

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E FILOSOFIA  
HISTÓRIA SOCIAL

ROGÉRIA MOREIRA DE IPANEMA

ARTE DA IMAGEM IMPRESSA:  
a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX

NITERÓI

2007

ROGÉRIA MOREIRA DE IPANEMA

ARTE DA IMAGEM IMPRESSA:

a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: História Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. PAULO KNAUSS DE MENDONÇA

Niterói

2007

Ipanema, Rogéria Moreira de

Arte da imagem impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX/ Rogéria Moreira de Ipanema. – Niterói: [s.n.], 2007.

252 f.: 48 il., 30cm.

Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, 2007.

1. Imagem. 2. Reprodução. 3. Gravura. 4. Gravura Autoral. 5. Gravura de Reprodução. 6. Imagem Impressa do Poder no Brasil do Século XIX 7. Título de Imperial. 8. Caricatura de Imprensa. 9. Ordem Autoral da Gravura no Brasil.

ROGÉRIA MOREIRA DE IPANEMA

ARTE DA IMAGEM IMPRESSA:  
e a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em  
História Social da Universidade Federal Fluminense,  
como requisito parcial para obtenção do Grau de  
Doutor. Área de Concentração: História  
Contemporânea.

Aprovada em setembro de 2007.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. PAULO KNAUSS DE MENDONÇA – Orientador

UFF

---

Profa. Dra. ANA MARIA MAUAD DE SOUSA ANDRADE ESSUS

UFF

---

Profa. Dra. ANGELA AZEVEDO SILVA BALOUSSIER ANCORA DA LUZ

UFRJ

---

Profa. Dra. SONIA GOMES PEREIRA

UFRJ

---

Profa. Dra. Maria Inez Turazzi

MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS

Niterói

2007



## DEDICATÓRIA

A Cybelle, porque viver é preciso

A Marcello e a José, porque morrer é preciso

A Marcos, meu irmão

A Sophia, que bem observou:

Ah! Agora eu entendi porque você gosta do passado,  
o passado é preto e branco.

## AGRADECIMENTOS

À orientação do Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça.

Às Profas. Dras. Ana Maria Mauad, Ângela Ancora da Luz, Sonia Gomes Pereira, Maria Inêz Turazzi e Ana Cavalcanti e ao Prof. Dr. Ronald Raminelli, membros da Banca Examinadora.

## RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo a gravura no Brasil do século XIX. Na primeira parte, trata-se da identificação de duas expressões da arte da imagem impressa: a expressão autoral, como obra de arte, e a expressão subordinada, a reprodução da obra de arte. Na segunda parte traz-se a discussão para a imagem impressa no Brasil. A partir da imagem impressa do poder, institucional e promovida por ele. Em outro nível foi estudada a imagem da distinção através do título de Imperial. No último capítulo foram problematizadas as questões da expressão autoral da gravura na litografia caricata de imprensa. O trabalho termina concluindo que a imagem impressa de humor dos Oitocentos é um parâmetro para a construção da historiografia da arte brasileira.

## ABSTRACT

This work has as subject of study the graphic art in Brazil of the XIX century. At the first part are identified two expressions of the printing image: the original expression, as the work of art, and subordinated expression, as the reproduction of the work of art. At the second part, it has a discussion of the Brazil's printed image, from the printed image of the power, institutional and those that it promotes. In other level, it was studied the image of distinction through the Imperial title. In the last chapter it has been questioned the original expression of graphic art by the humour lithography of the press. The work finishes concluding that the humour press of the nineteenth century is a way to the construction of the historical writes of the Brazilian art.

## RESUMÉ

Ce travail a comme objet d'étude la gravure du Brésil du XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans la première partie, il s'identifie deux expressions d'art d'image imprimée : l'expression originale, comme l'oeuvre d'art, et l'expression de la reproduction d'oeuvre d'art. Dans la seconde partie, on apporte la discussion de ces images au Brésil, d'après l'image du pouvoir, du gouvernement et en promouvit. En autre niveau on a étudié l'image de la distinction par le titre d'Imperiale. Au dernier chapitre il y a la problématique des questions de l'expression originale de la litographie de la presse caricature. Le travail termine en concluant que l'image imprimée d'humour du dix-neuvième siècle est un paramètre pour la construction de l'historiographie de l'art brésilienne.

## LISTA DE TABELAS

|                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| N. 1. Composição das Seções do Ministério do Império .....                                                      | 92  |
| N. 2. Presidentes do Conselho de Ministros pertencentes à<br>Secretaria de Estado dos Negócios do Império ..... | 101 |
| N. 3. Processos de estabelecimentos litográficos .....                                                          | 118 |

## LISTA DE ABREVIATURAS

a. - ano

A. I. – Alteza Imperial

A. A. I. I. – Altezas Imperiais

abr. – abril

ago. – agosto

apres. - apresentação

cap. (s) - capítulo (s)

coord. – coordenação, coordenador (a) (res)

D. – deferido

des.<sup>or</sup> - desembargador

dez. - dezembro

dir. – direção, diretor (a), (es)

doc. – documento

E. R. M. – E roga-se mercê, Espera receber mercê, E receberá mercê

E. R. M<sup>ce</sup> – E roga-se mercê, Espera receber mercê, E receberá mercê

ed. – edição

eds. editores

ed. fac. – edição facsimilar

et al– e outros

emolum.<sup>to</sup> – emolumento

Ex., Exmo. – Excelentíssimo

f.(s) – folha (s)

fig. - figura

Ilmo. - Ilustríssimo

Imp.<sup>al</sup> – Imperial

In - em

Int. interino

introd. – introdução

jan. - janeiro

jul. – julho

L.<sup>o</sup> - Livro

mar. – março

n. - número

N. S. – Nosso Senhor, Nossa Senhora

nov. – novembro

op. cit. – obra citada

org. (s) – organização, organizador (a), (es)

out. – outubro

p. – página

P. A. – Por aviso

p.p. – pedem para

P. P., P. P<sup>ria</sup> – Por Portaria

pg. – pagou

Pol.<sup>a</sup> - Polícia

pref. – prefácio

q.<sup>e</sup> – que

Re<sup>co</sup> – reconhecimento

regto. - registrado

reimp. – reimpressão

S. – sim

S. A. I. Sua Alteza Imperial

S. A. R. - Sua Alteza Real

S. Exa., S. Ex.<sup>a</sup> - Sua Excelência

s. d. – sem data

S. M. – Sua Majestade

S. M. I. – Sua Majestade Imperial

s. n. p. – sem número de página

s. n. t. – sem nota tipográfica

set., 7<sup>bro</sup> - setembro

Sr. – senhor

Sup.<sup>te</sup> - suplicante

t. - tomo

trad. – tradução, tradutor (es)

trim. - trimestre

v. – volume (s)



V. E.<sup>a</sup>, V. Exa., V. Ex.<sup>a</sup> – Vossa Excelência

V. M. – Vossa Majestade

V. M. I. – Vossa Majestade Imperial

V.S., V. Sa. – Vossa Senhoria

## LISTA DE SIGLAS

AIBA – Academia Imperial das Belas Artes  
CIRJ – Centro Industrial do Rio de Janeiro  
DAC – Departamento de Assuntos Culturais  
DIFEL – Difusão Européia do Livro  
Edusc – Editora da Universidade do Sagrado Coração  
Edusp – Editora da Universidade de São Paulo  
FUNCEP – Fundação Centro de Formação do Servidor Público  
IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro  
IHGRJ – Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro  
IPUERJ – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro  
LAO – Liceu de Artes e Ofícios  
LDB – Lei de Diretrizes e Bases  
PUC – Rio - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
SAIN – Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional  
SESC – Serviço Social do Comércio  
UB – Universidade do Brasil  
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
UFRS – Universidade do Rio Grande do Sul  
UNB – Universidade de Brasília

## SUMÁRIO

|                                                                        |       |    |
|------------------------------------------------------------------------|-------|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b>                                                      | ..... | 1  |
| <b>PARTE I – IMAGEM IMPRESSA</b>                                       | ..... | 5  |
| <b>Capítulo 1. Os lugares da gravura</b>                               | ..... | 6  |
| 1.1. Na historiografia                                                 | ..... | 6  |
| 1.2. Na historiografia brasileira                                      | ..... | 11 |
| 1.3. Na dispersão das formas técnicas                                  | ..... | 18 |
| <b>Capítulo 2. Expressão autoral: a obra de arte</b>                   | ..... | 28 |
| 2.1. Arte monográfica e autográfica                                    | ..... | 28 |
| 2.2. Artes plásticas e comportamentos gráficos                         | ..... | 31 |
| 2.3. Arte caricata e imagem de humor no jornalismo                     | ..... | 36 |
| <b>Capítulo 3. Expressão subordinada: a reprodução da obra de arte</b> | ..... | 43 |
| 3.1. Na matriz do Renascimento                                         | ..... | 43 |
| 3.2. As competências da reprodução                                     | ..... | 47 |
| 3.3. Calcógrafos do rei, “cum privilegio regis”                        | ..... | 50 |
| 3.4. Gabinete de estampas ou Museu volante de arte                     | ..... | 54 |

|                                                                          |       |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-------|-----|
| <b>PARTE II - IMAGEM IMPRESSA NO BRASIL DO SÉCULO XIX</b>                | ..... | 63  |
| <b>Capítulo 4. Imagem impressa do poder</b>                              | ..... | 64  |
| 4.1. A presença do conde da Barca                                        | ..... | 64  |
| 4.2. Barca da Impressão Régia                                            | ..... | 66  |
| 4.3. Barca do <i>Le Grand Théâtre de l'Univers</i>                       | ..... | 75  |
| 4.4. Barca da gravura oficial                                            | ..... | 80  |
| <b>Capítulo 5. Imagem da distinção: o título de Imperial</b>             | ..... | 86  |
| 5.1. Título de Imperial: uma identidade sem documento?                   | ..... | 86  |
| 5.2. Ordem do regime burocrático                                         | ..... | 91  |
| 5.3. Distribuição de competências                                        | ..... | 100 |
| 5.4. Gravura, uma expressão sem escola?                                  | ..... | 110 |
| 5.5. Concessão de mercê para a imagem impressa                           | ..... | 118 |
| 5.6. Empresa da imagem: o parque gráfico do Imperial Instituto Artístico | ..... | 128 |
| <b>Capítulo 6. Imagem impressa do humor</b>                              | ..... | 139 |
| 6.1. Construção da ordem autoral                                         | ..... | 139 |
| 6.2. Do vapor das máquinas à caricatura                                  | ..... | 145 |
| 6.3. História: bases de uma discussão autoral                            | ..... | 147 |
| 6.4. Caricatura: arte da litografia                                      | ..... | 152 |
| <b>CONCLUSÃO</b>                                                         | ..... | 168 |

|                                  |       |         |
|----------------------------------|-------|---------|
| <b>FONTES E BIBLIOGRAFIA</b>     | ..... | 171     |
| Fontes                           | ..... | 171     |
| Fontes impressas                 | ..... | 171     |
| Bibliografia                     | ..... | 172     |
| Obras de referência              | ..... | 187     |
| <br><b>ANEXO A - ILUSTRAÇÕES</b> |       | <br>A-1 |

## INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta tese é a história da gravura e suas relações com a construção da ordem autoral no Brasil do século XIX. Esse recorte relaciona como o processo da gravura se estabeleceu no Brasil a partir da transferência da Corte portuguesa com o projeto de criação de um ensino das belas artes, e a produção gráfica dos estabelecimentos de impressão no Rio de Janeiro. A gravura fixou-se através inicialmente da promoção do Estado, contudo é na esfera privada que se expande, respondendo às demandas sociais. Neste desenvolvimento foi que a imprensa humorístico-ilustrada determinou uma das faces das questões autorais da historiografia da arte e da gravura brasileiras, pela característica da criação.

A problemática central desta tese é identificar os níveis nos quais a gravura se inscreve e ampliar o entendimento da produção gráfica brasileira, onde se evidencia o processo e o projeto de criação, em seu momento autoral, desde o século XIX. A necessidade de requalificar o lugar da gravura na historiografia da arte no Brasil deste período evita o entendimento de uma produção exclusivamente reprodutiva e não de valor artístico. A obra crítica e inventiva do jornalismo humorístico-caricato torna-se um recorte de representação da ordem autoral da gravura no Brasil da segunda metade dos Oitocentos.

O trabalho apóia-se em Giulio Carlo Argan que considera que toda produção visual está constituída na criação, portanto problema da crítica de arte, onde original e autoral são fontes da expressão cultural humana. Seguindo o entendimento teórico do autor, quando trata especificamente da produção humorística político-caricata de imprensa, revela-se o quanto as imagens litográficas constituem um recorte significativo da gravura autoral do século XIX.

Para confirmar os objetivos, identificam-se as questões e problemas relativos à imagem impressa, na forma da gravura, que são necessários para a constituição de seu campo no Brasil, a partir dos lugares da gravura original na historiografia da arte brasileira. A escrita da história da imagem estuda a gravura autoral enfatizada na arte moderna do século XX, recusando à crítica de arte, a produção oitocentista. Traz-se à discussão, através da caricatura de gênero jornalístico, uma questão distinta para problematizar os parâmetros então admitidos.

A primeira parte do trabalho é o suporte para qualificação desta imagem, apresentado primeiramente com o reconhecimento da importância da gravura no campo da arte, a partir de obras referenciais da historiografia internacional e brasileira. Encontrados os tratamentos dados à gravura, privilegiou-se o seu desenvolvimento tecnológico, em sua compreensão dispersiva e expansiva, que já apontam para a chave identificadora do segundo capítulo, normatizado em duas classes: expressão autoral e subordinada.

Identificam-se os lugares da gravura na historiografia da arte internacional, desde o primeiro texto constitutivo do campo da história da arte, identificado no universo das artes mecânicas. Como também nas cinco principais metodologias de análise, com base nos seus principais teóricos e obras fundamentais. Afirma-se em Argan a posição contemporânea da crítica da arte diante do exercício da arte. Entende-se, através desta avaliação mapear, parcialmente, se a gravura é ato, fato e objeto tratado no universo da arte, no campo da literatura especializada, quando e de que forma.

Na mesma disposição, levantaram-se também as questões da gravura na história da arte no Brasil, em capítulo específico. Neste, a identificação de um maior número de títulos e obras é abordada, expandida no universo da imprensa e no campo da caricatura. Conclui-se, e porisso justifica-se tal capítulo, que a partir do conjunto literário artístico exposto, a história da gravura ainda merece ser construída, como se promove identificar, em sua originalidade, para além do modernismo brasileiro. É indevido e incorreto posicionar-se e postular a produção imagética impressa do século XIX, na suposta isenção do caráter original da obra. Uma crítica ajuizada na nulidade do valor artístico, considerando-se tratar da gravura de reprodução, que por si só já é um erro. Tornando-se outra incursão desértica de conceito, porque a discussão do valor artístico da gravura, no plano da reprodutibilidade, evidencia-se também no conceito de criação. E até mesmo na imprensa, a inscrição da gravura e análise não se esgotam.

Falar de gravura é relativizar sua compreensão a partir do próprio desenvolvimento e progresso de suas formas técnicas. A gravura é fonte expandida de estudo, porque é arte e aplicação. Encontra seu lugar na lógica da dispersão, porque é arte e é produto, e como tal executa projetos definidos em diversos programas, em frente de ações constituídas das necessidades de informação promovidas pela comunicação visual. Reproduzir é próprio de

sua natureza. Natureza profana vivificada no uso, dentro de um universo que se fez cada vez mais cotidiano e necessário, dimensionada na própria história da cultura humana.

Para chegar às questões autorais da imagem impressa no Brasil, em caráter seletivo, tornaram-se necessários os modelos de discussão das duas grandes classes da produção gráfica: expressão autoral e expressão subordinada.

Aborda-se o momento em que a autonomia da gravura se dá correlacionada à sua autenticidade através da inscrição autoral. Depois, as conquistas plásticas transformadas pelas soluções técnicas dominadas, seguindo as inovações do repertório temário na apropriação da imagem, até enquadrar a arte na política e a política na arte do jornalismo francês. Este promoveu uma outra possibilidade de produção e recepção da imagem no espaço público dos anos de 1830 em diante. Todos, exemplos tradicionais na historiografia da arte como representação do universo da criação, portanto a gravura como obra de arte, num sentido amplo.

A gravura de reprodução é um objeto de arte subordinado ao universo de outra categoria plástica, mas que não deve ser entendida num plano estéril, de que realiza sua existência somente segundo a pintura, e sim segundo uma nova ordem e regime para a imagem. A constituição da reprodução dos quadros das galerias reais e principescas dos séculos XVII e XVIII criou um instrumento, concebido no universo da arte, para a perspectiva da formação do olhar e da construção do gosto elevado, fundamentado na lógica acadêmica. Além da especulação representativa do poder, através dos gabinetes de estampas que faziam circular imagens, esposadas pela impressão e pela política. Períodos em que o gravador tornou-se um profissional especializado na técnica da reprodução da pintura, universalizado no privilégio e *status* social e estigmatizado na tradição hierárquica da distinção da arte menor.

A instituição e fixação da gravura no Brasil dependeram do Estado que tornou livre o ofício tipográfico, a constituição dos mecanismos para a imprensa no país, como também a partir dele, os processos técnicos da gravura: a xilografia, a calcografia e a litografia. Neste conjunto de ações, evidencia-se em Antônio de Araújo e Azevedo, o conde da Barca, três direções fundamentais, promovidas pelo ministro, para as questões materiais da



reprodutibilidade da letra e imagem, do valor artístico da categoria da gravura e um pavimento do conhecimento através da estampa.

A imagem impressa do poder também é identificada, não só pela produção visual que o Estado promove, mas através da constituição da imagem que a esfera privada produz e que o Estado nela passa a coexistir, imprimindo seu poder ao lhe conceder o título de Imperial. Através da documentação do Arquivo Nacional, relativa aos processos administrativos, construiu-se o processo burocrático, pelo qual os requerimentos dos estabelecimentos comerciais, de todos os ramos, e provenientes de quase todas as províncias do Império, necessitam tramitar, para obter a mercê da súplica. Foram extraídos do total dos 191 processos estudados, os relativos a firmas litográficas, para o reconhecimento e formação da identidade dos concessionados reprodutores da imagem.

No Ministério e Secretária de Estado dos Negócios do Império, órgão destinatário dos requerimentos, revela-se a lógica e processo burocráticos que existiam na Corte de d. Pedro II, focalizados pela concessão do título de Imperial. Identificam-se também as diferentes bases e argumentos das súplicas, como visão do merecimento, calcados na moral e ética. Revelada pelos processos, a citação contínua à Mordomia Mor da Casa Imperial, fez-se necessário também enxergar a estreita relação entre os dois órgãos governamentais e suas competências, dispostas nos requerimentos e atribuídas a cada um.

O título de Imperial abriu-se em possibilidades de discussões sobre o campo do ensino artístico no Brasil, através do Liceu de Artes e Ofícios e do Imperial Instituto Artístico, relacionados com a Academia Imperial das Belas Artes. A gravura é o ponto de partida, projetada em horizontes, aparentemente distantes, mas de próximas realidades.

Fica claro que discutir a produção artística, a constituição da história da arte no Brasil no século XIX, externa aos quadros da Academia Imperial das Belas Artes, é discutir a arte dentro do campo da gravura. Esta é um grande universo paralelo ao ensino oficial que floresce, com qualidade e quantidade, característico distinto do processo de reprodução. A esfera privada soube distribuir a gravura, em vários níveis e especificamente no nível da informação e comunicação de imprensa. Com a caricatura ela realizou uma produção determinante para os parâmetros da arte no Brasil e principalmente para a construção da ordem autoral da gravura.

**PARTE****I****IMAGEM IMPRESSA**

## CAPÍTULO 1. OS LUGARES DA GRAVURA

### 1.1. Na historiografia

A constituição do pensamento humanístico do Renascimento florentino invocou a liberalidade das artes, para a arquitetura, a escultura e a pintura, condicionando e qualificando o campo artístico destas categorias, de forma que a história da arte ocidental<sup>1</sup> se desenvolveria em um caminho estrutural para a sua construção. Inicialmente através da abordagem biográfica, fundada no conceito evolutivo das “idades da arte”, desenvolvido em uma parábola de sentido de progresso contínuo a partir do método descritivo.<sup>2</sup> A mecânica da gravura não lhe permitiu ascender, continuando no universo de seus pares de ofícios utilitários, e mais, a instituição da arte do juízo crítico na produção gráfica, como obra de valor na história da arte, é prática mais recente que chega muitas vezes em literatura especializada. Isto demonstra os ambíguos e dispersos lugares da gravura na história. Eles não se encontravam na maioria da história da arte hierarquizada,<sup>3</sup> mas na arte da história, como produto da cultura humana. Não em um único nicho de contenção, a imagem impressa está em vários nichos de atuação, por isso seu característico multidimensional.

A historiografia da história da arte,<sup>4</sup> inventariada e analisada por Bazin, desenvolve-se cronologicamente a partir do surgimento dos títulos tratadísticos, biográficos e teóricos. Realiza um extenso levantamento bibliográfico do desenvolvimento dos estudos históricos,

---

<sup>1</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. cap. A história da arte como uma disciplina humanística, p. 17-44.

<sup>2</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. presentación de Giovanni Previtali. 3 ed. Madrid: Cátedra, 2004. O autor subdivide a arte em três idades: infância, juventude e maturidade. Sua obra foi construída sobre os alicerces da experiência do artista em atelier e a educação humanista, “subvencionada pelo cardeal Passerini”, e por um círculo de eruditos, “Gianbattista Adriani, Cosimo Bartoli, Vincenzo Borghini e Paolo Giovio”. BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. cap. Origem da história cultural: história de artistas, arte e música, p. 11-37; ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998. cap. A história da arte, p. 13-72.

<sup>3</sup> Vasari fez a distinção das artes maiores, arquitetura, escultura e pintura, e de outras técnicas, artes menores, segundo Bazin. Na introdução de *Vites*, Vasari descreve as técnicas de vários processos, dedicando o capítulo XXXIII à gravura em madeira e o último, de número XXXV, à gravura em cobre.

<sup>4</sup> BAZIN, Germain. *A história da história da arte: de Vasari aos nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

teóricos e críticos de arte estruturados na lógica sucessorial dos estilos,<sup>5</sup> períodos e escolas que começavam a ser definidos na história e na estética,<sup>6</sup> confirmando muitas vezes a construção evolucionista da história da arte. O autor apresenta também a constituição do campo artístico e das linhas de pensamento para estudá-lo, a disciplina e o ensino em diferentes territórios europeus e a expansão nas Américas. A obra de Bazin, de igual orientação do *Guia da história da arte*,<sup>7</sup> vai expandir este, exemplificando em autores e obras a produção historiográfica da arte, tornando-a uma extensão amplificada das identificações e qualificações apresentadas por Argan e Fagiolo. Em relação à gravura especificamente o autor a insere no campo artístico a partir de uma construção histórica cronológica da produção de imagens impressas nos livros de arte ilustrados como contribuição à historiografia da arte.<sup>8</sup> Colocou desta forma suas funções reprodutivas e não artísticas específicas, e apenas cita o

tratado de gravura<sup>9</sup> de Bosse.<sup>10</sup> Ao dedicar um capítulo para as questões das imagens multiplicadas, inicia pelos processos tradicionais da gravura e o faz com a mesma abordagem.

Para Giulio Carlo Argan, a história como campo de construção da história da arte está relacionada a outras questões que não apenas a história das obras de arte. Antes sim postula que a história da arte tem como função estudar a arte como agente da história, e não como reflexo. Que o juízo crítico do valor artístico existe na historicidade, mas afirma que a obra de arte não é um fato estético que “tem também um interesse histórico, é um fato que possui

<sup>5</sup> GOMBRICH, E. H. *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. trad. Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990. cap. Norma e forma: as categorias estilísticas da história da arte e suas origens nos ideais renascentistas, p. 105-128.

<sup>6</sup> VENTURI, Leonel. *História da crítica da arte*. Lisboa: Edições 70, 1984. cap. III, A Idade Média, p. 59-76; cap. VII, A filosofia idealista e a história da arte, p. 161-178.

<sup>7</sup> ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio. *Guia da história da arte*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994. A primeira edição é de 1977.

<sup>8</sup> Como os retratos xilogravados da edição *Giuntina* de Vasari (1568), as imagens das *Vite* de Bellori (1672) o *Theatrum pictorium* com reproduções de pinturas gravadas por Sandrart, imagens de *Monuments de la monarchie française* (1729) que foram exploradas por David, Guérin, Géricault, entre várias outras publicações do gênero ilustradas. BAZIN, Germain. op. cit. p. 29; 47; 60.

<sup>9</sup> BOSSE, Abraham. *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 talho doce*. trad. José Joaquim Viegas Meneses. Lisboa: Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, 1801. A primeira edição é de 1645 seguida das reedições de 1701, 1745 e 1758. *La Grande Encyclopédie*. Paris: La Grande Encyclopédie, /1927/. V. VII, p. 465.

<sup>10</sup> Abraham Bosse (1602-1676), francês, pintor, gravador e desenhista. Tinha ligações com o ensino oficial apesar de suas relações conflituosas com a Academia. Além do tratado de gravura, publicou tratados sobre arquitetura, geometria e perspectiva, como: *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie Royale de la peinture et de la sculpture, par A. Bosse, très utiles pour ceux qui desirent exceller en ces arts et autres, ou il faut employer la règle et le compas... avec privilege du Roy*. 1655. BLUM, André. *L'oeuvre gravé d'Abraham Bosse*. /Paris/: Albert Morancé, 1924. (Documents d'Art, L'oeuvre graphique du XVIIe siècle). p. 39.

valor histórico porque tem um valor artístico” (ARGAN, 1994, p. 17).<sup>11</sup> O autor estabelece os parâmetros da construção da história da arte pelos problemas próprios da arte que devem ser entendidos como questões de uma cultura artística dentro do sistema cultural geral.

A periodização estilística evolutiva da arte ajustada com a cronologia histórica factual e analítica e a delimitação geográfica constituem as bases para produção da historiografia da arte. Em fins do século XIX e no século XX desenvolveram-se cinco metodologias fundamentais para a construção dos estudos dos problemas e questões artísticos, baseadas na forma-representacional, na imagem histórico-cultural, no sistema sócio-mercadológico, na comunicação signo-informacional. Ou seja, nos métodos formalistas, iconológico, sociológico e semiológico ou estrutural respectivamente, e ainda o método psicológico.

Encontra-se um lugar para a gravura nas discussões e análises formais como do universo da arte através dos estilos<sup>12</sup> estabelecidos por Wölfflin,<sup>13</sup> na produção clássica e barroca, apoiados também na obra gráfica.<sup>14</sup>

Realizando uma análise iconográfica e interpretações iconológicas sobre a gravura alemã de fins do século XV e início do XVI, em capítulo distinto, Panofsky<sup>15</sup> estuda as motivações clássicas do Renascimento nórdico. Apresenta como as imagens impressas circulavam e orientavam a representação icônico-formal bíblica e mitológica da arte em territórios diferentes da Itália.

A abordagem sociológica da arte, por Hauser,<sup>16</sup> não considerou a gravura estrato de entendimento e construção da história da arte, dado que na obra inteira, evidencia-se ao não analisar o autor o universo da produção gráfica, apenas mencionando-a.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988. Introdução, p. 9-20.

<sup>12</sup> Linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade e clareza e obscuridade.

<sup>13</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

<sup>14</sup> O autor desenvolveu sua análise comparativa dos estilos a partir de gravuras de Dürer e Rembrandt.

<sup>15</sup> PANOFSKY, Erwin. op. cit. cap., Albrecht Dürer e a antiguidade clássica: Excurso, as ilustrações das *Inscriptiones de Apianus* em relação a Dürer. O autor publicou obra dedicada ao artista, analisando suas xilogravuras e gravuras em metal: *The life and art of Albrecht Dürer*. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 1955.

<sup>16</sup> HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>17</sup> O autor cita a oficina de gravura de Pollaiuolo, p. 325; escreve que “Boucher transfere os motivos eróticos da pintura para as artes gráficas e para a arte industrial”, p. 530; nos dois momentos em que aborda Dürer, fala do

Na composição da obra de base semiológica e não cronológica, de Renato de Fusco,<sup>18</sup> a história da arte contemporânea se divide em seis “linhas”<sup>19</sup> inclusivas, como chaves de leitura onde se encontram os movimentos, correntes, tendências e caminhos da arte do século XX, das Vanguardas históricas à Transvanguarda. O autor constrói sua história crítica, examinando os objetivos, propostas e obras, a partir dos signos comuns, que estes sustentam em equivalência, mesmo que agrupando linearmente produções artísticas de tempos diferentes. A imagem impressa é tradução exemplar das linhas da expressão e da arte social de De Fusco.<sup>20</sup>

A abordagem psicológica que Gombrich desenvolve para os problemas da representação na arte faz com que novas mediações sobre seus entendimentos incluam-se nos universos da visão, percepção e construção do objeto de arte.<sup>21</sup> O autor apóia-se inclusive, na gravura de diferentes usos, e de diversos artistas,<sup>22</sup> justificando desta forma as propriedades das imagens geradas pelas técnicas gráficas, como fundamento para análise das questões propostas. Quando teórico, o pensamento e reflexões gombrichianas são construídos, em alguns ensaios de *Meditações*,<sup>23</sup> com fontes específicas da imagem gráfica, qualificando a todo momento, o lugar da gravura no campo da arte.

Os problemas e programas da arte desenvolvidos pela crítica de Argan, demarcados da segunda metade do século XVIII até os anos 60 do século XX, são construídos através dos artistas e das obras, em um plano comparado e contrastante.<sup>24</sup> A constituição de seu criticismo estético está na existência, permanência, abertura e ruptura da arte, no contexto histórico-cultural que necessariamente deve ser identificado, também pela perspectiva da obra de arte

---

comentário de Vasari sobre os afrescos de Pontormo, em Certosa di Val d’Ema, em que este imita o estilo do alemão, e que Dürer e Altdorfer eram personalidades que se destacavam como “representantes do ponto de vista burguês”, p. 404 e 604; e finalmente assinala que a postura de Daumier faz com que sua escolha de motivos seja “condicionada mais por considerações políticas do que artísticas.”, p. 794-795.

<sup>18</sup> FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.

<sup>19</sup> Linha de expressão, linha da formatividade, linha do onírico, linha da arte social, linha da arte útil e redução. Idem, ibidem.

<sup>20</sup> A “expressão”, nas xilogravuras de Munch e Kichner, e “arte social” nas serigrafias de Lichtenstein e Warhol.

<sup>21</sup> GOMBRICH, E. H.. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

<sup>22</sup> Dürer, Altdorfer, Rembrandt, Hogarth, Piranese, Daumier, Töffer, Gesner, Waterloo.

<sup>23</sup> GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999. caps. *Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística*, p. 1-11; *A psicanálise e a história da arte*, p. 30-44; *Imaginária e arte no período romântico*, p. 120-126; *O arsenal do cartunista*, p. 127-142; *Ilusão e impasse visual*, p. 151-161.

<sup>24</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. pref. Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

impressa.<sup>25</sup> Do barroco arganiano, o juízo de valor da “gravura de tradução”, é tratado em sua ação difusora da obra de arte, mas acima de tudo, como entendimento de promoção da crítica no desenvolvimento operativo da história da arte.<sup>26</sup>

Distinguindo a imaginação formal, tratada pela psicanálise de Freud e a filosofia de Sartre, que traduz a imagem pela capacidade perceptual de vocação intelectualista, Gaston Bachelard desloca-se e posiciona-se em oposição, adotando o conceito da imaginação material, para construir sua linha de pensamento à luz da fenomenologia, identificada na raiz romântica. Compreende a criação poética, na sua instantaneidade, a partir das forças imaginantes materiais, onde se chega ao passado pelo ato e verdade presentes, e não em sua causalidade, onde se entende o presente pelos fatos do passado cumulativo na sua forma. Bachelard entende a ação criadora do objeto, como acontecimento e acontecido, objetivo e imediato, apostando na crítica artística, fruída da obra gravada em sua manualidade da imaginação material, encontrada nas poéticas de Marcoussis e Flocon.<sup>27</sup>

Walter Benjamin em seu ensaio, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”,<sup>28</sup> de 1936, estuda, analisa e interpreta principalmente as questões relativas ao cinema. A necessidade da construção instrumental da recepção, sob o impacto de uma nova linguagem que na reprodução se autentica e define. Ao identificar os sistemas que se impunham à nova técnica reprodutiva da imagem, o autor inicia pelas técnicas tradicionais de reprodução gráfica. Estas dimensionadas no universo artesanal, diferentes da proposta tecnológica cinematográfica, projetaram os problemas de autenticidade, aura, ritualística e política na arte da obra, problemas de impacto benjaminiano.

---

<sup>25</sup> Argan apresenta a história e a crítica da arte através do metal de Goya, da litografia político-caricata de Daumier, a gráfica expressionista alemã, as serigrafias de Warhol.

<sup>26</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. org. Bruno Contardi, trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. A obra apresenta um ensaio da gravura de reprodução romana dos Seiscentos.

<sup>27</sup> BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 3 ed. trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991. primeira parte, Artes, p. 3-98.

<sup>28</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4 ed. trad. Sergio Paulo Rouanet, pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, s. d. (Obras escolhidas, v. 1). O filósofo afirma que, “Graças à litografia, elas (as artes gráficas) começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho.” Na verdade a fotografia não suplantou a ação da litografia, isso não aconteceu nem como expressão autônoma, muito menos como expressão compartilhada pela fotografia, para imprensa, por exemplo. Esta iria necessitar de décadas para seu emprego nos periódicos.

Para finalizar, a abordagem política, a partir das representações do poder se apresenta com uma vertente consolidada na historiografia contemporânea. Exemplo disso é o trabalho de Peter Burke acerca do governo absolutista de Luís XIV,<sup>29</sup> que através de diferentes meios de comunicação, constituiu os instrumentos da fabricação social da imagem pública do rei ao longo dos seus 72 anos de reinado. O que se revela é um tratamento das estruturas de poder para além das formalidades institucionais e das instâncias administrativas da política. Enfatiza-se a compreensão de que o poder se institui simbolicamente. Especialmente nesta obra, a importância da imagem como fonte para a história do poder político é sublinhada, abarcando as artes e valorizando a gravura face à historiografia contemporânea.<sup>30</sup> Com a mesma abordagem cultural da história, Peter Burke se *encontra* na gravura em dois dos ensaios de suas *Variedades*, onde se identifica o caráter promocional, comercial e propagandista da arte à lembrança dos *grands touristes*.<sup>31</sup>

O lugar que a gravura ocupa na historiografia identifica-se em campos diversos, contudo apresenta-se em espaço que lhe foi devido no campo da arte, incluindo os interesses da filosofia e da história cultural. A partir de obras e autores fundamentais, encontram-se tratamentos dados aos interesses gráficos, na escrita da história. Junto a estes promoveu-se um reconhecimento categorizado em diferentes abordagens, da posição e comportamento da gravura diante do próprio desenvolvimento da cultura.

## 1.2. Na historiografia brasileira

A historiografia de gravura no Brasil vai continuar a tradição de responder a suas questões a partir da evolução técnica, num primeiro momento. Como também é isolada para bibliografia específica, escapando muito pouco, para os títulos de história geral da arte no Brasil.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

<sup>30</sup> Burke apóia-se em 22 gravuras assinadas e anônimas das 671 peças do Cabinet des Estampes, sobre Luís XIV, como contributo à imagem impressa na construção da imagem do rei.

<sup>31</sup> BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. op. cit. cap. O discreto charme de Milão: viajantes ingleses no século XVII, p. 137-158; Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista, p. 177-194; SALGUEIRO, Valéria. *Grand Tours. Ventura*. São Paulo: Ventura Cultural, n. 37, p. 14-25, inverno 2001.

<sup>32</sup> ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. (coord.) *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Larragoiti, 1952. 2 v; *Arte no Brasil*. introd. Pietro Maria Bardi. São Paulo: Nova Cultural, 1982.



Em *História geral da arte no Brasil*,<sup>33</sup> o século XIX, tratado por Mario Barata, investiga os movimentos estilísticos localizados na pintura, arquitetura e escultura, e encontra-se um lugar para a gravura, quando o autor aborda a caricatura. Com o caráter biográfico, a gravura e a caricatura têm espaço em *História das artes plásticas no Brasil*.<sup>34</sup> O historicismo artístico brasileiro sempre apostou na arte da caricatura, mas não a identifica como a arte da gravura.

Os estudos que tecem a malha popular da arte brasileira são os que tratam da xilogravura, identificando as expressões pessoais que existem no nordeste e sudeste.

A introdução, percurso e desenvolvimento das técnicas de impressão – xilogravura, gravura em metal e litografia -, no século XIX no Brasil, são abordados desde o estudo de Xavier de Brito, datado de 1870.<sup>35</sup> Cem anos depois, Orlando da Costa Ferreira realiza uma pesquisa quantitativa e referencial.<sup>36</sup> Apesar de distantes no tempo, os dois autores se reúnem na abordagem factual da história da imagem impressa valorizando o progresso da técnica.

Já os trabalhos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha<sup>37</sup> apresentam uma outra possibilidade da história da gravura no Brasil, a partir da identificação principalmente dos temas e motivos da imagem impressa, caracterizando uma abordagem de descrição iconográfica da gravura. Tratamento dado também à publicação *A Litografia Briggs na Coleção Geyer*.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> BARATA, Mario. A arte no século XIX: do Neoclassicismo e Romantismo até o Ecletismo. In: ZANINI, Walther. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. 2 v. V 1, cap. A arte no século XIX: do neoclassicismo e romantismo até o eclético, p. 378-451.

<sup>34</sup> ACQUARONE, F. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Americana, 1980. cap. Outras manifestações: desenho e caricatura, p. 247-266; A gravura, p. 277-287.

<sup>35</sup> BRITO, Pedro Xavier de. Notícia acerca da introdução da arte litográfica., *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, t. XXXIII, v. 41, parte II, p. 21-25, 1870.

<sup>36</sup> FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1977.

<sup>37</sup> CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica. In: Ludwig and Briggs *Lembrança do Brasil*. ed. fac. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Biblioteca Nacional, 1970. p. 1-32; *Souvenirs de Rio de Janeiro*. ed. fac. Belo Horizonte: Vila Rica, 1990. (Álbuns do Brasil, II – Coleção Arte sempre, v. 2), p. 11-22; Joseph Alfred Martinet: um litógrafo francês no Rio de Janeiro. *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, v. 98, p. 281-303, 1978; Thomas Ender: o artista da Missão Científica Austríaca. In: *Thomas Ender: catálogo de desenhos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968 (Rodolfo Garcia, série B, catálogos e bibliografias), p. 5-16; Estudo histórico bibliográfico. In: *Uma raridade bibliográfica: O Canto encomiástico de Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos impresso pelo Padre José Joaquim Viegas de Menezes*, em Vila Rica, 1806. ed. fac. Rio de Janeiro/São Paulo: Biblioteca Nacional/Gráfica Brasileira, 1986. p. 19-41.

<sup>38</sup> *Tipos e cenas do Brasil colonial: a Litografia Briggs na Coleção Geyer*. pref. Paulo Fontainha Geyer, apres. Maria de Lourdes Parreiras Horta. Petrópolis: Museu Imperial, 2002.

De outra parte, ainda há um conjunto de estudos que buscam relacionar a história da gravura no Brasil com a constituição do campo artístico. Pioneiro, neste sentido, é Francisco Marques dos Santos que se dedicou em especial a valorizar a obra de autores da primeira metade do século XIX, pelo seu papel na história do ensino das artes no Brasil.<sup>39</sup> Com a mesma abordagem, voltada para a construção do ensino da gravura no Brasil, contam-se os artigos de Maria Luisa Luz Távora.<sup>40</sup>

Por sua vez, em *A gravura brasileira contemporânea*,<sup>41</sup> José Roberto Teixeira Leite, escreve sobre as mudanças na produção gráfica observadas no Brasil, caracterizando o desenvolvimento da gravura brasileira contemporânea. O autor enfatiza as marcas autorais da gravura no século XX, ignorando a produção anterior, identificada pela reprodutibilidade e subordinação às outras técnicas artísticas. Recorta em períodos históricos, as fases, processos e técnicas dos artistas da gravura moderna: de 1908 desde Carlos Oswald, até 1965, passando por Raimundo Cela, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Anna Letyia. Sua obra registra as especificidades plásticas da criação sob o regime autoral, caracterizando a importância da influência dos ateliês, demarcando inclusive as motivações ideológicas e políticas da criação da gravura e seus traços regionais.

*A arte maior da gravura*<sup>42</sup> fornece passo a passo todo o universo da gravura, de questões técnicas a inscrições de autor, prova de estado, numeração da tiragem, como também a história e desenvolvimento da gravura, e elege a obra de Marcelo Grassman para analisá-la.

---

<sup>39</sup> SANTOS, Francisco Marques dos. A litografia no Rio de Janeiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 1, p. 45-49, 1937; José Joaquim Viegas de Meneses: precursor da gravura em Minas. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, v. 2, p. 229-239, 1938; Dois artistas franceses no Rio de Janeiro: Armand Julien Pallière e Luís Aleixo Boulanger. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 3, p. 123-148, 1939; O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 5, p. 213-240, 1941; As belas artes no primeiro reinado, 1822-1831. *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos Brasileiros, a. II, v. 4, n. 11, p. 471-515, 1940; As belas artes na regência. *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos Brasileiros, a. V, ns. 25-27, p. 16-150, jul.-dez. 1952.

<sup>40</sup> TÁVORA, Maria Luisa Luz. Primórdios do ensino da gravura artística na Escola Nacional de Belas Artes: algumas considerações. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, p. 435-449, nov. 1996; Gênese da gravura moderna na Escola Nacional de Belas Artes. *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ, n. 15, p. 111-139, 1999.

<sup>41</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1967.

<sup>42</sup> DASILVA, Orlando. *A arte maior da gravura*. São Paulo: Espade, 1976.

A artista Anna Letycia, responsável pela formação gráfica de inúmeros artistas das décadas de 70 e 80 do século XX, à frente do Atelier de Gravura no Museu do Ingá, Niterói, mereceu uma publicação exclusiva, com material ilustrativo, na obra de Angela Ancora da Luz que, através de uma abordagem crítica artística e biográfica da gravadora, aponta sua importância na produção impressa fluminense contemporânea.<sup>43</sup> A autora conquista para a história da gravura, o lugar para o qual a artista qualificou e defendeu em âmbito nacional e internacional, com a representação gráfica de sua arte maior, no decorrer de quase 50 anos de criação.

Nesta linha, de artistas referenciais da gravura brasileira, a obra de Adir Botelho, recebe o tratamento crítico de vários autores que identificam sua expressão impressa em *Canudos*.<sup>44</sup> A gráfica de Fayga Ostrower também recebe a reflexão crítica, promovida por um estudo exclusivo à sua obra.<sup>45</sup> Ainda nesta linha, a obra *Goeldi: modernidade extraviada*,<sup>46</sup> como nos textos do catálogo da exposição “Oswaldo Goeldi: um auto-retrato”.<sup>47</sup>

Na série *Gravura brasileira hoje: depoimentos*,<sup>48</sup> construída a partir de entrevistas tematizadas, os próprios gravadores apresentam-se com tons e timbres particulares, contribuindo mais diretamente com a historiografia das artes gráficas no Brasil. O caráter biográfico, os temas e questões relativos à reprodutibilidade, o estatuto artístico do processo e as relações com a crítica especializada, bem como o desenvolvimento do ensino da gravura, definem a obra.

Paulo Sérgio Duarte,<sup>49</sup> tratando a arte da gravura enquanto produto social, traz reflexões acerca de seu caráter, ao apontar o impacto que sofreu pelo fato de que a

---

<sup>43</sup> LUZ, Angela Ancora da. *Anna Letycia*. São Paulo: Edusp, 1998. (Artistas Brasileiros, 12). A autora também identifica o lugar da gravura nas premiações dos salões de arte do século XX, em: LUZ, Ângela Ancora da. *Uma breve história dos salões: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

<sup>44</sup> BOTELHO, Adir. *Canudos: xilogravuras*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ, 2002.

<sup>45</sup> TAVORA, Maria Luisa Luz. A modernidade em Fayga Ostrower: influências geradores de sua gravura, *Cadernos de Pós-graduação*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, n. 1, p. 57-68,

<sup>46</sup> CABO, Sheila. *Goeldi: beleza extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim/Adesa, 1995.

<sup>47</sup> *Oswaldo Goeldi: um auto-retrato*. Exposição comemorativa do centenário de nascimento 1895-1961. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 26 jul. -1º. out. 1995.

<sup>48</sup> TAVORA, Maria Luisa Luz. (org.) *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: SESC, 1995-1997. 3 v.

<sup>49</sup> DUARTE, Paulo Sérgio. As técnicas de reprodução e idéia de progresso em arte. In: *Mostra Rio Gravura: catálogo geral*. Rio de Janeiro: RIOARTE/RIOTUR, 1999. p. 24-29.

industrialização da imagem permitiu sua identificação evolucionista como sinônimo de progresso, baseado na obra de Walter Benjamin.

As questões da problemática contemporânea da gravura são levantadas e identificadas nas obras de diversos artistas que deslocaram a condição da reprodutibilidade para tantos quantos suportes surgidos no final e início dos séculos XX e XXI. A indefinição e indecifração das categorias plásticas baseadas na cópia, ou em algo semelhante, postulam seus espaços em exposições individuais ou em bienais, consagrando uma nova recepção para as novas materialidades e fisicalidades com que se inscrevem hoje, as obras de arte.<sup>50</sup>

A historiografia acerca da caricatura no Brasil tem sido marcada pela sua identificação com a história da gravura e a história da imprensa, afirmando o jornalismo caricato. E a própria história da imprensa, como a história da comunicação, podem ser calcadas na historicidade das técnicas gráficas no mundo e no Brasil.

Encontra-se inicialmente *A caricatura na imprensa brasileira*,<sup>51</sup> de 1911, criticando os males e bens dos ridículos da caricatura ao tratar as questões sociais. Max Fleiuss, filho de Henrique Fleiuss, fundador e desenhista da *Semana Illustrada* (1860-1876), levantou os títulos caricatos da imprensa ilustrada do século XIX<sup>52</sup> das províncias brasileiras.<sup>53</sup>

Outra abordagem se constitui a partir das relações entre caricatura e o universo da arte. Gonzaga Duque, em *Contemporâneos*,<sup>54</sup> sobre pintores e escultores, representantes das artes maiores, dedica-se a avaliar a história da caricatura no Brasil e o trabalho de dois caricaturistas. Demonstra-se aceitar a produção gráfica de humor como categoria da criação artística. Herman Lima emprega o mesmo tratamento à caricatura no universo das expressões

<sup>50</sup> RESENDE, Ricardo. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: *Gravura brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, /2000/. p. 226-255.

<sup>51</sup> SINZIG, Pedro. *A caricatura na imprensa brasileira*: contribuição para um estudo histórico-social. Petrópolis: Vozes, 1911.

<sup>52</sup> FLEIUSS, Max. A caricatura no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, t. 80, v. 134, p. 587-609, 1917; A imprensa no Brasil. In: *Dicionário histórico e geográfico do Brasil*. Rio de Janeiro: IHGB, 1922. v. 1, p. 1550-1585; *Páginas de história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930. cap. Centenário de Henrique Fleiuss. p. - .

<sup>53</sup> Eram uma realidade crescente os títulos humorísticos em outras províncias, abordados em obras como: DAMASCENO, Athos. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1962; *Cabrião...* ed. fac. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo, 1982.

<sup>54</sup> DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Benedito e Souza, 1929.

plásticas, ao estudar a obra caricata de J. Carlos e Alvarus,<sup>55</sup> e disponibiliza o grande corpus do humor nacional até 1963, em sua obra de referência *História da caricatura no Brasil*.<sup>56</sup> Junta-se a esta abordagem, factual, cronológica e biográfica, a publicação *Caricaturistas brasileiros*.<sup>57</sup>

A abordagem histórico-política alinha a pesquisa de Soares de Sousa,<sup>58</sup> Arakén Távora,<sup>59</sup> Renato Lemos<sup>60</sup> e Álvaro Cotrim.<sup>61</sup> A pesquisa de Cotrim, ou simplesmente como o caricaturista assinava, Alvarus, se destaca especialmente pela identificação de caricaturas que tematizam a disputa da coroa portuguesa entre d. Pedro e d. Miguel e a condição regencial do Império do Brasil.<sup>62</sup>

*A comédia urbana: de Daumier a Porto Alegre*<sup>63</sup> expõe a obra caricata dos dois autores, na perspectiva dos *cases studies*, ou microstoria, com uma abordagem da história cultural. A cidade funciona como pano de fundo e centro ao mesmo tempo das criações dos dois, aparentemente distantes universos, mas que na pesquisa são evidenciados no seu estreitamento temático e na contextualização formal. A imagem na imprensa é verificada em sua forma fotográfica, onde os desenhistas do século XX encontram seu início na *Lanterna Mágica*, de Porto-Alegre.<sup>64</sup>

<sup>55</sup> LIMA, Herman. *J. Carlos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1950. (Artistas Brasileiros); *Alvarus e seus bonecos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954.

<sup>56</sup> \_\_\_\_\_. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4 v.

<sup>57</sup> LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros: 1836-2001*. 2 ed. pref. Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Marca d'Água/Contracapa, 2001.

<sup>58</sup> SOUSA, José Antonio Soares de. Vasconcelos e as caricaturas. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, v. 210, p. 103-115, jan.-mar. 1951; Um caricaturista brasileiro no Rio da Prata. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, separata, v. 227, p. 1-84, abr.-jun., 1955.

<sup>59</sup> TÁVORA, Araken. *Pedro II através da caricatura*. Rio de Janeiro: Bloch/Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1975.

<sup>60</sup> LEMOS, Renato. (org.) *Uma história do Brasil através da caricatura (1840-2001)*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2001.

<sup>61</sup> COTRIM, Álvaro. *Daumier e Pedro I*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

<sup>62</sup> \_\_\_\_\_. La primera caricatura de Dom Pedro II fue de Daumier. *Revista de Cultura Brasileña*,. Madri, separata, n. 42, dez. 1976; *Pedro Américo e a caricatura*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

<sup>63</sup> SALGUEIRO, Helena Angotti. (coord.) *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira/Fundação Armando Álvares Penteado, 2003.

<sup>64</sup> ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotoreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

Angelo Agostini, autor do jornalismo caricato oitocentista brasileiro, promove o interesse de várias pesquisas, artigos e reproduções fac-similares de sua arte jornalística. Por diferentes abordagens, os pesquisadores constroem uma historiografia do repórter do traço.<sup>65</sup>

Existe uma significativa produção biográfica de caricaturistas, cartunistas, do século XX. Apoiado no humor gráfico, verifica-se a importância de tantos artistas.<sup>66</sup>

Em *Modernismo no Rio de Janeiro*,<sup>67</sup> a autora se propõe à investigação da caricatura como um dos sinais da história. Adota outra abordagem historiográfica para as imagens risíveis da produção gráfica das revistas caricatas, para redimensionar o modernismo da década de 20 e repensar a história intelectual no Brasil.

*Raízes do riso*<sup>68</sup> resgata e analisa a identidade nacional, através do humor de fins do século XIX até a era do rádio nos anos de 1940. Com um universo humorístico mais abrangente, dedica-se à comicidade dos profissionais do traço, nos periódicos, dos anônimos da tradição oral, nas anedotas, na literatura, na cena teatral, filmes... Contribui também para trabalhar o humor como fonte no processo de modernização do Brasil.

*A idade da pedra ilustrada*<sup>69</sup> apresenta uma pesquisa, onde se amalgamam a construção histórico-cultural, o desenvolvimento técnico, a análise da imagem e identificação artística, dos campos da gravura, da caricatura, da imprensa ilustrada e da obra de Ângelo Agostini. O trabalho defende o legado da litografia para a caricatura na imprensa, comprovadamente imprescindível às folhas contemporâneas.

Trazendo títulos e autores, que compõem um conjunto de estudos relativos à imagem impressa no Brasil, ressalta-se a necessidade de qualificar o lugar da gravura na historiografia

<sup>65</sup> CARDOSO, Athos Eichler. (org.) *Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros (1869-1883)*. Brasília: Senado Federal, 2002;

<sup>66</sup> *Caricatura de Belmonte*. São Paulo: *Folha da Noite*, /1941/; *Nássara: desenhista*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985; *Nova República*: Novo Testamento. São Paulo: Brasiliense/Circo, 1987; *Seis desenhistas brasileiros de humor*. pref. Millôr Fernandes. São Paulo: Sergio G. Canton, s. d.; *Miran, um rapaz de fino traço*. Curitiba: Casa de Idéias, 1991; *Erthal: fatores de risco*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998;

<sup>67</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

<sup>68</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso, a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

<sup>69</sup> IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A idade da pedra ilustrada: litografia, um monólito na imagem gráfica e de humor no jornalismo do século XIX no Rio de Janeiro*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, 1995. 2 v.

brasileira, enquanto sua produção jornalística humorística, para justificar a legitimação da arte da gravura original.

### 1.3. Na dispersão das formas técnicas

A gravura caracteriza-se pela aplicabilidade da imagem dimensionada em universos tão diferentes quanto seus usos, que através de suas formas técnicas alcançaram os mais dispersos meios culturais. Processos que, ao expandirem suas propriedades reprodutivas, se encontraram com e em meios sociais adversos, popular e erudito, promovendo a inclusão da imagem nas práticas das formas utilitárias, nas formas gráficas, nas formas artísticas. Uma contemporizadora de ânimos culturais. A gravura estabeleceu uma mediação cultural das classes sociais, através da circularidade de uma nova fonte de informação no universo visual - a imagem impressa no papel. Ela se verificava não só a partir do contributo da produção gráfica, que inicialmente se orienta das mesmas proposições da cultura manuscrita, renovando tecnicamente em edições numéricas de práticas anteriores,<sup>70</sup> mas na qualidade de frentes de ação em novos campos que foram sendo inaugurados. A gravura amplia e reduz simultaneamente: ao multiplicar a imagem ela divide os sentidos.<sup>71</sup> Amplia os estímulos e a percepção de um maior número de indivíduos, ao disponibilizar a imagem a uma série de suportes que passaram, por isso mesmo, à constituição permanente de muitas atividades sociais.<sup>72</sup>

A historiografia dos saberes foi potencializada pela ação da imagem na apreensão do conhecimento. Assim como pode a tecnologia digital em três dimensões, ou em quatro

---

<sup>70</sup> É fato que a quantidade de exemplares ofertada pela tipografia, incluindo as obras ilustradas, provocou a prática da leitura em números mais significativos. Ler e ver começava a serem possíveis e é fato também que pelos envoltórios cognitivos, sensoriais e intelectuais desenvolvidos na recepção da leitura, provocaram a ação censória da igreja e do Estado, sobre determinadas literaturas. Leia-se: ABREU, Márcia. Percursos da leitura. In: ABREU, Márcia. (org.) *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil, 2002. p. 9-15; CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no ocidente. In: Idem, ibidem. p. 19- 31; GOULEMONT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. CHARTIER, Roger. (dir.) *Práticas da leitura*. 2 ed. trad. Cristiane Nascimento, introd. Alcir Pécora. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 107-116.

<sup>71</sup> AUMONT, Jacques. *A imagem*. trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 7 ed. Campinas: Papirus, 1993. (Ofício de arte e forma). cap. A parte do espectador, p. 77-134.

<sup>72</sup> A cédula monetária, papéis comerciais, a cartografia, o comércio livreiro, os teatros de guerra, o colecionismo...

dimensões contando com o tempo na animação, no século XXI construir e representar imagens de qualquer natureza na nova visualidade da comunicação virtual. As ciências de modo geral, associaram-se às imagens. Das primeiras manifestações impressas da imagem às novas e sempre últimas tecnologias revolucionárias distam 650 anos. O lugar da gravura é identificado na dispersão dessas formas, como base de entendimento histórico-cultural, para a construção da crítica da imagem impressa na historiografia da arte, pelos três processos tradicionais.

O desenvolvimento reprodutivo da imagem, sob um processo de impressão regular no ocidente, foi iniciado pela xilografia na segunda metade do século XIV. As referências da matriz de madeira para o oriente indicam um período mais recuado para a China imprimir textos<sup>73</sup> e tecidos.<sup>74</sup>

A penetração das cartas de jogar na Europa, sob a influência histórica dos baralhos indianos, coreanos, árabes e persas, fez-se inicialmente pelos tarôs pintados, na Itália, Espanha, França.<sup>75</sup> Por volta dos anos de 1370 a xilogravura antecipou-se aos serviços da impressão, iniciando a gráfica alemã pelo jogo.<sup>76</sup> No século seguinte, pequenas imagens de piedade, representando Cristo, a Virgem e os santos eram vendidos nas igrejas como relíquias. A estas, seguiram-se os incunábulo xilográficos, nas primeiras formas do livro impresso: em cadernos, *Donatus*,<sup>77</sup> e livros, *Bíblia Pauperum*.<sup>78</sup>

Quando a tipografia surgiu para cumprir a necessidade da reprodução de textos, constituiu-se um novo modelo, a cultura tipográfica.<sup>79</sup> A gravura em madeira pode ser

<sup>73</sup> AUDIN, Marius. *Somme typographique: les origines*. Paris: Audin, 1948. v. 1.

<sup>74</sup> No século IX. BONFILS, Robert. *Iniciación al grabado*. Buenos Aires: Poseidon, 1945. (Iniciación artística).

<sup>75</sup> TILLEY, Roger. *A history of playing cards*. London: Studio Vista, 1973. cap. Origins of playing cards, p. 7-17; cap. The Renaissance and the first appearance of playing cards, p. 18-21.

<sup>76</sup> LECHÊNE, Robert. *L'imprimerie de Gutenberg à l'électron*. pref. Julien Cain. Lion: Éditions la Farandole, 1972. cap. Au temps de la presse à bras, p. 19-36.

<sup>77</sup> Impressão tabular de gramática latina, sobre pergaminho, do autor Aelius Donatus, do século IV. Foi único durante a Idade Média, para o estudo do latim. O nome se aplicou a outros livros da mesma finalidade. *IV Centenário de la imprenta en México – 1539-1939: conferencias sustentadas en su conmemoración*. México: Association de Libreros de México, 1939. p. 468; FLOCON, Albert. *L'univers des livres: étude historique des origines à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: Hermann, 1961. terceira parte, Les livres imprimés anciens.

<sup>78</sup> Edições alemãs e dos Países Baixos, cerca de 1470, constituindo uma Bíblia de imagens da vida e paixão de Cristo segundo o velho e novo testamento. WECHSLER, Herman J. *La gravure, art majeur: des maitres inconnus à Picasso*. trad. Jacques Chavy. Paris: Cercle d'Art, 1969.

<sup>79</sup> McLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Edusp, 1972.



impressa no mesmo sistema,<sup>80</sup> abrindo campo para novas produções literárias e ambas recolheram um espaço que nas artes gráficas já se havia estabelecido na cultura manuscrita.<sup>81</sup> Neste momento a gravura passa a ser uma questão moderna, do mundo da idade moderna. Numa produção associada de ofícios,<sup>82</sup> no final do século XV, a Alemanha e o livro ilustrado qualificaram o produto impresso, com a significativa *Nuremberg Chronicle*, de Hartmann Schedel, publicada por Koberger, em 1493, com 1.809 criações de Wolgemut e outros.<sup>83</sup> A França, também registra significativa produção ilustrada, promovida por livreiros e impressores lioneses, nos anos de 1485 a 1500.<sup>84</sup>

Símbolos das cartas de jogar, signos zodiacais, vistas citadinas, cenas de batalhas náuticas, frontispícios, ilustrações literárias, marcas gráficas e uma grande representação da iconografia bíblica eram alguns dos inúmeros motivos temáticos e modalidades de expressões das atividades gráficas que coexistiam em centros urbanos europeus. Nessa perspectiva a imagem impressa fixava-se no espaço público, sua alcunha vocativa fazia-se dispersar em suas formas de uso, constituía-se em soluções plásticas de campos expansivos.

No século XVI as possibilidades de execução dos resultados pretendidos na imagem, a partir do corte da madeira, foram ampliadas com a gravura a várias talhas. *Claire-obscur* para os franceses e *chiaroscuro* para os italianos,<sup>85</sup> que são citados por tradição de terem inventado o processo.<sup>86</sup>

<sup>80</sup> A prancha de madeira gravada – matriz-, e o tipo fundido respondem pelo mesmo sistema de gravação - o relevo -, o que possibilita a entintagem e impressão simultâneas. Por isso o ofício da gravura ficou tão associado à tipografia.

<sup>81</sup> Os livros de horas impressos reproduziam em gravura, a composição ornamental de página de seus antecessores, como na decoração das capitulares. “Tal como o tipógrafo aproveitou do calígrafo ou copista a parte mais estandardizada da sua arte, que é a letra impressa, também o xilógrafo aproveitou do iluminador a parte mais livre e imaginativa da sua arte, relacionada com a imagem.” MUMFORD, Lewis. *Arte & técnica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. (Arte & Comunicação, 5). p. 80.

<sup>82</sup> O editor e o ilustrador conhecidos e os tipógrafos e xilogravadores anônimos.

<sup>83</sup> LEWIS, John. *Anatomy of printing: the influences of art and history on its design*. London: Faber and Faber, 1970. cap. IV, The Reformation and the printing press: artists take an interest in the printed illustration, p. 63-80.

<sup>84</sup> AUDIN, Marius. *Le livre: son illustration, sa décoration*. pref. Léon Pichon. Paris: G. Crès, 1926. cap. La taille d’épargne primitive sur bois, première époque (1470-1520), p. 6-9.

<sup>85</sup> Os ensinamentos do *chiaroscuro* do *Tratado* de Leonardo tentavam ser resolvidos também na gravura. VINCI, Leonardo. *A treatise on painting*. translated from italian by John Francis Rigaud. New York: Dover, 2005. cap. Light and shadow, p. 67-86.

<sup>86</sup> Com duas talhas, as linhas de contorno e as sombras profundas são abertas no “bloco-chave” que é entintado em preto. As sombras mais leves são abertas no “bloco-tinta” que proporciona os meios-tons, e as luzes mais altas são gravadas em ambos os blocos que serão os próprios brancos do papel. PANOFISKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. 4 ed. Princeton: Princeton University Press, 1955. cap. Reorientation in the graphic arts; the culmination of engraving, 1507/11-1514, p. 132-171. Também pode ser realizado com um número maior de

Paralelo à gravura em relevo desenvolveu-se a gravura em côncavo sobre metal. A prática do metal gravado era tradição do medievo que decorava metais preciosos, armaduras e utensílios. Em meados dos Quatrocentos, em Florença, era comum dentro das atividades da ourivesaria,<sup>87</sup> a obtenção de uma cópia impressa sobre papel durante o processo de realização do nielo.<sup>88</sup> A partir desta prática, que o método independizou-se no vocabulário da gravura, inovando as ferramentas e as técnicas incisórias, e o suporte foi convertido para matriz de reprodução de imagens.

Respondendo a estas mudanças, no ambiente do Renascimento italiano, a opção do metal foi adotada por alguns artistas, constituindo-se em duas novas e opostas direções, dentro do universo da imagem impressa, e com isso criando mais dois campos de atividades artísticas. Estabeleceram a autonomia da linguagem gráfica, fortalecendo-a como expressão plástica original, com criações gravadas específicas e independentes.<sup>89</sup> Construíram a reprodutibilidade impressa da obra de arte, em intervenções não artificiosas, mas instituídas na tradução técnica do gravador, e em ações mecânico-repetitivas, multiplicavam a referência formal dos valores artístico-pictóricos.<sup>90</sup> Ambos os produtos, a gravura original e a gravura de tradução, iriam encontrar-se em questões mercadológicas dimensionadas na informação, comunicação, divulgação e comercialização. Como programa de publicidade, a gravura era o objeto de propaganda do pintor, que ao ser divulgado e conhecido, estabelecia um canal e um veículo para o comércio da própria gravura ou da futura encomenda de pintura, entre o artista, o comprador e o encomendante.

Em 1645 o *Traité de manière de graver en taille douce...*, de Bosse,<sup>91</sup> além de

---

talhas, e em cores. SILVA, Oswaldo P. da. *Gravuras e gravadores: origem, evolução e técnica da xilografia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941. cap. Da técnica xilográfica, segundo outras escolas da gravura em cores.

<sup>87</sup> A gravura em metal surge no universo de uma corporação de elite, a dos ourives. FLOCON, Albert. op. cit.

<sup>88</sup> O nielo, ou nigelo, técnica da ourivesaria, consistia em gravações realizadas em prata ou ouro, cujas incisões eram posteriormente preenchidas com esmalte preto.

<sup>89</sup> Andrea Mantegna, Antonio Pollaiuolo, Jacopo de Barbari, Francesco Rosseli, Nicoletto da Modena e Domenico Campagnola.

<sup>90</sup> Marcantonio Raimondi gravou originais de Rafael e Baccio Baldini de Botticelli.

<sup>91</sup> Com este tratado, Bosse estabeleceu o fazer da gravura em metal, aplicado até o século XIX. O autor possuía o conhecimento técnico com a propriedade de quem realizou mais de 1.500 peças: quadros de história, cenas bíblicas, de costumes, temas clássicos, ilustrações de livros e outros.

apresentar os processos, instrumentos e soluções formais no talho-doce,<sup>92</sup> água-forte,<sup>93</sup> e na maneira-negra,<sup>94</sup> descreve e ilustra também, o modo de construir prensas específicas para as matrizes em metal. Foi mister a criação de um desenho de prensa para o processo que trabalha na razão inversa dos prelos e prensas tipográficos, os quais se fazem imprimir pelo contato com a superfície entintada. Na calcografia (gravura em cobre) necessita-se de maior pressão para retirar das linhas sulcadas a tinta para a cópia de impressão.

O *Tratado* de Bosse foi traduzido para o português,<sup>95</sup> e impresso em Lisboa, em 1801, na Oficina do Arco do Cego. A tradução é dedicada a sua alteza real, o príncipe regente, agradecendo-lhe por “promover e aperfeiçoar a gravura pela brilhante direção da Oficina Calcográfica na Casa Literária desta corte.”(BOSSE, 1801, s.n.p.).<sup>96</sup> A estampa n. 6 da edição portuguesa encontra-se com o sentido da imagem invertida do original francês e apresenta diferenças no desenho e ausência da legenda: trata-se de uma cópia gravada contemporânea da nova edição.<sup>97</sup>

Como meio de reprodução, eram necessários novos métodos e novos materiais que mais se assemelhassem aos originais que representavam. O verniz mole surge para igualar o

---

<sup>92</sup> O talho-doce é o denominado pela qualidade da incisão que é obtida pelo buril, instrumento de corte, que retira todo o dejetto de metal, quando realiza a incisão. Grava o metal diretamente, obtendo variações tonais de acordo com a profundidade e a espessura do corte, que será provido de mais tinta, os mais profundos e próximos, enegrecendo as sombras e os fundos escuros. Caracteriza-se em uma gravura de traço limpo e correto, rígido e austero. Para todas as técnicas, leia-se: BUTI, Marco, LETYCIA, Anna. (orgs.) *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2002.

<sup>93</sup> A água-forte é posterior e lança mão de agente químico - ácido nítrico-, que por banho ou imersão na chapa protegida por cera ou verniz, grava o metal, nas áreas em que foi desenhado a ponta seca. Sua liberdade está estampada nas cópias que revelam uma fluidez e singeleza de linhas macias.

<sup>94</sup> A maneira-negra caracteriza-se pelo escurecimento inicial da chapa, pela ação do *berceau*, para depois se revelarem os cinzas até os brancos. Estes valores tonais são obtidos com o raspador e o brunidor: o primeiro raspa as texturas e o segundo brune e alisa o metal. O efeito da impressão traduz-se em um preto aveludado, aos mais tênues cinzas.

<sup>95</sup> BOSSE, Abraham. *Tratado de gravura...* trad. José Viegas de Meneses. Lisboa: Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, 1801. páginas pré-textuais. Frei Mariano da Conceição Veloso foi o único diretor da oficina, que funcionou apenas de 1799 a 1801.

<sup>96</sup> Pelo brasileiro padre José Joaquim Viegas Meneses.

<sup>97</sup> As matrizes da Tipografia do Arco do Cego, incluindo as do *Tratado*, se encontram na Biblioteca Nacional. CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. Notícia histórica. In: *Oficina Tipoplástica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976. p. 5-24; SCHWARCZ, Lília Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de. *O livro dos livros da Real Biblioteca*. Rio de Janeiro/São Paulo: Fundação Odebrechet/Biblioteca Nacional, 2003. p. 143; *Biblioteca Nacional*. São Paulo: Banco Safra, 2004.

lápiz e a água-tinta proporcionava à estampa, os efeitos das aguadas, das manchas.<sup>98</sup> E neste conjunto técnico, somar a já empregada ponta-seca.<sup>99</sup>

O desenvolvimento da gravura ocorre na justa adequação da técnica, produto e consumo. Nas técnicas de metal, a gravura dinamizou a imagem, numa capacidade plural de opções, expandidas em campos, áreas e setores, que, ou não a possuíam, tornando-se permanentes, ou multiplicando a experiência tátil-visual, em realidades para indivíduos, grupos e meios, que conviveram com muitas informações (originais) simultaneamente. A redução do espaço e tempo de deslocamento para o estímulo de uma referência visual, a partir de uma imagem impressa, foi estabelecida, e pode ser entendida como fundamento do processo de constituição da comunicação massiva. A mesma ação multiplicadora e divisora que ocorria no interior das oficinas de estampas e tipografias, era reconstruída do lado de fora, na publicação e comercialização desses produtos, ou seja, mais imagens, mais pessoas, mais imagens para as pessoas a mais.

Calcografia e xilografia responderam, de maneiras específicas,<sup>100</sup> pela tecnologia de reprodução da imagem impressa, que atendiam aos interesses e necessidades que se constituíam na própria construção e desenvolvimento geral da cultura. E dispersá-la implica renovar os processos técnicos em vias do produto, nas relações de produção, meio e mercado, de qualidade, suporte e preço. Afirmava-se então a reprografia e a reproduzibilidade da imagem no conjunto de faces da disseminação cultural.

Um outro momento para a imagem, pelo desenvolvimento técnico da gravura, foi a adoção no século XIX da xilogravura de topo,<sup>101</sup> o que não só restaurou a técnica, lugares

---

<sup>98</sup> Este processo consiste no emprego de uma resina, o breu, que se coloca pulverizado sobre a chapa que depois será aquecida por baixo, derretendo e fixando o breu na matriz que, a seguir, será gravada no ácido. Deste pó e do tempo de exposição ao ácido, dependem os valores tonais das manchas.

<sup>99</sup> A ferramenta, ponta-seca, agride diretamente o metal, contudo, ao contrário do buril abre o corte, levantando as rebarbas, ou sobras do metal, que em cada ponto, reterá tinta, esfumando as linhas.

<sup>100</sup> Além de ter uma produção de sentido comum, em oficinas separadas, as técnicas especializaram-se em um repertório de serviços próprios e distintos.

<sup>101</sup> A prancha é obtida pelo corte transversal à fibra da madeira, assim, a superfície não restringe nem limita a direção das incisões, nem provoca imperfeições e rebarbas aos cortes dirigidos em vários sentidos. Neste processo as fibras da madeira resistem muito mais à pressão continuada das prensas ao longo de uma tiragem, e por isso se conseguem cópias mais fiéis e iguais, e o aumento dos números da edição. *Bois debout*, para os franceses, *legno di testa*, para os italianos, *madera de testa* para os espanhóis e o sistema *white line* inglês. VALOTAIRE, Marcel. *L'imprimerie et les métiers graphiques*. Paris: Arts et métiers graphiques, 1947. cap. Les procédés de gravure en relief, p. 41-56.

ocupados pelo metal,<sup>102</sup> mas a ilustração na imprensa. O processo, pelos ingleses,<sup>103</sup> estabeleceu a constituição de firmas comerciais, com oficinas, que operavam com três categorias de profissionais,<sup>104</sup> fundadas em vários centros europeus e norte-americanos. Neste momento o metal se arrefeceu frente às expressões ilustrativas, e a litografia chegava para restringi-lo também das opções das expressões originais.

Executar uma imagem em litografia<sup>105</sup> tornou-se uma prática eleita das atividades gráficas dos artistas dos Oitocentos. Processo, sem o qual, não se teria inaugurado um novo gênero jornalístico, a imprensa político-caricata.<sup>106</sup> A caricatura relacionou-se com a gravura em metal no século XVIII,<sup>107</sup> e na litografia encontrou um processo com maior facilidade de execução. Decorrente disto, a intimidade com que se executava a estampa, ao subtrair-se o trabalho do gravador, tradutor dos códigos do desenho para a prancha de madeira e a chapa de metal a serem gravadas. Revelava-se na imagem que pode ser construída, através do desenho direto, distintamente sobre a superfície da pedra, que seria entintada e impressa. Os resultados formais puderam ser preservados em sua espontaneidade, particularmente para a imprensa ilustrada. Criador e criatura estavam agora um diante do outro, e sentido e sentimento compartilhavam de um mesmo momento.

---

<sup>102</sup> Ilustrações de toda sorte de impressos e livros.

<sup>103</sup> A Sociedade dos Artistas de Londres promoveu um concurso em 1771, para incentivar a melhoria da xilografia e restaurar sua posição no mercado. Thomas Bewick venceu, intervindo sobre a madeira de topo com o buril, determinando um novo processo. SILVA, Oswaldo P. da. op. cit.

<sup>104</sup> O ilustrador, responsável pela criação das imagens, o desenhista que as reorganizava em lápis, bico-de-pena ou aguada sobre a madeira e os muitos gravadores que com o buril de topo, realizavam originais de toda natureza, conseguindo uma resposta de maior espontaneidade, vibração e autenticidade ao frescor da criação da obra alheia. A sofisticação das especialidades, tomava conta da produção conjunta de uma única imagem gravada em vários tacos. Gravadores de céus, águas, paisagens, árvores, figura e anatomia humanas, retratos, animais, insetos, plantas, flores, frutos, ferramentas, maquinários.

<sup>105</sup> Na litografia há o desgaste do material da superfície em que se trabalha. Não uma incisão, mas um desenho realizado pelo lápis e tinta litográficos, constituídos de substâncias graxas, diretamente sobre a pedra, que uma vez nela fixados, através de um veículo corrosivo suave, no momento de impressão, irão permanecer na pedra quando esta é umedecida com água, para entintagem e estampagem. Primeiramente foi denominada de “impressão química”, pela relação da gordura e da água. Sua impressão é planográfica. ANTRESIAN, Garoz Z., ADAMS, Clinton. *The Tamarind book of lithography: arts techniques*. New York: Tamarind Lithography, 1971.

<sup>106</sup> IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A idade da pedra ilustrada: litografia, um monólito na gráfica e no humor do jornalismo do século XIX no Rio de Janeiro*. op. cit.

<sup>107</sup> A caricatura política inglesa nas expressões de Thomas Rowlandson, James Gillray e Georges Cruikshank. FILON, Augustin. *La caricature en Angleterre*. Paris: Hachette, 1902.

A expansão da litografia deveu-se ao seu inventor,<sup>108</sup> que ao transferir o atelier da Baviera para a França em 1818, estabeleceu o sucesso da técnica, colocando-a às exigências das imagens plurais que viriam a circular não só no implemento do comércio de estampas, mas nas expressões associadas.<sup>109</sup> A litografia firmou-se através das famosas *maisons* e *imprimeries* parisienses,<sup>110</sup> e o apoio técnico-teórico fez-se também pela literatura especializada.<sup>111</sup> Posteriormente, a zincografia<sup>112</sup> permitiu a substituição da pedra pelo zinco, mas efetivamente nunca conseguiu fazê-lo. A impressão planográfica promoverá a abertura do campo de ação da gravura e mais uma vez, o percurso da emissão da mensagem foi reduzido, os níveis de produção ampliados e a imagem potencializada em sua circulação.

O ano de 1839, marco para a construção da imagem por processos e caminhos, mesmo que iniciados no espírito renascentista, que não os da reprografia, mas na captação física da luz,<sup>113</sup> demarcava também um território de disputas que consistia na vencibilidade de uma, pela estandarização da outra. Vencidos ou não, a fotografia, definitivamente não foi apenas uma técnica de permanência da imagem, antes sim, uma nova linguagem visual.<sup>114</sup>

Vencer as imagens “daguerreotípicas”, para afixá-las sobre uma matéria possível de reprodução em relevo simultânea à tipografia, provocava as experiências dos que pesquisavam para encontrar uma resposta para um problema da imprensa. Para economizar o tempo manual de gravação e desenho da matriz e dinamizar os processo de produção

<sup>108</sup> Aloys Senefelder, músico e libretista, após esforço continuado em promover um veículo mais barato para reprodução de textos, lançou mão da pedra calcária das cercanias de Munique, empregada em pisos, inventando a litografia, no ano de 1796. BOTEY, Francisco Esteves. *El grabado en la ilustracion del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas*. Madrid: De Blass, 1948. cap. VI, La litografia, p.148-175; cap. VII, La técnica litográfica, p. 176-198.

<sup>109</sup> Folhas ilustradas, álbuns de viagens, cartazes em cores.

<sup>110</sup> Lithographie d'Engelmann, Maison Aubert, Imprimerie Lemercier. BOURET, Claude, BOURET, Blandine. *La lithographie en France des origines à nos jours*. Paris: Fondation Nationale des arts graphiques et plastiques, 1982. cap. Le métier, l'image et l'artiste. FIGUIER, Louis. *As grandes invenções antigas e modernas nas ciências, indústrias e artes*. versão portuguesa. Buenos Aires: Eduardo Perié, 1884. cap. A litografia, p. 39-50.

<sup>111</sup> *L'art de la lithographie*, de Senefelder (1819), *Manuel du lithographe*, de Chevalier e Langlumé (1838), *Cours complet de lithographie*, de P. Thémot, *Traité théorique et pratique de lithographie*, de G. Engelmann (1839), *Manuel complet de l'imprimeur lithographe*, de Brégeau, Knecht e J. Desportes (1850) e ainda o periódico *La Lithographie*, redigido por Desportes. *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*. Paris: L. Hachette, 1857. p. 948

<sup>112</sup> O processo foi patenteado em Viena, por Joseph Trentsensky, em 1822. FERREIRA, Orlando da Costa. A introdução do zinco litográfico no Brasil. *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, n. 45, p. 16, 1974.

<sup>113</sup> NEWHALL, Beaumont. *L'histoire de la photographie: depuis 1839 et jusqu'à nos jours*. trad. André Jammes. New York/Paris: Musée d'Art Moderne: Bélier-Prisma, 1967.

<sup>114</sup> Idem. ibidem. cap. La photographie est-elle un art?, p. 97-110.

subseqüentes. A gráfica contemporaniza-se então com a fotoglípica,<sup>115</sup> a xilogravura emulsionada,<sup>116</sup> a fotolitografia,<sup>117</sup> entre outras.

Transpor para os suportes de comunicação de massa todo sentido de realidade e ilusão, do tempo e espaço, cronológicos e históricos, constituídos na imagem fotográfica, era o projeto que se impunha para potencializar a veracidade da notícia. Hiper-dimensionada na percepção visual e subsidiando a carga informacional do jornalismo que pluralizava seus conteúdos. Mas o fato é que a nova proposta não se deslocou para os meios de reprodução com a velocidade pretendida, e dista em 40 anos à utilização do clichê,<sup>118</sup> nas folhas periódicas.

Como repertório reprodutivo, a impressão se afirmou em categorias gráficas consolidadas em diferentes usos da imagem, assim, as técnicas tradicionais de gravura, compreendidas como fontes de reprodutibilidade, assumiram o seu característico de técnicas aplicadas. Por isso, a especificidade da expressão no campo artístico redimensiona-se e inscreve-se, sob várias formas, e como obra exclusiva e independente, tomada de juízo de valor na história e crítica da arte.

Em relação às três técnicas tradicionais de gravura, o que se comprova é que praticamente todos os seus procedimentos, instrumentais e ferramentas, séries e seqüências operativas, tratamento dos papéis e obtenção de cópias, manual ou mecanicamente, são iguais, no que se convencionou chamar de “cozinha da gravura”. Desde os tempos em que surgiram e continuaram a fazer parte das atividades artísticas até hoje, na eleição daqueles que nelas se expressam, e envolvidos na reprodução, tornam-se atores da construção da história cultural da imagem impressa.

---

<sup>115</sup> Gravação de imagem sobre aço, desenvolvida por Fox Talbot em 1858.

<sup>116</sup> Forma de sensibilizar a madeira para receber a projeção do negativo a ser revelado. Na verdade os gravadores não trabalhavam diretamente esta imagem, esta era redesenhada em pena.

<sup>117</sup> Prova fotográfica sobre pedra. Desde 1852, estas experiências vinham sendo desenvolvidas pelo litógrafo Lemercier, o fotógrafo Lerebours e os químicos Barreswill e Davanne, e aperfeiçoadas por Poitevin. Idem, *ibidem*. cap. La photographie, le livre et la presse, p. 175-190.

<sup>118</sup> Placa de metal gravada fotomecanicamente. Processo definitivo e extensivamente empregado em toda indústria gráfica. Em 1880 o *New York Daily Graphic*, publicava reproduções fotográficas sem a intervenção do gravador. O clichê foi substituído pelo sistema de off-set, iniciado nos anos 40 do século XX. Mais informações sobre clichê em: DASILVA, Orlando. *A arte maior da gravura*. São Paulo: Espade, 1976. cap. História da técnica.

Mas a questão da reprodutibilidade deixou no século XX<sup>119</sup> de ser um problema específico do vocabulário de um processo. Hoje o alcance do processo do “mais de um”, do “mais uma vez”, e do “outra vez”, modificou-se e transmuta constantemente. Hoje, através do meio da reprodução indireta, obtem-se o original. O meio persegue o fim do começo. O fim é o começo, o meio é o fim. Começo, meio e fim apresentam-se como constituintes simultâneas de um mesmo território de uma linguagem de formas híbridas. Muitas vezes o universo da reprodução se tratará de uma obra promovida por um negativo, mas que não gera múltiplos iguais. Uma obra única obtida por um meio de impressão direta pode existir mesmo na inexistência de um original. Cópia, matriz e original se dissolveram não só nas tecnologias existentes, mas na apropriação e empréstimos culturais com que a criação artística opera na contemporaneidade.

---

<sup>119</sup> A partir da segunda metade e notadamente nas últimas décadas.



## CAPÍTULO 2. EXPRESSÃO AUTORAL: a obra de arte

### 2.1. Arte monográfica e autográfica

Da incisão nórdica e italiana renascentista florentina, a face autônoma/autoral da gravura tornou-se *corpus* legítimo da expressão artística de escolha pessoal, firmada na autenticidade autoral, dos símbolos, monogramas, iniciais e assinaturas, e na datação que superava velhos tempos do anonimato,<sup>120</sup> inscrições, que passaram a ser registradas na própria matriz. Neste momento, a atividade gráfica participará do projeto das ações criativas do autor, correlacionada agora, também, com o universo liberal/intelectual das artes.

Um período em que a arte se apresenta desdobrada e distribuída em cópias de um mesmo original, uma única criação visual disponibilizada em estampas, papéis de fácil comercialização,<sup>121</sup> o artista procurou nos mesmos mecanismos de privilégio para publicações impressas,<sup>122</sup> instituir a ordem autoral da gravura original. As questões de autenticidade estiveram intrinsecamente ligadas às questões do mercado de gravura, acrescidas posteriormente com as coleções particulares e os gabinetes reais de estampas.

Dürer<sup>123</sup> é um artista e agente que amalgamou todas as questões da problemática recente em que se vira envolvida a produção gráfica, e em sua obra de 1495 a 1528, tornara-se

<sup>120</sup> Das estampas anônimas populares, devocionais, com as imagens de santos, comercializadas por monges em festas religiosas, à evangelização das ilustrações bíblicas, ao entretenimento das cartas de jogar com seus símbolos místicos, a gravura ultrapassa em fins do século XV, os limites das encomendas e do trabalho, e transforma as relações de criação e recepção. O anonimato na gravura não a tornava desprovida de arte: a produção de sentidos e significados gerados por essa imagem insere-a no campo da arte, mas na verdade ela era a-artística.

<sup>121</sup> A venda de gravuras pelas oficinas consistia em um grande retorno para os artistas, econômico e de prestígio, muitas vezes maior do que a pintura e a escultura.

<sup>122</sup> No final do século XV, os privilégios começaram a ser dados para os editores de livros impressos, a fim de proibir a reimpressão, por outros, do texto protegido, e no século XVI, serviram à proteção também das imagens. Era uma prática comum e um negócio legítimo copiar livros desprotegidos pelos privilégios por muitos editores dos Quinhentos. “Esta concepção tradicional de cópia legitimada, colidiu com a mais moderna sensibilidade da originalidade do artista como sacro-santo quando Nicolo e Domenico dal Jesus publicaram estampas gravadas por Marcontonio Raimondi, as quais eram cópias das gravuras de Albrecht Dürer.”

” <http://www.artmuseums.harvard.edu/press/released1998/printprivileges.html>

<sup>123</sup> Albrecht Dürer (1471-1528), um dos mestres de Nuremberg, era filho de ourives, foi aprendiz de Wolgemut e estabeleceu em 1495, uma oficina operosa e de sucesso. Tornou-se um dos mais conhecidos gravadores de seu tempo, conseguindo fama através da difusão de sua obra impressa. Era pintor, feito em 1512, pintor da corte de Maximiliano I, desenhista, aquarelista e teórico de arte, com *Teoria das proporções humanas*.

exemplo fundamental para a construção da história da arte e para a história da gravura em especial.

A escola alemã de gravura, marcada por um sentimento espiritual e naturalista da tradição gótico-tardia, sofreu alterações, não só ao sofisticar seu repertório iconográfico com a representação italiana da antiguidade clássica, como ao tomar emprestadas novas soluções formais para temas recorrentes e mesclá-las. Contudo ao receber as informações técnicas de seus pares, germiná-las como referência em um solo que a tradição gráfica em preto e branco, já há um século começara a florescer.<sup>124</sup>

Dürer foi um grande responsável, se não o maior, por estas ações transformadoras, que ganhavam sentido em toda a sua obra, estendidas à impressão.<sup>125</sup> Em *O apocalipse de São João*,<sup>126</sup> concebido em sua tradição cultural, comprova-se o resultado técnico do trabalho do autor, em suas composições detalhadas e plenas de elementos compósitos. Traduzidos na gravação da madeira, na execução de uma linha cada vez mais maleável, correspondendo aos propósitos dos seus desenhos que já comprovavam terem sido gerados dentro de uma identidade gráfica. O conhecimento do artista, das possibilidades técnicas do universo da gravura em madeira, vai além de uma atitude tradicional dialógica preestabelecida. Ele cria uma aventura a mais no ato de gravar, estabelecendo uma postura de imposição autoral e renovadora sobre a rija matéria. (fig. 1. *A visão de Jesus Cristo*, p. A-3; fig. 2. *O sinal com a chancela de Deus*, p. A-4; fig. 3. *As duas bestas*, p. A-5; fig. 4. *A senhora e o dragão*, p. A-6).

Este modo de enfrentar uma matriz, a plástica de um desenho gráfico narrativo e o talento düreriano de composição, formaram o terreno fértil para as contribuições inovadoras que viriam. Longe de sua cultura, o artista recolheu para si, não só a realidade do novo programa artístico com que tivera contato na Itália, mas também os ensinamentos técnicos. Sua obra xilográfica ficou demarcada pela segunda viagem a Veneza, quando passou a construir suas imagens, na técnica vêneta do claro-escuro, valorizando a modulação tonal em duas pranchas, em substituição às condições e efeitos do simples contraste.

<sup>124</sup> PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. cap. Albrecht Dürer e a antiguidade clássica- Excurso: As ilustrações das *Inscriptiones* de Apianus em relação a Dürer, p. 367-376.

<sup>125</sup> O artista viajou duas vezes para a Itália, em 1494, passando por Veneza, Pádua, Mantua e Cremona, e em 1505 outra para Veneza. Manteve contato com Barbari e Bellini, Pollaiuolo e Mantegna, Lorenzo di Credi e Rafael. PANOFISKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press, 1955. cap. I, Apprenticeship and early years of travel, 1484-1495: first contact with the Renaissance, p. 15-38.

<sup>126</sup> *Apocalipse*. introd. Giorgio Manganelli, trad. e nota, Luigi Moraldi. Milão: Rizzoli, 1974. Obra contendo 15 xilogravuras de 39 x 28,3 cm.

Ao contrário de Pollaiuolo e Mantegna,<sup>127</sup> de motivação essencialmente bíblica,<sup>128</sup> são em sua maioria datadas e autenticadas com um monograma, marca típica da tradição tipográfica alemã,<sup>129</sup> apresentado nas iniciais, ou emoldurado em uma espécie de tabuleta, remetendo a um letreiro, um anúncio, a um aviso. É o sinal de Dürer. Dürer e seu monograma da paixão. Na célebre *A queda do homem*, como parte integrante da composição, sobre o ombro direito de Adão, dependurado em um galho, inscreve-se no tempo e no espaço: “ALBERT/DVRER/NORICVS/FACIEBAT/1504”. (fig. 5. *A queda do homem*, p. A-7; fig. 6. Detalhe, p. A-8)

Pode-se fazer uma analogia da assinatura e datação de Dürer em suas obras - inscrição no mundo do homem, das humanidades e das coisificações humanas -, a partir do seu entendimento da “inspiração artística”, o que para Panofsky é o conceito de “idéia” para o artista. Ou seja, segundo o teórico, Dürer entende que, “por imitação do criador supremo”, o artista “cria” propriamente suas obras e que este é de certo modo um “outro Deus.”<sup>130</sup> Para Panofsky, diferentemente da Idade Média que comparava Deus com o artista, a fim de fazer compreender a própria natureza da criação divina, “Os tempos modernos [...] comparam o artista a Deus a fim de heroificar a criação artística. É a época em que o artista iguala-se ao “divino”.”(PANOFSKY, 2000, p. 122). O tempo e o espaço então, identificados objetivamente na obra, pronunciam-se na assinatura e datação da criação divina, única e legítima do artista, e Dürer comunga desta idéia.<sup>131</sup>

<sup>127</sup> Embora nunca assinasse ou datasse, salvo em um único momento, são atribuídas sete gravuras genuínas ao autor: *Bacanal com Silenus, Triunfos romanos, Hércules e Antaeus, Deuses marinhos, Judite e a cabeça de Holofernes, Descida da cruz e Ressurreição*. WECHSLER, Herman J. *La gravure, art majeur: des maitres inconnus à Picasso*. trad. Jacques Chavy. Paris: Cercle d’Art, 1969.

<sup>128</sup> Como: *O apocalipse de São João*, de 1496 a 1498, com 15 estampas; *A vida de Maria*, de 1505, com 20; *A grande paixão*, de 1510, com 11 e *A pequena paixão*, de 1511, com 31 estampas. São cerca de 250 xilogravuras, 100 talhos-doces e 3 pontas-secas.

<sup>129</sup> Como por exemplo, a marca tipográfica de Fust e Schoeffer, financiadores de Gutenberg. O campo das marcas tipográficas responde pela constituição da identidade do objeto impresso, associada tanto a uma tradição nórdica medieval, como à da mentalidade renascentista, no exemplo do tipógrafo de Forlì, Marcolino, que usa uma insígnia baseada no mito da Verdade. GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. trad. Federico Carotti. 3ª. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. cap. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método, p. 41-94.

<sup>130</sup> PANOFSKY, Erwin. *Idea - a evolução do conceito de belo: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000. cap. VI, Miguel Ângelo e Dürer, p. 111-124. p. 122

<sup>131</sup> “se as idéias constituíam outrora a garantia de validade e beleza objetivas para as obras de arte, para Dürer o que representa seu traço distintivo é o caráter originário e inesgotável dessa Idéia, que faz com que o artista possa extrair “sempre algo de novo” de seu espírito. A teoria da “Idéia”, adquirindo aqui todas as características da inspiração, põe-se a serviço de uma concepção romântica do Gênio, que reconhece o sinal do verdadeiro gênio artístico não na verdade nem na beleza de suas obras, nas na plenitude infinita de uma criação que propõe sempre algo de único e de inédito”. Idem, ibidem. p. 121.

De Martin Schongauer, cerca de 1470 até 1520 aproximadamente, as marcas alemãs e holandesas<sup>132</sup>, e a distintiva marca de Albrecht Dürer, um “monograma da paixão”, vão predominar sobre o texto sócio-econômico da ordem autoral da gravura. Somente depois, os italianos vão estabelecer sua posição, na relação de autenticidade e mercado, imprimindo suas iniciais e começando a datar suas gravuras.

As gravuras de Albrecht Dürer ultrapassaram seus limites geográficos alcançando extensa atuação no campo da arte, identificada na circulação dessas imagens,<sup>133</sup> e na imprescindibilidade de suas obras na constituição de toda e qualquer coleção representativa de estampas.

A arte da imagem impressa continuou nos séculos seguintes a qualificar sua categoria e a distinguir pintores na paisagem artística internacional. Dos artistas que multiplicaram suas relações estéticas com a cor pictórica e o preto da impressão, reúnem-se números significativos, contudo, para alguns essa relação superou o caráter experimental, fazendo com que dividissem o processo de criação em duas carreiras profissionais distintas e simultâneas, a do gravador e a do pintor. Faz-se mister denotar determinados atores, configurando-os nas respostas contributivas de suas produções, na crítica de arte, onde a identificação da obra, o momento técnico e as ações legítimas e inovadoras sustentam a justificativa da abordagem proposta, fazendo com que, a cada autor, se avance em direção às interfaces do problema da autonomia na reprodutibilidade da obra de arte.

## 2.2. Artes plásticas e comportamentos gráficos

Rembrandt,<sup>134</sup> através dos processos explorados, deu à técnica de gravura uma força expressiva. Especificou a beleza do traço espontâneo e solto na água-forte, realizando obras fluidas e livres de idealização mas quando necessitou de vigor e maior contraste, soube

---

<sup>132</sup> Lucas Cranach, o Velho, acrescenta o símbolo do dragão alado, Hans Baldung Grien, Hans Sebald Beham, Henrich Aldegrever, influenciado por Dürer, Augustin Hirschvogel, Lucas de Leyde, Israhel van Meckenem, entre os mestres dos monogramas, HM, CD, ES.

<sup>133</sup> *A pequena paixão* fora “refeita” em aço pelo italiano Marcantonio Raimondi, ato de falsificação de que reclamaram na justiça seus direitos, o autor e sua esposa, depois de sua morte.

<sup>134</sup> Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), pintor e desenhista. Gravou cerca de 290 chapas de cobre, nos formatos médio e pequeno, de temática plural: cenas bíblicas e religiosas, cenas alegóricas, cenas de luta e caçadas, paisagens, retratos e bustos, auto-retratos, cenas de gênero, estudos de nus e estudos. Sua obra gráfica o fez um dos maiores representantes da gravura original na história da arte.

colocar a seu favor os traços marcantes do buril, os escuros nebulosos da ponta-seca, conferindo-lhes uma atmosfera dramática de luzes e sombras, de massa única, de conjunto determinado. (fig. 7. *A descida da cruz*, p. A-9 ; fig. 8. Detalhe, p. A-10). Em *Cristo pregando (A gravura de cem florins)*,<sup>135</sup> peça que absorveu seis anos de dedicação e trato do autor, que trabalhava suas matrizes em etapas, tirando provas e refazendo linhas, cobrindo marcações, dando volume às massas, escurecendo áreas, concentrando luzes, reúne as técnicas incisórias. Dá provas concretas da constituição de um corpo de linguagem próprio, instituído e dominado no metal. Em Rembrandt, a gravura torna-se autônoma como linguagem visual, conquista do processo técnico-criativo do autor. (fig. 9. *Cristo pregando*, p. A-11; fig. 10. Detalhe, p. A-12).

Grande número de suas gravuras é autenticado com as iniciais,<sup>136</sup> ou com a assinatura,<sup>137</sup> em espaço particularizado do resto da imagem, minimizando a interferência na obra como um todo, ao contrário dos monogramas de antecessores que os incluíam como elemento formal na composição. Sua inscrição localiza-se nos quatro cantos da gravura, como no meio, à direita e à esquerda. Ainda se apresenta gravada na margem inferior, externamente à imagem.

É necessário entender que nem sempre uma assinatura no universo da obra de arte significa conferir-lhe a autenticidade de um determinado autor, ser ela um Rembrandt legítimo e autêntico.<sup>138</sup> Pois, definitivamente pode-se falsificar uma assinatura, e muito mais, no campo da gravura, onde a mesma se encontra inscrita na própria matriz.<sup>139</sup> Ao possuí-la, qualquer editor obtinha um novo Rembrandt, por exemplo. As questões das cópias controladas viriam depois, porque os próprios artistas vendiam suas chapas, com isso passando os direitos de reprodução. Mas é preciso identificar que na produção gráfica, a cópia é exatamente a materialidade da obra, o suporte da gravura é o papel de cópia, portanto a estampa é a obra. A assinatura a lápis do século XX, feita pelo autor, na margem inferior da

<sup>135</sup> O título desta gravura possivelmente foi dado no século XVIII pelo colecionador Pierre Jean Mariette que em seu *Abecedário de Rembrandt*, lembra que o artista comprou uma cópia no mercado disputado de suas peças, pelos cem florins. BOON, K. G. *Rembrandt: the complete etchings*. Londres: Thames and Hudson, /197-/.  
<sup>136</sup> RL, RH, RHL.

<sup>137</sup> Rembrandt, Rembrandt f. O “f” significa “fez”.

<sup>138</sup> A prática das falsificações remonta à Roma clássica, que realizava cópias dos mármores gregos que vendiam como obras originais. O próprio Winckelmann incorreu na falácia de construir sua obra crítica da arte grega, ao analisar um material falso. WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.

<sup>139</sup> DASILVA, Orlando. *Arte maior da gravura*. São Paulo:Espade, 1976.

cópia impressa, acrescida do número específico de cada cópia sobre o número total da tiragem, é a prática dos gravadores, que se utilizam, principalmente do repertório, dos processos tradicionais de gravura. Com isso justifica-se a quantidade de originais no mercado de arte, determinando o limite, que nele se funda para a atribuição de valor.<sup>140</sup>

As matrizes do artista foram adquiridas por diversos editores dos séculos XVII, XVIII e XIX, que continuaram a imprimir e comercializar suas cópias, até que no início dos Novecentos, passaram a ser preservadas como peças de coleção, e atualmente são valorizadas como objetos de arte.<sup>141</sup> Interromper o processo de reprodução ilimitado era vital para o rodízio de que sobrevivem tanto o mercado e as coleções de arte.

A gravura de Hogarth<sup>142</sup> inscreve-se, a partir de sua representação crítica aos costumes e à moral, na historiografia da arte impressa, quando assegura uma nova atitude temática em sua criação, legitimando e definindo a condição da caricatura como linguagem na obra de reprodução. Um meio de denúncia do *modus vivendi* das classes burguesa e popular londrinas, que se derramavam em males e vícios, em hábitos e práticas degeneradores,<sup>143</sup> dos interesses postos acima da verdade que corrompem a emoção e o sentimento,<sup>144</sup> da destituição do caráter e integridade pessoal pela contravenção e da difícil sobrevivência na cidade.<sup>145</sup> (fig. 11. *A carreira da meretriz*, p. A-13; fig. 12. *Rua da cerveja*, p. A-14 ; fig. 13. *A Alameda do gim*, p. A-15). Composições que saíram das telas em conjuntos de estampas viabilizadas por subscrição popular,<sup>146</sup> alcançando uma imensa popularização, efetivada inclusive nas

<sup>140</sup> Rembrandt de certa forma abriu “o caminho para as modernas gravuras assinadas a lápis, na margem, fora da gravação impressa, junto ao testemunho”. Idem, ibidem, p. 23

<sup>141</sup> SLOOTEN, Eva Ornstein-Van et al. O destino das matrizes de Rembrandt. In: *Rembrandt e a arte da gravura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

<sup>142</sup> William Hogarth (1697-1764), pintor e gravador inglês. Artista preocupado com a identidade nacional da arte inglesa, militava contra a importação das expressões artísticas italianas, que sempre abordava com enfática crítica satírica. Abriu uma loja de gravura em 1720, onde anunciava numa placa: “W. Hogarth engraver” com as alegorias da Arte e da História, propagando claramente a gravura como técnica de expressão autônoma. Rebelou-se contra a ordem acadêmica artística, fundando a independente St. Martin’s Lane em 1735, e propondo uma teoria estética em *Análise da beleza*, de 1753.

<sup>143</sup> *Carreira de um libertino, Trabalho e preguiça* com 12 estampas de 1747, *Rua da cerveja* e *A alameda do gim* de 1751.

<sup>144</sup> *Casamento à moda* (1743).

<sup>145</sup> *Harlot’s progress* ou *A carreira da meretriz* (1732).

<sup>146</sup> Para a série *Casamento à moda*, o autor colocou à venda um tíquete de subscrição com desenhos de caricaturas de Aníbal Carracci, prática exercida também para a dotação de recursos da publicação, *A análise da beleza*. “cinco shillings sendo o primeiro pagamento [...] para a obra *Análise da beleza* [...] à qual seriam somadas duas edições: uma séria com explicações e uma cômica gravada em cobres de grandes formatos para colocar moldura e expôr com a mobília.” HOGARTH, William. *The analysis of beauty*. trad. and notes, Ronald Paulson. London: Yale University Press. 1997.

inúmeras cópias de um mercado ilegal.<sup>147</sup> O gênero de costumes, gravado no metal, não foi uma inovação do artista,<sup>148</sup> sua contribuição incide nas relações sociais que aborda e como aborda, no caráter irônico e deflagrador, de sentido edificante. Mais do que uma narrativa histórica, uma atitude estética.

A partir da expressão de Goya,<sup>149</sup> a gravura original passou a significar drama. Resposta gráfica concebida em universos específicos, onde o artista caracterizou a imagem impressa, independentemente das fontes de inspiração, de estranhamento e inquietude, de comoção e surpresa, e de ação e mobilidade.

Em *Os Caprichos*,<sup>150</sup> primeira de quatro séries, da chave goyesca de interpretação da vida, as composições equilibradas no traço da água-forte e na retícula de cinzas semi-tonais, de volume e profundidade, dos efeitos plásticos da água-tinta, dão às personagens que se destacam em áreas de concentração de luz, um sentido ambíguo de pertencimento ao plano real ao trans-real, transgressor, no terreno da bizarria e do grotesco. Da lógica da ilusão e da realidade desconcertante, conceitos e expressões materializam-se na verdade do artista. (fig. 14. *Que venha a Cuca*, p. A-16; fig. 15. *Não teve remédio*, p. A-17; fig. 16. *O vergonhoso*, p. A-18).

Estas matrizes foram cedidas ao rei de Espanha Carlos IV para a Imprensa Real, juntamente com 240 cópias, comprovando a aceitação, não só da obra do artista, já feito primeiro pintor da câmara, mas da afirmação da gravura original, na esfera do poder.<sup>151</sup>

<sup>147</sup> A comercialização ilegal de suas imagens fez com que o autor requeresse seus direitos autorais na justiça, em 1735.

<sup>148</sup> Abraham Bosse já tinha abordado em metal, muitas vezes sob privilégio real, o gênero nos costumes da nobreza parisiense da corte de Luís XIV, segundo as diferentes fases do casamento – *Mariage à la ville* –, vida doméstica, indumentária, jardins, casas e interiores. A intenção e estímulo do artista baseados na contemplação dos exemplos e hábitos dos mais importantes, consolidados na representação e conceitos acadêmicos, diferem diametralmente da necessidade aguda de Hogart, de expor a vida em outras esferas sociais, a partir do olhar anedótico e da desconstrução da imagem caricatural.

<sup>149</sup> Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor da corte espanhola de Carlos IV e Fernando VII. Autor que construiu uma gravura definida por um repertório temário singular enriquecido pela gradação do modelado de manchas, propondo uma nova solução plástica para a técnica. Começou a gravar com quase 50 anos, trabalhando até 1815, tempo em que se afasta da vida pública.

<sup>150</sup> A série com 84 gravuras, realizadas entre 1793 e 1798, que a imprensa madrilena fez anunciar a 6 de fevereiro de 1799, e que o público “podia adquirir numa perfumaria situada na própria casa onde Goya vivia, na Rua Desengano, n. 1”. Depois do anúncio no *Diário de Madrid*, foi a vez da *Gaceta de Madrid* em 19 de fevereiro. Mas logo foram recolhidas pelo próprio autor, motivado pelo medo da Inquisição. ANGLÉS, Enrique Arias. *Goya*. Portugal: Estampa, 1999. cap. A surdez e o sonho da razão (1791-1807), p. 34-69, p. 53.

<sup>151</sup> Isso se confirma, mesmo que Goya as tenha oferecido também por estratégia de segurança própria, como relata em carta, de 1825, dirigida ao seu amigo d. Joaquim Maria Ferrer, por ocasião do auto-exílio em Bordeaux: “Sobre os *Caprichos*, que você menciona, não há mais nada a ser feito, porque deixei as pranchas

Na segunda série, *Os desastres da guerra*,<sup>152</sup> Goya descarna as práticas sanguinárias das tropas napoleônicas de ocupação, demonstra a agonizante fome em Madri de 1811-1812 e ridiculariza a força do símbolo da nação inimiga.<sup>153</sup> (fig. 17. *Com razão ou sem ela*, p. A-19; fig. 18 *De que serve esta xícara?*, p. A-20; fig. 19. *O abutre carnívoro*, p. A-21).

Depois, em *Tauromaquia*,<sup>154</sup> tema em que o autor explora a vibração e a exaltação das touradas, em seus movimentos de confrontos e disputas, da astúcia, agilidade e inteligência e a força, fúria e violência, entre o homem e o animal, onde a vitória da vida é decidida pelo sangue da morte. Composições que privilegiam a linha como elemento de construção, do volume e direção das massas corpóreas, do movimento das ações em cena, principal e circundante, das diferentes texturas das superfícies das matérias, pele, tecido e solo, e do fundo escurecido por uma multidão fita e assistente. (fig. 20. *A morte de Pepe-Illó*, p. A-22 ; fig. 21. *Pedro Romero matando o touro parado*, p. A-23; fig. 22. *Outra loucura na mesma praça*, p. A-24).

Por último, *Disparates*,<sup>155</sup> quando o tratamento dado a partir de um grão mais aberto na água-tinta, recobre a estampa de mistério e nebulosa que enfatizam uma atmosfera obscura e fantasmagórica. (fig. 23. *Disparate feminino*, p. A-25; fig. 24. *Os fantasmas*, p. A-26; fig. 25. *Disparate pontual*, p. A-27).

Incluir a expressão artística de Goya, que projeta a gravura, qualificada pelas soluções estético-formais, no universo da criação independente original que legitima a construção da história da arte, apresenta-se como um caráter de obviedade. Não só da face autônoma, como o próprio desenvolvimento da gráfica internacional, mas uma abordagem que reafirma sua importância exemplar.

com o rei há mais de vinte anos atrás, junto com o resto das estampas, e elas estão todas na Impressão Real. Foi por causa delas que eu fui acusado pelo Santo Ofício”. FERRARI, Enrique Lafuente. *Goya; his complete etching, aquatints and lithographs*. New York: Harry N. Abrams, /197-/. p. X.

<sup>152</sup> Série desenhada e gravada entre 1810 e 1820, com 83 títulos. Por razões políticas, não foi publicada em vida, teria sua primeira edição somente em 1863. ANGLÉS, Enrique Arias. op. cit. cap. A grande crise da guerra (1808-1814), p. 69-75.

<sup>153</sup> A realidade ferida pelas mãos do invasor, déspota da guerra, é novamente trazida para expectativa da arte na impressão gráfica de Goya, que esposa da tragédia, para transcrever a humilhação ulterior do povo aniquilado. O talhodocista e aguafortista Jacques Callot já provava de mesma motivação, quando realizou *Les misères et les malheurs de la guerre*, com 18 imagens, por conta do sitiamento de Nancy, sua cidade natal, por Luís XIII. Publicado pelo conhecido editor de estampas Israel, em 1633, curiosamente com privilégio real.

<sup>154</sup> Série de 44 pranchas de 1815 e 1816. Tornou-a pública num anúncio do *Diário de Madrid*.

<sup>155</sup> *Provérbios*, de *proverb*, comumente usado em inglês, série de 22 estampas também de 1816.



Assim como Dürer e Rembrandt, Goya passou a ser reconhecido no seu tempo, no estrangeiro, antes pelas suas gravuras autorais do que por suas pinturas, processo justificado na circularidade dos originais multiplicáveis da natureza própria da categoria, que viabilizam a descentralização da obra, atrofiada em sua comunicabilidade, em um único acervo/coleção. Vai promover a dispersão dos lugares da arte, surgidos em novos espaços constituídos na esfera pública/popular, e a democratização da imagem para o desenvolvimento da formação do olhar e da crítica.

### 2.3. Arte caricata e imagem de humor no jornalismo

A obra plástica de Daumier,<sup>156</sup> eleita na litografia, representa transformação nos signos da imagem impressa, resultado do lápis desenvolto na linguagem do desenho e não da incisão, sinônimo de maior liberdade na expressão formal da construção da imagem concebida no campo ideológico-político-social e definida na caricatura de imprensa.<sup>157</sup> Para Argan “Daumier inventa suas imagens como imagens litográficas, evitando assim qualquer solução de continuidade entre invenção e reprodução: a comunicação, portanto, é direta, imediata, persuasiva, peremptória.” (ARGAN, 1992, p. 64). Ao lembrar que a caricatura está vinculada à palavra escrita e esta é uma parte da comunicação, afirma que o artista “enxuga e intensifica o signo até condensar a comunicação numa solicitação visual.” E mais, “a imagem não é a representação ou a narração de um fato, e sim o juízo que se tece sobre ele.(Idem, ibidem).

A crítica de Argan estabelece duas posições esclarecedoras na obra de Daumier. A primeira refere-se à questão da destruição da aura benjaminiana da reprodutibilidade da obra de arte, quando afirma que o autor não transporta simplesmente uma imagem para ser reproduzida, antes sim, já a inventa com identidade litográfica sensibilizando e conotando a

<sup>156</sup> Honoré Daumier (1808-1879), pintor, escultor, litógrafo, xilogravador, criador de vinhetas e caricaturista. A inscrição de Daumier na história da arte faz-se primordialmente a partir das suas 4.000 litografias, ou mais precisamente, 3.958, em várias colaborações em periódicos, livros e almanaques, como: *Némésis médicale, Musée parisienne, Historiettes et images, Le grand abécédaire en action, Croquis variés par Daumier, Almanach du Charivari*, e as Fisiologias, *Physiologie du Poète, Physiologie du Flaneur, Physiologie du Robert-Macaire, Physiologie de la portière*. COTRIM, Álvaro. *Daumier e Pedro I*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

<sup>157</sup> Daumier “foi o primeiro a fundar a arte sobre um interesse político (vendo na política a forma moderna da moral), o primeiro a se valer de um meio de comunicação de massa, a imprensa, para com a arte influir sobre o comportamento social.” ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. pref. Rodrigo Neves, trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. cap. Um, Clássico e Romântico: Honoré Daumier, *Queremos Barrabás*, p.64-70.

impressão de referenciais artísticos autorais. Ao apresentar o caráter irrevogável da criação única em estampas múltiplas, define como o artista entendia o seu processo de produção e sabia se valer das possibilidades plásticas oferecidas pela técnica. Em segundo, a questão da comunicabilidade da caricatura, que em seu poder é expressa mais sob o apelo visual de denso conteúdo e representado através da economia das formas, do que o binômio equilibrado simetricamente de imagem e texto. E concluindo que a imagem não representa ou narra um texto, ela não é meio, e sim o juízo que se tece sobre ele, convoca a sua posição mais autônoma, mais completa, a de fim, ou seja de criação em si mesma, da idéia originada no sentido crítico do artista, retornando desta forma aos problemas da primeira questão.

A produção litográfica jornalística assume duplamente o sentido de autonomia na obra de arte. Uma, que a imagem é gerada dentro do campo da sátira e da política, tornando-a original e única, e outra, que esta é de fundo noticioso, que remete a uma mensagem processada em um veículo de comunicação. A imagem é criada em circuito intertextual, sim, porque necessita do fato que a antecipa, mas consiste em uma categoria de inovações, não é produtora transigente, mas de conceituação crítica e renovadora de significados.

Uma frente de trabalho de Daumier foi em *La Caricature*,<sup>158</sup> título inaugural do jornalismo humorístico ilustrado na França, e pioneira no mundo, no novo gênero de imprensa, e, em *Le Charivari*<sup>159</sup> como celeiro de imagens críticas políticas. A plêiade de caricaturistas<sup>160</sup> que neles colaborou justifica os bem sucedidos empreendimentos

<sup>158</sup> *La Caricature* (1830-1835), hebdomadário satírico-político, seu primeiro número é de 4 de novembro de 1830 e último em 27 de agosto de 1835. Seus principais redatores foram Balzac, Audibert e Altaroche. A coleção completa compõe-se de 524 litografias. Daumier iniciou-se no periódico, no n. 67, de 9 de fevereiro de 1832, com a obra, *Muito humildes, muito submissos, muito obedientes*. Era editado na Maison Aubert, especializada em estampas, do cunhado de Philipon e situava-se na Galeria ou Passagem Véro-Dodat. COTRIM, Álvaro. op. cit.; SALGUEIRO, Helena Angotti. (coord.) *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo Fundação Armando Penteado, 2003. cap. A Paris de Araújo Porto-Alegre: caricaturas no espaço urbano, p. 28-69.

<sup>159</sup> *Le Charivari* (1832-1893), “semanário, político, literário e de artes, publicando cada semana, pelo menos, três desenhos”, saído em 1º de dezembro de 1832. *Charivari*, no dicionário, significa charivari, algazarra, assuada, arruaça: no sentido figurado, música destemperada; ruído, barulho em geral. E não era outra coisa senão uma algazarra ruidosa que quebrava a estabilidade dos sentidos morais, sociais e políticos, articulados em imagens satíricas impressas no novo gênero de imprensa, que se afirmava e estabelecia um novo contato e uma nova relação da *imagerie* e o público. Daumier colaborou com o periódico, por 36 anos, e sua última prancha data de 28 de setembro de 1872. LETHÈVE, Jacques. *La caricature et la presse sous la IIIe République*. Paris: Armand Colin, 1961. (Collection Kiosque, 16) cap. 1870-1880: Au temps de la censure républicaine, p. - .

<sup>160</sup> Em *La Caricature*, Charlet, Deveria, Paul Huet, Decamps, Raffet, Traviès, Grandville, Henri Monnier, Pigal, Wattier, Lepoitevin, Jules David, Jeanson, Numas, Gavarni, Benjamin, A. Bouquet, H. Bellangé. Em *Le Charivari*, muitos nomes se repetem, acrescidos de Cham, Stop, Grévin, Alfred le Petit, Platier, E. de Beaumont, Bouchot, Lossay, Hadoll, Darjou, ROGER-MARX, Claude. *La gravure originale au XIXe siècle*. Paris: Aimery Somogy, 1962; *Exposição Daumier*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1961. DEBERDT, Raoul. *La*

revolucionários de Charles Philipon,<sup>161</sup> um defensor da liberdade de imprensa.<sup>162</sup>

O ambiente político do governo de Luís Felipe não permitia, à palavra ou à imagem, ser em todas as formas, e foram questões de complexa gravidade, as condenações e multas pelas quais as folhas humorísticas e seus caricaturistas sofreram. *La Caricature* “sucumbiu cedo ruidosamente sob uma avalanche de processos”.(CHAMPFLEURY, /1865/, p. 51), (54 processos somente em um ano).<sup>163</sup> O que dá a incrível média de um processo por semana. A reação requerida na justiça, da carnavalização do poder político, na expressão transgressora com que a caricatura operara, identifica numa razão inversa e extrema, toda a sua força de expressão e o poder da imagem na imprensa. Pela caricatura *Gargantua*, inspirada na personagem de Rabelais, que se assemelhava ao rei, Daumier foi preso em Sainte-Pélagie, por seis meses, saindo em fevereiro de 1833.<sup>164</sup> Depois continuou colaborando para a folha, assinando algumas composições com o pseudônimo “Rogelin”, a fim de não chamar a atenção da polícia.<sup>165</sup>

A estratégia do artista na adoção de um pseudônimo à autoria da obra vai além de uma proteção pessoal, explica não só o grave momento político de censura, como também a força de comunicação e arte que possuíam o hebdomadário e as caricaturas. Não foi na supressão da criação e exposição da imagem, com que reagiu Daumier e sim na supressão de seu próprio nome, permitindo sobressair desta forma a voz visual que não deveria se calar. Estabelecendo uma forma de continuar legitimando a importância da imagem e mensagem, não importando de quem era. Daumier, desta maneira, investiu muito mais no sentido público da obra, do que no orgulho da autenticidade pessoal. Ou seria uma questão de sobrevivência, uma vez, que o artista deveria ser remunerado pelas pranchas que criava, ou seria mais uma solução satírica diante da ilegalidade da situação.

---

*caricature et l'humour français au XIX<sup>me</sup> siècle*. Paris: Larousse, /19--/. cap. La caricature politique; Le second Empire.

<sup>161</sup> Charles Philipon (1800-1862) fixou-se em Paris em 1823 e colocou-se no meio de escritores do Partido Liberal. Aprendeu litografia com Engelmann. Além das folhas citadas lançou *Physiologies*, *Musée Philipon*, *Journal pour rire*, dentre muitas outras publicações de estampas, álbuns e almanaques.

<sup>162</sup> Ambos os títulos foram lançados durante o período da *Monarchie de Juillet*, no reinado de Luís Felipe, que foi alvo de pesadas caricaturas.

<sup>163</sup> CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. 3 ed. Paris: E. Dentu, /1865/. p 51.

<sup>164</sup> FRANZ, Henri. *Les maitres de la caricature française au dix-neuvième siècle: Daumier – Gavarni*. *Studio*. Paris: Eymeoud, numéro d'automne 1904.

<sup>165</sup> A notícia de sua prisão foi publicada em *La Caricature* de 30 de agosto de 1832: . CHAMPFLEURY. op. cit. p. 19.

Analisando as relações da arte impressa de Daumier e Goya, escreve Champfleury: “existem analogias secretas entre o espanhol e o marselhês: mesma flama interior, mesmo ardor político, mesma improvisação”.(Idem, ibidem, p. 57). Demarca o autor, como Argan também o faz, um território gráfico quase sem fronteiras, na capacidade irrevogável de transpiração de idéias criadoras de novas imagens, a partir do universo do poder político.

No início do reinado de Luís Felipe surgiu pela primeira vez na história uma liberdade quase total de expressão,<sup>166</sup> mas por causa dos muitos ataques, a Monarquia de Julho retrocedeu rapidamente e fez editar as leis de imprensa de setembro de 1835 que representaram uma regressão à sátira política, abrindo um espaço para a sátira de costumes, obviamente menos perigosa para os poderes constituídos.

Ao sofrer um processo, por publicar em *La Caricature*, uma estampa considerada ultrajante ao rei, em que o monarca aparece vestido de maçom, apagando as inscrições de Juillet numa parede, Charles Philipon defendeu-se com uma outra caricatura, na qual sua majestade é representada em uma transformação de quatro imagens, da forma de seu rosto à forma de uma pera.<sup>167</sup> Publicou sua defesa, *As Peras*, no *Le Charivari*, para pagar outra multa recebida, agora nesta folha, de 6.000 francos.<sup>168</sup> O editor criou a *Association Mensuelle Lithographique* para ajudar os condenados políticos e as multas de *La Caricature*. Daumier compareceu com cinco pranchas publicadas em 1834.<sup>169</sup>

Condenava-se o autor da caricatura com a folha e seu responsável. Dessa forma se ampliam as justificativas relacionadas à produção gráfica da imprensa político-ilustrada como sendo de fato um caso explícito de originalidade e autonomia. Era o produto autoral julgado pela lei. Condenação e defesa, discussões de justiça e direitos, à luz da imagem impressa.

<sup>166</sup> A imprensa periódica francesa foi fundada por Théophraste Renaudot, com a *Gazette*, de 30 de maio de 1631. *Histoire générale de la presse française: des origines à 1814*. direction Claude Bellanger et al. Paris: Presses Universitaires de France, 1969. t. I. cap. II, Les débuts de la presse périodique (1631-1724), p. 83-158; LETHÉVE, Jacques. op. cit.

<sup>167</sup> Fora condenado a pagar 2.000 francos de multa e seis meses de prisão.

<sup>168</sup> Lê-se na primeira imagem: “Este croquis se parece com Luís Felipe, vocês condenam? ;2º. Então é necessário condenar este aqui, que se parece com o primeiro; 3º. Para condenar este outro que se parece com o segundo; 4º E enfim, se vocês são conseqüentes, terão que condenar esta pera, que se parece com os croquis anteriores”. RAGON, Michel. *Les maitres du dessin satirique en France de 1830 à nos jours*. Paris: Pierre Horay, 1972. p. VI.

<sup>169</sup> *Le ventre législatif, Très hauts et puissants moutards, Ne vous y frottez pas, Enfoncé Lafayette e Rue Transonain*. ROGER-MARX, Claude. *La gravure originale au XIXe siècle*. op. cit. cap. Premiers pas et essor de la gravure sur pierre, p. 37-81.

Luís Felipe foi alvo constante de *La Caricature* nos assuntos internos da monarquia francesa, como nas relações políticas internacionais, como na litografia, em que Daumier o representa apoiando d. Pedro I, imperador abdicado do Brasil, que recua enquanto *le roi-citoyen*, vestido à paisana e de cartola, aponta para a coroa na cabeça de d. Miguel, que se inclina para trás, apoiado pelo czar, com armas na cinta, Nicolau I. Ambos os chefes de Estado incitam a animosidade entre os irmãos. Os dois príncipes estão em tamanho reduzido em relação aos dois grandes atores políticos, demonstrando uma clara posição de superioridade para as nações francesa e russa, como também para enfatizar a questão do conflito entre irmãos, que feito crianças, disputam um mesmo brinquedo, ou seja a regência do trono de Portugal.<sup>170</sup> (fig. 26. *Kissse! Pedro.... Kissse! Kissse! Miguel*, p. A-28). Outra participação de Daumier, nas relações do poder político português, apresenta um oficial do exército comunicando a tomada de Lisboa a d. Pedro I, que está recém-levantado de sua cama, e num gesto mole e desinteressado, espreguiça-se despreocupadamente.<sup>171</sup> É também de autoria de Daumier a primeira caricatura de d. Pedro II.<sup>172</sup>

Honoré Daumier produziu várias séries publicadas no *Le Charivari*, durante os 36 anos de colaboração.<sup>173</sup> ( (Emoções parisienses), fig. 27. *Ah Bas!*, p. A-29; (A caricatura); fig. 28, *Nós somos todos homens honestos. Abracemo-nos!*, p. A-30; fig. 29. *Emma! Eu te amo!*, p. A-31); (Locatários e proprietários), fig. 30, *E desse lado você vê a torre de St. Jacques*, p. A-32; ( (Costumes conjugais), fig. 31. *É minha mulher!*, p. A-33). Foi no diário que surgiu a série Robert Macaire,<sup>174</sup> desenhada pelo artista e legendada por Philippon, numa parceria fina e ajustada da sátira de costumes. A personagem fora inspirada em um

<sup>170</sup> *La Caricature*, n. 140, 11 jul. 1833. COTRIM, Álvaro. op. cit.

<sup>171</sup> *La Caricature*, n. 145, 15 ago 1833. Idem, ibidem.

<sup>172</sup> COTRIM, Álvaro. La primera caricatura de Dom Pedro II fue de Daumier. Madri, separata da *Revista de Cultura Brasileña*, n. 42, dez. 1976.

<sup>173</sup> *Moeurs conjugales* publicadas de 10 de maio de 1839 a outubro de 1842, compreendendo 60 estampas; *Les bons bourgeois*, de maio de 1846 a junho de 1849; *Actualités*; *Les baigneurs*; *Les bas bleus*. *Bohémiens de Paris*; *Caricaturana*; *Les alarmistes et les alarmes*; *La caricature*; *Les chemins de fer*; *Les canotiers parisiens*; *Les cinq sens*; *Coqueterie*; *Cours d'histoire naturelle*; *Croquis d'expressions*; *Le dimanche au jardin des plantes*; *Émotions parisiennes*; *Histoire ancienne*; *Le jour du célibataire*; *Locataires et propriétaires*; *Moeurs conjugales*; *Monomanes*; *Pastorales*; *Le public au salon*; *La salle des ventes*; *Silhouettes*; *Souvenir d'artistes*; *Tout ce qu'on voudra*; *Types parisiens*; *Types français*; *Les plaisirs du jour*; *Les physionomies tragi-comiques*; *Les bons bourgeois*; *Les beaux jours de la vie*; *Les gens de justice*; *Les représentants représentés*; *Les divorceuses*; *Vulgarités*. BOURET, Claude, BOURET, Blandine. op. cit.; *Daumier and Gavarni*. Notes by Henri Frantz and Octave Uzane. London/Paris/New York, 1904.; ROGER-MARX, Claude. op. cit. cap. *Premiers pas et essor de la gravure sur pierre*, p. 37-81.

<sup>174</sup> Henri Monier seguiu de perto a criação de Daumier, criando personagens-emblema do tipo burguês caricato e parodial, trazendo à luz em *Cenas populares*, de 1839, o malicioso e picante *M. Prudhomme*, prática estendida por Traviés com o *M. Mayeux*, e depois Gavarni com *Thomas Vireloque*.

melodrama muito em voga, *Auberges des Adrets*,<sup>175</sup> desempenho criativo do ator Frédéric Lemaître,<sup>176</sup> representado no *Boulevard du Temple*, mais conhecido como *Boulevard du Crime*.

Robert Macaire e seu parceiro Bertrand protagonizaram as sátiras sociais contra a burguesia, em todos os seus contornos distorcidos de práticas e representações.<sup>177</sup> Os tipos físicos philiponianos e daumierianos formam uma dupla feita de contrastes. Robert Macaire é o sujeito alto, gordo, debochado, altivo, convicto e quem levanta o discurso picaresco das leituras sociais que coloca para Bertrand, magro, resignado, atento espectador e colaborador, com um olhar de quem não espera nada da vida, não fosse a verve de seu mestre. Momentos em que trajam roupas novas e momentos são os que vestem-nas gastas, velhas e rasgadas, tudo muda, tudo depende do ato, do fato, do lato contexto em que se ambienta a caricatura. Cartolas às cabeças, acessórios urbanos e burgueses. A obra finalizada, na verdade sugere um típico projeto desenhado preparatório da obra acadêmica – o esquisse -,<sup>178</sup> que muitas vezes somava a cor à construção do processo da pintura. Já promove um resultado lógico e objetivo de um conjunto harmonioso e equilibrado de traços de marcação e manchas escuras e/ou aguadas volumétricas. Chances que a caricatura litográfica apropriou para si e dominou para a categoria do desenho e para a imagem impressa, projetando o desenho para uma direção independente dentre as linguagens visuais. As estampas apresentam-se com o puro tratamento do lápis litográfico, em preto e branco, ou finalizadas posteriormente à impressão, em cores aquareladas, impondo ao cromatismo uma referência da pintura, corporificada na ilustração, no gênero da caricatura, que exagera as expressões fisionômicas. Estas procuram identificar a verossimilhança das materialidades reais, na cor e nas texturas dos objetos e das personagens, ultrapassam o desenho e criam o universo da comicidade da forma em virtude do conteúdo, promovendo nos signos novos símbolos. (fig. 32. *Estamos entendidos!*, p. A-34; fig. 33. *Música pirotécnica, charivaresca e diabólica*, p. A-35).

<sup>175</sup> *La Grande Encyclopédie*. Paris: La Grande Encyclopédie, /s. d./, v. XVIII, p. 125-126.

<sup>176</sup> Antoine Louis Prosper Frédéric Lemaître (1800-1873). Na *Grande Encyclopédie* aparece a data de 1873 e Helena Salgueiro (p. 61), faz constar o ano de 1876, conforme Michel Corvin (dir.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1995, p. 532. “Filho de arquiteto, torna-se ator célebre após 1824 ao transformar em paródia o melodrama *L’Auberge des Adrets*, obra em que, segundo Hugo, revela sua genialidade inventando um personagem grotesco, o bandido Robert Macaire, com grande força satírica”.

<sup>177</sup> A série saiu à luz em 20 de agosto de 1836, terminando em 25 de novembro de 1838 e foi noticiada em *Le Charivari*: “Passamos a publicar uma alegoria moral dos ladrões, especuladores, trapaceiros, atiradores, entrões e impostores diversos que encontramos em Paris”, na qual aparecerão, sucessivamente, as numerosas variedades dessa espécie.” SALGUEIRO, Helena Angotti. op. cit. p. 63.

<sup>178</sup> BLAKE, Nike; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. - .

Estes foram exemplos apresentados para o entendimento das relações autorais, dos artistas e a instituição e legitimação de suas expressões impressas autônomas, como substância concreta no organismo cultural da sociedade. Em suas implicações mercadológicas e comerciais, na dispersão da identidade plástica individual e na comunicabilidade de sentidos e significados sob novas formas. Por eles identifica-se: o processo da assinatura, na inscrição gráfica, que é posta à gravura, produto serial, sob um novo sistema, diferente da pintura; a exposição da estampa na verdade autêntica de criação da obra de arte; o processo de transformação dos conceitos autorais da reprodução da imagem, e a circularidade com que a estampa opera em meios e níveis sociais diferentes, distribuindo originais em tempos e espaços mais reduzidos. Surgiu não só a constituição de uma linguagem própria da categoria, dos três processos tradicionais, pela produção da arte em impressões, mas a formalização de um vocabulário técnico, problematizado nos instrumentos, ferramentas, veículos e acessórios. Novas proposições aos artistas para as escolhas pessoais com que realizaram a ultrapassagem de estágios limitantes, para a expansão possível de suas emoções racionalizadas e distintas, especificamente no universo gráfico e com isso postulando a gravura como inovação estética da criação humana.

## CAPÍTULO 3. EXPRESSÃO SUBORDINADA: a reprodução da obra de arte

### 3.1. Na matriz do Renascimento

Em oposição à gravura original, autônoma, a gravura de reprodução<sup>179</sup> não revela a criação, antes sim traduz, numa atitude técnica mais fidedigna possível, ajustada na ordem de grandeza da estampa e conquistada na gradação das luzes, a obra de arte pictórica. Primeiramente é uma ação do próprio pintor, em divulgar sua arte, montando ele mesmo, oficina de gravadores. Posteriormente são as oficinas que ganhariam autonomia em relação à sua produção, disponibilizando seus serviços para todo e qualquer autor que desejasse multiplicar sua obra em impressão. No resultado do objeto impresso, comprova-se uma alteração na recepção da obra de arte, que em sua versão gráfica, promoveu no estímulo de plano individual singular, uma outra opção sob outra forma, para uma mesma mensagem, segundo uma nova imagem de reconstrução.<sup>180</sup>

O problema da reprodutibilidade de obras de arte é um problema que envolve várias questões que, por sua vez, cada uma delas individualiza outras e todas juntas concorrem. A questão da divulgação em si da criação artística, a partir de reproduções mais baratas, gravadas em metal e veiculadas em um suporte de formato menor e de constituição mais acessível, o papel. Trata-se da questão do mercado comercial para o pintor, que circulando em universos e esferas um pouco mais diversificadas e mais distantes, conseguia ampliar e aumentar suas encomendas e vendas, entre cortes, palácios, colecionadores, monarcas, nobres, ricos e poderosos. Revelando-se a elevação dos níveis de prestígio pessoal e de prestígio da arte. Símbolos artísticos regionais e nacionais que começavam a ser construídos,<sup>181</sup> representavam excelência, valor e poder e uma nova estética mórfica, a partir da filosofia

<sup>179</sup> Gravura de reprodução, tradução ou imitação.

<sup>180</sup> Argan avalia que as implicações na leitura da imagem impressa são fatores culturalmente, os mais importantes, mesmo considerando que a reprodução impressa da obra de arte teve seu caráter revolucionário para as artes figurativas, tal a tipografia para o campo da cultura literária e científica. ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. trad. Maurício Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. cap. O valor crítico da “gravura de reprodução”, p. 16-21.

<sup>181</sup> “Os elementos nacionais e raciais ganham agora com mais força o primeiro plano do quadro como fatores diferenciadores, e a Renascença parece ser a forma particular em que o espírito nacional italiano se emancipa da cultura européia universal.” HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 279



humanista renascentista.<sup>182</sup> Imagens gravadas segundo pintores expandem as representações de poder aos seus pares vizinhos.<sup>183</sup>

A burguesia das cidades italianas, como na Europa inteira, que era composta de artesãos e mercadores, sofreu uma cisão no final do século XIV, onde uma nova ordem hierárquica das atividades culturais se impôs. As artes liberais que, a partir de princípios filosóficos e conhecimentos históricos, gravavam as técnicas de idealização, atividades do pensamento traduzidas em projetos, e as artes mecânicas que por uma experiência técnico-operacional, constituíam as atividades executivas, apenas possuindo a função de realização material desses projetos. Argan ainda situa que a distinção entre atividades liberais e mecânicas determina também uma cisão no interior da categoria dos operadores artísticos: “o artesão é rebaixado a operário, mas a elite do antigo artesanato gera a categoria dos artistas. Estes participam da classe dirigente e trabalham, inclusive, em contato direto com o senhor ou príncipe”.<sup>184</sup>

A cidade da cultura humanista é consequência de transformações anteriores.<sup>185</sup> Está claro porque o novo programa cultural artístico, o Renascimento, aparece na Itália, porque este é o país que se apresenta no período, na liderança das questões econômicas e sociais no Ocidente.<sup>186</sup> Portanto, o fenômeno da arte renascentista é caracterizadamente um fenômeno urbano.<sup>187</sup> É a partir deste contexto citadino e social, que surgirá, na esfera pública, a gravura

---

<sup>182</sup> Segundo Buckhardt, em *A cultura da Renascença na Itália*, em contrafação à Idade Média, foi na Itália que pela primeira vez se despertou “uma atitude objetiva em relação ao Estado e a todas as coisas do mundo, embora, por outro lado, a subjetividade emergisse com toda a força, para que o homem se tornasse uma entidade pensante individualizada e se reconhecesse como tal.” GOMBRICH, E. H. *Para uma história cultural: trajetos*. Lisboa: Gradiva, 1994.

<sup>183</sup> Prática efetivada do século XVII em diante.

<sup>184</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. cap. A cidade do Renascimento, p. 58.

<sup>185</sup> Para Mumford não existem exatamente, cidades nos séculos XV e XVI que “possam ser chamadas de “renascentistas”, no sentido em que Siena é uma cidade medieval e Roma uma cidade barroca”. MUMFORD, Lewis. *Arte & técnica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. (Arte & comunicação, 5). p. 50.

<sup>186</sup> “a livre competição desenvolve-se aí primeiro, em oposição ao ideal corporativista da Idade Média, e o primeiro sistema bancário europeu também nasce aí porque a emancipação da classe média urbana acontece aí antes do que no resto da Europa, porque desde o começo, o feudalismo e a cavalaria tiveram aí um desenvolvimento menor do que no norte e a aristocracia rural não só tem residências urbanas desde muito cedo, mas adapta-se inteiramente à aristocracia financeira urbana, e também, sem dúvida, porque a tradição da Antiguidade clássica nunca se perdeu inteiramente nesse país, onde ruínas clássicas são vistas por toda parte.” HAUSER, Arnold. op. cit. p. 282

<sup>187</sup> “A concepção da arte como expressão da personalidade tinha a sua primeira raiz na concepção da arte na Renascença – justamente o período em que se afirma, pelo menos em hipótese, que pode existir uma cidade ideal, concebida como uma única obra de arte, por um único artista. Todavia, sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos.” ARGAN,

de reprodução. A obra de arte era restrita aos universos dos poderes eclesiásticos, das comunas, dos agentes seculares, das irmandades espirituais. Neste momento surge a esfera privada das ricas famílias,<sup>188</sup> associadas ao comércio, e por meio deste na divulgação, numa possível formação de público e consumo incrementado na prática do colecionismo,<sup>189</sup> inclusive de estampas.

Autores do Renascimento, quer por um apelo de mercado, de comunicação e publicidade, foram dos que, em suas impressões, fixaram e estabeleceram a gravura própria de reprodução. Da alta Renascença, a gravura iria herdar a autonomia e autoria da obra,<sup>190</sup> legitimada pela autenticidade e assinatura dos pintores, escultores e arquitetos. Era uma nova rede de relações do artista, desenvolvida em sua carreira a partir das encomendas, já sitiada na vida da cidade, no contexto de destaque e elevação da arte,<sup>191</sup> reafirmada no fenômeno das academias quinhentistas.<sup>192</sup> Entendendo que a assinatura categoriza o processo e inaugura a distinção de função, a gravura de reprodução individualizou os *metiers* a partir de uma obra dada: o pintor, o gravador e o editor. Estas informações aparecem gravadas no espaço externo à margem da imagem da estampa de fins do século XVI e estão plenamente afirmadas no século XVII. Para Argan, “não há dúvida de que a significativa difusão das reproduções por gravura é um fenômeno que está subsumido no grande plano seiscentista de uma profunda reforma social fundada sobre uma cultura da imagem e no desenvolvimento das tecnologias relativas.” (ARGAN,] 2004, p. 18).

---

Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998. cap. Cidade ideal e cidade real, p. 73- 84. p. 73.

<sup>188</sup> GOMBRICH, E. H. *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. trad. Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990. cap. Os primeiros Médici como protetores das artes, p. 45-74.

<sup>189</sup> “O colecionador e o artista trabalhando independentemente do cliente são historicamente correlativos; durante a Renascença, aparecem ao mesmo tempo e lado a lado.” HAUSER, Arnold. op. cit. p. 310.

<sup>190</sup> Mesmo que uma autonomia de senso lato, pois os artistas relacionavam-se estreitamente com a filosofia humanista e seus seguidores.

<sup>191</sup> “O mundo cuja glória ele tem por tarefa proclamar, proclama agora a glória do artista.” Idem, ibidem, p. 338.

<sup>192</sup> Decorrentes das academias filológicas do século XV, que agrupavam os sábios para o estudo da língua grega e da filosofia, as academias quinhentistas saem principalmente da Toscana e se difundem em toda a Europa. Só na Itália registram-se mais de 2.000. Vasari, em Florença, funda a *Accademia del Disegno* em 1562, sobre o protetorado do grão-duque Médici, tendo como patrono Cosme I e Miguel Ângelo, dando as especificidades do campo artístico a este tipo de instituição. Seguem-se a *Accademia di San Luca*, de 1593, em Roma, entre outras. BAZIN, Germain. *História da história da arte: de Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. cap. Prolegômenos: Predecessores de Vasari, p. 19-36; GOMBRICH, E. H. *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. cap. Renascimento e Idade de Ouro, p. 37-44.

<sup>193</sup> GOMBRICH, E. H. *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. op. cit. cap. A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem, p. 141-160.

A gravura de reprodução, da arte liberal, da hiper-dimensionada qualidade da inventiva artística pessoal,<sup>193</sup> que instituiu ao artista a elevação do *status* de gênio no Renascimento,<sup>194</sup> veio a partir deste contexto, construir mais um sentido de linguagem. Para o campo da arte, um veículo de comunicação e para a história da cultura um processo de informação, expansão e permanência.

Foi assim que Rafael é reproduzido por Marco Antônio Raimondi,<sup>195</sup> e foi assim que Raimondi realizou gravuras segundo Rafael. O gravador executava os desenhos que Rafael lhe conferia à reprodução, sendo um dos, senão o maior canal do pintor para o reconhecimento, principalmente nas outras cidades que circulavam suas estampas. Raimondi criou um negócio financeiramente e artístico bem sucedido, fundando uma escola de gravadores com o propósito de reproduzir obras de arte. Seu primeiro buril foi *A morte de Lucrecia*, seguida de *Descida da cruz*.<sup>196</sup>

Baccio Baldini coloca a gravura a serviço de Boticelli; Ambrosio Brambilla<sup>197</sup> gravou Miguel Ângelo e Agostino Veneziano<sup>198</sup> reproduz o colorido de Tintoretto e Veronese. Mais tarde os Carracci<sup>199</sup> determinam uma outra escola.

<sup>194</sup> As questões e problemas relativos ao “gênio” no campo artístico, derivados do Alto Renascimento, vão acentuar-se nos séculos seguintes, e Hauser coloca que no século XVIII, “comportar-se como um “gênio” era um método competitivo usado por escritores quanto se batiam pela emancipação... a permissão a que alguém procedesse como um “gênio” era um sintoma de que a independência fora assegurada; não querer mais ser “como um gênio” nem ter de o parecer era o indício de uma situação em que a liberdade artística passara a ser um fato rotineiro.” HAUSER, Arnold. op. cit. p. 626. Hegel irá fundar seu conceito de gênio no poder criador da fantasia, para ele a imaginação e a fantasia são determinações da inteligência, “mas a inteligência como imaginação é simplesmente reprodutiva, enquanto que como fantasia é criadora.” ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 513. Informa Carol Duncan o quanto o conceito de “gênio” do Alto Renascimento norteou, das coleções reais à standardização e à categorização das peças museológicas dos acervos tornados públicos durante o século XIX, no que diz respeito à real importância e representatividade de uma coleção. Tendo discutido nos Oitocentos, em sua complexidade de significantes e significados. DUNCAN, Carol. From the Princely Gallery to the Public Art Museum: The Louvre Museum and the National Gallery, London. In: BOSWELL, David, EVANS, Jessica. *Representing the nation: a reader*. London/New York: Routledge, 2002. p. 304-331.

<sup>195</sup> Marco Antônio Raimondi (c.1480-1534). Gravador de Bolonha, trabalha para Rafael depois dos anos de 1510, e continuou a reproduzi-lo mesmo depois de sua morte em 1520. Suas gravuras foram copiadas nas populares majólicas renascentistas.

<sup>196</sup> *Sete virtudes - Justiça, Temperança, Prudência, Caridade, Fé, Força, Esperança -, Deus comanda Noé para construir a arca, A Sagrada Família com o jovem São João Batista, José e a mulher de Putifar, Apolo no Parnaso, Hercules e Antaeus, São Paulo pregando em Atenas.*

<sup>197</sup> Ambrosio Brambilla (1503-1599).

<sup>198</sup> Agostino Veneziano (1490-1540). É de sua autoria a gravura de 1531 que representa a *Accademia di Baccio Bandini in Roma in luogo detto Belvedere*.

<sup>199</sup> Família de pintores e desenhistas bolonheses, os irmãos, Agostino (1557-1602), Annibale (1560-1609) e o primo Ludovico (1555-1619) colocaram-se numa posição contra a artificialidade maneirista. Em 1580, fundaram uma academia particular, Accademia dei Desiderosi (desejosos de fama e conhecimento), nomeada posteriormente de Accademia degli Incamminati (dos progressistas). Annibale também é responsável pelas primeiras expressões de caricatura.

Nos séculos XVII e XVIII, o que já consistia em um mercado da arte impressa, com variados fins, se fixa também à gravura de reprodução. Novos talentos nacionais são expostos através de estampas – imagens de consumo popular –, ou pelo menos, imagens que circulavam em um universo com características públicas. Contudo as obras de alguns mestres do Renascimento italiano que fortaleceram a constituição das oficinas de gravadores, para ampliar prestígio, seriam ainda o mote da reprodução impressa, notabilizando-se mais do que antes, a permanência do sentido de gênio, das obras universais, ocidentais. A partir deste processo, o projeto de reprodução da imagem de pintura consolidou-se trazendo para a cultura, o patrimônio artístico dos pintores contemporâneos dos séculos seguintes.

### **3.2. As competências da reprodução**

As inscrições de identificação constituem um registro estabelecido pela gravura de reprodução, promovida na assinatura do autor renascentista. A autenticidade original conferida pelos gravadores autônomos às suas obras, através de seus monogramas, iniciais e autógrafos, concorria para o processo próprio autoral, onde o artista conquista a composição e execução, a criação e gravação. Mesmo quando as matrizes eram operadas por outros artífices, eram eles os reais e absolutos autores artísticos. Já o processo da gravura de reprodução necessita de um projeto de maior complexidade cujas competências se inscrevem em latim, na margem inferior da estampa, externamente à imagem: o artista-inventor (pintor), o artista-gravador e o impressor ou editor, com ou sem endereço. Inscrições que variam de posição, podendo constar do lado esquerdo, os nomes dos artistas e no meio ou do lado direito o responsável pela edição.<sup>200</sup> Gênero de gravura explorado na calcografia, as distintas competências eram abertas no próprio metal, com a caligrafia invertida e em letras bem pequenas.<sup>201</sup>

A seguir, algumas formas de apresentação das inscrições identificadoras.

Dos autores:

Del., Delin., Deliavenit. (delineo = esboçar, desenhar, traçar)

<sup>200</sup> Esta ordenação é muito freqüente, mas ocorre também do nome do inventor estar à esquerda e o do gravador à direita, e outras variantes, quando por exemplo tais identificações estão no conjunto da massa textual, com o título da obra, o explicativo, as longas dedicatórias, a homenagem.

<sup>201</sup> Toda imagem impressa nas três técnicas tradicionais de gravura é resultado rebatido do seu sentido original.

Fe., Fecit. (facio = fazer, executar, cumprir, produzir, criar)

In., Inu., Inuem.

In., Inv., Inve., Inven., Invent., Invenit., Inventor (invenio = inventar)

Jn., Jnu., Jnuen.

P., Pi., Pin., Pinx., Pinxit.

#### Dos gravadores:

Fe., Fec., Fecit.

G.

Inci., Incidit., Insidit. (incido = entalhar, gravar)

Jncidit., Jnsidit.

S., Sc., Sculp., Sculp., Sculpsit., Sculpsit. (sculpo = esculpir, gravar)

#### Dos editores:

Ex., Exc., Exc., Excud., Excudit., Excudebat. (excudo = fabricar, produzir, compor)

#### Do privilégio real:

C.P.R., Cu. Pri. Regi., Cum. Priv. Reg., Cum. Privil. Reg., Cum. Privi. Regisw, Cu. Privil., Cum. Privil. Regis, Cum Privilegio Regis, Privil. Regis.

#### Alguns exemplos a partir da obra gravada de Nicolas Poussin:

##### *O julgamento de Salomão*

“Nic. Poussin inven.”

##### *A anunciação*

“Poussin pinxit”

##### *A adoração dos magos*

“Poussin inv. et pin. Avise sculp.”

##### *Adoração dos pastores*

“N. Poussin pinxit. J. Pesne del. et sculp. à Paris chez Gantrel rue saint Jacques...”

*O casamento da virgem*

“G. Au. Sc.”

*Santa Família no banho*

“N. Poussin pinxit... J. Pesne del. et sculp”

*A adoração dos pastores*

“Poussin delin. C. E. Massé sculp. Cum privil. Regis”

*Bacanal com um casal de dançarinos*

“Le Poussin inventor et pinxit. Van Merle excud. avec privilege”

*Adoração dos pastores*

“Poussin pinxit. Roger suclpsit., G Chasteau excudit. Cum privilegio regis”

*Moisés colocado no Nilo*

“Claudia Stella sculp. et excu. Cum privil. regis”

Junto às inscrições das responsabilidades respectivas, além do título, fazem-se também constar outras referências sobre o quadro original, como as características físicas, com as medidas de comprimento e largura e onde se encontra.

*La Manne*

“A partir do quadro de Poussin que está no Gabinete do Rei, de quatro pés de altura e seis pés e três polegadas de largura”.

Um exemplo de gravura de Abraham Bosse, onde o autor assume todas as competências relacionadas à produção da estampa:

*Juno em seu carro puxado por pavões sobre as nuvens*

“A. Bosse in. fe. et ex.”

Identificações que contemplam o universo da pintura: do proprietário, a pintura, em que galeria ela se encontra e o pintor e o seu lugar na história da arte. O universo gráfico: do

gravador que constrói seu nome na qualificação de seu buril e ao registrá-lo ao lado do nome de um pintor; do gravador e do editor que executam a reprodução de gravação e de publicação, com ou sem os direitos dos privilégios reais. O universo mercadológico, pelo valor econômico, já determinado pelo juízo de valor crítico da obra e pela própria condição dos direitos da imagem, o comércio de estampa, o marchand, o comprador e o colecionador. Juntas são questões construídas e convergidas nos campos do universo artístico.

### 3.3. Calcógrafos do rei, “cum privilegio regis”

O lugar que a gravura de reprodução ocupa no campo da arte francesa do século XVII encontra-se com a institucionalização da arte nos universos público e privado. Para Julien Cain, a gravura funcionou “para uma difusão metódica e sobre um outro plano, um desempenho comparável àquele que se fez na tapeçaria. Não é por acaso que Le Brun, diretor geral da manufatura dos Gobelins, instalou aí um atelier de gravura”. (CAIN, In: WINDESTEIN, 1957, s.n.p.) Neste sentido se intentou fazer gravar todas as tapeçarias,<sup>202</sup> onde estava representada a história de Luís XIV,<sup>203</sup> mesmo sendo um empreendimento que não se realizaria por completo: momentos da vida do soberano, entre outros temas foram importados da tapeçaria e re-traduzidos para a imagem gráfica.<sup>204</sup>

A incisão francesa, segundo Poussin<sup>205</sup> é exemplo do poder da arte acadêmica. Multiplicar o belo politicamente correto era doutrinário e essencial para a formação do gosto

<sup>202</sup> Depois da reorganização dos tecelões parisienses em 1662, por Luís XIV, na figura de seu diretor, Le Brun, braço direito de Colbert, a famosa tapeçaria dos tintureiros Jean e Philibert Gobelin, do século XV, passou a se chamar, *Manufacture royale des meubles de la couronne*, realizando todo tipo de produtos têxteis para a decoração dos palácios reais.

<sup>203</sup> Luís XIV (1639-1715). No século XVII, a França passou a dominar não só a paisagem política internacional, como ocupou o centro das discussões estéticas da época, com a força da arte oficial acadêmica do absolutismo do rei-sol, primado pelas representações visuais.

<sup>204</sup> *Tapisseries du roi, gravées d'après C. Le Brun, par S. Le Clerc et Tapisseries du roi, où sont représentés les quatre elemens, & les quatre saisons, ainsi que les devises, qui les accompagnent, avec leurs explications*. Paris. Imprimerie Royale MDCLXX & reimprimé MDCLXXIX, in folio, contenant 44 planches, y compris le titre & les devises. /HEINEKEN, Karl Heinrich von/. *L'idée générale d'une collection complète d'estampes*. Leipzig: Jen Paul Krauss, 1771. cap. Première classes, contenant, les galleries, les cabinets et les recueils, p. 9-110.

<sup>205</sup> Nicolas Poussin (1594-1665). O pintor formulou as doutrinas que viriam a constituir o corpo central do classicismo ensinado na Academia, como base doutrinária de Le Brun, e teve enorme influência no desenvolvimento da arte francesa. Apesar de ter construído sua carreira principalmente em Roma, é considerado o maior pintor francês do século XVII, como sua grande referência para a tradição clássica. “A pintura de Poussin aparece assim como uma síntese sublime da natureza e da história, da natureza e da mitologia [...] O século XVII vê aparecer uma forma inédita de utilização das vistas: uma nova época começa, e Poussin é na pintura o primeiro e genial intérprete” CHALUMEAU, Jean Luc. *Les theories de l'art: philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*. 3 ed. Paris: Viubert, 2002. p. 33.

elevado.<sup>206</sup> Muitas obras receberam o trato fino do buril, ao reproduzirem as linhas, o claro-escuro modelador, subsidiado pela máxima do desenho acadêmico, modulado e preciso, para alcançarem a estética do “sublime”.<sup>207</sup>

As composições de história de Poussin, bíblicas e mitológicas, paisagens, estudos de expressão foram interpretadas, editadas e comercializadas na França, com a exclusividade dos privilégios reais. Em 1676, foi o próprio rei Luís XIV que mandou gravar vários quadros do pintor para as coleções reais.<sup>208</sup> Para esta encomenda foi determinado que as reproduções deveriam estar no mesmo sentido da tela, o que exigia mais dos gravadores, e dificultava sobremaneira as imitações. Este método de trabalho diferia da prática comum, que abria os cobs em sentido inverso do original.

As relações da imagem impressa com a Academia são estreitas, avaliando-se algumas das gravuras com dedicatórias a seu diretor. A estampa com data de 1670, *Santa Família com São João e Santa Elizabeth, segundo Poussin* foi gravada por Jean Pesne e Armid *transportando Renaud*, gravada pelo “humilde servo”, Guillaume Chasteau, são dedicadas a Le Brun.<sup>209</sup> Nesta:

*Nobilíssimo viro di domino Carolo Le Brun equiti, protopictori regis Christiani Regis pictoris et operibus praepósito, Regiae pictorium Academiae Cancellaria... hanc ce Renaldi et Armidae ex archetypo Pussini scalptam imaginem dicobat consecrabatque humilium servus G. Chasteau.*(WINDENSTEIN, /1771/, p. 21).

Na margem inferior, a inscrição identificatória: “N. Poussin pinxit”, G. Chasteau sculpsit et ex...”, “rue Saint Jacques à ange gardien”.

<sup>206</sup> “*Le bon goût*”, a maneira magnífica de Poussin. VENTURI, Leonel. Lisboa, 70, 1984. cap. O período barroco: Poussin e a invenção. A Academia. Félibien, p. 101-118.

<sup>207</sup> MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. trad. Mary Amazonas Leite e Barros. São Paulo: Edusp, 2000. (Clássicos, 20). cap. A descrição do quadro e o sublime na pintura, p. 69-96; cap. Sublime clássico: as “Tempestades” em algumas paisagens de Poussin, p. 121-141; cap. O sublime na década de 1670: um “não-sei-o-que?”, p. 191-202.

<sup>208</sup> WINDENSTEIN, Georges. *Les graveurs de Poussin au XVII siècle*. Paris: Les Beaux Arts/Presses Universitaires de France, 1957; PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. cap. *Et in Arcádia Ego*: Poussin e a tradição elegíaca, p. 377-409.

<sup>209</sup> Charles Le Brun (1619-1690). Estudou com Vouet em Paris e trabalhou com Poussin em Roma, em 1642. Fora a força de Colbert na implementação de sua política de “uniformização dos padrões de gosto e centralização do controle da produção artística.” Primeiro pintor do rei, foi nomeado em 1668 diretor da *Académie*, canonizou o ensino artístico baseado no classicismo de Poussin, tornando-o a representação oficial da arte. Foi responsável também pela constituição do estilo Luís XIV, principalmente com as decorações das Galerias de Versalhes.



*Saint Jean Baptiste dans le Jourdain, ou Saint Jean Baptisant les pharisiens* está dedicada a Colbert,<sup>210</sup> e foi gravada por G. Audran, com privilégio real: “Domino d. Joanni Baptistae Colbert regi ab intimis consiliis et secretis... dicat... seruus Gerardus Audran”. Embaixo, “G. Audran sculp. et excudit cum privil. regis.”<sup>211</sup> Outro nome que gozava do mesmo privilégio real, que se deve destacar, dentre uma produção masculina, é o da gravadora Claudia Bouzonnet-Stella.

Dedicatórias revelam uma produção regida pelo poder político, fosse através da *Académie Royale de Peinture et Sculpture*,<sup>212</sup> ou por ele diretamente. Poussin neste momento é um elo da corrente artística do barroco classicizante francês. Era sua expressão pictórica maior, para a imagem impressa pela calcografia que condicionava a circulação da beleza e do governo, que soube ao seu favor fundir a arte maior, do sublime no monocromatismo dos valores pictóricos na estampa. Neste momento a gravura de reprodução acadêmica funcionou também como elemento construtivo da edificação da imagem pública de Luís XIV,<sup>213</sup> a partir do universo da arte, exercendo seu papel na instituição simbólica e imaginária da sociedade.<sup>214</sup> Nesta construção visual, dos valores político-sociais instituídos, estão justapostos todos os valores da beleza, no sentido maior da perfeição plástica, canonicamente aplicados no ensino artístico, pela orientação oficial da Academia, reafirmados a partir das exposições teóricas e obras literárias de seus membros como as de Félibien<sup>215</sup> e de Le

<sup>210</sup> Jean Baptiste Colbert (1609-1683) Ministro e secretário de Estado de Luís XIV. Nomeado Controlador geral das finanças, restabeleceu as antigas manufaturas, introduzindo outras como o vidro. Empreendeu obras públicas e reconstruiu o Palácio de Versalhes. Como vice-protetor, em 1661 e como protetor em 1672, definiu a autonomia absoluta da *Académie* para a construção da arte francesa. Expandindo a formação dos artistas acadêmicos, no universo classicista das antiguidades italianas, funda a Academia de Roma em 1666.

<sup>211</sup> Colbert e Le Brun, foram atores decisivos na instituição da arte acadêmica francesa, e Poussin é no momento seu fundamento, fonte de reações contrárias, que provocaram a defesa e permanência dos elementos formais do desenho na composição, pelo diretor da Academia e seus pares - os poussinistas -, que rebatiam a supremacia cromática exaltada pelos opositores, - os rubenistas -, deflagrada por Roger de Piles, em fins do século XVII, por fim vencedores.

<sup>212</sup> A instituição da Academia de escultura e pintura, promovida por um grupo de pintores e apelada ao rei, sofreu de início, como as academias italianas do século XVI, forte oposição das guildas, asseguradas em sua independência somente com o protetorado oficial dos poderes eclesiásticos e monárquicos. Na França, a arte e o seu papel na constituição do gosto elevado e na representação oficial do poder, através da Academia, chega com Colbert, em 1661. A *Académie Française* é fundada em 1635, a *Académie de Sculpture et Peinture* em 1648 e a *Académie d'Architecture* em 1665, segundo Angela Ancora da Luz, a partir de J. Pijoan, e para Germain Bazin, o ano de 1671. LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005. cap. As Academias: surgem as exposições, p. 28-35.

<sup>213</sup> BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. cap. A recepção da imagem de Luís XI, p.163-190.

<sup>214</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 4. reimp. trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. cap. A instituição e o imaginário: primeira abordagem, p. 139-200.

<sup>215</sup> André Félibien des Avaux (1619-1695). Arquiteto, secretário perpétuo da Academia, amigo de Poussin, Félibien foi o responsável por *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, de 1666-68, e com continuadas reimpressões. De grande importância, são as *Conférences de*

Brun.<sup>216</sup> Posteriormente na consagração das exposições de arte dos salões do século XVIII, disseminando nesta prática, a instituição física, moral e estética das relações da arte com a sociedade.<sup>217</sup> Assim como as questões acadêmicas da arte, ou as questões da arte na Academia, foram levantadas numa frente intelectualizadora institucional oficial da arte francesa, Reynolds<sup>218</sup> revela em seus discursos, a qualificação a partir da construção doutrinária da arte absoluta, do Grande Estilo, na *Royal Academy*, londrina.<sup>219</sup>

As qualificações, associadas à figura do gravador, elevam, contraditoriamente, justo a gravura de reprodução, submetida à tradução da pintura, o seu *status* social e artístico e sua função na esfera do poder. Guillaume Chateau foi um dos primeiros a serem recebidos na Academia, como Etienne Picart. Etienne Baudet, fora membro e conselheiro também da Academia e *graveur ordinaire du roi*. Enquanto gravadores do rei, também os nomes de Adam Perelle, Simeon Thomassin e Jean Waldor que começara em Paris em 1643 como calcógrafo ordinário do rei. Três anos depois já possuía o título de “gravador do rei” e o exemplo de Jaillot, que somou as funções de “escultor e gravador ordinário do rei”. Jean Pesne se inscreve na categoria de “Ad chalcographum academicum”.

---

*l'Academie*, que promoveram a construção e permanência do bom gosto, através da beleza, do classicismo acadêmico da arte oficial, onde Félibien foi um de seus conferencistas, como Blondel. FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850-1890*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, 2001. cap. As academias de arte e o ensino artístico, p. 18- 67.

<sup>216</sup> *A expressão das paixões*, de Le Brun, foi editada em 1698, 1702, 1718 e 1728, e exerceu uma influência na história e no gênero de pintura até o início do século XIX. Le Brun desenvolve sua idéia de expressão, a partir de *The passions of the soul*, de 1649, de René Descartes, que analisa os efeitos psicológicos da “paixão”. Teoriza Le Brun, “Expressão, em minha opinião, é uma simples e natural imagem do objeto que desejamos representar, é um elemento necessário para o todo da pintura, e sem ele, nenhuma pintura pode ser perfeita[...]” EDWARDS, Steve. *Art and its histories*. In: PERRY, Gill; CUNNINGHAM, Colin. (eds.) *Académies, museums and canons of art*. New Haven: Yale University Press, 1999.

<sup>217</sup> Na França, os salões “viriam a ser considerados como o maior acontecimento do país.” LUZ, Ângela Ancora da. op. cit. cap. Os salões na França, p. 36-43.

<sup>218</sup> Sir Joshua Reynolds (1723-1792). Pintor e teórico de arte, elevou o gênero de retrato na Inglaterra e fora dela. Como artista posicionou-se ao lado de ricos e poderosos, legitimando uma carreira de alto prestígio, a partir do elevado *status* social e riqueza que lhe renderam suas encomendas.

<sup>219</sup> A *Royal Academy* só viria a ser fundada em 1768, 120 anos após a Academia Francesa, mas que ainda lhe seria o modelo para a canonização do ensino artístico oficial na Inglaterra. O nome de Reynolds foi uma indicação natural para a presidência da instituição, que exerceu por 20 anos. Famosos ficaram seus discursos, no total de 15, que foram pronunciados na distribuição de prêmios dos Salões, para estudantes. Também eram atacados por outros, como Gainsborough. O de n. 4 trata da pintura de história onde afirma: “The power of representing this mental picture on canvas is what we call invention in a painter.” REYNOLDS, Joshua. *Discourses on art*. introd. Elder Olson. Chicago: University of Chicago, s.d. (University Classics). p. 131.

É necessário citar a atuação e influência de um dos considerados retratistas gráficos do século XVII francês, Nanteuil,<sup>220</sup> que por sua atuação conseguira obter para os gravadores os privilégios concedidos pelo governo aos artistas “como classe distinta dos artesãos”.<sup>221</sup>

Desde 1635, até o final do século XVII, momento em que a maior parte dos gravadores de Poussin desapareciam, existia uma representação de 50 artistas do metal, que o traduziram, proporcionando maior visibilidade e institucionalização da expressão do autor, privilegiada pela Academia e corte francesas. Fabrizio Chiari foi o primeiro, Rémy Viubert, o segundo, Jean Baron, o terceiro.<sup>222</sup>

O número representativo de profissionais dá mostra de como a imagem impressa, a partir da gravura de reprodução, foi no período mais que uma chance artística liderada pela pintura acadêmica na França. Certo é que a pintura prescinde da reprodução, mas esta lhe pavimentou caminhos que ela desconhecia. Por diferentes usos, e por novas direções da arte, promovidas pela estampa, é no sentido de reorientação do espaço fruidor, que se estabelece uma das práticas instituídas pela impressão da imagem, a da formação do olhar. Em significados de síntese, em preto e branco, da decodificação pictográfica, subsidiando no fluxo da arte, a economia dos bens culturais.

### 3.4. Gabinete de estampas ou Museu volante de arte

Na prática plena da formação de coleções, manifesta nos séculos XVII e XVIII na Europa, com base nos séculos XV e XVI, os objetos de cultura de vários campos do conhecimento foram arregimentados em gabinetes. Nesse conjunto reunido, coleções,

---

<sup>220</sup> Robert Nanteuil (1623-1678), gravador e desenhista. Foi nomeado desenhista real em 1658, realizando vários retratos gravados para o rei e a família real. Suas gravuras são executadas a partir de suas próprias composições, como também executou a reprodução, segundo Champaigne, por exemplo.

<sup>221</sup> READ, Herbert. (org.) *Dicionário da arte e dos artistas*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 331.

<sup>222</sup> Fabrizio Chiari (1621-1695), Rémy Viubert (1607-1651), Jean Pesne (1623-1700), Nicolas Ier. Bonnat, Louis Cossin (1640-1713), Etienne Baudet (1643-1711) ou (1638-1711), Antoine Trouvain (1650-1710), Versenent Junior, François de Poilly (1623-1693), Guillaume Chasteau, Etienne Picart (1623-1711), Jean Dughet, Família Audran: Gérard Audran (1640-1705), Karle, Claude, Jean, Benoit, Louis, Gérard Edelinck, Jean Couvay (1622-1675/80), Pietro del Po (1610-1692), Théodore Roger, Jean-Baptiste Nolin (1657-1725), Johan Hainzelmann (1641-1693), Charles Massé, Henri d'Avise, Benoit Thiboust (1660-?), Sébastien Vouillemont (1600-?) e tantos outros.

contavam as galerias de quadros, exibidos em salões, também as estampas, em gabinetes e numa classificação à parte, os livros e manuscritos, nas livrarias e/ou arquivos.

A reprodução de quadros de galerias em pranchas impressas constituía parte do conjunto dos acervos reais e particulares. A preocupação de estampar no papel o patrimônio pictórico era prática entre as cortes européias, que porisso mantinham em distinto posto, os “gravadores do rei” “cum privil”, para esta exclusiva atividade. Neste momento a gravura assume o complexo multifuncional de assegurar a visualidade, devidamente identificada de uma determinada pintura de um determinado artista, como registro de imagem de manuseio prático das belas artes. Como referência também da arte do objeto de valor, próprio e distinto, da imagem impressa, assim um novo objeto artístico constituía-se no universo das coleções.

O conhecimento público do patrimônio reunido de determinadas galerias e gabinetes, chegava também em guias descritivos, elaborados por experientes responsáveis por coleções reais, como a publicação de 1771,<sup>223</sup> editada em Leipzig, que adotava o sistema de escolas nacionais dos pintores, para apresentação, identificação e indexação dos gravadores segundo pintores. O autor estrutura-se no Salão de Estampas, de Dresde, formado pelos reis Augusto II e Augusto III, da Polônia, além, é claro, de ser um “connoisseur” cuja formação é adquirida por toda uma vida junto aos objetos de arte. No prefácio, Heineken escreve:

Eu me proponho a dar aos amadores uma idéia geral da maneira de formar uma coleção de estampas.

[...]

O Salão de Estampas, erigido em Dresde pelos dois reis Augusto II e Augusto III pode servir certamente de modelo.

[...]

Todo o mundo considera que esse soberano possuía um conhecimento completo das belas artes. Ele amava sobretudo as da pintura e da gravura, a fim de deixar à posteridade um monumento do pendor que ele tinha por essas duas partes. Na verdade, esse monumento existe pela Galeria dos Quadros e pelo Salão de Estampas que se vêem em Dresde e que esse monarca formou.

[...]

Trabalhei dezessete anos sob seus olhos e como me apliquei desde minha juventude ao conhecimento das Artes do desenho, e que consultei quase todos os *connoisseurs* eu tenho esperanças que minha obra será de alguma utilidade de algum prazer para aqueles que amam as estampas, e que desejam formar um Gabinete.

[...]

Para os Gabinetes Particulares, é necessário compreender, que não é o que propomos aqui, porque não se parecem com os dos monarcas ou de grandes príncipes. No entanto nossa descrição servirá ao menos para dar aos amadores um conhecimento dos artistas cujas imagens possuímos, e da ordem a seguir, para constituir um Gabinete.

<sup>223</sup>/HEINEKEN, Karl Heinrich von/. *Idée générale d’une collection complète d’estampes*.op. cit. p. 2-8.

Os *connoisseurs* poderão assim reunir seguindo suas experiências, o que falta ou o que não está completo dentro da nossa obra, ou enfim o que possa aparecer de novo. (HEINEKEN, /1771/, p. 2-8).

Gravadores estrangeiros eram convidados a se fixarem nas cortes para perpetuar um dos grandes valores culturais,<sup>224</sup> aceito internacionalmente, a arte na forma de pintura, cultuada por reis e nobres, circunscritos no nexo da representação do poder. “O gabinete do marquês Gerini. Esse grande protetor dos artistas fez gravar os melhores quadros de sua galeria, sob o título: Coleção de estampas representando os quadros excelentes do senhor marquês Gerini.” (HEINEKEN, /1771/, p. 73). Outra publicação: “Acervo de estampas segundo os quadros dos pintores mais célebres da Itália, dos Países-Baixos & da França, que estão no Gabinete do senhor Boyer d’Aiguilles, procurador geral do rei do Parlamento da Provence, gravado por Jacques Coelemans d’Anvers...” (Idem, *ibidem*, p. 81).

A preocupação do valor artístico, mantida pelo juízo crítico constituído na história da arte na manutenção da perpetuidade das peças das coleções de pinturas reais e nobiliárquicas, se apresentava também em sua tradução impressa, que assegurava em síntese o conjunto do acervo. Para a qualificação destas estampas, a excelência do gravador, ou melhor, dos numerosos gravadores de diferentes nacionalidades, era a máxima requisição. Para identificá-los, havia publicações que metodizavam a estrutura de um gabinete, segundo pintores, listas alfabéticas dos melhores burilistas, aquafortistas e técnicos da maneira negra, apresentados aos colecionadores, em obras especializadas, que repassavam inclusive os ensinamentos de conservação e restauração de acervo.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> O livro apresenta as galerias de pinturas de várias cortes européias, feitas, reproduzidas em estampas em catálogos de vários volumes, como: “*La Galerie de Brunswig à Saltzdalen*” e “*Les Galleries de Windsor et de Kensington*”.

<sup>225</sup> RIS-PAQUOT. *L’art de restaurer les tableaux anciens et modernes ainsi que les gravures contenant la manière de les entretenir en parfait état de conservation, la liste des noms des principaux graveurs, leurs différents manières suivi de conseils pratiques sur l’art de peindre avec 13 planches, marques et monogrammes.* /Paris/: Amiens, /18--/.

As escolas nacionais,<sup>226</sup> determinadas pela produção dos artistas pintores,<sup>227</sup> constituíram o método determinante também, para a classificação dos nomes de gravadores que as cortes européias, seiscentistas e setecentistas, mantiveram. Muitos com títulos régios e na proteção do privilégio, para organização inventariada e catalogada, a partir das imagens gráficas dos gabinetes das galerias de quadros, para propagandear imagens de usos representativos da política do poder, exaltadas na figura do rei.<sup>228</sup> Para também instituir, impor e fortalecer o conjunto da economia dos bens culturais,<sup>229</sup> formado na arte, do universo restrito e privilegiado palaciano aos espaços públicos, e consagrar e revalorizar os patrimônios pictóricos, oficiais e particulares. Enfim, o tratamento que a gravura de reprodução deu à comunicação social, mesmo com diferentes intenções, saiu à luz de uma categoria de ofício já plenamente estabelecida no campo artístico.

O autor objetiva sua “idéia” de uma coleção de estampas, dividindo-a em 12 classes:

1ª classe - inclui todas ou parte das obras das Galerias, Gabinetes e *Receuil*s.

2ª classe – a Escola Italiana. Inclui as estampas gravadas pelos mestres desta escola ou que gravaram segundo eles. Diz o autor que a lógica de classificação recai na escola e não na nacionalidade do artista, importando naqueles que desenvolveram sua arte estabelecidos na Itália e não no seu país de origem.

3ª classe – a Escola Francesa.

4ª classe – a Escola Flamenga, onde se soma a Escola Holandesa.

5ª classe – a Estampa Inglesa. Assim a denomina, por considerar uma atividade em processo de construção de sua identidade artística, mas que será em breve nacionalizada e representativa.

<sup>226</sup> A chave das escolas nacionais para a determinação da ocupação espacial das galerias de quadros nobres e reais, já era prática constituída para a construção da história da arte e a sistematização de suas obras, instituída há muito. Neste mesmo ano de 1771, em seu quarto discurso, Reynolds evidencia a cor da Escola de Bolonha e o claro-escuro das Escolas de Roma e Florença, matérias de uma grande Escola Italiana.

<sup>227</sup> Afirma Heineken, “O objeto principal sempre foi o estudo das pinturas, as reunimos de preferência num corpo de obras de estampas gravadas segundo seus produtores; seja, pelos nomes indicados, seja que os conheçamos já por uma longa experiência. É por esta razão, que preferimos o método de juntar as estampas segundo as escolas de pintores [...] é o que eu tratarei mais amplamente neste catálogo geral.” HEINEKEN, Karl Heinrich von. op. cit. p. 1.

<sup>228</sup> O reinado absoluto de Luís XIV foi alicerçado sistematicamente pela orientação visual, com que construía sua imagem, sacralizava seu poder divino e formava a recepção da arte publicada em estampas. Dois exemplos comprovam esta atitude, as gravuras *Cerco de Douai em 1667*, segundo Adam-Franz van der Meulen, e *A conquista do Franche-comté* de Charles Simonneau, segundo Charles Lebrun. BURKE, Peter. op. cit. cap. Os anos de vitória, p. 83-96.

<sup>229</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: De Minuit, 1979. (Le sens commun) Introduction.

6ª classe – a Escola Alemã. Compõe-se de uma coleção dos “Vieux maitres” que, tanto gravaram em madeira ou metal, desde o começo da própria gravura até o fim do século XV, e dos “Petits maitres”, que produziram pequenas estampas no mesmo período. Somam-se ainda a esta classe as estampas anônimas.

7ª classe – O conjunto dos “Retratos”, tanto em pranchas soltas, como os de dentro dos livros.

8ª classe - Relativa às obras gravadas e os livros de figuras de “Escultura e arquitetura”.

9ª classe – Destinada aos livros de “Antiguidades” e às estampas de similar interesse.

10ª classe – Encontram-se os livros e estampas que tratam das “Cerimônias, solenidades, Ordens de Cavalaria, Genealogia ou Brasões e de Funerais”. Seguem-se a estas os livros de “Indumentária ou moda, e Emblemas”.

11ª classe – Oferece uma “Biblioteca particular de todos os livros de arte”, começando pelos livros de artes em geral e terminando naqueles que tratam do Desenho.

12ª classe – Específica do “Desenho”, “sobretudo se essas produções são originais e não cópias”

Primeiramente o autor identifica sua compreensão da 1ª. Classe, dizendo:

Eu advirto o leitor, que compreendo pela palavra Galeria, as Coleções de Quadros que os soberanos recolheram e dos que passaram a dar as estampas ao público. Eu nomeio Gabinete, as Coleções feitas pelos grandes senhores, que não são soberanos, ou reunidas pelos particulares.

Enfim, quando os quadros, segundo os quais publicaram-se em estampas, e não se encontram reunidos em uma mesma casa e os que são distribuídos por diferentes lugares: eu dou à esses volumes o nome de *Recueils* sem ver o título que os editores lhes deram. (Idem, ibidem, p. 9).

Começa então a orientar os componentes da Primeira Classe, iniciada pelas Galerias que se devem abrir com a obra *Le Cabinet du roi de France*, que compreende os volumes que Luís XIV fez publicar, para dar de presente às cortes estrangeiras e aos amadores de arte. Seguem-se os títulos concernentes ao Gabinete, muitas vezes, em publicações da *Imprimerie Royale*, com a participação de nomes permanentes da gravura seiscentista francesa.<sup>230</sup>

A formação do Gabinete real francês, assumindo o primeiro item da 1ª Classe, evidencia o lugar que a França passara a dominar não só na paisagem política internacional do século XVII, mas na força da arte oficial acadêmica do absolutismo de Luís XIV, posicionado

<sup>230</sup> Sebastien Le Clerc, J. Marot, Perault, Israel Silvestre, Brissart, F. Berain, F. Chaveau, J. B. Nolin, Jean, Le Pautre, Le Moine, Louis de Chatillon, Louis Simonneau, Melan, Gilles Rousselet, Etienne Baudet.

como o mais representativo acervo artístico real, dentre os vários repositórios patrimoniais da Europa. Depois, a galeria do arquiduque Leopoldo-Guilherme da Áustria, governador dos Países Baixos austríacos em Bruxelas,<sup>231</sup> com a célebre obra *Theatrum Pictorum*, de 1660 “cum privilégio regis”,<sup>232</sup> desenhada por David Teniers,<sup>233</sup> com reproduções segundo os mestres italianos.<sup>234</sup> Seguem-se as galerias das cortes de Viena, Florença, Dresde, Berlim, Brunswig a Saltz dalen, Windsor e Kensington.

Ainda na Primeira Classe, encontram-se os Gabinetes dos nobres, condes, marqueses e homens da justiça como procuradores gerais do rei, sucedidos pela última categoria, os *Recueils*.

À Segunda classe, com a escola italiana,<sup>235</sup> se identifica toda uma produção gráfica,<sup>236</sup> segundo os seus próprios valores nacionais, que promovidos na imagem impressa, processam a permanente vitalização e exaltação de pinturas e pintores, dentro da lógica histórica de referencial de valor absoluto do gênio. Lógica afirmada na tradicional distinção e superação da identidade artística italiana,<sup>237</sup> entre as outras nações européias, como obras exemplares do patrimônio cultural europeu dos períodos do Renascimento, Maneirismo e Barroco.<sup>238</sup> O

<sup>231</sup> Pai de Francisco I da Áustria, e Francisco II da Alemanha, avô da futura imperatriz do Brasil, Maria Leopoldina Josefa Carolina

<sup>232</sup> A primeira edição é de 1660, publicada “cum privilegio regis”, pelo tipógrafo “Henricum Aertsens”, a segunda de 1684, por “Jacobum Peters”, a terceira sem data, pelos tipógrafos “Henricum & Corneliuni Verdussen”, todas editadas na Antuérpia, e a quarta de 1755, de “Amsterdam & Leipzig chez Arkstée & Mercus”. HEINEKEN, Karl Heinrich von. op. cit. p. 45-48.

<sup>233</sup> David Teniers, “o Jovem” (1610-1690), filho de pintor de mesmo nome. Conservador da coleção de pinturas do arquiduque, organizou e dirigiu o *Theatrum Pictorum*, catálogo, a partir de desenhos seus, das pinturas da coleção real.

<sup>234</sup> Na primeira edição constam os gravadores Wencelas Hollar, F. Toyen, V. Vorstermans, o jovem. P. Libertius, F. Popels, Q. Boet, F. van Steen, T. van Kessel, D. Classen, van Hoy, F. van Offenbeck, C. Lauwers e R. Eunbouts.

<sup>235</sup> Compreendidas as escolas, veneziana com a lombarda, florentina, bolonhesa, romana com a napolitana. Esta classe Heineken subdivide em três partes: os pintores ou desenhistas, os pintores de paisagens e os gravadores.

<sup>236</sup> Aqui estão citados exemplos de gravadores italianos que gravaram segundo pintores italianos, e nem todos se encontram na lista de Heineken. Cherubino Zaccaria Matteo Alberti (1533-1615), Pietro Santi Bartoli (1635-1700), Giulio di Antonio Bonasone (c.1500-c.1580), Giambaptista Fontana (1524-?), Marco Alvise Pitteri (1702-1786), Girolamo Rossi (o Velho) (?-1630), Antonio Salamanca (c.1500-1562), um dos primeiros editores de estampas em Roma, Giovanni Francesco Venturini (1650-c.1710), Francesco Villamena (1566-1624).

<sup>237</sup> A constituição do novo programa artístico do Renascimento no século XV, instituição de Academias italianas no século XVI, desde Vasari, juntamente com sua *Vites*, marco da historiografia da arte, e depois a própria *Académie Royale*, fundando a Academia de Roma no século XVII, legitimaram para a privilegiada arte italiana um lugar vitalício no universo da cultura.

<sup>238</sup> No século XVIII, Século das Luzes, iluminado pelos pensadores franceses, dirigiu-se toda uma atenção no campo artístico, no que diz respeito ao colecionismo, diretamente para os gênios da Florença Renascentista, e com eles, os soberanos europeus qualificavam suas galerias reais e ampliavam suas representações de poder. ARRUDA, José Jobson. *Nova história: moderna e contemporânea*. Bauru:Edusc/São Paulo: Bandeirantes, 2004. cap. A crise do Antigo Regime: o Iluminismo e o despotismo esclarecido, p. 141-218.



próprio autor reproduz o pensamento dominante da época: “Quando arrumamos as estampas segundo os pintores, é melhor começar pelos italianos. Não se pode lhes disputar a proeminência.” (HEINEKEN, /1771/, p. 111). A escola italiana de gravadores é numerosa e como demarca a história da gravura em metal, aqui ela também se inicia com o nome de Masso Finiguerra.

Na orientação do manual de estampas, formam-se então a Escola Francesa, a Escola Flamenga e Holandesa,<sup>239</sup> a Escola Inglesa<sup>240</sup> e a Escola Alemã.<sup>241</sup> De todas as escolas nacionais citadas, os exemplos apresentados referem-se somente aos nomes de gravadores que realizaram a reprodução, pois o autor apresenta uma lista muito maior de profissionais.

A gravura de reprodução constituiu para o ofício de gravador uma atividade específica, de exclusividade de repertório, que lhe assegurava prestígio, privilégios e garantias de ordem pessoal e oficial. Promovidos pela correspondência cada vez mais simétrica das relações sociais distinguidas na informação através da comunicação pela imagem, com a tecnologia de exploração em série de uma produção visual impressa. A dinâmica estabelecida na matriz da gravura configura-se para além da esfera artística do universo da pintura: ela se afirma na publicação, na publicidade, como fonte plural de cultura.

Num período em que a arte não se encontra plena na esfera pública, sua existência e sua consistência afirmam-se no universo do poder, e as galerias privadas palacianas recolhem, administram e orientam o seu sentido: a pintura aproxima-se da multiplicação da idéia, com que a reprodução a conceitua. A gravura de reprodução é um verdadeiro conceito de pintura, na tactibilidade e na sua produção determinada de significados. A pintura, induzida na estampa, aproxima-se de um maior público, pela reproduzibilidade conceitual da leitura. A unicidade dos códigos de recepção ditados pela pintura se transforma na multiplicidade da gravura, transfere o fenômeno da atividade de “ver” um quadro dimensionado em salão, e seu deslocamento, em “ter” um quadro impresso no papel. Via-se uma galeria de quadros, e esta vai recolher-se em síntese no Gabinete de estampas. O ver, singular e particularizado pela

---

<sup>239</sup> Escola Holandesa: Schelte Adams Bolswert (c. 1586-1659), Pieter Stievens van Gunst (1659-1724), Theodor van Kessel (1620-c.1660), Mathys Pool (1670-1732), Robert van Voerst (1597-1636). Escola Flamenga: Pieter de Jose, (o Velho), (c.1570-1630), Joannes Meyssens (1612-1670), Paul Pontius (1603-1658), Wallerant Vaillant (1623-1677), Lucas Vorsterman (1624-c.1667).

<sup>240</sup> É significativo o número de gravadores que executam a técnica da maneira negra, técnica que chega mesmo a identificar o estilo inglês de gravura.

<sup>241</sup> Johann Jacob Keinschmidt (?-1772), Georg David Nesselthaler (1661-?), Hohann Balthazar Probst (1673-1750), Karl Remshard (1678-1735), Johanbn Jacob von Sandrat (1655-1698).

reprodução, que Argan avalia, oposta à plástica cromática de maior formato do quadro, aposta na domesticação da imagem no campo da recepção. Na verdade, a gravura cria um conceito da pintura, reproduzindo-a no papel, agora, tornada obra de pertencimento público, ou dominado em uma atividade expandida, em domínio e território público, extensiva e distante da esfera privada do proprietário da obra. Ela antecede o fenômeno dos museus públicos, do século XIX, partidos de coleções principescas, na instituição exemplar do Louvre, em 1793.<sup>242</sup> Os Gabinetes de estampas, a partir da gravura de reprodução, com seus catálogos ilustrados impressos, constituíram-se em verdadeiros museus volantes de arte.

É preciso entender que os acervos constituídos no Renascimento, denominados de museus, não estavam disponibilizados para o acesso do público, constituíam-se suportes materiais e documentais, para estudiosos que pensavam as ciências. O Humanismo revive o “reino das musas”, e leva adiante o sentido do conceito *musaeum*.<sup>243</sup>

A identidade e o papel da gravura, na expressão subordinada, justificam os seus problemas em questões que se inscrevem nas relações do prestígio social do artista e da arte dos Quatrocentos. Na assinatura, no nome e na originalidade autoral consagrada no universo restrito dos eleitos das academias italianas quinhentistas. Somados à distinção e fortalecimento das corporações de ofícios dos gravadores e editores de estampas, posicionados lado a lado aos nomes da história da arte em uma mesma obra. Como na arte acadêmica oficial francesa de Luís XIV com política de reprodução das coleções das galerias reais, apresentadas aos soberanos estrangeiros e copiadas pelas demais cortes européias, nos séculos XVII e XVIII. Finalmente, a instituição dos gabinetes de estampas no conjunto dos bens artístico-culturais dos poderes monárquicos.

---

<sup>242</sup> Fundado em 1792 e aberto ao público em 10 de agosto de 1793, expõe o acervo, iniciado por Luís XIV. “Tipicamente, as galerias principescas funcionavam em salas de recepção, contendo suntuosos assentos para as cerimônias oficiais e homenagens à figura do príncipe. No século dezoito, é uma prática comum, todo lugar na Europa, para os príncipes, instalar suas coleções em ricas e decoradas galerias e *halls* [...]” O Museu do Louvre como museu público foi o primeiro a oferecer “o ritual cívico que as outras nações iriam emular.” DUNCAN, Carol. From the Princely Gallery to the Public Art Museum: The Louvre Museum and the National Gallery, London. In: op. cit. p. 304-331. Taunay diz que o museu foi fundado como Museu da República. No mesmo ano da decapitação em 21 de janeiro de 1793, de Luís XVI; TAUNAY, Afonso de Escragnole. A Missão Artística Francesa. *Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 18, p. 1-351, 1956.

<sup>243</sup> BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 28, p. 7-20, 1996.

A gravura deste momento era um dos meios também de exaltação das belas artes, mas sua função de reprodução, isenta *a priori* de criação, não deve ser a única forma de compreendê-la: ela não é original, mas é autoral e para tanto é assinada. Na verdade ela não está submissa, ela se encontra sob a proteção da pintura. A pintura protegia sua qualidade, indicava seu destino, concluía sua existência, sob um aspecto. Sob outro, pela pintura, a gravura iniciou um processo que apontava para direções exclusivamente instituídas pelo objeto serial. Um dos artigos do universo da cultura da imagem reproduzível existente até hoje, inserido em tecnologias contemporâneas, para além da fisicalidade da matéria impressa. Sob a aura da pintura, a gravura de reprodução desenvolveu mais um ciclo funcional, como todas as outras categorias artísticas, que realmente sempre sofreram o comprometimento da função, em suas próprias existências, razão de ser.

**P ARTE**

**II**

**IMAGEM IMPRESSA NO BRASIL DO SÉCULO XIX**

## CAPÍTULO 4. IMAGEM IMPRESSA DO PODER

### 4. 1. A presença do conde da Barca

No período colonial havia o interdito do ofício tipográfico no Brasil, regamente à pena da metrópole. Foi com a transferência da Corte bragantina, para a cidade do Rio de Janeiro,<sup>244</sup> que o príncipe regente d. João, redige “o” decreto definitivo e transformador de uma sociedade ausente da produção de multiplicidade da informação visual da impressão gráfica. Decretou, ao completar 41 anos, em 13 de maio de 1808, a criação da Impressão Régia,<sup>245</sup> abrindo a possibilidade cultural praticada desde os Quinhentos nas outras colônias portuguesas assim como nas hispanoamericanas.<sup>246</sup> Esta possibilidade estava prevista igualmente, como todo o conjunto dos objetos e acessórios às pessoas,<sup>247</sup> e tudo o mais que correspondesse às necessidades de transferência de sua família e Corte européias para um outro continente, a colônia mais rica do império português, nos trópicos americanos.

<sup>244</sup> A cidade do Rio de Janeiro pode se considerar sede da corte, em termos oficiais a partir do *Manifesto, ou exposição fundada, e justificativa do procedimento da corte de Portugal a respeito da França...*, em 1º de maio de 1808. CABRAL, Alfredo do Vale. *Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro 1808-1822..* Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881. verbete n. 15, p. 6.

<sup>245</sup> Até 1821, a Impressão Régia respondeu pelos nomes: Régia Oficina Tipográfica, Tipografia Real, Real Tipografia, Régia Tipografia, Imprensa Nacional, Impressão Nacional e Tipografia Nacional, para, a partir da Independência, tornar-se Imprensa Nacional. No ano de 2002 a Imprensa Nacional e o Arquivo Nacional tornaram-se responsabilidade direta da Casa Civil da Presidência da República, e muitos dos impressos que naquela eram produzidos são publicados atualmente na Gráfica do Senado Federal.

<sup>246</sup> A Coroa portuguesa deixara a prática tipográfica em suas outras terras continentais. Já em 1513 para difundir a cultura e língua portuguesas na Etiópia, d. Manuel, através da embaixada de Duarte Galvão, cronista-mor do reino, remete para a África uma significativa e diversificada comanda de presentes, incluindo “uma coleção de instrumentos musicais” [...] para “criar o agrado pela língua portuguesa que se lançava [...] para porventura dominar nas terras longínquas.” E uma tipografia que se “destinava a garantir a continuidade da ação assimiladora na expansão do livro.” “a primeira que em todo mundo embarcava para terras de além-mar.” Demonstrando a aceitação e função da tipografia em terras cobiçadas e já conquistadas, praticada na Índia no século XVI. PINTO, Américo Cortez. *Da famosa arte da imprimissão: da imprensa em Portugal às cruzadas d’além mar.* Lisboa, Ulisseia, 1948. cap. XI, A imprensa e o livro ao serviço das descobertas, p. 297-422. p. 341-342.

A colonização espanhola não restringiu em nenhum território a produção de impressos e livros, muitas vezes pioneirismo pertencente aos jesuítas, como também a própria existência do periodismo local. Exercício comum das tipografias que surgiram no México em 1535, Peru, 1584 e Bolívia, 1612. IPANEMA, Marcello de; IPANEMA, Cybelle de. *História da comunicação: notas.* Brasília: UNB, 1967. cap. A comunicação na América, p. 53-67; cap. VI, A comunicação em Portugal e no Brasil até 1808, p. 87-99.

<sup>247</sup> Diz-se 10.000, 12.000 e 15.000 pessoas: nobres, cortesãos, funcionários de todas as classes, profissionais liberais, religiosos, famílias... O genealogista Carlos Barata, ao levantar as raízes das famílias dos aportados no Rio de Janeiro, está chegando a um total de cerca de 1.500 pessoas. Para Nireu Cavalcanti este número é de no máximo 500 indivíduos, e o número de 15.000 pessoas corresponderia a 8% da população de Portugal. O Rio de d. João, *O Globo*, p. 38, 03 mar. 2007.

Sabe-se que a idéia de transferência para o Rio de Janeiro da capital do Império lusitano já fora ensejada desde d. Luís da Cunha,<sup>248</sup> “ele lançou seu olhar na direção do ultramar”,<sup>249</sup> em 1736 e proposto pelo marquês de Pombal<sup>250</sup> em 1761.<sup>251</sup> Ambas as inspirações idealizadas no pleno e próspero período da extração aurífera das Gerais, o que determinava a representação do império calçado em sua economia. A partir de implicações de guerra e paz, nas relações no campo das políticas internacionais, entre outras, e para reconstrução física e intelectual de Lisboa pós-terremoto. Ouro apropriado também para a riqueza do conhecimento e das artes, na formação de duas novas bibliotecas e na recomposição do gabinete de estampas. Cara e nobre riqueza que reluzia em grandeza maior a nação portuguesa diante dos demais reinos europeus.

A história do período de governo joanino, regência e reinado, é político-administrativamente determinada, segundo Max Fleiuss, pelos períodos do conde de Linhares (1808-1812), do conde da Barca (1814-1817) e de Tomás Antônio (1817-1821).<sup>252</sup> O corpo de estado ministerial português de d. João compunha-se de três ministérios: o dos Negócios Interiores do Reino, Marinha e Domínios Ultramarinos e Negócios Estrangeiros e da Guerra. Estabeleceram-se pela morte de seus chefes, aqui no Rio de Janeiro. O primeiro a determinar um estilo modernizante de governo, lembrando o marquês de Pombal, no reinado de d. José I, foi d. Rodrigo de Sousa Coutinho, o conde de Linhares, nomeado para a pasta dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, no Brasil, em 1808. Assumiu posteriormente as três pastas. Com sua morte em 1812, d. João de Almeida de Melo e Castro, conde das Galveias, integra-se ao Estado, até 1814, respondendo também pelas três secretarias de Estado. Neste ano, Antônio de

<sup>248</sup> D. Luís da Cunha (Lisboa, 1662 - Paris 1749). Desembargador da Relação do Porto em 1685 e da Casa da Suplicação em 1688. Foi muito importante na política de d. João V, sendo enviado extraordinário em Londres, de 1697-1712, e embaixador no Congresso da Paz em Utreque, com o conde de Tarouca (1671-1738). É dele a frase “imperador do ocidente”. Por seu conselho escreveu no *Testamento ou Carta Política ao Príncipe d. José I*, lembrando “o modesto diplomata – Pombal -, para ministro no futuro reinado”. Seu sobrinho, conde da Cunha, foi o primeiro vice-rei a exercer o cargo no Rio de Janeiro. SERRÃO, Joel. (dir.) *Dicionário de história de Portugal*. Porto: Figueirinhas, s. d. 6 v. V. II, p. 770-772. CALMON, Pedro. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. 7 v. V. IV, p. 1126; 1202.

<sup>249</sup> MELLO, Evaldo Cabral de. *Um imenso Portugal: história e historiografia*. São Paulo: 34, 2002. cap. Antevsões imperiais, p. 35-45. p. 36.

<sup>250</sup> Sebastião José de Carvalho e Melo (Lisboa, 10.05.1699-08.05.1782). Ministro plenipotenciário de d. José I, que lhe concedeu o título de 1º. conde de Oeiras por carta de 15.07.1759 e 1º. marquês de Pombal, em 16.09.1769. Homem de Estado que construiu uma história particular associada à grande atuação de vida pública, constituindo matéria para numerosa bibliografia. ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins. (coord.) *Nobreza de Portugal e do Brasil*. Lisboa: Zairol. 2000 V. III, p. 133-150.

<sup>251</sup> FLEIUSS, Max. *História administrativa do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1925. parte segunda, cap. D. João (Regência e Reino), p. 62-97.

<sup>252</sup> Tomás Antônio Vila Nova Portugal (Lisboa, 1755-1839). Entre a morte de Barca e a entrada de Tomás Antonio, foi nomeado o substituto, João Paulo Bezerra. É de se notar que o estadista não tenha sido titular. CALMON, Pedro. op. cit. V. IV, p. 1363; SERRÃO, Joel. (dir.) op. cit. V. III, p. 453.

Araújo e Azevedo, o futuro conde da Barca, volta ao governo, responsável pelos ministérios dos Negócios Estrangeiros e da Guerra e da Marinha e Domínios Ultramarinos. No ano de 1817, torna-se chefe do ministério dos Negócios Interiores do Reino, respondendo também pelas três pastas. O último período é demarcado por Tomás Antônio Vila Nova Portugal, de 1817, com a morte do conde da Barca, até 1821.

Nos primeiros treze anos da corte portuguesa na cidade, o conde da Barca é figura-chave para o estabelecimento e afirmação do universo da impressão, das questões bibliográficas às imagens oficiais e do ensino artístico. Acompanhados da ocupação e fixação do poder político que gerou as mudanças, criações e instituições da nova face do governo português nos trópicos.

Quando reassume o corpo *stricto* do Estado, o ministro constrói seus últimos três anos de vida, na cidade do Rio de Janeiro.<sup>253</sup> Influi nas decisões governamentais, como da ascensão do Brasil à condição de Reino Unido, enquanto estratégia de política internacional na participação de voto com as oito grandes potências européias, no Congresso de Viena, em 1815.

#### 4.2. Barca da Impressão Régia

---

<sup>253</sup> O período do conde da Barca (1814-1817) no ministério se instituiu do seguinte modo. Em 1812 morre o conde de Linhares, (d. Rodrigo de Souza Coutinho, (Chaves, 04.08.1745). O seu sucessor é o conde das Galveias, (5o. conde, d. João de Almeida de Melo e Castro, Lisboa, 23.01.1756) que faleceu em janeiro de 1814, o conde da Barca assumindo então a pasta dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Por decreto de 11 de fevereiro de 1814 é também nomeado para o ministério da Marinha e Domínios Ultramarinos, substituindo o marquês de Aguiar (d. Fernando José de Portugal e Castro, Lisboa, 04.12.1752, vice-rei do Brasil, de 1801 a 1806), sucessor interino de Galveias, que já substituíra o primeiro chefe da pasta, visconde de Anadia (visconde e 1º. conde da Anadia, João Rodrigues de Sá e Melo, Aveiro, 11.11.1755) morto em 30 de dezembro de 1809. E por fim com a morte de Aguiar, em 24 de janeiro de 1817, que já fora nomeado como Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Brasil, tornou-se o conde da Barca responsável pelas três secretarias de Estado assim como Linhares e Galveias também tinham sido. FLEIUSS, Max. op. cit. cap. Regência e reino, p. 62-111; LACOMBE, Luis Lourenço. *Organização e administração do Ministério do Império*. coord. Vicente Tapajós. Brasília: FUNCEP, 1984. (História Administrativa do Brasil, v.10) cap. As origens, p. 5-9; ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins. op. cit. V. I (Aguiar) p. 211 e (Linhares) p. 690-693; V. II (Anadia) p. 278-279, (Barca) p. 373-375 e (Galveias) p. 632-633.

O alcance da presença de Antônio de Araújo e Azevedo<sup>254</sup> na instituição e circulação da imagem impressa no Brasil apresenta-se correlacionada com as questões materiais da reproduzibilidade tipográfica.

No porto de Lisboa, estavam dois prelos e vinte e oito fontes de tipos, importados da Inglaterra e ainda encaixotados. Sob ordem do ministro de Estrangeiros e da Guerra,<sup>255</sup> foram embarcados na nau “Medusa”, os quais constituíram o *corpus* oficial oficial pioneiro no Brasil, na fundação da Imprensa Régia. Se, na rua do Passeio, 44, no pavimento térreo<sup>256</sup>, ou na rua dos Barbons,<sup>257</sup> já residência de da Barca,<sup>258</sup> mesmo porque uma rua dá fundos para a outra, tratando-se possivelmente de um mesmo endereço. O que importa é que da competência de seu cargo e inteira responsabilidade e decisão de Araújo e Azevedo, pode o príncipe regente em seu decreto assim dizer:

Tendo-me constado, que os prelos, que se acham nesta capital, eram os destinados para a Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros, e da Guerra; e atendendo a necessidade, **que há da Oficina de Impressão nestes meus estados: sou servido, que a casa, onde eles se estabeleceram, sirva interinamente de Imprensa Régia,** (grifo nosso) onde se imprimam exclusivamente toda a legislação e papéis

<sup>254</sup> Antônio de Araújo e Azevedo (Ponte de Lima, 14.05.1754 – Rio de Janeiro, 21.06.1817), homem ilustrado, de visão e determinação. Teve sua formação orientada no Porto em Matemática e estudos históricos; em Coimbra iniciou-se em Filosofia e na Alemanha em Ciências e Literatura alemã. Serviu como embaixador a Corte de d. Maria I em 1787. Assinou o tratado de paz e amizade com a França em 1797, em Haia, assinatura rejeitada por d. João, ocasionando sua prisão no Templo, pelo Diretório em 1798, por dois meses. Foi ministro na Rússia em S. Petersburgo em 1802, percorrendo a Dinamarca e Suécia. Em 1804 assume a pasta de Estrangeiros e da Guerra em Portugal. Presidente do Tribunal da Junta do Comércio português, e “foi o mais convicto conselheiro da partida da corte para o Rio de Janeiro”. Recebeu o título por d. João em 27 de dezembro de 1815. ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins. op. cit. V. II, p. 373-374; QUEIROZ, Francisco de. O conde da Barca e o Brasil. *Brasília*, Coimbra: Instituto de Estudos Brasileiros/Faculdade de Coimbra/Faculdade de Letras, v. III, p. 559-575, 1946. BRUM, José Zeferino Meneses. Do conde da Barca: de seus escritos e livraria. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Leuzinger & Filhos, V. II, p. 5-33, 1877. p. 6; LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. 4 ed. pref. Wilson Martins. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. cap. XIII, Elevação do Brasil a reino, p. 335-356.

<sup>255</sup> Na chegada ao Brasil, d. João destituiu todo o seu corpo de Estado, nomeando um novo e esta pasta passou a d. Rodrigo de Sousa Coutinho, futuro conde de Linhares, inimigo fidalgo de seu antecessor, segundo *A nobreza de Portugal*, em 10 de março de 1808, para Pedro Calmon, e dia 11 para Hélio Viana. CALMON, Pedro. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. V. 4, cap. O grande governo, p.1373-1393; VIANA, Hélio. *História do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1963. t. 2, cap. XLII, O Brasil, sede da monarquia portuguesa: política interna de d. João e seus ministros, p.7-19.

<sup>256</sup> Segundo Vale Cabral, a compra da residência fora feita em outubro de 1810 a José Luís Alves, testamenteiro de d. Maria Francisca Borges por 9:700\$000. A carta de Marrocos de 23 de maio de 1815 informa da compra de outro endereço para a residência do conde da Barca; “Antônio de Araújo há dias que comprou umas nobres casas por 45 mil cruzados, e nelas vai fazer a sua habitação, continuando igualmente com o maior luxo as obras daquelas que tem habitado até aqui, e que também são suas.” LIMA, Oliveira. op. cit. p. 350; 714; CABRAL, Alfredo do Vale. op. cit. p. XVII.

<sup>257</sup> Atual Rua Evaristo da Veiga, no centro da cidade.

<sup>258</sup> RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil (1500-1822)*: com um breve estudo geral sobre a informação. Rio de Janeiro: Kosmos, 1945. cap. VII, Afinal, a tipografia, p.309-340.



diplomáticos, que emanarem de qualquer repartição do meu real serviço; e se possam imprimir todas e quaisquer outras obras; ficando interinamente pertencendo o seu governo e administração a mesma Secretaria. Dom Rodrigo de Sousa Coutinho, do meu Conselho de Estado [...] Palácio do Rio de Janeiro em treze de maio de mil oitocentos e oito. (CABRAL, 1881, p. XIII).

É de ressaltar que além dos papéis oficiais do Estado - despachos,<sup>259</sup> decretos, papéis diplomáticos e a legislação -, como posteriormente, almanaques, obras literárias e científicas, e também para uso na esfera privada, a Impressão Régia realiza-se no universo da imprensa, com a *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 10 de setembro de 1808.

Agora com a questão da impressão “livre” no país, as consequências vieram, não só repor um atraso nos privilégios letrados da informação, mas contemporaneizar-se em uma mídia nas práticas de que dela se faz uso. A comunicação impressa era real na regência joanina fluminense, e após a *Gazeta do Rio de Janeiro*, vieram os outros periódicos brasileiros.<sup>260</sup>

Vale Cabral escreve, que por decreto de 2 de março de 1821 “foi abolida a censura prévia e regulada a liberdade da imprensa enquanto as Cortes constituintes de Lisboa não decretassem sobre este objeto. Os censores, porém ficaram a postos...” E continua examinando o decreto que impunha a todo impressor remeter ao diretor dos estudos “dois exemplares das provas, que se tirarem de cada folha na Impressão, sem suspensão dos ulteriores trabalhos...” De modo também que os livreiros mandassem a lista dos livros, que tiverem de venda “e que se não achem em precedente lista...” Qualifica o autor como uma prescrição absurda, uma vez que se inscrevia no ônus, o autor, de submeter as páginas compostas tipograficamente e impressas, proibidas de publicação. “Os livros expostos à venda

<sup>259</sup> A primeira peça impressa, no próprio dia do decreto foi a *Relação dos despachos publicados na corte pelo expediente da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros, e da Guerra no faustíssimo dia dos anos de S. A. o príncipe regente N. S.* CABRAL, Alfredo do Vale. op. cit. p. XVI.

<sup>260</sup> A *Idade d'Ouro do Brasil* (1811-1823) da Bahia, a *Aurora Pernambucana* (1821) de Pernambuco e poucos outros. Vale lembrar que desta província conta o Brasil com o mais antigo periódico em circulação, o *Diário de Pernambuco* de 07.11.1825; já em segundo é o carioca/fluminense *Jornal do Commercio*, de 01.10.1827. Na regência e reinado de d. João VI, foram estas três províncias que responderam por toda a imprensa brasileira, “perfazendo um total de 14 periódicos: oito jornais, duas revistas e quatro almanaques. As publicações periódicas e os demais impressos, como em Portugal [...] sofriam até 1821 a nem sempre eficaz vigilância da censura.” IPANEMA, Cybelle de. A tipografia, o livro, o jornal, a revista, a charge. In: *Brasiliiana da Biblioteca Nacional*. org. Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Nova Fronteira, 2001. cap. 12, p. 385-397. p. 388.

ainda careciam de ser lidos pelos censores para depois merecerem a respectiva licença de venda entre nós.”(CABRAL, 1881, p. XXXII-XXXIII).<sup>261</sup>

Observa-se que as questões da censura cultural, nos termos que incidiram e determinaram as primeiras formulações da tipografia no Brasil, foram práticas continuadas da própria impressão e comercialização da cultura impressa em Portugal. Mesmo as obras censuradas eram recolhidas para a Real Biblioteca Pública,<sup>262</sup> o que contribuiu à soma dos títulos em seu acervo. Censura praticada no Tribunal do Santo Ofício, de 1536, pela Real Mesa Censória de 1768, e de 1787 a Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros.<sup>263</sup> Estabeleceram-se sistemática e qualitativamente operosos, afastando de circulação, leituras proibitivas aos súditos do reino, que comprometessem na formação doutrinário-religiosa, e principalmente a ilustração das luzes francesas dos Setecentos.<sup>264</sup>

No Brasil aconteceu uma ampliação das competências relativas à censura, assumidas também pelos diretores de estudos da própria Impressão Régia, como do Intendente Geral de Polícia da corte, quando proíbe os anúncios de livros sem sua licença. Em relação à imprensa, veículo da arte da imagem impressa e produto de fundo de análise da presente pesquisa,

<sup>261</sup> A questão da censura a posteriori à composição – paginação e impressão - da obra é em si controversa, contudo, de curto período, pois que d. Pedro liberou na Alfândega, as obras a quem as tivesse importado, em 8 de maio de 1821, salvo as obscenas, e em 12 de julho, a liberdade incondicional por ato das Cortes, tornara possível a expressão na comunicação impressa, ocorrido no Brasil, a partir daí, no decreto de 28 de agosto do mesmo ano.

<sup>262</sup> Criada por decreto de 1775, a Real Biblioteca Pública continha em seu acervo, fundamentalmente, os livros “coletados dos oratorianos e nas bibliotecas dos colégios jesuíticos, suprimidos em 1759.” SCHWARCZ, Lília Moritz, et al. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. cap. Tempos de Pombal e os limites do Iluminismo português: usando politicamente o terremoto, p. 81-117. p. 109.

<sup>263</sup> Criada por d. Maria I, extinta pela própria rainha em 1794, quando autonomiza as competências novamente às instituições: Desembargo do Paço, Santo Ofício e Ordinário, por onde as obras eram avaliadas. No Brasil o alvará do príncipe regente, de 22 de abril de 1808, criou o Tribunal da Mesa do “novo” Desembargo do Paço e da Consciência e Ordens, extinto em 22 de setembro de 1828. Como o regente também substituiu o Tribunal da Relação do Rio de Janeiro, criado em 16 de fevereiro de 1751, pelo “antigo” Desembargo do Paço, que atuou até 1808, criando a Casa da Suplicação. Com a Independência esta se transformou no Superior Tribunal de Justiça, conforme Wehling. Reunidas então a tripla ação necessária ao Estado: executiva, judiciária e eclesiástica. IPANEMA, Marcello de. *Legislação de imprensa: leis de Portugal e leis de d. João*. Rio de Janeiro: Aurora, 1949. 2 v. V. 1; NEVES, Guilherme Pereira das. *E receberá mercê: a Mesa da Consciência e Ordens e o clero secular no Brasil (1808–1828)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997. Do risco ao bordado, p. 23-39; WEHLING, Arno; WEHLING, Maria José. *Direito e justiça no Brasil colonial: o Tribunal da Relação do Rio de Janeiro (1751-1808)*. Rio de Janeiro: Renovar, 2004. cap. VI, As origens do Tribunal da Relação do Rio de Janeiro, p. 121-131.

<sup>264</sup> SCHWARCZ, Lília Moritz. op. cit. cap. Uma nova biblioteca: um novo espírito – Uma biblioteca para Portugal e os limites da censura, p.119-151.

contam-se censurados os periódicos *Correio Braziliense* ou *Armazém Literário* (1808-1822)<sup>265</sup> (proibido por ato de 17 de setembro de 1811), como *O Portuquez*, de 25 de junho de 1816.<sup>266</sup>

Mas não foi apenas o editor brasileiro Hipólito da Costa que produziu um específico jornalismo nas plagas anglicanas: em julho de 1811, mesmo ano de interdição do *Correio*, saiu à luz *O Investigador Portuquez em Inglaterra*, abrindo seu primeiro número com o texto do Prospecto, volante que geralmente anunciava as publicações:

Um jornal escrito na língua portuguesa, e mensalmente publicado, que, expondo com fidelidade os acontecimentos políticos, apresentar notícias gerais de Literatura, e Ciênicas, e dos progressos que as mesmas vão fazendo nestes reinos e nas mais partes da Europa, (com a brevidade, que as circunstâncias da Guerra permitirem), não só parece recomendável, mas até de suma necessidade. Mudanças extraordinárias, nova ordem nas públicas ocorrências requerem do filósofo, e do estadista, uma profunda investigação sobre a origem, condição, e autenticidade dos fatos, assim como uma judiciosa censura, e imparcialidade ingênua na sua exposição. Por outro lado; **uma monarquia composta**, (grifo nosso) com a portuguesa, **na Europa** de um Reino, que foi seu primeiro berço, e que se acha lastimosamente devastado por todos os horrores da guerra **e na América**, de um continente imenso, e rico em que se está formulando um vasto Império; ou seja para se restaurar, ou seja para se elevar ao grau de esplendor, e grandeza de que é suscetível, **carece de todos os auxílios que as Artes, e as Ciências podem prestar-lhe**[...] (grifos nossos)(*O Investigador Português em Inglaterra*, 1811, p. 1-2)<sup>267</sup>

Após a liberação da imprensa, esta também destina a comunicação da palavra impressa para a formação constitucional do Império do Brasil. Tome-se o jornalismo do

<sup>265</sup> Notório periódico redigido em português e impresso em Londres, de responsabilidade do brasileiro Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça (1774-1823), fundado em junho, três meses antes da *Gazeta do Rio de Janeiro*.

<sup>266</sup> IPANEMA, Marcello de. op. cit.

<sup>267</sup> *O Investigador Português em Inglaterra ou Jornal Literário, Político, & c.* Londres: H. Bryer Impressor, 1811. V. 1. Periódico que tratou de vários campos como: política, literatura, agricultura, comércio, ciências, história. Com quadros informativos da Marinha mercante, com a saída das cidades das embarcações, nas denominações, de capitães e portos de destino.

cônego Januário da Cunha Barbosa e de Gonçalves Ledo,<sup>268</sup> o significado repercutido do *Reverbero Constitucional Fluminense* (1821-1822).<sup>269</sup>

Para as imagens oficiais, no período regencial português, credite-se a frei Mariano da Conceição Veloso,<sup>270</sup> no ano de 1809, a vinda de Romão Elói de Almeida,<sup>271</sup> primeiro gravador fugurista, e Paulo dos Santos Ferreira Souto, como primeiro gravador arquiteto. Ambas as categorias de composição dos profissionais da gravura da então Tipografia do Arco do Cego, integrada à Impressão Régia de Lisboa, depois de uma existência curta, porém com um legado bibliográfico consistente e significativo.<sup>272</sup> Também foi permitido ao próprio Veloso, que fora diretor da efêmera tipografia, no mesmo ano, virem para o Rio de Janeiro não só as obras publicadas pelo estabelecimento, mas as chapas-matrizes que se encontram na Fundação Biblioteca Nacional.<sup>273</sup> Que se iriam somar ao acervo da futura Real Livraria. Algumas delas expostas na Exposição “Impressões originais: a gravura desde o século XV”, no início do ano de 2007.<sup>274</sup>

Com um conhecimento tão específico, não só foram designados os dois únicos gravadores no Rio de Janeiro às imagens com que puderam ilustrar as publicações literárias

<sup>268</sup> Januário da Cunha Barbosa (1780-1846) e Joaquim Gonçalves Ledo (1781-1847), redatores do *Reverbero*.

<sup>269</sup> IPANEMA, Marcello de (*in memoriam*); IPANEMA, Cybelle de. *Reverbero Constitucional Fluminense*. instrumentação da ed. fac. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2005. 3 v. cap. Posição do *Reverbero Constitucional Fluminense* no processo da Independência, /V. III/, p. 23-33.

<sup>270</sup> José Veloso Xavier nasceu em S. José, Mariana em 1742 e ordenou-se franciscano no Rio de Janeiro, tornando-se frei José Mariano da Conceição Veloso. Faleceu no Rio de Janeiro no convento de Santo Antônio, em 14 de julho de 1811, realizando a introdução e fixação da produção e impressão da imagem por via oficial no Brasil. Famosa é sua obra *Flora Fluminense*, realizada em 1790, com desenhos de Francisco Muzzi e reproduzida em litografia em Paris, por ordem de d. Pedro I, de 25 de abril de 1825, e finalizada em 1831, no atelier de Knecht, sobrinho de Senefelder, segundo Lagos, ou na oficina de Lasterye, conforme Rio Branco. É composta de 11 volumes in-fólio grande, com 1.700 estampas. LAGOS, Manuel Ferreira. Elogio histórico do padre mestre frei José Mariano da Conceição Veloso. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, t. 2º., p. 610-635, 1916; DAMASCENO, Darci. Frei José Mariano da Conceição Veloso: naturalista e editor. In: *Plantas Fluminenses*. ed. fac. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976. p. 3-19; *Efemérides brasileiras*. ed. fac. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1946. (Obras do Barão do Rio Branco, v. VI) p. 216.

<sup>271</sup> Romão Elói Almeida, Romão Elói Almeida Casado ou ainda Romão Elói Casado Almeida. Fora diretor técnico do Arco do Cego.

<sup>272</sup> Em atividade em novembro de 1799 e extinta por decreto do príncipe regente de 7 de dezembro de 1801. CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. Notícia histórica. In: *Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego – Lisboa*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional: 1976. p. 5-24.

<sup>273</sup> A Fundação Biblioteca Nacional já fez reimprimir algumas dessas chapas em edição limitada e postas à venda nos anos de 1980.

<sup>274</sup> Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, de 26.02.2007 a 29.04.2007. Um recorte específico para o Arco do Cego, mereceram terem sido apresentadas, lado a lado, as chapas de 1801 da tradução portuguesa e o volume do *Tratado de gravura*, original francês de Abraham Bosse de 1645. Ambas obras raras da FBN. *Impressões originais: a gravura desde o século XV*. curadoria Carlos Martins. São Paulo: Art Unlimited, 2006.

da Impressão Régia,<sup>275</sup> mas serviram inicialmente aos propósitos geopolíticos do Real Arquivo Militar, criado em 8 de abril de 1808.<sup>276</sup> Ambas as instituições subordinadas ao ministério dos Negócios Estrangeiros e da Guerra.

O conde de Aguiar expediu em 30 de janeiro de 1809, o seguinte Aviso aos diretores da Impressão Régia, à qual já havia sido anexada a Real Fábrica de Cartas de Jogar, cuja produção era o que sustentava o estabelecimento de impressão:

Havendo chegado a esta corte os gravadores Romão Elói Casado e Paulo dos Santos Ferreira, que vieram de Lisboa, com o padre frei José Veloso, vossas mercês procurarão dar logo algum trabalho a esses oficiais, que podem principiar pela gravura da cidade do Rio de Janeiro, tirada do Arquivo Militar, e pelas chapas para a geometria de Le Gendre [...] (CABRAL, 1881, p. XLVII).

Em os *Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro (1808-1822)*, constam quatro talhos-doces originais: as três peças da obra de Pope, uma com a esfera armilar no alto e embaixo o escudo e a coroa, de Brás Sinibaldi, 1817, mas sem inscrição do gravador. A última, um maquinário, onde se lê à direita no rodapé, da estampa, “J. J. de Souza Sculp”. João José de Souza, mais um profissional do buril, integrado à Impressão Régia.<sup>277</sup> Ele gravou nos anos de 1816 a 1818, 54 retratos a buril ou talho-doce, para a obra publicada em fascículos, *Coleção de retratos de todos os homens...*<sup>278</sup>

<sup>275</sup> Romão Elói realizou as 13 estampas da obra *Elementos de geometria*, de Adrien Marie Le Gendre, entregues em 1809 à Impressão Régia e que podem ter sido executadas com Souto. Duas obras de Alexandre Pope foram traduzidas pelo conde de Aguiar. Na primeira o gravador realizou o retrato e o frontispício de *Ensaio sobre a crítica*, de 1810, e de 1811, o frontispício de *Ensaio morais*. CABRAL, Alfredo do Vale. op. cit. p. 55, 119 e 205; FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1976. cap. O talho-doce no Brasil, p. 129-178. p. 136.

<sup>276</sup> A Paulo dos Santos Ferreira Souto foram encomendados um *Mapa geográfico da capitania do Maranhão e parte das capitânicas circundantes para servir à viagem feita pelo coronel Berford*, de 1810, e a célebre *Planta da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro, levantada por ordem de sua alteza o príncipe regente nosso senhor no ano de 1808, feliz e memorável época de sua chegada à dita cidade*, desenhada no Arquivo Militar por J. A. dos Reis em 1808 e finalizada a matriz em 1812, sob a direção do gravador João Caetano Rivara (1788-1824), “um dos melhores gravadores portugueses”, segundo Ferreira. CABRAL, Alfredo do Vale. op. cit. verbetes, 168 e 295, p. 50 e 89; FERREIRA, Orlando da Costa. op. cit. cap. cit. p. 138.

<sup>277</sup> Reunidos são: Romão Elói, Paulo Santos Ferreira Souto, João Caetano Rivara, Brás Sinibaldi, A. do Carmo (Antônio do Carmo Pinto de Figueiredo Mendes Antas), João José Sousa, Marques (José Joaquim Marques), citados em Vale Cabral e mais M. Delfim, segundo Ferreira, e Monteiro, segundo Bicudo. TEIXEIRA, Floriano Bicudo. Primeiras manifestações da gravura no Brasil. *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, V. 96, p. 11-24. 1976.

<sup>278</sup> *Coleção de retratos de todos os homens, que adquiriram nome pelo gênio, talento, virtudes, etc., desde o princípio do mundo até nossos dias. Desenhados das medalhas e dos retratos pintados pelos mais célebres artistas. Com um resumo histórico de suas vidas*. CABRAL, Alfredo do Vale. op. cit. verbete n. 416, p. 124-125.

Nota-se em seu título completo o pleno uso da gravura de reprodução, o que era praticado na Europa desde o século XVII, o que demonstra os usos também do poder político português da imagem impressa. Na Cidade do Rio de Janeiro foram expandidos os mesmos modelos de fontes para a gravura em metal. Gravuras não só segundo a pintura, mas como também a partir das efígies de medalhas, como bem descreve a publicação.

Alguns autores, funcionários para as instituições estatais, gravaram para além dos territórios oficiais e realizaram encomendas de sociedades privadas, caso do diploma dos sócios efetivos da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, criação gratuitamente realizada por Jean Baptiste Debret<sup>279</sup> e aberta por A. do Carmo.

O Arquivo Militar está para a gravura em metal, especialmente o buril, como está para a introdução da litografia no Brasil. Aponta-se para a vinda oficial de Steinmann em 1825, no segundo momento do Brasil soberano, do reinado de d. Pedro I. Estabelecida comercialmente e assegurada a qualidade do processo da litografia, no velho continente, em desenvolvimento em Paris. Seria de lá que o Arquivo Militar, em sua necessidade constante de atualização das cartas geográficas, se decidiu pela importação da nova tecnologia, juntamente com a competência de um profissional. Verificam-se os estabelecimentos litográficos particulares no ano de 1826, com Louis Alexis Boulanger, embora, o cadastro oficial dos *Estabelecimentos de impressão, litografia e gravura da Câmara Municipal*<sup>280</sup> só se inicie em 1831 e prossiga seus registros obrigatórios, até 1891.<sup>281</sup>

Da litografia ao novo gênero jornalístico, criado em França em 1830, expandido para o Brasil inclusive, pelo empreendimento de Manuel de Araújo Porto Alegre, com a *Lanterna Mágica* (1844-1845), vê-se que apesar dos 14 anos que distam de *La Caricature*, a nova

---

<sup>279</sup> Ele mesmo, Debret, fora eleito sócio correspondente. O diploma é ornado simetricamente, com quatro imagens principais em contorno, com as palavras, “Invenção” e “Comércio”, ao alto e “Indústria” e “Agricultura” embaixo, encimado por duas alegorias e um medalhão ao centro. Informações constantes da Ata da sessão da SAIN, de 20 de janeiro de 1829. O Estado patrocinará parte da publicação da entidade e em aviso de 21 de janeiro de 1852: “Mandar gravar e estampar na Litografia do Arquivo Militar os desenhos que forem apresentados pelo redator do periódico da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, pagando esta unicamente a despesa do papel.” *Decisões do governo*, n.16, p. 19, 1852. CARONE, Edgar. *O Centro Industrial do Rio de Janeiro e sua importante participação na economia nacional (1827-1977)*. Rio de Janeiro: CIRJ/Cátedra, 1978. 1ª. parte, Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional 1827-1904, p. 13-67. p. 66.

<sup>280</sup> Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 43.1..22.

<sup>281</sup> IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A idade da pedra ilustrada: litografia, um monólito na gráfica e no humor do jornalismo do século XIX no Rio de Janeiro*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, 1995. 2 v. V. 2, cap. A litografia na corte, p. 219-326; Relação das oficinas litográficas (1831-1891), p. 579-581.

imprensa estabelece-se dentro dos universos político e estético-plástico. A opinião e o discurso do *Reverbero*, de timbres próprios, se transformavam e se afirmavam na visualidade da imagem impressa. Manterá a sua frequência periódica na *Semana Illustrada*, de Henrique Fleiuss, determinada no contexto social carioca, por 16 anos contínuos e ininterruptos, de 1860 a 1876. Ano em que saem à luz, em 1º. de janeiro, o *Fígaro* (1876-1878) e a *Revista Illustrada* (1876-1898).

*O Pasquim*, no século XX, de 1969, que fixou uma posição crítica do regime político, levava consigo a marca e o universo do século XIX da imprensa pré-império, no seu nome. Assemelhava-se aos periódicos da segunda metade dos Oitocentos de d. Pedro II, no tamanho tablóide e principalmente, na caricatura e cartoon, utilizando-se de linguagens contemporâneas. Fora interrompido após os anos de 1985, sufocado em dívidas e falta de público. Mesmo retornando no início do século XXI, já não fez o papel e o sucesso que adquirira no período da ditadura militar dos anos 70. O novo regime instaurado no Brasil em 1964 aplicou a censura *a posteriori* aos periódicos de oposição, e *O Pasquim* por inúmeras vezes, foi recolhido das bancas, o que fazia daquele número uma busca afã de sucesso entre seus leitores. A *Revista Illustrada* exerceu seu discurso através da imagem impressa na qualidade caricatural e política, isenta, plena, total e irrestrita de censura, pelos 22 anos contínuos, no reinado do imperador d. Pedro II.

Antônio de Araújo e Azevedo, conde da Barca, no momento de implantação de um novo Estado no Brasil, soube assumir as direções e dinâmicas da Coroa de Portugal relativas à comunicação e à informação, trazendo a oficina da Impressão Régia sob seu comando. Sendo substituído pelo conde de Linhares, continuou indiretamente a contribuir pela instituição, pois seu endereço residencial fez ser também o endereço da oficial oficina régia de impressão no Brasil. Inicialmente, de controle do Estado, a tipografia e as artes gráficas puderam estabelecer-se na cultura brasileira. Com elas, o surgimento da imprensa e a publicação dos periódicos que se multiplicaram. Para a imagem impressa, de ordem e necessidades estatais, provocou-se junto às ações de abertura das relações internacionais, uma profissão de mãos estrangeiras que, com o maquinário, equipamentos e ferramentais da gravura, fundaram estabelecimentos comerciais na Corte. Ofertaram as modalidades e categorias de impressos que a sociedade, que também se modificava às alterações político-administrativas, exercitaria diante do implemento da comunicação.

Nas efemérides da impressão gráfica oficial brasileira, descreve-se: em 1808, a Corte e o Estado português reconstruíram sua nova sede, no Rio de Janeiro, ano de criação da Impressão Régia; em 1809, Veloso chega com os calcógrafos do Arco do Cego para o Real Arquivo Militar, mãos aptas a realizarem matrizes; em 1810 e 1811, chegam os 237 caixotes do acervo bibliográfico e de estampas da Real Livraria de Portugal; em 1814 a Real Biblioteca torna-se pública, e para a esfera pública retorna o conde da Barca; em 1815 o Brasil eleva-se a Reino Unido a Portugal e Algarves; em 1816, a Missão Artística Francesa, de concepção do francófilo senhor Araújo; neste ano morre a rainha d. Maria Ana I; em 1817, sai da cena política e da vida, o ministro do segundo período regencial joanino, o estadista Barca de inspirações e efetivações culturais e de potenciais possibilidades fomentadoras da imagem impressa; em 1818, o único rei aclamado nas Américas, d. João VI, e, em 1819, a biblioteca do conde é comprada pela Coroa e somada ao acervo das páginas-mater da Biblioteca Nacional, junto com a Coleção Araujense, *Le Grand Théâtre de l'Univers*.

#### 4.3. Barca do *Le Grand Théâtre de l'Univers*

Detentores de coleções significativas, os homens cultos que investiam em formação de acervo bibliográfico, muitas vezes, listados por autores e assuntos, proliferaram nas sociedades européias, mas é sobretudo, no século XVIII, “entre os holandeses que tal interesse toma o maior impulso, sendo famosa dentre muitas, a de um célebre colecionador, Gosvinus Uilenbroeck”.<sup>282</sup> Sua biblioteca foi leiloada em 1729, com um número reduzido de volumes, e em 1741, após a sua morte, seria definitivamente dispersa.

A coleção de estampas de d. João V<sup>283</sup> não conseguiu sobreviver ao terremoto de 1755. Determinadas principalmente pelo regime absolutista de Luís XIV, as coleções de estampas eram uma realidade para os poderes monárquicos, que a partir da cultura visual impressa, estabeleciam suas representações na paisagem política européia. Nesse sentido verifica-se a proposta portuguesa também de inscrever-se no mesmo contexto internacional:

---

<sup>282</sup> CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. (org.) *A coleção de estampas: Le Grand Théâtre de l'Univers*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. 3 v., V.III, p. 14-15.

<sup>283</sup> D. João V (1689-1750). Vigésimo-quarto rei de Portugal, foi aclamado em 1º. de janeiro de 1707 e denominado de o “Magnânimo”, pela ostentação que instituiu na vida da Corte inspirada por Luís XIV e Luís XV. ZUQUETTE, Afonso Eduardo Martins. (coord.) op. cit. V. I, p. 569.



d. João V, soberano europeu, esclarecido e protetor das artes, demonstrou sua vontade de adotar em seu país de um instrumento fundamental para o estudo enciclopédico do conhecimento de sua época. Com a colaboração de seus maiores diplomatas, d. Luís da Cunha [...] d. João V conquistou para o rico Portugal uma coleção única que o colocou em primeira posição dos países que cultivavam o “Século das Luzes”. (FRANÇA; PRÉAUD, 2003; prefácio) <sup>284</sup>

Demonstrava assim a prática real para obtenção e fixação do conhecimento, a necessidade de guarnece-lo pela constituição de uma coleção de estampas. D. João V não reproduziu gravuras segundo sua galeria de pinturas, mas sim, esteve a seu serviço, Jean Mariette, o gravador francês, que montaria uma coleção de excelência, reunindo de seus pares, representações indispensáveis do melhor da produção dos gravadores, com Poussin, Etienne Baudet, Nanteuill, Antoine Masson, François de Poilly, Tomassin Jean Morin... Mas, “somente em 1743 que a coleção de estampas do Gabinete do rei foi oferecida por Luís XV, a título de presente real, à corte portuguesa.”<sup>285</sup>

Através de leilões, incluindo peças de acervo, ou coleções inteiras de colecionadores falecidos, fomentava-se também a comercialização e a circulação de livros e álbuns de estampas. Antônio de Araújo e Azevedo, o conde da Barca, adquiriu obras da *Bibliotheca Uilenbroekiana*, após o ano de 1787, quando foi o enviado extraordinário e ministro plenipotenciário de Portugal em Haia. Trazia-a com a oficina de impressão e seus pertences, na mesma nau “Medusa”. Por ocasião de sua morte em 1817, seus bens foram leiloados, dois anos depois e sua biblioteca adquirida pelo governo luso-brasileiro, em leilão, através de frei Joaquim Dâmaso, bibliotecário da Livraria Pública, para serem incorporados à Real Biblioteca.<sup>286</sup> Totalizava a biblioteca do conde da Barca, “Coleção Araujense”, toda com ex-libris, um acervo significativo de 74.000 volumes.<sup>287</sup>

---

<sup>284</sup> FRANÇA, Marie-Thérèse Mandroux; PRÉAUD, Máxime. (dir. e coord.). introd. Jacques Thuillier. *Catalogues de la Collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*. Lisboa/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Bibliothèque Nationale de France/Fundação da Casa de Bragança, 2003. 3 v. Em três grossos volumes de 700 páginas cada, são tratados, no primeiro a constituição histórica da Coleção de d. João V e nos outros o inventário de todos os títulos a partir de seus autores.

<sup>285</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>286</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo César de. *O livro dos livros da Real Biblioteca*. São Paulo: Fundação Odebrecht/ Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003. cap. AJuntar livros: uma tradição da monarquia portuguesa -Tempos de revolução e definição, p. 13-87.

<sup>287</sup> BRUM, José Zeferino Meneses. Do conde da Barca, de seus escritos e livraria. *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, v. II, p. 5-33, 1877.

A coleção *Le Grand Théâtre de l'Univers*, Atlas calcográfico, obra factícia, organizada por Uilenbroeck, composta por 130 volumes, foi adquirida pelo livreiro Daniel Beukelaer, e pelas mãos de Araújo e Azevedo, já com 125.<sup>288</sup> Em relação aos cinco volumes inexistentes, afirma Lygia Cunha: “Pode-se acreditar que tais volumes se encontrem incorporados a outras coleções européias”.<sup>289</sup> O importante é que a grande coleção, em quase a sua totalidade, permanece desde 1819 no Brasil, na posse da Biblioteca Nacional. “A tradição oral, transmitida pelos antigos chefes da Seção de Iconografia, sempre considerou o *Le Grand Théâtre de l'Univers* um dos mais importantes repositórios da instituição neste setor especializado.”<sup>290</sup>

A publicação constrói a história geopolítica, militar, urbana e costumes reais e de nobres das “quatro partes do mundo”, apresentados em 7.318 calcografias com datação estimada até 1722. Lê-se no frontispício: *Le Grand Théâtre de l'Univers, ou recueil immense et précieux de presque tout ce qui a jamais été gravé par les plus fameux maitres* (grifo nosso) *concernant la description de royaumes, des provinces et des villes des quatre parties du monde, ou l'on trouve...* Além de vasta representação de assuntos,<sup>291</sup> também se encontra certamente, a gravura de reprodução, *Les ouvrages de peinture & de sculpture des plus grands maitres*.

O catálogo, publicado em francês, do leilão de 1741, descreve o conteúdo da coleção e o critério escolhido para a apresentação das estampas. Observa-se a preocupação com a qualidade dos volumes, do seu formato à qualidade e textura do papel:

<sup>288</sup> A coleção do conde da Barca chegou em 1808 junto com a transladação da família real. A Livraria Real só começaria a ser transferida para o Rio de Janeiro no início de 1810, a segunda remessa em março de 1811 e a terceira e última em setembro, perfazendo um total de 237 caixotes. SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo César de. op. cit. cap., Hora de sair de casa: a difícil neutralidade e a fuga para o Brasil - A viagem: homens e livros ao mar, p.183-224.

<sup>289</sup> CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. op. cit. V. III, p. 20.

<sup>290</sup> Conforme Lygia Cunha, ela própria, chefe da Seção de Iconografia de 1945 a 1950 e diretora da Divisão de Obras Raras de 1950 a 2000.

<sup>291</sup> Cartas reais, cartas geográficas, cartas genealógicas, maspas, cerimônias, festa comemorativas, entradas e partidas de reis e rainhas, retratos de reis, rainhas e príncipes, entradas de frotas, cortejos fúnebres, armas, perfis e planos de cidades, caminhos, jardins, fontes, vistas, paisagens, alegorias, estátuas, topografias, cenas militares, panoramas, combates, batalhas, teatros de guerra, procissões, conventos, pontes, igrejas, abadias, relíquias, catedrais, ruínas, palácios, castelos reais, de nobres, plantas-baixas, túmulos reais, entrevistas, retratos.... *Le Grand Théâtre de l'Univers ou recueil immense et précieux de presque tout ce qui a jamais été gravé par les plus fameux maitres, concernant la description des royaume, des provinces et des villes des quatre parties du monde... en CXXV gros volumes in folio, composés de feuilles in-plano, du papier le plus grand & le plus fort. Collection sans pareille, tant pour l'étendue, que pour le choix & le goût.* Seção de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional, t. I-CXXV.

De quase tudo que já foi gravado da antiga Roma desde mais de 200 anos [...] que se junta nos lugares convenientes, as Estampas dos Quadros feitos em Roma e em outros lugares da Itália, por Rafael d'Urbino, Jules Romain, le Corrège, Carache, Le Dominiquin, Lanfranc, P. de Cortone [...] gravado pelos melhores mestres; segundo os mais famosos pintores da França, tais como Mignard, Poussin, Le Brum, Le Clerc, ...

[...]

As estampas são, em geral, das primeiras e melhores provas. Mais como elas diferem muito em seu tamanho, como também pelo papel, imaginou-se uma forma para remediar essas duas desigualdades. Cortou-se exatamente as bordas de contorno, depois as colou-se sobre as folhas de tamanho maior e de papel mais forte; [...] por esse método, não somente as folhas são todas do mesmo tamanho, mas o que é mais considerável, é que elas são todas da mesma espessura [...] Tudo isso foi executado com muito rigor, pelos artífices que possuem um longo exercício e habilidade neste gênero de trabalho. (*Le Grand Théâtre de l'Univers*, /1722/)

As folhas espessas apresentam as estampas enquadradas em *passe-par-tout*,<sup>292</sup> conseguindo volumes de idênticos formatos, quando muitas vezes as gravuras não os têm. Grossos volumes de cerca de 50 cm x 65 cm, encadernados com capa dura, e em excelente estado de conservação. Conta-se que para o novo prédio da Biblioteca Nacional de 1909, espaço, adaptação e condicionamento do acervo puderam ser considerados com uma nova e exclusiva edificação, o que ocorreu também, para as estantes apropriadas a guardar o monumental Teatro. São 4 fileiras de estantes baixas de dois lados utilizáveis, de largas prateleiras, onde cada uma abriga 4 volumes da coleção, que se encontram no jirau da sala da Seção de Iconografia. Parafraseando Thuillier, os que “entram no universo da estampa estão bem perto de se tratar de uma paixão [...] por toda a sua vida.” E completa “uma paixão muito diferente daqueles que tem pela pintura ou escultura,” (THUILLIER, 2003; p.23).

O intercurso do projeto da gravura mobilizava várias atividades, empregava muitos artesãos e fortalecia corporações. O gravador a buril e/ou água-forte e mais raro em maneira negra dividia muitas vezes a responsabilidade do desenho, apresentado como desenhista, com a de impressor e editor. Inseria-se também nas categorias de: pintor, escultor, arquiteto, engenheiro, ourives, gravador de cunhos, sinetes e medalhas, agrimensor, cartógrafo, geógrafo, topógrafo, paisagista, astrônomo, antiquário, colecionador, escritor, cronista.

A gravura de reprodução nessa obra fica evidenciada nos tomos que se dedicam exclusivamente aos artistas, já referência de acervo das galerias de arte e da própria gravura,

<sup>292</sup> THUILLIER, Jacques. L'estampe, art du connaisseur. In: FRANÇA, Marie-Thérèse Mandroux; PRÉAUD, Maxime. op. cit.

como se encontra nos: t. XXIV para Ticiano, t. XXVI, Andréa Mantegna, t. XXXIV, Rubens, t. XXXVI, *Portraits des princes*, segundo pinturas de Ticiano, Rafael e Veronese.

A coleção *Le Grand Théâtre* do conde da Barca veio repor a Coleção de estampas de d. João V, de maneira que o ilustrado e colecionador Araújo conseguiu determinar sobremaneira o conhecimento através da imagem que se perdera no incêndio. Dessa forma deu sua participação contributiva, posteriormente é claro, ao acervo reconstruído por d. José I e o marquês de Pombal. Isso com caro interesse, que passou das mãos dos portugueses aos brasileiros, dentro de todo o repasse de 10 milhões e 185 mil libras esterlinas, pagas por d. Pedro I, em 1825, à Coroa de Portugal, como ressarcimento pela Independência do país.<sup>293</sup> Encontram-se então na Biblioteca Nacional, junto aos mestres do século XV, Mantegna, Polaiullo, Dürer, Rembrandt, Callot, Piranese, entre outros nomes de marcas patrimoniais renomadas, os 125 volumes de *Le Grand Théâtre*. Assim, mesmo após a sua morte, continuou Araújo e Azevedo a ensinar a ver a arte da história da cultura a partir da arte da imagem impressa.

Uma coleção de estampas com esta completude de imagens, um teatro ambicioso em sua concepção e monumental em sua estrutura, revela-se um objeto, produzido por diversos profissionais que associavam a gravura em metal também em suas atividades. Montada segundo projeto preocupado com a qualidade das peças em seu conjunto e em sua face comercial e editorial. Posto em um patrimônio raro e único, coloca-se enquanto sua exemplaridade, para a compreensão das coleções setecentistas de gravuras, promovidas por colecionadores, livreiros, editores e leiloeiros. Estes viabilizavam a circulação da cultura visual impressa, fazendo com que acervos particulares, em transferências e aquisições entre novos proprietários, viajassem por nações intercontinentais. O *Le Grand Théâtre*, da Coleção Araujense, confirma a exposição dos homens aprimorados, na informação visualizada dos saberes. Pode-se crer, que por seu alto posto de representante das relações exteriores do governo português na Holanda, foi despertada a Antônio de Araújo e Azevedo, pelo caráter político com que a obra se apresenta. Naquele momento, o produto de relevo cultural a partir da estampa era uma das conquistas possíveis do conhecimento universal.

---

<sup>293</sup> Quantia obtida a partir do empréstimo realizado com a Inglaterra, e pagos a esta, durante quase todo o período imperial brasileiro. CARVALHO, José Murilo de. *Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: IPUERJ/Vértice, 1988. cap. O orçamento imperial: os limites do governo, p. 23-49.

A experiência cultural e diplomática de Antônio de Araújo e Azevedo contribuiu para a diversidade estrutural da Real Biblioteca que se ampliou, numa coleção única no gênero internacionalmente. Trasladar consigo, o que foi depois adquirido pelo Estado em leilão, sua Coleção, tornou-se fundamental para identificação do universo das artes gráficas. Para o estadista Azevedo, sair de Portugal não foi considerado apenas em caráter provisório: o que se comprova é que para o representante do Ministério dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, sua vida e missão eram faces de uma mesma determinante. Acontecessem mudanças, o que de fato ocorreu, com sua destituição do cargo, o conde da Barca não foi nunca destituído da condição que sempre exerceu e de que nunca fora substituído, pelo contrário perpetuou-se como colecionador de livros e estampas.

#### 4.4. Barca da gravura oficial

Debret, Montigny, os irmãos Taunay, o gravador Simon Pradier e artífices, liderados por Lebreton, que assumia o importante cargo de secretário perpétuo da Classe de Belas Artes do Instituto da França, chegam ao Brasil, sob intervenção direta do conde da Barca.<sup>294</sup> De sua idéia, acolhida pelo regente no ano de 1815, à composição da Colônia de artistas,<sup>295</sup>

<sup>294</sup> O conde da Barca foi o protetor dos missionários até sua morte. Resgatou uma grande soma da subscrição feita pelo comércio, nas comemorações da elevação do Brasil a Reino, para a instalação de um instituto acadêmico ou mesmo uma universidade, destinando-o ao pagamento dos lentes franceses. Entendeu o Corpo do Comércio “que a importância angariada integralmente a aplicasse o governo da maneira mais conveniente”. TAUNAY, Afonso de E. A Missão Artística de 1816. *Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 18, 1956. p. 20.

<sup>295</sup> Sessenta e três dias da partida do Havre, em 22 de janeiro de 1816 à Baía de Guanabara, noticiava a *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 30 de março de 1816, a chegada do navio norte-americano “Calpe” com os artistas franceses: Joachim Lebreton (Ille de Villaine, 7 abr.1760 - Rio de Janeiro, 9 jun. 1819). Trabalhou no Ministério do Interior como chefe da seção de museus, conservatórios e bibliotecas. Jean Baptiste Debret (Paris, 18 abr .1768 - 28 jun. 1848), pintor de história, montou e deu aulas em seu atelier no Catumbi, era primo de Jacques Louis David; Nicolas Antoine Taunay (Paris, 10 fev.1755 - 20 mar.1830), pintor de paisagem, também do Institut de France, teve 6 filhos, e instalou-se nas terras da Floresta da Tijuca, onde moraram ao lado da até hoje existente Cascatinha dos Taunay ; Auguste Marie Taunay (/Paris/ 26 maio 1768 - Rio de Janeiro, 24 abr. 1824), escultor e irmão único de Nicolas, e o arquiteto premiado no Salão de Paris que estudou na Academia de S. Lucas, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (Paris, 15 jul. 1776 – 2 mar. 1850), formou mais de 50 alunos em arquitetura no Brasil, na Academia Imperial das Belas Artes. Instalou-se na Gávea, que pertencia a Pereira Lopes, conjunto das terras do Real Horto Botânico e a Real Fábrica de Pólvora, inseridos no atual Jardim Botânico. Terras em torno da Lagoa, nomeada de Rodrigo de Freitas, seu proprietário no século XVIII. Atualmente de propriedade da PUC-Rio, está o Solar Grandjean de Montigny, em estilo neoclássico. Era denominada de “Colônia Artística”, e a partir de Afonso de Escagnolle Taunay, foi configurada a denominação “Missão Artística de 1816”, título de sua obra, como também “Missão Artística”, “Missão Artística Francesa” e ainda “Missão Artística Francesa de 1816”. TAUNAY, Afonso de E. op. cit.; BANDEIRA, Julio et al. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003; BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. 2 ed. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.

sob as ordens comandadas pelo marquês de Marialva,<sup>296</sup> através de contatos com Humboldt,<sup>297</sup> e acompanhadas de perto por um ex-secretário de Barca,<sup>298</sup> à instalação da Real Escola, de Ciências, Artes e Ofícios no Rio de Janeiro. Com um ensino artístico sistematizado no cânone, constitui-se em uma nova direção dos rumos e horizontes nas artes plásticas no Brasil, revolucionando e contra-agindo o estado de tradição da produção visual brasileira.<sup>299</sup> Agora o Estado, estava para a formação das belas artes, concedidas e estruturadas na estética neoclássica.<sup>300</sup> É o estado do ensino da arte oficial e seu enquadramento.

O comércio estará e esteve sempre apoiando o governo nas questões do fomento de interesse nacional, no seu campo e no da indústria. Sem contar que das suas moedas foram possíveis as comemorações e festejos reais no Rio de Janeiro, para instituição e representação do poder monárquico surgido abruptamente no cotidiano histórico-cultural da cidade. Em ações, práticas costumeiras e em representações ritualísticas e ortodoxas,<sup>301</sup> do universo simbólico que constrói o imaginário social.<sup>302</sup> O que se apresenta é um empréstimo, onde lucravam o Estado e

<sup>296</sup> D. Pedro José Joaquim Vito Meneses Coutinho (?-Paris, 22.11.1823), 6º. marquês de Marialva e 8º. conde de Cantanhede. Era o embaixador extraordinário de Portugal junto à corte de Luís XVIII.

<sup>297</sup> Alexandre von Humboldt (1769-1857), cientista que já estivera em expedição no norte do Brasil em fins do século XVIII, pertencia aos quadros de excelência do Institut de France, como Lebreton.

<sup>298</sup> Francisco José Maria de Brito fora secretário particular do conde da Barca em Haia e encontrava-se em Paris ao tempo da Missão, correspondendo-se com o Secretário de Estado de d. João permanentemente. RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O conde da Barca e a vinda dos artistas franceses: contribuições documentais. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/Centro de Letras e Artes/UFRJ, p. 65-77, 20-22 nov. 1996.

<sup>299</sup> Na lógica temática e de encomenda religioso-cristã, principalmente. Oriunda do talento no próprio seio das ordens, nas oficinas conventuais, ou de artistas-mestres e discípulos anônimos em oficinas particulares, e ainda a religiosidade popular de produção anônima nas tábuas votivas dos riscadores de milagres e da imaginária dos santos e encarnadores dos Setecentos e Oitocentos. Não esquecendo dos traçados de igrejas, fortificações e arruamentos de vilas, pelos engenheiros militares. PEREIRA, Sonia Gomes. Arte no Brasil no século XIX. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. (org). *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, /2001/. p. 43-75; CASTRO, Marcia de Moura. *Ex-votos mineiros: as tábuas votivas no ciclo do ouro*. introd. Lúcia Machado de Almeida. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1994; *Devoção e esquecimento: presença do barroco na Baixada Fluminense*. (catálogo). curadoria Marcus Monteiro. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2001.

<sup>300</sup> Estudos sobre o ensino artístico no Brasil no século XIX, através da Academia, ler: LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. O ensino artístico: subsídio para a sua história. *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 8, p. 9-429, out. 1938; *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, p. 11-496, p. 11-373, nov. 1996; FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850-1890*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/ UFRJ, 2001.

<sup>301</sup> CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. trad. Maria Manuela Galhardo. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002. (Memória e Sociedade). Introdução: por uma sociologia histórica das práticas culturais, p. 13-28.

<sup>302</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. trad. Guy Reynaud. 4 reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. (Coleção Rumos da cultura moderna, v. 52). parte. II, cap. IV, O imaginário social e

o comércio, cada qual com seus interesses. Segundo Roger Chartier, “As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre fundadas pelos interesses de grupo que as forjam.” Conceitua que “As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros” afirmando que “[...] estas investigações sobre as representações supõem-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências [...] cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação.” (CHARTIER, 2002, p. 17).

Conjugadas as ações de apoio econômico nos gastos comemorativos da Coroa, determinada pelo dossel celebrativo para o desembarque da arquiduquesa da Áustria, financiada pelo Corpo do Comércio, realizou-se a gravura de reprodução de Pradier. Segundo o momento de história idealizado nos pincéis do *Estudo para o desembarque de d. Leopoldina no Brasil*, de Jean Baptiste Debret. Se alguma produção de estampa dessa categoria existiu no Brasil, pouco praticada, iniciou-se com o buril do gravador d’el rei que dois anos após desembarcado no Rio de Janeiro, volta à França com a missão de divulgar a união,<sup>303</sup> política do reino luso-brasileiro com a poderosa Áustria de Francisco I.<sup>304</sup> Representada através da estampa do *Desembarque* em 5 de novembro de 1817, para o casamento com d. Pedro, firmado por contrato, negociado através de Marialva e Metternich.<sup>305</sup> Direcionando e ampliando desta forma o regime monárquico dinástico absolutista – Bragança e Habsburg-Lothringen -<sup>306</sup> do Velho Continente, com *status* de “império português”, para o Novo Mundo. Este já experimentara do regime republicano na Independência dos Estados Unidos da América, ex-colônia inglesa, de exemplar fortalecimento nas direções político-ideológicas que tomariam os territórios espanhóis americanos, sob violentos combates. Nesse sentido, a gravura de reprodução serviu à propaganda do Estado.

---

a instituição, p. 199-252 ; cap. VI , A instituição social-histórica: o indivíduo e a coisa – a questão da origem da representação, p. 315-380.

<sup>303</sup> BITTENCOURT, Gean Maria. op. cit. cap. Charles Simon Pradier, p. 55-56.

<sup>304</sup> O imperador Francisco I era um dos líderes da *Santa Aliança*, promovida para combater as idéias liberais, onde se vê que as questões políticas, quando necessário, superavam as diferenças religiosas: o imperador da Áustria era católico, o czar da Rússia, ortodoxo e o rei da Prússia, um protestante. LYRA, Maria de Lourdes Viana. Relações diplomáticas e interesses políticos no casamento de d. Leopoldina. In: *200 anos - Imperatriz Leopoldina: realizações do Simpósio comemorativo do bicentenário de nascimento da imperatriz Leopoldina*. Rio de Janeiro: IHGB, 1997. p. 106-154.

<sup>305</sup> Klemens Wenzel Nepomuk Lothar von Metternich-Winneburg ((Koblenz, 1773 – Viena, 1859).

<sup>306</sup> PRANTNER, Johanna. *Imperatriz Leopoldina do Brasil: a contribuição da casa Habsburg-Lothringen e da cultura austríaca ao desenvolvimento do Brasil durante a monarquia no século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1997.

A reprodução de gravura segundo a pintura não a torna menos artística ou não autoral, quando pintor e gravador eram nomes inscritos na estampa, lado a lado. O gravador está no nível de criação, quando representa pela gravura uma composição pictórica, porque desenvolve o projeto de reinvenção possível, em formato menor, no papel, em preto e branco. Argan interpreta o valor crítico que possui a gravura de reprodução, quando identifica o processo crítico pelo processo artístico. Deste modo, constrói-se um caminho para identificação do juízo de valor da expressão subordinada – a gravura de reprodução-, justificando que se existe uma crítica possível, é porque existe uma obra, logo esta obra é construída no campo da criação. O autor descreve que, “a justa interpretação da arte é aquela que é dada pelo artista, e que, portanto, a reprodução da gravura nos dá a obra reproduzida como arte vista pelo artista, isto é, pelo especialista. [...] deve ser buscado na metodologia operacional do gravurista, [...] na sua técnica.” (ARGAN, 2004, p. 19).<sup>307</sup>

A representação do desembarque de d. Leopoldina no Rio de Janeiro ao reproduzir-se pela gravura, determinou o início oficial desta linguagem. Constitui uma imagem artística impressa das relações político-internacionais da história do recém-fundado Reino de Portugal, Brasil e Algarves. (fig. 34, *Desembarque...*, p. A-36)

A tradução de Pradier,<sup>308</sup> artista da escola francesa de gravura, é exata e conserva uma naturalidade e leveza, contrariando a fria e a dura exatidão metodizada dos serviços prestados pelo buril. A composição do estudo da pintura do *Desembarque*, de Debret, ganha muitíssimo no preto e branco. Luzes que penetram sob o grande dossel, suportado por colunas dóricas, que protege a comitiva real, representantes de Estado e clero<sup>309</sup> e a recém-chegada d. Leopoldina, demonstram a habilidade da dosagem do corte da chapa de cobre, de profissional cuidadoso, para que claro-escuros dêem a volumetria e a atmosfera da estampa. E que também os planos, primeiro, intermediários e últimos, estejam definidos com nitidez e fluidez. A composição de Debret segue o classicismo-canônico doutrinário acadêmico, privilegiando e distinguindo o rei do Brasil, que sobe para a carruagem, no centro e no meio da composição. Ao virar-se, toma seu olhar para a arquiduquesa que está de costas, na posição de quem chega, do mar para a terra, num plano compósito de destaque, recebida pelo futuro esposo d. Pedro.

<sup>307</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. cap. O valor crítico da gravura de tradução, p. 16-21.

<sup>308</sup> Charles Simon Pradier (1786-1848), de família de artistas. A estampa é *Desembarque de S. A. R. a Sra. D. Leopoldina.....*

<sup>309</sup> 8º. Bispo, José Caetano da Silva Coutinho ( Caldas de Rainha, 13.02.1768-Rio de Janeiro 27.01.1833). confessor de d. Maria I e d. Leopoldina.



Entre o rei e o príncipe, a mãe e rainha d. Carlota Joaquina. De forma que, pela diagonal que se determina, fica expressa a hierarquia real, instituída: d. João acima, d. Carlota abaixo, mas próxima deste, e no mesmo plano, primeiro o noivo e depois a consorte. Observa-se a sociedade de constituição patriarcal, homens primeiro, mulheres depois. Do lado direito, d. Miguel e suas irmãs,<sup>310</sup> com vestidos principescos e a distinção da faixa atravessando do ombro à cintura, da direita para a esquerda. Os chapéus à moda com grandes penachos estão encimando todas as cabeças femininas reais, que na pintura são vermelhas e de d. Leopoldina branco como seu vestido. O mosteiro de São Bento ao longe, no alto do morro, também confere um destaque às ordens religiosas, tão caras no estado luso-cristão, de longe, dos tempos primeiros da colonização, e pelo local do próprio cais.

Pode-se distinguir o regime econômico português, quando cinco negros escravos trabalham em prol de um desembarque seguro: três à esquerda e dois à direita em primeiríssimo plano, porém numa luz baixíssima, para diminuir sua importância estético-formal no todo da obra. Outra distinção é a posição estratégica do reino luso-português, na figura de d. João VI, antes e acima, espacialmente e especialmente, do império austríaco na figura de d. Leopoldina. (fig. 34 *Desembarque...*, p. A-36). A reprodução é a recepção de matéria igual para todos.

O imperador francês invadiu o Reino de Portugal, resultando no escapismo da corte portuguesa, para uma colônia, não deixando condições ao invasor de derrubar um governo, porque este já não estava mais em seu trono, transferido como já se encontrava no Rio de Janeiro.<sup>311</sup> Por outro lado foi do momento neoclássico, adotado pelo imperador Napoleão, que dos artistas franceses bonapartistas é que viriam os dosséis, colunas, arcos, galpões, símbolos, signos e sinais do poder.<sup>312</sup> Representados a partir da arte, mas sobretudo, uma nova corrente estética formalizada no ensino artístico acadêmico: o externo e o interno, a cidade e a escola. Bonaparte não instaurou no governo português o seu poder político, mas a arte do seu poder, que neste momento, determinava uma relação social simbolizada nas representações formais das ornamentações no espaço público.<sup>313</sup>

<sup>310</sup> Por ordem de nascimento, Maria Francisca, Maria Teresa, Maria Isabel e Maria da Assunção.

<sup>311</sup> D. João VI: um rei aclamado na América. *Anais do Seminário Internacinal*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Cultura, mar. 2000.

<sup>312</sup> RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder: cerimônias e imagens do Estado monárquico no Brasil*. Brasília: UNB, 1995.

<sup>313</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 4 ed. trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1965. 2 v. V. 2.

No campo da gravura não ocorreu uma cisão formal na criação de sua produção artística, como ocorreu na arquitetura, na pintura e na escultura que experimentaram do rococó, barroco, do maneirismo e o gosto das ordens religiosas e passaram a adotar padrões classicizantes. Imprimir no Brasil era novidade, tanto quanto o Rio de Janeiro ser sede do governo português, com d. João e a responsabilidade do conde da Barca com sua pasta: conhece-se quase a partir de um marco zero, o papel da impressão livre. A gravura impõe-se independente, em todas as direções em que se desenvolveu: ordinariamente, para impressos comerciais, sem discursos aprimorados; nas artes gráficas, por exemplo, nos rótulos, com o recurso da comunicação visual, e na reprodução das paisagens colhidas nas luzes dos trópicos.

## CAPÍTULO 5. IMAGEM DA DISTINÇÃO: o título de Imperial

### 5.1. Título de Imperial: uma identidade sem documento?

Os privilégios, sempre concedidos por régia concessão e proteção, estabeleciam os limites da reprodução visual, qualidade e quantidade. Na representação dos específicos e especiais gravadores, editores e estabelecimentos, com que os governos permitiam a instituição, produção e circulação da imagem.

No Brasil as relações e dinâmicas da gravura com o poder político se estabeleceram de formas diversas, mesmo na esfera comercial, para além dos privilégios concedidos, de impressão, distribuição, importação e venda de livros, desde o período de d. João. No reinado de d. Pedro II, é que se vai permitir ao profissionalismo liberal, ao comércio e à indústria, associarem-se ao Estado, com a distinção do estabelecimento e produto/produção, concedendo-lhes a mercê do título de Imperial.

O Arquivo Nacional reúne em 4 volumes<sup>314</sup> os requerimentos de títulos de Imperial, com datas-limite de 18 de março de 1854 a 2 de outubro de 1889, com entrada pelo prenome, somando 191 processos dirigidos ao imperador, com abertura no Ministério do Império.

Nas competências e atribuições administrativas de cada seção ou diretoria do Ministério e Secretaria de Estado dos Negócios do Império, não aparece nenhuma citação, menção ou sequer a função de algum chefe/diretor que tivesse que encaminhar os pedidos de concessão da graça do título de Imperial, a sua majestade o imperador d. Pedro II.

Em *Organização e administração do Ministério do Império*,<sup>315</sup> a competência do despacho destes títulos não aparece em nenhum parágrafo das alterações reorganizadoras regulamentares internas da Secretaria para os anos de 1842, 1844, 1859, 1868, 1874 e

---

<sup>314</sup> Arquivo Nacional, fundo NP, seção de guarda SDE, notação SDE 809, 4 v.

<sup>315</sup> LACOMBE, Lourenço Luís. *Organização e administração do Ministério do Império*. coord. Vicente Tapajós. Brasília: Fundação Centro de Formação do Servidor Público, 1984. (História administrativa do Brasil, 10).

1881.<sup>316</sup> Nesta obra, como em *Organizações e programas ministeriais*: regime parlamentar do Império,<sup>317</sup> estão selecionados vários decretos durante o Império e nenhum sequer remete aos possíveis regulamentos dos termos do título de Imperial. Na *História administrativa do Brasil*,<sup>318</sup> o autor comenta sobre uma grande massa de decretos executivos do regime monárquico dos governos de 1808 a 1889,<sup>319</sup> tratando da administração que vigeu no grande período, mas que não identifica nem revela um ponto do específico conteúdo da legislação sobre a questão título de Imperial.

Nos *Relatórios do Ministro do Império*<sup>320</sup> nada se reporta, ou menciona sobre o assunto para as datas pesquisadas. Tampouco na *Coleção das leis do Império do Brasil* para os mesmos anos das reorganizações da Secretaria<sup>321</sup> incluindo as *Atas do Conselho de Estado*.<sup>322</sup> Outra fonte bibliográfica, estudada, no sentido de encontrar atribuições à Mordomia Mor da Casa Imperial, foi o “Repertório de algumas matérias mais importantes...”<sup>323</sup>

Os catálogos da documentação da Casa Real e Imperial existentes no Arquivo Nacional<sup>324</sup> dispõem sobre as várias categorias de funcionários, inclusive os mecânicos, mas

<sup>316</sup> LACOMBE, Luís Lourenço. op. cit. cap.O segundo reinado: reinado pessoal de d. Pedro II, p. 43-76.

<sup>317</sup> *Organizações e programas ministeriais*: regime parlamentar do Império. 2 ed. Guanabara: Ministério da Justiça e Negócios Interiores/Arquivo Nacional, 1962.

<sup>318</sup> FLEIUSS, Max. *História administrativa do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1925. p. 62-402.

<sup>319</sup> Governos de: d. João , Regência (1808-1815) e Reino (1815-1821); d. Pedro I , Regência (1821) e Império (1822-1831); Regências, Trina Provisória (1831), Trina Definitiva (1831-1835) e Una Definitiva (1835-1840); d. Pedro II, (1840-1889). Idem, ibidem.

<sup>320</sup> Biblioteca Nacional, *Relatórios do ministério do Ijmpério*, rolo PR SPR (126/1, ano/volume, 1821-1846.

<sup>321</sup> Além dos anos citados, foram pesquisados na *Coleção das leis do Império do Brasil*, os anos de 1808, pela primeira administração real joanina no Brasil e os anos de 1836 a 1854, por se tratar de período anterior aos títulos. A investigação incorreu nestas datas-limite no sentido de encontrar também alguma informação a respeito das competências exercidas pela Mordomia Mor da Casa Imperial, e que pudessem ter sido transferidas para o Ministério do Império, quando se iniciam os requerimentos dos títulos neste órgão, segundo a documentação pesquisada no Arquivo Nacional. Mas nada consta no período que por decreto ou lei disponha sobre a concessão da Coroa de títulos de imperial, para os setores de produção secundário e terciário. Exemplo: “Os títulos dos oficiais maiores e menores da Casa Imperial eram expedidos pelo Ministério do Império [...] tratando-se de uma concessão de empregos ainda que honorários, passavam a ser de competência do poder executivo”. LACOMBE, Américo Jacobina. Nobreza brasileira. *Anuário do Museu Imperial*. Petrópolis: Ministério de Educação e Saúde, /v. 1/, p. 51-150, 1940. p. 67.

<sup>322</sup> *Atas do Conselho de Estado*: obra comemorativa do sesquicentenário da Instituição Parlamentar. dir., org. e introd. José Honório Rodrigues. Brasília: Senado Federal, 1976. XIII v. V. XIII, Índice onomástico e de assuntos, p. 1-73.

<sup>323</sup> Repertório de algumas matérias mais importantes sobre que é ouvido e deve officiar e responder o procurador da coroa, soberania, e fazenda Nacional. In: LACOMBE, Américo Jacobina. op. cit. p. 73-150.

<sup>324</sup> Arquivo Nacional, datas-limite 1807-1837, fundo 00, seção de guarda SDE, instrumento SDE 027; datas-limite 1838-1889, fundo 00, seção de guarda SDE, instrumento SDE 027 A; datas-limite 1831-1889, fundo 00, seção de guarda SDE, instrumento SDE 028; datas-limite 1809-1889 (decretos), fundo 00, seção de guarda SDE, instrumento SDE 030.

na questão do título de Imperial, não se encontrou nada que elucidasse de suas razões, procedimentos, consequências e vantagens. O mesmo se apresenta nos assuntos tratados nas fichas do Fundo IJJ.<sup>325</sup>

O *Código Comercial de 1850*,<sup>326</sup> o primeiro do Brasil, o *Código Comercial de 1869* e o *Código Comercial de 1884* também nada declaram ou determinam à classe. O *Auxiliador da Indústria Nacional*<sup>327</sup> para os anos de 1853 e 1854, nada diz ou descreve sobre o universo e dimensão do título de Imperial.

Em exame dos textos dos processos, da redação do suplicante, ao despacho inscrito no próprio requerimento, não se encontrou nenhuma palavra que remeta a lei, decreto ou regulamentação identificados por instituição, número ou data que elucide a conceituação do título e classificação dos setores produtivos que dele pudessem se utilizar. Do mesmo modo, o conteúdo da súplica e os pontos meritórios do apoio institucional do Estado aos estabelecimentos. E muito menos o valor dos emolumentos e o total dos custos.

Finalmente, dos únicos três títulos de Imperial que estão anexados aos papéis de documentação dos requerimentos, neles também não se inscrevem o instrumento legal de sua própria instituição como os trâmites burocráticos para obter a mercê de seu uso.

Apresentam-se os três títulos e os motivos de estarem anexados aos processos.

No primeiro, a justificativa se dá pelo fato do novo proprietário da mesma razão social suplicar o uso do título, uma vez que seu pai, antigo dono do estabelecimento, havia recebido a graça, e por estar falecido, necessitava de uma nova súplica.

---

<sup>325</sup> Arquivo Nacional, seção de guarda SDE, instrumento IJJ Série Interior (Reino, Império, Interior e Justiça); IJJ<sup>3</sup> Casa Imperial e Presidencial (Mordomia); IJJ<sup>3</sup> A8 Índice de registro do livro de ofícios.

<sup>326</sup> “Dom Pedro Segundo, por graça de Deus, e unânime aclamação dos povos, imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil. Fazemos saber a todos os nossos súditos, que a Assembléia Geral decretou, e nós queremos a lei seguinte: Código comercial do Império do Brasil”. Assinado pelo ministro da Justiça Eusébio de Queiroz Coitinho Câmara. *Coleção das leis do Império do Brasil de 1850*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1851. tomo XI, parte I, p. 57-239.

<sup>327</sup> *O Auxiliador da Indústria Nacional*, periódico da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional saiu de 1833 a 1896.

ANTÔNIO ALFREDO HABBERT<sup>328</sup>

## Fábrica de Vinagre

Sua majestade o imperador, atendendo ao que representou João Henrique Habbert, há por bem conceder o título de Imperial à fábrica de vinagre o mesmo possui na rua do (?) número vinte e quatro. E para sua salva-guarda se passou a presente. Palácio do Rio de Janeiro em 25 de abril de 1856. Luís Pedreira do Couto Ferraz

(embaixo à direita, selo seco recortado com relevo das armas do Império)

(verso ao alto à direita)

Regto no L<sup>o</sup> 18 de Portarias a f 199 da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, em 29 de abril de 1856.

João (?) Midosi

|       |         |
|-------|---------|
| N. 15 | 10\$000 |
|-------|---------|

Pg dez mil reis RJ 29 de abril de 1856

Rocha

O segundo título informa que sua presença para confirmar e sublinhar significativamente a importância da propriedade comercial surge em razão da venda desta para novos donos.

<sup>328</sup> “Senhor, diz Antônio Habbert que tendo falecido seu pai o Sr. João Henrique Habbert que foi estabelecido a rua da Prainha n. 134, hoje a mesma rua n. 126 com Fábrica de vinagre ficou pertencendo a dita Fábrica que por Portaria de 25 de abril de 1856 lhe foi concedido o Título de Imperial Fábrica de vinagre. Nestes termos vem o suplicante requerer a v. m. i. se digne de lhe conceder usar do mesmo Título. P. a v. m. se digne assim lhe deferir no que E. R. Mcê. Rio de Janeiro, 9 de julho de 1885. Antônio Alfredo Habbert”. “P. Porta. em 3 de setembro de 1885.” Arquivo Nacional, fundo NP, seção de guarda SDE, notação SDE 809, 4 v. V. I, doc. 8.



**JOSÉ FRANCISCO CORREIA<sup>330</sup>**

Fábrica a vapor de preparar fumo

Sua Alteza A Princesa Imperial Regente em nome do Imperador atendendo ao que requereram José Francisco Correia & Cia, vem por bem conceder a fábrica a vapor para o preparo de fumo, estabelecida a rua da Gamboa, n. 70 e ao depósito da mesma fábrica da rua Sete de Setembro n. 76 a 76C, de que são proprietários, o uso de título de Imperial. Palácio do Rio de Janeiro (sem dia) de novembro de 1887.

Uma outra formalidade dada ao requerimento da fábrica de coletes para senhoras em seu pedido de deferimento para o estabelecimento apóia-se em uma concessão recebida, em data anterior. Quem roga a mercê, na data presente é a nora da antiga proprietária.<sup>331</sup>

Enfim, toda a investigação realizada para encontrar a legislação própria do título de Imperial, não revelou ainda a sua matéria e conteúdo.

**5.2. Ordem do regime burocrático**

No Ministério do Império, abaixo do ministro, de acordo com o regulamento vigente da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, vinha o oficial maior no período de 1842<sup>332</sup>

<sup>330</sup> “P. P. em 25 de novembro de 1887”. Idem, V. III, doc. 11.

<sup>331</sup> “Senhor, Rosa Saraiva Cabral, mulher de Luís Ferreira da Silva Cabral, pela Portaria junta datada de 11 de outubro de 1866, prova que V. M. Imperial se dignou conceder à fábrica de coletes para senhoras, pertencente a D. Belmira Rosa Saraiva Cabral, o título de “Imperial”, aconteceu portanto, que esta faleceu em 7 de janeiro de 1872, e a suplicante querendo perpetuar a memória de sua mestra e parente, tomou a direção dos mesmos trabalhos, para que não (?) o estabelecimento puramente nacional, e como brasileiro o único da corte. A suplicante, Imperial Senhor, continua com a mesma fábrica à rua 7 de Setembro, n. 157, e como sucessora daquela falecida, suplica a graça de ser confirmado o título de “Imperial” de que já gosava mesmo este estabelecimento. Portam subida graça. Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1874. Ana Rosa Saraiva Cabral. Idem, V. I, doc. 5.



a 1844<sup>333</sup>. Depois, de 1844 a 1859 um oficial maior na Direção Central e 6 seções. Em 1859, a secretaria era composta de 9 seções: depois do consultor, tinha-se um secretário geral na Seção Central, equivalendo à 1ª e mais 8 seções. Em 1861, publica-se “A Secretaria de Estado dos Negócios do Império, além de um consultor, terá: um diretor geral; sete chefes de seção...”, continuava a 1ª Seção Central e a 2ª Seção dos negócios da Corte, Casa Imperial, mercês e naturalizações, num total de 8 seções. A partir de 1868 surge o cargo de diretor geral que comanda os primeiros oficiais - chefes das outras 4 seções- reduzindo-se para um total de 5 seções, para depois não aparecer mais mencionado nos quadros do Ministério. De 1874 até o fim do Império, o número de divisões da Secretaria estabiliza-se num total de 3 diretorias.

Verifica-se na legislação regulamentar da Secretaria, que em nenhuma das numerosas atribuições e competências das seções ou diretorias dos quadros do Ministério, determina-se o assunto de concessão do título de Imperial, para as áreas de prestação de serviço, comércio e indústria. Nem mesmo o valor do emolumento do título.<sup>334</sup>

A seguir a composição do órgão e as seções competentes para onde os requerimentos eram encaminhados.

**TABELA N. 1. COMPOSIÇÃO DAS SEÇÕES DO MINISTÉRIO DO IMPÉRIO**

| <b>MINISTÉRIO DO IMPÉRIO</b> <sup>335</sup>                                                              |                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| Ministro                                                                                                 |                            |
| <b>1ª. Seção</b> (corte, títulos, honras, ordens, mercês, ...)<br>Em um total de 6 seções do ministério. | 1844 a 1859 <sup>336</sup> |

<sup>332</sup> Decreto n. 256, de 30 de novembro de 1842, dá nova organização à Secretaria de Estado dos Negócios do Império do Brasil, assinado por Cândido José de Araújo Viana, marquês de Sapucaí (1793-1875). *Coleção das leis do Império do Brasil de 1842*. p. 425-430.

<sup>333</sup> Regulamento do Ministério e Secretaria de Estado dos Negócios do Império, sob o decreto n. 346, de 30 de março de 1844. LACOMBE, Luís Lourenço. op. cit. p. 47-56.

<sup>334</sup> As informações aqui apresentadas são confirmadas a partir dos despachos dos requerimentos, identificados pelo número da Seção, quando também aparecem assinadas pelo respectivo chefe.

<sup>335</sup> Arquivo Nacional, Índice de busca de documentação identificada, Seção do poder executivo, Ministério do Império, 13.1, 1ª. Seção (1843-1844) e 3ª. Diretoria (1874-1889). p. 17. As referências sobre o regulamento em vigor nos anos de 1868 a 1874, no Arquivo Nacional, aparecem como 2ª. Seção, enquanto nos próprios requerimentos da época têm a inscrição de despachos realizados pela “3ª. Seção”.

|                                                                                                                                          |                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <b>2ª. Seção</b> (casa imperial, atos da corte, títulos, .. )<br>Em um total de 9 seções: a Seção central e mais 8.                      | 1859 a 1861 <sup>337</sup> |
| <b>2ª. Seção</b> (negócios da corte, casa imperial, mercês e naturalização...)<br>Em um total de 8 seções: a 1ª. Seção Central e mais 7. | 1861 a 1868 <sup>338</sup> |
| <b>3ª. Seção</b> (casa imperial, mercês honoríficas e pecuniárias...)<br>Em um total de 5 seções.                                        | 1868 a 1874 <sup>339</sup> |
| <b>3ª. Diretoria</b> (                      idem                      )<br>Em um total de 3 diretorias.                                  | 1874 a 1881 <sup>340</sup> |
| <b>3ª. Diretoria</b> (                      idem                      )<br>Em um total de 3 diretorias.                                  | 1881 a 1889 <sup>341</sup> |

Os requerimentos provinham, fora os da Corte que correspondem à grande maioria, de quase todas as 19 províncias do Império do Brasil, só faltando as de Mato Grosso e Sergipe. Os requerimentos demonstram o comércio suplicante das províncias e localidades seguintes, apresentados por regiões do Brasil e nove freguesias da corte do Rio de Janeiro.

<sup>336</sup> Decreto n. 3.346, de 30 de março de 1844, assinado por José Carlos Pereira de Almeida Torres (Bahia, 1799 – Rio de Janeiro, 1850), senador e conselheiro de Estado. LACOMBE, Luís Lourenço. op. cit. p. 47.

<sup>337</sup> *Coleção das leis do Império do Brasil*, parte 2, decreto n. 2.368 de 5 de março de 1859, reorganiza a Secretaria de Estado dos Negócios do Brasil, assinado por Sérgio Teixeira de Macedo (Rio de Janeiro, 1809 – Europa, 1867), ministro plenipotenciário e presidente da província de Pernambuco. *Coleção das leis do Império do Brasil, de 1859*. p. 60.

<sup>338</sup> Decreto n. 2.749, de 16 de fevereiro de 1861, assinado por João Almeida Pereira Filho (Campos, 1826 – Rio de Janeiro, 1883), conselheiro do imperador e veador da casa imperial. Criou a nova secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, destacando-a da do Império. *Coleção da leis do Império do Brasil de 1861*. p. 68, 109-111.

<sup>339</sup> *Coleção das leis do Império do Brasil*, parte 2, decreto n. 4.151, de 13 de abril de 1868, p. 186. Alterando o quadro dos seus servidores sem diminuir-lhes os vencimentos, assinado por José Joaquim Fernandes Torres (Mariana, Minas Gerais, 1797 – Rio de Janeiro, 1869). *Coleção das leis do Império do Brasil de 1868*, p. 69, 112 – 120.

<sup>340</sup> Decreto n. 5.659, de 6 de junho de 1874, dividindo o ministério do Império em três diretorias, assinado por João Alfredo Correia de Oliveira. Gabinete presidido pelo visconde do Rio Branco, José Maria da Silva Paranhos, organizado por d. Pedro II, “como que para o fim específico de entregar a regência do império à sua herdeira”. *Coleção das leis do Império do Brasil de 1874*. p. 70-71; *Organizações e programas ministeriais: regime parlamentar do Império*. op. cit. p. 169.

<sup>341</sup> Decreto n. 8.341, de 17 de dezembro de 1881, anexando à secretaria de Estado dos Negócios do Império os serviços da extinta diretoria-geral de estatística, e dando novo regulamento à repartição dos telégrafos no decreto de n. 8.354, de 14 de dezembro de 1881. Assinado por Manuel Pinto de Sousa Dantas (Inhambuque, Bahia, 1853 – Rio de Janeiro, 1894), senador, ministro e conselheiro de Estado. *Coleção da leis do Império do Brasil de 1881*. p. 73, 120-122; *Organizações e programas ministeriais: regime parlamentar do Império*. op. cit. p. 190.

## **PROVÍNCIAS, CIDADES, VILAS e FREGUESIAS<sup>342</sup>**

Amazonas - Manaus

Pará – Belém

Maranhão - São Luís do Maranhão

Piauí - Teresina

Ceará - Fortaleza

Rio Grande do Norte - Natal

Paraíba (e Paraíba do Norte) – Paraíba

Pernambuco – Recife, Várzea

Alagoas – Maceió

Bahia – Assuruá, Cachoeira (Freguesia de Senhor Deus Menino de São Felix),

Salvador (Freguesia do Pilar, Freguesia da Piedade), Santo Amaro, Valença

Minas Gerais – Curvelo, Município de Diamantina (Arraial do Gouveia), Itabira, Juiz de Fora, Rio Novo

Rio de Janeiro – Cidade de Campos, Magé, Vila de Nova Friburgo, Niterói (São Domingos), Petrópolis, Vassouras

São Paulo – Bananal, São Luís de Paraitinga, São Paulo, Sorocaba

Paraná – Curitiba, Paranaguá

Santa Catarina – não indicado

São Pedro do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, Pelotas

Goiás – Santa Luzia

<sup>342</sup> As províncias apresentadas correspondem ao número real do total dos requerimentos, mas na questão das freguesias, ficam aqui identificadas como uma amostragem, incompleta, mas suficiente para a questão da importância do título. A denominação para cada localidade está apresentada como nos requerimentos, ou seja, Freguesia de São José, na corte, a Cidade de Várzea em Pernambuco, ou a Vila de Nova Friburgo na província do Rio de Janeiro. Apresenta-se o nome da província, seguido da cidade. Quando há o nome de vila nos processos identifica-se, assim entre parênteses as freguesias ou termos das cidades.

### FREGUESIAS DA CORTE<sup>343</sup>

N. S. da Candelária, N. S. da Glória, Paquetá, Sacramento, Santa Rita, Santana, Santo Antônio, São Cristovão, São José

O requerimento do suplicante era impetrado a S. M. I. dando entrada no Ministério do Império. Podendo ser por meio de um procurador em alguns casos, por correspondência selada,<sup>344</sup> quando o estabelecimento se encontrava em outra província. Não significando que os proprietários comerciais de fora só dessem entrada por procuração. Nestes casos, o ministro oficiava ao presidente da província, para que sob a esfera oficial, ele cumprisse o processo de conferência de abono e idoneidade moral do proprietário, quanto à relação com a sociedade entre seus pares e como chefe de família. Com isto, estabeleciam-se as formalidades necessárias, estreitando as distâncias físicas. Estaria o comerciante ou produtor avaliado pelo próprio presidente, pelo então parecer remetido ao ministro. O processo de Jules Martin<sup>345</sup> já indica uma outra situação, quando o processo se inicia no próprio gabinete do presidente da província, anexando o requerimento do suplicante.

O exemplo a seguir parte da cidade de São Luís do Maranhão em seus ofícios tipográficos:

José Maria Correia de Frias, tipógrafo, estabelecido na capital da província do Maranhão, pediu o Título de Imperial – para o seu estabelecimento. Ouvido a respeito deste pretensão o presidente da dita província remete esta uma cópia do parecer do presidente da Associação Tipográfica Maranhense no qual se vê que o suplicante exerce a arte tipográfica há 13 anos alega mais sim desde abril de 1857; que o seu estabelecimento pode ser avaliado quando muito em 4:000 réis; que atualmente são empregados três pessoas, um compositor, um aprendiz e um filho menor do proprietário; que não publica (?) periódico algum e apenas cartas de

<sup>343</sup> Sobre freguesias leia-se: SANTOS, Noronha. *As freguesias do Rio antigo: vistas por Noronha Santos*. introd, notas e bibliografia Paulo Berger. Rio de Janeiro: *O Cruzeiro*, /1965/.

<sup>344</sup> O selo de 200 réis com a efígie de d. Pedro II.

<sup>345</sup> Arquivo Nacional, fundo NP, seção de guarda SDE, notação COD 809, 4 v. V. III, doc. 51.

enterro, de abc, e conhecimentos; que a arte tipográfica pouco ou nada deve ao suplicante e finalmente que em 1861 o estabelecimento se achava hipotecado. O presidente da província remetendo também nova petição do suplicante documentada com bons atestados, conclui dizendo que entende, à vista da pequena importância dos estabelecimentos não estar ele no (?) de merecer a graça que pede. Em 16 de maio de 1865. (rubrica)<sup>346</sup>

Na Corte, o chefe da 2ª Seção, ou o diretor da 3ª Diretoria mandava um ofício ao Chefe de Polícia, que por sua vez, expedia em forma de aviso aos subdelegados dos distritos das freguesias. Estes visitavam o estabelecimento comercial e davam suas informações dirigidas ao seu remetente, relativas às condições da edificação, das instalações do negócio e da moral do proprietário. O cargo da Polícia era grande de importância, onde se encontram desembargadores e/ou juízes de direito exercendo a função.

Todos os documentos estão anexados ao requerimento, em conjunto no Arquivo Nacional, que somam de uma, duas, três ou mais folhas, dependendo do suporte que o suplicante queria dar à sua pretensão.<sup>347</sup> Quanto mais informações, sob diversas configurações, sobre seu produto e caráter, confiava o suplicante em boas garantias da mercê. Encontram-se abaixo-assinados. Muitos dos despachos são decisões inscritas na própria folha do pedido. O Chefe de Polícia escrevia para o Chefe da Seção ou Diretor, anexando cópia do relatório do subdelegado. Quase sempre com a aprovação da polícia, o pedido de concessão do título tinha seu caminho a seguir. O responsável da Seção indicava a partir daí, seu parecer de aprova e sua recomendação ao ministro, mas “S. Exa, porém, resolverá o que for mais acertado”. “3ª Diretoria da Secretaria do Império, 17 de janeiro de 1884 = J. R. Sarmiento

<sup>346</sup> Arquivo Nacional, fundo NP, seção de guarda SDE, notação COD 809, 4 v. doc.... O presidente da província que interdita com duras apreciações, a possibilidade do tipógrafo elevar o seu estabelecimento a Imperial, era Ambrósio Leitão da Cunha, depois barão de Mamoré. Assumiu o cargo de 13 de junho de 1863 a 14 de julho de 1865. *Organizações e programas ministeriais: regime parlamentar no Império*. op. cit. p. 433.

<sup>347</sup> O conjunto de documentos do processo podia chegar a mais de 20 páginas. às vezes estão neste conjunto, com a chamada pelo mesmo nome - metodologia adotada pelo Arquivo -, reunidos mais de um requerimento. Casos que podem variar: de solicitação indeferida, e novamente apelada; casos em que o estabelecimento já foi favorecido da mercê, em tempos e a proprietários anteriores, e em outra data por outro dono/suplicante, que requer uma segunda ou terceira concessão. Ou ainda pela mudança do endereço do estabelecimento.

Jr.=De acordo, Midosi”,<sup>348</sup> ou “S. Exa. decidirá como entender em sua sabedoria”. “Em 24 de setembro de 1884”.<sup>349</sup> Daí, a ordem do diretor de “Suba”<sup>350</sup> ou “Subam-se os papéis”.

Por fim era dado: o “D.” , de Deferido, ou: “P.”, “P. P.”, “P. P<sup>a</sup>” , “P. P<sup>ria</sup>” Passe-se Port. 13 de 7br<sup>o</sup> de 1874”<sup>351</sup> de “Passe Portaria”, ou ainda o simplesmente “S.” de “Sim”. Alguns ainda são registrados no “Livro da Porta” ou “Regto no L<sup>o</sup> 18 de Portarias a f. 199 da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, em 29 de abril de 1886 – José Midosi”.<sup>352</sup>

Quando indeferido, os documentos ficavam à disposição da retirada do suplicante, que efetivamente o fazia ou não. Quando sim, acompanhava a data e sua assinatura ou de seu procurador. Nestes casos, o exemplo do parecer ao ministro pelo diretor, J.R. Sarmiento Júnior responde: “Em vista de tais informações penso que a petição do suplicante não se acha no caso de ser favoravelmente deferida. 3<sup>a</sup>. Diretoria da Secretaria do Império, 12 de novembro de 1886.”

Outro exemplo de negação da mercê, inscrita na folha do requerimento, a partir do parecer do presidente da província de Minas Gerais: ao alto da primeira página do requerimento, as notificações: “Indeferido, 27 de setembro de 1881. Barão Homem de Mello”<sup>353</sup> “Retirou os documentos em 23-1-82”. E no ofício ao ministro: “está bem longe de merecer a semelhante graça que impetra, como por sua prova de ignorância e desastrada prática de arte, cujo exercício lhe foi inconvenientemente facultado.” (V. II, doc. IV)

<sup>348</sup> Processo de “Adolfo de Castro Silva & Cia, estabelecidos à Rua da Quitanda n. 115 com loja de papel e oficina de tipografia, litografia e encadernação... Rio de Janeiro 17 de janeiro de 1884”. Arquivo Nacional, fundo NP, seção de guarda SDE, notação SDE 809, 4 v. V. I, doc. 2.

<sup>349</sup> Idem. V. I, doc. 5.

<sup>350</sup> Processo de Marães & Neves proprietários de farmácia, estabelecidos na rua Nova de São Pedro, n. 11. “visto que as informações pedidas por . Exa. a respeito do dito requerimento já subiram segundo me consta ao gabinete de V. Exa. Sou com o maior respeito. V. Exa. Ilmo. e Exmo. Snr. Conselheiro Paulino José Soares de Sousa - Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império. (rubrica) Rio de Janeiro, 7 de abril de 1870, assinado “Luís Aleixo Boulanger”. Despacho indeferido pela 2<sup>a</sup>. Seção em 27 de abril de 1870. Idem, V. IV, doc. 6. E o processo da Companhia engenharia hidráulica e sanitários de Manoel Vieira Maciel, processo com a inscrição “Suba”. Entrada em 20 de janeiro e deferimento em 23 de março de 1875. Idem, V. IV, doc. 1.

<sup>351</sup> Despacho do processo de fábrica de chapéus de sol, localizada na corte, requerido em 21 de junho de 1879, pela firma João Gomes Pereira & Cia. Idem. V. III, doc. 35.

<sup>352</sup> Processo de Antônio Alfredo Habbert, proprietário da fábrica de vinagre, estabelecida à rua da Prainha, n. 126. Idem, V. I, doc. 3.

<sup>353</sup> Francisco Inácio Marcondes Homem de Mello (Pindamonhangaba, São Paulo, 1837 – Campo Belo, Rio de Janeiro, 1918).

No verso “Recebemos os documentos que estão juntos a este requerimento. Rio de Janeiro 23 janeiro 1882. Silva.”<sup>354</sup>

Os requerimentos iniciavam-se com “Senhor, diz José Maria Correia de Frias...”<sup>355</sup> e terminavam como de praxe, com as iniciais e abreviatura de “E. R. M<sup>ce</sup>.”, o que significava: “E receberá mercê”, “E espera receber mercê” ou “E roga-se receber mercê”.<sup>356</sup>

Para dar entrada na documentação, através do requerimento, pagava-se o emolumento de 200 réis e o título valia em 1856, 10\$000 (dez mil reis) e em 1884 20\$000 (20 mil reis). Os papéis intermediários, que eram anexados aos requerimentos, como: as cópias de atestados de abono de moral do proprietário, segundo seus pares do comércio, ou pessoas influentes e de prestígio, reconhecidas em cartório; ou cópias da entrada de insumos importados, deixando claro os impostos que pagavam e até o próprio selo, constituíam-se em papéis que custavam dinheiro. Portanto, processos caros para obtenção do “título de Imperial”.<sup>357</sup>

Com o valor financeiro significativamente menor do que os titulares do Império, tratavam ambos de distinção em sua classe. Os titulares notabilizaram-se na face da economia maior, da agricultura como os barões do café e das grandes indústrias e empreendimentos como o barão de Mauá, como também na paisagem política em âmbito nacional, dos três poderes constituídos. Para a concessão de títulos nobiliárquicos,

<sup>354</sup> Processo de Francisco Augusto de Sousa Pinto estabelecido no largo da Matriz da cidade do Rio Novo, província de Minas Gerais. Idem, V. II, doc. 14.

<sup>355</sup> “tipógrafo, estabelecido na capital da Província do Maranhão...”. Idem, V. III, doc

<sup>356</sup> A obra de Guilherme Pereira das Neves intitulada *E receberá mercê: a Mesa da Consciência e Ordens e o clero secular no Brasil (1808-1828)*. Examina a Mesa da Consciência e Ordens, onde os clérigos seculares deviam tratar seus assuntos e pedidos, na lógica burocrática da espera da “mercê”.

<sup>357</sup> Em termos de entendimento de valores, o título de Imperial não custava muito em relação aos emolumentos dos títulos nobiliárquicos, mercês honoríficas. A reorganização regulamentar da Secretaria de Estado dos Negócios do Império no ano de 1844, determina: duque – 100:000\$000 réis -, marquês – 80:000\$000 réis -, conde – 80:000\$000 réis -, visconde – 50:000\$000 réis e barão – 50:000\$000 réis. Estes últimos, os mais concorridos, onde encontravam além dos grandes latifúndios poder na política. Em todo o Império houve concedidos: um duque brasileiro (Caxias) e duas duquesas (Goiás e Ceará) e um duque estrangeiro (Santa Cruz); 47 títulos de marquês; 51 títulos de conde; 146 títulos de visconde com grandeza; 89 títulos de visconde sem grandeza; 135 títulos de barão com grandeza e 740 títulos de barão sem grandeza. A honra de “grandeza”, era uma mercê que qualificava o título, mercê concedida ou não. Sobre o número de titulares: RHEINGANTZ, Carlos G. *Titulares do Império*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores/Arquivo Nacional, 1960. p. 99; sobre os títulos de duque, leia-se: LACOMBE, Américo Jacobina. op. cit. p. 58. Sobre o percentual de títulos concedidos no Império, veja-se: CARVALHO, José Murilo de. *Teatro de sombras: política imperial*. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais/IPUERJ. 1988. Introdução: o rei e os barões, p. 11-22 e sobre os valores dos títulos: LACOMBE, Luís Lourenço. op. cit. cap. IV, O segundo reinado: reinado pessoal de d. Pedro II, p. 43-76.

1º. não havia regras fixas legalmente, além da que se deduz da Constituição, art. 102§11, de deverem ser feitas em recompensa de serviços ao Estado; e tem por isso dependido principalmente da Imperial munificência do soberano, que atende mais a quem os merece, que a quem os requer. (LACOMBE, 1940, p. 81)

Assim entende-se o apelo também do título de Imperial, com base na função e prestação de serviços sociais com que se comprometiam os estabelecimentos comerciais. A fábrica a vapor de formas para calçados é um exemplo disso, “tendo feito diversas ofertas [...] aos Asilos de meninos desvalidos e mendigos...”

Mas o distintivo de Imperial ao profissionalismo liberal - médicos, farmacêuticos -, ao comércio - confeitaria, drograria, tipografia -, à fábricas - vinagre, cal de marisco, tecidos -, à indústria, de calçados, tinta de escrever, metalúrgica -, e a outros vários ramos de produção não deixava a desejar, em importância. A parceria governamental com o mercado secundário e terciário possuía sua distinção, com participação social e de fato. Quando se fez necessário ao Estado, este expandiu sua presença em territórios onde não existia. O Império, identificado no nome da firma, através do título, e as armas nas marcas comerciais, afirmava sua instituição e continuidade, através da distinção de qualidade que conferia aos setores de produção. Por meio do signo e do símbolo imperial, subsistia a condição de corporificar uma presença, no nível econômico e no plano do imaginário social.

Nem só o comércio esperava receber a mercê do título de Imperial. Dois processos traduzem o amplo espectro que o título constituía em poder, no palco de forças políticas. A Câmara Municipal de São Luís de Paraitinga “vem aos pés de V. M. Imperial implorar a graça de conceder à Cidade de São Luís que os suplicantes representam o título de Imperial”.<sup>358</sup> E “A Câmara Municipal da cidade do Bananal [...] pede o título de Imperial para a sua cidade”. Alega que o município do Bananal “é o primeiro em riqueza agrícola ao norte da província; os respectivos munícipes têm se distinguido sempre pelo seu espírito de ordem, amor às instituições juradas e pela sua dedicação...”<sup>359</sup> Os dois processos foram deferidos. Somavam-se à Imperial Cidade de Ouro Preto (N. Sra. do Pilar da Vila Rica de Ouro

<sup>358</sup> Arquivo Nacional, fundo NP, seção de guarda SDE, notação SDE 809, 4 v. V. I, doc. 35, de 31 mar. 1873.

<sup>359</sup> Idem, V. I, doc. 36, de 18 nov. 1877.



Preto),<sup>360</sup> e à Imperial Cidade de Niterói.<sup>361</sup>

A cidade de d. Pedro II, local particular e não político-executivo, dita “A cidade imperial”, ícone do gênero, não recebe o título em forma de decreto. Sua qualidade foi instituída no universo da tradição oral, e não legal, durante o Segundo Reinado, atravessando a República. Não foi imperial no Império, dos quadros oficiais. Somente em 1981, oficializou-se: “§ 1º. Fica atribuída à cidade de Petrópolis o título de Imperial.” Contrariando a lógica corrente da coroa de tornar-se Imperial Cidade e não Cidade Imperial de Petrópolis.<sup>362</sup>

### 5.3. Distribuição de competências

O Ministério do Império, transformado na Independência, em seqüência direta do Ministério do Reino e Estrangeiros, iniciou suas funções sediado no endereço residencial daquele que ocupou um lugar-chave na representação da organização material e administrativa da vida política no Brasil. Constituía-se o centro de decisões do Estado que se instalava no Rio de Janeiro, na não tão antiga, naquela época, rua do Passeio, 42,<sup>363</sup> no solar

<sup>360</sup> Assim tornada por visita do príncipe regente d. Pedro em 1822. *Coleção de ofícios que as câmaras e mais autoridades de Minas Gerais tem dirigido a sua alteza real o príncipe regente do Brasil (com as providências que o mesmo augusto senhor foi servido dar durante sua estada naquela província)*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1822.

<sup>361</sup> A Câmara Municipal da província do Rio de Janeiro, em tempos anteriores aos municípios paulistas, já havia suplicado a concessão do título de Imperial para Niterói, em razão de duas visitas de d. Pedro II, em 10 de agosto de 1840 e 22 de agosto de 1841. Tornou-se Imperial Cidade de Niterói por decreto n. 9.322, de 22 de agosto de 1841, assinado por Cândido José de Araújo Viana, marquês de Sapucaí. SOUSA, José Antônio Soares de. *Da Vila Real da Praia Grande à Imperial Cidade de Niterói*. 2 ed. Niterói: Fundação Niteroiense de Arte, 1993. cap. Imperial Cidade de Niterói, p. 399-422.

<sup>362</sup> Decreto de João Batista Figueiredo, n. 85.849, de 27 mar 1981. “Atribui à Cidade de Petrópolis no Estado do Rio de Janeiro o título de Cidade Imperial e dá outras providências.” *Coleção das leis e atos do Poder Executivo*, vol. 2, p. 278, abr./maio 1981. Sobre a cidade de Petrópolis: SODRÉ, Alcindo. *A cidade imperial: alma e paisagem de Petrópolis*. Petrópolis: Tipografia Ypiranga, 1929; REIS, Artur Cezar Ferreira. Petrópolis: de núcleo colonial a unidade política. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 252, p. 279-290, jul./set. 1961; VASCONCELLOS, Francisco de. *Três ensaios sobre Petrópolis*. Petrópolis: F. de Vasconcellos, 1984.

<sup>363</sup> O Passeio Público com traçado de Mestre Valentim, iniciado em 1779, tornou-se a primeira área pública de lazer em 1783. Surge a partir do desmonte do Morro das Mangueiras, terras do capitão-general Gomes Freire de Andrada, conde de Bobadela, que aterraram a Lagoa do Boqueirão em frente ao Aqueduto da Carioca. O caminho da Carioca passou-se a chamar rua do Passeio. A então denominada popularmente Rua das Mangueiras, que ligava o Largo da Lapa à Rua dos Arcos, tornou-se a Rua Visconde de Maranguape. IPANEMA, Rogéria Moreira de. Em nome da Pax, dos Santos, da Glória, dos céus, há cem.... *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, a. 164, n. 420, p. 191-205, jul.-set. 2003; GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, s.d. (Cidade do Rio de Janeiro, 9). p. 228-236.

do conde da Barca.<sup>364</sup> Em local privilegiado, foi a sede dos Ministérios, do Reino, e da Justiça da corte joanina.<sup>365</sup>

O Ministério do Reino, como a mais antiga secretaria de Estado da Coroa portuguesa, acumulou inicialmente, justificando sua primazia sobre as demais, as competências dos Estrangeiros, Fazenda, Justiça e Agricultura, que mais tarde se transformariam em secretarias independentes. O primeiro ministro a assumir o órgão na regência de d. Pedro foi José Bonifácio de Andrada e Silva, nomeado para a pasta do Reino e Estrangeiros em 16 de janeiro de 1822, estendendo-se a 27 de outubro, e já no Império e Estrangeiros, de 30 de outubro de 1822 a 16 de julho de 1823.<sup>366</sup> Do Ministério do Império saíram sete presidentes do Conselho de Ministros, criado em 1847, inclusive o primeiro.<sup>367</sup> Com esta formação: seis titulares, cinco senadores e um deputado sem titulação.

**TABELA N. 2. PRESIDENTES DO CONSELHO DE MINISTROS PERTENCENTES À SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DO IMPÉRIO<sup>368</sup>**

| Nome                                                         | Data         | Gabinete |
|--------------------------------------------------------------|--------------|----------|
| Senador Manuel Alves Branco<br>(visconde de Caravelas)       | 22 maio 1847 | 7º.      |
| Senador José Carlos de Almeida Torres<br>(visconde de Macaé) | 8 mar 1848   | 8º.      |
| Senador Pedro de Araújo Lima<br>(marquês de Olinda)          | 4 maio 1857  | 13º.     |

<sup>364</sup> Adquirido o imóvel, igualmente como a Biblioteca Arajuense, após a morte do conde. Fora instalada aí também a primeira oficina da Imprensa Régia.

<sup>365</sup> O Ministério do Império esteve nos anos de 1840 no número 3 da rua da Guarda Velha, atual Treze de Maio, e de 1877 a 1889 na praça da Constituição, 63. LACOMBE, Lourenço Luís. op. cit. Introdução.

<sup>366</sup> Totaliza a pasta 106 ministros, sendo o último, Franklin Américo de Meneses Dória, barão de Loreto, no cargo de 7 de junho a 15 de novembro de 1889, data da deflagração da República.

<sup>367</sup> Decreto n. 523, de 20 de julho de 1847, baixado no 7º. Gabinete: “Tomando em consideração a conveniência de dar ao Ministério uma organização mais adaptada às condições do sistema representativo: hei por bem criar um Presidente do Conselho de Ministros; cumprindo ao dito Conselho organizar o seu regulamento, que será submetido à minha imperial aprovação...”. *Organizações e programas ministeriais: regime parlamentar do Império*. op. cit. p. 99.

<sup>368</sup> RHEINGANTZ, Carlos G. *Titulares do Império*. op. cit.

| Nome                                                                   | Data         | Gabinete |
|------------------------------------------------------------------------|--------------|----------|
| Senador interino Ângelo Muniz da Silva Ferraz<br>(barão de Uruguaiana) | 10 ago 1859  | 15°.     |
| Deputado Zacarias de Góis e Vasconcelos                                | 24 maio 1862 | 17°.     |
| Senador Pedro de Araújo Lima<br>(marquês de Olinda)                    | 30 maio 1862 | 18°.     |
| Senador Pedro de Araújo Lima.<br>(marquês de Olinda)                   | 12 maio 1865 | 21°      |

Saídas do reinado de Afonso Henriques as bases do novo estado português, aparece sob a direção de *magister Albertus*, o primeiro funcionário público português. Era ele o chanceler que tinha a “guarda da chancela ou selo real que autenticava os atos oficiais do reino”, para depois assumir também o encargo de “escrivão da puridade”. Transformou-se em secretário de d. Sebastião, pelo caráter “secreto” que suas funções lhe atribuíam. No alvará de d. João V de 28 de julho de 1736 o rei reorganiza o estado novamente em secretarias,<sup>369</sup> aparecendo pela primeira vez a Secretaria dos Negócios Interiores do Reino.<sup>370</sup> Em 1807, nesta figura também a indicação do titular acrescido de ministro e secretário, segundo Lourenço Lacombe “sem nenhum ato específico que o determinasse” (LACOMBE, 1984, p. 7). Diz o autor que “ministro” era um delegado do rei, “aquele a quem incumbia o soberano de uma missão”; legado, delegado – passou a adotar a designação de ministro, e ministério a pasta exercida por ele.

Uma secretaria complexa de setores e competências<sup>371</sup> também tratava dos assuntos da casa real, como a criação e provimento de títulos dos oficiais maiores da casa, as mercês por graça ou remuneração de serviços, juntamente com os livros destas mercês e os benefícios das

<sup>369</sup> Secretaria dos Negócios Interiores do Reino, Marinha e Domínios Ultramarinos.

<sup>370</sup> Ministério do Reino, Ministério do Império, Ministério do Interior na República.

<sup>371</sup> Doações dos senhorios de terras; alcaidarias mores, jurisdição, privilégios e rendas; pleitos e homenagem de qualquer governo, fortaleza ou capitania dos domínios ultramarinos; nomeações de todos os prelados do reino, como dos domínios ultramarinos; provimentos de presidentes e ministros dos Tribunais, relações e lugares de letras do mesmo reino e domínios; eleições do reformador, reitor ou governador da Universidade de Coimbra e de seus lentes; apresentações dos canonicatos da mesma universidade; provimentos de quaisquer ofícios e cargos do reino, administração da justiça, da polícia, do bem comum dos povos ou do interesse particular dos vassallos do rei. LACOMBE, Luís Lourenço. op. cit. p. 8.

ordens militares - de Nosso Senhor Jesus Cristo, Santiago da Espada e São Bento de Avis -, e tudo o mais que a elas se relacionasse. Estas atribuições foram transferidas para a Mordomia Mor, que na ausência de registro de datação de sua criação, pode-se saber que é anterior ao ano de 1572, a partir do novo regulamento, superando um anterior já obsoleto.

Anteriormente já se tratava das funções que deviam ser despachadas pelo Mordomo Mor da Casa Real e posteriormente Imperial, como no ofício:

Ofício de Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho ao Marquês da Palma participando em nome do imperador que a expedição das ordens e convites para as diversas funções da Corte deverá ser feita pela repartição da Mordomia Mor. Rio de Janeiro, 8 de junho de 1833.<sup>372</sup>

No decreto n. 499, de 31 de janeiro de 1847, apresentam-se novos termos de admissão dos oficiais-mecânicos da Casa Imperial.<sup>373</sup>

**Ementa:**

Providência sobre a concessão de brasões d'armas, e sobre a expedição dos despachos, tanto para a nomeação dos oficiais mecânicos da Casa Imperial, e provimento de todos os oficiais dela, cuja apresentação, na forma das leis em vigor, pertença ainda ao mordomo mor para o levantamento d'armas imperiais na frente de alguma morada.

Convindo que sobre o modo de se concederem brasões d'armas, e de se expedirem os despachos tanto para a nomeação dos oficiais mecânicos da minha imperial casa, e provimento de todos os ofícios dela, cuja apresentação pertença ainda ao meu Mordomo Mor, como para a permissão de se levantarem Armas Imperiais na frente de alguma morada, se estabeleçam regras fixas, e invariáveis, que estejam em

<sup>372</sup> Arquivo Nacional, datas-limite (1807-1837), instrumento SDE 027, caixa 8, pacote 2 (anexo), documento 162.

<sup>373</sup> Informações do decreto, número e data, identificados nos processos. Como o de Lourenço de Oliveira Bahia que desejava o título de “Funileiro da Casa Imperial”, com entrada em Belém do Pará em 20 de dezembro de 1867: “Na conformidade do art. 2º. do decreto n. 499, de 31 de janeiro de 1847 compete, à Mordomia Mor da Casa Imperial a nomeação dos oficiais mecânicos de mesma casa, Em 22 de janeiro de 1868.” Arquivo Nacional, fundo NP, seção de guarda SDE, notação SDE 809, V. IV, doc. 24.

harmonia com a Constituição do Império, com as leis existentes, e com os regimentos, e antiqüíssimos estilos: hei por bem, tendo ouvido a Seção do Conselho do Estado dos Negócios do Império, ordenar que a respeito de cada um dos indicados objetos se observe de ora em diante o seguinte:

1º. O rei de armas não concederá jamais o uso de brasão de armas, sem precedência da justificação de nobreza, em que haja a necessária e concludente prova exigida pela Provisão de 3 de julho de 1807, a qual impõe aos pretendentes a obrigação de produzirem, além de testemunhas, documentos autênticos, que provem legalmente pertencerem eles às famílias, com quem querem entroncar-se; devendo proceder-se a esta justificação pelo Juízo dos Feitos da Fazenda, com audiência do Procurador dos Feitos, e recurso para a Relação.

**2º. Somente pela Mordomia Mor serão feitos, e expedidos, nos termos do alvará de três de junho de mil quinhentos e setenta e dois, todos os despachos relativos à nomeação dos oficiais mecânicos da minha Imperial Casa e à de todos os officios dela, cuja apresentação, na forma das leis em vigor, pertença ainda ao meu Mordomo Mor. ( grifo nosso)**

3º. Serão igualmente expedidos pela mesma Mordomia Mor, na conformidade do Aviso de dezessete de maio de mil oitocentos e vinte e oito, sobre requerimento, que tiverem por objeto a permissão de levantar as armas imperiais na frente de alguma morada. Joaquim Marcelino de Brito, do meu conselho, ministro e secretário de Estado dos Negócios do Império, assim o tenha entendido, e faça executar. Palácio do Rio de Janeiro em trinta e um de janeiro de mil oitocentos e quarenta e sete, vigésimo sexto da Independência e do Império.

Com a rubrica de sua majestade o Imperador.

Joaquim Marcelino de Brito<sup>374</sup>

Do mesmo ano é o decreto n. 545, de 23 de dezembro. Ementa: “Dá o Regulamento para execução dos artigos 3º. e 7º. da lei de 23 agosto de 1821, mandada observar neste Império pelo decreto de 20 de outubro de 1823.”<sup>375</sup>

A função do calígrafo e também litógrafo Luís Aleixo Boulanger<sup>376</sup> dá conta de seus serviços para suas altezas, à Casa: “Relatório do mestre de caligrafia da família imperial, Luís

<sup>374</sup> *Coleção das leis do Império do Brasil de 1847.* t. 10, parte 2ª, seção 7ª, decreto n. 499, p. 17-18, 31 jan. 1847.

<sup>375</sup> Idem. t. 10, parte 2ª, seção 46ª, decreto n. 545, p. 124-125, 23 dez. 1847.

<sup>376</sup> Louis Aléxis Boulanger (França, 1798 ou 1800 - Rio de Janeiro, 24 de julho de 1873 ou 1874). Chegou no Rio de Janeiro em 1828 e no ano seguinte funda a oficina litográfica L. A. Boulanger & Risso, na rua da Ajuda,

Aleixo Boulanger, ao marquês de Itanhaém, sobre os progressos apresentados por S. M. I. e Suas. A. A. I. I. Rio de Janeiro, 21 de abril de 1836”.<sup>377</sup>

Exercício caligráfico de sua majestade e suas altezas imperiais: “Exercício caligráfico de d. Pedro II, sob orientação do mestre Luís Aleixo Boulanger. *Texto sobre a importância de um bom governante para a felicidade do povo.* São Cristóvão, 22 de setembro de 1836”.<sup>378</sup>

Outros funcionários da Casa Imperial são também contratados formalmente nos papéis da instituição, como o reposteiro:<sup>379</sup> “Nomeação pelo marquês de Itanhaém, Miguel José Tavares Reposteiro do número, devendo fazer o serviço no Paço da Cidade e ordem feitos os necessários assentamentos pelo Escrivão. Paço da Boa Vista, 14 de março de 1837.”<sup>380</sup>

No verso do despacho encontra-se: “Cumpra-se e registre-se. Paço, 14 de março de 1837. P. Barbosa.”<sup>381</sup> No pé da página, “Registrado a fs. 16 do Livro de Registro de Títulos. Rio de Janeiro, 17 de março de 1837. Augusto Cândido Hermes de Brito. Escrivão da Casa Imperial.”

---

173. Tornou-se calígrafo do imperador d. Pedro II e suas irmãs em 11 de setembro de 1831, por indicação de José Bonifácio de Andrada e Silva. Foi desenhista heráldico da nobreza e fidalguia do Império e autor de centenas de retratos realizados entre 1840 e 1856. O litógrafo Alfred Martinet trabalhou em sua oficina. Louis Alexis Boulanger faleceu cego. Teve um irmão Luís Boulanger (1806-1867), aluno do caricaturista Achille Deveria, colaborador do *Le Charivari*. Litografou alguns temas para o escritor Victor Hugo. SANTOS, Francisco Marques dos. Dois artistas franceses no Rio de Janeiro: Armand Julien Pallière e Louis Aleixo Boulanger. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 3, p. 123-148, 1939.

<sup>377</sup> Arquivo Nacional, datas-limite (1807-1837), instrumento SDE 027, caixa 9, pacote 1, documento 111.

<sup>378</sup> Arquivo Nacional, datas-limite (1807-1837, instrumento SDE 027, cx. 9, p. 1, doc.127.

<sup>379</sup> Cortina ou peça de estofa que adorna e resguarda as portas interiores de um edifício; criado da casa real, encarregado de correr os reposteiros.

<sup>380</sup> Arquivo Nacional, datas-limite (1808-1837), seção de guarda, SDE, instrumento SDE 027, caixa 16, pacote 13, documento 24. Documento selado com selo seco.

<sup>381</sup> Paulo Barbosa da Silva, (1790-1868), Mordomo Mor da Casa Imperial. Constam no ano de 1855, nas notas pertencentes ao mordomo, as assinaturas de vários periódicos franceses: *Le Moniteur*, *Journal des Débats*, *Le Constitutionnel*, *Le Charivari*, *Le Journal pour Rire*, *Revue des Deux Mondes*, *Revue Britannique*, *L'Illustration*, *Compte-rendus des Sciences*, *Le Petit Courrier des Dames* e *Les Modes Parisiennes* Demonstrando a disseminação e referência do universo da cultura francesa como prioridade na corte brasileira, a informação da imprensa, estendendo-se inclusive ao gênero humorístico-político ilustrado. LACOMBE, Américo Jacobina. Prefácio. In: *Dom Pedro II e a cultura*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça/Arquivo Nacional, 1977 (Publicações históricas, 1ª. Série, 82). p. VII-XIII, p. XI-XII.

Promoções sob a forma de decreto: “Decreto em nome de d. Pedro II promovendo Manuel Joaquim de Melo Corte Real a lente proprietário da Cadeira de desenho da Academia Imperial das Belas Artes. Palácio do Rio de Janeiro, 25 de maio de 1839.”<sup>382</sup>

A nomeação de ourives da Casa Imperial, Leitão & Irmãos, de 24 de dezembro de 1872: “Ofício do Barão Nogueira da Gama ao comendador Manuel José Rebelo comunicando-lhe, que o imperador atendendo o seu pedido, nomeou ourives da Casa Imperial o Sr (?) Leitão & Irmão. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1872”.<sup>383</sup>

Lapidário da Casa Imperial, assim datado: Museu Nacional do Rio de Janeiro de 21 de abril de 1874.<sup>384</sup>

Representações no campo da arte também eram de trato da Mordomia Mor.

Nos anos de 1870, “Representação ao imperador do sr. José Rodrigues Villares, em favor de seu filho Décio Rodrigues Villares para o qual pede o custeio dos seus estudos de desenho na Europa. Rio de Janeiro, 21 de julho de 1873”.<sup>385</sup> Nos anos de 1880, “Representação de Antônio Parreiras ao imperador solicitando auxílio financeiro para os seus trabalhos de pintura paisagística. Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1886”.<sup>386</sup> E “Representação de Benevenuto Berna ao imperador solicitando mesada para prosseguir seus estudos de mortuária na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1889.”<sup>387</sup>

Como nos requerimentos de títulos de Imperial, encontra-se vários pedidos também de alçar armas, tem-se os pedidos de títulos requeridos à Casa Imperial, demonstrando um entendimento de que ambos tratavam das mesmas concessões. O que a partir de 1854 mudaria. Neste ano os títulos são impetrados a Sua Majestade, com entrada no Ministério e Secretaria de Estado dos Negócios do Império, com seção administrativa específica no órgão, para fazê-lo, determinada por trâmite burocrático qualificado. Com isso tem-se em dois

<sup>382</sup> Arquivo Nacional, decretos (1809-1889), instrumento SDE 030, caixa, 19, pacote 1 A, documento 4.

<sup>383</sup> Arquivo Nacional, datas-limite (1838-1889), seção de guarda SDE, instrumento SDE 027-A, caixa 16, pacote 10, documento 210.

<sup>384</sup> Idem, pacote 13, documento 245.

<sup>385</sup> Arquivo Nacional, datas-limite (1838-1889), instrumento SDE 027-A, caixa 16, pacote 12, documento 229.

<sup>386</sup> Idem, caixa 18, pacote 2, documento 85.

<sup>387</sup> Idem, caixa 18, pacote 5, documento 163.

períodos, as solicitações, que se enganam sobre a instituição solicitada: “J. C. Muller e H. E. Heinem, estabelecidos na corte com uma Biblioteca Musical, que para acreditá-la com imperial proteção de S. A. I., solicitam o uso das imperiais armas e o título ..... Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1837”.<sup>388</sup> E a “Representação da Congregação do Liceu de Artes e Ofícios da Cidade do Desterro, ao Imperador, solicitando da proteção e autorização para que o mesmo possa usar título de “Imperial”. Santa Catarina, 5 de março de 1884.”<sup>389</sup>

Mordomia Mor da Casa Imperial e Ministério e Secretaria dos Negócios do Império foram categorizando suas competências, que eram estreitadas e surgidas a partir de uma mesma raiz de funções, passando os assuntos da primeira para as decisões do segundo. Assim faziam com que muitas vezes, os requerimentos de suplica das mercês, tanto de alçar Armas e de concessão de título de Imperial, fossem encaminhados aos órgãos errados. O nexo estabelecido era que, ao Ministério do Império, os títulos, à Mordomia, as armas.

Portanto de prática anterior ao ano de 1854 da emissão de títulos, pela Secretaria de Estado dos Negócios do Império, a concessão da distinção de alçar armas na fachada do prédio comercial, tê-las impressas em um rótulo,<sup>390</sup> em papéis fiduciários e frontispícios de livros, era de competência da Mordomia Mor da Casa Imperial.

Os documentos confirmam: “Alvará de licença para alçar Armas Imperiais na frente de casa em atendimento à solicitação de Bernard Walberstein e Cia. Referenda José Clemente Pereira. Palácio do Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1828”.<sup>391</sup>

Como também o “Ofício do sr. Ernard Perrer ao Barão Nogueira da Gama sobre pedido de autorização para gravar as armas imperiais nas ações da *Societé Anonyme du Gaz* do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1886”.<sup>392</sup>

<sup>388</sup> Arquivo Nacional, datas-limite (1807-1837), instrumento SDE 027, caixa 9, pacote 4, documento 173.

<sup>389</sup> Arquivo Nacional, datas-limite (1838-1889), instrumento SDE 027-A, caixa 11, pacote 8, documento 140.

<sup>390</sup> Vejam-se alguns exemplos de rótulos com as Armas Imperiais o e título de Imperial em: REZENDE, Livia. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada. In: CARDOSO, Rafael. (org.) *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. cap. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada, p. 20-59.

<sup>391</sup> Arquivo Nacional, datas-limite (1807-1837), instrumento SDE 027, caixa 4, pacote 7, documento 73.

<sup>392</sup> Arquivo Nacional, datas-limite (1838-1889), instrumento SDE 027-A, caixa 18, pacote, 2, documento 84. Trata-se do Mordomo Mor da Casa Imperial, Nicolau Antônio Nogueira Vale da Gama.



A fábrica de M. Franklin & Cia constitui um exemplo completo dos usos das Armas Imperiais, aqui impetrada a Sua Alteza Imperial princesa regente d. Isabel,<sup>393</sup>

3ª. D. n. 1-77

Requeiram a Mordomia da Casa Imp.

Em 10-1-77.

Carvalho de Moraes

DM - 2

Senhora

M. Franklin &\* Cia tendo comprado a Antônio Joaquim de Brito a sua fábrica a rua dos Andradas n. 21 o qual tinha licença por decretos de 27 de abril de 1875 não só licença para alçar Armas Imperiais na frente do estabelecimento, como para usá-las em rótulos e mais papéis em que é costume estampá-las nos produtos da fábrica: e desejando os atuais proprietários as mesmas regalias.

P. S. A Imperial a graça de consentir que continue a usar o mesmo emblema

E. R. M.

Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1877

M. Franklin & Cia

Geralmente, os rótulos que alçavam armas eram acompanhados também da medalha premiativa ganha nas Exposições Nacionais de 1861 e 1863,<sup>394</sup> que antecipavam as Exposições Universais. A última participação do Império do Brasil nas Exposições Universais foi exatamente em seu último ano, na conjuntura do regime monárquico. Em 1889, a Europa recebeu uma representação brasileira em Paris que dignificou o projeto do Brasil-Nação, numa mostra significativa e participativa de demonstração ao caminho do desenvolvimento. Montado um comitê de organização, *Comité Franco-Brésilien*, e o Comitê Central do Rio de

<sup>393</sup> Arquivo Nacional, fundo NP, seção de guarda SDE, notação SDE 809, V. IV, doc. 11

<sup>394</sup> A Exposição Nacional de 1861 foi realizada para a apresentação da grande mostra internacional em 1862 em Londres, do produto industrial e manufatureiro e o artesanato, artes e ofícios das regiões culturais do Brasil, para o brasileiro acompanhar de perto, o dito “progresso” de sua nação. Em termos comerciais, lucrava-se com a aquisição de menção honrosa, medalhas de bronze, prata e ouro que ganham distinção em seus rótulos de identificação, em termos sociais; eleva-se a estima de uma nação que pode ser representada com a dignidade esperada dos cidadãos mais incluídos daquela sociedade de radical estratificação do sistema de economia escravocrata. Na data de 1862 em Londres, em 1876, na Filadélfia, em comemoração à Independência dos Estados Unidos da América, e em 1889 na França pelo centenário da Revolução, por exemplo. SANTOS, Francisco Marques dos. O progresso material no segundo reinado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*: Departamento de Imprensa Nacional, v. 276. p. 130-139, jul.-set. 1967.

Janeiro e suas comissárias, a proposta obteve seu curso e lá na *ville lumière* realizou seu papel. Por conta disso, o barão de Sant’Anna Nery dirigiu uma historiografia a partir de escritores brasileiros, para “fazer conhecer o Brasil atual, por ocasião da Exposição Universal de 1889 em Paris.”<sup>395</sup>

A fábrica de formas de calçados, instalada na corte, suplica a concessão na base da distinção obtida nas exposições nacionais e de “Viena, de Áustria, Filadélfia, Chile e Buenos Aires de cujos prêmios tem diplomas e medalhas.”<sup>396</sup> O proprietário José Bittencourt não só se faz representar com seu produto na Europa e Estados Unidos como se afirma em qualidade nas nações sulamericanas demonstrando sua participação internacional abrangente na capacidade de distintos mercados. Este processo está acompanhado da mercê de alçar armas:

Casa Imperial

Sua majestade o imperador atendendo o que lhe representou Maria Leterre, fabricante de formas para calçados, estabelecida nesta corte rua da Assembléia número noventa e nove: há por bem conceder a seu criado José Bittencourt a continuar a ter alçada as Armas Imperiais na frente de sua oficina. E para a sua salva-guarda se passou a presente. Palácio do Rio de Janeiro, em 2 de janeiro de 1870

Nicolau Antônio Nogueira da Gama  
Manuel dos Santos Carramona  
Principal Rei (?) d’Armas

(no verso)

Passada por despacho do Exmo. Conselheiro Mordomo-Mor da Casa Imperial, datada de 27 de janeiro de 1870.

Francisco Pinto de Mello

Na Secretaria da Mordomia-Mor e Expediente dos Filhamentos da Casa Imperial, fica registrada a presente Portaria

Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1870

<sup>395</sup> NERY, Francisco José de Santa’Anna. (dir.) *Le Brésil en 1889*. Paris: Syndicat du Comité Franco-Brésilien/Librairie Charles Delagrave, 1889.

<sup>396</sup> Arquivo Nacional, fundo NP, seção de guarda SDE, notação SDE 809, V. III, doc. 2.

Pamplona

Francisco José Mis' Pamplona Corte-Real: a fez

(marca d'água da Mordomia Mor da Casa Imperial)

A questão do título de Imperial para o comércio e indústria, não pode ser entendida unilateralmente, no nexos do apoio estatal de reconhecimento e incentivo à competitividade e qualidade de produção, a quem de fato pela lógica de avaliação de moral e ética merecia. Deve-se compreender também que o Estado se auto-valorizava ao “possuir” seu comércio Imperial, ele se validava numa corrente de dois fluxos, ao Estado o seu comércio, ao comércio o seu Estado. Trata-se de uma representação lucrativa para ambos os lados. Cada qual investia em lugares opostos, e ultrapassando fronteiras, ocupava o território do outro. Um comércio coroado e uma coroa de produção comercial. A porção do governo imperial no universo das relações comerciais, poder e distinção, e a porção da produtividade secundária e terciária no universo do governo, significava rendimento de ação político-econômica, distinção do poder. Na lógica do reconhecimento mútuo, e não isolados. Ambos como agentes da economia mercadológica e cultural nos níveis nacional e internacional.

#### 5.4. Gravura, uma expressão sem escola?

No Rio de Janeiro, o Liceu de Artes e Ofícios, fundado em 9 de janeiro de 1858,<sup>397</sup> pelo arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva,<sup>398</sup> tornou-se Imperial Liceu de Artes e Ofícios em 1871, por decreto de n. 4.701, de 25 de fevereiro de 1871, pela 3ª Seção do

<sup>397</sup> “No dia 23 de novembro de 1856, em presença de um numeroso grupo [...] em uma das salas do Museu Nacional, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, convidou os presentes a auxiliá-lo [...] para promover [...] a constituição de uma “Sociedade Propagadora das Belas Artes.” Em seu estatuto a Sociedade tinha “principalmente por fim: 1º. – fundar e conservar o Liceu de Artes e Ofícios, em que se proporcionasse a todos os indivíduos, nacionais e estrangeiros, o estudo das belas-artes e sua aplicação necessária aos ofícios e indústria...” BALTAR, Francisca Maria Teresa dos Reis. Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, arquiteto. *Anais do Seminário EBA 180*. op. cit. p. 207 -211; BARROS, Alvaro Paes de. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador: depoimento histórico no primeiro centenário da grande instituição*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1956. p. 11; 15; MARINHO, Ignezil; INNECO, Luís. *O Colégio Pedro II cem anos depois*. Rio de Janeiro: Vilas Boas, 1938. penúltima página inumerada.

<sup>398</sup> Foi aluno de Grandjean de Montigny e arquiteto da Câmara Municipal de 1851 a 1859. Neste ano entra na Academia Imperial das Belas Artes, como professor efetivo e em 1862 é nomeado Arquiteto Honorário da Casa Imperial.

Ministério dos Negócios do Império, e comunicado aos responsáveis da instituição pelo mordomo da Casa Imperial.

Transcrição do ofício:<sup>399</sup>

Ilmo. e Exmo Sr.

Tenho a honra de passar às mãos de V. Ex.as inclusas cópias, não só do decreto n. 4.701 de 25 do mês passado que concede ao Liceu de Artes e Ofícios desta corte o Título de Imperial e aos alunos, que nele se tornarem distintos, o uso de uma medalha de mérito; e bem assim das instruções a que se refere o mesmo decreto.

Deus guarde a V. Exa.

João Alfredo Correia de Oliveira  
Sr. Mordomo da Casa Imperial

Transcrição do Decreto,

Concede ao Liceu de Artes e Ofícios desta Corte, o título de – Imperial – e aos alunos que nele se tornarem distintos, o uso de uma medalha de mérito. Querendo dar uma pública e duradoura demonstração do apreço em que tenho o Liceu de Artes e Ofícios, fundado nesta corte pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, e do muito que me compraz a aplicação, o aproveitamento e a moralidade de seus alunos: hei por bem conceder ao dito Liceu o título de – Imperial -, e aos alunos, que nele se distinguirem por seus talentos e aplicação, aproveitamento e moralidade o uso de uma medalha de mérito, segundo o desenho e as instruções, que com este baixam assinados pelo doutor João Alfredo Correia de Oliveira, do meu Conselho, ministro e secretário de Estado dos Negócios do Império, que o tenha assim entendido e faça executar. Palácio do Rio de Janeiro, em vinte e cinco de fevereiro de mil oitocentos e setenta e um, quinquagésimo da Independência e do Império.

Com a rubrica de Sua Majestade o imperador  
João Alfredo Correia de Oliveira

<sup>399</sup> Arquivo Nacional, coleção Mordomia Mor, datas-limite (1808-1889), seção de guarda SDE, instrumento 030, decretos, 25 de fevereiro de 1871.

José Bonifácio Azambuja

Instruções para o uso da medalha de mérito, criada pelo decreto n. 4.701 desta data, para os alunos distintos do Liceu de Artes e Ofícios, desta Corte.

Artigo 1º. A medalha de mérito, a que se refere o decreto n. 4.701, desta data, será de ouro com a forma, as dimensões e as inscrições designadas no desenho junto, e será usada pendente do pescoço em uma fita azul com orlas encarnadas. Artigo 2º. O uso da medalha será concedido pelo ministro e secretário dos Negócios do Império, sob proposta da Congregação dos professores do Liceu e mediante concurso, aos alunos, que se tiverem tornado distintos por seus talentos, aplicação, aproveitamento e moralidade, e pelas provas do concurso.

Artigo 3º. Só poderão ser admitidos a concurso para o uso da medalha de mérito os alunos do Liceu, que tiverem alcançado prêmio de medalha de prata.

Artigo 4º. A Congregação dos professores do Liceu organizará e submeterá à aprovação do Ministro do Império um regulamento sobre o tempo e o modo destes concursos.

Artigo 5º. Em cada ano não se poderá conceder o uso da medalha de mérito a mais de um aluno de cada aula.

Artigo 6º. Tendo sua majestade o Imperador se dignado tornar a si fornecimento das medalhas e das fitas, a diretoria do Liceu se dirigirá anualmente, com a necessária antecedência, à Mordomia da Casa Imperial, declarando o número dos alunos, a fim de ser feito oportunamente o fornecimento. Palácio do Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1871 = João Alfredo Correia de Oliveira

José Bonifácio Monteiro Azambuja

Quando cruzados os dados, não se encontra o pedido do Liceu de Artes e Ofícios na lista dos requerimentos do ano de 1871, no Arquivo Nacional. A própria transcrição já esclarece que não partiu da instituição privada o pedido de concessão do título de Imperial e sim da esfera pública, diretamente da Coroa, na legislação em forma de decreto sobre a mercê. De maneira que ambas, a Secretaria de Estado dos Negócios do Império e a Mordomia Mor da Casa Imperial estavam conjugadas na decisão do título de Imperial para o Liceu. Como o valor orçamentário das medalhas seria provido da própria dotação do imperador, a

Casa Imperial necessitava ter conhecimento prévio da quantia a ser gasta.<sup>400</sup> O imperador era incentivador e freqüentador das intuições que protegia, como atesta a requisição de sua presença às aulas da seção do sexo feminino no próprio Liceu.<sup>401</sup>

As instituições governamentais de ensino que possuíam o nível de Imperial, como a Academia Imperial das Belas Artes (1816),<sup>402</sup> o Imperial Colégio de Pedro II (1837),<sup>403</sup> o Imperial Instituto dos Meninos Cegos (1854)<sup>404</sup> e outros, tinham em seus corpos discentes, casos de alunos que recebiam mesadas de providência da própria Mordomia Mor da Casa Imperial, a partir de atos assinados pelo imperador d. Pedro II.

Dos apontamentos do Mordomo da Casa sobre os gastos com pensão e escolas com o ensino oficial, no período de janeiro a julho de 1857, relacionam-se alguns dos destinatários das “mesadas dos estudantes das Faculdades de Direito e as de Medicina, do Colégio Pedro II, Academia de Belas Artes, de uma menina do Asilo de Sta. Leopoldina e duas no Colégio de Surdos-Mudos, de um estudante de música e para a educação das filhas de alguns criados.” (Apud LACOMBE, 1977, p. X)<sup>405</sup>

<sup>400</sup> A dotação da Casa Imperial entre 1841 e 1889 era de 800:000\$000 réis, enquanto a despesa geral do Império cresceu no mesmo período de 15.000:000\$000 para 153.148:000\$000 réis. LACOMBE, Américo Jacobina. Prefácio. In: *Dom Pedro II e a cultura..* op. cit. p. VIII.

<sup>401</sup> Arquivo Nacional, fundo/coleção da Casa Real e Imperial Mordomia Mor, datas-limite (1838-1889), fundo 027 A, guarda SDE, documento 165, 23 set. 1881.

<sup>402</sup> No decreto de 30 de setembro de 1826, assinado pelo ministro do Império José Feliciano Fernandes Pinheiro, visconde de São Leopoldo, encontramos a ausência da denominação “Imperial” para a Academia: “manda executar o novo estatuto da Academia de Belas Artes”, e no decreto de 30 de novembro de 1831, assinado por Lino Coutinho chegavam novos estatutos para a Academia de Belas Artes. Então até 1831, ela ainda não é imperial. *Organizações e programas ministeriais: regime parlamentar no império.* op. cit. p. 18; FLEIUSS, Max. *História administrativa do Brasil.* op. cit. parte quarta, Regências: Provisória e Definitiva, Trina e Uma, p.153-187. p. 180.

<sup>403</sup> “Art. 1º O Seminário de S. Joaquim é convertido em colégio de instrução secundária. Art. 2º. Este colégio é denominado Colégio de Pedro II. Palácio do Rio de Janeiro, em 2 de dezembro de 1837, 15º da independência e do império. Pedro de Araújo Lima. Bernardo Pereira de Vasconcelos.” *Coleção das leis do Império do Brasil de 1837.* parte 2, decreto de 2 de dezembro de 1837, p. 59-61. Na parte 2 da Coleção, todos os decretos são inumerados. Ver também: MARINHO, Ignezil; INNECO, Luís. op.cit última página inumerada.

<sup>404</sup> *Coleção das leis do Império do Brasil de 1854.* tomo 17, parte 2ª, seção 46ª, decreto 1.428, p. 295-300, 12 set. 1854, aprovando o regulamento da reforma do ensino primário e secundário no município da corte. Criado dentro da “Reforma Pedreira”, promovida pelo ministro do Império, Luís Pedreira do Couto Ferraz, barão do Bom Retiro, diante da pasta no período de 6 de setembro de 1853 a 3 de maio de 1857. Em sua pessoa se concentraram os ministérios e secretarias de Estado: da Justiça, Estrangeiros, Fazenda, e Guerra e Marinha, e o marquês do Paraná, Honório Hermeto Carneiro Leão, como presidente do Conselho, o 12º. Gabinete do Império do Brasil. LACOMBE, Luís Lourenço. op. cit. cap V, Relação dos ministros do Império, p. 77-85 e RHEINGANTZ, Carlos G. *Titulares do Império.* op. cit. p. 24.

<sup>405</sup> LACOMBE, Américo Jacobina. Prefácio. In: *D. Pedro II e a cultura.* op. cit. Sobre as mesadas e orçamentos do Império leia-se: CARVALHIO, José Murilo de. *D. Pedro II: ser ou não ser.* coord. Elio Gaspari e Lilia M. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Perfis brasileiros). cap. 14, O bolsinho imperial, p. 97-100; DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985.* São Paulo: Perspectiva, 1989. (Estudos, 108). cap. 2. 3. Pedro II como patrono das artes, p. 21-31.

No campo ainda do ensino, o Imperial Colégio Militar teve seu regulamento aprovado em 1889: “Instituto de instrução e educação militar, destinado a receber gratuitamente, os filhos dos oficiais efetivos, reformados e honorários do Exército e da Armada: e mediante contribuição pecuniária, alunos procedentes de outras classes sociais”.<sup>406</sup> Estendendo a educação e cultura às ciências, tem-se a Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro,<sup>407</sup> tornada Academia Imperial de Medicina, por decreto de 8 de maio de 1835.

A questão que se enuncia é de nível administrativo-institucional - controle e dotação do ensino público bem como de outras áreas -, onde algumas instituições já eram criadas com o Imperial, como o Imperial Instituto Baiano de Agricultura, de 1859,<sup>408</sup> o Imperial Instituto Fluminense de Agricultura, de 1860,<sup>409</sup> e o Imperial Observatório do Rio de Janeiro.<sup>410</sup> Em outros, o nome de Imperial foi incluído posteriormente.

No âmbito das instituições particulares imperiais, dentre as várias que existiram, podem-se citar a Imperial Sociedade Amante da Instrução, a Imperial Companhia de Navegação a Vapor e Estrada de Ferro de Petrópolis, a Imperial Fábrica de camisas para homens Madame Gretem e Irmã, e Imperial Companhia Seropédica.<sup>411</sup>

Em relação ao Liceu de Artes e Ofícios, é certo que a nova instituição de ensino particular, ao receber o título de Imperial, poderia elevar-se qualificativamente com a Academia Imperial das Belas Artes, e com a atenção especial do imperador, ascender em grande prestígio, mas longe de sequer igualá-la na produção simbólica e sua representação. Pode-se conferir que d. Pedro II distinguia não só o ensino oficial, mas de uma outra forma também oficial, solucionava o ensino artístico promovido pela esfera particular, com a concessão do título de Imperial. Assim ampliava às artes e ofícios, que como se sabe, foi a

<sup>406</sup> *Organizações e programas ministeriais: regime parlamentar no Império*. op. cit. p. 241.

<sup>407</sup> A Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro foi instituída em 28 de maio de 1829, com estatutos de 15 de janeiro de 1830 e instalação em 24 de abril do mesmo ano. FLEIUSS, Max, op. cit. p. 136; 172; 197.

<sup>408</sup> Decreto n.2.500-A, de 1º de novembro de 1859, assinado por João de Almeida Pereira Filho, ministro do Império. *Organizações e programas ministeriais: regime parlamentar do Império*. op. cit. p. 122.

<sup>409</sup> Decreto no. 2.607, de 30 de junho de 1860, assinado por Francisco Vilela Barbosa, marquês de Paranaguá, ministro da Justiça. Idem. p. 123.

<sup>410</sup> O decreto n. 8.128, de 25 de junho de 1881, assinado pelo Barão Homem de Melo, mandando executar o regulamento para o Imperial Observatório do Rio de Janeiro. Idem. p. 189. Francisco Inácio Marcondes Homem de Melo assumiu a pasta do Império por duas vezes: de 28 de março a 30 de abril de 1880 e de 18 de maio de 1880 a 2 de novembro de 1881. LACOMBE, Luís Lourenço. op. cit. cap. V, Relação dos ministros do Império, p. 77-85.

<sup>411</sup> Para a primeira, *Jornal do Commercio*, n. 2, 2 jan. 1853, segunda, n. 4, 4 jan. 1853; terceira, n. 11, 11 jan. 1854; a última, n. 12, 12 jan. 1854.

intenção primeira e assim criada, por seu avô, d. João VI, a primeira escola a ensinar as belas-arts no Brasil, como Real Escola de Ciências, Artes e Ofícios. Lebreton construiu o projeto direcionando para as três áreas.<sup>412</sup> Era a necessidade daquele ano de 1816, e continuou sendo, porque a Academia se tornara espaço privilegiado dos que produziam arte, de um lado os que ensinavam arte, e do outro, os que queriam aprender arte. Mesmo com Manuel de Araújo Porto Alegre como diretor da AIBA,<sup>413</sup> instituindo os cursos noturnos para o aprendizado oficial em 1859, não conseguiu sua permanência, dentro do território de excelência do altarmor da arte brasileira do século XIX. Portanto a Academia ficou com a arte e o Liceu com os ofícios. Foi assim e ainda é assim, a cisão institucional dos órgãos governamentais: foram constituídos e decretados pelo Império e até hoje lutam em direção à distinção.

O título conferia uma parceria de face institucionalizante, mas ainda assim era denominação agregada adquirida de baixo para cima, e concedida de cima para baixo. O que constitui uma disputa de alcance de intenção igualitária das forças do poder. O título intermediava social e culturalmente estes universos, tornando mais confortável o convívio entre os dois. A Academia Imperial das Belas Artes ascendeu ao ensino superior, elevando sua esfera no momento da República, para Escola Nacional de Belas Artes,<sup>414</sup> e o Liceu de Artes e Ofícios permaneceu no ensino técnico, de grau intermediário.

---

<sup>412</sup> BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton: sobre estabelecimento de dupla Escola de Artes do Rio de Janeiro, em 1816. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*: Ministério da Educação e Cultura, 14, p. 280-307, 1959.

<sup>413</sup> Dentro da Reforma Pedreira. Neste ano os estatutos da AIBA dicotomizavam as categorias de “aluno artífice” e “aluno artista”. Manuel de Araújo Porto Alegre (29 nov. 1806, Rio Pardo, Rio Grande do Sul – 29 dez. 1879 Lisboa, Portugal). Em 1874 ganhou de S. M. o Imperador d. Pedro II, o título de barão de Santo Ângelo. DENIS, Rafael Cardoso. A Academia Imperial de Belas Artes e o ensino técnico. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro. op. cit. p. 181-195.; FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850-1890*. op. cit. cap. II, Manuel de Araújo Porto Alegre: a serviço da Academia e a serviço do Império, p. 68-117. Sobre Manuel de Araújo Porto Alegre, leia-se: PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Manuel de Araújo Porto Alegre: uma auto-biografia inédita. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: a. X, p. 575-596, II e IV trim. 1930; ANTUNES, De Paranhos. *O pintor do Romantismo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943; GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 14, p. 17-120, 1959. XEXÉO, Pedro Martins Caldas. Manuel de Araújo Porto Alegre: uma coleção de desenhos. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1987. s. n. p.

<sup>414</sup> Permaneceu Escola Nacional de Belas Artes com *status* das faculdades integrantes da Universidade do Brasil. Após a reforma universitária, individualizou-se, para o estado, em Universidade Federal do Rio de Janeiro, a partir da lei 5.540 de 28 de novembro de 1968. Passa ao nome de Escola de Belas Artes, e em 1975 foi transferida do endereço do Museu Nacional de Belas Artes, para o Campus Universitário da UFRJ, na Ilha do Fundão, zona norte da cidade. O prédio de Montigny para a Academia, fundado em 1826, foi demolido em 1938 e sua conhecida fachada encontra-se no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, na zona sul. Para a lei, leia-se: NISKIER, Arnaldo. *10 anos de LDB: uma visão crítica*. Rio de Janeiro: Consultor, 2007. cap. Leis que ainda vivem: é hora de consolidar a LDB. p. 72



Com a marca de oficina, a imagem foi fossilizada nas matrizes, impressa numa história de longa duração, desde os tempos das cartas de jogar, registros de santos, da tipografia da Mogúncia e edições de Nüremberg, sendo sempre posicionada no universo indissolúvel da arte menor. Assim fez entender, na historiografia do Renascimento, Giorgi Vasari - autor que construiu a questão reprodutiva, pela sua prova mecânica, na condição separatista radical de duas dimensões e planos artísticos. Platão entendia a poesia como as manifestações das artes visuais, para além da ordem mecânica. Esta deveria ser discutida no plano da imitação, subordinada duplamente pela idéia, plano intelectual.<sup>415</sup> No Renascimento, as artes visuais ascendem pelo Humanismo à qualificada expressão do pensamento artístico, antes intelectualizado, que pela sua face mecânica-oficinal. Mas condição esta de primazia das artes da pintura, escultura e arquitetura. Para a gravura em sua matriz de entendimento, esta se fossilizava no tempo, aguardando existência, pela reprodução, e pela lógica seqüencial das competências que são necessárias para o processo. Foi caracterizada a imagem impressa, pela face sim de instituição mecânica à de concepção intelectual.

A gravura então chega ao Liceu de Artes e Ofícios em 1914, na permanência da face oficial, adotada, ainda no início do século XX, pelas mãos de gravador em metal, Carlos Oswald.<sup>416</sup> Em 1951<sup>417</sup> inicia-se um processo de afirmação da gravura em sua face artística

---

<sup>415</sup> “Em *A República*, livro X, 605 b, poesia e pintura são descritas implantando na alma dos indivíduos a ‘má conduta’ e ‘criando fantasmas a uma distância infinita da verdade’. A cama pintada pelo artista era, por exemplo, a cópia da cama feita pelo artesão, cópia que, por sua vez, era a imitação da idéia de cama”. CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. trad, Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. cap. 1, As teorias ambientais: Platão ou a origem do teórico para a arte, p. 27-53. p. 29.

<sup>416</sup> Carlos Oswald (Florença, 1882 – Rio de Janeiro, 1972). Filho do maestro brasileiro Henrique Oswald, estudou na Escola de Belas Artes de Florença, vem ao Brasil pela primeira vez em 1906, volta em 1913, e no ano seguinte monta o atelier de gravura no LAO. Entre seus alunos estão os nomes da gravura brasileira, de Darel Valença, Fayga Ostrower, Poty, Renina Katz. Suas gravuras em sua grande maioria são de ordem autoral, mas em *Rapto das Sabinas* de 1909, segundo a estátua de Cellini na Piazza della Signoria em Florença, exemplifica sua gravura de reprodução. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. coord. Walmir Ayala. Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1977. (Dicionários especializados, 5) 4 v. V. 3, p.304.

<sup>417</sup> Ofertadas as técnicas de gravura de talho-doce, água-forte e a xilogravura. TÁVORA, Maria Luisa Luz. Primórdios do ensino da gravura artística na Escola Nacional de Belas Artes: algumas considerações. *Anais Seminário EBA 180*. op. cit. p. 435-450, 20-22 nov. 1996.

consolidada na ordem autoral, na Escola Nacional de Belas com Raimundo Cella,<sup>418</sup> seguido de Oswaldo Goeldi.<sup>419</sup> Ambos os cursos assistidos por Adir Botelho.<sup>420</sup>

O fazer e o ensino da gravura fizeram-se e circularam na esfera pública iniciados no Arquivo Militar e, na esfera privada, no comércio, ainda caracterizado no sistema mestre-aprendiz, contrariando a lógica do ensino acadêmico oficial, que interrompeu o sistema em 1861, quando o Imperial Instituto Artístico disponibilizará um curso de xilogravura, o primeiro neste processo e do universo da impressão, no Brasil, de constituição autônoma e independente.

Simon Pradier não sabia o quanto deixaria estagnada a virtude da imagem impressa, se não abandonasse sua missão de introduzir, “cá entre os brasileiros” o ensino da arte maior da gravura.<sup>421</sup> O gravador d’el rei não imaginaria o prejuízo que ele dissipou em negar à Academia o direito e lugar de distinção que merecia a gravura e seu ensino. Como que para corrigir, o comércio e os estabelecimentos litográficos particulares surgiram estabelecendo um espaço imagético na sociedade, que já tinha sido há muito instituído intensamente na Europa e nos Estados Unidos.

<sup>418</sup> Raimundo Brandão Cella (Sobral, Ceará, 1890 – Rio de Janeiro, 1954). Desenhista, gravador, professor e engenheiro. Sua gravura está absoluta da luz e litoral de seu estado. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. org. Carlos Cavalcanti. Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1973. 4 v. V. I, p. 95.

<sup>419</sup> Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, 1895-1961). A gravura arrebatadora de Goeldi embebida do expressionismo alemão situa-se como referência para a gravura autoral no século XX..Com uma economia de palavras, Goeldi sussurra na madeira emoções intensas da vida profana e vulgar.

<sup>420</sup> Adir Botelho (19 ). Xilogravador, professor e crítico de arte. Foi o primeiro aluno do curso da ENBA. Foi assistente de Cella até o ano de sua morte em 1954, e de Osvaldo Goeldi também até a sua morte em 1961, assumindo por 43 anos, até o ano de 2004, quando se aposentou como professor titular de gravura. A obra de Adir Botelho tem muito mais, em sido e a ser, mas, só *Canudos*, extensa obra de complexa história xilográfica da saga de Antônio Conselheiro, na forma mesmo de um cantar de gesta, justificaria sua inserção no melhor da gravura brasileira. LUZ, Angela Ancora da. Adir Botelho: a gravura e a Escola de Belas Artes. In: BOTELHO, Adir. *Canudos: xilogravuras*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ, 2002. p. 7-18.

<sup>421</sup> Segundo Escrangolle Taunay, Charles Simon Pradier – abridor -, ganhava os mesmos 800\$000 réis dos outros professores: de pintura de história, pintura de paisagem, escultura, arquitetura. Ou seja, era tão importante o seu métier, quanto a arte de Debret, as linguagens dos irmãos Taunay e o premiado Grandjean de Montigny. Já no despacho de n. 64 de 7 de abril de 1825 do Ministério dos Negócios Estrangeiros, comunica-se que: “[...] Desejando s. m. o imperador que haja nesta corte uma das litografias de nova invenção, determina que v. s. proceda a comprar a dita litografia e remetê-la para esta Secretaria de Estado, ajustando logo igualmente por preço razoável um mestre, em proporção do que vencem aqui os das Belas Artes, os quais tem de ordenado anual seiscentos mil réis.” Seria um valor atribuído e não o verdadeiro? Trata-se do mestre litógrafo suíço Johann Steinmann, importado diretamente para a oficina litográfica do Arquivo Militar. Os valores de percebimento, mesmo que identificados diferentemente, não desqualificam a categoria do professor, gravador ou litógrafo. O que se apresenta é a forma equânime do juízo utilizado para definir os mesmos valores, ou seja na mesma hierarquia dos pintores, do arquiteto e do escultor. FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976. cap. 4, A litografia no Brasil, p. 179-251. p. 186; TAUNAY, Afonso de E. A Missão Artística de 1816. *Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 18, p. 1-353, 1956.

### 5.5. Concessão de mercê para a imagem impressa

Para os estabelecimentos litográficos do país que requereram o título de Imperial, encontram-se nos registros do Arquivo Nacional, apenas cinco no total dos 191 processos. Três pedidos na corte, um em São Paulo e outro em Porto Alegre. São eles, apresentados em ordem cronológica:

**TABELA N. 3. PROCESSOS DE ESTABELECIMENTOS LITOGRAFICOS**

| <b>Razão social</b>            | <b>Data de entrada do requerimento</b> | <b>Data do despacho</b>               |
|--------------------------------|----------------------------------------|---------------------------------------|
| Brito & Braga                  | Corte, 26 jan. 1859                    | P. P. 22 mar. 1859 <sup>422</sup>     |
| Fleiuss Irmãos & Linde         | Corte, 25 ago. 1863                    | P. P. 25 set. 1863 <sup>423</sup>     |
| Emílio Weidmann                | Porto Alegre, 25 jan. 1866             | Sem despacho <sup>424</sup>           |
| Jules Martin                   | São Paulo, 14 out. 1875                | Despacho, 25 out. 1875 <sup>425</sup> |
| Adolfo de Castro e Silva & Cia | Corte, 17 jan. 1884                    | P. P. 25 jan. 1884 <sup>426</sup>     |

Os termos da súplica eram definidos a partir do perfil do proprietário e a descrição e empreendimentos do estabelecimento. De modo que ficava em juízo o indivíduo, como empregador, se de homens livres, nacionais ou estrangeiros, e não proprietário de homens.

<sup>422</sup> Arquivo Nacional, código de fundo NP, seção de guarda SDE, notação COD 809, 4 v., V. I, doc. 31.

<sup>423</sup> Idem, V. II, doc. 20.

<sup>424</sup> Idem, V. II, doc. 7.

<sup>425</sup> Idem, V. III, doc. 51.

<sup>426</sup> Idem, V. I, doc. 2.

Todos os que estão neste caso, se auto-dignificam com um produto que não se origina da mão de obra escrava, certos de que atingiriam seguramente os anseios do próprio imperador que estimulava ações neste sentido. O que se apresenta no comércio e na indústria citadina, em seus diversos ramos, são argumentos de suplicação, baseados numa liberdade de dimensões democráticas. Enquanto na agricultura, a aristocracia do açúcar pernambucana, a cafeicultura valeparaibana e o plantio do tabaco na Bahia se encontravam solidamente instituídos sob o sistema escravista, o comércio e a indústria descolavam desta constituição econômica tão caracterizadamente do regime colonial e vantajosamente continuada no Império, para uma economia mais europeizante, de força de trabalho livre. Para além das questões éticas do estabelecimento e por consequência a qualidade do produto, a aferição moral do proprietário também era definida. O juízo ético e moral determinava os pareceres dos subdelegados dos distritos das freguesias, funcionários que efetivavam o contato com os donos das firmas e conferiam suas instalações comerciais.

## **BRITO & BRAGA**

( folha 1)

N. 506-59

Ao Sr. Inspetor Geral interino das Obras Públicas para informar sobre o estabelecimento do suplicante. Secretaria d'Estado dos Negócios do Império, em 27 janeiro de 1859

P. Portaria em 22 de M<sup>ço</sup> de 1859

Sim

Parece que os suplicantes estão no caso de obter a graça que impetram, visto o seu estabelecimento estar em grande escala. Inspeção Geral das Obras Públicas em 19 de março de 1859.

Francisco Januário Passos

Insp.or Geral Int.

( folha 2)

Senhor

Brito & Braga estabelecidos há mais de dez anos com oficina de litografiana Travessa do Ouvidor n<sup>os</sup> 15 e 17, uma das Oficinas mais antigas desta Capital e mais bem montada como atestam trabalhos que delas tem saído como sejam, os figurinos para a Guarda Nacional, Armada Imperial e magistratura e outros trabalhos para diferentes secretarias de Estado, e desejando os uplicantes darem mais importância a seu estabelecimento, respeitosamente pedem a V. M. Imperial a graça de lhes conceder o título de Imperial. Pedem a V. M. Imperial a graça de deferir-lhes como querem

Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1859

Brito & Braga

## **EMÍLIO WEIDMANN**

(folha 1, apenas a folha do requerimento sem despacho)

1<sup>a</sup>. D.<sup>a</sup> N.<sup>o</sup> 1 – (...) - 66

N. 242 - 66

Senhor

Diz Emilio Weidmann, residente nesta cidade, com oficina litográfica e gravura, que tendo, no regresso de vossa majestade da campanha, tido a honra de ser sua oficina visitada, por vossa majestade, que demorada e minuciosamente examinou todos os trabalhos, inclusive a planta desta capital, vossa majestade que o suplicante usasse do título de Imperial entretanto como para poder o suplicante usar dele é mister expressa concessão de Vossa Majestade, por isso o suplicante a vossa majestade lhe conceda de usar o título de imperial para sua oficina. P. a Vossa Majestade lhe conceda o título de imperial para sua oficina.

E. R. M<sup>ce</sup>

Porto Alegre, 23 de janeiro 1866

Emílio Weidmann

**JULES MARTIN**

Suba

3ª D. nº 20-75

P. P. 30 8bro

P.P. 30 de outubro 75

À vista do que expõe o Presidente da Província de São Paulo no ofício, parece-me que o suplicante está no caso de ser atendido.

Em 25-10-75

J. R. Sarmento J<sup>or</sup>

D'acordo

25 -8bro-75

Ferreira de Aguiar

Senhor

Jules Martin, súdito francês e residente na capital da província de São Paulo, tendo merecido de vossa Majestade Imperial a honra de uma visita ao seu estabelecimento litográfico e desejando que este receba o título de Imperial, vem respeitosamente solicitar a vossa majestade imperial, a graça de lho conceder. Pede a vossa majestade imperial benigno deferimento.

E. R. M<sup>ce</sup>

São Paulo, 14 de outubro de 1875

Jules Martin

( folha 2)

2ª Seção Palácio do governo da província de São Paulo em 16 de outubro de 1875

N. 67

3ª. Dir

Ilmo. Exmo. Sr.

Tenho a honra de passar as mãos de V. Exa. o requerimento do súdito francês Jules

Martin. O suplicante reside nesta Capital, onde goza de bom conceito. Ele tem um estabelecimento litográfico inquestionavelmente o melhor que dessa espécie existe na capital. Neste foi litografada uma carta litográfica da província, e que recomenda-se pela nitidez. A concessão da graça solicitada será talvez um incentivo para o suplicante dar mais desenvolvimento ao estabelecimento, com quanto satisfaça as necessidades atuais. V. Exa. porém resolverá como melhor julgar.

Deus Guarde a V. Ex<sup>a</sup>

Ilmo. Ex. Sr. Conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império

Sebastião Maria Pereira

## **ADOLFO DE CASTRO SILVA & CIA**

(folha 1)

Titulo de Imperial

P. Portaria em 25 – 1 - 84

Adolfo de Castro & Cia, estabelecidos à rua da Quitanda n. 115 com loja de papel e oficinas de tipografia, litografia e encadernação, pedem o título de Imperial para o mesmo estabelecimento. Penso que se pode conceder a graça impetrada, dispensando-se a audiência do des.<sup>or</sup> Chefe de Polícia, por que as informações que nestes casos se pedem serão como me parece natural, prestadas pelo subdelegado da freguesia da Candelária, o q<sup>e</sup> no atestado junto, firmado também por mais duas pessoas de conceito, abona a importância do estabelecimento dos suplicantes, bem assim a reputação destes. S. Exa., porém. Resolverá o que for mais acertado.<sup>3ª</sup>.  
Diretoria da Secretaria do Império, 17 de janeiro de 1884

J. R. Sarmiento J<sup>or</sup>

De acordo

Midosi

(folha 2)

Ilmo. Sr. Subdelegado da freguesia da Candelária

Adolfo de Castro e Silva e (?) Albino José de (?) e Silva negociantes estabelecidos nesta Praça à rua da Quitanda n. 115, sob a firma de Adolfo de Castro Silva, Companhia com loja de papel e oficinas de tipografia, litografia e encadernação, precisa que V. S. lhes ateste se estão no caso de impetrarem o título de Imperial para o seu estabelecimento. Nestes termos

P. a V. Sa. deferimento

E. R. M.

Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1884

Adolfo de Castro Silva & Comp.

-----

(no verso)

Atesto a importância do comércio dos suplicantes e a (?) de que gozam estão os mesmos de impetrarem a graça que desejam. Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1884

O Subdelegado

João José (?) Reis

Conforme quanto atesta o Sr. Subdelegado pois que gozão de (?) o conceito e tem um estabelecimento importante.

João Batista da Fonseca

Confirmo in fatum quanto se alega a favor dos suplicantes. Rio, 12 de janeiro de 1884.

A. P. da Costa Pinto

Re<sup>co</sup>, verdades as três firmas supras

Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1884

Pedro (?) de Castro

Pg. 1200 rs

(folha 3)



Senhor

Adolfo de Castro e Silva & Cia estabelecidos à Rua da Quitanda n. 115 com loja de papel e oficina de tipografia, litografia e encadernação, vem sollicitar de V. M Imperial a graça de conceder aquele estabelecimento o uso do título de Imperial.

E. R. M<sup>ce</sup>

Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1884

Adolfo de Castro Silva & Cia

O comércio da letra e imagem, suplicante da estreita cumplicidade do título de Imperial, constituía e identificava o seu lugar entre seus concorrentes, nos planos civil e jurídico da sociedade. Capaz inclusive de ultrapassar fronteiras regionais e alcançar territórios inter-províncias de exportação. A formação societária institucional do governo com o comércio e indústria legitimou a nacionalização de um produto distinto, privilegiado e meritório de título. Os títulos nobiliárquicos aos atores do poder e os títulos de Imperial, aos produtores de poder.

Não querer entender a distinção do título é afastar o comércio das discussões de representação sócio-políticas do Império do Brasil e impedir a identificação das relações econômicas e culturais de um campo construído no horizonte do trabalho livre.<sup>427</sup> No foco do discurso específico da reprodutibilidade da informação, é reduzir o papel que tanto o proprietário, propriedade, produção e produto comerciais exerceram na instituição e disseminação da cultura visual no país. Pelo viés inclusive da gravura original do jornalismo humorístico caricato em circulação no segundo reinado.

O processo “Brito & Braga”, como demonstra o despacho no próprio requerimento de 26 de janeiro de 1859, conseguiu a mercê deferida em 22 de março do mesmo ano. Então, ao

<sup>427</sup> CARONE, Edgard. *O Centro Industrial do Rio de Janeiro e sua importante participação na economia nacional (1827-1977)*. Rio de Janeiro: Centro Industrial do Rio de Janeiro/Cátedra, 1978. 1ª. parte “Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (1827-1904) - Entre o mundo da agricultura e o mundo da indústria: o problema da mão de obra, a questão do ensino e a pedagogia das exposições”, p. 13-68; BARROS, Eudes. *A Associação Comercial no Império e na República*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1978. primeira parte, Alvorecer do espírito comercial no Brasil: Corpo do Comércio; segunda parte, Consolidação do comércio e pioneirismo industrial: Sociedade dos Assinantes da Praça; terceira parte, Perspectiva de um novo século: Associação Comercial do Rio de Janeiro”, p. 19-164.

dar entrada, ter solicitado informações do Inspetor Geral de Obras Públicas em 27 de janeiro, portanto no dia seguinte, o processo já se encontrava em trâmite, e ter parecer favorável deste em 19 de março até o deferimento, tem-se uma resultante, uma portaria passada em cerca de 53 dias, quase dois meses. Devem-se compreender uma rápida decisão, valendo considerar que ao regime burocrático complexo e bem definido em seções e atribuições dentro do Ministério do Império, trazia uma eficiente qualificação. Os papéis circulavam nos órgãos competentes e conseguiam serem resolvidos em curtíssimo prazo de tempo, para obtenção das respostas às súplicas impetradas. Aqui, no caso, Brito & Braga se houve alguma demora partiu de competência alheia ao território da 2ª. Seção do Ministério. Esta demora foi de responsabilidade do Inspetor Geral Interino das Obras Públicas, pois que, o despacho a ele emitido pela Secretaria em 27 de janeiro, fora respondido somente em 19 de março de 1859.

A oficina litográfica Brito & Braga baseia seu pedido de graça nos dez anos que funciona na Corte. É verdade que se comprova, ao fazer-se anunciar pela primeira vez no *Almanak Laemmert* do ano de 1849, na rua do Ouvidor, 51 e a partir de 1852, na rua Nova do Ouvidor, 17. Porém na *Relação dos estabelecimentos de impressão, litografia e gravura (1831-1891), da Câmara Municipal da Cidade do Rio de Janeiro*, só consta cadastrada no ano de 1853.<sup>428</sup> Continua anunciando no almanaque, mas curiosamente não faz uso do título que requereu, como quinto dentre os quinze anunciantes. Inscreve-se: “Brito & Braga, rua Nova do Ouvidor, 25”. Por que teria pedido a concessão da graça e não praticado a mercê recebida? Neste ano, só a Litografia de Heaton & Rensburg se intitulava “Litografia da Casa Imperial”, anúncio ilustrado com as armas imperiais<sup>429</sup> e endereço na rua da Ajuda, 68.<sup>430</sup>

Outro argumento da firma, na pretensão do título, fora enfatizar a prestação dos serviços impressos para o Estado, como para a Guarda Nacional, Armada Imperial, Magistratura e “diferentes secretarias”.

As oficinas litográficas de Emílio Weidemann, em Porto Alegre, e Jules Martin em São Paulo, pedem a “vossa majestade imperial benigno deferimento”, no mais exemplar dos

<sup>428</sup> O primeiro estabelecimento a se registrar foi de Steinmann em 1831, na rua do Cano, 85 e o último em 1881 o nome de Pedro Monr, na rua de S. Pedro, 170. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, COD 43.1.22.

<sup>429</sup> Lembrar que atos que envolviam ou diziam respeito à Casa Imperial eram despachados pelo Mordomo Mor, e não pelo Ministério do Império. Caso típico da Heaton & Rensburg.

<sup>430</sup> IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A idade da pedra ilustrada....* . op. cit. v. 1, cap. “A litografia na corte: a marca Heaton & Rensburg”. p. 299-310 e v. 2, cap. 5 “Relação de oficinas litográficas (1831-1900)” , p. 579-618.

casos de serem atendidos, quando se apoiam no próprio juízo do imperador. Com a conferência e indicação do monarca para o uso do título de imperial, em visita às cidades, o requerimento completava-se em importância. Nem por isso, deixou de ser aferido pelo presidente da província de São Paulo, Sebastião Maria Pereira. Sua excelência afirma que o suplicante “goza de bom conceito” e que é “inquestionavelmente o melhor que dessa espécie existe nesta capital”, e adiante entende, o que deveria ser entendido, no complexo conjunto de compreensão e uso do título de Imperial e o que ele representava: “A concessão da graça solicitada será talvez um incentivo para o suplicante dar mais desenvolvimento ao estabelecimento”.<sup>431</sup>

Em relação a prazos, verifica-se que o requerimento dá entrada em 14 de outubro de 1875 na própria cidade de São Paulo. Chega ao presidente da província que envia à Corte o ofício de data de 16 de outubro, endereçado ao conselheiro e ministro e secretário de Estado, José Bento da Cunha e Figueiredo,<sup>432</sup> anexando o requerimento do súdito. Em 25 do mês o diretor da 3ª. Diretoria, J. R. Sarmento Júnior pronuncia-se a favor do suplicante “À vista do que expõe o presidente...”, referendado no mesmo dia por Ferreira de Aguiar. No fim o processo concluído e deferido em 30 de outubro de 1875. Um resultado para o serviço público imperial de 16 dias, do início ao fim. Além da circulação inicial do requerimento do suplicante, à chegada ao chefe maior do executivo da província, havia a remessa pelos correios<sup>433</sup> para a Corte. No Ministério do Império, a distribuição para a seção ou diretoria competente, para análise dos termos do presidente e envio ao ministro que finalmente deferia ou não.

Não pode-se descrever o circuito administrativo do processo de Emílio Weidmann de 23 de janeiro de 1866, da província de São Pedro do Rio Grande do Sul,<sup>434</sup> por ser o

---

<sup>431</sup> Arquivo Nacional, código de fundo NP, seção de guarda SDE, notação 809, V. III, documento 51. Jules Martin.

<sup>432</sup> 26º. Gabinete, constituído em 25 de junho de 1875, tinha o Ministro da Guerra, Duque de Caxias, como presidente do Conselho, e na pasta do Império José Bento da Cunha e Figueiredo, visconde do Bom Conselho, senador e conselheiro de Estado, substituído em 15 de fevereiro de 1877 pelo deputado Antônio da Costa Pinto e Silva. *Organizações e programas ministeriais: regime parlamentar no império*. op. cit. p. 171-176.

<sup>433</sup> A responsabilidade administrativa dos correios também era do Ministério do Império, da 3ª. Sessão nos anos de 1844 a 1859, como a Estatística, Indústria, Concessão de patentes de inventor, Comércio... De 1859 a 1861 já é a 6ª. Seção a encarregada pela Agricultura, Comércio e Indústria. De 1861 a 1868 a 4ª. Seção tratava do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Academia de Belas Artes entre outras, e neste período da Academia de Medicina cuidava a 5ª. Seção. Alguns exemplos das distintas competências das seções do Ministério do Império, uma burocracia determinada e específica, organizada e eficiente.

<sup>434</sup> Mais requerimentos desta província: da capital, Porto Alegre: Francisco José de Leão e José Pedro Alves com Fábrica de óleos vegetais (22 nov. 1865) e o citado Emílio Weidmann com estabelecimento litográfico (22

requerimento documento único sem nenhuma descrição ou despacho. Mas, sua litografia inscreve-se na história, por ter sido visitada pelo Imperador, por ocasião da campanha do monarca nos territórios da guerra do Paraguai, demonstrando seu interesse pelas questões da imagem e de sua reprodução.

A penúltima razão social em questão é de Adolfo de Castro Silva & Cia, requerida em 12 de janeiro de 1884. Apresenta-se nos papéis do processo, na lógica burocrática adotada da 3ª. Diretoria, nas mãos ainda desde os anos de 1875, de J. R. Sarmento Júnior, um relatório, em papel pautado com caligrafia clara, reunindo a razão e o endereço do suplicante. E na relação costumeira, sobre proprietário e propriedade, o relator decide suprimir os serviços do desembargador Chefe de Polícia, “por que as informações que nestes casos se pedem serão como me parece natural, prestadas pelo subdelegado da freguesia [...] o que no atestado junto, firmado também por mais duas pessoas [...] abona a importância...” Tudo finaliza com “S. Exa. porém, resolverá o que for mais acertado.”

Neste processo os próprios donos se antecipam e pedem em 9 de janeiro um atestado ao senhor subdelegado da Freguesia da Candelária, João José (?) Reis, se “estão no caso de impetrarem o título de Imperial para o seu estabelecimento”, que concorda com “a importância do comércio dos suplicantes” e assina em 10 de janeiro. Juntos estão mais os dois atestados de João Batista da Fonseca e A. P. da Costa Pinto, ambos assinados em 12 de janeiro e reconhecidas as “três firmas” por Pedro de Castro, ao custo de 1.200 rs, em 14 de janeiro de 1884.

Não era acessível a todo comerciante almejar tal *status*, só os bem estabelecidos e sucedidos, haveriam de ter a quantia para entrada do requerimento na Secretaria de Estado dos Negócios do Império, de 200rs, para o pagamento de papéis de intercurso processual e finalmente o título de imperial, no valor de 20\$000 rs. Para termo de comparação, um título pagava a anuidade para as províncias, da assinatura da *Revista Illustrada* com cerca de 52 números de imagem e informação.

---

jan. 1866) ; da cidade de Pelotas, José de Seixas com o Colégio São Salvador (26 out. 1865); Antônio Luis Leite, com fábrica de chapéus (26 out. 1865) e José Álvares de Sousa Soares, requerendo o título de Imperial para o Parque Pelotense (2 out. 1889). Para o primeiro: Arquivo Nacional, código de fundo NP, seção de guarda SDE, notação 809, V. II, doc. 18; o segundo, V. II, doc. 7; o terceiro, V. III, doc. 24, o quarto, V. I, doc. 17, e o quinto, V. III, doc. 1.

Outro resultado do Ministério do Império: o pedido de atestado ao subdelegado pelo suplicante no dia 9, no dia seguinte, 10 de janeiro o atestado, dia 12 o requerimento, dia 14 os donos reconhecem os três textos de abono e dia 25 ainda de janeiro, o despacho favorável, “P. Portaria”. Ou seja, depois do dia 14 de janeiro, após o abono e o reconhecimento deste, o requerimento e seus papéis entram no órgão executivo. Logo, cerca de 10 dias! ou menos, para uma resposta clara e objetiva, “Deferido” e “P. P.”, ou “Indeferido”!

## 5. 6. Empresa da imagem: o parque gráfico do Imperial Instituto Artístico

O último processo reunido no Ministério e Secretaria dos Negócios do Império era a quinta razão social da lista dos prestadores e comerciadotes da imagem impressa no *Almamank Laemmert*, que se fazia anunciar pela primeira vez: “Fleiuss Irmãos & Linde , rua Direita, 49, 2º. andar. Institutuo Artístico (pintura a óleo e aquarela): fazem as composições e ilustrações de livros científicos e artísticos de qualquer maneira.”<sup>435</sup>

O processo do Imperial Instituto Artístico reúne as informações prestadas ao subdelegado da freguesia do Sacramento, pelo principal proprietário do estabelecimento Henrique Fleiuss.<sup>436</sup> As ações do empreendedor alemão comprovam o dinamismo e determinação que o caracterizam. Fundamentado na produção de imagem, era de estabelecer com tecnologia diversificada, um lugar no comércio, na imprensa e também no ensino. Construiu uma marca no fluxo da cultura imperial na segunda metade do século XIX.

<sup>435</sup> A firma Fleiuss Irmãos & Linde anuncia no *Almanak Laemmert* nos anos de 1861 e 1862, como Instituto Artístico, na rua Direita, 49, 2ª andar. Em 1863 está no largo de São Francisco de Paula, 16. De 1865 até 1878 com a concessão de Imperial Instituto Artístico, mas a partir de 1868, a firma se desfaz, e só se anuncia, “Fleiuss (Henrique) Imperial Instituto Artístico”. Mudou várias vezes de endereço comercial: rua da Constituição, n. 3 em 1870; rua 1º. de Março, n. 21 em 1871 a 1873, a paritr deste ano indica “reside na rua do Cosme Velho, 46 e 48”; em 1874 volta à rua da Constituição, agora no número 21, acompanhado de seu endereço residencial e novamente à rua 1º. de Março, 77, em 1875 e de 1876 a 1878 “rua da Ajuda, chácara da Floresta, reside na rua do Cosme Velho 46 e 48”. A firma não se registrou na *Relação dos estabelecimentos de impressão, litografia e gravura da Câmara Municipal do Rio de Janeiro*, como registro, devido legalmente, para todos os estabelecimentos do ramo, e não foi caso único. IPANEMA, Rogéria Moreira de. *Idade da pedra ilustrada: litografia, um monólito na gráfica e no humor do jornalismo do Rio de Janeiro no século XIX*. op. cit. “Relação de oficinas litográficas”, V.2, p. 579-618.

<sup>436</sup> Henrique Fleiuss (Colônia, Alemanha 23 de agosto de 1823-(?) 1882). Chegou ao Brasil em 1858 e monta uma bem completa empresa de imagem e reprodução, com seu irmão Carl Fleiuss ( ? 1878) e o pintor e litógrafo Carl Linde ( ? – 1873). Primeiro chegou no nordeste do Brasil em 1858, visitando as Alagoas e Bahia, descendo ao Rio de Janeiro em 1859. No ano seguinte sai à luz a folha caricata *Semana Illustrada* (1860-1876). Em 1861, funda o Instituto Artístico, e em 1863, disponibiliza o ensino da arte da xilogravura, mesmo ano que passa a se chamar Imperial Instituto Artístico. FLEIUSS, Max. *Páginas de história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930. p. 351-371.

A empresa da imagem Fleiuss Irmãos & Linde chegou pronta para instalação, e logo se firmou no comércio do Rio de Janeiro com qualidade de recursos materiais e humanos, que ofertava para os universos da tipografia, da xilografia, da litografia e da fotografia. Comprovando a imprescindibilidade da imagem nos processos e veículos geradores de cultura, e numa bem estruturada empresa, afirma o estado da gravura corrente, nas práticas necessárias do cotidiano social. Com o título de Imperial, trocava de papel com o Estado, quem também nela se apoiava, imprimindo seu poder.

As bases da súplica do título estão para além do complexo parque gráfico que possui. Instituem-se em um produto gerado pelo profissionalismo e a força livre de trabalho de constituição multinacional: brasileiros, portugueses e alemães especializados.<sup>437</sup>

Três anos e meio após a fundação do estabelecimento, seus donos vêm no título de Imperial, a régia distinção que este representava, apresentando o requerimento da mercê em 25 de agosto de 1863. No intercurso do processo, segue-se a lógica burocrática competente para estas mercês. Logo à entrada, o ministro do Império, marquês de Olinda, manda por aviso, “P. A.”, de 15 de setembro ao Chefe de Polícia, informar, sobre o estabelecimento, as instalações do edifício, para a oficina, o trabalho e moradia dos empregados; quais suas nações, e sobre a escola de xilogravura e seus mestres. Em papel timbrado, sai da secretaria de Polícia da Corte a resposta ao aviso, de José Caetano de Andrade Pinto, juiz de direito e chefe de Polícia da Corte, no dia 17 do mesmo mês, anexada a uma cópia da resposta a este, solicitada por ofício, no dia 16, ao subdelegado do 1º distrito da freguesia do Sacramento, dr. Miguel da Silva Braga. As informações contidas, datadas do dia 17, no mesmo dia do envio do ofício ao ministro, foram prestadas “pelos donos do dito estabelecimento, relativas ao que consta no dito ofício, tendo a acrescentar que examinei o dito estabelecimento e julgo no caso de adquirirem o que requerem”. Tais informações também se apresentam em forma de cópia, como a resposta do subdelegado, reconhecidas “Conforme Francisco José de Lima”. E exatamente um mês após, o Instituto Artístico da Fleiuss Irmãos & Linde era Imperial, assumindo o Estado nas trocas de poder.

---

<sup>437</sup> Para litografia: 6 pessoas, 3 alemães, 2 portugueses e 1 brasileiro; impressão: 9 pessoas, 5 portugueses e 4 brasileiros; xilografia: 8 brasileiros; fotografia, 1 alemão; tipografia: 4 pessoas, 3 brasileiros e 1 português e caixeiros de escritório: 4 brasileiros. As instalações: 1 sala de desenho, 1 de tipografia, 1 de xilografia, 1 de pintura, 1 de litografia, 1 para laboratório e 2 para trabalhos finais.

Resumindo: sua excelência o ministro, manda aviso ao Chefe de Polícia no dia 15, no dia 16, este ofícia ao subdelegado, no dia 17, que responde, tendo já visitado e recebido as informações solicitadas aos donos, que o fazem no próprio dia 17, e no dia 25 está concedida a mercê do Título de Imperial para o Instituto Artístico.

A estrangeira-nacional Fleiuss Irmãos & Linde, diferentemente de Brito & Braga<sup>438</sup> concorrente já fixado na corte desde 1853, fez uso efetivamente da mercê concedida pelo Estado, qualificando a sua empresa com a distinção que a Coroa lhe conferira. Anunciou seu Imperial Instituto Artístico, nas páginas do *Almanak*, na seção interna e nas *Notabilidades*, e em sua folha, a *Semana Illustrada*, a partir do 3º ano, n. 148, de 11 de outubro de 1863, como em outras da imprensa.

O Imperial Instituto Artístico fez sua inscrição na história, no programa que pretendeu, de desenvolvimento da xilogravura, no corpo de uma empresa da imagem, creditada no ensino sistemático do processo, a partir da representação do primeiro curso particular de gravura no Brasil, autorizado pelo Estado. Interessado em iniciar e garantir a qualificação da arte e processo xilográficos no país, oferecia o aprendizado ao público jovem masculino. Certas obras dos alunos encontram-se, no segundo periódico editado pelo Imperial Instituto, a *Ilustração Brasileira* (1876-1878):<sup>439</sup>

A intenção de estabelecer uma escola de gravura em madeira (xilografia) em maior escala [...] aos pais que quiserem mandar educar seus filhos neste ramo de arte ainda pouco conhecido no Brasil [...] o aluno trabalharia diariamente (com exceção de domingos e dias de guarda) das 9 da manhã às 3 da tarde, assinaria um contrato, juntamente com seu pai ou tutor, obrigando-se a não deixar o estabelecimento antes do fim do terceiro ano, trabalharia o primeiro ano de aprendizagem sem receber ordenado algum não pagando, em compensação, coisa alguma pelo seu ensino receberia no segundo a gratificação de 120\$000, no terceiro a de 240\$000 e nos seguintes o seu salário seria aumentado conforme o progresso que fizesse. [...] os proprietários do Instituto ensinariam tudo o que fosse preciso para esta bela arte que, em um curto espaço, tornará os moços que lhe forem confiados *independentes*, e

<sup>438</sup> A razão social de Brito & Braga obteve o título de Imperial em 1859 e não vendeu sua marca com a titularidade que lhe foi concedida, nas páginas do *Almanak Laemmert*.

<sup>439</sup> A *Ilustração Brasileira* substituiu a produção do ilustrado de imprensa, do Instituto, ao findar a *Semana Illustrada*, em 1876. Com outra face do jornalismo de gênero, agora sem o categoria de humor, a fina folha de maior formato, tratava de costumes, moda, ciências, literatura, conhecimentos gerais, apresentados em sua grande maioria de matrizes importadas, por isso a publicação de assuntos de ilustrados internacionais.

cuidará com rigor da moralidade e atividade de seus discípulos. (*Semana Illustrada*, 31 maio 1863, apud COSTA)<sup>440</sup>

Nestas condições entende-se que das instituições imperiais públicas das belas artes, próprias do governo, oficial como a Academia, ou as duas particulares, oficializadas e de sua representação, Liceu de Artes e Ofícios e Instituto Artístico, somente nesta última, se dá a primeira voz de ensino sistemático da gravura na Corte e certamente no país. E foi através da xilogravura, processo empregado segundo a técnica da madeira de topo, que se intentou uma possível expansão dos processos gráficos de reprodução da imagem.

O crescimento dos estabelecimentos gráficos na Corte pode ser verificado pelo edital da Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro, de 25 de março de 1831, a partir do artigo 303 do Código Criminal que determinava que os “proprietários das oficinas de impressão, litografia ou gravura que se achassem estabelecidos nesta cidade [...] são obrigados num prazo de oito dias [...] apresentar [...] seus nomes [...] moradia [...] estabelecimento; para se fazer assento em livro...” (Edital 25 mar. 1831).<sup>441</sup> Além dos registros da Câmara, no *Almanak Laemmert* identificam-se firmas sociais que produziam, instituíam e reproduziam a imagem, em sua arte e aplicabilidade, através dos anúncios da concorrida publicação.<sup>442</sup>

Mesmo assim, com determinante impulso e profissionalização da mão-de-obra, a xilogravura não substituiu ou sequer chegou perto da produção realizada pelo processo da litografia. Este que se encontrava amplamente instruído na competência de vários autores, pelas várias oficinas da Corte, firmado desde 1831 com a oficina particular de Steinmann, na rua do Cano, 85. O litógrafo mestre ensinou no Arquivo Militar, ao jovem Victor Larée, que por sua vez, estará disponibilizando seus serviços especializados autônomoamente, já no ano

<sup>440</sup> COSTA, Orlando Ferreira da. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira*. op. cit. cap. 2, A xilogravura no Brasil, p. 79-127. p. 98.

<sup>441</sup> Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, COD 43.1.22.

<sup>442</sup> *Almanak Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, dos irmãos Eduardo Laemmert (Grão-Ducado de Baden, 1806 – Rio de Janeiro, 1880), cavaleiro da Imperial Ordem Brasileira da Rosa, e Henrique Laemmert (1812-1884). Iniciou a publicação em 1843, sobrevivendo até os anos de 1940. Com volumes de mais de 1.500 páginas alcançou enorme prestígio, cobrindo os setores produtivos de outras províncias, em que se apresentava em publicações individuais, além dos números para a corte e província do Rio de Janeiro. As “páginas amarelas” de mais de 150 anos foram referência dos prestadores de serviço, comércio e indústria, mais o cronograma de administração da corte, calendário festivo, fúnebre e religioso, peças de propaganda em sua seção *Notabilidades* com papel em cores, e mais, muito mais informação. Mais informações sobre Eduard Laemmert, leia-se: FERREZ, Gilberto. A obra de Eduardo Laemmert. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 331, p. 193-208, abr./jun. 1981.



de 1832, na rua do Ouvidor, 66.<sup>443</sup> Junta-se em 1840 a Heaton & Rensburg, na rua da Misericórdia, 110<sup>444</sup> e a Ludwig & Briggs, na rua do Carmo, 55, em 1844.<sup>445</sup> Estes três eram os únicos estabelecimentos a se anunciarem no *Almanak*, de 1844 até 1848, quando surge uma quarta firma para a concorrência a serviço da imagem, a Brito & Braga. Caminharam únicas até o ano de 1852, quando este número mais do que dobra, elevando-se para um total de nove estabelecimentos na corte, incluindo a forte Empresa Tipográfica Dous de Dezembro, de Francisco de Paula Brito, na rua da Constituição, 66.<sup>446</sup> O maior número de anunciantes se dá em 1874 e 1875 com o registro total de 32; no ano de 1876, 28, no ano seguinte, 25, em 1881, 21 estabelecimentos e no final do Império 18.

<sup>443</sup> “Lith<sup>a</sup> de V<sup>or</sup> Larée”. De 1854 até 1857, inscreve-se no *Almanak Laemmert* como “Pedro Victor Larée, rua Direita, 44”, a partir daí como “Lithographia do Commercio, rua dos Ourives, 142 entre as ruas de S. Pedro e das Violas”. Em 1861, o estabelecimento muda de dono e encontra-se nas mãos de um antigo concorrente, anunciando assim até 1866: “Lithographia do Commercio de Ludwig & Briggs”, no mesmo endereço. Daí, não mais anunciar. Ocorria uma acentuada troca de endereços nas freguesias mais centrais da Corte, tratando-se de uma prática comum aos estabelecimentos litográficos. Desde os anos de 1832, com *O Simplício da Roça*, da Rivière & Briggs, o gênero de caricatura começou a circular. Victor Larée anuncia-se como o pioneiro da estampagem da caricatura no Rio de Janeiro, em peças volantes de invenção nova da Europa. Mais informações sobre as várias razões sociais de litografias e seus endereços na Corte, veja-se: IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A idade da pedra ilustrada...* op.cit. V. 2, Relação das oficinas litográficas (1831-1900). p. 579-618.

<sup>444</sup> Georges Mathias Heaton (1804?– post 1855), inglês, litógrafo e pintor e Edouard Rensburg (1817 ?- 1898), chegaram no porto de Campos em fins de 1832. Em 10 de abril de 1845 registraram-se na Câmara Municipal. A partir do ano de 1853, a Heaton & Rensburg se anuncia “Litografia da Casa Imperial”, na rua da Ajuda 68, com as armas imperiais, permanecendo no mesmo endereço até 1861. Mudam-se para a rua de Santo Antônio, 29 em 1863 até seu último anúncio em 1877. Realizaram uma produção de qualidade verdadeiramente européia, como as litografias de Engelmann e Lemerrier. Foram responsáveis pela edição parisiense de 1852, da obra, *Oiseaux-mouches* de Jean Theodor Decourtilz. Tônica da época, mantinham um trato áspero e amargo com os concorrentes Ludwig & Briggs. Aliás, as três litografias não se davam bem e apostavam na publicação dos agravos entre si, em anúncios no *Jornal do Commercio*. Enfrentamento, desafios e até ofensas, representavam as relações de concorrência do mercado gráfico da cidade, na década de 1840. IPANEMA, Rogéria Moreira de. op. cit. cap. 2.3 “A litografia na corte: a marca Heaton e Rensburg”, p. 299-210; *Beija-flores do Brasil*. ed. fac. trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Biblioteca Nacional, 1960.

<sup>445</sup> Ludwig & Briggs, sociedade afirmada em 1843, muda para a rua Direita, 133, em 1845, rua dos Pescadores, 88, em 1846, rua dos Ourives, 142, de 1850 até 1857, quando não mais anuncia no *Almanak*. A sociedade Rivière & Briggs nunca se registrou ou fez anunciar-se. Frederico Guilherme Briggs, (14 set. 1830 – 30 abr. 1870) e Pedro Ludwig, este, entre chegadas e partidas fixou-se no Rio de Janeiro em 1843. Desta oficina saíram as proto-caricaturas brasileiras atribuídas por Soares de Sousa, a Manuel de Araújo Porto Alegre, que retornara ao Brasil em 1837, de sua estadia na França, quando saiu em 1831, com seu mestre Jean Baptiste Debret. Não esquecer que é no ano de 1830 que sai à luz o primeiro periódico, pioneiro no gênero, *La Caricature*. O litógrafo se defendeu das críticas às imagens volantes, publicando: “F. Briggs [...] declara que nenhuma parte tem no jornal “Caricaturista”. pois apenas é o seu impressor”. LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4 v. V. 1, cap. terceiro, A caricatura no Brasil, p. 57-169. p. 81. O álbum de costumes *Brazilian Souvenirs*: a selection of the most peculiar costumes of the Brazils, apresenta 30 estampas litografadas e coloridas a mão, representando os costumes urbanos, num cotidiano aparentemente calmo onde escravos de ganho e práticas religiosas identificam a Corte Oitocentista. SOUSA, José Antônio de. Vasconcelos e as caricaturas. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB. V. 210, p. 103-113, jan.-mar. 1951; BRIGGS and LUDWIG. *Lembranças do Brasil*. introd. Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro: SEDEGRA, s. d.; *Tipos e cenas do Brasil Imperial*: a Litografia Briggs na Coleção Geyer. pref. Paulo Fontainha Geyer, apres. Maria de Lourdes Parreiras Horta. Petrópolis: Museu Imperial, 2002. IPANEMA, Rogéria Moreira de. op. cit. cap. A litografia na Corte: as lembranças do Brasil, V.1, p. 219-327.

<sup>446</sup> No ano de 1854, a empresa está na praça da Constituição, ns. 64, 66 e 68. Em 1856, na rua dos Ciganos 28. Sobre Paula Brito, leia-se. GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e obra de Paula Brito*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1965. (Coleção Vieira Fazenda).

Assim as oficinas litográficas prosperaram, muito mais e de melhor saúde do que a gravura de topo no seio escolar, que efetivamente não conseguiu construir uma tradição que a outra alcançara. O jornalismo ilustrado contribuiu para contextualizar a litografia e o humor, com base na política, sob o *status* da continuidade e permanência, mais do que as folhas de imprensa guarnecidas de ilustrações xilográficas. Comprovando mesmo que a arte da imagem impressa deu-se, na ordem autoral organizada, no setor do comércio e através de um veículo de comunicação, e não no plano institucional de ensino artístico construído ou apoiado pelo governo.

A Coroa expandiu seu território político ultrapassando seus limites unicistas para não ter competição com vantagens alheias. Onde ela não havia se instituído, fazia-se ser através do título de Imperial. Mais uma vez, é o Imperial Instituto Artístico que se destaca na particularidade de construir uma imprensa político-caricata, sob a proteção do imperador. Quando Fleiuss Irmãos & Linde suplicam a titularidade imperial para seu Instituto, a humorística *Semana Illustrada* já contava com dois anos de existência. Portanto, com a afirmação do regime e sob o manto imperial, a arte da imagem impressa no Brasil da segunda metade do século XIX, através da caricatura, existiu na mais perfeita ordem de liberdade de expressão.

Retornando às questões do processo, verifica-se que a produção da Casa já se constutía em qualidade e distinção reconhecida pelo órgão maior da arte erudita, quando declara que ganhou “a grande medalha de ouro pela Academia de Belas Artes”. Apesar de suas obras estarem somente incluídas no *Catálogo da XVI Exposição Geral* do ano 1864, e sem registro de premiação. Com entrada pelo nome da firma e identificada como ‘Imperial Instituto Artístico’. as peças expostas sob os números 0030/007 até 0038/007 e 0038/008 a 0041/008, afirmam uma forte presença no salão da arte impressa. Com dois conjuntos de obras expressivas, na construção da ordem autoral da gravura no Brasil: a penúltima peça é o *Quadro representando os primeiros ensaios dos alunos do Imperial Instituto Artístico, gravura em madeira*” e notavelmente, *Dois volumes da Semana Illustrada*. Foi assim que a arte da imagem impressa na expressão da caricatura, objetivada pela oficialidade da Academia de Belas Artes, chega no palco-mor da arte da Corte.

Não era fato novo, a presença da gravura nas Exposições Gerais, estas entendiam normalmente, sua representação do universo da cultura visual. Eduardo Rensburg expôs na Exposição Geral de Belas Artes de 1859 peças de litografia e cromolitografia, algumas desenhadas por Antônio de Pinho, na Seção Exposição de Artefatos da Indústria Nacional e Aplicações de Belas Artes. As grandes mostras não se apresentavam consagradas em espaço limitante ou convenientemente seccionário, elas já tinham se aberto para a pluralidade da arte e suas diferentes propostas em diferentes processos. A Academia radicalizou a representação da gravura, ao não procurar exercê-la, mas não se inibiu de exibí-la. Por não tê-la enquanto ensino acadêmico, os brasileiros não se tornaram discípulos de alguém e sim aprendizes. Por isso sempre os seus agentes, atores e autores, são em maioria estrangeiros, profissionais que entendiam plenamente os gêneros da gravura, nas diferentes naturezas da matéria no universo da arte: metal, madeira e pedra.

## **FLEIUSS IRMÃOS & LINDE**

(folha 1)

A informar qual o objeto especial do estabelecimento artístico, quantos empregados, E suas nações, a disposição do edifício e se (?) para os que neste trabalham e moram E qual a organização da escola, seus mestres.

P. A. em 15 de 7bro de 1863

Ao Chefe de Pol<sup>a</sup> da C<sup>te</sup>.

Responde em 25 de 7bro

A informar qual o objeto alegado especial do estabelecimento artístico, quantos empregados, e suas nações, a disposição do edifício e se(?) para os que neste trabalham e moram; e qual a organização da escola, seus mestres.

Senhor,

Fleiuß Irmãos & Linde, proprietários do Instituto Artístico, estabelecido no Largo de S. Francisco de Paula, n. 16, tendo concorrido , por diversas vezes, para o engrandecimento da arte neste país, já publicando – as Recordações da Exposição Nacional, obra que, todo o tempo, dará uma idéia exata da Primeira Exposição

deste Império, já publicando em cromolitografia os estudos da Comissão Científica, que ultimamente visitou o Norte do Brazil – obra também que servirá de importante estudo às gerações que se sucederem à presente, já publicando – outros diversos trabalhos artísticos, que comemoram fatos e acontecimentos notáveis do país; e já finalmente criando uma escola de xilografia, donde poderão sair artistas, que ganhem honestamente o pão, dando ao mesmo tempo grande incremento a uma arte tão pouco conhecida entre nós; ousam implorar de V. M. I. Atendendo às razões que acabam de oferecer a alta consideração de V. M. I., a graça de conceder ao seu Imperial Instituto Artístico e, confiados no desejo que continuamente apresenta V. M. I. de proteger as Artes do majestoso Império, que tão sabiamente Dirige, p. p. V. M. I. que se digne deferir benignamente aos suplicantes.

E. R. M.

Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1863

Fleiuß Irmãos & Linde

-----

(folha 2)

N. 971-63

Rio de Janeiro, Secretaria de Polícia da Corte, 17 de setembro de 1863

1ª. Seção N. 22

Ilm. e Exm.Sr.

Sim            2ª

P. P. em 25 de 7br de 1863

Em execução ao preceito de V. Ex<sup>a</sup> constante do aviso que serviu-se endereçar em data de 15 do corrente, a fim de informar especificadamente a cerca do estabelecimento denominado “Instituto Artístico” sito no largo de S.<sup>m</sup> Francisco de Paula, n. 16 para o qual seus proprietários Fleiuß Irmãos & Linde requereram o título de Imperial, tenho a honra de passar as mãos de V. Exa., por cópia a informação que a respeito do mesmo Instituto prestou o Subdelegado da freguesia do Sacramento, a quem disso encarreguei que tendo pessoalmente examinado aquele estabelecimento julga-o no caso de merecer o que requereram os respectivos donos.

Deus guarde a V. Ex.<sup>a</sup>

Ilmo. Exmo. Sr. Conselheiro de Estado Marquês d'Olinda Presidente do Conselho de Ministros, e Ministro e Secretrário de Estado dos Negócios do Império

O Chefe da Polícia  
José Caetano de Andrade Pinto

(folha 3)

Cópia

Ilustríssimo Exmo. Sr.= Em solução ao ofício de V. Exa. de ontem, em que manda informar sobre o Instituto Artístico, sito no largo de São Francisco de Paula n. 16, incluso remeto a V. Exa. as informações prestadas pelos donos do dito estabelecimento, relativas ao que consta no dito ofício, tendo a acrescentar que examinei o dito estabelecimento, e o julgo no caso de adquirirem o que requerem=Deus Guarde a V. Exa.= Subdelegado do 1º Distrito da Freguesia do Sacramento em 17 de setembro de 1863= Ilmo. Exmo. S. Dr. Juiz de Direito Chefe de Polícia da Corte= Doutor Miguel da Silva Braga= Subdelegado.

Conforme  
Francisco de Lima

(folha 4)

Cópia

Ilustríssimo Senhor Doutor. Temos a honra de responder as perguntas que V. Sa. nos fez ontem, de maneira seguinte: O nosso Instituto Artístico ocupa-se com a Pintura em óleo e aquarela, a litografia em todos os ramos artísticos, com exceção de trabalhos mercantis, a fotografia, a xilografia, a gravura em madeira, a tipografia, para nossos próprios trabalhos, especialmente obras ilustradas com gravuras. Na pintura, temos recebido já a grande medalha de ouro pela Academia de Belas Artes. Na litografia temos fora dos trabalhos avulsos uma grande quantidade de obras: "Recordações da Exposição Nacional", todos os trabalhos da Comissão Científica contendo já mais que cento e vinte quadros executados em cromolitografia, palestras, *Flora Brasileira* do Conselheiro Doutor Freire Alemão, a "*Semana Illustrada*" (jornal humorístico) e grande quantidade de retratos, da família imperial, augustas princesas (?) a fotografia foi instalada para maior exatidão da litografia e para fazer retratos em (?) tipo (sic) e sobre papel. Temos

inaugurado uma escola de gravura em madeira, que já conta oito alunos e será aumentada a número de quinze. Está se fazendo atualmente uma obra científica do doutor Capanema e uma grande obra para S. Exa. o senhor ministro da Marinha, todas as gravuras em madeira, uma arte até agora desconhecida no Brasil. A tipografia imprime obras ilustradas, a “Semana Illustrada”, “Comissão Científica”, palestras, Relatório de S. Exa. o senhor ministro da Agricultura sobre os mapas do Brasil, e está composta de dois impressores e dois compositores e um aluno. A pintuara é executada pelos proprietários do Instituto Fleiuss Irmão & Linde. A litografia é executada por seis pessoas, três alemães, um brasileiro dois portugueses. A impressão é feita por nove pessoas, quatro brasileiros e cinco portugueses. A xilografia está executada por oito pessoas, todas brasileiras. A fotografia por um alenão. A tipografia por quatro pessoas, três brasileiros e um português, caixeiros de escritório, quatro pessoas todas brasileiros. A casa está dividida em uma sala de desenho, uma sala de tipografia, uma dita de pintura, uma de xilografia, duas de fotografia, duas de impressão litográfica, duas para os trabalhos feitos, uma para litografia, um laboratório. As publicações de nossa casa são bastante conhecidas, por isso não nos ocupamos mais com isso. Os fundos de reserva são depositados nas casas bancárias dos srs. Bahia e Gomes e Filhos. Esperamos que as informações lhe satisfaçam e temos a honra de servir. De V. Sa.. Atentos venerados criados = Fleiuss Irmãos & Linde= 17 de setembro de 1863.

Conforme

Francisco José de Lima

Para a imagem impressa, o Estado criou um mecanismo legal, oficializado pelo Ministério e Secretaria de Estado dos Negócios do Império, para manter-se presente e atuante nas relações com o setor secundário de produção. A concessão do título de Imperial para o comércio traz consigo uma questão sobre a qualidade do produto que, identificada no campo do poder, vai relacionar-se na esfera pública, com distinção, merecimento e primazia sobre as demais produções que não tinham a avaliação do Estado. De certo, o movimento da concorrência exaltava-se entre as parcerias nominais que um ou outro estabelecimento possuía, pela mercê do título de Imperial.

Outra determinante sobre a produção visual no Império do Brasil era o controle que o Estado realizava pela estética da produção artística sob a forma de seu ensino na Academia Imperial das Belas Artes, e sob a forma da representação da imagem simbólica que

determinava e encomendava a instituição. Em territórios especializados e de necessidades diferentes, como a arte estatizada da pintura, a arte independente da gravura, pode aproximar-se da conceituação governamental de valor e também ser distinguida oficialmente.

## CAPÍTULO 6. IMAGEM IMPRESSA DO HUMOR

### 6.1. Construção da ordem autoral

Problemas do campo autoral e originalidade, e autenticidade e reprodutibilidade correspondem aos programas do sistema de arte que se estabeleceram no Brasil, no universo geral da gravura e em questões específicas do campo da arte do humor.

Identificar a originalidade da constituição visual na arte da caricatura é assegurar a ordem autoral da gravura, na história da arte no Brasil do século XIX. A arte da reprodução de imagens impressas na segunda metade dos Oitocentos multiplicou-se pela categoria da expressão autoral, e não da expressão subordinada.

A caricatura, a formalização do humor na crítica, é uma atitude de contra-convenção, mas já tomada de perdão. O humor refresca os sentidos da recepção do espectador e do criticado, tornando mais confortável a dimensão psicológica entre os envolvidos. Não se pode tratar da caricatura, analisando somente o sentido burlesco que tomam suas formas, o que direcionaria o questionamento apenas para a “charge”, a carga. O público está inserido na representação formal determinada pelo autor, quando as opções e escolhas das imagens são definidas, possivelmente, muito mais para quem vê do que para quem sente. Os códigos são aceitos pelos dois lados, autor e público. O comprometimento formal da caricatura sustenta-se primeiro na matéria-prima, a política – fatos e movimentos -, segundo, pelos signos de identificação com a realidade - rostos, objetos, lugares -, e terceiro, a arte carnavalizadora da transgressão, contrariando normas, regras e ordens, pelo humor.<sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> O humor é objeto de estudo, reflexões e teorias, da Antiguidade à contemporaneidade. Em obras passadas ou recentes, filósofos, historiadores, antropólogos colocam-se preocupados na identificação epistemológica da categoria cômica, quando e onde se fizeram valer determinadas faces do riso ou da caricatura. Leia-se: CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. 3 ed. Paris: E. Dentu, /1865/; BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (org.) *Uma história cultural do humor*. trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000; ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Antropologia social); IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A idade da pedra ilustrada: litografia, um monólito na gráfica e no humor do jornalismo do século XIX no Rio de Janeiro*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, 1995. 2 v. V. 1, cap. 1.3., O riso e a caricatura, p. 64-84.



O importante é afirmar a litografia na construção da ordem autoral da gravura no Brasil, a partir das imagens humorísticas da imprensa político-caricata da segunda metade do século XIX. Apoiado em Argan que diz poder-se conceituar que “a história da arte, sendo história dos juízos emitidos sobre obras de arte, é história da crítica da arte.” (ARGAN, 1994, p. 30).<sup>448</sup> Logo, pode-se conceituar a produção visual da comunicação impressa, entendida no juízo de valor da obra de arte original, portanto questões do campo da crítica de arte, portanto arte. Assim, identificando a arte pela crítica, e tornando objeto de arte, pela história, as caricaturas jornalísticas representaram a arte da gravura oitocentista e devem ser inscritas pela história da gravura no universo da história geral da arte no Brasil.

Mesmo que com alguns desvios da formulação acadêmica, o que foi proposto por alguns artistas da Academia Imperial das Belas Artes, poucos tinham, como os caricaturistas, a permissão de tratar com inventiva, de conteúdos políticos, principalmente aqueles que eram da reserva econômico-simbólica do poder. O comprometimento de uma atitude artística pelos caricaturistas formaliza-se em uma obra autoral e original, onde se conclui que a litografia também construiu um dos fundamentos para o exercício da história da arte no Brasil.

É preciso entender que o interesse pelo objeto - a gravura de humor – deu-se para melhor compreensão do fator artístico que este mesmo objeto possui, e que o trabalho não só se apóia na reprodutibilidade da imagem impressa. Com as referências de uma obra de arte em nível intelectual, a litografia criou no campo da arte da gravura, uma obra intelectualizada no humor.

O humor tido como manifestação popular, conceituada na tradição e no anonimato, inaugurou uma nova frente de ação, pelo discurso político que interagiu em uma existência artística impressa, por caminhos que ainda não tinham sido apontados. Humor com autoria e gravura com criação, isso não era convencional.

A história da imprensa, da gravura e da caricatura, comprova que não poderia ter sido outra técnica, se não a litografia, a reunir em si o surgimento da instituição de um novo gênero jornalístico. Uma nova direção para a imagem e uma nova modalidade para se publicarem pensamentos e atitudes críticas. Por este fato, problematiza-se a questão autoral que carrega a

---

<sup>448</sup> ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1994. cap. 9, A crítica de arte, p. 28-30.

imagem de humor na imprensa. A determinação de uma técnica é prova de que se trata de uma discussão no campo da ordem autoral da arte. Os processos e técnicas plásticos já participam do sentido estético que se formalizará na obra. O fazer artístico é originado da intelectualização da idéia, e as determinantes mecânicas concorrerão para que estas criações se tornem concretas. As competências de um autor são ponderadas pelos domínios técnicos pelos quais se expressa.

O que aconteceu foi que, antes do jornalismo de gênero, já existia a caricatura, de tempos antigos, modernos e contemporâneos. Existia a imprensa, mas sem a litografia não existiu antes de 1830, com *La Caricature*, o jornalismo político-caricato, com textos de Charles Philipon e desenhos de Honoré Daumier. Neste momento a técnica litográfica permitiu a fluidez de uma obra direta de criação sobre a pedra.<sup>449</sup> O jornalista é o desenhista, é o artista, na concepção de que artista é quem cria, logo a gravura de humor inscreve-se na categoria da expressão autoral. A afirmação de Francastel define: “o artista não traduz, ele inventa.” (FRANCASTEL, 2003, p. 6).<sup>450</sup>

Entendem-se os mecanismos pelos quais passaram a litografia e o exercício da arte e a invenção de um gênero de imprensa. Assim mesmo não se pode afastar dos preceitos da criação: como obra de autor, da reprodução – natureza da imagem impressa – e da autenticidade – a identificação de uma obra como peça de arte verdadeira. Desta forma a gravura não realiza uma cópia, ela reproduz um original, repete uma verdade várias vezes, sendo uma arte de múltiplos encontros. Neste sentido é que Rosalind Krauss conclui que “a autenticidade é independente da história da tecnologia”. (KRAUSS, 1977, p. 156)<sup>451</sup>

No Brasil, o gênero do desenho de humor foi apropriado na imprensa, como a produção artística acadêmica, fundada pelo sistema francês. Depois que Manuel de Araújo Porto Alegre retorna ao país, em 1837, a Corte no Rio de Janeiro começou a ter curiosidade

---

<sup>449</sup> A litografia decompõe o processo obrigatório da gravura que, antes na xilogravura ou no metal, necessitava do intermediário-gravador, entre o fruto da criação e a matriz de reprodução. Como a litografia não grava a pedra, retirando material, dispensa o especialista que existe nos outros processos. Como o desenho de humor precisa respirar o frescor da imaginação, foi adotada como o processo que permitiu transmitir a verve do traço de seu criador, e não o intérprete da identidade alheia. A litografia, mesmo que não se institua de matriz gravada, está para os processos estudados no campo da gravura.

<sup>450</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Gallimard, 2003. Introduction, p. 5-14.

<sup>451</sup> KRAUSS, Rosalind. The originality of the avant-gard and the other modernist myths. In. *Modernist myths*. London: The Mit Press, 1997. p. 151-172.

por aquele novo veículo de imagem que absorvia atenção pelo discurso humorístico. E como na parceria dos franceses,<sup>452</sup> chegou-se ao gênero do jornalismo político-caricato, em 1844, com a *Lanterna Mágica*. Empreendimento do acadêmico Porto Alegre e o lápis litográfico de Rafael Mendes de Carvalho.<sup>453</sup>

Instituída a nova formalização da imagem impressa, a serviço da crítica e do humor, vieram as folhas ilustradas, determinando uma face artística da imprensa, na expressão autoral da gravura.

Identificado um lugar da litografia para o desenho de humor na imprensa, em *A idade da pedra ilustrada*,<sup>454</sup> determinou-se o processo tecnológico como fundamento para um novo gênero de jornalismo político. Expandido no século XX e continuado no século XXI. Foram-se as pedras, mas o que se revela é a necessidade da crítica caricata, nas primeiras páginas dos periódicos. Naquele trabalho, enfatizou-se o legado que a litografia deixou para a imagem e linguagem do humor na imprensa. Inserido nestas questões, levantou-se uma outra discussão. Agora, a partir dos problemas da caricatura, pela arte nela ajuizada, a identificação do lugar da gravura autoral brasileira, no universo da história da arte do século XIX.

A Academia Imperial das Belas Artes não formou, nos processos da gravura, o entendimento artístico, porque estes não se fixaram, desde sua fundação. Como balizamento, na organização de 23 de janeiro de 1803, o Instituto de França passou a ter quatro classes: Ciências Físicas e Matemáticas, Língua e Literatura Francesa, História e Literatura Antiga e Belas Artes. Logo depois, as Belas Artes assumiram a primazia de uma única classe, aumentada com a nova Seção de Gravura.<sup>455</sup> Isso justifica porque Lebreton trouxe em sua Colônia um mestre gravador.

<sup>452</sup> *A comédia urbana: de Daumier a Porto Alegre*. São Paulo; Museu de Arte Brasileira/FAAP, 2002.

<sup>453</sup> Rafael Mendes de Carvalho (? , Laguna, Santa Catarina - ?). Depois de extinto o jornal, ganhou o primeiro prêmio de viagem da Academia, em 1845, e partiu para a Itália. Desenhou caricaturas do general Rosas, no conflito platino, em que foi derrotado, em 3 de fevereiro de 1852, e cobriu a guerra do Paraguai. SOUSA, José Antônio Soares de. Um caricaturista brasileiro no Rio da Prata. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, separata, v. 227, p. 1-84, abr.-jun., 1955.

<sup>454</sup> IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A idade da pedra ilustrada: litografia, um monólito na imagem gráfica e de humor do jornalismo do século XIX no Rio de Janeiro*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, 1995. 2 v.

<sup>455</sup> TAUNAY, Afonso de E. A Missão Artística Francesa de 1816. *Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, p. 1-351, 1956. cap. Joaquim Lebreton, p. 54-74.

A permanência de Charles Simon Pradier como lente da Academia Imperial das Belas Artes, determinaria a distinção da gravura, na expressão subordinada, uma procura de alunos e um corpo de discípulos. Pois que a arte e o ofício da reprodução eram encontrados em vários estabelecimentos na Corte no Rio de Janeiro. O que significava opções de trabalho. Para a litografia, este número dobrava, na lógica artista e aprendiz, e o que não faltava na cidade eram as prensas e as pedras.

Outro argumento é que na imprensa, a litografia pode existir com segurança, com relativa tranqüilidade, no que diz respeito ao comprometimento da periodicidade do jornal ou revista. O número de periódicos concorre também para a construção da ordem autoral da gravura a partir do século XIX. Durante o Segundo Reinado, a constituição de um campo da crítica da opinião pública que foi dominado pela litografia, determinou suas armas na imagem, para instituir suas idéias.

As revistas ilustradas, mais conhecidas pelas folhas que tratavam de uma crítica sócio-política corporificaram um núcleo da comunicação impressa, apresentada a partir dos estilos e lápis de estrangeiros e nacionais que trabalhavam na cidade. Vários títulos, e com eles, vários artistas colaboradores. Os títulos que circularam na Corte do Império do Brasil, de 1844 a 1889, representam a capacidade crítica, confirmando a dimensão em que um novo discurso da arte pode-se desenvolver. A imprensa era criativa em suas composições, devendo-se aos jornalistas do traço, mais uma categoria produtiva da gravura, a comicidade semanal dos movimentos do poder.

### **PERIÓDICOS DA IMPRENSA CARICATA NO IMPÉRIO (1844-1889)<sup>456</sup>**

*Lanterna Mágica* (1844-1845)

*O Brasil Illustrado* (1855-1856)

<sup>456</sup> Catálogo de jornais e revistas do Rio de Janeiro (1808-1889) existentes na Biblioteca Nacional. *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, v. 85, 1965; FLEIUSS, Max. A caricatura no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, t. 80, v. 134, p. 587-609, 1917; LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4 v.

*Semana Illustrada* (1860-1876)  
*Bazar Volante* (1863-1867)  
*Paraguai Illustrado* (1865)  
*Arlequim* (1867)  
*Ba-ta-clan* (1867-1871)  
*A Vida Fluminense* (1868-1878)  
*O Mosquito* (1869-1877)  
*A Comédia Social* (1870-1871)  
*A Rabeca* (1870)  
*Lobishomem* (1870)  
*O Mundo da Lua* (1871)  
*Mephistópheles* (1875-1893)  
*O Mequetrefe* (1875-1893)  
*Revista Illustrada* (1876-1898)  
*O Fígaro* (1876-1878)  
*O Ganganelli* (1876-1877)  
*O Diabrete* (1877)  
*Comédia Popular* (1877-1878)  
*Psit!!!* (1877)  
*Zigue-Zague* (1878)  
*O Besouro* (1878-1879)  
*A Lanterna* (1878)  
*O Torniquete* (1878)  
*A República das Moças* (1879)  
*O Diabo da Meia Noite* (1881)  
*A Penna Caricata* (1881)  
*O Binóculo* (1881-1882)  
*O Pescador* (1881)  
*O Diabo a Quatro* (1881)  
*Mephisto* (1881)  
*O Monóculo* (1884)  
*Pontos nos ii* (1885-1888)  
*A Vespa* (1885)

*Il Diavolo Zoppo* (1885-1886)

*O Azzetino Umoristico Illustrado* (1885)

*A Distração* (1885-1887)

*Gryphus* (1886)

*Rataplam* (1886)

*Novidades* (1887-1892)

*O Tiradentes* (1888)

*Vida Fluminense* (1889)

A escolha da gravura humorística não significa o desconhecimento das outras categorias e utilizações formais da imagem impressa. Não foram discutidas, porque são externas aos presentes objetivos. Existiu, além de outras, uma produção sobre o Brasil pitoresco, o Rio de Janeiro urbano, a flora e fauna brasilienses, os regalos de viagens, dos estrangeiros em transe, em trânsito, tudo reproduzido em pedras polidas, no Brasil e principalmente nos estabelecimentos litográficos de Paris.<sup>457</sup>

## 6.2. Do vapor das máquinas à caricatura

A história da tecnologia, da máquina, oriunda da Revolução Industrial, é também a história das imagens geradas na imprensa.

---

<sup>457</sup> É conhecido o conjunto de imagens sobre o Brasil, e em especial sobre o Rio de Janeiro, nas impressões de viajantes, nos estudos científicos, nas lembranças e outras categorias de imagens que foram reproduzidas em álbuns pela litografia. Podiam ser encontrados em preto e branco ou em cores, coloridos a mão. Muitos autores representaram o Brasil, Reino e Império, para a Europa e o mundo: Debret, Rugendas, Spix e Martius, Chamberlain, Ludwig & Briggs, Sisson, Martinet, Ribeyrolles, Haring, Linde, Bertichem, Descourtilz. Mais sobre o assunto: CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *Impressões de viajantes nos séculos XVI-XIX*: catálogo da exposição documental. Rio de Janeiro: IHGB, 1992; SALGUEIRO, Valéria. *Paisagens de sonho e verdade*: Rio de Janeiro, Buenos Aires e Cidade do México nos álbuns ilustrados de oito artistas viajantes. Rio de Janeiro: Fraiha, 1998.

A máquina de Marinetti, senhor do Futurismo,<sup>458</sup> era a máquina da velocidade, a máquina automotiva, de combustão a gasolina, a máquina automóvel. Em seu Manifesto determinava os símbolos da beleza, no período das vanguardas históricas: “Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória da Samotrácia.” (CHIPP, 1999, p. 290). E Marinetti colocou na velocidade o progresso do Futuro.

Partindo de uma das formas do senso comum de progresso no início do século XX, revela-se que o sentido de velocidade na indústria e produção já era reconhecido há muito pelos motores a vapor da modernidade do século XIX.<sup>459</sup> Um dos processos modernos, dentro das categorias plásticas, era a litografia impressa a vapor. Os movimentos, ações, atitudes e tendências da esfera política eram processados periodicamente pelo jornalismo crítico-caricato, na velocidade da notícia. Esta litografia de gênero possuía velocidade, mas acima de tudo ela está tanto quanto engajada no discurso político, como a pintura de história, bipolarizando-se assim uma produção proveniente de uma mesma raiz. As proposições do sentido de progresso marinettiano já haviam sido comprovadas no próprio seio da produção artística, quando se trata da imagem impressa de humor oitocentista.

Os interesses do governo na produção econômica também se encontravam na ordem da velocidade. Os equipamentos a vapor de suporte para as indústrias, como para a imagem, obtiveram isenção tributária, pelo que significavam: o progresso tecnológico, quantidade/rapidez. Como a gravura já tem por natureza ser reproduzível, multiplicável, a extensão da eficiência da máquina trouxe maiores benefícios à imagem, ampliando sua circulação.

---

<sup>458</sup> Em 20 de fevereiro de 1909, o poeta Fillippo Tommaso Marinetti (1876-1944) anunciou na primeira página de *Le Figaro*, o manifesto do movimento Futurismo. Em 1910, o movimento foi bem definido em outro manifesto geral, *Manifesto dos pintores futuristas*, reunindo-se estes aos poetas. Em março do mesmo ano, após o terceiro manifesto, *Pintura Futurista: manifesto técnico*, dá-se o início efetivo de uma produção plástica configurada nos preceitos futuristas, nos nomes de: Carlo Carrà (1881-1966), Umberto Boccioni (1882-1916) e Luigi Russolo (1885-1947). CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes. 1999. cap. V, O Futurismo: o dinamismo como expressão do mundo moderno, p. 285-312.

<sup>459</sup> Para Baudelaire (1821-1867), a modernidade é “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o terno e o imutável...” . O poeta refletiu as questões da modernidade, como acompanhou de perto, a obra caricata litográfica que se desenvolvia em Paris, principalmente pela produção daumeriana. BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. 3 ed. Rio de Janeiro, 2002. (Leitura). cap. IV, A modernidade, p. 24-29.

A construção do produto serial era progresso, símbolo de desenvolvimento. Por que a realização do produto artístico tinha que permanecer artesanal? O plano unicista da pintura é maior e o caráter multiplicador da gravura, menor? O século XIX identifica progresso na reprodução, mas este entendimento de progresso não é objeto de conceituação de arte para a Academia Imperial das Belas Artes, onde o ensino adotado vigorou pela lógica canônica, nos conceitos da aura única da obra de arte, explicadas por Benjamin.<sup>460</sup>

O que se apresenta é uma situação conceitual conflituosa, sobre os códigos únicos e múltiplos da instituição da arte: onde multiplicação significa muito, portanto é melhor, de um lado, e onde um é exemplar, por outro. Um exemplar e exemplar de um. Maior é o que não se reproduz, mas não se reproduz, porque escolheu processo indivisível em si mesmo; menor é reproduzir o irreproduzível. A gravura não é a cópia da cópia da idéia, determinada por Platão, ela é a instituição intelectualizada da arte, com o projeto da multiplicação.

### 6.3. História: bases de uma discussão autoral

O século XX e ainda hoje, apoiou-se e apoia-se nas imagens acadêmicas para o usufruto e didática da construção social da história do Brasil.

As representações plásticas durante o século XIX foram sendo exumadas de acordo com a orientação metodológica adotada pelos museus públicos. A partir do Neoclassicismo, a periodização seguiu a sucessão das correntes e dos seus programas explícitos.<sup>461</sup> Quando o primeiro espaço público de galerias de arte foi inaugurado, com o Museu do Louvre, pode-se avaliar a história das civilizações, não somente como representação do poder, mas como peças de arte da sua representação.<sup>462</sup> Depois, o sistema instituído foi firmado pelo historicismo,<sup>463</sup>

<sup>460</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4 ed. trad. Sergio Paulo Rouanet, pref. Jeanne Marie Gagnebin São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas). cap. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 137-166.

<sup>461</sup> ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio, op. cit., cap. 11, Periodização e localização, p. 31-34.

<sup>462</sup> BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidade e museus: sobre tradição e rompimento. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 28, p. 7-25, 1996.

<sup>463</sup> Arno Wehling identifica no campo da história, uma classificação para o conceito de historicismo: o historicismo filosófico ou ilustrado do século XVIII; o historicismo romântico e erudito da primeira metade do século XIX ou historismo, e o historicismo cientificista da segunda metade do século XIX. WEHLING, Arno. *A invenção da história: estudos sobre o historicismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2001. Prefácio, p. 13-19; cap. I, A temática do historicismo, p. 21-41.



e a historiografia romântica nacionalista, que buscou compor uma biografia das nações, norteou as questões museológicas por muito tempo.

Na queda do poder do Antigo Regime, a França assistiu a destituição dos monumentos públicos que simbolizassem a monarquia francesa, ou que neles tivesse sido construída. Depois a estética “da beleza ideal” wincklemanniana do Neoclassicismo foi celebrada por David, em *A coroação de Napoleão I* (1807). No período do Romantismo a pintura a serviço dos ideais políticos consagrou a obra de Delacroix,<sup>464</sup> da Revolução de julho de 1830 - *A liberdade guiando o povo* -, alegoria-símbolo da França. Com a mesma autoridade que um poder se apropria e manipula os símbolos de sua representação, os governos que se sucedem reagem, recusam e destituem os símbolos anteriores e procuram formular uma nova identidade cultural.

O ano de 1830 é o mesmo em que Charles Philipon inaugura o gênero de humor na imprensa, com um “manifesto” popular, em *La Caricature*. Como o surgimento da folha político-caricata e a pintura de Delacroix não são fatos isolados, encontram-se argumentos para analisar as imagens humorísticas brasileiras, quando a história política também foi o sujeito de uma produção artística comprometida ideologicamente.

Trazendo o conceito da produção artística acadêmica encomendada pelo Império do Brasil, de fins da década de 1860 aos anos de 1880, revelam-se a partir destes, os parâmetros para identificação dos termos de discussão da ordem autoral da imagem impressa. Instituída em caráter independente nas folhas de imprensa do mesmo período. Ambos, universos criadores de uma mesma fonte. A grandeza de um tema, representado na pintura, faz parte do elenco da grandeza da pintura de história, e por outra face, a desconstrução desta dimensão maior para níveis populares era ao que a litografia humorística se propunha.

A discussão proposta não trata de questões artísticas da história, apresentadas na pintura e na caricatura, em nível de comparação, mas de relação. Onde se abre uma

---

<sup>464</sup> Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863). Em 1857, Jean-Auguste-Dominique Ingres e Delacroix, receberam o título de Membro Correspondente da Academia Imperial das Belas Artes, do Rio de Janeiro. SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e a figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, 2004. 2 v. V. 1, cap. 4.1, Academismo, Romantismo e a burguesia pós-Revolução de 1830: o revivalismo escapista, p. 237-265.

oportunidade para a representação da arte no século XIX, em duas categorias plásticas que se envolvem com os mesmos temas.

Podem-se construir os parâmetros para uma discussão de afirmação da ordem autoral da gravura baseados nos mesmos enunciados propostos para a pintura acadêmica: a história política.

O Estado não encomendou nada à produção da arte humorística, mas simbolicamente lhe deve muito, pois todos os seus movimentos, e não só reservados ao material moralizante e edificante do poder, eram deflagrados na imprensa político-ilustrada. Enquanto o Estado podia determinar sob qual tema e obra, gostaria de se fazer representar, a litografia o representava toda semana, sem pedir licença, só por existir. Mesmo as subscrições, de desejo popular, que convocam a sociedade para a celebração do calendário da glória militar do Império do Brasil, não se faziam de forma diferente, se não da aprovação prévia do Estado. Isso ocorreu por exemplo, por ocasião da Rendição de Uruguaiana. A quantia arrecadada destinava-se à proclamação do governo imperial em uma figura eqüestre de d. Pedro II.<sup>465</sup> Entendeu o Imperador que a soma fosse utilizada na construção de escolas do ABC.<sup>466</sup>

O governo desejava que, com seus símbolos, o imaginário coletivo fosse construído a partir de determinadas imagens pictóricas. O feito heróico, como cartão de visita institucional da Coroa Imperial, era transgredido no humor, e seus atores e ações carnavalizados na liberdade de imprensa.

A arte da litografia da caricatura nas folhas ilustradas constrói um texto visual contextual, onde o poder político é configurado na crítica social transgressora da ordem, inversamente à produção acadêmica da pintura, onde o poder político é o sujeito e objeto da composição desta ordem.

---

<sup>465</sup> O modelo em gesso do escultor Chaves Pinheiro ( Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Rio de Janeiro, 1822 – 1884), encontra-se no Museu Histórico Nacional. Sobre o assunto, leia-se KNAUSS, Paulo. Discurso de posse. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: a. 14, n. 14, p. 41-56, 2005.

<sup>466</sup> Foram construídas as escolas: Escola José de Alencar, que se tornou Amaro Cavalcanti, no Largo do Machado, onde ainda hoje se lê no frontão do edifício “Ao povo, o governo”; e a Escola José Bonifácio, na rua Pedro Ernesto, na Saúde, onde existe o Centro Cultural José Bonifácio, como referência da cultura negra.

As obras das batalhas de guerra foram constituídas pela arte da pintura de grande formato que afirmavam o Estado, conclamavam e estabeleciam pela imagem, o espírito nacionalista e patriótico da história do país.

No Brasil, a Academia Imperial das Belas Artes seguiu orientação direta do estilo neoclássico que determinou a estética adotada por Napoelão. A pintura brasileira de história tem raiz no imperialismo francês e, com um timbre diversificado, a personalidade patriótica evocada nas grandes Batalhas dos dois mestres da Academia, significou o melhor da composição artística. As pinturas de história de Vitor Meirelles e Pedro Américo constituem um movimento brasileiro no campo das artes plásticas, na segunda metade do século XIX: o movimento das Batalhas.

Não é difícil identificar as imagens artísticas da caricatura nas folhas político-ilustradas contemporâneas aos óleos dos mestres acadêmicos. A crítica é o mote – início, meio e fim – da criação do jornalismo de gênero; o humor, a formalização da matéria-prima, e a política, o cânone do pensamento. Assim configurou-se um projeto do meio para o meio, não de baixo para cima, muito menos de cima para baixo. Como a imagem oficial está para a construção do poder político, a caricatura está para a discussão desse poder. Demonstrando o quanto a caricatura também faz parte da discussão acadêmica.

Em 6 de março de 1872, foram apresentados na XXV Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes, *Combate Naval de Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*,<sup>467</sup> de Vitor Meirelles.<sup>468</sup> Significavam o ideal clássico forjado no ensino acadêmico em sua representação

<sup>467</sup> Ambas as batalhas foram pintadas no salão por cima da sacristia, no Convento de Santo Antônio, no largo da Carioca, no Rio de Janeiro. Na impossibilidade de um atelier à altura, o local foi escolhido com a interferência do Imperador. MELLO JÚNIOR, Donato. O combate naval de Riachuelo de Vitor Meirelles: seu desaparecimento e a sua réplica. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, n. VIII, p. 155-172, 12 ago. 1962. p. 158.

<sup>468</sup> Vitor Meirelles de Lima. (18 ago. Desterro, SC, 1832 – Rio de Janeiro, 22 fev.1903). Na época o ministro da Marinha, Conselheiro Afonso Celso de Assis Figueiredo, visconde de Ouro Preto, encomenda ao artista catarinense duas obras: “Combate Naval de Riachuelo” e “Passagem de Humaitá” por 16:000\$000 após terem sido orçadas em vinte contos. Minuta do ofício dirigido pelo Diretor da Academia, ao Conselheiro Afonso Celso, em 14 de agosto de 1865: “Tenho a honra de me dirigir a V. Excia. Em nome da Congregação dos Professores da Academia das Belas Arte, para significar-lhe os votos de respeito e gratidão de que se acha ela possuída para com a pessoa de V. Excia pelo empenho e animação dado por V. Excia. às Belas Artes com a resolução de mandar pintar dois quadros históricos comemorativos de feitos gloriosos de nossa Esquadra, “Batalha de Riachuelo” e “Passagem de Humaitá” por se ter V. Excia dignado de confiar esta honrosa tarefa ao distinto professor de Pintura Histórica desta Academia”. MELLO JÚNIOR, Donato. O Combate Naval de Riachuelo de Vitor Meirelles: seu desaparecimento e sua réplica. op. cit. p. 156. Vitor Meirelles é responsável por um dos mais representativos quadros de história do Brasil, a *Primeira missa no Brasil* de 1861, A obra foi

mais elevada e em sua tradução mais completa, a pintura de história. As “Batalhas”, contruíram uma história iniciada por Meirelles, e dualizada por Pedro Américo,<sup>469</sup> com a *Batalha de Campo Grande*. Fizeram parte do conjunto material da idealização simbólica como as Coroas européias concebiam no campo da arte, desde os tempos absolutistas. Herança que não se dissolveu nos governos monárquicos do século XIX. Exemplo de distinção pela imagem, foi exercida no reinado de d. Pedro II, que continuou com a organização oficial do ensino artístico, na Academia Imperial das Belas Artes, para compor os “retratos” de poder de seu Império.

A própria Guerra do Paraguai foi utilizada como argumento político de evasão da discussão sobre o regime econômico brasileiro, que silenciara por algum tempo o problema da escravidão. Pôs “em relevo as debilidades orgânicas de um país em que a massa da população era constituída de escravos.” Cruz Costa entende que o “Brasil, embora vitorioso, saiu da guerra humilhado, não somente em face dos seus aliados, mas dos próprios vencidos, com suas tropas de libertos recém-egressos da escravidão” e a “questão da abolição do regime servil se tornará daí por diante um ponto de honra nacional.” (COSTA, 1967, p. 119).<sup>470</sup> As pinturas oficiais da Academia Imperial das Belas Artes, contribuíram para que este jogo político tomasse as direções e dimensões desejadas pelo Estado.

A Escola Nacional de Belas Artes continuou a atender às necessidades políticas da República. Como Meirelles e Américo criaram uma produção voltada para os interesses do Império, os artistas, Décio Villares<sup>471</sup> e Aurélio de Figueiredo,<sup>472</sup> realizam suas obras no pensamento da filosofia positivista, pavimentada pelos militares do Exército que proclamaram a República. A transição do novo regime e a passagem do século XIX para o século XX foi

---

realizada em Paris, no período de seu pensionato, ganho em 1852. *Vitor Meirelles: um artista do Império*. Rio de Janeiro/Curitiba: Museu Nacional de Belas Artes/Museu Oscar Niemeyer, 2004.

<sup>469</sup> Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Areias, Paraíba, 28 abr. 1843 – Florença, Itália, 07. out. 1905). Casou-se com a filha de Manuel de Araújo Poro Alegre. Foi professor substituto interino de Vitor Meirelles na cadeira de Pintura Histórica. *Batalha de Campo Grande* (530 x 332 cm). MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Imprensa Oficial/Museu Paulista/Edusp, 2003. (Acervo, 2).

<sup>470</sup> COSTA, Cruz. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. segunda parte, cap. 2, Um bando de novas idéias, p. 97-122.

<sup>471</sup> Décio Rodrigues Vilares (Rio de Janeiro, 1851 - 1931).

<sup>472</sup> Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (Areias, PB, 1850 – 9 abr. 1916). Enquanto seu irmão encontrou um lugar no discurso do Império do Brasil, Aurélio de Figueiredo, inscreveu-se, na orientação simbólica dos ideais da República. Em sua galeria de pinturas de caráter republicano, constam: *A ilusão do Império*. *Tiradentes*, *República*, *Estandarte da humanidade*. Os pintores da então Escola de Belas Artes trocaram de discurso, sem perder os preceitos e cânones acadêmicos, se tem Henrique Bernardelli, em *A proclamação da República*, homenageando o marechal Deodoro da Fonseca em uma pintura equestre.

tomada de expectativas, quando as novas realidades se afirmavam. O regime das belas artes no país, pela Escola oficial, ultrapassou as datas-limites que corresponderam ao novo sistema político e ao novo estatuto do ensino, e acampanhou os interesses da nova dimensão do poder.

Esta discussão, que ultrapassa o período republicano no Brasil, irá continuar a fundamentar-se na imagem, construindo novos símbolos nacionais de identificação, para resolver as questões do novo regime do Estado que se instaurava. A assimilação e educação pela imagem do novo sentido de nação foram feitas não só através dos símbolos tradicionais e consagrados – bandeira e hino,<sup>473</sup> mas pelas histórias que as tintas das telas faziam crer à sociedade. A partir das composições criadas pelo professor responsável pela disciplina de Pintura Histórica na Academia. A concepção, o postulado e o destino desta categoria de pintura inscrevem-se na construção artística do processo ideológico e simbólico das forças do poder. Segundo Carlo Ginsburg, “ao avaliar as provas, os historiadores deveriam recordar que todo ponto de vista sobre a realidade, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende das relações de força que condicionam [...] a imagem total que uma sociedade deixa de si.” (GINSBURG, 2002, p. 43)<sup>474</sup>

A política exercida pela crítica da imprensa ilustrada não deixou de existir, no novo regime. Clara e agressiva, continuou a discutir os problemas locais e nacionais que emergiam da Capital Federal, do Rio de Janeiro, e se refletiam para o resto do país. O jornalismo caricato ultrapassou a República, com a vida e verve que estava habituado a exercer. Com a maturidade e responsabilidade de instituir-se na liberdade de expressão, que um dia foi instrumentalizada para a Independência do Brasil e amadurecida no regime monárquico, no Império do reinado de d. Pedro II. Imprensa que se tornara cotidiana e necessária.

#### **6.4. Caricatura: arte da litografia**

Relacionando a Academia Imperial das Belas Artes e a imprensa do Rio de Janeiro, e neste campo, para além da notícia, identifica-se uma gênese autoral, na produção da gravura

<sup>473</sup> CARVALHO, José Murilo de *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 17 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. cap. Bandeira e hino: o peso da tradição, p. 109-128.

<sup>474</sup> “como Walter Benjamin exortava a fazer, é preciso aprender a ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os produziu. Só dessa maneira será possível levar em conta tanto as relações de força quanto aquilo que é irreduzível a elas.” GINSBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Introdução, p. 13-46. p. 43.

jornalística caricata. A categoria do gênero de pintura de história, especificamente da história política, constituiu-se em um gênero das linguagens das artes plásticas, realizado pelo processo da pintura. A categoria da imprensa de gênero humorístico-ilustrado constituía-se em um gênero de jornalismo, das linguagens da comunicação na imprensa, realizado pelo processo da litografia. Assim, fez-se um campo de estudo da arte da imagem impressa do século XIX. A pintura de gênero de história age, e a imprensa de gênero humorístico-ilustrado reage.

No momento em que o Império do Brasil deixava para trás o sangue da guerra recente, um novo embate, no campo cultural, deflagrava-se na vida carioca. O movimento das Batalhas, nas pinturas de história de grande formato: *Batalha de Guararapes*, de 494,5 x 923 cm, de Vitor Meirelles,<sup>475</sup> e *Batalha do Avaí*, de 500 x 1000 cm, de Pedro Américo.<sup>476</sup> Como Pedro Américo trocara o tema que lhe foi encomendado primeiramente, decidiu seu trabalho pelo confronto da Guerra do Paraguai, cabendo a Meirelles, o tema recusado que recua no tempo para realizar um fato da história de uma das conquistas luso-brasileiras, contra os flamengos no nordeste.

Os números da *Revista Illustrada* que fazem a cobertura jornalística do período da penúltima exposição oficial do Império revelam sua importância para as práticas e comportamentos sócio-culturais da cidade.<sup>477</sup> O cotidiano da Academia, seus problemas e referências, incomodavam também a sociedade, que se coloca em meio das discussões do exercício da arte.

A XXV Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada por Suas Majestades Imperiais, de duração de 15 de março a 18 de maio de 1879, agitou a opinião pública. O número de 22 de março, o primeiro depois da inauguração, escreve:

Está aberta a nossa exposição de belas-artes, anunciada como a mais rica de todas as que temos tido, cujo catálogo assim o promete.[...]

<sup>475</sup> A *Batalha de Guararapes* e a *Batilha do Avaí* foram encomendadas pelo Estado, em 1872, pelo Deputado, Conselheiro e Ministro do Império, João Alfredo Correia de Oliveira.

<sup>476</sup> As duas grandes telas foram tidas, por muito tempo, os maiores óleos de cavalete da história da arte do mundo ocidental. Sempre tiveram lugar de destaque, onde se mantêm juntas, como que perenizando suas discussões, nas paredes do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

<sup>477</sup> A discussão sobre as Batalhas fez-se em larga imprensa: no *Jornal do Commercio*, *O Mequetrefe*, *Revista Musical*, *Gazeta de Notícias*. Donato Mello Júnior fez o levantamento no *Jornal do Commercio*, das matérias publicadas diariamente, durante os dois meses de exposição. MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo*. op. cit.. cap. A Batalha de duas batalhas, p. 41-52.

A qualificação de exposição nacional, fica, é certo, prejudicada; mas resta-nos o prazer ou desprazer da comparação, meio seguro de avaliar o quanto cumpre fazer um bem das belas-arte no Brasil [...] suplantada por artistas estrangeiros.[...]

Eles fazem o que podem [...] Carecem do modelo vivo, dos quadros consagrados pela crítica [...]

Quem examinar com atenção os quadros expostos na Academia de Belas Artes, mesmo os do Sr. Vitor Meirelles, há de entristecer [...]

Incontestavelmente a Batalha dos Guararapes é uma tela primorosamente bem pintada [...]

Há porém certas posições muito repetidas que se tornam monótonas, e muitas vezes o pintor não se limitou a conservar o tipo da nacionalidade, foi além, fazendo muitas caras parecidas...

Parece mais uma batalha de convenção do que um combate renhido

Há todavia belezas admiráveis na Batalha dos Guararapes... (*Revista Illustrada*, a. 4, n. 155, p. 2, 22 mar. 1879).

(fig. 35, *Revista Illustrada*, a. 4, n. 155, p. 8, 22 mar. 1879; p. A - 37)

No Editorial da *Revista Illustrada*, pode-se conferir o interesses dessas mostras. O texto volta-se contra Vitor Meirelles que significa a tradição acadêmica neoclassicizante, em contraponto a Pedro Américo que impõe um novo timbre para a pintura de história, com o movimento. Nota-se a crítica, onde Ângelo Agostini<sup>478</sup> escolhe o seu lugar no jogo que

---

<sup>478</sup> Ângelo Agostini (Verceli, Itália, 8 abr. 1843 – Rio de Janeiro, 23 jan. 1810). Filho de Raquel e Antonio Agostini, freqüentou na adolescência academias de arte na França, quando se encontrava em Paris com sua avó francesa materna. Chegou ao Brasil, no Rio de Janeiro, em 1858, 1859, 1860 ou 1861 e se dirigiu para São Paulo, onde fundou o primeiro título paulistano ilustrado e caricatural *Diabo Coxo* (1864-1865) com colaboração de Luís da Gama e Sizenando Nabuco, irmão de Joaquim Nabuco, e depois *O Cabrião* (1866-1867). A partir do ano de 1867, define sua vida artística nas folhas caricatas do Rio de Janeiro, passa pela *Vida Fluminense* (1868-1878) e em 1876 funda o periódico ilustrado de mais longa duração do século XIX, 22 anos de a *Revista Illustrada* (1876-1898). Em 30 de janeiro de 1869 inaugura o gênero da história em quadrinhos no Brasil, com *As aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à Corte na Vida Fluminense*. Em 1884 dará continuidade às aventuras na *Revista Illustrada*. A partir de 1901, seguirá com os quadrinhos de *As aventuras de Zé Caipora*, no *Don Quixote* (1895-1903). Suas ações prestadas à causa abolicionista foram consagradas no mesmo ano de 1888, quando se naturaliza brasileiro, com direito ao discurso do amigo Joaquim Nabuco. Ausentou-se para a Europa em outubro do mesmo ano, com a artista Abigail de Andrade, um relacionamento extra-conjugal, com quem já tinha uma filha, Angelina Agostini, futura artista premiada das Exposições da Escola Nacional de Belas Artes. Deixou a revista na responsabilidade do desenhista Pereira Neto. Voltou ao Brasil, dois anos depois, de perder Abigail e um filho, de tuberculose em sua viagem. No mesmo ano retorna à revista e em 1895, funda seu último periódico, *Don Quixote: jornal ilustrado de Ângelo Agostini*. Continuou seu estilo de jornalismo, colocando em questão os primeiros governos republicanos, a exemplo das duras críticas contra o presidente “Prudente de mais”. Suas últimas presenças nos títulos cariocas, foram em *O Malho* (1902-1943) e em *O Tico-Tico* (1905-1959), primeira revista infantil brasileira, que deve ao mestre o seu logotipo e cabeçalho. Morreu em 23 de janeiro de 1910, seis dias depois que tinha perdido a amizade de 50 anos, por motivo de falecimento de Joaquim Nabuco, em Washington. Na Casa de Cultura Laura Alvin, residência da neta de Agostini, realiza-se o importante Salão Carioca de Humor, onde recolhe acervo das obras do caricaturista. LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4 v; SODRÉ, Nelson Werneck. op cit.; VELHO SOBRINHO, J. F. *Dicionário bio-bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937. V. 1, p. 379; CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro:

constrói e ajuíza não, imparcialmente, a qualidade inventiva das composições dos dois artistas:

Continua aberta a exposição de belas artes, sendo as *Batalhas do Avaí* e dos *Guararapes* os dois quadros para os quais se voltam todas as atenções [...]

Enquanto o quadro do Sr. Victor Meirelles impressiona pela falta de ação, pela paralisia de quase todos os personagens, na *Batalha do Avaí* tudo se move, tudo tem vida, todos se batem. Enquanto o crítico erudito procura as belezas artísticas da *Batalha dos Guararapes*, o impressionante (?) extasia-se perante a tela monumental do Sr. Pedro Américo e esquece-se a contemplá-la.[...]

Podem os críticos consumados encontrar falta de planimetria no colorido e um ou outro detalhe que este, como a cor do negro, no primeiro plano, que muitos condenam; mas a tela é tão vasta, tem tanta beleza artística, que seria amesquinhá-la demorar-se nestas minudências.

De mais, tudo tem o seu ponto negro!...

Gil (*Revista Illustrada*, a. 4, n. 156, p. 2, 5 abr. 1879).

Pedro Américo era um artista caracteristicamente europeu e Vitor Meirelles, eminentemente brasileiro. Ambos, discípulos e lentes da Academia Imperial das Belas Artes, viajaram a título de prêmio. Como a permanente busca de progresso fazia-se no espelho da Europa, Pedro Américo era italiano em sua postura e sempre seguiu as direções que o levassem para dentro do panorama da arte européia. Ao contrário de Vitor Meirelles do qual os horizontes eram o Brasil. Não por acaso, produziu a *Batalha de Guararapes* em seu ateliê no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, e Pedro Américo, a *Batalha do Avaí* no ateliê do Convento da Annunziata de Florença.

O número 156 dedica-se em boa parte às discussões das belas artes. Os cavalos de batalha, em grande número em ambas as composições, foram objeto do escárnio da revista:

Eu já sabia que os criadores europeus obtinham excelentes cavalos cruzando a raça árabe com a raça inglesa; mas o que eu ignorava é se essa lei hípica seria eficaz, aplicada aos pintores do mesmo gênero, porque sempre ouvi dizer que duro com duro, não faz bom muro. (Idem, *ibidem*, p. 3)



Os números seguintes ilustram as Batalhas. (fig. 36, a. 4, n. 158, p. 5, 25 abr. 1879, p. A- 38; fig. 37, a. 4, n. 160, p. 4, 10 maio 1879, p. A- 39).

Na poesia a seguir, apresenta-se uma atitude irônica do editor-artista, Ângelo Agostini, que se permitiu, em meio às discussões sobre a produção artística oficial, revelar-se em versos heróicos em campo de batalhas tão disputadas. Nada de ingênuo. O autor impõe o registro, pelos lápis da litografia, com que quer se glorificar, sem nenhum pudor, entre os pincéis da Academia. O importante é enxergar em que lugar Ângelo Agostini se posicionava nas questões artísticas levantadas pelas Exposições Gerais.<sup>479</sup>

#### O gênio à Ângelo Agostini

Quando o teu lápis sublime  
Pelo papel se deslisa,  
A todos deleita e pisa  
Nos banais tipos andões!

Teu crânio celeste  
Onde o talento diviso,  
Mostra o mundo d'improviso  
Que é rico de inspirações  
Quem pode conter o riso  
Mesmo sendo sério e lírico  
Quando o teu lápis satírico  
Se faz no papel sentir?

Ninguém!... Tu és desenhista  
De tão rara habilidade  
Quem te diz na verdade;  
Ninguém pode definir!

<sup>479</sup> Referências sobre as Exposições Gerais, leia-se: MELLO JÚNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*; Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Brasília/Rio de Janeiro: IHGB, v. 1 (Comissão de História Artística) p. 203-352, 1984; LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*: período monárquico – catálogo de artistas e obras entre 1840-1884. Rio de Janeiro Pinakothek, 1990; FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte*: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890). (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, 2001.

Sou inimigo da inveja  
 Porque traz passos maldosos,  
 Mas aos teus vis invejosos  
 Dou-lhes razão \_\_ Eles têm?  
 Pois é tal tua grandeza  
 Nesse teu talento e arte,  
 Que, por Deus, vou confessar-te  
 Eu tenho inveja também!

Desculpe, grande Agostini.  
 De minh'alma esta franqueza,  
 Ela é filha da pureza  
 Que existe em meu coração!...  
 Nem pode ser de outra forma...  
 Quando de um gênio se fala,  
 Uma alma qualquer se resvala  
 Na fonte da inspiração

.....

Aceita o canto sem estro  
 Que aqui te deixa estampado,  
 Quem assaz admirado.  
 Tem, teus dotes no Brasil!...  
 Teu nome imortal, sublime,  
 Sempre cantando vitória,  
 É a mais excelsa glória  
 Da tua Itália gentil.

Machado da Cunha

(*Da Gazeta de Notícias*)

A *Revista Illustrada* agradece penhorada as lisonjeiras expressões sem estro que o poeta dirige ao nosso companheiro de trabalho. A. Gil. (Idem, ibidem, p. 6).

Quis a imprensa, dando continuidade a uma determinada opinião pública, criar um teatro de guerra imaginário no Rio de Janeiro, para oferecer às “Batalhas”, um outro território de conflito. A crítica da *Revista Illustrada* não se ateve somente às imagens. A. Gil<sup>480</sup> e A. A. (Ângelo Agostini) assinavam as críticas literárias.

---

<sup>480</sup> O francês André Gil foi um dos primeiros a solucionar formalmente a caricatura de personagens, em pequena dimensão, quando determina na “cabeça grande”, a atenção dos retratos. Até hoje é a cabeça grande para o desenhista uma solução formal dinâmica da estética da caricatura. O A. Gil da *Revista* foi seu colaborador por muito tempo. O caricaturista Raul Pederneiras (1874-1953), nos anos de 1920 lança mão da mesma fórmula e

Desde o início do ano de 1879, o jornalismo humorístico ilustrado da *Revista* definiu sua posição partidária favorável a Pedro Américo, e sobre as discussões, fazia declarações de pertencimento da própria Academia.

Quadros expostos em 1879 no salão da *Revista* de Agostini: (fig. 38, n.156, p. 4, 5 abr., p. A- 40; fig. 39, n. 156, p. 5, 5 abr., p. A- 41 ; fig. 40, n. 157, p. 4 , 16 abr, p. A- 42; fig. 41, n. 157, p. 5, 16 abr., p. A- 43; fig. 42, n. 158, p. 4 , 25 abr., p. A- 44)

Ângelo Agostini apropriou-se do Salão, para não só dele participar, como se inseriu em um dos movimentos culturais mais importantes da cidade, as Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes, especialmente a de 1879. Inventou de maneira própria a condição de relacionar-se com as discussões de juízo e valor que dominavam o universo da arte oficial e oficializada, determinada pela Academia. Fez-se dialogar com vários artistas e obras expostas, redimensionando as possibilidades de fruição estética, repassando e vendendo-os ao público como queria e como podia, pelo humor.

A XXVI Exposição Geral de 1884, aberta em 23 de agosto, publicou além do catálogo comum, mais uma edição ilustrada em preto e branco.<sup>481</sup> O exemplar da Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes está dedicado pelo autor ao “Illmo. Sr. Rodolfo Amoedo”. Ainda a idéia do *souvenir*, “este livrinho que recordará”:

Apresentando ao público uma publicação de gênero novo ente nós, parece-nos indispensável alguns esclarecimentos. Os trabalhos de Belas Artes expostos não podem nem devem ser julgados a vista deste catálogo, com quanto ele se componha de esboços na maior parte executados pelos próprios autores das obras que reproduzem. Estes croquis são, e não pretendem a mais, uma recordação, feita no correr da pena, uma conversa entre artista e público. Concebido tarde, com falta dos recursos de que se dispõe em outros países, este trabalho saiu como podia em tais condições. Com o favor dos artistas e dos amadores ele se aperfeiçorará nas subseqüentes exposições. Acreditamos, porém, que mesmo assim, contribuímos com

---

estende para a representação de animais. PEDERNEIRAS, Raul. *Lições de caricaturas: método de Raul*. Rio de Janeiro: s.n.t., 1928.

<sup>481</sup> Museu Nacional de Belas Artes, SNBA 01, datas-limite 1884-1897. *Catálogo ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes*. org. L. de Wilde. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia a vapor Lombaerts & Comp, 1884. Rua dos Ourives, 7. Edição de 100 exemplares numerados. O do Museu é de n. 58, com formato de 200 x 120 mm. Na 3ª capa, vem o anúncio da “Casa Especial – Artigos para pintores, douradores e desenhistas. L. de Wilde, rua 7 de Setembro, 102 e Imperial Estabelecimento Lombaerts & C., rua dos Ourives, 7.” Neste catálogo consta uma Seção de Fotografia.

pouco é verdade, mas em todo caso com boa vontade, para o preenchimento do nosso único fim: estabelecer um laço mais íntimo e durável entre artistas e público; e lisonjamos pensar que os visitantes do palácio da Academia achem de alguma utilidade este livrinho, que recordará ainda que vagamente a notável exposição artística do corrente ano. Terminando, cumpre-nos agradecer sinceramente aos snrs. artistas que de tão boa vontade nos auxiliaram, mormente a administração da Imperial Academia das Belas Artes, que, com toda benevolência, facultou-nos as informações necessárias para a organização deste catálogo.

Rio de Janeiro, agosto de 1884  
L. de Wilde

Segundo o editor Wilde, o “livrinho” existia mais na condição de *souvenir* do que catálogo de identificação das obras expostas. Pretendia ser um opúsculo representativo da “notável exposição”. E sem saber, tornou-se documento ilustrado da última exposição do Império. Com 76 imagens, desenhadas em sua maioria pelos “próprios autores”.

### **ARTISTAS E OBRAS ILUSTRADAS NO CATÁLOGO DA XXVI EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES DE 1884**

- 1 - A. Figueiredo- *O último beijo*
- 2 - A. Figueiredo – *Marinha*
- 3 - R. Bernardelli – *S. Estevão* (escultura)
- 4 - R. Bernaderlli – *Parábola da adúltera*
- 5 - Pedro Américo – *Judith*
- 6 - Firmino Monteiro – *Paisagem*
- 7 - Aurélio Figueiredo – *Contemplativa*
- 8 - Vitor Meireles – *Batalha de Riachuelo* (fragmento)
- 9 - P. Américo – *Retrato* (menino sentado e bola)
- 10 - D. Abgail de Andrade – *O cesto de compras*
- 11 – Th. Driendel – *Cena da Baviera* (chapéu e guarda-chuva)
- 12 – P. Américo - *Retrato* (menina de chapéu e guarda chuva)
- 13 – Bento Junior – *Estudo* (cabeça de homem)

- 14 – R. Monteiro – *Estudo de cabeça* (de velho com barba)
- 15 – F. Monteiro – *Paisagem*
- 16 – A.. R. Duarte – *Atala*
- 17 – Hilarião (Teixeira Junior) – *O enxoval da boneca*
- 18 – G. Frate – *Da terra ao céu*
- 19 – F. Monteiro – *Alvarenga Peixoto no desterro*
- 20 – Rouède – *Navio Negreiro*
- 21 – Rouède –
- 22 – F. Monteiro – *Camões no seu leito de morte*
- 23 – F. Monteiro – *Fragmento*
- 24 – Vasquez – *Paisagem*
- 25 – P. Peres – *Fugida para o Egito*
- 26 – G. Frate? – *Uma palheta suja*
- 27 – *Camões no seu leito de morte* (sem autor)
- 28 – J. M. de Medeiros – *Iracema*
- 29 – Vasquez – *Paisagem*
- 30 – G. Frate – *Da terra ao céu*
- 31 – G. Frate – *Da terra ao céu*
- 32 – P. Peres – *A lição de bordado*
- 33 – H. Bernardelli – *Estudo* (aquarela)
- 34 – C. Vasquez – *Pesca*
- 35 – R. Amoedo – *O último tamoio*
- 36 – J. B. Castagneto – *Marinha* (manhã)
- 37 – F. Bernardelli – *Rêverie*
- 38 – H. Caron – *Paisagem*
- 39 – Pedro Américo – *A noite*
- 40 – H. Bernardeli – *Depois do juramento*
- 41 – França Júnior – *Paisagem*
- 42 – J. d’Almeida Júnior – *O remorso de Judas*
- 43 – R. Bernardelli – *A faceira* (escultura)
- 44 – J. Almeida Júnior – *Índio no repouso*
- 45 – J. B. Castagneto – *Marinha* (tarde)
- 46 – R. Amoedo – *Marabá*

- 47 – J. d’Almeida Júnior – *Repouso do modelo*
- 48 – Belmiro – *Fantasia*
- 49 – *Um canto do mercado* – xilografia de J. Villas-Boas
- 50 – J. B. Castagneto – *Rio de Janeiro*
- 51 – F. Monteiro – *Cavalão* (paisagem com barco)
- 52 – A. de Figueiredo – *Francisco de Rimini*
- 53 – G. Grimm – *Cavalão*
- 54 – L. Rodrigues – *Família de faunos*
- 55 – J. Ribeiro – *Paisagem* (desenho)
- 56 – H. Caron – *Paisagem*
- 57 – G. Grimm – *Icaraí*
- 58 – H. Caron – *Paisagem* (pintura)
- 59 – A. de Figueiredo – *Ceci no banho*
- 60 – L. Berna – *Projecto* (arquitetura)
- 61 – A. de Figueiredo – *Tiradentes*
- 62 – F. Monteiro – *Vidigal*
- 63 – F. Monteiro – *Fósforos!*
- 64 – *Desenhos de cabeça* – xilografia de J. Villas Boas
- 65 – Pereira de Carvalho – *Paisagem*
- 66 – F. Monteiro – *O capitão João Homem*
- 67 – F. Monteiro – *Retirada de Laguna* (episódio)
- 68 – F. Monteiro – *Balas !...*
- 69 – Guilherme dos Santos – *Portão*
- 70 – Guilherme dos Santos – *Porta do Caju* (Morro de Santos Rodrigues)
- 71 – Guilherme dos Santos – *Árvore do norte* (Morro de Santos Rodrigues)
- 72 – Guilherme dos Santos – *Guarita* (casa de correção)
- 73 – Pedro Américo – *Carioca*
- 74 – Pedro Américo – *Joana D’Arc*
- 75 – Oscar P. da Silva – *Painel decorativo*
- 76 – A. de Figueiredo – *Cesta de flores*

A Exposição apresentou um número superior de obras dentre todas já expostas. Estes foram os que se propuseram a identificar suas obras com imagem. Mas quem fez o “catálogo”

oficioso da exposição foi Ângelo Agostini, em tantas quantas imagens, relativizadas na comicidade. Nas páginas da *Revista*, apresentou 54 dos 82 artistas expostos. As imagens de Agostini superam as do catálogo, pois o autor era um litógrafo, os outros artistas, possivelmente em sua maioria, não. O caricaturista já dominava o processo há 30 anos, desde o *Diabo Coxo*, quando andava com uma pedra litográfica debaixo do braço.<sup>482</sup>

Os números da *Revista Illustrada* reúnem em 6 publicações, em suas páginas centrais, quase todo o corpo das obras expostas, daquele que era o maior acontecimento das artes plásticas do Império do Brasil. A Exposição foi anunciada em primeira página, (fig. 43, *Revista Illustrada*, a. 9, n. 388, p. 1, 23 ago 1884; p. A- 45). E a partir deste número, em suas páginas centrais, Ângelo ridiculariza as obras, reinventando o lugar da arte oficial, de encomenda do Estado e a oficializada, a que pode pertencer e representar o Salão pela avaliação da Academia.

São as litografias da *Revista Illustrada* do ano 9 de 1884: (fig. 44, n. 389, p. 4-5, 31 ago., p. A- 46; fig. 45, n. 390, p. 4-5, 13 set, p. A- 47 ; fig. 46, n. 391, p. 4-5-, 27 set., p. A - 48; fig. 47, n. 392, p. 4-5, 11 out., p. A - 49; fig. 48, n. 393, p. 4-5, 26 out., p. A- 50).

**ARTISTAS E OBRAS CARICATURADOS POR ANGELO AGOSTINI  
NA REVISTA ILLUSTRADA A PARTIR DA XXVI EXPOSIÇÃO GERAL  
DA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES DE 1884**

- 1- A. Ossian-Bonnet, Madame – *Retrato: o jangadeiro*
- 2- Abgail de Andrade - *O cesto das compras, estudo do natural; Objetos de toalete, estudo do natural;; Um canto do meu ateliê, estudo do natural; Estudos de gesso (cinco)*
- 3- Afonso de Burgain – *Peixes, estudo do natural; Crustáceo, estudo do natural*
- 4- Alexandre Sigliere – *Um frontão*
- 5- Antonio Alves do Vale de Souza Pinto – *Sua Majestade o Imperador*

<sup>482</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. op.cit..

- 6- Antonio Firmino Monteiro – *Camões no seu leito de morte; Alvarenga Peixoto no Desterro; Um episódio da retirada da Laguna; O capitão João Homem*
- 7- Antônio Rafael Pinto Bandeira – *Paisagem*
- 8- Augusto Off – *Retrato*
- 9- Augusto Petit – *Retrato de Luzia Antonieta Petit*
- 10- Augusto Burgain – *Frutas, estudo do natural*
- 11- Augusto Rodrigues Duarte – *Lagoa nas margens do Paraíba; Lagos nas margens do Paraíba; Estudo de interior*
- 12- Belmiro Barbosa de Almeida – *Uma fantasia*
- 13- Bento Barbosa Júnior – *Retrato*
- 14- Cândido Caetano de Almeida Reis – *O poeta Antonio José da Silva, morto em Lisboa, Portugal; Cabeça de São João Batista.*
- 15- Carlos Canard – *Sem título, diversas pinturas*
- 16- Carneiro & Tavares – *Retratos vitrificados a fogo como as pinturas das porcelanas de Sévres*
- 17- D. C. F. D. Machado – *Frutas, estudo do natural*
- 18- Domingos Garcia Y Vasquez – *Restinga de Niterói*
- 19- Émile Rouéde – *Navio negreiro fugindo de um navio de guerra brasileiro; Subindo a onda; O pôr-do-sol; Baía do Rio de Janeiro; Efeito noturno; Marinha.*
- 20- Ernesto César Sapini Novak – *Simpatia e antipatia*
- 21- Estveão Roberto da Silva – *Estudos de frutas (quatro)*
- 22- Francisco Aurélio de Figueiredo – *Francesca de Rimini; Ceci no banho; Contemplativa; Trabalho e estudo do natural; Tarde de abril, estudo do natural; O derradeiro beijo; O Tiradentes; Mar sereno, estudo da Ilha do Governador; Colhendo flores, estudo na Ilha do Governador; Em baixo da mangueira, estudo na Ilha do Governador; Cesto de rosas, estudo do natural; No pasto, estudo do natural; Perfil de Lady; Retrato; Aurora, estudo decorativo; Crepúsculo, estudo decorativo; Santa Teresa, estudo do natural; Estudo de dalias.*
- 23- Francisco Carlos Pereira de Carvalho – *Manhã de agosto*
- 24- Francisco da Cruz Antunes – *Grupo de retratos; Retrato (três)*
- 25- Francisco Hilarião Teixeira da Silva – *Enxoval de boneca; Adoração dos pastores; Enterro de São João Batista.*
- 26- Generoso Frate – *Uma paleta suja;*



- 27- *Da terra ao céu; Do céu à terra*
- 28- Giovanni Battista Castagneto – *Porto do Rio de Janeiro*
- 29- Guilherme Gonçalves dos Santos – *Porta da Chácara do Céu, estudo do natural*
- 30- Guilhermina Tollstadius – *Tetéia, estudo do natural*
- 31- Gustave James – *Cascata de Paulo Afonso em Alagoas*
- 32- Henrique Bernardelli – *Estudo de cabeça*
- 33- Hipólito Boaventura Caron – *Praia da Boa Viagem em Niterói*
- 34- Hortêncio Branco de Cordoville – *Retrato*
- 35- João Batista Pagani – *Estudo de flores (dois); Vista de Niterói*
- 36- Joaquim José da França Júnior – *Rua Taylor, estudo do natural*
- 37- Johann Georg Grimm – *Vista do Cavalão em Niterói*
- 38- José Ferraz de Almeida Júnior – *A fuga da sacra família para o Egito; O descanso da modelo; O aremorso de Judas Escariotes; O derrubador brasileiro*
- 39- José Maria Mederos – *Iracema*
- 40- José Vilas Boas – *Quadro com dois estudos de cabeça, Praia do Peixe, Vaso, três cabeças indígenas; figura de botânica; xilogravura ?*
- 41- Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria – *Auto de vistoria feito no cadáver do Desembargdor Joaquim Nunes Machado, projeto de quadro para ser feito em tamanho natural*
- 42- Leopoldo Heck – *Página sobre o poema Germânia*
- 43- Lopes Rodrigues – *Cópia de baixo-relevo, Família de faunos*
- 44- Luiz Schreiner – *Projeto para uma Biblioteca Nacional*
- 45- Manuel Teixeira da Rocha – *Caricaturas*
- 46- Marc Ferrez – *Passeio pela baía*
- 47- Nicolao Antonio Facchinetti – *Lagoa Rodrigo de Freitas da Estrada da Gávea*
- 48- Oscar Pereira da Silva – *Alegoria ao Renascimento da Arte*
- 49- Pedro Américo de Figueiredo e Melo – *Davi nos últimos dias de sua decrepitude é aquecido pela jovem Abizag; Dona Catarina de Ataíde; Judith rende graças a Jeová por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes; A Carioca; Joana d’Arc ouve pela primeira vez a voz que lhe prediz o seu alto destino; Dom João IV infante; Rabequista árabe; Menina em costume de 1600, na Espanha; Virgem dolorosa, Estudo de perfil*
- 50- Pedro José Pinto Peres – *A fuga para o Egito; Lição de bordado; Retrato de J. de*

*Almeida*51- Pedro Weingartner – *Cabeça de estudo*52- Rodolfo Amoedo – *O último tamoio; Tronco de mulher, estudo do natural; Meia figura, estudo do natural; A partida de Jacob; Estudo de mulher*53- Thomas Georg Driendl – *Cena da Baviera*54- Vitor Meirelles de Lima – *Combate naval de Riachuelo; Cemitério*

Colocando os paralelos da arte dos Salões de 1879 e 1884, os últimos do Império, com a de Agostini entende-se que o autor retirou simbolicamente a arte privilegiada do território das Exposições e defendeu por meio da caricatura um lugar em que a imagem impressa poderia existir dentre os programas artísticos na segunda metade do século XIX no Brasil.

A imprensa caricata produziu uma massa crítica de arte, pelo lápis e estilo, a partir da dinâmica dos assuntos nacionais, nas práticas cotidianas da sociedade na Corte do Império. Tratando da arte das pinturas de história com a arte das litografias de humor, estas se inseriam nas discussões políticas, assumindo um lugar definido, de onde questionavam e elaboravam os problemas em que se envolviam com o sistema de artes plásticas no Brasil. Deixaram o registo das grandes mostras de 1879 e 1884, pelo estilo agostiniano,<sup>483</sup> uma constituição visual possível<sup>484</sup> do que elas representaram para a época.

Voltando às informações dos Catálogos, na mesma encadernação, encontram-se os das Exposições Gerais de 1884, a edição comum e a ilustrada, juntas aos catálogos das exposições de 1890, 1891, 1894, 1896 e 1897.

<sup>483</sup> “o estilo representa sempre a experiência da personalidade [...] dentro do contexto de uma determinada cultura. OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 7 reimp. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 1999. cap. I, Inspiração e individualidade, p. 1-23. p. 12.

<sup>484</sup> Obras criadas a partir do vocabulário básico das linguagens visuais: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, dimensão, escala e movimento, que expressam uma mensagem. Mensagem esta determinada em três níveis, segundo A. Dondis: o representacional, aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; o abstrato, a qualidade [...] de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação de mensagens, e o simbólico, o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribuiu significados. E afirma que todos esses níveis de resgate de informações são interligados e se sobrepõem. DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003. cap. Anatomia da mensagem visual, p. 85-106.

A Academia Imperial das Belas Artes não negou a distinção dos processos que não ensinava, como a gravura e a fotografia, nas Exposições Gerais, mas relativizava suas posições. Na República, transformada em Escola Nacional de Belas Artes, continua considerando o produto impresso importante, mas não o suficiente para ganhar a medalha de honra.

Antecipando o Catálogo de 1896, encontram-se discriminadas no *Regimento das Exposições Gerais de Belas Artes*,<sup>485</sup> as seções artísticas.<sup>486</sup> Destaca-se o lugar em que a Escola Nacional de Belas Artes ainda posicionava a arte da imagem impressa. Lê-se:

Capítulo 1 – Disposições Gerais

[ ...]

art. 2º - Esta exposição começará em

1º de setembro e se encerrará em 15 de outubro

[ ...]

Seção de gravura e litografia

art. 77 - As obras de gravura e litografia serão depositadas no edifício da escola, do dia 10 ao dia 15 de agosto, das 10 horas da manhã às 4 da tarde.

art. 78 – Só serão aceitas nesta seção obras dos seguintes gêneros: gravura a buril, água-forte, xilografia e litografia

art. 79. Não serão aceitas as obras: de fotogravura, fototipografia, nem as de zincografia, mesmo quando sejam retocadas a buril.

art. 80 – Os fac-símiles de qualquer gênero, e as cópias de gravura anteriormente expostas em processos diferentes tampouco poderão ser aceitos, a não ser as que forem do mesmo autor.

art. 81 - Nenhuma gravura poderá ser impressa a cor.

art. 82 – Não se poderá, sob pretexto algum, substituir por outra prova depositada no prazo regimental.

art. 83 – Todas as obras apresentadas serão protegidas por enquadramentos retangulares com vidro.

art. 84. O júri desta seção será composto da mesma maneira que os de outras seções, de um ou dois artistas eleitos deverá ser litógrafo.

art. 85 – As recompensas de que poderá dispor o júri serão iguais aquelas de que

<sup>485</sup> O Catálogo de 1884 sem ilustração foi publicado pela Tipografia a vapor de P. Braga & C., rua Nova do Ouvidor, 29 e 29 A, constando uma Seção de Fotografia, 59 páginas; o de 1890, publicado pela F. V. Villeneuve & C., rua do Ouvidor, 61. 63 p., constando uma Seção de Desenho, litografia e pintura a aquarela e gouache; 1891, pela Imprensa Nacional. 59 p., sem divisão em seções; 1894, Companhia Industrial de Papelaria, rua do Rosário, 81, com uma Seção de gravura e uma Seção de litografia.

<sup>486</sup> Pintura, escultura, gravura de medalhas, arquitetura, gravura e litografia, gravura a buril, litografia e água-forte, xilografia, artes aplicadas à indústria compreendendo móveis artísticos...

dispõem as outras seções, com exeção de medalha de honra.

[...]

Capital Federal, 20 de julho de 1893. Fernando Lobo.

A medalha de honra, a maior recompensa, valia 1:000\$000 (um conto de réis) na República.

Questões da obra, que se reproduz por natureza, foram durante o Império e a República do Brasil das primeiras décadas apresentadas em problemas, não de preconceito, mas de conceito instituído. A imagem impressa, a obra impressa, pertencente ao universo autoral, permaneceu em posição de referência, mas ainda mesmo sem comparação, em juízo de valor, com o conceito do *bon goût* das artes maiores, no entendimento do ensino oficial.

Externa ao território oficial da arte das Exposições, a litografia na imprensa constituía-se na liberdade de criação da obra de arte. Em seu território, promovia-se, sem o juízo de valor da Academia Imperial das Belas Artes. Mas a imprensa não esqueceu o que representava a instituição maior de arte no Brasil. Tinham-na os caricaturistas com tanto respeito, que não a deixavam em paz. Questões de seu ensino às obras documentais da história do país, do melhor do seu gênero, no melhor dos pincéis, a imprensa colocou-se parceira deste melhor, pelo processo da litografia, e por consequência tentou elevar-se, somando o fazer artístico à crítica de arte.

## CONCLUSÃO

A identificação da existência de uma produção plural da gravura no século XIX faz com que se necessite exemplificá-la, para reparar distorções no entendimento sobre sua instituição e sua classificação. O trabalho estudou seu objeto, problematizando as questões da imagem impressa e sua posição na construção da ordem autoral da arte no Brasil, segundo diferentes representações constituídas pelas esferas pública e privada.

Na primeira parte, os lugares da gravura foram, inicialmente, por uma avaliação historiográfica para encontrar na teoria, metodologia e história da arte, os territórios e posições da arte impressa. Determinou-se também a gravura pelas obras especializadas brasileiras, onde se evidencia uma compreensão deslocada do que seria uma obra de arte instituída na ordem autoral, na categoria da imagem impressa, anterior ao movimento do Modernismo brasileiro. No terceiro e último item, o desenvolvimento da tecnologia da reprodução da imagem foi visitado, na medida em que, pela invenção de um novo processo, a litografia, pode constituir uma nova linguagem de expressão.

O segundo e o terceiro capítulos estão relacionados pelas questões da instituição da obra. Uma, como a obra de arte e a outra, como a reprodução da obra de arte. O que nas duas linguagens pode se diferenciar. A marca autoral que é determinada pela criação e inventiva promovida pelo próprio autor, e também pela assinatura, já se encontrava durante o século XIX, quando o universo das artes gráficas se encontra na comunicação de imprensa. O caráter da reprodução da obra de arte pela gravura é promovido pelo Estado, para circulação das galerias de pinturas reais e principescas.

Na segunda parte, o poder do Estado português no Brasil fundou o exercício gráfico no país e iniciou pela estatização da imagem impressa, além de outras práticas, a gravura de reprodução. Deu chance ao comércio de se incluir no processo da reprodutibilidade da informação, utilizando-se de diferentes formas que a gravura oferece e que pode relacionar-se também com os movimentos do poder e a produção artística governamental.

O desenvolvimento do trabalho tratou de questões que mereciam ser mais discutidas, em relação à imagem impressa de humor no Brasil. A arte instituída pelo poder, nos quadros

da Academia Imperial das Belas Artes, não conseguiu estabelecer um lugar para a gravura oitocentista, por mesmo não possuir um mestre representante. Porisso, a produção litográfica jornalístico-caricata pode demonstrar o nível artístico em que se encontrava, em meio à problemática acadêmica. No jogo que a imprensa de gênero realizou, os embates artísticos eram suas notícias e sua arte.

De muito tempo, a gravura procura um lugar na crítica de arte. E muito sua história foi construída a partir da arte moderna brasileira. O presente trabalho tenta um lugar mais coerente para com a produção gráfica, no campo do juízo de conceito e valor, pelas litografias caricatas do jornalismo ilustrado da segunda metade do século XIX.

Fala-se das técnicas e processos da gravura, como bases para a sua historiografia. Os domínios mecânicos são importantes na ordem das soluções e resultados formais da obra, cunhados pelo estilo do artista. Em outra ordem, apresenta-se na necessidade de identificação e entendimento para discussão da força artística de uma produção de humor, de interface com a comunicação e a arte.

Ambientando o proceso crítico da imagem impressa sob as litografias de humor, corporificou-se em pesquisas que se ampliaram na esfera do poder e na esfera privada. Identificar os agentes e atores de ambos os lados, com exemplos específicos, demonstrou que fronteiras limitantes, se dissolvem através da reprodução.

As imagens são bases para aferição da categoria humorística, nas categorias artísticas, contudo o trabalho concorre para um arrazoamento de uma compreensão conceitual sobre a imagem impressa do século XIX e a aplicabilidade deste conceito. Devem-se ampliar os problemas possíveis e conferir à produção litográfica de imprensa, uma face da arte da gravura no Brasil.

Na chave de duas correntes em que se apresentou a imagem impressa do poder, da promoção e produção do Estado e da distinção pelo título de Imperial, identificam-se dois campos em que o poder se estabelece. Um para servi-lo e outro que dele se serve. Nas duas práticas, uma mesma fonte, formas plásticas de diferentes mensagens, para múltiplos usos. Distinguindo parcialmente uma determinada força de produção, no caso as que se relacionam com o poder, dele e nele, pode-se construir um pólo de relação com a força de produção do

jornalismo político-caricato. Instituído em uma outra possibilidade, em que se mantém a mesma raiz, onde problemas estéticos são tratados a partir do humor.

A construção da história do Império do Brasil encontra um caminho de fontes pelo jornalismo de gênero, porque não se pode construir história da arte no Brasil, negando ou simplesmente mencionando a produção litográfica caricata da imprensa, como um fato isolado, quando esta foi realidade do fazer artístico à crítica da arte.

A política, arte da litografia da segunda metade dos Oitocentos, construiu uma categoria das artes plásticas, conjugada aos sistemas de comunicação e informação impressa. Identificadas na potencialidade criativa e inventiva de uma classe de artistas que se comprometeu ao exercício da crítica, problematizando os acontecimentos sociais. Realizaram uma obra para análise, instituída no universo da arte do Império, enfatizadas em três campos principais: na produção artística, na crítica e na história da arte no Brasil.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### Fontes

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. *Relação dos Estabelecimentos de impressão, litografia e gravura (1831-1891) da Câmara Municipal da Cidade do Rio de Janeiro*, COD 43.1.22.

Arquivo Nacional. *Título de Imperial*. fundo NP, seção de guarda SDE, notação SDE 809, 4 v.

Biblioteca Nacional. *Relatórios do Ministério do Império*, Rolo PR SPR 126/1, ano-volume, 1821-1846; Rolo PR-SPR, ano volume, 1838-1847.

Museu Nacional de Belas Artes. *Catálogo das Exposições Gerais*, SNBA, datas-limite 1884-1897.

### Fontes impressas

*Almanak Adminitratiavo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro*.

*Anais da Biblioteca Nacional*. v. 85, 1965; v. 96, p. 11-24, 1976; v. 98, p.281-303, 1978.

*Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. v. II, p. 5-53, 1877

*Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro (1808-1822)*. p. I-LXV, p. 1-331, 1881.

*Anais do Congresso de História do Segundo Reinado* (Comissão de História Artística). 1º v., p. 203-352, 1884.

*Anais do Museu Histórico Nacional*. v. 28, p. 7-20, 1996

*Anais do Seminário EBA 180*. nov. 1996.

*Anais do Seminário internacional D. João VI: um rei aclamado na América*. mar. 2000.

*Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*. v. 8º, out. 1938.

*Anuário do Museu Imperial*. /v.1/, p. 51-150, 1940.

*Arquivos da Escola de Belas Artes*. n. 15, p. 11-139, 1999.

*Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. v. VIII, p. 155-175, 12 ago. 1962.

*O Auxiliador da Indústria Nacional* (1827-1896)

*Brasília*. v. III, p. 559-573, 1946.

*Cadernos de Jornalismo e Comunicação*. n. 45, p. 16, 1974.

*Cadernos de Pós-graduação*. n. 1, p. 57-68.

*Estudos Brasileiros*. a. II, v. 14, p. 471-515, 1940; a. V, ns. 25-27, p. 16-150, jul.-dez 1952.

*O Investigador Portuguez em Inglaterra ou Jornal Literário*. v. 1, 1811.



*Jornal do Commercio*. 1853; 1854.

*Ilustração Brasileira* (1876-1878)

*Le Grand Théâtre de l'Univers*. t. I ; t. XXIV ; t. XXXIV ; t. XXXVI.

*Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 18, p. 1-351, 1956.

*Revista de Cultura Brasileira*. separata, n. 42, dez. 1976.

*Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. t. XXXIII, v. 41, parte II, p. 21-25, 1870; 3 ed. t. 2º, p. 610-635, 1916; t. 80, v. 134, p. 587-609, 1917; v. 210, p. 110- , jan.-mar., 1951; separata, v. 227, abr.-jun. 1955; v. 252, p. 279-290, jul.-set. 1961; v. 276, p. 130-139, jul.-set. 1967; v. 331, p. 198-208, abr.-jun. 1981; v. 227, p. 1-84, abr.-jun. 1995; a. 164, n. 420, p. 191, jul. set.-set. 2003.

*Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*. a. 14, n. 14, p. 41-56, 2005;

*Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*. A. X, p. 575-596, II e IV trim. 1930.

*Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 1, p. 45-49, 1937; v. 2, p. 229-239, 1938; n. 3, p. 123-148, 1939; n. 5, p. 213-240, 1941; n. 14, p. 17-120, 1959;

*Revista Illustrada* (1876-1898). 1879, 1884.

*Semana Illustrada* (1860-1876)

## **Bibliografia**

ABREU, Márcia. (org.) *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil, 2002.

ACQUARONE, F. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Americana, 1980.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de . (coord.) *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Larragoiti, 1952. 2 v.

ANGLÉS, Enrique Arias. *Goya*. Portugal Estampa, 1999.

ANTUNES, De Paranhos. *O pintor do Romantismo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.

ANTRESIAN, Garoz Z.; ADAMS, Clinton. *The Tamarind book of lithography: arts techniques*. New York: Tamarind Lithography, 1971.

*Apocalypse*. introd. Giorgio Manganelli, trad. e notas, Luigi Moraldi. Milão: Rizzoli, 1974.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

\_\_\_\_\_. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. pref. Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da arte como história da cidade*. trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. org. Bruno Contardi, trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio. *Guia da história da arte*. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1994.

ARRUDA, José Jobson. *Nova história: moderna e contemporânea*. Bauru: Edusc, São Paulo: Bandeirantes, 2004.

*Arte no Brasil*. Introd. Pietro Maria Bardi. São Paulo: Nova Cultural, 1982.

AUDIN, Marius. *Le livre: son illustration, sa decoration*. Paris: G. Crès, 1926.

\_\_\_\_\_. *Somme typographique: les origines*. Paris: Audin, 1948.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 7 ed. Campinas: Papyrus, 1993. (Ofício de arte e forma).

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 3 ed. trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

BALTAR, Francisca Maria Teresa dos Reais. Francisco Joaquim Bethencourt da Silva: arquiteto. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 207-211, 20-22 nov. 1996.

BANDEIRA, Julio et al. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003.

BARATA, Mario. A arte no século XIX: do Neoclassicismo e Romantismo até o Ecletismo. In: ZANINI, Walter. (org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2 v. v. 1, p. 379-380.

\_\_\_\_\_. Manuscrito inédito de Lebreton: sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes do Rio de Janeiro em 1816. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 14, p. 283-307, 1959.

- BARROS, Álvaro Paes de. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador: depoimento histórico no primeiro centenário da grande instituição*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1956.
- BARROS, Eudes. *A Associação Comercial no Império e na República*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. (Leitura).
- BAZIN, Germain. *A história da história da arte: de Vasari aos nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4 ed. trad. Sergio Paulo Rouanet, pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, s. d.
- BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. 2 ed. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.
- BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 28, p. 7-20, 1996.
- BLAKE, Nike; FRANSCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- BLUM, André. *L'oeuvre gravé d'Abraham Bosse*. /Paris/: Albert Morancé, 1924. (Documents d'Art, l'oeuvre graphique du XVIIe siècle).
- BONFILS, Robert. *Iniciación al grabado*. Buenos Aires: Poseidon, 1945. (Iniciación artística).
- BOON, K. G. *Rembrandt: the complete etchings*. Londres: Thames and Hudson, /197-/.  
 BOSSE, Abraham. *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 talho doce*. trad. José Joaquim Viegas Meneses. Lisboa: Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, 1801.
- BOSWELL, David; EVANS, Jesssica. *Representing the nation: a reader*. London/New York: Routledge, 2002.
- BOTELHO, Adir. *Canudos: xilogravuras*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ, 2002.
- BOTEY, Francisco Esteves. *El grabado en la ilustración del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas*. Madrid: De Blass, 1948.

- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: De Minuit, 1979. (Les sens commun).
- BOURET, Claude; BOURET, Blandine. *La lithographie en France des origines à nos jours*. Paris: Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, 1982.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (orgs.) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRIGGS and LUDWIG. *Lembrança do Brasil*. introd. Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro: SEDEGRA/Biblioteca Nacional, s. d.
- BRITO, Pedro Xavier de. Notícia acerca da introdução da arte litográfica, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro: IHGB, t. XXXIII, v. 41, parte II, p. 21-25, 1870.
- BRUM, José Zeferino Meneses. Do conde da Barca: de seus escritos e livraria. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, v. II, p. 5-53, 1877.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Variedades de história cultural*. trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BUTI, Marco; LETYCIA, Anna. (orgs.) *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2002.
- CABO, Sheila. *Goeldi: beleza extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim/Adesa, 1995.
- CABRAL, Alfredo do Vale. *Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro 1808-1822*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, p. I-LXV; p. 1-331, 1881.
- CAIN, Julien. Introduction. In: *Les graveurs de Poussin au XVII siècle*. Paris: Les Beaux Arts/Presses Universitaires de France, 1957.
- CALMON, Pedro. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. 7 v.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.
- CARDOSO, Athos Eichler. (org.) *Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros (1869-1883)*. Brasília: Senado Federal, 2002.
- CARDOSO, Rafael. (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica (1870-1960)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- Caricatura de Belmonte*. São Paulo: Folha da Noite, /1941/.

- CARONE, Edgar. *O Centro Industrial do Rio de Janeiro e sua importante participação na economia nacional 1827-1977*. Rio de Janeiro: Centro Industrial do Rio de Janeiro/Cátedra, 1978.
- CARVALHO, José Murilo de. José Murilo de. *D. Pedro II: ser ou não ser*. coord. Elio Gaspari e Lilia M. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Perfis brasileiros)
- \_\_\_\_\_. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 17 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de sombras: a política imperial*. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais/Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 4 reimp. trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Rumos da cultura moderna, v. 52).
- CASTRO, Márcia de Moura. *Ex-votos mineiros: as tábuas votivas no ciclo do ouro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1994.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CHALUMEAU, Jean Luc. *Les theories de l'art: philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*. 3 ed. Paris: Viubert, 2002.
- CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. 3 ed. Paris: E. Dentu, /1865/.
- CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no ocidente. In: ABREU, Márcia. (org.) *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. *História cultural: entre práticas e representações*. trad. Maria Manuela Galhardo. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002. (Memória e sociedade).
- \_\_\_\_\_. (dir.) *Práticas da leitura*. trad. Cristiane Nascimento, introd. Alcir Pécora. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COSTA, Cruz. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Retratos do Brasil, v. 56).
- COTRIM, Álvaro. *Daumier e Pedro I*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Pedro Américo e a caricatura*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.
- \_\_\_\_\_. La primera caricatura de Dom Pedro II fue de Daumier, Madrid, *Revista de Cultura Brasileña*, separata, n. 42, dez. 1976.
- CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. (org.) *A coleção de estampas: Le Grand Théâtre de l'Univers*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1970-2004. 3 v.

\_\_\_\_\_. Estudo histórico biobibliográfico. In: *Uma raridade bibliográfica: O canto encomiástico de Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos* impresso pelo Padre José Joaquim Viegas de Meneses, em Vila Rica (1806). ed. fac. Rio de Janeiro/São Paulo: Biblioteca Nacional/Gráfica Brasileira, 1986. p. 19-41.

\_\_\_\_\_. Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica. In: LUDWIG and BRIGGS. *Lembrança do Brasil*. ed. fac. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Biblioteca Nacional, 1970. p. 1-32.

\_\_\_\_\_. *Impressões de viajantes*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1992.

\_\_\_\_\_. Joseph Alfred Martinet: um litógrafo francês no Rio de Janeiro. *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: v. 98, p. 281-303, 1978.

\_\_\_\_\_. Notícia histórica. In: *Oficina Tipoplástica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976. p. 5-24.

\_\_\_\_\_. *Souvenirs de Rio de Janeiro*. ed. fac. Belo Horizonte: Vila Rica, 1990. (Álbuns do Brasil, II – Coleção Arte Sempre, v. 2). p. 11-22.

\_\_\_\_\_. Thomas Ender; o artista da Missão Científica Austríaca. In: *Thomas Ender*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968. (Rodolfo Garcia, série B, catálogos e bibliografias) p. 5-16.

DAMASCENO, Athos. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1962.

DAMASCENO, Darci. Frei José Mariano da Conceição Veloso: naturalistas e editor. In: *Plantas fluminenses*. ed. fac. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976. p. 3-19.

DASILVA, Orlando. *A arte maior da gravura*. São Paulo: Espade, 1976.

DEBERDT, Rauol. *La caricature et l'humour français au XIX<sup>me</sup> siècle*. Paris: Larousse, /19--/.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 4 ed. trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1965. 2 v.

DENIS, Rafael Cardoso. A Academia Imperial de Belas Artes e o ensino técnico. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, p.181-195, 20-22 nov. 1996.

*Devoção e esquecimento: presença do barroco na Baixada Fluminense*. curadoria Marcus Monteiro. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2001.

DUARTE, Paulo Sergio. As técnicas de reprodução e idéia de progresso em arte. In: *Mostra Rio Gravura: catálogo geral*. Rio de Janeiro: RIOARTE/RIOTUR, 1999. p. 24-29.

- DUNCAN, Carol. From the Princely Gallery to the Public Art Museum: The Louvre Museum and the National Gallery, London. In: BOSWELL, David; EVANS, Jessica. *Representing the Nation: a reader*. London/New York: Routledge, 2002.
- DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Benedito e Souza, 1929.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Estudos, 108).
- EDWARDS, Steve. Art and its histories. In: PERRY, Gill; CUNNINGHAM, Collin. (eds.) *Academies, museums and canons of art*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- EICHLER, Athos. (orgs.) *Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros (1869-1883)*. Brasília: Senado Federal, 2002.
- Erthal: fatores de risco*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- Exposição Daumier*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1961.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, 2001.
- FERRARI, Enrique. Lafauente. *Goya: his complete etching, aquatints and litographs*. New York: Harry N. Abrams, /197 /.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1977.
- \_\_\_\_\_. A introdução do zinco litográfico no Brasil. *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, n. 45, p. 16, 1974.
- FERREZ, Gilberto. A obra de Eduardo Laemmert. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 331, p. 193-208, abr./jun. 1981.
- FIGUIER, Louis. *As grandes invenções antigas e modernas nas ciências, indústrias e artes*. Versão portuguesa. Buenos Aires: Eduardo Perié, 1884.
- FILON, Augustin. *La caricature en Angleterre*. Paris: Hachette, 1902.
- FLEIUSS, Max. A caricatura no Brasil, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, t. 80, v. 134, p. 583-609, 1916.
- \_\_\_\_\_. *História administrativa do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1925.
- \_\_\_\_\_. A imprensa no Brasil. In: *Dicionário histórico e geográfico do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, v. 1, p. 1550-1585, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Páginas de história*. 2 ed. Rio de Janeiro. Imprensa Nacional, 1930.
- FLOCON, Albert. *L'univers des livres: étude historique des origines à la fin du XVIIe siècle*. Paris: Hermann, 1961.

FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Gallimard, 2003.

FRANÇA, Marie-Thérèse Mandroux; PRÉAUD, Maxime. (dir. e coord.) introd. Jacques Thuillier. *Catalogues de la Collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*. Lisboa/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Bibliothèque Nationale de France/Fundação da Casa de Bragança, 2003. 3 v.

FRANZ, Henri. Les maitres de la caricature française au dix-neuvième siècle: Daumier – Gavarni. *Studio*: Paris, Eymeoud, numero d'automne 1904.

FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto Alegre: sua influência na Academia Impaerial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 14, p. 17-120, 1959.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, s. d. (Cidade do Rio de Janeiro, 9).

GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. trad. Frederico Carotti. 3ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Relações de força: história, retórica, prova*. trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.

\_\_\_\_\_. *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. trad. Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *Para uma história cultural: trajetos*. Lisboa: Gradiva, 1994.

GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e obra de Paula Brito*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1965. (Coleção Vieira Fazenda).

GOULEMONT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger. (dir.) *Práticas da leitura*. 2 ed. trad. Cristiane Nascimento, introd. Alcir Pécora. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 107-116.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

/HEINEKEN, Karl Heinrich von. *Idée générale d'une collection complète d'estampes*. Leipzig: Jean Paul Kraus, 1771.



HOGARTH, William. *The analysis of beauty*. trad. and notes Ronald Paulson. London: Yale University Press, 1997.

*Impressões originais*: a gravura desde o século XV. curadoria Carlos Martins. São Paulo: Art Unlimited, 2006.

IPANEMA, Cybelle de. A tipografia, o livro, o jornal, a revista, a charge. In: *Brasiliana da Biblioteca Nacional*. org. Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Nova Fronteira, 2001. p. 385-397.

IPANEMA, Marcello de. *Legislação de imprensa*: leis de Portugal e leis de d. João. Rio de Janeiro: Aurora: 1949. 2 v.

IPANEMA, Marcello de; IPANEMA, Cybelle de. *História da comunicação*: notas. Brasília: Universidade de Brasília, 1967.

IPANEMA, Marcello de (*in memoriam*); IPANEMA, Cybelle de. *Reverbero Constitucional Fluminense*. instrumentação da edição fac-similar. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2005. 3 v.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A idade da pedra ilustrada*: litografia, um monólito na imagem gráfica e no humor do jornalismo do século XIX no Rio de Janeiro. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais//UFRJ, 1995. 2 v.

IPANEMA, Rogéria Moreira de Ipanema. Em nome da Pax, dos Santos, da Glória, dos céus, há cem... *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, a. 164, n. 420, p. 191-205, jul.-set. 2003.

KNAUSS, Paulo. Discurso de posse. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IHGRJ, a. 14, n. 14, p. 41-56, 2005.

LACOMBE, Américo Jacobina. Prefácio. In: *Dom Pedro II e a cultura*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça/Arquivo Nacional, 1977. (Publicações históricas, 1ª série, 82).

\_\_\_\_\_. Nobreza brasileira. *Anuário do Museu Imperial*. Petrópolis: Ministério de Educação e Saúde, /v. 1/, p. 51-150, 1940.

LACOMBE, Luís Lourenço. *Organização e administração do Ministério do Império*. coord. Vicente Tapajós. Brasília: Fundação Centro de Formação do Servidor Público, 1984. (História administrativa do Brasil, 40 v.) V. 10.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros: 1836-2001*. 2 ed. pref. Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Marca d'Água/Contracapa, 2001.

LAGOS, Manuel Ferreira. Elogio histórico do padre mestre frei José Mariano da Conceição Veloso. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, t. 2º, p. 610-635, 1916.

- LECHÊNE, Robert. *L'imprimerie de Gutenberg à l'électron*. pref. Julien Cain. Lion: Éditions la Farandole, 1972.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. trad. Irene Ferreira et al. Campinas: Unicamp, 2003.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1967.
- LE MOS, Renato. (org.) *Uma história do Brasil através da caricatura (1840-2001)*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2001.
- LETHÈVE, Jacques. *La caricature et la presse sous la IIIe République*. Paris: Armand Colin, 1961. (Collection Kiosque, 16).
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico, catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.
- LEWIS, John. *Anatomy of printing: the influences of art and history on its design*. London: Faber and Faber, 1970.
- LIMA, Herman. *Alvarus e seus bonecos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954.
- \_\_\_\_\_. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4 v.
- \_\_\_\_\_. *J. Carlos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1950. (Artistas Brasileiros).
- LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. 4 ed. pref. Wilson Martins. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. O ensino artístico: subsídio para a sua história. *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 8º, p. 9-429, out. 1938.
- LUZ, Ângela Ancora da. Adir Botelho: a gravura e a Escola de Belas Artes. In: BOTELHO, Adir. *Canudos: xilogravuras*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ. 2002. p. 7-18.
- \_\_\_\_\_. *Anna Letycia*. São Paulo: Edusp, 1998. (Artista Brasileiros, 12).
- \_\_\_\_\_. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana. Relações diplomáticas e interesses políticos no casamento de d. Leopoldina. In: *200 anos – Imperatriz Leopoldina: realizações do Simpósio comemorativo do bicentenário de nascimento da imperatriz Leopoldina*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1977. p. 106-154.

- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. trad. Mary Amazonas Leite e Barros. São Paulo: Edusp, 2000.
- MARINHO, Ignezil; INNECO, Luís. *O Colégio Pedro II: cem anos depois*. Rio de Janeiro: Vilas Boas, 1938.
- McLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Edusp, 1972.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *Um imenso Portugal: história e historiografia*. São Paulo: 34, 2002.
- MELLO JÚNIOR, Donato. *O Combate Naval de Riachuelo de Vitor Meireles: seu desaparecimento e sua réplica*. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes/UB, n. VIII, p. 155-175, 12 ago. 1962.
- \_\_\_\_\_. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. Brasília/Rio de Janeiro: IHGB, 1º v. (Comissão de História Artística), p. 213-352, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.
- Miran, um rapaz de fino traço*. Curitiba: Casa de Idéias, 1991.
- MUMFORD, Lewis. *Arte & técnica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. (Arte & Comunicação, 5).
- Nássara: desenhista*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- NERY, F. J. Santa'Anna. (dir.) *Le Brésil en 1889*. Paris: Syndicat du Comité Franco-Brésilien/Librairie Charles Delagrave, 1889.
- NEVES, Guilherme Pereira das. *E receberá mercê: a Mesa da Consciência e Ordens e o clero secular no Brasil (1808-1828)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.
- NEWHALL, Beaumont. *L'histoire de la photographie: depuis 1839 et jusqu'à nos jours*. trad. André Jammes. New York: Musée d'Art Moderne, Paris: Béliet-Prisma, 1967.
- NISKIER, Arnaldo. *10 anos de LDB: uma visão crítica*. Rio de Janeiro: Consultor, 2007.
- Nova República: Novo Testamento*. São Paulo: Brasiliense/Circo, 1987.
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de. (org.) *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Imprensa Oficial/Museu Paulista/Edusp, 1999. (Acervo, 2)
- Oswaldo Goeldi: um auto-retrato – Exposição comemorativa do centenário de nascimento (1895-1961)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 26 ul.-1 out. 1995.

- PANOSFKY, Erwin. *Idea - a evolução do conceito de belo*: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte. trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The life and art of Albrecht Dürer*. 4 ed. Princeton: Princeton University Press, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Significado nas artes visuais*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva. 1991.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PEREIRA, Sônia Gomes. Arte no Brasil no século XIX. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. (org.) *História da arte no Brasil*: textos de síntese. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes/UFRJ, /2001/. p. 43-75.
- PERRY, Gill; CUNNINGHAM, Collin. (eds.) *Académies, museums and canons of art*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- PINTO, Américo Cortez. *Da famosa arte da imprimeira: da imprensa em Portugal às cruzadas d'além mar*. Lisboa: Ullisséia, 1948.
- Plantas fluminenses*. ed. fac. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Manuel de Araújo Porto Alegre: uma auto-biografia inédita. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: IHGRS, a. X, p. 575-596, II e IV trim. 1930.
- PRANTNER, Johanna. *Imperatriz Leopoldina do Brasil*: a contribuição da Casa Habsburg-Lothringen e da cultura austríaca ao desenvolvimento do Brasil durante a monarquia do século XIX. Petrópolis: Vozes, 1997.
- IV Centenário de la imprenta en México: 1539-1939*: conferencias sustentadas en su conmemoración. México: Asociacion de Libreros de México, 1939.
- QUEIROZ, Francisco de. O conde da Barca e o Brasil. *Brasília*. Coimbra : Instituto de Estudos Brasileiros/Faculdade de Coimbra/Faculdade de Letras, VIII, p. 559-573, 1946.
- RAGON, Michel. *Les maitres du dessin satirique en France de 1830 à nos jours*. Paris: Pierre Horay, 1972.
- REIS, Arthur Cezar Ferreira. Petrópolis: de núcleo colonial a unidade política. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, v. 252, p. 279-290, jul./set. 1961.
- RESENDE, Ricardo. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: *Gravura brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, /2000/. p. 226-255.
- REYNOLDS, Joshua. *Discourses on art*. introd. Elder Olson. Chicago: University of Chicago, s. d. (University Classics).

- REZENDE, Livia. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada. In: CARDOSO, Rafael. (org.) *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1870-1960*. São Paulo: Cosac& Naigy, 2005.
- RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder: cerimônias e imagens do Estado monárquico no Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1995.
- RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O conde da Barca e a vinda dos artistas franceses: contribuições documentais. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/Centro de Letras e Artes/UFRJ, p. 65-77, 20-22 nov. 1996.
- RIS-PAQUOT. *L'art de restraurer les tableaux anciens et modernes*. /Paris/: Amiens, /18--/.
- RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil 1500-1822: com um breve estudo geral sobre a informação*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1945.
- ROGER-MARX, Claude. *La gravure originale au XIXe siècle*. Paris: Aimery Somogy, 1962.
- SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, 2004. 2 v.
- SALGUEIRO, Helena Angotti. (coord.) *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Fundação Armando Penteado, 2003.
- SALGUEIRO, Valéria. *Grand Tours. Ventura*. Rio de Janeiro: Ventura Cultural, n. 37, p. 14-15, inverno 2001.
- \_\_\_\_\_. *Paisagens de sonho e realidade: Rio de Janeiro, Buenos Aires e Cidade do México nos álbuns ilustrados de oito artistas viajantes*. Rio de Janeiro: Fraiha, 1998.
- SALLIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso, a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANTOS, Francisco Marques dos . O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 5, p. 213-240, 1941.
- \_\_\_\_\_. As belas artes na regência. *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto dos Estudos Brasileiros, a. V, ns. 25-27, p. 16-150, jul.-dez. 1952.
- \_\_\_\_\_. As belas artes no primeiro reinado, 1822-1831 *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto dos Estudos Brasileiros, a. II, v. 4, n. 11, p. 471-515, 1940.
- \_\_\_\_\_. Dois artistas franceses no Rio de Janeiro: Armand Julien Pallière e Luís Aleixo Boulanger. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 3, p. 123-148, 1939.

\_\_\_\_\_. A litografia no Rio de Janeiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 1, p. 45-49, 1937.

\_\_\_\_\_. José Joaquim Viegas de Meneses: precursor da gravura em Minas. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, v. 2, p. 229-239, 1938.

\_\_\_\_\_. O progresso material no segundo reinado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*: Departamento de Imprensa Nacional, v. 276. p. 130-139, jul.-set. 1967.

SANTOS, Noronha. *As freguesias do Rio antigo*: vistas por Noronha Santos. introd. e bibliografia Paulo Berger. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965.

SCHWARCZ, Lilia Moritz et al. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo César de. *O livro dos livros da Real Biblioteca*. São Paulo/Rio de Janeiro, Fundação Odebrecht/Fundação Biblioteca Nacional, 2003.

*Seis desenhistas brasileiros de humor*. pref. Millôr Fernandes. São Paulo: Sergio G. Canton, s. d.

SILVA, Oswaldo P. da. *Gravuras e gravadores: origem, evolução e técnica da xilografia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.

SINZIG, Pedro. *A caricatura na imprensa brasileira: contribuição para um estudo histórico-social*. Petrópolis: Vozes, 1911.

SLOOTEN, Eva Ornstein-Van et al. O destino das matrizes de Rembrandt. In: *Rembrandt e a arte da gravura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

SODRÉ, Alcindo. *A cidade imperial: alma e a paisagem de Petrópolis*. Petrópolis: Tipografia Ypiranga, 1929.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUSA, José Antônio Soares de. Um caricaturista brasileiro no Rio da Prata. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, separata, v. 227, p. 1-84, abr.-jun., 1955.

\_\_\_\_\_. Vasconcelos e as caricaturas. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, v. 210, p. 103-110, jan.-mar. 1951.

\_\_\_\_\_. *Da Vila Real da Praia Grande à Imperial Cidade de Niterói*. 2 ed. Niterói: Fundação Niteroiense de Arte, 1993.. 2 ed. Niterói:

TAUNAY, Afonso de E. A Missão Artística de 1816. *Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 18, p. 1-353, 1956.

TÁVORA, Araken. *Pedro II através da caricatura*. Rio de Janeiro: Bloch/Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura/DAC, 1975.

TÁVORA, Maria Luisa Luz. Gênese da gravura moderna na Escola Nacional de Belas Artes. *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/ UFRJ, n. 15, p. 111-139, 1999.

\_\_\_\_\_. (org.) *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: SESC, 1995-1997. 3 v.

\_\_\_\_\_. A modernidade em Fayga Ostrower: influências geradoras de sua gravura. *Cadernos de Pós-Graduação*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, n. 1, p. 57-68, \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_. Primórdios do ensino da gravura artística na Escola Nacional de Belas Artes: algumas considerações. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, p. 435-449, nov. 1996.

TEIXEIRA, Floriano Bicudo. Primeiras manifestações da gravura no Brasil. *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 96, p. 11-24, 1976.

THUILLIER, Jacques. L'estampe, art de connaisseur. In: FRANÇA, Marie Thérèse Mandroux; PRÉAUD, Maxime. (dir. e coord.) *Catalogues de la Collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*. Lisboa/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Bibliothèque Nationale de France/Fundação da Casa de Bragança, 2003. V. 1, p. 23.

TILLEY, Roger. *A history of playing cards*. London: Studio Vista, 1973.

*Tipos e cenas do Brasil colonial: a Litografia Briggs na Coleção Geyer*. pref. Paulo Fontainha Geyer, apres. Maria de Lourdes Parreiras Horta. Petrópolis: Museu Imperial, 2002.

VALOTAIRE, Marcel. *L'imprimerie et les métiers graphiques*. Paris: Arts et métiers graphiques, 1947.

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. presentación de Giovanni Previtali. 3 ed. Madrid: Cátedra, 2004.

VASCONCELLOS, Francisco de. *Três ensaios sobre Petrópolis*. Petrópolis: F. de Vasconcellos, 1984.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

- VIANA, Helio. *História do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1963. 2 t.
- VINCI, Leonardo. *A treatise on painting*. translated from the italian, John Francis Rigaud. New York/ Dover, 2005.
- XEXÉO, Pedro Martins Caldas. *Manuel de Araújo Porto Alegre: uma coleção de desenhos*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1997. s. n. p.
- WECHSLER, Herman J. *La gravure, art majeur: des maitres inconnus à Picasso*. trad. Jacques Chavy. Paris: Cercle d'Art, 1969.
- WEHLING, Arno. *A invenção da história: estudos sobre o historicismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2001.
- WEHLING, Arno; WEHLING, Maria José. *Direito e justiça no Brasil colonial: o Tribunal da Relação do Rio de Janeiro (1751-1808)*. Rio de Janeiro: Renovar, 2004.
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: UFRS, 1975.
- WINDENSTEIN, Georges. *Les graveurs de Poussin au XVII siècle*. Paris: Les Beaux Arts/ Presses Universitaires de France, 1957.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

### Obras de referência

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- Atas do Conselho de Estado: obra comemorativa do sesquicentenário da Instituição Parlamentar*. dir. org. e introd. José Honório Rodrigues. Brasília: Senado Federal, 1976. XIII v. V. XIII, Índice onomástico e de assuntos.
- Coleção de ofícios que as câmaras e mais autoridades de Minas Gerais tem dirigido a sua alteza real o príncipe regente do Brasil (com as providências que o mesmo augusto senhor foi servido dar durante sua estada naquela província)*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1822.
- Código Commercial*. 1850, 1869 e 1884.
- Coleção das leis do Império do Brasil*.
- Coleção das leis e atos do Poder Executivo*, 2 abr.- maio 1981.
- Efemérides brasileiras*. ed. fac. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1946. (Obras do Barão do Rio Branco, v. VI).



*Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. org. Walmir Ayala, Carlos Cavalcanti. Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1973-1977. (Dicionários especializados, 5). 4 v.

*Dicionário histórico e geográfico do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1922. V. 1.

*Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*. Paris: L. Hachette, 1857.

*La Grande Encyclopédie*. Paris: La Grande Encyclopédie, /1927/, V. XVIII.

*Organizações e programas ministeriais: o regime parlamentar do Império*. 2 ed. Guanabara: Ministério da Justiça e Negócios Interiores/Arquivo Nacional, 1962.

READ, Herbert. (org.) *Dicionário da arte e dos artistas*. Lisboa, 70, 1989.

RHEINGANTZ, Carlos G. *Titulares do Império*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores/Arquivo Nacional, 1960.

*Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, a. 159, n. 400, p. 643-1563, jul.-set. 1998. Índice.

SERRÃO, Joel. (dir.) *Dicionário de história de Portugal*. Porto: Figueirinha, 1985. 6 v.

ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins. (coord.) *Nobreza de Portugal e do Brasil*. Lisboa: Zairol, 2000. 3 v.

## ANEXO A – ILUSTRAÇÕES

### LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                |       |      |
|----------------------------------------------------------------|-------|------|
| Fig. 1. <i>A visão de Jesus Cristo</i>                         | ..... | A-3  |
| Fig. 2. <i>O sinal com a chancela de Deus</i>                  | ..... | A-4  |
| Fig. 3. <i>As duas bestas</i>                                  | ..... | A-5  |
| Fig. 4. <i>A senhora e o dragão</i>                            | ..... | A-6  |
| Fig. 5. <i>A queda do homem</i>                                | ..... | A-7  |
| Fig. 6. <i>Detalhe</i>                                         | ..... | A-8  |
| Fig. 7. <i>A descida da cruz</i>                               | ..... | A-9  |
| Fig. 8. <i>Detalhe</i>                                         | ..... | A-10 |
| Fig. 9. <i>Cristo pregando</i>                                 | ..... | A-11 |
| Fig. 10. <i>Detalhe</i>                                        | ..... | A-12 |
| Fig. 11. <i>A carreira da meretriz</i>                         | ..... | A-13 |
| Fig. 12. <i>Rua da cerveja</i>                                 | ..... | A-14 |
| Fig. 13. <i>A Alameda do gim</i>                               | ..... | A-15 |
| Fig. 14. <i>Que venha a Cuca</i>                               | ..... | A-16 |
| Fig. 15. <i>Não teve remédio</i>                               | ..... | A-17 |
| Fig. 16. <i>O vergonhoso</i>                                   | ..... | A-18 |
| Fig. 17. <i>Com razão ou sem ela</i>                           | ..... | A-19 |
| Fig. 18. <i>Do que serve essa xícara?</i>                      | ..... | A-20 |
| Fig. 19. <i>O abutre carnívoro</i>                             | ..... | A-21 |
| Fig. 20. <i>A morte de Pepe-Illo</i>                           | ..... | A-22 |
| Fig. 21. <i>Pedro Romero matando o touro parado</i>            | ..... | A-23 |
| Fig. 22. <i>Outra loucura na mesma praça</i>                   | ..... | A-24 |
| Fig. 23. <i>Disparate feminino</i>                             | ..... | A-25 |
| Fig. 24. <i>Os fantasmas</i>                                   | ..... | A-26 |
| Fig. 25. <i>Disparate pontual</i>                              | ..... | A-27 |
| Fig. 26. <i>Kssse! Pedro..... Kssse! Kisssse! Miguel</i>       | ..... | A-28 |
| Fig. 27. <i>Ah. Bas!</i>                                       | ..... | A-29 |
| Fig. 28. <i>Nós somos todos homens honestos! Abracemo-nos!</i> | ..... | A-30 |
| Fig. 29. <i>Emma!... Eu te amo!</i>                            | ..... | A-31 |
| Fig. 30. <i>E desse lado você vê a torre de St. Jacques</i>    | ..... | A-32 |
| Fig. 31. <i>É minha mulher!</i>                                | ..... | A-33 |

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

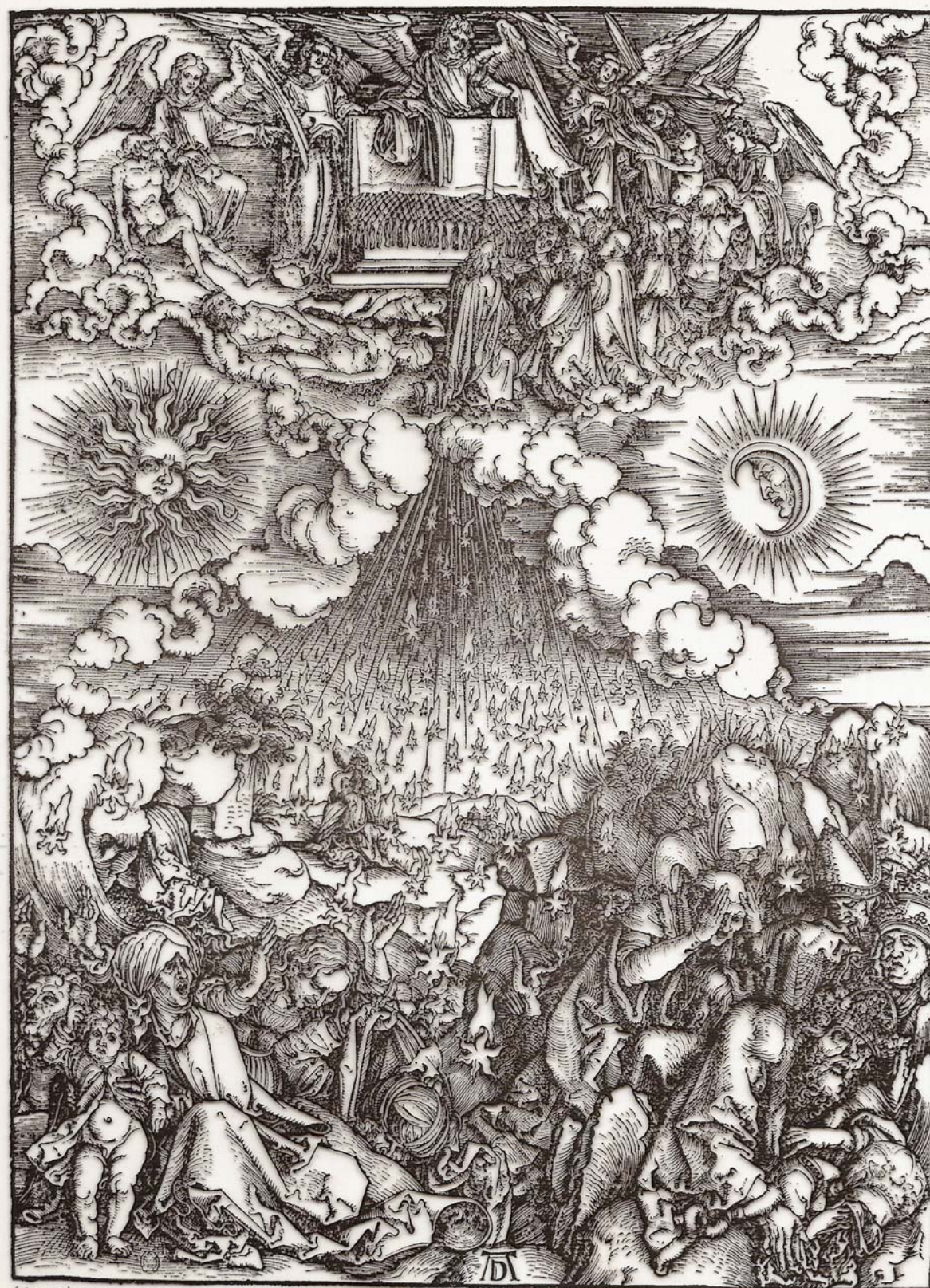
|                                                                                      |       |      |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-------|------|
| Fig. 32. <i>Estamos entendidos!</i>                                                  | ..... | A-34 |
| Fig. 33. <i>Música pirotécnica, charivaresca e diabólica</i>                         | ..... | A-35 |
| Fig. 34. <i>Desembarque de Sua Alteza Real a Arquiduquesa d. Carolina Leopoldina</i> | ..... | A-36 |
| Fig. 35. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 155, p. 8, 22 mar. 1879                | ..... | A-37 |
| Fig. 36. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 158, p. 5, 22 abr. 1879                | ..... | A-38 |
| Fig. 37. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 160, p. 4, 10 maio 1879                | ..... | A-39 |
| Fig. 38. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 156, p. 4-5 abr. 1879                  | ..... | A-40 |
| Fig. 39. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 156, p.5, 5 abr. 1879                  | ..... | A-41 |
| Fig. 40. <i>Revista Illustradaa</i> , a. 4, n. 157, p. 4, 16 abr. 1879               | ..... | A-42 |
| Fig. 41. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 157, p. 5, 16 abr. 1879                | ..... | A-43 |
| Fig. 42. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 158, p. 4, 25 abr. 1879                | ..... | A-44 |
| Fig. 43. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 388, p. 1, 23 ago. 1884                | ..... | A-45 |
| Fig. 44. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 389, p. 4-5, 31 ago. 1884              | ..... | A-46 |
| Fig. 45. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 390, p. 4-5, 13 set. 1884              | ..... | A-47 |
| Fig. 46. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 391, p. 4-5, 27 set. 1884              | ..... | A-48 |
| Fig. 47. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 392, p. 4-5, 11 out. 1884              | ..... | A-49 |
| Fig. 48. <i>Revista Illustrada</i> , a. 4, n. 393, p. 4-5, 26 out. 1884              | ..... | A-50 |



(1.12 seg.)

Fig. 1. A visão de Jesus Cristo





(6,9-15)

Fig. 2. O sinal com a chancela de Deus





Fig. 3. As duas bestas





(12,1-16)

Fig. 4. A senhora e o dragão



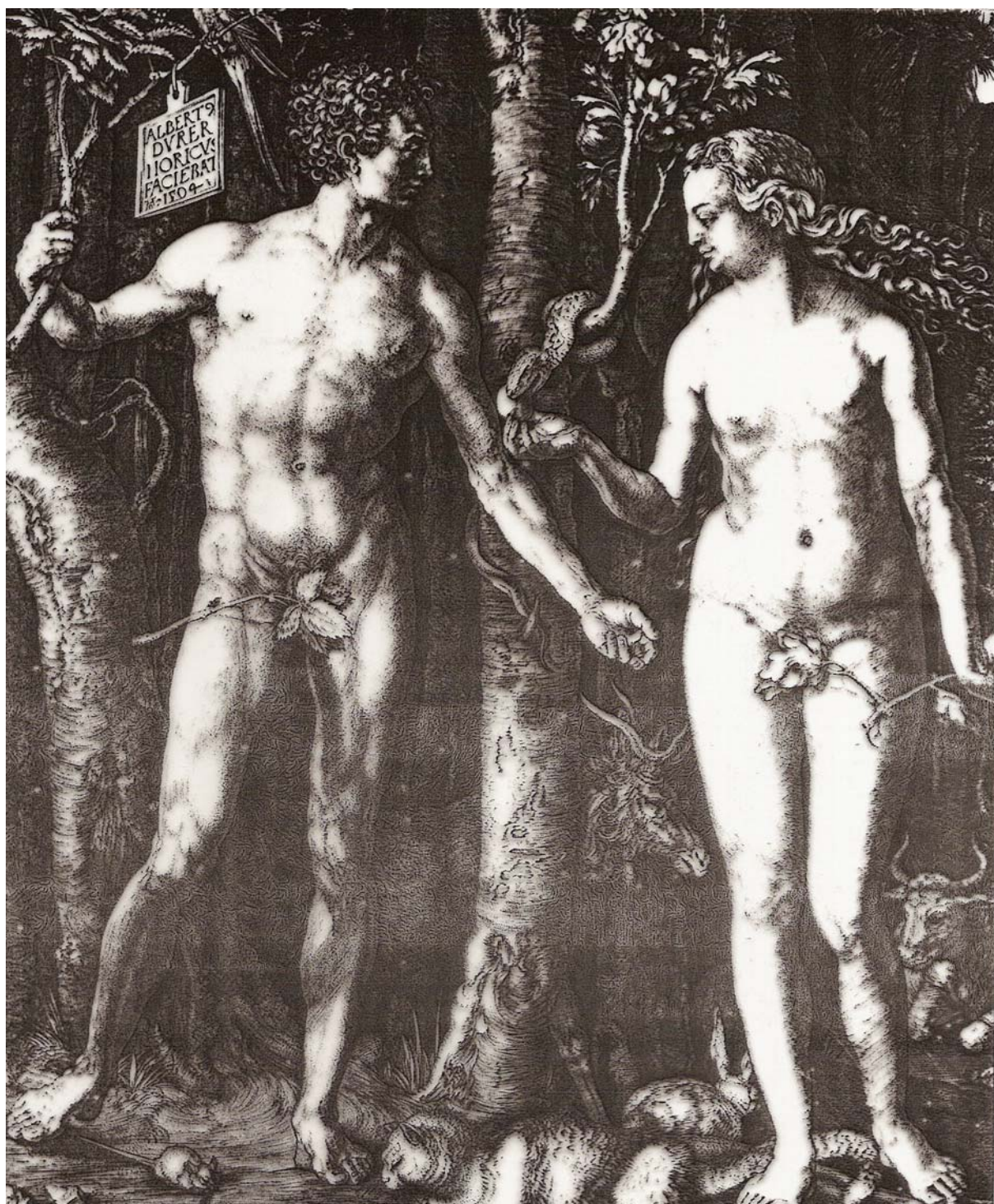


Fig. 5. A queda do homem



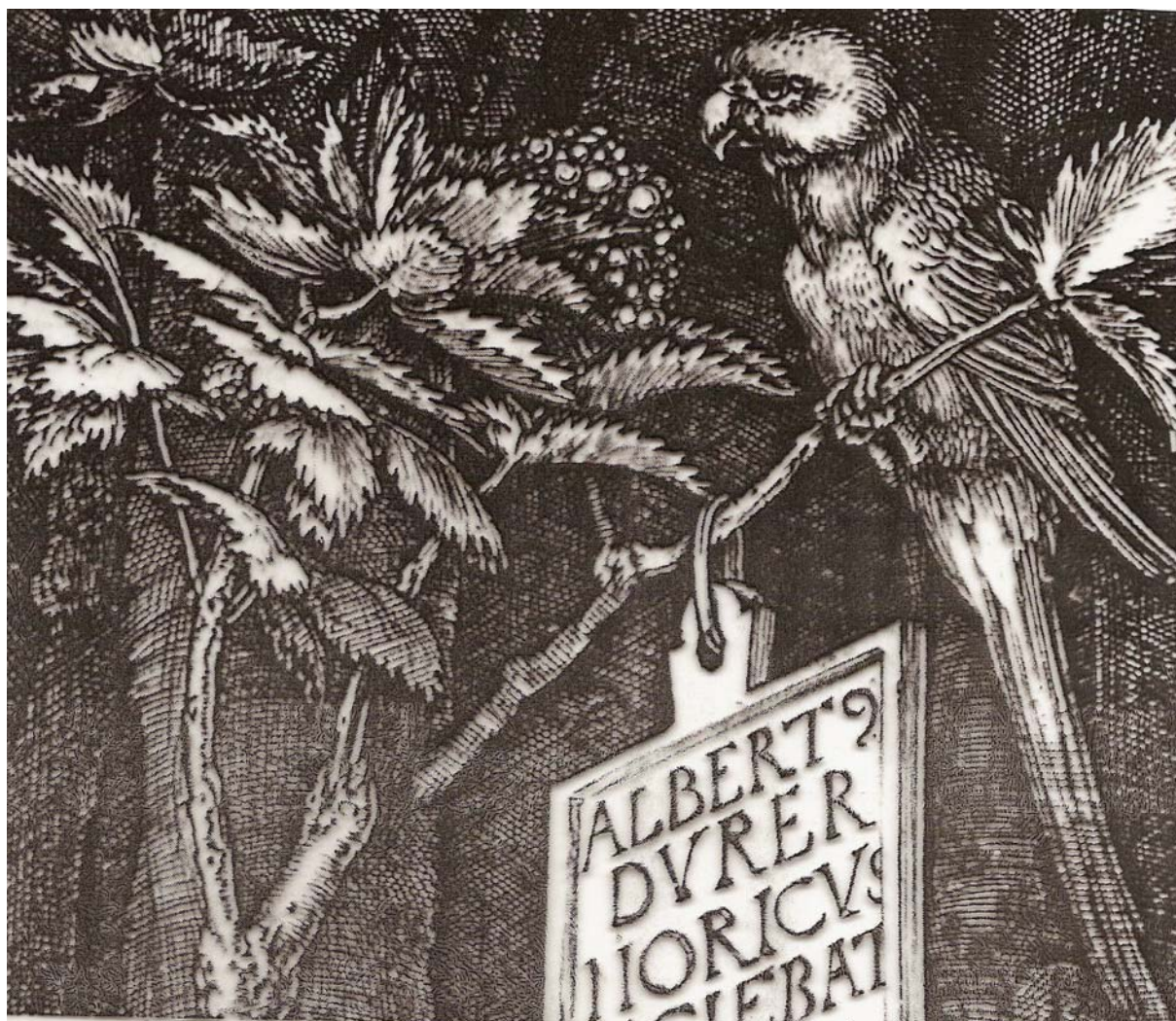


Fig. 6. *Detalhe*



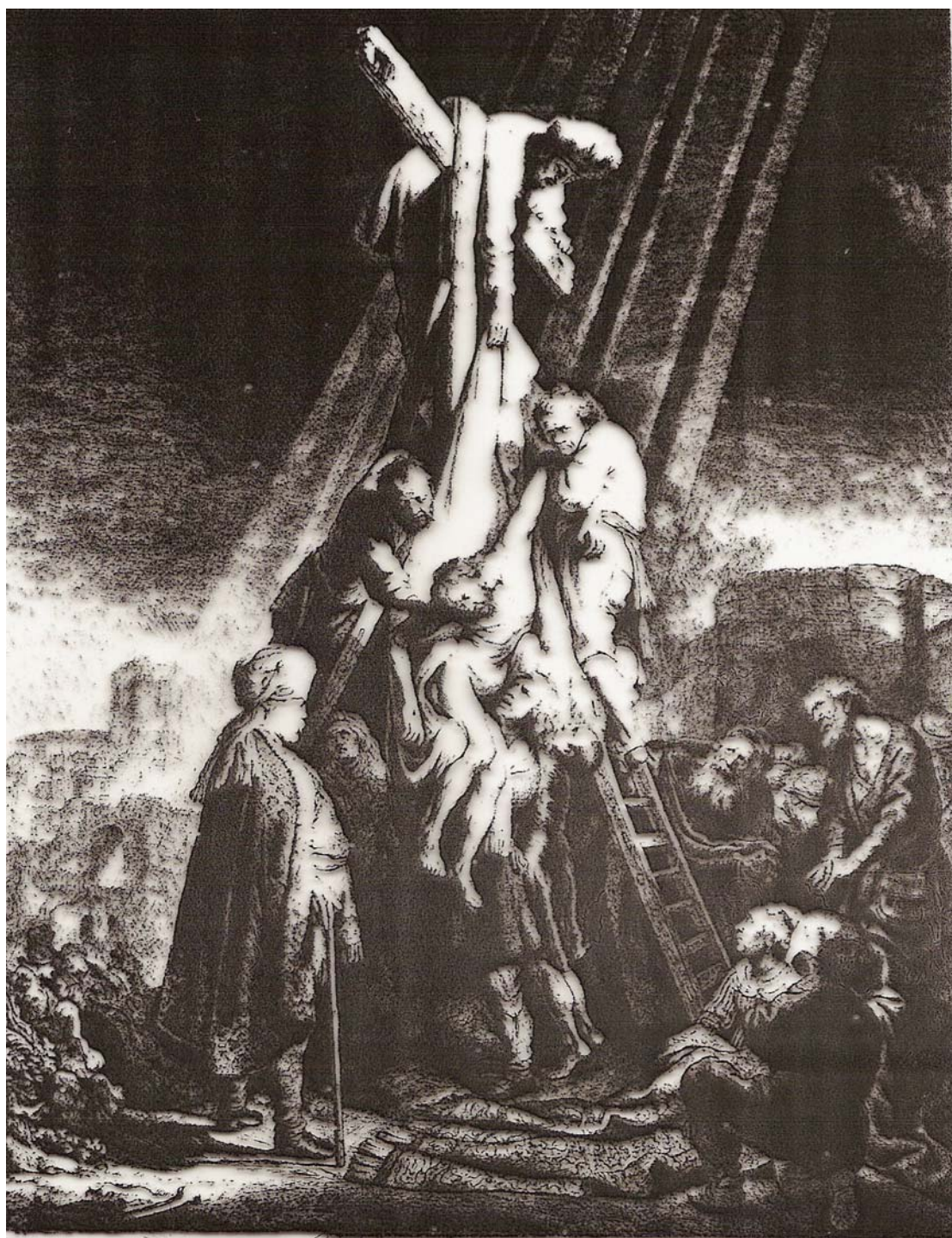


Fig. 7. A descida da cruz



Fig. 8. *Detalhe*





Fig. 9. *Cristo pregando*

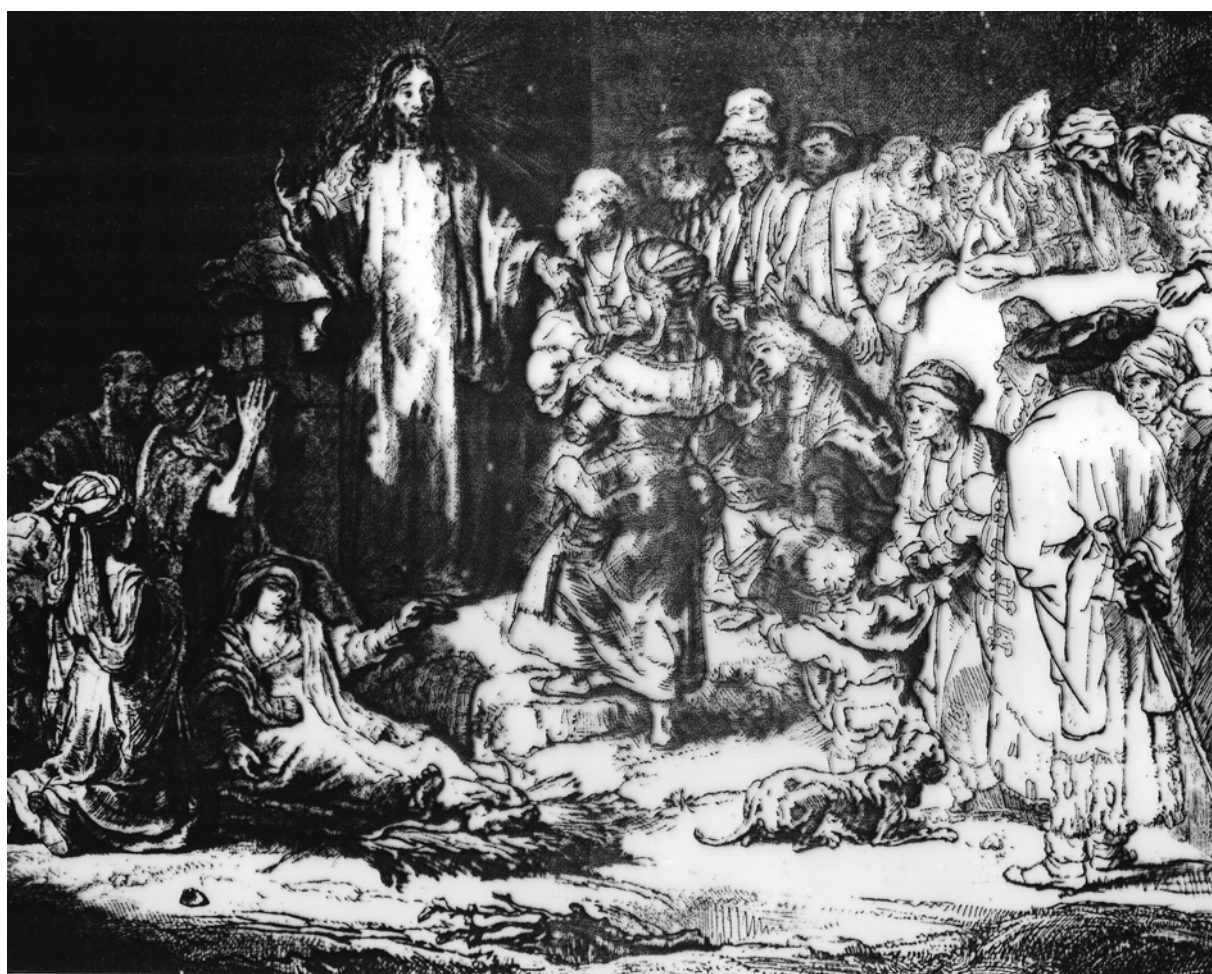


Fig. 10. *Detalhe*



Fig. 11. *A carreira da meretriz*





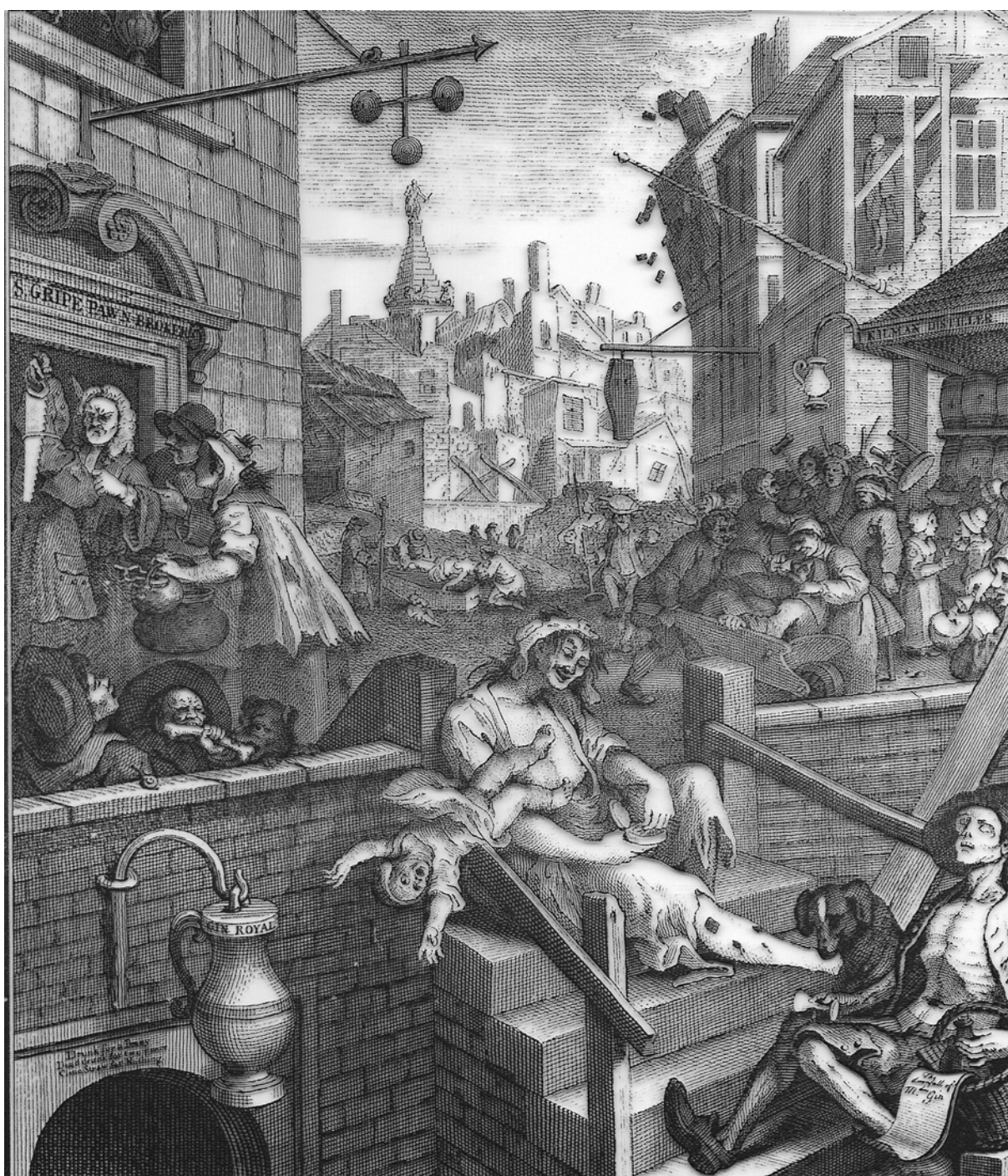


Fig. 13. A Alameda do gim



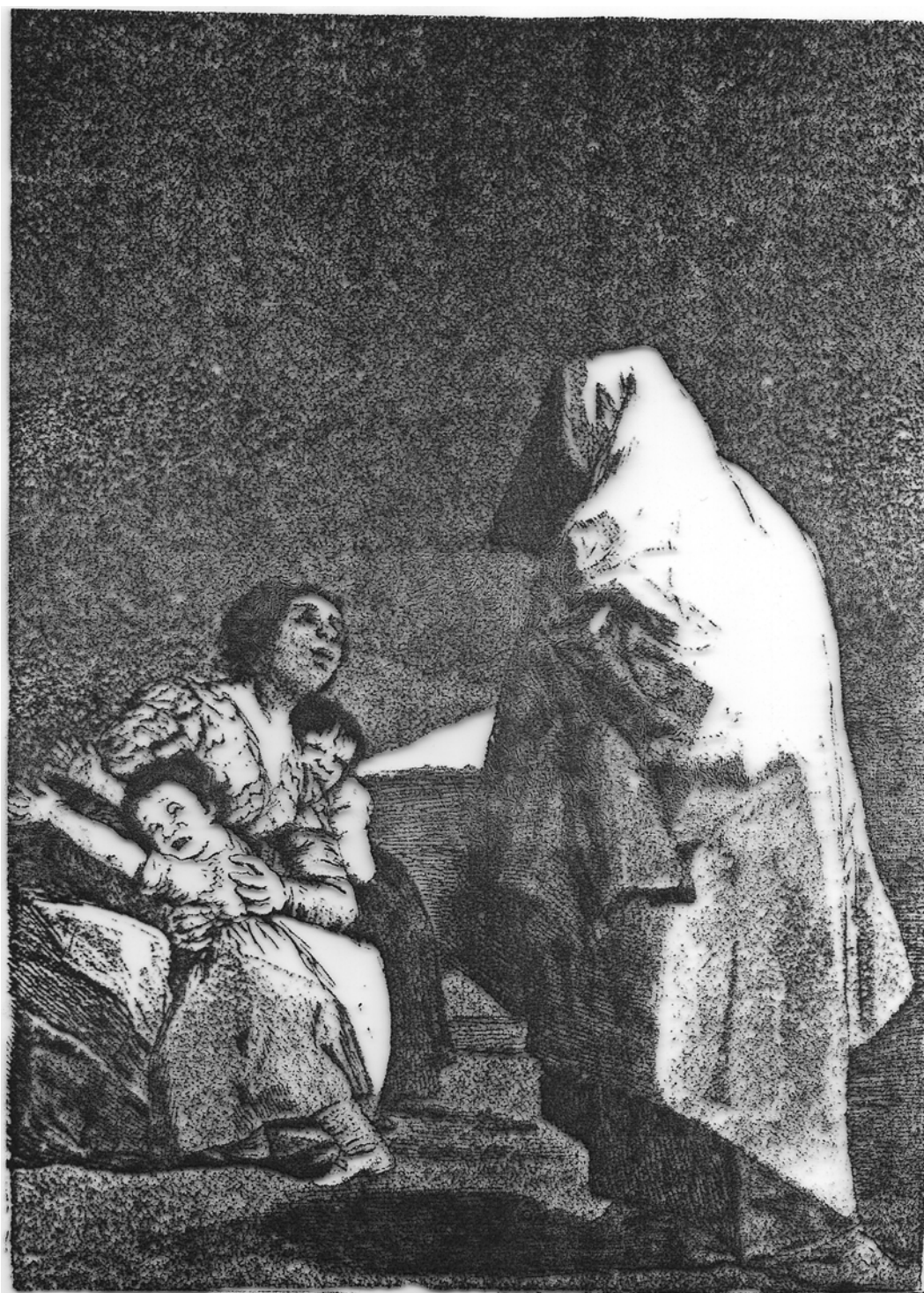


Fig. 14. *Que venha a Cuca*



Fig. 15. *Não teve remédio*



Fig. 16. *O vergonhoso*



Fig. 17. *Com razão ou sem ela*



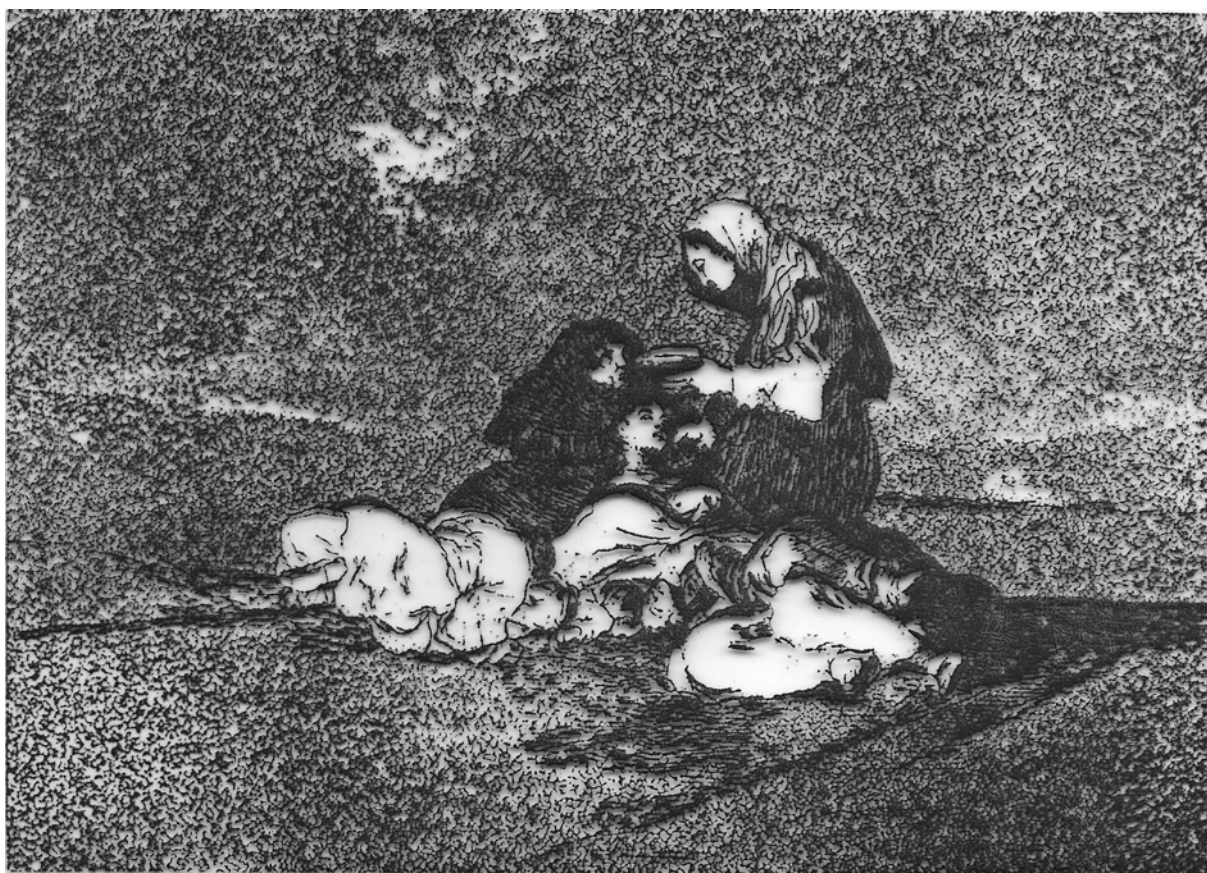


Fig. 18. *Do que serve essa xícara?*



Fig. 19. O abutre carnívoro

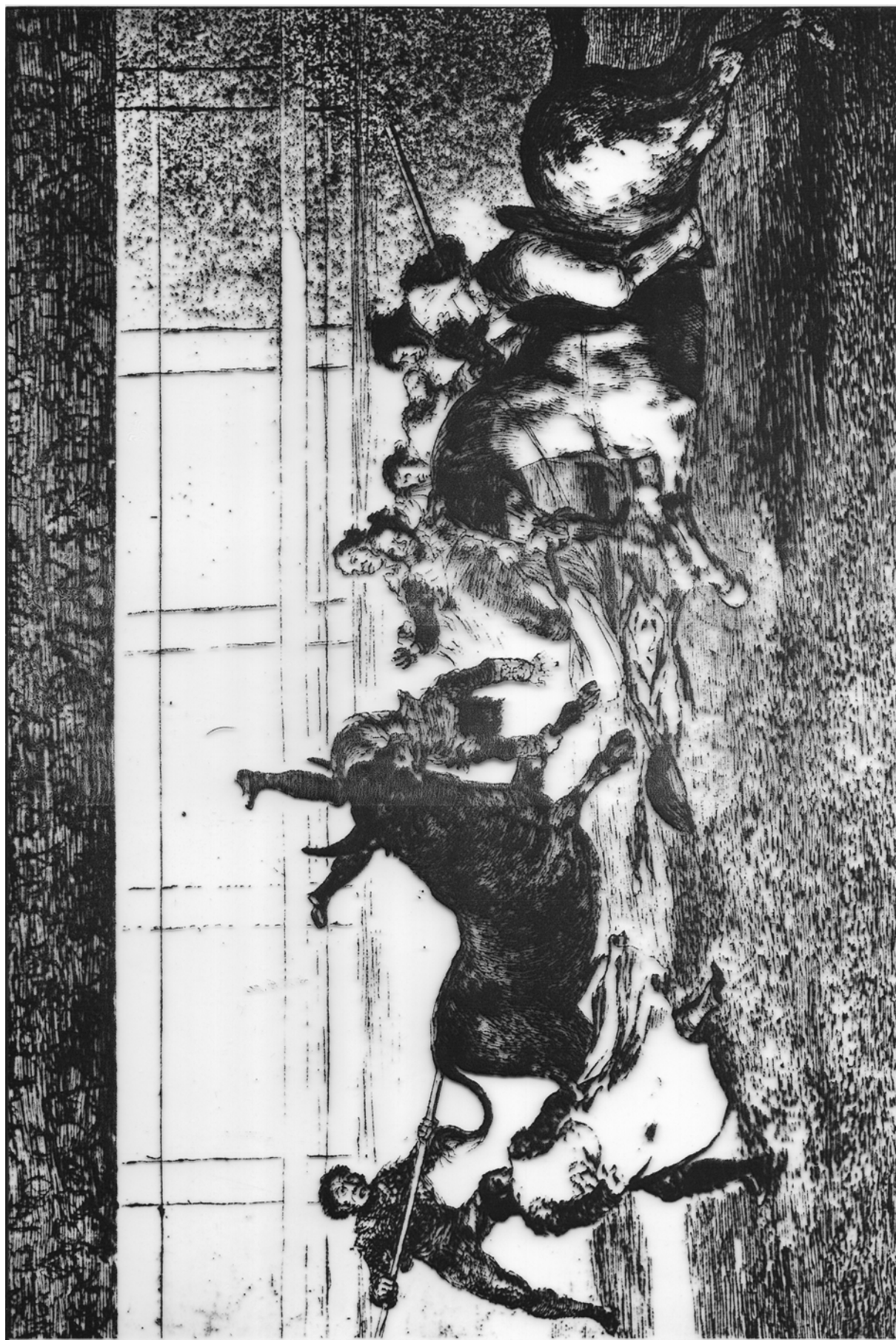
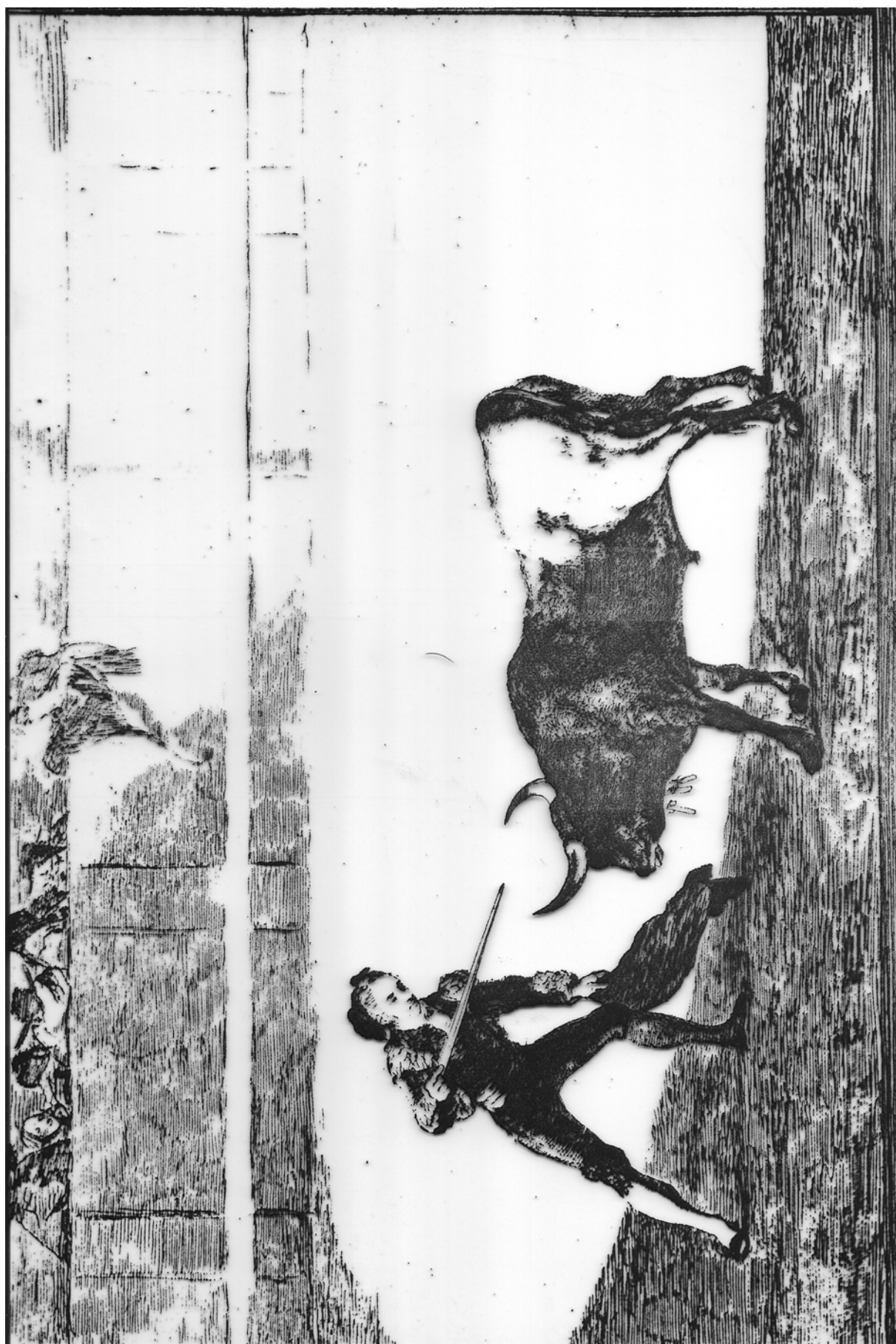


Fig. 20. *A morte de Pepe-Ilo*





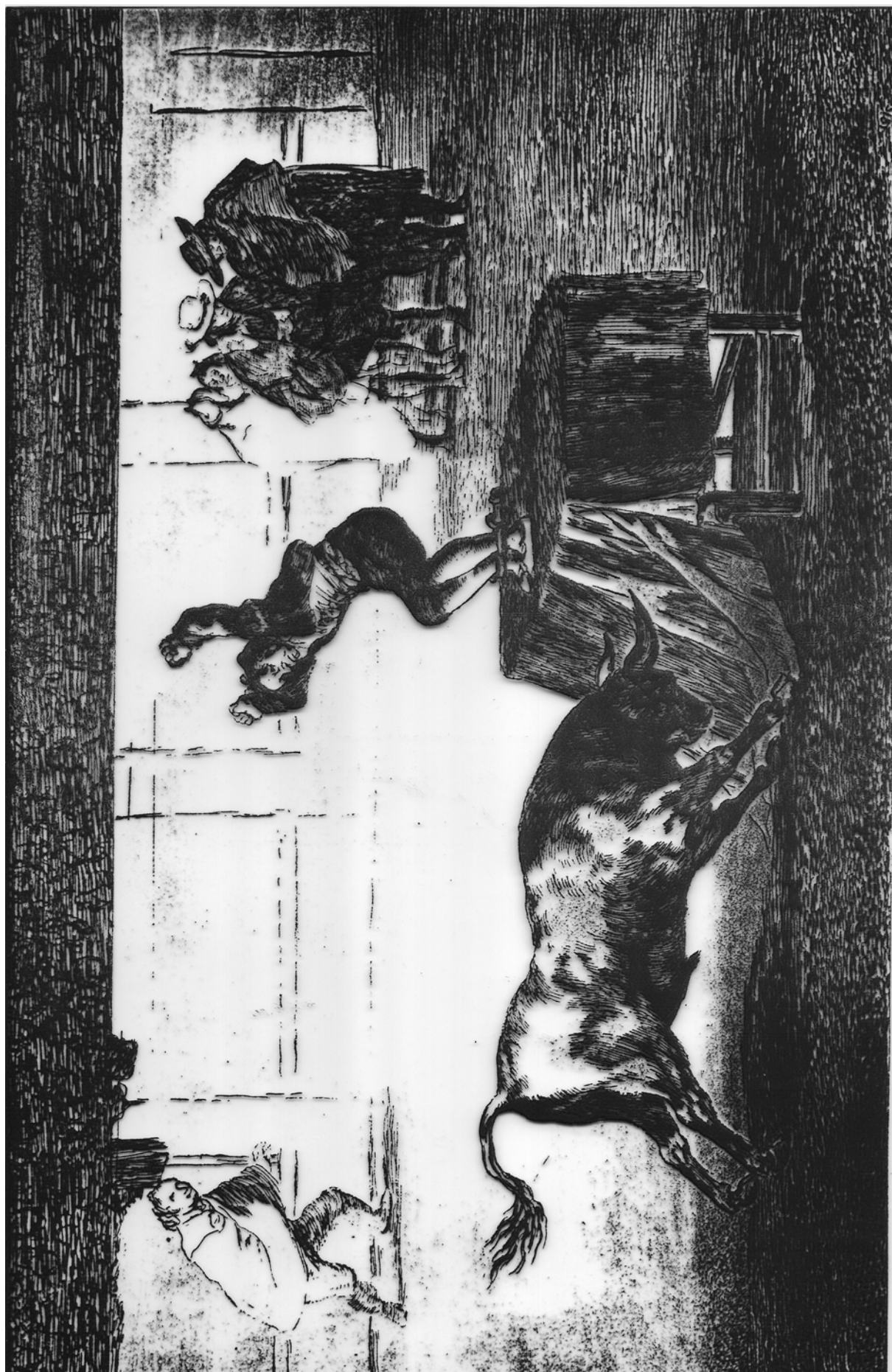


Fig. 22. Outra loucura na mesma praça

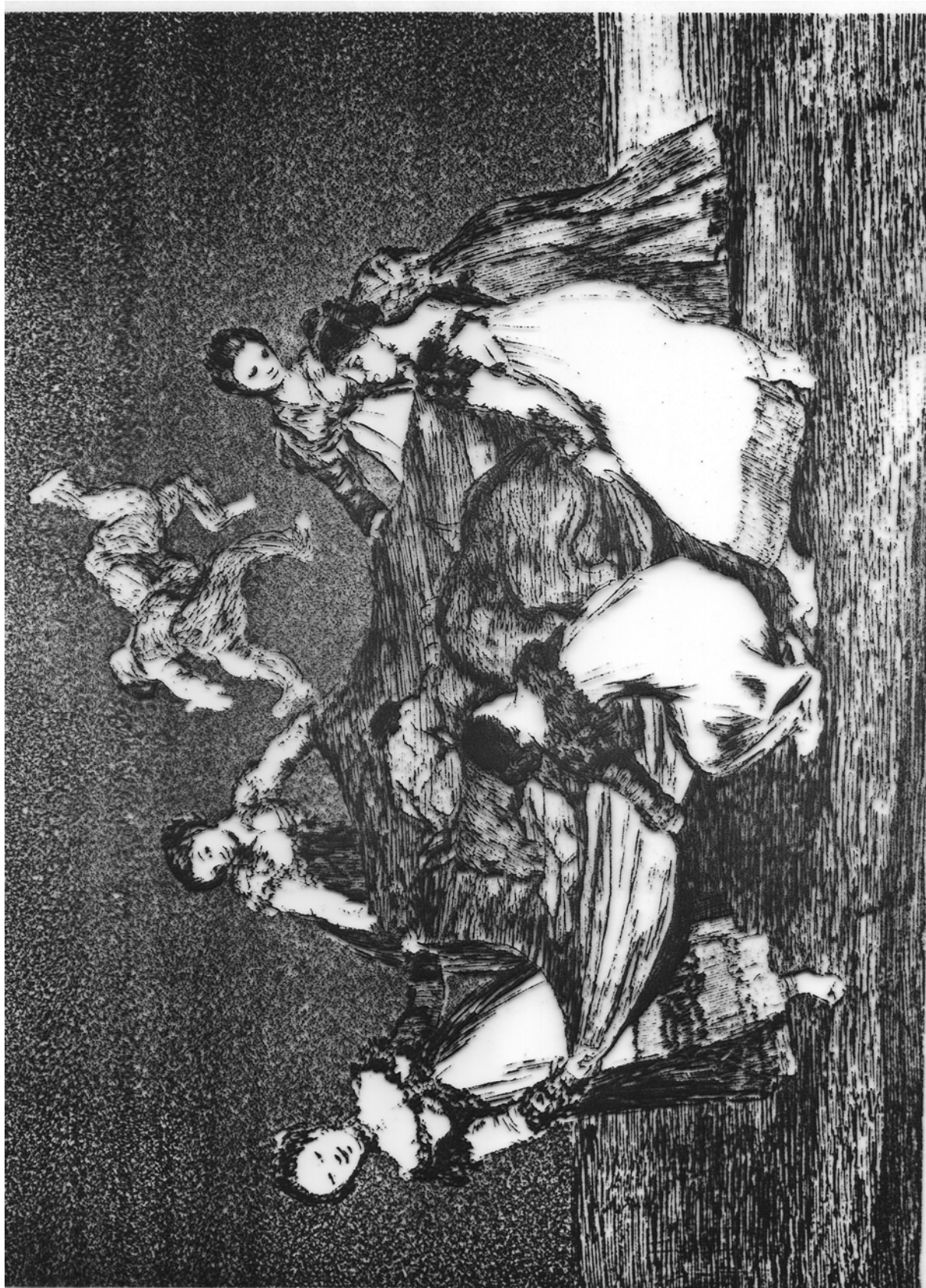


Fig. 23. *Disparate do feminino*



Fig. 24. *Os fantasmas*



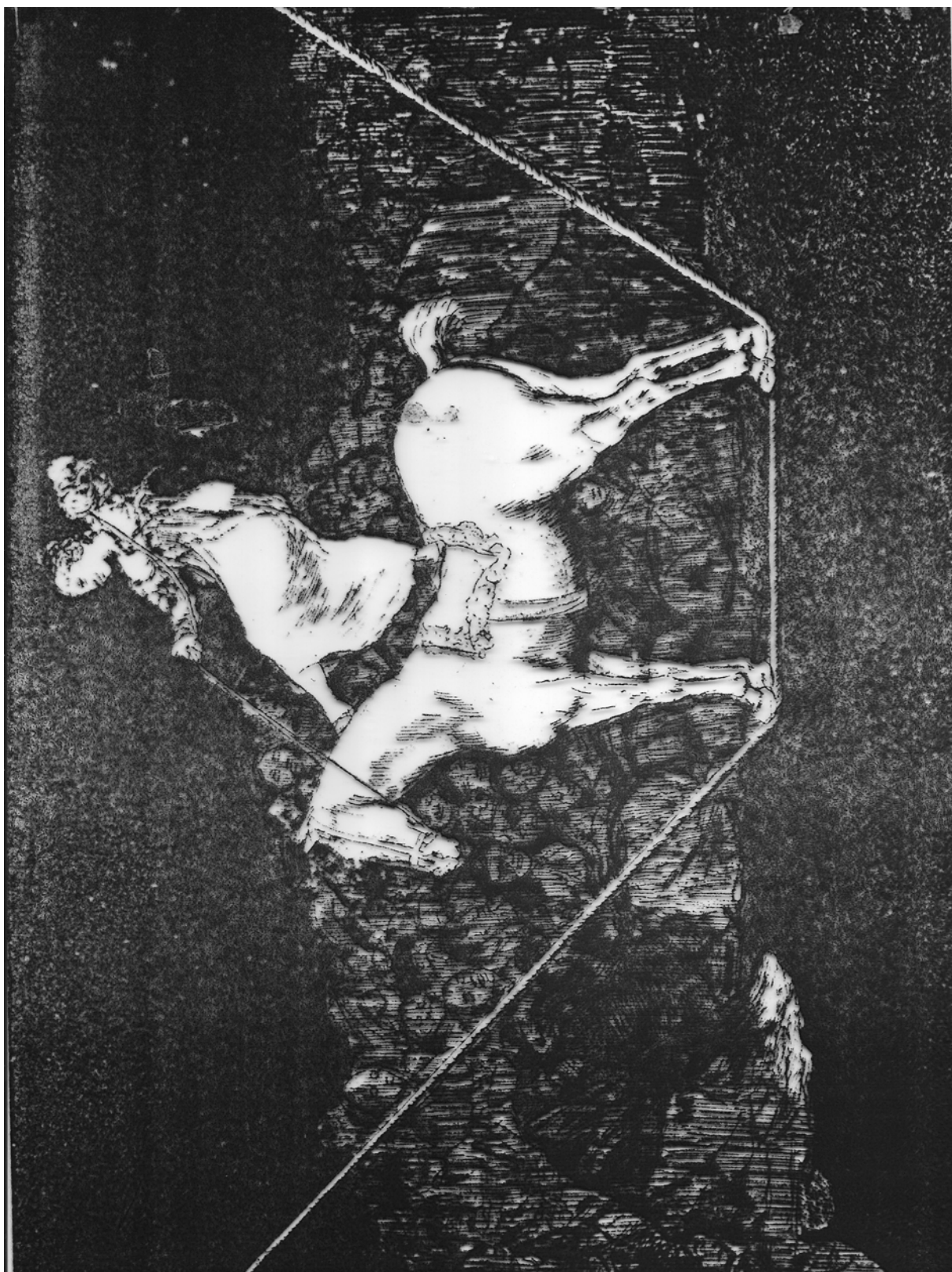


Fig. 25. *Disparate pontual*



Fig. 26. *Kssse! Pedro..... Kssse! Ksssse!*



Fig. 27. Ah. Bas!



Fig. 28. *Nós somos todos homens honestos!*





Fig. 29. *Emma!... Eu te amo!*



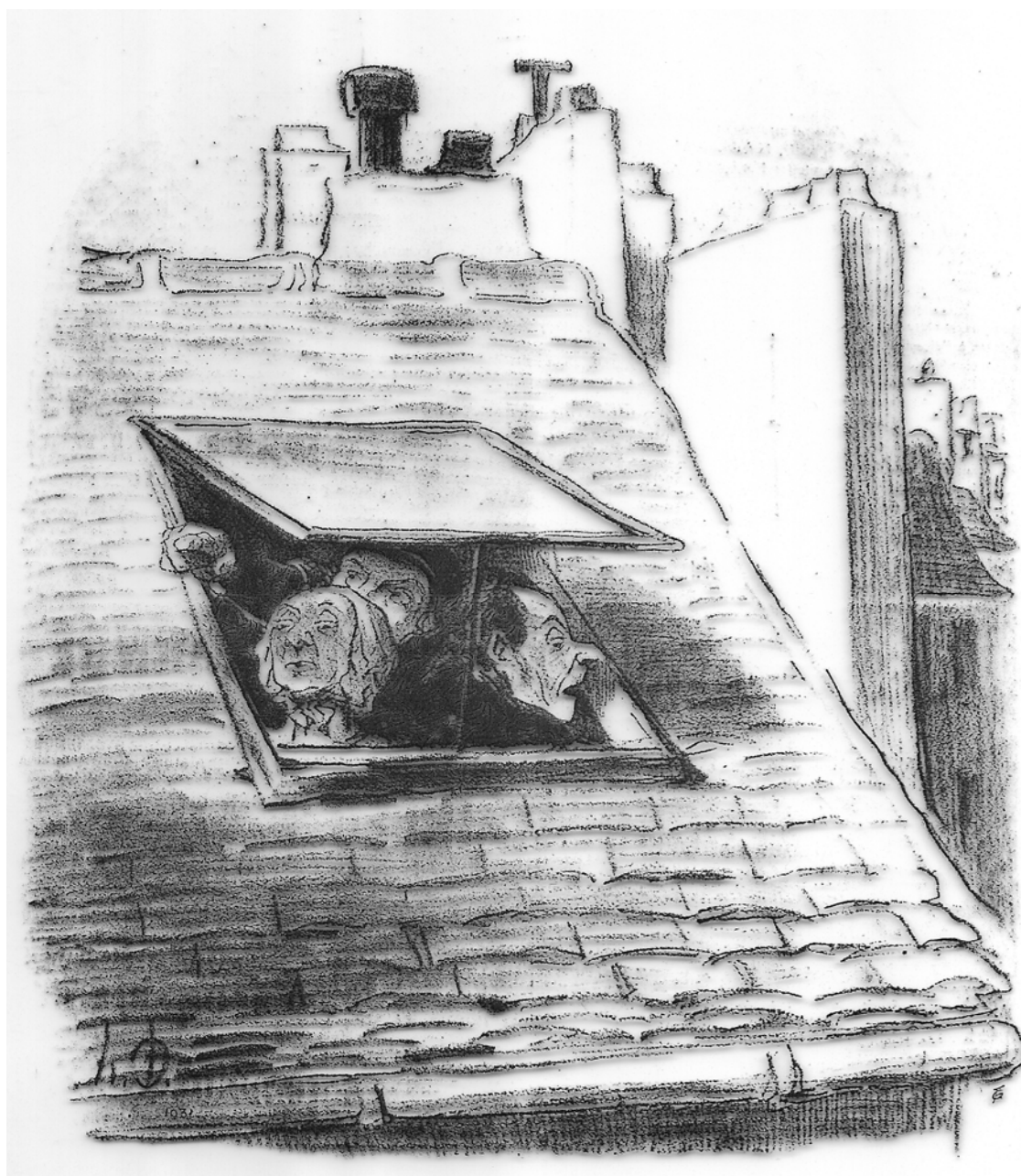


Fig. 30. *E desse lado você vê a torre St. Jacques*



Fig. 31. *É minha mulher!*



Fig. 32. Estamos entendidos!



Fig. 33. Música pirotécnica, charivaresca e diabólica





Fig. 34. Desembarque de Sua Alteza Real a Arquiduquesa d. Carolina Leopoldina

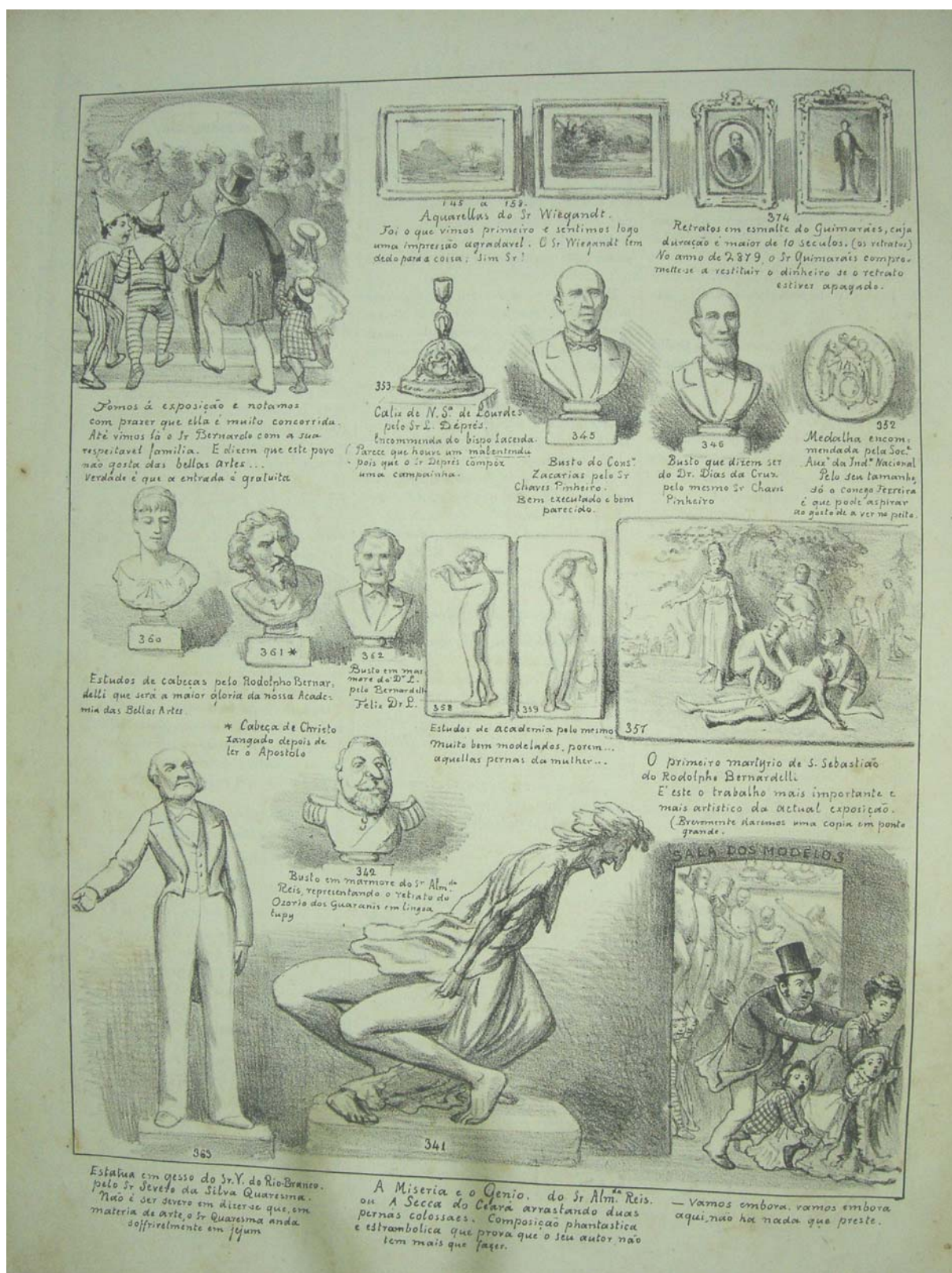


Fig. 35. Revista Illustrada, a. 4, n. 155, p. 8, 22 mar. 1879



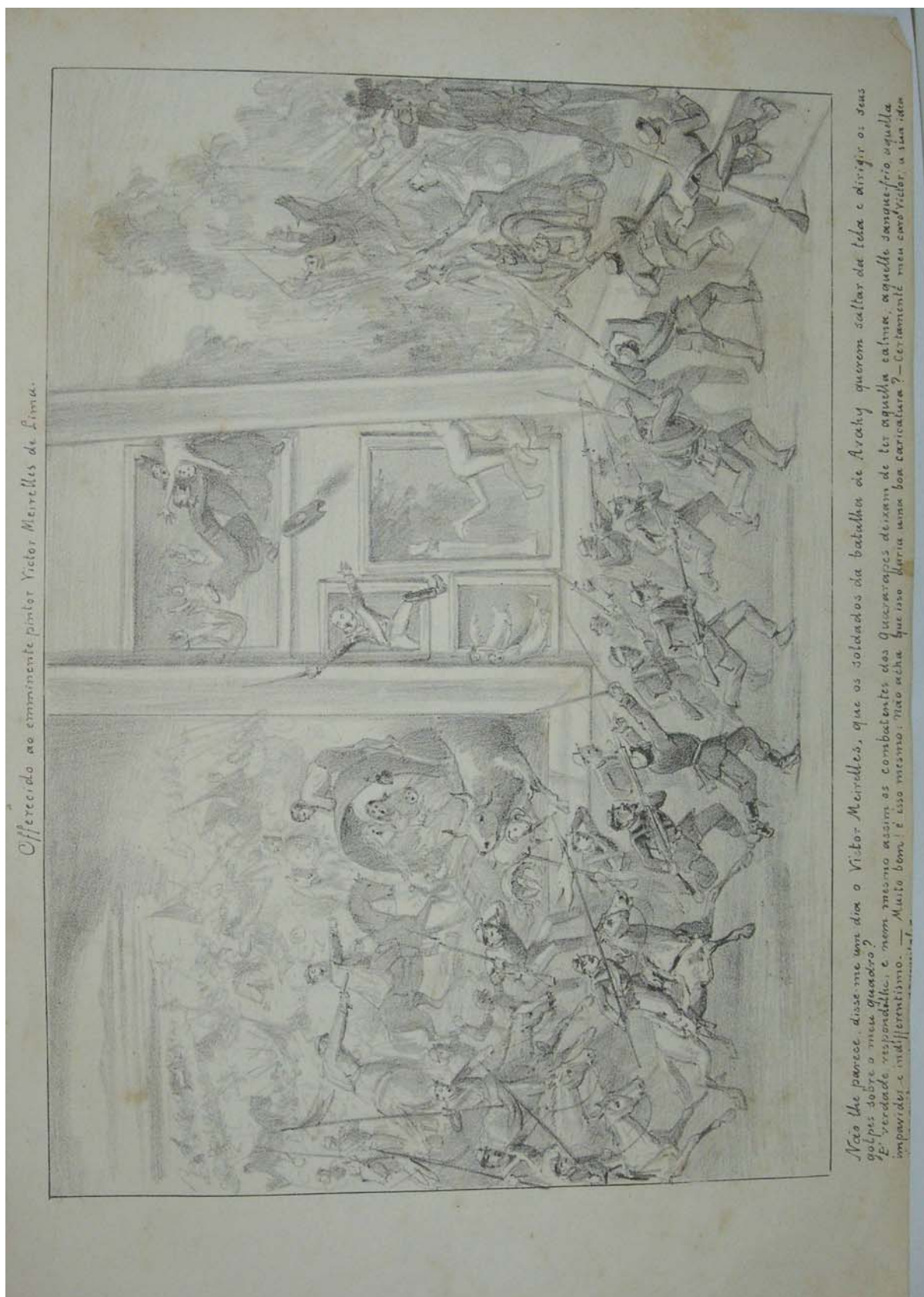
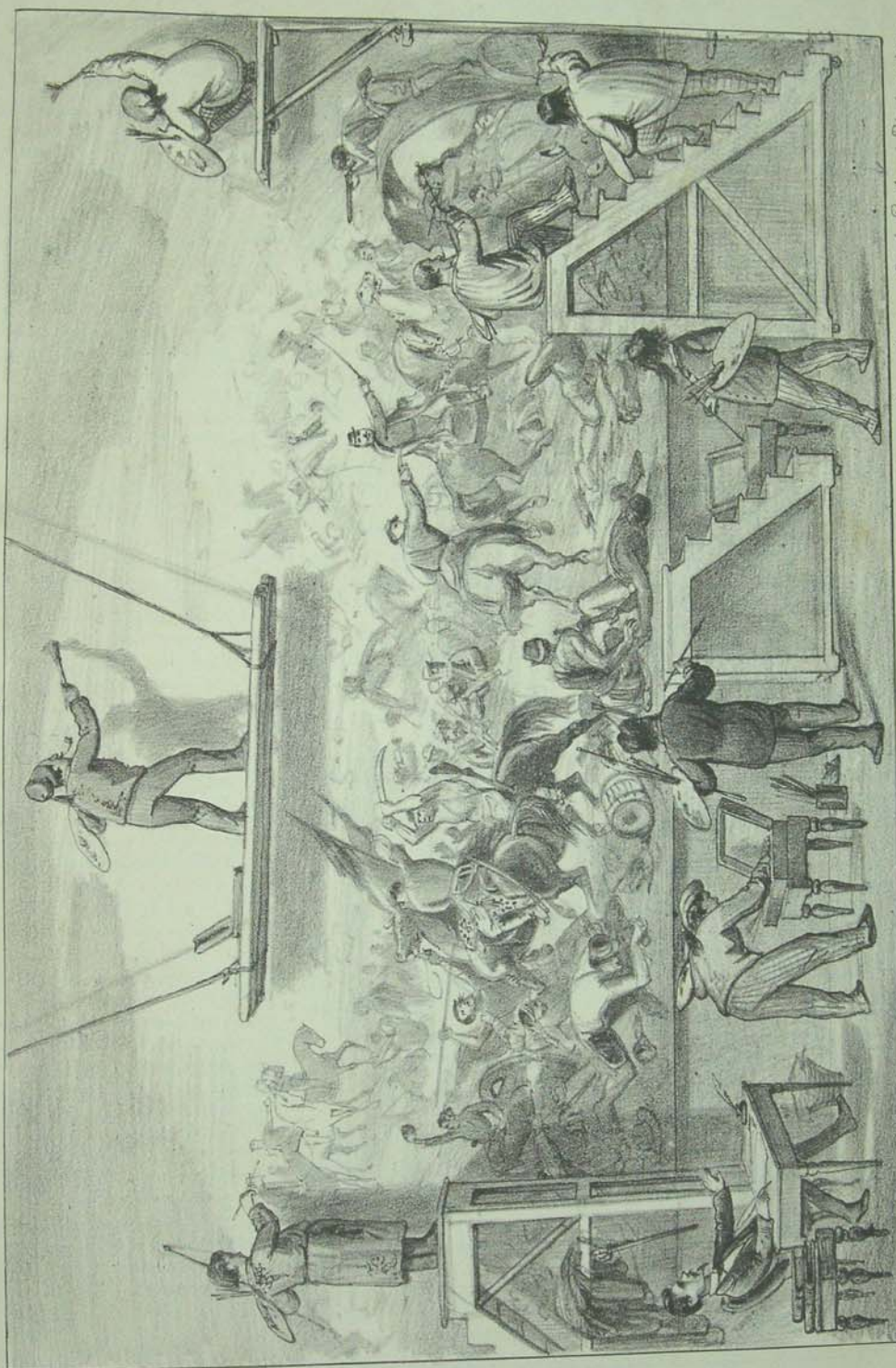


Fig. 36. *Revista Illustrada*, a. 4, n. 158, p. 5, 25 abr. 1879

*A Batalha de Avasly do Dr. Pedro Americo.*



tistas, como Horacio Vernet, Svom, Gustavo Doré, Tagliani, Ricci e outros, cujo immenso talento, o Dr. Pedro Americo foi o primeiro a reconhecer, n'um seu numero de artigos laudatorios, que o mesmo illustre Dr. Com. se tornou e publicou em muitos a pedidos de jornalistas italianos e brasileiros.

Podem os criticos inimigos do Dr. Pedro Americo, dizer cobras e lagartos da Batalha de Avasly, nunca conseguiram fazer com que este bello quadro desagrado ao publico.  
Basta lembrar-se que na sua composicao, tomaram parte grandes ar-

Fig. 37. *Revista Illustrada*, a. 4, n. 160, p. 4, 10 maio 1879



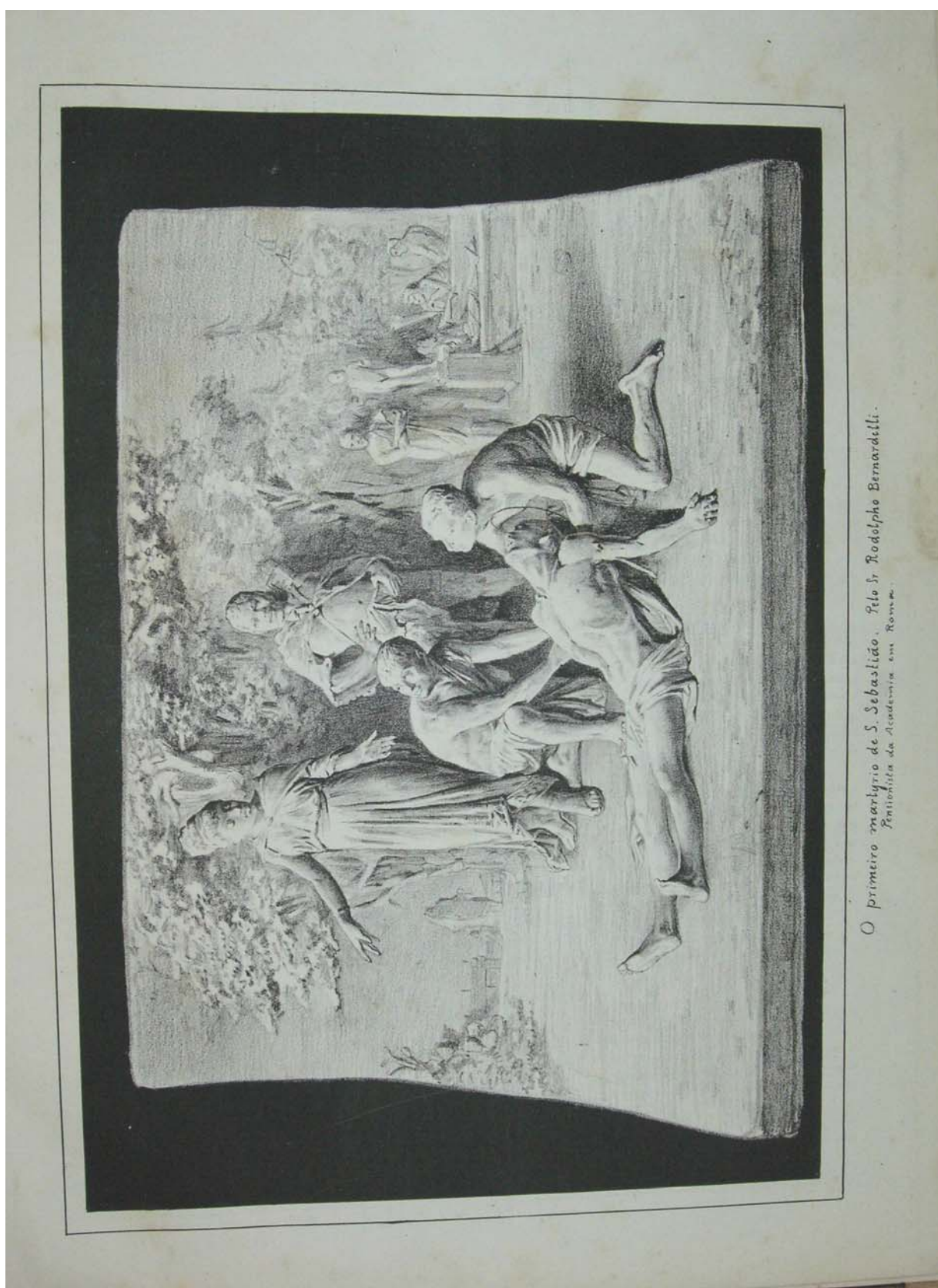


Fig. 38. *Revista Illustrada*, a. 4, n. 156, p. 4, 5 abr. 1879



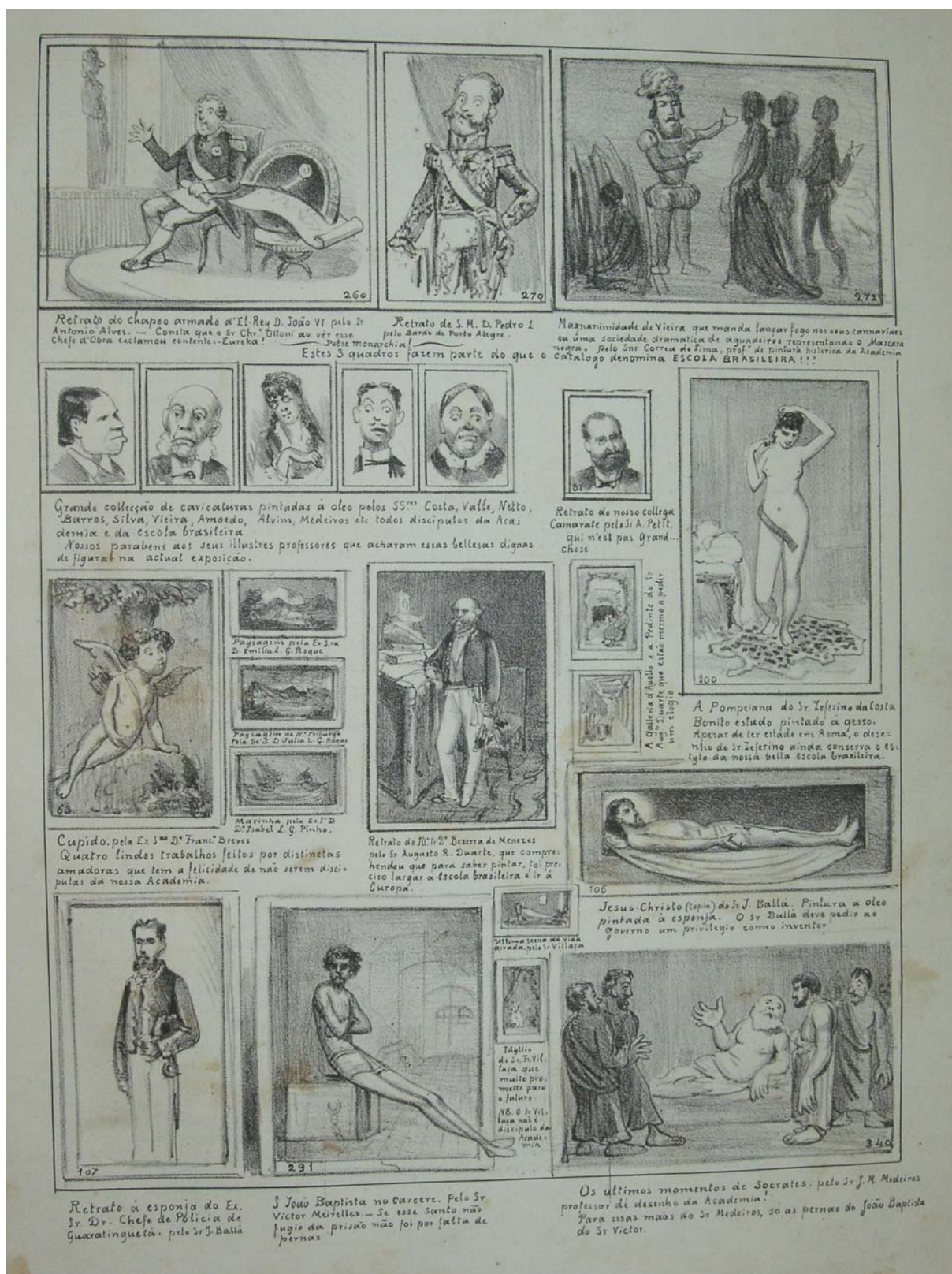


Fig. 39. Revista Illustrada, a. 4, n. 156, p. 5, 5 abr. 1879



Continuação do Salão Fluminense — Escola Brasileira



Vista da mini d'agua. do Sr. F. E. Taunay. hoje datado. Quem diria, ao ver esta pintura, que isto não é um quadro mas sim uma caixa d'agua com varias inscripções! É pelo menos o que diz o catalogo.



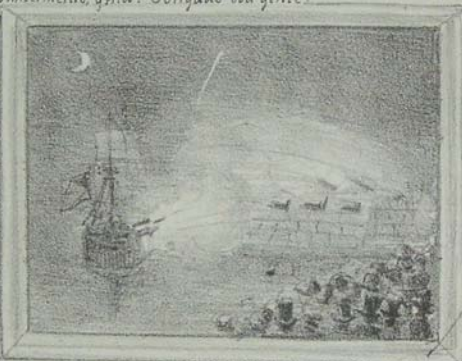
Nobrega e seus companheiros. de M.<sup>de</sup> J. de Mello Cortez. Os jesuitas arrastados, das mãos dos Gentios e do fogo, saíam do cadáver de um índio que preparavam para ser devorado. O quadro representa a scena em que o cadáver, cheio de reconhecimento, grita: Obrigado boa gente.



O caçador e a onça, pelo Sr. F. E. Taunay. Tendo errado o tiro, o caçador propoz a onça de dançar uma polka.



Descoberta das aguas thermais de Piratininga e de uma nova raça de cavallos pelo Sr. F. E. Taunay.



Passagem de Humaitá, pelo Victor Meirelles de Lima. As 10 horas da noite, rompe o fogo entre a fortaleza e a fragata. etc. etc. Um foguete annuncia ao respeitavel publico que veio assistir a festa da Gloria, que o fogo está acabado. E este o momento escolhido pelo artista.



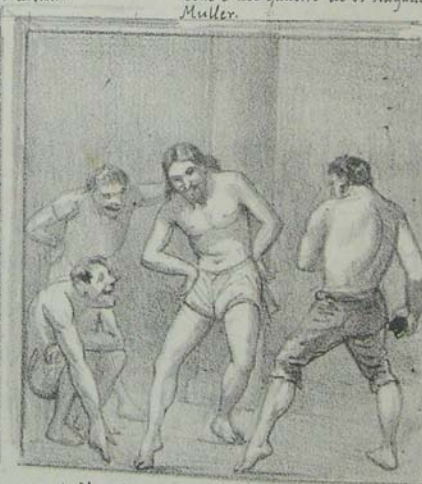
Jugurtha precipitado n'uma cova? Por Hercules! exclamou elle, Quão frio é o vosso banho! Por Deus! diremos nós, Quão bom é esse quadro do Sr. Augusto Muller.



Caim amaldiçoado pelo Sr. Maíra. Se o seu proprio autor o amaldiçoou, nada mais temos que dizer.



O Pai-e-eterno comprimenta Moyses pelo bem acabado de suas taboas, mas notando que este tem só um foguete na cabeça em lugar de dois como é costume, Deus passa-lhe um pito o que lhe fez dois foguetes. Este quadro é do Sr. João Zeferino da Costa.



A flagellação de Jesus Christo, pelo Sr. Victor Meirelles. Segundo a historia sagrada que ensinam na Academia, os judeus, em lugar de agitar o Christo, obrigaram-no a pular uma fôrca ou dançar a Maria Cachicha.



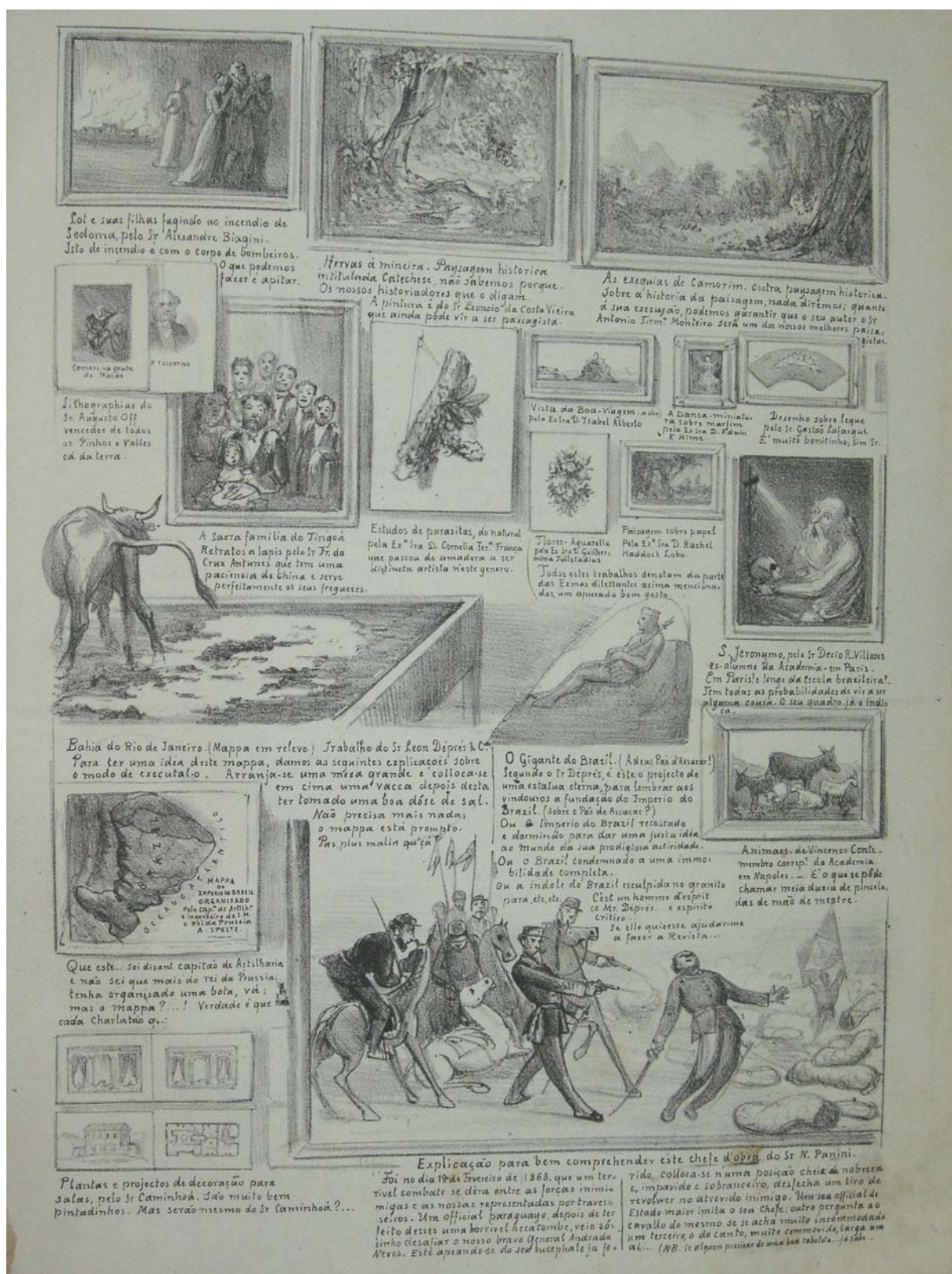


Fig. 41. Revista Illustrada, a. 4, n. 157, p. 5, 16 abr. 1879



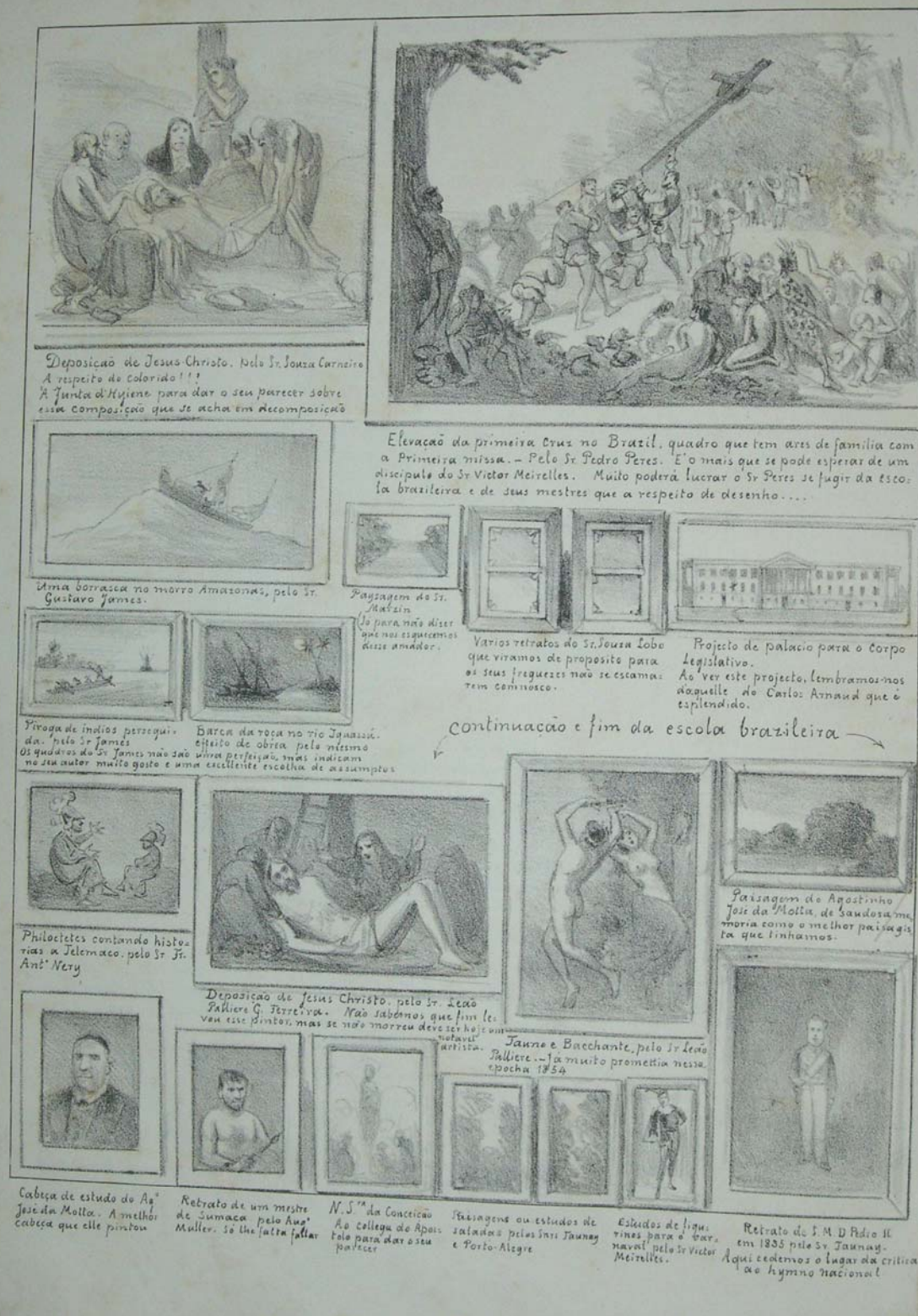


Fig. 42. Revista Illustrada, a. 4, n. 158, p. 4, 25 abr. 1879



Anno 9      RIO DE JANEIRO 1884      Nº 588

# REVISTA ILUSTRADA

|              |          |                                                                                                                                          |                   |          |
|--------------|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|----------|
| <b>CORTE</b> |          | <b>PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.</b><br>A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas<br>À RUA DE GONÇALVES DIAS, Nº 50, SOBRADO. | <b>PROVINCIAS</b> |          |
| ANNO         | 16 \$000 |                                                                                                                                          | ANNO              | 20 \$000 |
| SEMESTRE     | 9 \$000  |                                                                                                                                          | SEMESTRE          | 11 \$000 |
| TRIMESTRE    | 5 \$000  |                                                                                                                                          | AVULSO            | \$500    |

Grande exposição geral das bellas Artes.  
 Ficaremos certamente deslumbrados diante os innumeros quadros que nascem  
 das palhetas. Talento e óleo de linhaça, e viva a pintura!

Fig. 43. Revista Illustrada, a. 4, n. 388, p. 1, 23 ago. 1884



Fig. 44. *Revista Illustrada*, a. 4, n. 389, p. 4-5, 31 ago. 1884





Fig. 45. *Revista Illustrada*, a. 4, n. 390, p. 4-5, 13 set. 1884







Fig. 47. *Revista Illustrada*, a. 4, n. 392, p. 4-5, 11 out. 1884





Fig. 48. *Revista Illustrada*, a. 4, n. 393, p. 4-5, 26 out. 1884