão: Ed. Mantiqueira, 2003.
- DASILVA, Orlando. **A Arte Maior da Gravura**. USP. Edição Espade, 1976.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre Arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- GASCOIGNE, Bamber. **How to identify Prints**. Spain: Artes Graficas Toledo S.A., 1988.
- GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Editora gen LTC, 2013.
- MARTINS FILHO, Carlos Botelho. **Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal**. Rio de Janeiro: PUC, 1981.
- PERINI, Giovanna. **Gli scritti dei Carracci**. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990.
- PON, Lisa. **Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi – Copying and Italian Renaissance Print**. Yale University Press, 2004.
- THOMPSON, Wendy. **“Poets, Lovers, and Heroes in Italian Mythological Prints.”** In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/mypr/hd_mypr.htm> Acesso em: <09-05-2019>
- THOMPSON, Wendy. **“The Printed Image in the West: History and Techniques.** In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt/hd_prnt.ht> Acesso em: <09-05-2019>
- VASARI, Giorgio. **Vida dos Artistas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.