

CRISTINA A. RIOS DE CASTRO OUCHI

**O PAPEL DA ESTAMPA DIDÁTICA NA
FORMAÇÃO ARTÍSTICA NA ACADEMIA
IMPERIAL DE BELAS ARTES: O ACERVO DO
MUSEU D. JOÃO VI / EBA / UFRJ**

Dissertação de Mestrado em História e Teoria da Arte –
Estudos da História e Crítica da Arte

Orientadora: Professora Dra. Sonia Gomes Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes - Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Rio de Janeiro
2010

OUCHI, Cristina A. Rios de Castro

O PAPEL DA ESTAMPA DIDÁTICA NA FORMAÇÃO ARTÍSTICA NA
ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES: O ACERVO DO MUSEU D.
JOÃO VI / EBA / UFRJ

173p.

Dissertação: Mestrado em História e Crítica da Arte

1. Estampa didática 2. Ensino de desenho 3. Academia Imperial de
Belas Artes 4. Museu D. João VI

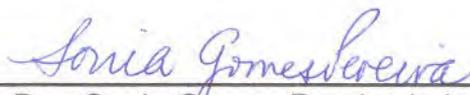
I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

CRISTINA A. RIOS DE CASTRO OUCHI

O PAPEL DA ESTAMPA DIDÁTICA NA FORMAÇÃO
ARTÍSTICA NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES: O
ACERVO DO MUSEU D. JOÃO VI / EBA / UFRJ

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História e Crítica da Arte.



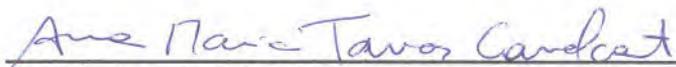
Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira (orientadora)

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro



Profa. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

Maio de 2010

Dedicatória

Dedico meu trabalho ao meu marido Hiroshi, minha fonte constante de inspiração, pois seu amor, carinho, dedicação, compreensão e apoio são as bases de todas as conquistas importantes da minha vida.

Agradeço a você por tornar os meus sonhos realidade...

EU TE AMO.

Agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas que de uma forma ou de outra, contribuíram para a conquista deste trabalho, em especial:

A Deus, por estar sempre presente na minha vida.

À professora Dra. Sonia Gomes Pereira, por confiar em mim durante todos esses anos e dedicar parte do seu precioso tempo com seus conselhos sensatos, seguros e competentes, que tornaram possível a realização deste trabalho.

Aos professores Dr. Ivan Coelho de Sá e Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti, por aceitarem avaliar este trabalho.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História e Crítica da Arte, pela oportunidade de aprofundamento e pelos conhecimentos transmitidos no decorrer de todo curso, em especial aos professores Ana Maria Tavares Cavalcanti, Carlos Gonçalves Terra, Cybele Vidal Neto Fernandes e Sonia Gomes Pereira.

Ao prof. Marcos Varela, pelos esclarecimentos relativos às normas técnicas do processo de gravura e pelo generoso empréstimo de livros, que foram essenciais para este trabalho.

Aos professores Carlos Gonçalves Terra e Marize Malta, pelo incentivo e sugestões, que foram de grande valia para o desenvolvimento do trabalho.

Aos colegas do PPGAV/EBA/UFRJ Michele, Francisco, Ade e Maria Helena, pelo companheirismo e incentivo durante todo o curso.

Aos funcionários do PPGAV/EBA/UFRJ, pela atenção e carinho durante esses dois anos.

Ao Museu D. João VI e seus funcionários, pelo auxílio precioso de registro fotográfico e documental para elaboração da pesquisa.

Aos funcionários da Biblioteca da Escola de Belas Artes, em especial Marinalda, Vilma e Paulo.

Ao CAPES, pelo apoio no Mestrado.

Ao amor da minha vida, Hiroshi, pelo estímulo, paciência, companheirismo e pela incansável e criteriosa revisão de todo o texto, pois sem você não teria conseguido ir adiante.

Aos meus sogros Hiroshi e Silva Maria, por todo apoio, respeito, carinho, atenção, amizade e exemplo de vida ao longo desses anos.

A Cristina, Márcio, Maurício e Clarissa, que torceram por meu sucesso.

Aos meus sobrinhos queridos, João Lucas e Luis Felipe, por preencherem de alegria a minha vida.

Aos meus pais, José Carlos e Gracinha, por toda educação, amor e apoio que me deram ao longo da minha vida.

Ao meu irmão Rodrigo, por torcer e acreditar em mim.

As minhas avós Diná e Silva, pelo carinho.

As minhas amigas, Vera, Andréia, Gisele, Nayara e Michele, pela amizade e o incentivo constante durante esses anos.

A todos, minha gratidão.

Resumo

OUCHI, Cristina A. Rios de Castro. O papel da Estampa Didática na Formação Artística da Academia Imperial de Belas Artes: o Acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Orientadora: Sonia Gomes Pereira. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2010. Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte.

Este trabalho se concentrou na avaliação da importância das estampas didáticas europeias do século XIX no ensino artístico da Academia Imperial das Belas Artes e na análise do acervo destas obras do Museu D. João VI, da Escola das Belas Artes da UFRJ. Além de terem contribuído para o ensino artístico, as estampas estudadas tinham a importância de difundir no Brasil as obras de grandes mestres europeus. O estudo busca apresentar parte do acervo de estampas do MDJVI e a relevância histórica do seu uso didático no ensino do desenho na Academia brasileira. Em particular, essa pesquisa utilizou análises de técnicas, temáticas e formas da figura humana, que eram utilizadas como bases para o aprimoramento do desenho. As análises realizadas demonstraram que a instrução do aluno na Academia prosseguia em uma metodologia sistematizada, rigorosa e padronizada, por meio da prática da cópia de obras da antiguidade clássica e dos mestres antigos tradicionais. Conclui-se ainda que o conjunto de estampas didáticas que hoje compõem o acervo do Museu D. João VI era utilizado no processo inicial de instrução de desenho, em um método de ensino seqüencial, dividido em três grandes etapas: cópias de estampas de esculturas da antiguidade clássica, de partes anatômicas até o corpo completo; cópias de estampas de composições dos mestres antigos; e, finalmente, cópias de estampas de modelos vivos.

Abstract

OUCHI, Cristina A. Rios de Castro. The role of Artistic Pattern Didactic training in the Imperial Academy of Arts: the Museum Collection D. João VI/EBA/UFRJ. Advisor: Sonia Gomes Pereira. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2010. Dissertation in History and Art Criticism.

This work focused on assessing the importance of teaching European prints of the nineteenth century in art education at the Imperial Academy of Arts and analysis of the collection of these prints from the Museum D. João VI, of the School of Arts UFRJ. Besides having contributed to the artistic education, these prints had the importance of showing in Brazil works of arts by European masters. The study aims to present part of the collection of prints of MDJVI and historical relevance of your use in didactic teaching drawing at the Academy Brazilian. In particular, this research analyzed techniques, themes and forms of the human figure, which was used as the basis for improving the design. The analysis showed that education at the Academy had a systematic, rigorous and standardized approach, through the practice of copying works of classical antiquity and of the old masters. It is also concluded that the didactic prints that now form the Museum's collection D. João VI was used in the initial design of instruction, in a sequential method of teaching, divided into three major steps: copies of prints of sculptures of classical antiquity, from the anatomical parts to the whole body; copies of prints of compositions of old masters; and, finally, copies of prints from live models.

RELAÇÃO DAS FIGURAS

Figura 1 – Retrato de D. João VI	29
Figura 2 – Retrato de D. João VI	29
Figura 3 – Desembarque de Dona Leopoldina	30
Figura 4 – Desembarque de Dona Leopoldina	30
Figura 5 – Detalhe da cabeça de Laocoonte	39
Figura 6 – Cardeal de Lerme	46
Figura 7 – Estudo de mãos	62
Figura 8 – Estudo antigo de corpo inteiro de Mercúrio sentado B	64
Figura 9 – Estudo de olhos	66
Figura 10 – Estudo antigo de orelha com cabelo e acessórios.....	67
Figura 11 – Estudo antigo da cabeça do Fauno com ombros A	68
Figura 12 – Estudo antigo da cabeça do Fauno com ombros B	68
Figura 13 – Estudo antigo de torso de Milon de Crotone A	69
Figura 14 – Estudo antigo de torso sem cabeça.....	69
Figura 15 – Estudo antigo de torso sem cabeça.....	69
Figura 16 – Estudo do grupo Laocoonte.....	71
Figura 17 – O grupo Laocoonte	71
Figura 18 – Estudo de fragmento.....	71
Figura 19 – Estudo de fragmento.....	71
Figura 20 – La Madona del Pesce	74
Figura 21 – La Madona del Pesce	74
Figura 22 – La Visitation	75
Figura 23 – La Visitation	75
Figura 24 – Estudo de fragmento compositivo.....	76

Figura 25 – Estudo de fragmento compositivo.....	77
Figura 26 – La Grande Sainte Famille	77
Figura 27 – Estudo de fragmento compositivo.....	78
Figura 28 – La Sainte Famillie	78
Figura 29 – Estudo de cena religiosa.....	79
Figura 30 – David e Golias	79
Figura 31 – Estudo de cena religiosa.....	80
Figura 32 – La vierge aux raisin.....	80
Figura 33 – Cena do Dilúvio	81
Figura 34 – Estudo de fragmento compositivo.....	81
Figura 35 – Estudo de fragmento compositivo.....	81
Figura 36 – Estudo de fragmento compositivo.....	81
Figura 37 – O julgamento de Salomão	82
Figura 38 – Estudo de fragmento compositivo.....	82
Figura 39 – Estudo de fragmento compositivo.....	83
Figura 40 – Estudo de fragmento compositivo.....	83
Figura 41 – A intervenção das Sabinas	84
Figura 42 – Estudo de fragmento compositivo.....	84
Figura 43 – Estudo de fragmento compositivo.....	84
Figura 44 – Estudo de fragmento compositivo.....	85
Figura 45 – Dafine e Cloé	85
Figura 46 – A revota numa Mesquita do Cairo	87
Figura 47 – Estudo de fragmento compositivo.....	87
Figura 48 – Estudo de fragmento compositivo.....	87
Figura 49 – O sepultamento de Atalá	88
Figura 50 – Estudo de fragmento compositivo.....	88
Figura 51 – Estudo de fragmento compositivo.....	88

Figura 52 – Estudo de retrato feminino – La Parruche	90
Figura 53 – A mulher e o papagaio (ca. 1832).....	90
Figura 54 – Estudo de modelo nu	91
Figura 55 – Estudo de modelo	91
Figura 56 – Estudo de modelo nu	92
Figura 57 – Estudo de modelo	93
Figura 58 – Estudo de modelo	94
Figura 59 – Estudo de modelo	95
Figura 60 – Estudo de modelo	95
Figura 61 – Estudo antigo de olhos	117
Figura 62 – Estudo antigo de olhos	117
Figura 63 – Estudo antigo de orelha	117
Figura 64 – Estudo antigo de orelha e olhos/nariz e boca	117
Figura 65 – Estudo antigo de olhos/nariz e boca	118
Figura 66 – Estudo antigo de orelha e olhos/nariz e boca	118
Figura 67 – Estudo antigo de mãos	118
Figura 68 – Estudo antigo de perfil	119
Figura 69 – Estudo antigo de perfil	119
Figura 70 – Estudo antigo de perfil com pescoço	119
Figura 71 – Estudo antigo de perfil com pescoço	119
Figura 72 – Estudo antigo de busto de perfil	120
Figura 73 – Estudo antigo de busto de perfil	120
Figura 74 – Estudo antigo de cabeça A	120
Figura 75 – Estudo antigo de cabeça B	120
Figura 76 – Estudo antigo de cabeça A	121
Figura 77 – Estudo antigo de cabeça B	121
Figura 78 – Estudo de cabeça natural A.....	121

Figura 79 – Estudo de cabeça natural B.....	121
Figura 80 – Estudo antigo de torso de Milon de Crotona A	122
Figura 81 – Estudo antigo de torso de Milon de Crotona B	122
Figura 82 – Estudo antigo de torso de Milon de Crotona C	122
Figura 83 – Estudo antigo de corpo inteiro de Mércurio sentado A	122
Figura 84 – Estudo antigo de corpo inteiro de Mércurio sentado B	122
Figura 85 – Estudo antigo de corpo inteiro de Mércurio sentado de costas C.....	122
Figura 86 – Estudo antigo de torso sem cabeça.....	123
Figura 87 – Estudo antigo de torso de costas.....	123
Figura 88 – Estudo antigo de torso	123
Figura 89 – Estudo de olhos	124
Figura 90 – Estudo de olhos	124
Figura 91 – Estudo de olhos	124
Figura 92 – Estudo de olhos	124
Figura 93 – Estudo de nariz.....	125
Figura 94 – Estudo de nariz e boca fechada (escorço).....	125
Figura 95 – Estudo de nariz e boca entreaberta.....	125
Figura 96 – Estudo de nariz e boca fechada	125
Figura 97 – Estudo de orelha.....	125
Figura 98 – Estudo de orelha (escorço).....	125
Figura 99 – Estudo de orelha.....	125
Figura 100 – Estudo nariz/barba e boca	126
Figura 101 – Estudo de face (escorço).....	126
Figura 102 – Estudo de face	126
Figura 103 – Estudo de mãos.....	126
Figura 104 – Estudo de pés.....	126
Figura 105 – Estudo olhos, nariz e boca.....	127

Figura 106 – Estudo de olhos	127
Figura 107 – Estudo olhos, nariz e boca.....	128
Figura 108 – Estudo de olhos e face (escorço).....	128
Figura 109 – Estudo de boca e orelha	128
Figura 110 – Estudo antigo de orelha com cabelo.....	128
Figura 111 – Estudo antigo de orelha com cabelo e acessório	129
Figura 112 – Estudo de face.....	129
Figura 113 – Estudo de face (escorço).....	129
Figura 114 – Estudo de face (escorço).....	129
Figura 115 – Estudo antigo nu de filhos de Níobe	130
Figura 116 – Estudo antigo nu de Génie Funèbre	130
Figura 117 – Estudo antigo nu de Vênus Médicis.....	130
Figura 118 – Estudo antigo nu	131
Figura 119 – Estudo antigo nu	131
Figura 120 – Estudo antigo Urânia	131
Figura 121 – Estudo antigo Apollon Musagète	131
Figura 122 – Estudo escultura de São Pedro	132
Figura 123 – Estudo de escultura de São Tiago.....	132
Figura 124 – Estudo de escultura de São Simão.....	132
Figura 125 – Estudo de escultura de São Tiago.....	132
Figura 126 – Anjo ajoelhado	133
Figura 127 – Figura feminina alada (1843).....	133
Figura 128 – Estudo de figura religiosa	133
Figura 129 – Estudo de figura religiosa	133
Figura 130 – Estudo de modelo.....	134
Figura 131 – Estudo de modelo.....	134
Figura 132 – Estudo de modelo.....	134

Figura 133 – Estudo de modelo	135
Figura 134 – Estudo de modelo	135
Figura 135 – Estudo de retrato feminino - Le soir	136
Figura 136 – Estudo de retrato feminino - Le belle saison	136
Figura 137 – Estudo de retrato feminino - Mois de Mai	136
Figura 138 – Estudo de retrato feminino - Le perle d´orient.....	136
Figura 139 – Estudo de retrato feminino – Roses et papillon	137
Figura 140 – Estudo de retrato feminino – Le Camélia.....	137
Figura 141 – estudo de retrato feminino – Paquerette.....	137
Figura 142 – Estudo de retrato feminino – Le plaisir	137
Figura 143 – Estudo de retrato feminino.....	138
Figura 144 – Estudo de retrato feminino.....	138

Sumário

Introdução	17
1 A questão da gravura na arte brasileira no século XIX	20
1.1 A gravura na cidade do Rio de Janeiro no século XIX.....	20
1.2 O gravador e a gravura na Academia Imperial	27
2 A metodologia do ensino acadêmico e da Academia Imperial das Belas Artes no século XIX	34
2.1 A metodologia do ensino acadêmico e a importância da estampa	35
2.2 A metodologia de Lebreton: o curso de gravura e o papel estampa	41
2.2.1 As técnicas de gravura propostas por Lebreton	45
2.3 O papel da cópia e da gravura no ensino acadêmico: discussões sobre a sua validade	47
2.3.1 A problemática da cópia de estampa	53
3 O Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e seu acervo	57
3.1 O acervo de estampas didáticas do Museu D. João VI/EBA/UFRJ segundo a metodologia de ensino acadêmico	60
3.1.1 A fase preliminar do ensino de desenho – estampa anatômica e inteira da figura	63
3.1.2 A fase mediana do ensino de desenho – cópia de estampas dos mestres antigos.....	72
3.1.3 A estampa de figura ao natural – fase final do ensino de desenho	90
Considerações Finais.....	96
Referências.....	99
Anexos.....	108
Anexo A – Ofício de Angelo Bertola – acervo do MDJVI/EBA/UFRJ.....	109

Anexo B – Ofício de Augusto da Silva Carvalho – acervo do MDJVI/EBA/UFRJ	115
Anexo C – Ofício de Rodolfo Bernadelli – acervo do MDJVI/EBA/UFRJ.....	116
Anexo D – Estampas de Josephine Ducollet.....	117
Anexo E – Estudos antigos de torsos – Jean François Badoureau	123
Anexo F – Estampas de Eugène Bourgeois	124
Anexo G – Estampas de Girodet-Trioson	127
Anexo H – Estudo antigo de escultura nua.....	130
Anexo I – Estudo antigo de escultura	131
Anexo J – Estudo religioso	133
Anexo K – Estampas de Bernard Romain Julien	134
Anexo L – Estudos de retratos femininos	136
Anexo M – Tabela do acervo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ	139

Introdução

A gravura¹, arte das imagens e embrião da imprensa massiva em papel, ao longo dos últimos séculos, tem sido mais do que arte em si, mas também um instrumento de grande valia para a comunicação e o compartilhamento de outras artes. Sua ampla difusão ocorreu principalmente a partir do século XV, por conta da invenção e da expansão da imprensa, o que facilitou a propagação de obras dos grandes mestres das artes, das ciências e das letras e o desenvolvimento de novas técnicas de gravação².

De uma maneira geral, a gravura tem sido há séculos uma das manifestações artísticas que se tornou necessária e, até mesmo, imprescindível para a comunicação do ser humano. Nos últimos séculos, foi muito utilizada para reproduzir e multiplicar a imagem, sobretudo de trabalhos artísticos, assumindo o papel de importante instrumento de divulgação.

No Brasil, com a chegada da Família Real no Rio de Janeiro, em 1808 e com as novas necessidades imperiais de imprensa oficial, as instalações e funções tipográficas passaram a ser permitidas no Brasil e assumiram, principalmente, funções utilitárias, comerciais e industriais. No século XIX, não foram muitas as iniciativas artísticas ligadas à gravura, mas foram de grande relevância,

¹ Apesar de “gravura” ser um termo comumente utilizado para as imagens impressas e ser adotado, em algumas partes deste texto, como sinônimo de “estampa”, é preciso destacar que, de acordo com o dicionário de Artes Plásticas de Almir Paredes Cunha (2005), há diferença entre os dois termos. Segundo o autor, estampa é um *“termo usado para designar uma figura impressa ou cada um dos exemplares tirados de uma matriz gravada. Por extensão, pode designar, também, uma ilustração obtida por qualquer processo gráfico ou mesmo fotograficamente”*. Já a palavra gravura significa: *“processo artístico para a reprodução de imagens ou textos, através da sua execução sobre um suporte rígido, a matriz, que pode ser diversos materiais, tais como: a madeira, o metal, a pedra e o linóleo, entre outros. O desenho pode ser feito através de sulcos incisos em relevo ou mesmo plano sobre a matriz, sendo então denominada de gravura em côncavo, gravura em relevo ou gravura plana, respectivamente. A matriz é, em seguida, entintada e pressionada sobre uma folha de papel (pode ser outro material, como, por exemplo, um tecido), sobre a qual deixa impresso o desenho feito na matriz. Conforme o material usado na matriz o processo é dito gravura em madeira, gravura em metal, gravura linóleo e litografia (em pedra). Cada tipo de gravura é executado segundo um procedimento característico. De acordo com a maneira de obter o desenho sobre a matriz ela constituiu-se em um processo de nome distinto, como, por exemplo: água-forte, água-tinta, buril, gravura de entalhe, maneira negra, meia-tinta, ponta-seca, talho-doce, calcografia, linóleo, gravura em madeira, xilogravura ou xilografia e litografia. O termo é usado, também, para designar uma obra feita por um dos processos de gravura.”*

² Além da técnica em madeira, ou seja, a xilografia, surgiu a gravura em metal, que abrange vários procedimentos como: talho doce (buril), água forte, ponta seca, água tinta, maneira negra e verniz mole. A partir do século XIX, surgem processos mais rápidos de reprodução como a litografia, fotografia e serigrafia.

especialmente no que diz respeito ao suporte dado ao ensino didático das artes plásticas, notadamente na Academia Imperial de Belas Artes.

Uma das mais importantes iniciativas, ainda que não tenha alcançado o êxito esperado, foi a de Joachim Lebreton para a criação de um curso de gravura, no mesmo patamar da pintura, escultura e arquitetura. No entanto, o notável coordenador da chamada Missão Artística Francesa, chegada em 1816, também propôs um método de ensino de desenho que fosse útil nos ramos das belas artes e ofícios, o qual trazia a gravura e o uso da estampa didática para a base da formação dos artistas.

Porém, ainda que o curso proposto por Lebreton não tenha se concretizado, a Academia Imperial fez grande utilização de estampas didáticas em seu processo de ensino das artes, especialmente com o uso de cópias de obras dos grandes mestres europeus.

Assim como nas escolas europeias, o ensino do desenho com o uso de estampas didáticas em seu estágio inicial seguia uma sequência lógica de aprendizado, com o aumento gradual de níveis de dificuldade, começando pela cópia de estampas mais simples e evoluindo até as mais complexas.

Ao analisar a bibliografia existente sobre o ensino de desenho acadêmico, percebe-se que a maior parte da historiografia brasileira se dedica ao estudo da gravura do século XX ou, em maior escala, à gravura da passagem dos séculos XIX e XX, ligada à expansão das revistas ilustradas, sobretudo no Rio de Janeiro. Embora não tenham sido identificados trabalhos específicos de pesquisa sobre as estampas didáticas de reprodução no século XIX, há alguns estudos relevantes que a mencionam apenas como instrumento em uma etapa do aprendizado acadêmico, porém sem aprofundar sua análise, pois não a tinham como objetivo principal de estudo. Diante disso, essa pesquisa busca trazer mais elementos que demonstrem a importância do uso da estampa na fase preliminar da formação do aluno em desenho, além de apresentar os métodos e parte do acervo utilizado naquele século, na Academia Imperial de Belas Artes.

O primeiro capítulo apresenta as mudanças que ocorreram na prática da gravura no Brasil do século XIX, especialmente a partir da chegada da Corte Portuguesa, que envolveu a liberação de instalações de tipografias, a chegada da

Missão Artística Francesa e o envio de alunos para estudos avançados na Europa, como prêmio de mérito.

O segundo capítulo trata do processo metodológico de ensino da Academia Imperial brasileira, que se baseou nos padrões da *École des Beaux Arts* de Paris. Este sistema, que tinha como objetivo introduzir a tradição artística do desenho ao aluno, era dividido hierarquicamente em três fases fundamentais: as cópias de estampas, a cópia de gessos e, finalmente, a cópia de modelos vivos. Neste capítulo é destacado também o papel das técnicas de gravura no método que dividia o ensino em dois diferentes “espaços”, onde o primeiro envolvia teoria e método – incluindo a cópia de estampas – e o segundo envolvia prática em ateliês.

O terceiro capítulo faz referências à constituição e à revitalização do Museu D. João VI, destacando seu rico acervo de estampas europeias, as quais foram adquiridas pela Academia Imperial de Belas Artes ao longo do século XIX. Além disso, é feita uma detalhada análise da função e procedência destas estampas, sobretudo em relação à temática, à técnica, aos artistas e aos cursos de desenhos das quais faziam parte.

Por fim, são apresentadas as considerações sobre as questões anteriormente apontadas, notadamente no que diz respeito às evidências da importância das estampas didáticas na Academia Imperial e às características do acervo de estampas didáticas europeias pertencente ao Museu D. João VI, da EBA/UFRJ.

1 A questão da gravura na arte brasileira no século XIX

No Brasil, um momento muito importante para o exercício da gravura, foi à chegada da Família Real, que permitiu a implantação dos meios de impressão, que eram proibidos desde o período colonial. Além deste evento, ocorreram também mais dois episódios de grande relevância: a chegada da Missão Francesa e a criação da Academia Imperial de Belas Artes, que iniciaram um ensino mais especializado e sistematizado das artes, em um ambiente onde a formação era empírica e a arte era quase exclusivamente religiosa.

A partir daí, a prática da gravura na Academia se concentrou na formação de gravadores de medalhas e no aperfeiçoamento do desenho, obtido por meio da cópia de gravuras européias. Essa prática teve relevância para a divulgação cultural e também para fins didáticos. Por fim, cabe ressaltar que foi por meio das cópias e das gravuras de reprodução que os grandes mestres europeus das artes foram popularizados e internacionalizados, chegando a lugares longínquos como o Brasil.

Portanto, para que se possa ter uma compreensão melhor da função da estampa na formação do artista, essencialmente da Academia Imperial de Belas Artes no século XIX, torna-se necessária uma abordagem sobre sua origem e o processo de seu desenvolvimento, principalmente no Rio de Janeiro, a partir da chegada da Família Real.

1.1 A gravura na cidade do Rio de Janeiro no século XIX

Apesar da oficialização da gravura ter ocorrido apenas no início dos oitocentos no Brasil, a arte de gravar encontrou seus seguidores no Rio de Janeiro, especialmente entre os muitos imigrantes que se especializaram na arte do preto e branco. Assim, diferentemente da Europa, a arte da impressão e da arte da gravura foram introduzidas tardiamente no Brasil, isso devido a interferências políticas do

governo português. A respeito do impedimento do processo da gravura no Brasil, Floriano Bicudo Teixeira³ (1976) traçou o seguinte pensamento.

Compreende-se que o Brasil, como colônia que era de Portugal, com população escassa e inculta, não poderia ter iniciativas, principalmente numa arte tão intimamente ligada a tipografia, uma vez que o estabelecimento dessa indústria era positivamente proibido por disposição régia. Além disso, não se concebe que artistas feitos trocassem o seu centro de atividade, por pequeno que fosse, pelo Brasil, que estava na completa dependência da Metrôpole e nenhum auxílio recebia. Daí, a ausência de um artista que pudesse reunir discípulos e, conseqüentemente, formar escola. Não fossem os motivos que acabamos de apontar, e, sobretudo a proibição real, a gravura estaria sendo cultivada, por certo, muito antes da vinda da corte portuguesa, e talvez por iniciativa de brasileiros que atravessariam os mares, para, na Europa, fazerem os seus estudos artísticos e procurassem depois exercer, na sua pátria, os conhecimentos aí adquiridos. (TEIXEIRA, 1976, p.11).

Conforme relata Rogéria Moreira de Ipanema (1995), por conta disso, de todos os países que Portugal colonizou, o Brasil foi um dos últimos a praticar essas artes.

Temos, então, um fardo penoso e desagradável de sermos um dos derradeiros países do ocidente, das Américas, a se integrar na cultura tipográfica, descoberta e viabilizada cerca de 368 anos antes, aceitando-se a data de 1440. No entanto, não foi a mesma a posição tomada pelos portugueses, em relação a suas colônias da Ásia que conheceram a arte tipográfica, como por exemplo, nos Colégios de Salcete (1552), Goa (1561), Macau (1590) e Amacusa (1593), através dos missionários jesuítas. E ainda na África Ocidental, em Loanda e São Salvador a antiga capital do Congo no século XVIII. (IPANEMA, 1995, p. 143).

Por motivos políticos foi imposta a célebre Carta Régia, de 1747, que proibia a prática da gravura e da prensa no Brasil, sob rigorosas punições àqueles que não obedecessem ao governo português. Somente com a vinda da Família Real para o Rio de Janeiro foram permitidas as primeiras instalações e manifestações das atividades de impressão e gravura. Assim, a repressão adotada pelo governo português fez com que a maioria dos impressos (gravuras, livros, folhetos, documentos etc.), que circulavam na colônia até o início do século XIX, fosse europeia (principalmente portuguesa).

³ Sobre as primeiras manifestações da gravura no Brasil, ver: TEIXEIRA, Floriano Bicudo. Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: vol.96, 1976.

Porém, mesmo com a opressão em vigor, ocorreram manifestações isoladas de instalação de imprensa no Brasil. Entre as tentativas mais importantes, que foram rigorosamente punidas por Portugal, estão: a dos jesuítas em Pernambuco, em 1706; e a do tipógrafo português Antônio Isidoro da Fonseca (1728-1750), que era considerado um dos principais impressores portugueses e instalou sua oficina no Rio de Janeiro, ao chegar ao Brasil em 1746, onde produziu o considerado primeiro impresso brasileiro, sua obra mais importante⁴. Também houve a tentativa de José Fernandes Pinto de Alpoim (1700-1765), oficial de artilharia, arquiteto, engenheiro e professor da Academia Militar do Rio de Janeiro, que elaborou os livros *Exame de Artilheiros* e *Exame de Bombeiros*, impressos em Lisboa e Madri, respectivamente, nos anos de 1746 e 1748⁵.

Outra manifestação foi a do Padre Joaquim José Viegas de Menezes⁶, considerado o precursor das atividades da imprensa e da gravura brasileira, principalmente em Minas Gerais. Em 1797, Menezes foi para Lisboa, onde começou a trabalhar como gravador de metal na Oficina Tipográfica do Arco do Cego⁷. Sua dedicação à gravura levou-o a traduzir para o português, em 1801, a obra do gravador francês Abraham Bosse (c. 1602-1676), o *Tratado de Gravura (1645)*⁸. Ao retornar para o Brasil dedicou-se à gravura de talho doce e à pintura. Sua maior realização foi a impressão de uma obra literária e política de Diego Pereira Ribeiro de Vasconcelos (1760-1812), em homenagem ao governador da Capitania de Minas Gerais, Pedro Maria Xavier de Ataíde e Melo.

⁴ A obra de Antônio Isidoro da Fonseca, considerada o primeiro impresso do Brasil, era um folheto que relatava as festividades da cidade do Rio de Janeiro ao receber o novo Bispo Antônio de Desterro Malheyro.

⁵ A obra *Exame de Artilheiros* foi impressa em 1746 na oficina de José Antônio Plates, em Lisboa, e a obra *Exame de Bombeiros*, composta por 20 gravuras em metal a buril, foi impressa em 1748 em Madri, mas as placas foram gravadas no Rio de Janeiro pelo gravador português que se chamava José Francisco Chaves, segundo relata o pesquisador Floriano Bicudo Teixeira.

⁶ Viegas de Menezes (1778-1841), como era conhecido artisticamente, nasceu em Vila Rica, atualmente conhecida como Ouro Preto. Ainda jovem estudou no seminário de Mariana, onde já praticava pintura e realizava alguns desenhos. Em 1797, com dezenove anos, foi a Lisboa para completar seus estudos. Em 1801, tornou-se padre e conheceu o cientista e botânico frei Joaquim José da Conceição Veloso (1741-1811), diretor da Oficina do Arco do Cego, do qual se tornou muito amigo.

⁷ Conhecida também como Oficina Tipográfica, Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, em Lisboa, foi a principal impressora oficial portuguesa. Imprimia livros ou folhetos gravados em xilografia ou gravura em metal.

⁸ Abraham Bosse nasceu na França, em Tours, foi pintor, gravador e desenhista. Publicou um tratado teórico e técnico de geometria, de perspectiva, de arquitetura e de gravura, o *Tratado de Gravura*, de 1645, (*Traité de manière de graver en taille douce*), com reedições em 1701, 1745 e 1758.

Com a chegada da Família Real, em 1808, sucedeu-se uma grande transformação cultural, econômica e política. Entre as medidas adotadas por D. João VI, a Abertura dos Portos tornou possível a expansão da economia e influência estrangeira no País. Com o progresso chegando ao Brasil, surgiu também a necessidade de imprimir publicações oficiais do governo e foram permitidas instalações e funções tipográficas, até então proibidas. Logo, a gravura passou oficialmente a existir, adquirindo, por quase todo o século XIX, um perfil utilitário, documental e comercial.

Cabe destacar que, juntamente com a Corte vieram para o Brasil tipógrafos e gravadores, como o frei José Mariano da Conceição Veloso, diretor da Tipografia Oficial de Lisboa e os mestres de gravação Romão Elói de Almeida, diretor técnico da oficina do Arco do Cego, e Paulo dos Santos Ferreira Souto. Mais tarde, chegaram João Caetano Rivara, José Joaquim Marques, João José Ferreira de Sousa e Brás Sinibaldi. Graças a esses artífices, a arte da gravura firmou-se oficialmente no Rio de Janeiro, paralelamente com a tipografia. Ao chegarem aqui, instalaram-se e praticaram o ofício de gravar, tenha sido ele de caráter oficial ou independente. De acordo com Pedro Sánchez Cardoso (2008):

Com a chegada da Corte, muitos gravadores foram atraídos para esta cidade. Alguns encontrarão cargos nos primeiros estabelecimentos gráficos oficiais, onde gravaram a buril, em chapas de metal, plantas cartográficas, ilustrações para livros técnicos e, mesmo, alegorias, composições históricas e retratos. Outros atuaram autonomamente como “abridores profissionais”. Trazendo seus próprios materiais, ferramentas e prensas, estes primeiros gravadores começaram a trabalhar para o público, alojando-se nos sobrados do centro, mudando sistematicamente de endereço, atuando em uma ampla área de ação – relacionada ou não a atividades propriamente gráficas – anunciando sempre seus serviços e seus locais de trabalho nos periódicos que logo passariam a circular pela cidade. Atenderam a uma sociedade que se sofisticava e exercia uma demanda cada vez maior por impressos. (CARDOSO, 2008, p.49).

Além dos artistas portugueses, surgiram também, os viajantes estrangeiros⁹, cujo objetivo era explorar e registrar a fauna, a flora, os recursos hídricos e minerais e os costumes locais. Os viajantes estrangeiros que chegaram

⁹ Entre os viajantes que se dirigiram para o Brasil no início do século XIX, encontravam-se o inglês John Mawe (1807-1811), o príncipe Maximilian Alexander Philip de Wied-Neuwied (1815-1817), Karl Frederic Martius (1817-1829) e Johann Moritz Rugendas (1822-1825).

ao Brasil nas primeiras décadas dos oitocentos buscavam conhecer as particularidades de um território totalmente desconhecido e exótico. Muitos dos viajantes que percorreram as terras brasileiras eram gravadores, já que eram grandes desenhistas e ilustradores, os quais colaboraram com muitos esboços e desenhos que, mais tarde, serviriam de modelos para confecções de estampas nos ateliês europeus. Segundo Morales de los Rios Filho (1941), as expedições que ocorreram no decorrer do século XIX se tornaram muito importantes para o processo propagador da cultura brasileira, principalmente a carioca, em outros continentes.

Tendo sido aquela época uma das mais importantes sob o aspecto científico e artístico, porque inúmeros foram os viajantes, exploradores, cientistas e artistas que percorreram, exploraram e observaram o Brasil, claro é que haveriam de superabundar os desenhistas, litógrafos e gravadores, que reproduzissem em pranchas, álbuns e livros, os aspectos naturais do Rio de Janeiro e dos arredores, os usos e costumes, o trabalho, as fainas agrícolas, as danças e diversões, as solenidades e acontecimentos, as personagens e as figuras populares, a arquitetura e os monumentos, os jardins e praças, as paisagens e panoramas. (DE LOS RIOS FILHO, 1941, p.186).

Assim, segundo Orlando da Costa Ferreira (1994), com o crescimento do fluxo de gravadores europeus para a cidade carioca, foram criadas três instituições pela Corte Portuguesa, que aceleraram a atividade da gravura no Brasil e que foram fundamentais para suprir as exigências de “gosto” de uma nova elite que estava surgindo no Rio de Janeiro oitocentista. Foram elas: a Impressão Régia, o Arquivo Militar e o Colégio das Fábricas.

O primeiro se fez notar, logo de início, como centro de produção de talho-doce e, eventualmente, de xilogravura. O segundo notabilizar-se-ia, mais tarde, principalmente como ateliê litográfico, embora seja certo que começasse pela técnica do metal. Do Collegio das Fabricas, a princípio um núcleo de artesãos portugueses sem existência legal, cuidou o governo pela primeira vez em decreto de 23 de março de 1809, para prover-lhe oficialmente a subsistência e dar-lhe como sede a “casa do antigo Guindaste”, no Castelo. Era então dirigido por Sebastião Fábregas Surigué (criado do Paço, futuro editor de um estimado almanaque) e integrado pela Fabrica de Cartas de Jogar e pela Estamparia de Chitas, dois focos, como logo se pode perceber, de criação de gravuras, posto que ambos os produtos dessas oficiais pudessem estar sendo estampados com matrizes importadas, de talho-doce ou de madeira. (FERREIRA, 1994, p. 138-139).

A inauguração oficial da Imprensa Régia ocorreu no dia 13 de maio de 1808. Ela foi montada com o material gráfico da Imprensa Régia portuguesa que a Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra de Lisboa comprou da Alemanha. Isso se deu com a vinda da Família Real para o Brasil, quando o titular do Ministério, Antônio de Araújo e Azevedo, que posteriormente se tornou o Conde da Barca, embarcou todo o equipamento tipográfico no navio “Medusa de 74 canhões”. Já no Rio de Janeiro, na sua residência, que ficava na Rua do Passeio n.44, mandou instalar todo o material, o que originou a primeira sede da Imprensa Régia brasileira¹⁰. Com a criação da Imprensa Régia, chegaram os gravadores xilógrafos e de metal, oriundos do Arco do Cego.

A Imprensa Régia assumiu o controle das impressões no Rio de Janeiro, até a independência. De acordo com Laurence Hallewel (2005), a instituição produziu mais de mil itens, dos quais grande parte era de documentos do governo, cartazes, volantes, sermões, panfletos e outras publicações secundárias.

Até 1822, a Imprensa Régia deteve o monopólio da impressão no Rio de Janeiro. O objetivo dessa medida foi, principalmente, ajudar suas finanças: os primeiros anos do século já haviam testemunhado privilégios análogos, porém menos abrangentes, outorgados à Imprensa do governo em Lisboa, que recebeu, a partir de 19 de abril de 1803, o monopólio da impressão dos “papéis volantes do tráfego econômico, civil e mercante de uso diário”, ao qual foi acrescentado, em primeiro de janeiro de 1808, o direito exclusivo de imprimir qualquer tipo de lei ou instrumento legal. (HALLEWELL, 2005, p.111).

O Arquivo Militar começou a funcionar no dia 7 de abril de 1808. Inicialmente, seu maior objetivo era registrar cartograficamente toda a costa, todo interior e todos os domínios ultramarinos brasileiros, o qual possibilitou meios de trabalho para engenheiros, desenhistas e gravadores. A sua criação foi, também, fundamental para o desenvolvimento da litografia no Rio de Janeiro, já que coordenou, mais tarde, o primeiro ateliê litográfico oficial do Brasil.

¹⁰ Segundo Laurence Hallewel (2005), o Conde da Barca confiou o trabalho de impressão, nesse momento, a alguns fuzileiros do Príncipe Real e a marinheiros do navio Medusa, que já tinham alguma experiência como tipógrafos em Lisboa. Especula-se que entre eles deveria haver pelo menos um mestre do ofício, pois os trabalhos produzidos, apesar dos limitados recursos disponíveis, atingiram um padrão técnico e artístico equivalente ao dos melhores trabalhos que então se faziam em Londres e Paris.

Dessa maneira, os litógrafos mais importantes que passaram pelo Arquivo Militar no século XIX foram: Arnaud Julien Pallière¹¹, Johann Jacob Steinmann¹², Sebastião Carlos Abelé e Pierre Victor Larée¹³. O francês Arnaud Julien Pallière, considerado o primeiro litógrafo do Brasil, chegou ao Rio de Janeiro no dia 5 de novembro de 1817. No ano seguinte começou a trabalhar no Arquivo Militar, onde ficou por pouco tempo, sendo substituído por Johann Jacob Steinmann. Em 1830, Steinmann deixou de executar e de ensinar litografias no Arquivo, sendo substituído pelo Sebastião Carlos Abelé, que já trabalhava na instituição. Abelé deveria cumprir um contrato de cinco anos, porém em 1832, pediu exoneração do cargo, sendo substituído pelo francês Pierre Victor Larée. Segundo o decreto do dia 20 de outubro de 1887, o Arquivo Militar encerrou suas funções e seus equipamentos litográficos foram transferidos para Imprensa Nacional (Impressão Régia).

A atividade litográfica oitocentista deve muito ao Arquivo Militar e à atuação dos litógrafos estrangeiros em oficinas privadas, que começaram a se fixar no Rio de Janeiro a partir das primeiras décadas do século, com intuito de atender à demanda da sociedade carioca por impressos de diversos tipos, entre os quais é possível destacar: V. Larée & Cia. (1837), Heaton & Rensburg (1840), Ludwig & Briggs (1843), Brito & Braga (1848), Paulo Brito (1850), Martinet (1851), Cardoso (1851), Leuzinger (1853), Sisson (1855), Louis Thérier (1857), Fleiuss Irmãos & Linde (1860), H. Lombaerts & Cia. (1868), Paulo Robin & Cia. (1872), Angelo &

¹¹ Arnaud Julien Pallière (1783-1862) nasceu em Bordeaux, na França, foi pintor, desenhista, litógrafo, decorador e professor. Estudou retrato e pintura histórica em Paris, em 1805. Participou do Salão de Paris em 1808, 1810 e 1814. Chegou ao Rio de Janeiro em 1817, no mesmo navio que trouxe a princesa Maria Leopoldina (1797 -1826). Nesse mesmo ano, a pedido de D. João VI (1767-1826), pintou vários panoramas das províncias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Em 1818, desenvolveu um plano para a urbanização da cidade da Vila Real da Praia, hoje Niterói. Atuou como professor de desenho na Real Academia Militar. Em 1822 casou-se com a filha do arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), professor da Academia Imperial de Belas Artes. Em 1829, realizou vários retratos, entre eles o da Imperatriz dona Amélia de Leuchtenberg (1812-1873), a pedido do Imperador dom Pedro I (1798-1834). Retornou à França em 1830.

¹² Johan Jacob Steinmann (1800-1844) nasceu na Suíça, em Basiléia. Iniciou seus estudos em 1821, aperfeiçoando-se em Paris com Alois Senefelder, o inventor da litografia. Com 24 anos quando chegou ao Brasil, desembarcou no Rio de Janeiro em outubro de 1825 e durante cinco anos Steinmann foi litográfico do Arquivo Militar na Imprensa Cartográfica Oficial do Primeiro Império. Em 1830, no final do seu contrato com o governo de D. Pedro I, organizou sua própria oficina na Rua do Ouvidor n.199. Após três anos retornou à França, onde editou, em forma de álbuns, as coleções de águas-tintas, que atualmente são consideradas preciosidades pelos colecionadores, cenas naturais e paisagens urbanas brasileiras, "*Souvenirs de Rio de Janeiro*" gravadas por Salathé a partir de desenhos do próprio Steinmann, realizados durante sua permanência no Rio de Janeiro.

¹³ Pierre Victor Larée abriu sua própria oficina em 1837, a Lithografia do Comércio sob a firma V. Larée & Cia, após deixar o Arquivo Militar em 1835, onde atuou principalmente com impressos comerciais. Em 1857, ao fechar sua firma, retornou à oficina do Arquivo, onde lecionou como professor de gravura.

Robin (1875) e Borges & Briggs (1877). A expansão da litografia estava relacionada diretamente com o comércio de revistas, folhetos, rótulos e livros, que circulavam no decorrer do século XIX, além de ter tido papel primordial nas folhas ilustradas, desde os anos 1840, com a caricatura.

Após conceder a liberdade de se instalar fábricas no Brasil, D. João permitiu, em 1809, a criação do Colégio das Fábricas. Essa instituição foi concebida para atender aos artífices e aprendizes que chegavam ao Brasil, vindos de Portugal, além de suprir a falta mão-de-obra especializada. Os mestres gravadores atuavam principalmente nas fábricas de Cartas de Jogar e de Estamparia de Chita.

Porém, de acordo com José Carlos de Oliveira (2005), a ânsia do governo em mudar o Brasil não se limitou somente ao aspecto político e econômico, mas também se dedicou a promover as artes na cultura, com intenção de introduzir refinamento e bom gosto nos hábitos dos brasileiros.

O próprio D. João encarregou-se de fazer convites a artistas e sábios, assim como a naturalistas e músicos, para virem ao Brasil, elevando com isso o nível cultural e fazendo despontarem interesses mais requintados, mesmo que em apenas uma parcela de população. O comércio ampliou e introduziu o atendimento aos gostos refinados exigidos, tanto pelos portugueses vindos com o príncipe regente como por aqueles que procuravam imitá-los. É nessa ambiência que se torna viável e exigível, além dos interesses manifestos do governo para manutenção da máquina administrativa, a presença de ensino mais avançado. (OLIVEIRA, 2005, p.123).

Portanto, entre as iniciativas de D. João por um ensino mais aprimorado, uma das mais importantes foi a contratação da chamada Missão Artística Francesa de 1816, coordenada por Joachim Lebreton (1760-1819), a qual continha, entre os membros, o professor de gravura Charles Simon Pradier (1783-1848).

1.2 O gravador e a gravura na Academia Imperial

Contratado para lecionar na futura Academia, Pradier era de uma família francesa refugiada na Suíça e nasceu em Genebra, em 1786. Irmão mais velho do

famoso escultor James Pradier (1790-1852)¹⁴, em Paris, ainda muito jovem, decidiu aprender o ofício da gravura, o que levou a freqüentar o ateliê do célebre gravador e pintor francês Augusto-Gaspard-Louis Boucher (1703-1770).

Logo conquistou visibilidade no âmbito artístico e começou a participar dos salões europeus, expondo algumas cópias de pinturas do seu amigo François Gérard (1770-1837) como os retratos da Rainha Hortência, Conde Regnault de Saint Jean l'Angely, de Ducis, de Surard em 1812 e, em 1814, expôs Amor e Psyché, também reprodução de quadro de Gerárd. Em 1815, aceitou a proposta do Marquês de Marialva de fazer parte de um grupo de artistas franceses que se destinava ao Brasil. Segundo Afonso Taunay (1956), pelo Decreto de 12 de agosto de 1816, Pradier começou a receber uma pensão de 800\$000 anuais, como os demais artistas.

O Marquês de Aguiar, do Conselho de Estado, Ministro do Despacho, encarregado interinamente da repartição dos Negócios, em anexo publicou uma Relação das pessoas a quem por decreto a partir da de 1816, mandou sua majestade dar as pensões anuais que somam oito contos e trinta e dois mil réis que estão abaixo declaradas:

<i>Ao cavaleiro Joaquim Lebreton</i>	<i>1.600,000</i>
<i>Pedro Dillon</i>	<i>800,000</i>
<i>João Batista De Bret (pintor de história)</i>	<i>800,000</i>
<i>Nicolau Antônio Taunay (pintor)</i>	<i>800,000</i>
<i>Augusto Taunay (escultor)</i>	<i>800,000</i>
<i>A.H.V. Grandjean (arquiteto)</i>	<i>800,000</i>
<i>Simão Pradier (abridor)</i>	<i>800,000</i>
<i>Francisco Ovide (prof, de mecânica)</i>	<i>320,000</i>
<i>C. L. Levasseur</i>	<i>320,000</i>
<i>L. Simp. Meunié</i>	<i>320,000</i>
<i>F. Bonrepos</i>	<i>192,000</i>

Rio de Janeiro, em 12 de agosto de 1816. Marquês de Aguiar. (TAUNAY, 1956, p.19, grifo nosso).

Assim, fica visível, portanto, a relevância dada pela idealizada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios ao curso e o professor de gravura para o ensino artístico brasileiro do século XIX. Após dois anos de sua chegada ao Brasil, recebeu a encomenda de copiar duas telas de Debret – o retrato de D. João VI (figuras 1 e 2)

¹⁴ James Pradier ao ganhar o *Prix de Rome* de escultura em 1813, ficou muito conhecido na França. Segundo Afonso Taunay, James Pradier também trabalhou para o Brasil, elaborando um busto em mármore D. Pedro II, feito em 1850, outro busto em mármore de senhora e um baixo relevo de um anjo carregando uma criança para um túmulo. Esses trabalhos estão hoje no Palácio do Itamarati.

e o desembarque da arquiduquesa Leopoldina (figuras 3 e 4)¹⁵ – momento que aproveitou para pedir para retornar à Europa, alegando que aqui não havia recursos suficientes para atividade de impressão, o que de fato o fez muito bem em Paris.



Figura 1 – Retrato de D. João VI
Charles Simon Pradier – cópia em buril
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes



Figura 2 – Retrato de D. João VI
Jean-Baptiste Debret – óleo sobre tela
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

¹⁵ Ambos os quadros fazem parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 3 – Desembarque de Dona Leopoldina
Charles Simon Pradier – cópia em buril
Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal



Figura 4 – Desembarque de Dona Leopoldina
Jean-Baptiste de Debret – óleo sobre tela
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

Entretanto, em sua estada no Brasil e, depois, na França chegou a executar outras impressões de grande relevância, como os retratos do Marquês de Marialva, dos Condes da Barca, da Palma e de Linhares, do Bispo Sousa Coutinho,

de D. Manuel Vilasboas, do Arcebispo de Évora, do maestro Marcos Portugal, José Bonaparte, Murat, Redouté, Canova e do D. Pedro I, ainda príncipe, além de contribuir com algumas gravuras para o livro “*Voyage pittoresque e historique au Brésil*” de Debret.

Mesmo na Europa, continuou recebendo o pagamento para executar os trabalhos, como previa o contrato. Desse modo, Henrique José da Silva (1792-1834), quando nomeado diretor da Academia de Belas Artes, em 1820, propôs ao Governo que se suspendesse o pagamento de Pradier, o que não se realizou inicialmente, diante do protesto de Debret e de outros membros da instituição. Porém, com o Decreto de organização definitiva da Academia, do dia 23 de novembro de 1820, rompeu-se definitivamente o contrato com o gravador francês.

Relação das pessoas empregadas na Academia e Escola Real, estabelecida na corte do Rio de Janeiro por decreto de 23 de novembro de 1820.

<i>Diretor, Henrique José da Silva</i>	<i>1000\$000</i>
<i>Secretário, Luís Rafael Soyé</i>	<i>480\$000</i>
<i>Lente de pintura de paisagem, Nicolau Taunay ..</i>	<i>800\$000</i>
<i>Lente de pintura de história, Debret</i>	<i>800\$000</i>
<i>Lente de escultura, Augusto Taunay</i>	<i>800\$000</i>
<i>Lente de arquitetura, Grandjean</i>	<i>800\$000</i>
<i>Simplício Rodrigues da Silva</i>	<i>300\$000</i>
<i>José de Cristo Moreira</i>	<i>300\$000</i>
<i>Francisco Pedro do Amaral</i>	<i>300\$000</i>
<i>Escultor Marcos Ferrez</i>	<i>300\$000</i>
<i>Gravador Zeferino Ferrez</i>	<i>300\$000</i>

Rio de Janeiro, em 25 de novembro de 1820. Tomás Antônio de Vilanova Portugal. (TAUNAY, 1956, p.175, grifo nosso).

Assim, após dois anos de ausência de Pradier, a Cadeira de gravura ficou em aberto, sendo substituída então pela Cadeira de gravura de medalhas e pedras preciosas. De acordo com Alfredo Galvão (1954), em 1820, Zepherin Ferrez, que era um especialista em cunhagem de medalhas, foi nomeado para lecionar na Academia. Mas, durante onze anos não houve inscrição de um só aluno para a aula de gravura em medalhas. Diante disso, a disciplina foi extinta, em 1831, sendo reaberta apenas em 1837. Porém, somente em 1838 apareceram os primeiros alunos interessados na arte de gravar em relevo: José da Silva Santos, Quintino José de Faria e João Evangelista Nogueira. No decorrer de sua carreira, Ferrez teve como discípulos: Joaquim José da Silva Guimarães, José da Silva Santos, Quintino

José de Faria, Quirino Vieira, Antônio Antunes Teixeira, Antônio Boaventura, Christian Luster e Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão. Este último obteve o Prêmio de Viagem¹⁶ em 1847 e foi o primeiro pensionista de gravura no estrangeiro. Ferrez realizou trabalhos de grande importância até 1850 e sua atividade na Academia se baseou na escultura em baixo relevo. Foi autor da primeira medalha cunhada no Rio de Janeiro e de dezenas de outras medalhas, entre as quais o estudo para a grande medalha da Academia Imperial de Belas Artes¹⁷ e a medalha comemorativa da Aclamação de D. João VI, ambas da coleção do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Ao falecer, em 22 de julho de 1851, Ferrez foi substituído por seu discípulo José da Silva Santos, que passou a ser professor proprietário da disciplina em 21 de setembro do mesmo ano. Posteriormente, em 1869, Santos foi lecionar no curso de escultura, substituindo o escultor Chaves Pinheiro. De acordo com Adolfo Morales de los Rios Filho (1972), no mesmo ano, após a morte de Santos, a Cadeira de Gravura em Medalhas entrou em esquecimento mais uma vez na Academia, ficando vaga até 1882¹⁸. Por Decreto, em 16 de dezembro de 1882, a Cadeira de Gravura foi novamente extinta por falta de aluno e substituída por uma Cadeira de Xilogravura, que não chegou a ter um titular nomeado, permanecendo assim, vaga a Cadeira de Gravura em Medalhas até 1890. Em 1891, já na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, a antiga Academia Imperial de Belas Artes, foi nomeado Augusto Giorgio Girardet como professor de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas. Girardet teve vários discípulos, que desenvolveram a medalhística brasileira, entre os quais: Dinorah Azevedo de Limas Enéias, Leopoldo Campos e Calmon Barreto. Girardet aposentou-se da ENBA em 1934, e sua aluna Dinorah Azevedo de Limas Enéias assumiu o ensino de gravura em caráter provisório, até 1956, ano que o professor Leopoldo Campos conquistou a Cátedra

¹⁶ O Prêmio de Viagem era uma bolsa de estudos anual destinada a artistas talentosos que passavam por uma competição eliminatória organizada pela Academia. No Brasil, jovens artistas que ganhavam esse prêmio eram designados a passarem um período em Paris ou Roma para aperfeiçoarem seus estudos.

¹⁷ Segundo Pedro M. C. Xexéo (2003), o estudo em gesso para a grande medalha da Academia contém em seu averso, o perfil em relevo do segundo imperador brasileiro. Já a medalha de prata da comemoração à Aclamação de D. João VI, mostra no averso o busto do monarca e no reverso a reprodução de uma das construções ornamentais – Templo de Minerva – inauguradas no Rio de Janeiro durante as festividades da aclamação, inspirada no projeto do arquiteto Grandjean de Montigny.

¹⁸ “[...] O relatório do ministro do Império, de 1870, revelava que a cadeira de gravura de medalhas e pedras preciosas da Academia estava vaga, em virtude do falecimento do professor José da Silva Santos. Quatro anos depois continuava essa situação. Não havia alunos, pois os futuros gravadores preferiam aprender na Casa da Moeda, onde, como aprendizes, recebiam salários. [...]” (DE LOS RIOS FILHO, 1972, p. 221).

de gravura de medalhas e pedras preciosas, nela permanendo até 1957. Maria Luisa Luz Tavora (1999) explica que na Academia o processo formador de gravadores e o curso de gravura de medalhas tiveram um desempenho de menor importância para o ensino acadêmico brasileiro.

O principal centro de produção de inúmeros artífices era a Casa da Moeda, em cujas máquinas, posteriormente, em 1839, os alunos da Academia buscariam intensificar a sua prática. [...] A Belas Artes, porém teve papel secundário na formação de gravadores, tendo em vista a visão pragmática que acompanhava o ofício de gravador. Nesta Instituição a gravura constituía campo de treinamento e preparação para a pintura e escultura. (TAVORA, 1999, p. 117-118).

Portanto, se Academia não logrou formar o curso de gravura e nem gravadores de imagens planas, no século XIX, ela fez o uso intensivo das estampas estrangeiras para o aprendizado de desenho. Essas estampas de valor inestimável detiveram grande importância para a Academia Imperial de Belas Artes e, atualmente, há um rico acervo destas obras no Museu D. João VI EBA/UFRJ¹⁹, o qual é objeto de estudo desse trabalho e será analisado mais profundamente nos próximos capítulos.

¹⁹ Ver tabela do anexo M.

2 A metodologia do ensino acadêmico e da Academia Imperial das Belas Artes no século XIX

Nas primeiras décadas no Rio de Janeiro oitocentista, a arte gráfica de reprodução estava ainda se iniciando e os materiais impressos e as estampas (em xilografia, metal ou litografia) estavam associados às exigências de uma nova elite. Elas eram produzidas em oficinas privadas e estabelecimentos oficiais do governo e adquiriam um caráter mais utilitário, documental e comercial, ao invés de artístico. Diante disso, propostas de fortalecimento e renovação da gravura brasileira foram criadas no ainda início do século, por Decretos de D. João VI, como foi o caso da contratação da Missão Artística Francesa, que poderia estimular a mudança desse perfil²⁰.

A relação entre França e Brasil neste campo ocorreu diante do fato do Ministro de Estado Antônio de Araújo de Azevedo, o Conde da Barca, que havia emigrado juntamente com a Corte Portuguesa em 1808, ambicionar e propor um ensino artístico brasileiro mais aprimorado e enraizado nos padrões clássicos europeus. Ele acreditava que isso iria trazer progresso e modernização para o país. Sua iniciativa de contratar um grupo de artistas franceses em 1816, coordenado por Joachim Lebreton (1760- 1819), tinha como objetivo iniciar um modelo de ensino artístico no Brasil, com uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, cuja intenção era de promover e transmitir conhecimentos indispensáveis aos homens do Estado, além de associar o ensino das Belas Artes ao lado dos ofícios mecânicos. Para que isso acontecesse, era preciso aliar arte às ciências naturais e exatas, tendo o estudo de desenho como base primordial para o aprendizado das artes plásticas.

²⁰ Além do coordenador Joachim Lebreton, a Missão Artística Francesa era composta por: Charles Simon Pradier, gravador; Jean-Baptiste Debret, pintor histórico; Nicolas Antoine Taunay, pintor de paisagens; Auguste Marie Taunay, escultor; Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, arquiteto; e François Ovide, engenheiro mecânico; Charles Louis Levasseur, auxiliar (ajudante de Grandjean de Montigny); Louis Simphorier Meunié, auxiliar (ajudante de Grandjean de Montigny); François Bonrepos, auxiliar (ajudante de Auguste Marie Taunay). Havia também mestres das artes e ofícios: Jean Baptiste Level, mestre ferreiro e perito em construção naval; Pilité, surrador de peles e curtidor; Fabre, curtidor; Nicolas Magliori Enout, serralheiro; Louis Joseph Roy e seu filho Hippolyte, carpinteiros e fabricantes de carros; e Pierre Dillon, secretário contratado. Posteriormente foram incorporados à Missão os irmãos Marc Ferrez, escultor, e Zepherin Ferrez, escultor e gravador de medalhas.

Dessa forma, o ensino artístico, que até então era ministrado empiricamente, passou a seguir um sistema mais padronizado e com regras rígidas em um ambiente próprio para o estudo. Cybele Vidal Neto Fernandes (1996) afirma, em seus estudos que a presença dos artistas da Missão Francesa nas terras brasileiras trouxe ao aluno uma metodologia tradicional européia, como contraponto à tradição colonial de aprendizado artístico, na qual predominava o estudo artístico religioso. Além disso, a Missão Francesa demonstrava também preocupação com a condição do artista perante a sociedade.

No Brasil o ensino artístico iniciou-se nas oficinas dos Colégios Reais e Mosteiros, onde lecionavam mestres religiosos. Posteriormente, foi desenvolvido por mestres leigos e oficiais mecânicos, que se reuniam em corporações de oficiais, existentes no País desde o século XVII, com uma estrutura semelhante à do modelo português. No entanto, no conceito renascentista não havia distinção entre o artífice e o artista, ficando este em estreita dependência de um mestre durante o longo período de sua formação. Tal situação somente seria alterada no século XIX, quando por Decreto de 20.11.1800, foi criada no Rio de Janeiro a Aula Régia de Desenho e Figura, sob a direção de Manuel Dias de Oliveira. (FERNANDES, 1996, p.148).

2.1 A metodologia do ensino acadêmico e a importância da estampa

No processo pedagógico de formação artística das academias européias do século XIX, sobretudo a academia francesa, o desenho foi base primordial e imprescindível para a compreensão de todas as artes. Um dos objetivos do ensino de desenho na academia era introduzir no aluno a concepção da tradição clássica, principalmente por meio das cópias de obras dos grandes mestres. Esse método exigia do aluno um estudo rígido por meio da reprodução, o qual utilizava estampas européias como ferramentas didáticas. Nos padrões acadêmicos da França, o aprendizado obrigatoriamente seguia uma lógica racional, iniciando pela imagem gravada, a qual proporcionava possibilidades diversas de análises ao estudante, já que, visualmente monocromática, era mais sensível à apreensão da idéia inicial do artista.

A partir da segunda metade do século XVIII e durante o século XIX, na França, a metodologia se concentrava entre a parceria da *École des Beaux Arts*²¹ e os ateliês particulares. A primeira era responsável pelo ensino de desenho, mas destinava a prática de pintura e escultura aos ateliês privados, que eram credenciados pela instituição de ensino, a qual contava com professores habilitados na *École de Dessin*. Esse vínculo foi imprescindível para a formação dos artistas acadêmicos, pois resgatava o que tinha de mais célebre no ensino de desenho²².

Tradicionalmente o aluno enfrentava uma dupla jornada entre os ensinamentos teóricos na *École* e a prática nas oficinas onde começava um estudo de nível básico com cópias de obras dos mestres antigos e de figura humana.

Já a brasileira Academia Imperial de Belas Artes, a qual seguia os mesmos padrões da *École*, não podia aderir a esse esquema devido às condições culturais e financeiras da instituição ao longo dos oitocentos. Sonia Gomes Pereira (2001), em referência à arte acadêmica do Brasil no século XIX, ao esclarecer as semelhanças e diferenças entre as duas instituições, afirma que a Academia brasileira fazia questão de assumir os mesmos hábitos metodológicos franceses, os quais seguiam três fases sequenciais no ensino do desenho: a cópia de estampas, a cópia de moldes em gesso e, finalmente, a cópia do modelo vivo.

Em Paris, sabemos que o ensino se estruturava apoiado em duas partes autônomas, mas complementares. A École oferecia apenas as disciplinas teóricas e administrava os concursos de todas as disciplinas. A parte prática era toda desenvolvida em ateliês privados, escolhidos pelos alunos e por eles administrados, e entregues cada um a um mestre – em geral artista de renome, antigo ganhador do Grande Prêmio de Roma. Era ali que o aluno aprendia a desenhar, pintar, modelar, projetar. Ali desenvolvia os projetos a serem apresentados nos concursos mensais e nos grandes anuais. A importância desses ateliês independentes não diminuiu, nem mesmo quando foram introduzidos alguns ateliês oficiais, dentro da École, com a Reforma de 1863. No sistema acadêmico, esta relação aluno/ateliê é fundamental – tanto que o aluno foi sempre identificado dentro da École como aluno de um determinado mestre. A vivência do ateliê, com o professor e os alunos mais ou menos adiantados –

²¹ A *Académie des Beaux-Arts* foi fundada em 1648 pelo Cardeal Mazarino com intuito de educar estudantes talentosos em desenho, pintura, escultura e gravura. Somente, em 1863, com Napoleão III, a *Académie* passou a se chamar *École des Beaux-Arts*.

²² Sobre a metodologia do ensino desenho na *Académie* francesa, ver: 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. Rio de Janeiro: Tese do programa PPGAV/EBA/UFRJ, 2004.

num espírito 'saudavelmente corporativista' —, é como realmente se passava o aprendizado. A assistência às disciplinas teóricas na *École* não era obrigatória e parece ter sido sistematicamente negligenciada pelos alunos, pelo menos na seção de arquitetura. A *École* propriamente dita ficava, assim, como o lugar da realização e julgamento dos concursos. Com exceção de um breve tempo, após a Reforma de 1863, em que esse sistema foi alterado, foi assim que funcionou durante praticamente todo o século 19 e boa parte do 20 o ensino artístico francês — só abolido com a Reforma da Universidade francesa, após as manifestações de maio de 1968. A Academia no Rio logicamente nunca pôde contar com esse sistema paralelo de ateliês independentes. Num campo artístico tão reduzido, é ela que vai fornecer também o ateliê. [...] Assim, a Academia não pode gozar, como em Paris, da diversidade de ateliês, muitas vezes rivais. A Academia no Rio era tudo: ministrava o ensino teórico e prático, organizava e julgava os concursos — tudo concentrado num corpo docente reduzido." (PEREIRA, 2001, p. 77).

Albert Boime (1986)²³ explica a parte prática do aprendizado que ocorria com alunos acadêmicos nos ateliês, principalmente no nível elementar. Ele comenta que para o jovem artista ser admitido na *École des Beaux Arts*, primeiramente, deveria aperfeiçoar suas habilidades nos ateliês independentes como: Drölling, Delaroche, Gleyre, Couture, entre outros. Ainda segundo Boime (1986), na primeira fase em que as estampas eram utilizadas, o aluno começava a copiar as de contornos²⁴, pois este estudo era responsável pelos principais valores do desenho, isto é, a marcação, a construção, o ritmo, a proporção, a perspectiva das formas e o estilo.

Dessa forma a avaliação do desenho dependia do cuidado com que o aluno reproduzia as partes do corpo através dessas gravuras que seguiam uma seqüência sistematizada, ou seja, desde a mais simples com partes anatômicas até uma cena completa. Para Boime, a cópia de gravura era uma tradição fundamental no ensino de desenho francês, e essas cópias gravadas eram chamadas de *modèles de dessin*, as quais forneciam as técnicas necessárias para o aprimoramento elementar do aluno. Esse procedimento com regras sequenciais e minuciosas eram conhecidas como "alfabetização do desenho", pois se aprendia a

²³ BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. Yale University. United States, p. 24, 1986.

²⁴ O aperfeiçoamento construtivo do contorno fazia com que o estudante entendesse que poderia abrir mão da luz e sombra, mas nunca da linha, que definia a característica fundamental do desenho. Contudo, isso não quer dizer que luz e sombra não fossem relevantes, especialmente no estudo de estampas mais avançadas, nas quais o exercício intenso de luz e sombra gerava a compreensão da idéia de volume no plano, algo tão explorado por nobres artistas, como Leonardo da Vinci.

desenhar como se aprende a escrever, começando das letras mais simples para as mais complexas²⁵.

Gombrich (2007)²⁶ afirma que na tradição chinesa ocorria algo semelhante, quando se ensinava o jovem artista a pintar flores. O aprendiz era instruído a copiar flores de poucas pétalas para posteriormente dominar as de muitas pétalas, passando das folhas pequenas para as grandes e dos talos isolados para os ramalhetes. Só depois de compreender esses primeiros passos, o artista iniciante poderia prosseguir com sua prática.

Assim, baseada na tradição alfabetizadora, a Academia brasileira adotou essa prática para o ensino de desenho durante todo o século XIX, sobretudo da figura humana. A prática da cópia foi o método mais utilizado devido à carência de modelos originais, o que colocava a escola brasileira em desvantagem em relação ao ensino dos ateliês ligados a Academia francesa. Isso porque, além de possuírem um número relevante de estampas, tais ateliês tinham à disposição obras originais dos grandes mestres expostas em museus próximos, como o Louvre, em Paris.

Assim, o estudo do desenho por meio da estampa continha uma complexidade gradual, que se baseava principalmente na compreensão construtiva da figura humana, que era o ponto básico para representação de todas as coisas. O aluno manuseava pranchas gravadas, as quais se dividiam em categorias, numa sequência padronizada. A primeira sequência começava por estudos mais simples de olhos, narizes e lábios, seguida por uma combinação desses elementos e, por último, havia o estudo de orelha, que tradicionalmente era considerada a parte anatômica da cabeça mais difícil de chegar à perfeição.

A segunda sequência passava por estudos de perfil ou vista frontal, incluindo cabelos, sobrancelhas, testa e queixo. Já a terceira sequência era a combinação de todas essas partes num modelo completo de cabeça. A compreensão da representação de uma cabeça gerava o saber do que era o centro da beleza ideal de uma figura humana. Assim, depois da cabeça, o aluno passava a copiar os torsos, mãos, pés e pernas. Dominada essa fase, o aluno estava

²⁵ GOLDSTEIN, Carl. Teaching Art: Academies and schools from Vasari to Alberts. In: *The Copy*. Cambridge University Press. United States, p.116, 1996.

²⁶ GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão. In: *Fórmula e experiência*. Martins Fontes. São Paulo, p. 128, 2007.

preparado para a elaboração da figura integral. Todas essas fases começavam do contorno e iam até o aprendizado de luz e sombras.

Quando o professor percebia que o aluno dominava os modelos gravados, ele concedia que o estudante passasse para a cópia dos gessos, os quais também eram trabalhados na mesma sequência de aprendizado. Essa transição da cópia de estampas para o gesso, que era conhecida em ateliês como *La Bosse*, era um estágio intermediário entre o bom desenho das estampas e o desenho do modelo vivo. Segundo Boime, essa fase tinha suas vantagens práticas sobre o nível elementar, pois ela introduzia no estudante o ideal da antiguidade clássica. Tradicionalmente a estátua era o primeiro passo ao entendimento de profundidade e volume em uma figura tridimensional, já que antes se trabalhava com a cópia de figuras planas. Esses gessos eram cópias de originais antigos, como o da cena de Laocoonte e seus filhos (figura 5).



Figura 5 – Detalhe da cabeça de Laocoonte
Autor não identificado - gesso
Acervo do Museu D. João VI

Neste momento, o estudante era orientado a observar os pontos de excelência de luzes e sombras, pois através da luz projetada na massa branca as

áreas claras e escuras ficavam justapostas causando efeitos atenuados e contrastantes, ou seja, semitons. Dessa maneira, o aluno era doutrinado a observar a “coloração incolor” sobre a superfície em relevo, mesmo que esses tons não fossem muito perceptíveis ao olho. Ao demonstrar, por meio da cópia, um profundo conhecimento do gesso antigo, o aluno começava outra etapa que se chamava *passage à la nature*.

Nessa fase, muitas vezes, o aprendiz enfrentava algumas dificuldades, como a de encontrar a unidade dos tons no modelo vivo. Como as poses eram rápidas, os alunos tinham que se concentrarem somente nos elementos essenciais da figura, diferentemente dos modelos estáticos (gravados ou de gesso), que permitiam mais tempo de execução. Além disso, havia a questão das proporções defeituosas dos modelos, que não se comparavam às estátuas antigas, que eram dignas de perfeição. Assim, mesmo tendo passado pelo ensino preliminar de desenho, ou seja, um aprendizado concentrado num estudo de diversas partes do corpo humano e em seu conjunto, ao enfrentar o natural, o aluno muitas vezes tinha dificuldade conceber o conceito de desenho do modelo vivo.

Durante o século XIX, esse sistema tradicional de ensino foi seguido por muitas academias, incluindo a brasileira, que instituiu uma doutrina metodológica padronizada, intelectualizada e formadora de grandes artistas, no que diz a respeito ao ensino de desenho, inclusive por meio da cópia de estampas didáticas.

Assim, essas estampas eram voltadas para um aprendizado que, relacionando com a teoria de Giorgio Vasari (1511-1574), citada por LICHTENSTEIN (2006), representava um pensamento puro quando expressado integralmente, aquilo que os renascentistas chamavam de “*disegno*”, ou seja, uma arte que procede do intelecto como forma ideal de todas as coisas, a qual era consolidada nas mãos do artista a partir de uma idéia.

Seja como for, quando o desenho tira do intelecto a invenção de alguma coisa, precisa que a mão, mediante o estudo e o exercício de muitos anos, esteja apta a desenhar e a exprimir bem qualquer coisa criada pela natureza, seja com pena, estilo, carvão, grafite ou outra coisa; pois quando o intelecto externa os conceitos deputedos e com juízos, são as mãos que, tendo exercitado o desenho por muitos anos, revelam a perfeição e excelência das artes, bem como o saber do artífice. (LICHTENSTEIN, 2006, pp.20-21).

No entanto, esse conceito que surgiu para combater a tradição empírica das corporações de ofícios medievais e fortalecer a teoria clássica na formação dos artistas influenciou o ensino de desenho nas Academias do século XIX de todo mundo. Porém, sua concretização se deu por meio de métodos rígidos de aprendizado, o qual recorreu às reproduções gravadas, de obras tradicionais, que estavam circulando tanto na Europa quanto em lugares distantes como o Brasil.

2.2 A metodologia de Lebreton: o curso de gravura e o papel estampa

Inicialmente, no período colonial, o aprendizado artístico se centralizava nas oficinas das igrejas e, posteriormente, nas oficinas leigas, onde os jovens aprendizes se submetiam, principalmente, à prática de cópias de estampas européias de temas religiosos, para a realização de pinturas em igrejas, conventos e irmandades. Hannah Levy (1942), na década de quarenta dos noventa proporcionou uma reflexão sobre o procedimento da cópia de estampa na colônia. Após conhecer tais gravuras e estudar a influência das mesmas nas pinturas mineiras, afirmou que *'grande número de pintores nacionais se utilizaram de modelos da arte européia'*.

Contudo, no século XIX, com o surgimento do academismo no Brasil, ocorreu uma nítida mudança de pensamento estético, sobretudo na variedade temática e nos recursos didáticos, que iam além da estampa religiosa²⁷: estampa de todos os gêneros, moldagens de gesso, pinturas dos mestres antigos e o modelo vivo. Com esse cenário transformador, criou-se então, uma nova linguagem artística e um ensino artístico ligado as tradições clássicas. Essa medida levou à execução da proposta de Lebreton, de criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofício, que se transformou mais tarde na Academia Imperial de Belas Artes.

Joachim Lebreton, que nasceu na Bretanha, em 1760, foi um personagem de grande relevância para o desenvolvimento artístico brasileiro do século XIX. Aqui aplicou teorias metodológicas de ensino, enraizadas no classicismo europeu, que

²⁷ LEVY, Hannah. A pintura colonial do Rio de Janeiro. In: Revista do SPHAN, vol.6, Rio de Janeiro, 1942.

foram fundamentadas por sua experiência intelectual e profissional adquirida no decorrer dos anos em que esteve em Paris. Alberto Cipiniuk (1996), em seu texto sobre a pedagogia artística de Lebreton, afirma que:

O classicismo de Lebreton diz respeito a um processo racional de ensino, onde o estudante precisa ser submetido a um aprendizado sistemático desde os princípios elementares até os mais complicados temas da pintura histórica. Lebreton supõe que se deixarmos o estudante de arte abandonado ao seu próprio instinto ou sentimento, ele jamais será um grande artista, pois a imaginação e o sentimento devem ser controlados pela concepção da história. O respeito das regras gerais da pintura histórica não supõe a defesa da hierarquia pictórica do 'grand goût', mas pragmatismo e reconhecimento de que a arte cortesã, terminado que estava o primeiro momento da revolução, continuava a se desenvolver longe do gosto popular, pois a burguesia, em particular àquela sob Napoleão, precisava da grande composição heróica, que sempre atendera as camadas superiores da sociedade. (CIPINIUK, 1996, p. 50).

Assim, como Lebreton, que sempre foi um estudioso das belas artes e apaixonado pelas obras antigas, incentivou um ensino artístico baseado na cópia, pois ele acreditava que o artista somente se apoderava dos princípios essenciais de sua arte por meio da imitação das obras de seus antepassados. Seguindo essa linha de raciocínio, propôs ao governo brasileiro a criação de uma dupla escola de artes inspirada no modelo da Academia de *los Nobles do México* que aplicava uma metodologia favorável tanto nos ramos das Belas Artes quanto da Indústria.

Assim, juntamente, com os membros da Missão Francesa, tinha como objetivo de implantar uma dupla escola de artes com os mesmos ideais da instituição mexicana: a de Belas Artes, onde o curso de gravura estava ao lado dos cursos de pintura, de escultura e de arquitetura; e a de Artes e Ofícios, que se baseava em um ensino técnico profissionalizante que deveria reduzir o problema da ausência de mão-de-obra especializada para as futuras indústrias brasileiras. Nesta segunda iria funcionar uma escola gratuita de desenho, que seria administrada pelos mesmos professores da primeira.

No projeto, encontrado pelo professor Mário Barata e divulgado em 1958, nota-se logo a igualdade de importância da arte da gravura em relação às outras artes: dos tópicos elaborados nesse documento, para a criação da dupla escola,

dois mencionam a relevância do papel da gravura no ensino artístico²⁸. O primeiro, nomeado com o título, “Das Belas Artes”, revela o desenho como o princípio básico de aprendizado para todos os cursos, ou seja, pintura, escultura, arquitetura, e principalmente, o de gravura. A citação a seguir apresenta um extrato deste tópico.

Consistindo na ciência do desenho a base desta arte, os alunos, sem exceção, seguirão todos os cursos da escola que têm por finalidade criar bons desenhistas. O trabalho da gravura só pode ser ensinado no atelier do mestre, mas os estudos de desenho, a serem feitos nos cursos de ensino público pelos alunos, serão submetidos à assembléia dos professores em épocas marcadas, e julgadas nessa reunião. O julgamento será consignado por escrito e dele se dará ciência ao Ministro sob cuja jurisdição se ache a escola; ocorrerá o mesmo em relação a todos os cursos. (BARATA, 1959, p.5).

Já o segundo tópico que se chama, “Da distribuição dos professores, de seus honorários, dos trabalhos regulares a lhes dar”; enfatiza o mérito do professor de gravura por dominar a arte do desenho, juntamente com outros profissionais da Missão. Um extrato do tópico está apresentado a seguir.

Embora a distribuição dos professores seja determinada pelo sistema do ensino e pelas observações que lhe acrescentei, não será inútil representá-la de maneira precisa, e sopesar o mérito e a influencia de cada um. Senso a ciência do desenho a base da arte, os que melhor e de modo mais geral ensinam a desenhar serão os mais uteis à escola, sobretudo em pintura, escultura, gravura e ofícios que se ligam ao luxo. A prática de pintar com cores, de modelar e de esculpir com argila ou com matérias duras, só se alcança, posteriormente e deve ser considerada secundaria, pois não é nada sem princípios básicos. O exercício e o estudo refletido dos bons quadros e dos bons modelos de escultura, ajudados pelos conselhos de um mestre farão o resto. Isto é, colocam o jovem artista no ponto de seguir seu talento e imitar a natureza segundo suas próprias sensações. Os senhores Debret e Taunay, o gravador Pradier, como bom desenhista, e o próprio Grandjean, considerado deste ponto de vista, abstração feita de seu saber e de seu talento como arquiteto, são, portanto, colunas da escola brasileira, sobre as quais se pode

²⁸ O original do Manuscrito de Joachim Lebreton encontra-se no Palácio do Itamarati, no Rio de Janeiro, e foi divulgado pelo professor Mário Barata, em 1958, numa conferência comemorativa da chegada da Missão Artística. Esse precioso documento nos relata sobre a formação de uma Dupla Escola de Artes no Brasil. A criação da Escola Real de Ciência Artes e Ofícios acabou apenas no papel, pois foi alterada por dois novos decretos no ano de 1820, que mudaram o nome e o objetivo inicial. Primeiro foi criada a Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, em 12 de outubro de 1820, logo em seguida, foi instituída a Academia de Belas Artes, em 23 de novembro de 1820, que começou a funcionar com aulas de desenho, pintura, escultura e gravura de medalhas. Somente em 1826, foi inaugurada a Academia Imperial de Belas Artes. Ver: BARATA, Mário. Manuscrito Inédito de Lebreton – sobre o estabelecimento de Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816. In: Revista do SPHAN. Rio de Janeiro: n.14, 1959.

estabelecer vigoroso ensino do desenho. [...] Cada um lecionará na escola alternando, cada mês, elementos do desenho e o estudo segundo os dois gêneros de modelo, com exceção do arquiteto, cujos cursos serão separados e mais contínuos. Não tenho base suficiente para determinar, com precisão, os salários dos professores, pois ignoro em quanto se deve orçar aqui uma existência digna, que é necessário assegurar a todos; considerar como devendo fazer a abastança dos artistas, os trabalhos de pintura, de escultura e de gravura que os particulares possam encomendar, isso seria, no mínimo, restringi-lo por longo prazo à mediocridade. Entretanto, para que o primeiro germe das artes se beneficie, em país estrangeiro, é de todo necessário que o solo o alimente com liberdade, sem o que perecerá ou se transformará espontaneamente. [...] Além disso, seria dado, cada ano ou mesmo de dois em dois anos, aos pintores e ao escultor um quadro, um busto ou um baixo-relevo a serem feitos para o Rei ou para a cidade. Seu preço e dimensões, bem como o assunto, seriam determinados. Tomar-se-iam estes assuntos, em geral, à história nacional. O gravador teria do mesmo modo uma prancha a gravar, que constituiria também propriedade do Governo ou da cidade, e poderia ser vendida em benefício da escola. (BARATA, 1959, pp.10-11).

Contudo, por mais que Lebreton defendesse a importância da gravura como arte do desenho, ao mesmo tempo apresentava restrições ao uso da estampa didática europeia na formação do aluno, pois com seu uso o aluno não aprendia acompanhando seu mestre no processo de desenho, mas se limitava a copiar uma figura a qual não havia visto em elaboração. Além disso, Lebreton considerava que o uso destas estampas poderia favorecer a preguiça e a fraqueza dos mestres da Academia. Essa posição também pode ser verificada em seu manuscrito, na parte em que cita a primeira parte do curso de pintura.

*[...] Para todos os gêneros, portanto, os estudos acadêmicos serão os mesmos até o ponto de partida, que será logo indicado; os dois professores pintores, o escultor e o gravador farão desenhar, pintar ou modelar figuras acadêmicas, figuras segundo moldagens do antigo ou segundo modelo vivo. [...] Partindo destas bases, eis o modo e os graus do ensino: o da pintura se dividiria em três graus. 1o) Elementos gerais do desenho, desde seus princípios elementares até as academias, e **cópias segundo modelos desenhados pelos professores e assinados por eles. Caso se usassem modelos gravados, eles deveriam ser adotados por deliberação conjunta dos professores. É precaução para o futuro, contra a preguiça e a fraqueza dos mestres.** 2o) Desenho segundo o vulto, até a figura acadêmica da natureza. Os professores pintores, escultores e gravadores serão empregados cada um a seu turno, nestes dois graus do ensino. O escultor poderá começar fazendo modelar na escola, a partir do segundo grau. 3o) A figura acadêmica pintada, segundo modelo vivo no atelier do pintor de*

história. Os alunos destinados à paisagem faziam pelo menos um ano dêste estudo, a fim de aprender a dar vida e correção às figuras que colocarem em seus quadros. (BARATA, 1959, pp. 4- 5, grifo nosso).

2.2.1 As técnicas de gravura propostas por Lebreton

As técnicas de gravura propostas por Lebreton, gravura à água-forte e gravura a talho doce, estavam ligadas diretamente com o processo formador do aluno, principalmente de pintura histórica e pintura de retrato. Abraham Bosse (1645)²⁹ afirma em seu Tratado da Gravura, que a técnica de água-forte³⁰ era reservada, principalmente, para desenvolver o desenho de cenas históricas, e a de talho doce³¹ para os desenhos de retratos. De acordo com ele, a razão dessa diferença estava na forma como se pintava a história e o retrato.

Na pintura histórica, ao elaborar uma gravura de cena nobre, a preocupação do artista não estava na representação das partes menores, mas nas partes grandiosas, isto é, o artista em geral dava pouca importância aos detalhes como cristalinos, pálpebras e as dobras que cercam os olhos. A atenção era concentrada no momento mais relevante da história que estava representando. Essas particularidades eram mostradas sutilmente nos meio-tons entre a luz e a sombra, que se destacam somente no efeito geral da gravura. Bosse (1645) ainda afirma que, na gravura à água-forte, eram perceptíveis os traços mais irregulares de um negro mais intenso e diferente, cuja combinação resultava numa obra de bom gosto, de quadros com cenas heróicas, coisa que faltava na técnica do talho doce. No Museu D. João VI/EBA/UFRJ há aproximadamente quatrocentas estampas em buril, de cunho didático, com a temática de retrato, entre as quais encontram homens ilustres e religiosos (figura 6).

²⁹ BOSSE, Op. cit., pp. IV, V e VI.

³⁰ "A técnica de água-forte é um processo de gravação indireta na qual chapa e seu verso são vedados com verniz especial e os espaços abertos produzidos com uma ponta são corroídos pelo ácido. Esses espaços corroídos vão revelar na estampa traços mecânicos e fortes em consequência das talas profundas produzidas na chapa, que recebem maior quantidade de tinta durante a impressão". MARTINS, Itajahy. Gravura arte e técnica. São Paulo: Ed. Laserprint, p.17, 1987.

³¹ "Talho doce ou buril é o mais antigo processo calcográfico. A gravação é feita diretamente no metal com vários tipos de buris. A estampa resultante desse processo apresenta traço refinado, limpo e contínuo, estrias regulares produzidas por buris raiados ou de outro tipo como, por exemplo, o entalhe executado através de uma punção, ferramenta de aço que ao ser batido produz um sulco no metal". MARTINS, Ibid., p.17.



Figura 6 – Cardeal de Lerne
Baltasar Moncornet - cópia em buril
Acervo do Museu D. João VI

Já o retrato seguia os mesmo princípios da gravura histórica, mas com uma diferença: o gravador era obrigado a seguir o seu modelo que tinha diante dos olhos, forçando-o ter mais cuidado com as sutilezas, pois seu sucesso dependia da semelhança fiel do modelo observado. A gravura de talho doce, por ser considerada uma técnica delicada capaz de registrar os mais minuciosos traços, foi destinada a elaboração de retratos.

Bosse (1645), mesmo dando mais ênfase ao processo técnico de gravar, em seu tratado não deixa de ressaltar que o reconhecimento de um bom gravador está na qualidade de seu desenho.

He inutil dizer, que o desenho he o fundamento desta Arte e que he necessário a hum Gravador o saber desenhar correctamente; porque sem isto não poderá já mais imitar bem hum quadro, ou hum desenho, pois que a sua obra he feita por assim dizer, as apalpadellas; poderá sim fazella com muito cuidado, e mesmo huma Gravura macia, mas sem espírito, sem arte, sem intelligencia. Deixando em silencio a maneira de desenhar do Gravador, que deve ser a mesma, que a do Pintor, diremos sómente, que elle deve fazer hum grande exercicio em desenhar pés, mãos, e outras partes do corpo separadamente, copiando-as do antigo, do natural, dos quadros, e dos desenhos de insignes mestres, e que não deve

desprezar ver as estampas gravadas de Agostinho Carrache, e de Villamene, que desenharaõ perfeita e facilmente estas extremidades. Diremos em fim, que o Gravador adquirirá por este meio huma liberdade de as fazer de bom gosto, quando lhe seja preciso copiar para a Gravura alguma obra de Pintores mediocres, ou desenhos não acabados. Mas logo que se trata de copiar quadros de grandes mestres, he necessario, que o Gravador se affaste inteiramente da propria maneira, que poderia ter de desenhar , para se conformar com a quella das obras, que elle quer imitar; conservando-lhes o caracter, que faz distinguir as maneiras humas das outras: para este effeito, se deve copiar muito, e com cuidado as pinturas de Raphael, dos Carraches, de Dominiquino, de Possen, e outros. Não havendo occasiaõ de copiar estas obras, mas sómente de as ver, he necessario observar com attençaõ todas as suas bellezas, e entregallas á memoria por huma forte applicação de espirito, e caprixar em conhecer a differença de cada hum no modo de traçar os contornos. (BOSSE, 1645, p.95).

Neste contexto, ao escolher um ensino por meio da água-forte e de talho doce, Lebreton provavelmente previa a importância das mesmas para o ensino de desenho na futura Academia. Porém, devido divergências internas, infelizmente, isso não se realizou.

Portanto, desde a chegada dos artistas franceses e já na definitiva Academia Imperial de Belas Artes, muitas mudanças ocorreram, influenciando o programa das Belas Artes brasileiras. Isso fez com que o aprendizado de desenho através da gravura plana viesse a ser apenas um sonho de Lebreton. Assim, o método mais utilizado ao longo de toda a existência da Academia foi à prática da cópia das estampas europeias como ferramenta didática para todos os cursos.

2.3 O papel da cópia e da gravura no ensino acadêmico: discussões sobre a sua validade

Um dos principais pontos de discussão e crítica sobre a formação acadêmica do século XIX tem sido a questão da prática da cópia. Ao contrário do que possa parecer ou ser afirmado em uma análise mais simplista, a cópia no ensino artístico tem muitos aspectos positivos e teve grande importância na Academia Imperial de Belas Artes. Apesar de enorme importância na formação do

artista, foi dominante a idéia de que se tratava de uma forma pedagógica inadequada, pois facilitava a formação de meros copistas.

Dessa maneira, diante de muitas questões sobre o papel da cópia no ensino acadêmico que ainda precisam ser estudadas, a prática da cópia, sobretudo de estampa européia, pode ser considerada como fundamental recurso pedagógico no ensino artístico do Brasil do século XIX. Como o método acadêmico foi adotado de forma mais sistemática, os primeiros estudos começavam pelas estampas.

Como base didática, é possível compreender que nenhuma prática foi tão utilizada quanto a da cópia das obras dos grandes mestres do passado. E muitas pinturas e esculturas foram reproduzidas com tal qualidade que se tornaram testemunho dessa prática, passando a serem consideradas, às vezes, algo mais primoroso do que a obra original, pois para muitos artistas a cópia transportava uma expressão pessoal do autor da composição.

Giulio Carlo Argan (2004) distinguiu dois aspectos em relação ao método da cópia. No primeiro, o autor reconhece a dignidade da repetição de uma obra como uma nova possibilidade didática para o artista. Já sobre o segundo, Argan critica a cópia como uma repetição mecânica. Porém, o interesse do autor italiano pela reprodução, principalmente de estampas, estava voltado para uma profunda reflexão de valores da obra, fundada sobre uma cultura da imagem, que se concentrava no fato de que essa prática não se baseava no princípio simplesmente de repetição, mas na tradução da idéia formal do artista, ou seja, o gravador reconduzia a pintura *“a um estado próximo ao do desenho”*, traduzindo assim *“o valor integral da obra original”*.

[...] A reprodução por gravura não é, de fato, uma subespécie da réplica ou da cópia, mas implica uma problemática bastante diferente, que tem a sua importância para a história da teoria e da crítica da arte. A réplica e a cópia pressupõem simplesmente a idéia de que determinado procedimento operativo que produziu certo resultado possa ser repetido dando lugar a um resultado idêntico; se, no entanto, a qualidade da réplica ou da cópia parece inferior àquela da invenção inicial, esse fato é imputado à escassa habilidade ou precisão do executante, e não ao princípio de que a obra de arte seja, por sua própria natureza, irrepetível. [...] Na reprodução por gravura, o procedimento técnico é completamente distinto dos procedimentos do original, e o seu resultado é uma figuração iconograficamente semelhante à do original, mas em dimensões reduzidas e desprovidas daquele elemento visual fundamental que é

a cor. Admiti-se, evidentemente, pelo menos em princípio, que o valor ou alguns componentes do valor artístico sejam independentes da dimensão, do posicionamento, da finalidade e até da cor; ou então se considera que o valor intrínseco da obra possa ser conservado e transmitido integralmente, se bem que numa escala diversa, pelo papel impresso. [...]. (ARGAN, 2004, p.16).

Assim, sobre a relação de valores entre um pintor (cor) e um gravador (desenho), Argan reforça a análise de Malsavia sobre os irmãos Agostino e Annibale Carracci. Segundo Argan, Malsavia afirmara que os irmãos Carracci, embora tivessem diferença de caráter – Annibale, “corajoso e destemido” (conhecido por sua qualidade pictórica e por ser criativo) e Agostino, “tímido e precavido”, (conhecido como talentoso desenhista e gravurista) – não podiam ser comparados em graus de superioridade artística, certamente não sendo Agostino um artista inferior a Annibale por causa de seu ofício predominante de gravador. Destaca-se que seus valores artísticos não estavam nas diferenças de suas especificidades, mas nas suas escolhas para a elaboração da composição, ou seja, na tradução de uma “idéia”. Sendo assim, é fundamental valorizar a importância e o conhecimento do uso ou da prática da cópia de obras dos grandes mestres, elaboradas principalmente, por meio da gravura. Refletindo sobre este aspecto, ao reproduzir uma obra tradicional, o artista na verdade não se preocupava em elaborar uma cópia fiel, mas sim, em captar a melhor forma estilística de elaborar uma obra.

Desse modo, o hábito de copiar obras do passado passou a ser um procedimento indispensável no século XIX, principalmente pelos jovens artistas que queriam frequentar o ensino artístico nas Academias. O papel da cópia na metodologia acadêmica adquiriu finalidades de grande importância e se tornou um objeto indispensável para o aprimoramento técnico, para a familiarização com a tradição e para o amadurecimento intelectual do aluno. Os acadêmicos acreditavam que o estudo excessivo por meio da cópia poderia fornecer ao estudante os segredos mais profundos de um grande mestre, ou seja, os segredos de sua graça e de seu estilo.

Gombrich, ao defender a tradição no ensino acadêmico, menciona o entendimento construtivo do aluno em relação à cópia e afirma que, para o aluno ser aceito na escola das Belas Artes, passava previamente por um treinamento, onde era exigido um forte aprendizado sobre ações que iam desde a cópia de gravura até

desenho de modelo vivo. Dessa forma, ele acreditava na importância de todas as fases do aprendizado, por meio do qual o aluno era levado a olhar e desenhar os modelos, compreendendo inicialmente a solução plástica da obra.

[...] O curso das academias era cuidadosamente graduado, da cópia de gravuras ao desenho de modelos antigos, e passavam-se anos antes que se permitisse ao artista enfrentar as dificuldades de um motivo real. Foi essa insistência no domínio da tradição que assegurou a continuidade da arte entre Idade Média e o século XVIII, porque durante todo o tempo a autoridade do modelo não foi desafiada. Naturalmente, o material a copiar cresceu desmedidamente com o advento das gravuras e a distribuição de matrizes de gesso. [...] (GOMBRICH, 2007, p.135).

Na França, os alunos da Academia, por exemplo, eram incentivados a visitar diariamente os grandes museus para copiarem, incansavelmente, as obras dos ilustres mestres. O hábito da cópia era tão intenso no aprendizado francês que, na década de setenta dos oitocentos, foi criado um museu que se chamava Museu das Cópias. Esse Museu foi criado por Charles Blanc e tinha como finalidade instruir aos alunos o tradicionalismo das obras dos mestres antigos, além de ser um centro de reprodução das obras mais importantes de todos os museus estrangeiros³².

Blanc, convencido de que existia uma lacuna entre o progresso científico, viu um declínio nas artes e dirigiu a atenção para as criações clássicas do passado. Daí sua ênfase foi na concepção monumental dos mestres da Renascença para segurar um efeito surpreendente. [...] A história do Museu das cópias lança então, uma luz sobre uma rápida mudança estabelecida na tradição artística, num ambiente onde, começou a colidir com as tendências emergentes. O nobre esforço de Blanc para resgatar uma tradição em decadência (e, na verdade, a utilização da cópia simbolicamente aponta para a sua inevitável morte) marca a manifestação institucional de um ponto de viragem na história da arte moderna. (BOIME, 1964, pp.244-245, tradução nossa).

Já na Academia carioca, “a ausência de museus implicou na busca por uma alternativa palpável para a consulta dos alunos às obras dos grandes mestres europeus,”³³ designando-os a copiarem as estampas européias. Durante todos os

³² BOIME, Albert. Le Musée des Copies. Artigo publicado na Gazette des Beaux-Arts, 1964. Esse artigo faz parte de sua dissertação de mestrado da Universidade de Columbia.

³³ LEITE, Reginaldo da Rocha. A imagem e Semelhança: a prática da cópia das pinturas européias na Academia Imperial das Belas Artes (1855-1890). Tese de doutorado da PPGAV. Rio de Janeiro, p.48, 2008.

oitocentos, a Academia se deparou com a necessidade de possuir ou conhecer pinturas e esculturas tradicionais para o aprimoramento do aluno na Academia. Assim, o meio mais rápido e barato para obter esse conhecimento foi a aquisição de cópias, sobretudo estampas. Essas aquisições foram feitas pela própria Academia ou por doações. Muitas dessas estampas chegavam às aulas de desenho por meio de pranchas, as quais fazem parte de ricas coleções didáticas e estampadas em livros –, que hoje estão na Biblioteca de Obras Raras, pertencente ao Museu D. João VI EBA/UFRJ.

Para a aquisição dessas gravuras, a Academia elaborava um processo de avaliação e seleção. Somente a estampa que seguia a tradição era considerada digna para ser manuseada por seus alunos. Um ofício da Academia, datado em 6 de setembro de 1877 e arquivado no Museu D. João VI, deixa bem claro essa seleção criteriosa. No documento, o professor Angelo Bertola solicita ao vice-diretor, Enesto Gomes Moreira Maia, a formação de uma banca com seis professores, cuja função era avaliar minuciosamente 176 gravuras oferecidas por ele, entre as quais muitas eram antigas. Entre os professores escolhidos estavam: Agostinho José da Motta, João Zeferino da Costa, Antônio de Pádua Castro, Domingos de Araujo Pinheiro, João Bettencourt da Silva e Pedro Américo. Porém, por mais que esse pedido de compra seja por obras gravadas em livros, é perceptível a preferência da Academia por obras que seguem a tradição e a ênfase dada à cópia de estampas de pinturas e esculturas renomadas, como as da Galeria do Vaticano, pintadas por Rafael³⁴.

Essas estampas, além de servirem como base para o ensino acadêmico, às vezes eram designadas a desempenhar outro papel importante, como ferramenta para realização de concurso. Em outro ofício da Academia Imperial das Belas – que também pertence ao acervo do Museu D. João VI – registrado em 21 de janeiro de 1885, Augusto da Silva Carvalho fez um pedido ao Diretor da Academia de uma quantia de setenta e oito mil reis para a aquisição de gravuras para a realização do curso de xilografia³⁵. Segundo os estudos de Alfredo Galvão (1954) em relação à

³⁴ Ver em anexo A: ofício da Academia Imperial das Belas Artes, solicitando sete professores para o exame de uma coleção de 176 gravuras oferecida por Angelo Bertola. Documento do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

³⁵ Ver anexo B: ofício remetendo o valor para aquisição de gravuras para o curso de xilografia. Documento do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

cadeira de gravura nas belas artes, esse curso de xilografia não chegou a ser ministrado³⁶.

Já em 1890, alguns membros da antiga Academia Imperial das Belas Artes, já recém nomeada Escola Nacional das Belas Artes, apresentaram profundas acusações sobre o processo pedagógico em que a cópia era a base primordial de ensino, apontando-a como algo totalmente ultrapassado. Mesmo assim, entre acadêmicos e modernos, em 5 de março de 1890, foi endereçado ao professor Rodolfo Bernardelli³⁷, uma nova compra de cópias gravadas: um volume das "*Natalis Evangelice Historie Imagines*" e uma coleção de gravuras antigas, as quais seriam avaliadas por Rodolfo Amoedo, José Maria de Medeiros e pelo próprio Bernardelli.

Percebe-se então, que no decorrer de todo século XIX, essas cópias de estampas foram requisitadas, apreciadas e utilizadas com bastante respeito pelos membros da Academia. Porém, as aquisições não se resumiam apenas a ilustrações gravadas de obras renomadas. Para enobrecer aulas acadêmicas, sobretudo de pintura histórica, a instituição sentiu a necessidade de agregar ao seu acervo pinturas européias, além daquelas que já possuía desde a chegada da Missão Francesa.

Assim, como forma de incrementar o acervo, foi criada a obrigação de elaboração e envio para a Academia Imperial de Belas Artes, de cópias de pensionistas brasileiros, que eram enviados à Europa para estudos. Isso passou a ocorrer a partir da Reforma de Félix-Émile Taunay, em 1845, quando se criou o prêmio de viagem a Europa. Como era uma exigência da instituição a elaboração de cópias, seguindo a tradição, o pensionato era orientado a copiar as obras originais dos mestres antigos localizados nos melhores museus europeus. Essas cópias eram expedidas para o Brasil e foram muito importantes para o desenvolvimento artístico dos alunos que não tiveram a mesma possibilidade de estudar na Europa.

Situação semelhante ocorreu também com as cópias de gesso, as quais eram imprescindíveis para as aulas de desenho de observação. Esses modelos eram inseridos após a superação do processo intenso de aprendizado do aluno das imagens planas gravadas. Como na pintura, a Academia substituiu as esculturas

³⁶ GALVÃO, Alfredo. Subsídio para a história da Academia e da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1954.

³⁷ Ver anexo C: ofício solicitando a compra de gravuras e de uma comissão para a avaliação. Documento do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

clássicas originais em mármore por remessas de cópias em gesso. Desse modo, essas reproduções foram sendo requisitadas ou adquiridas pela instituição em momentos diferentes durante o século XIX. Em 1834 aconteceu a primeira importante aquisição para o ensino acadêmico, com a doação de 20 esculturas, feita pela viúva do português Henrique José da Silva, Eufrásia Maria da Silva. Já a segunda e a terceira aquisições, em 1837 e em 1846, foram feitas pela Academia com intuito de trazer para o aprendizado artístico brasileiro toda a riqueza enraizada na tradição européia.³⁸

Portanto, a prática da cópia na Academia Imperial das Belas Artes, no Rio de Janeiro, teve grande relevância para fins didáticos e se utilizou das cópias de estampas, das pinturas e das moldagens em gesso, visando desenvolver no aluno um aprendizado artístico com base no “*disegno*”, isto é, na Idéia formal da obra, em especial das grandes escolas e mestres.

2.3.1 A problemática da cópia de estampa

Durante todo o processo histórico da Academia brasileira, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, a problemática da cópia, principalmente de estampas, foi alvo de críticas, ora apontando-a como método digno para o aprendizado, ora repudiando-a como algo ultrapassado. Mas, o fato é que ela era um dos poucos veículos de conhecimento da tradição artística europeia que a Instituição possuía.

Provavelmente, essa polêmica estava enraizada nas questões políticas e artísticas que se arrastavam lentamente na Europa e que se afirmaram com a Reforma na École de Beaux Arts, de Viollet-le-Duc, em 1863. Um dos pontos cruciais de discussão era o abandono das estampas como ferramenta didática para o ensino de desenho. Viollet defendia uma metodologia em que os modelos estáticos planos como estampas, pinturas e fotografias não poderiam substituir o modelo natural que sempre estava em processo de mudança e movimento³⁹.

³⁸ LEITE, Op.cit. p. 40.

³⁹ DIAS, Elaine. Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no século XIX – princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia. 19&20. Rio de Janeiro, p.9, 2007.

Assim, entre os questionamentos que surgiram em relação ao uso da cópia na Academia, encontra-se aquele feito por Manoel Araújo Porto Alegre – que muito influenciou o estudo da pintura –, que julgou exagerada a utilização da cópia de estampas estrangeiras para formação do pintor paisagístico. Porto Alegre acreditava num ensino de pintura de paisagem feito diretamente da natureza e não na prática da cópia dos modelos europeus.

Sua insatisfação em relação ao programa de ensino se destacou quando questionou o professor Augusto Müller, alegando que ele praticava um método inadequado em suas aulas, ao utilizar exemplos gravados da botânica europeia, “a fim de adestrar o aluno na prática manual do desenho⁴⁰”. Segundo Porto Alegre, o método tornou-se um sistema inútil para as necessidades do País e dos alunos da academia. Logo, buscava uma pintura com uma identidade exclusivamente brasileira, em que os estudantes eram estimulados a imitarem a exuberante flora e fauna do Brasil, pois as cópias de estampas não seriam suficientes para a formação do aluno.

A falta absoluta que temos de exemplares americanos em suas formas, é o que conduz o sr. Professor a lançar mão dos exemplares europeus, a fim de adestrar o alunos na prática manual do desenho; porém parece-me que o seu sistema se tornará incompleto e infrutífero para o fim da reforma da Academia, que é o de satisfazer as necessidades do país e dos alunos, como passarei a demonstrar. Depois destes exercícios, vão os alunos pintarem logo a óleo, isto é, copiar quadros frescos, até se habilitarem na prática das côres, para então passarem ao estudo do natural, e à composição. Estas idéias, inda que muito razoável na aparência, têm o inconveniente de demorar o estudo da nossa natureza, o de habituar os alunos a tocarem os objetos da nossa variadíssima botânica da mesma maneira com que acentuam os artistas europeus os da sua, o que nos pode conduzir aos resultados que se observam nos painéis do Conde de Clarac, e mesmo naqueles que aqui foram feitos por Nicolau Taunay, que era um paisagista de primeira ordem, mas que não pôde apanhar devidamente o caráter da nossa vegetação, da conformação dos terrenos, porque em todos os seus admiráveis painéis ressumbra sempre aquêlê aspecto peculiar à Itália. (GALVÃO, 1959, p.37).

Na carta escrita por Zeferino da Costa, em 1875, quando ainda era pensionista em Roma, está registrada outra manifestação que aponta a estampa como um método antiquado e fora de moda. Este importante documento descreve

⁴⁰ Ver GALVÃO, Alfredo, Manoel Araújo Porto Alegre – sua influencia na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio do Janeiro, p.37, 1959.

minuciosamente como o ensino francês estava aderindo às técnicas modernas, como a fotografia para o aprendizado de desenho.

No entanto, ao escrever para o diretor Antonio Nicolas Tolentino, da Academia Imperial das Belas Artes, Zeferino da Costa (1875) demonstrava já estar seduzido pela praticidade deslumbrante do suporte fotográfico, chegando a indicá-la como ferramenta didática no lugar da litografia e a maneira crayon para os primeiros ensinamentos elementares do desenho, algo segundo ele, muito utilizado nos Museus e nas Academias europeias⁴¹.

Não escapará por certo à alta intelligencia de V. E. e dos Illustre Professores, quão pouco satisfaça para o bom ensino dos primeiros elementos do desenho, o uso de dar-se- aos alumnos, para copiar lithographias, gravuras, etc., etc, como até o presente o faz a nossa Academia. Essas estampas, aliás, feitas com grande nitidez, são, entretanto desprovidas daquellas requisitos e méritos artísticos que é mister que o estudante aprenda desde o princípio da sua carreira; podendo-se portanto substituir pelos desenhos das mãos dos Grandes Mestres e de cujo mérito hoje em dia se convencem todos os que professão as Bellas-Artes. Sendo porem, mui difficil, ou extraordinariamente dispendioso obter-se taes thesouros, os principaes Institutos d'Europa recorrerão ás photographias inalteráveis, instituladas – fac-simele das obras dos antigos e celebres mestres –, como já o fizeram as Academias das Bellas-Artes de Paris, [...]. (COSTA, 1875, p.1).

Zeferino (1875) menciona que esse novo procedimento metodológico estava sendo adotado em todas as instituições, as quais traziam vantagens para o ensino, pois “o estudante começava desde os seus primeiros traços a se familiarizar com os diferentes estilos do celebres pintores”. Assim, aprendia a desenhar com simplicidade, expressão e graça. Segundo Zeferino, a cópia por meio da estampa não possibilitava a fidelidade original das obras dos grandes mestres, pois a gravura deixava de fornecer detalhes imprescindíveis, algo que não ocorria com as fotografias, que resguardava as qualidades específicas das formas, das cores e do grafite. Dessa maneira os jovens artistas poderiam ter um aprendizado mais rico e mais íntimo com a tradição clássica.

A partir de meados do século XIX, se tornou um costume ter coleções de fotografias e elas estavam presentes em quase todos os lugares importantes na França como Bibliothèque Nationale de France, Musée du Louvre, entre outros.

⁴¹ Carta do Zeferino da Costa ao diretor da Academia Imperial das Belas Artes do Brasil em 1875. Acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

Esses conjuntos de obras eram reproduções das melhores composições de pinturas a óleo e de afrescos, as quais serviam para as aulas de pintura histórica e de desenho do natural, além de fotos de cabeças e de extremidades do corpo humano, para o ensino elementar.

Zeferino, fascinado por essas coleções de fotografias, destacou três aspectos fundamentais para o ensino brasileiro: suprir a falta de obras originais em galerias e museus do Brasil; melhorar o método de ensino, com uma idéia mais fiel das obras-primas aos alunos das artes que não tinham condição de ir à Europa; e imortalizar os trabalhos dos célebres artistas. Em sua carta, além de relatar os valores das cópias fotográficas para o ensino acadêmico mencionou também a existência de dez mil obras a serem compradas no valor de trinta e cinco mil francos. Embora o estímulo de Zeferino por um novo recurso pedagógico não tenha sido aplicado imediatamente no âmbito artístico brasileiro, sua iniciativa incorporou o desejo por uma prática moderna para o ensino de desenho, à qual estava associada não apenas às belas artes, mas também às artes industriais que estavam ganhando espaço neste período.

3 O Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e seu acervo

Relacionado diretamente, com a produção artística brasileira, sobretudo carioca, o Museu D. João VI/EBA/UFRJ possui um acervo museológico e arquivístico, documental e histórico, o qual é fundamental para a compreensão da trajetória das artes no País a partir dos oitocentos.

A constituição do acervo artístico acadêmico relacionado ao século XIX se iniciou com a chegada Família Real portuguesa no Rio de Janeiro em 1808, que trouxe uma coleção de trabalhos de artistas de renome na Europa, à qual foi acrescentado, em 1816, um pequeno número de obras, entre originais e cópias, trazidas por Joaquim Lebreton. Com passar dos anos, essa coleção foi ficando cada vez mais extensa, devido às aquisições feitas pela Academia ao longo dos séculos XIX e XX. Outro fator, primordial para o seu crescimento foi o envio de estudos pelos alunos brasileiros que estavam na Europa por terem ganhado o prêmio de viagem para Paris. Além disso, foram acrescentadas também, obras premiadas de alunos e professores das Exposições Gerais de Belas Artes, promovidas pela Academia Imperial, e do Salão Nacional de Belas Artes, realizada pela Escola Nacional de Belas Artes.

Já a partir da década de trinta dos noventa, essa considerável coleção artística da antiga Academia e atual Escola Nacional de Belas Artes foi dividida em dois grupos básicos⁴². O primeiro foi destinado ao Museu Nacional de Belas Artes, que assumiu a responsabilidade de resguardar e conservar essas obras de valor inestimável, sendo que muitas haviam chegado com a Missão Francesa em 1816.⁴³ Já o segundo grupo, considerado de cunho mais didático, ficou com a Escola Nacional das Belas Artes. Neste grupo de obras constavam cópias de pinturas dos grandes mestres enviadas pelos pensionistas no estrangeiro, obras que

⁴² Antigamente, essas obras de arte ficavam nas salas de aulas, nas paredes dos ateliês, nos corredores e na pinacoteca da Academia Imperial e, posteriormente, da Escola Nacional de Belas Artes.

⁴³ GALVÃO, Alfredo. Arquivos da Escola de Belas Artes. In: Museu e restauração de obras de arte. Rio de Janeiro: UFRJ, p.19, 1967.

ganharam medalhas em concursos, cópias de moldagens de gesso, desenhos de professores e alunos e principalmente cópias de estampas européias⁴⁴.

Mais tarde, em 1975, a Escola Nacional de Belas Artes foi transferida para a Ilha do Fundão, instalando-se no Prédio da Faculdade de Arquitetura e transferindo, entre seus pertences, o acervo didático. Com o acervo distribuído por várias dependências do prédio, logo surgiu a preocupação do diretor da Escola, Almir Paredes Cunha⁴⁵, sobre o risco de perdas e danos nestas obras de grande valor didático e histórico. Sendo assim, Cunha, juntamente com dois professores da Escola de Belas Artes, Ecylla Castanheira Brandão e Almir de Gouvêa Gadelha, a fim de proteger o acervo, realizaram um projeto de criação de um espaço seguro e acolhedor para as obras, com as características e finalidades de um museu didático.

Dessa maneira, a organização museográfica ficou sob a responsabilidade da museóloga e professora Ecylla, que desenvolveu um plano de exposição que seguia a sequência cronológica dos fatos, desde a chegada da Missão Francesa até as produções atuais de professores e alunos daquela época. Além disso, organizou separadamente as coleções Jerônimo Ferreira das Neves⁴⁶ e as medalhas de Augusto Giorgio Girardet⁴⁷. De acordo, com Cunha (1999), “[...] A coleção Jerônimo das Neves, com o seu acervo valiosíssimo, do qual consta um quadro atribuído a *Quentin de Metsys*, ficou quase como um ‘museu dentro do museu’ [...]”⁴⁸. Já o professor Almir de Gouvêa Gadelha realizou o projeto do mobiliário para promover a exposição das obras do acervo.

Apesar dos desafios e das dificuldades enfrentadas por esse grupo de professores para a formação inicial do museu, o objetivo traçado por eles, de

⁴⁴ Até 1975, a Escola Nacional de Belas Artes e o Museu Nacional de Belas Artes ocupavam o mesmo prédio, na Av. Rio Branco do município do Rio de Janeiro. Ver: PEREIRA, Sonia Gomes. O projeto de revitalização do Museu D. João VI da EBA/UFRJ – A reinterpretação do acervo do museu e sua nova curadoria. Revista Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

⁴⁵ Almir Paredes Cunha é professor de História da Arte, de desenho e museólogo. Entre os anos de 1976 e 1980 assumiu a diretoria da Escola de Belas Artes.

⁴⁶ Em 1947, esta coleção foi doada para Escola Nacional de Belas Artes, com importantes obras do Renascimento Italiano, Ibérico e Flamengo, assim como porcelanas da Companhia das Índias e marfins de Goa.

⁴⁷ O gravador italiano Augusto Giorgio Girardet (1855-1955) foi contratado para ser professor na Escola Nacional de Belas Artes em 1891. Ele se naturalizou brasileiro e se tornou o um dos medalhistas mais importantes do Brasil. Atualmente, com o projeto de Revitalização do Museu D. João VI, administrado pela professora Sonia Gomes Pereira, essas medalhas estão sendo higienizadas e catalogadas.

⁴⁸ CUNHA, Almir Paredes. Arquivos da Escola de Belas Artes. In: O Museu da Escola de Belas Artes – Dom João VI. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, p.68, 1999.

preservar obras de grande interesse histórico, artístico e cultural foi alcançado. Em 28 de agosto de 1979, o museu se tornou oficial e passou a funcionar no salão do segundo andar do prédio da Reitoria, com o nome do fundador da Escola de Belas Artes, D. João VI.

Contudo, ao longo dos anos, o museu encarou muitos problemas para se manter ativo. Passou por abandono e enfrentou dificuldades em ser aceito na própria Escola como algo primordial para o ensino das belas artes. Por conseqüência, também teve dificuldade em obter reconhecimento além dos limites da Escola de Belas Artes. Porém, a partir de 2002 com o apoio da direção da Escola de Belas Artes, a professora e museóloga Sonia Gomes Pereira iniciou o desenvolvimento de um novo modelo museológico, que seria seguido pela estruturação e implantação de um projeto de revitalização do Museu D. João VI.

Em 2004, com apoio da Petrobras, o projeto Memória da Arte Brasileira dos séculos XIX e XX: revitalização do Museu D. João VI da EBA/UFRJ se iniciou. O projeto continha três objetivos distintos: a higienização e a conservação das obras; a nova instalação da reserva técnica; e a expansão do banco de dados informatizados e a disponibilização do catálogo do acervo em site *on line*⁴⁹.

Assim, o museu universitário, cuja função sempre foi a de apoiar o estudo de professores e alunos da instituição e de pesquisadores externos, foi reaberto em dezembro de 2008. No ano de 2007 foi concluído o processo de higienização e conservação das obras e em 2008 o museu ganhou novas instalações e endereço, passando a se localizar no sétimo andar do mesmo prédio, mais especificamente em um dos andares da Escola de Belas Artes. Por fim, o processo de expansão do banco de dados informatizados e a disponibilização do catálogo do acervo em site *on line* estão em fase final de desenvolvimento e deve ser concluído ainda em 2010.

⁴⁹ PEREIRA, Sonia Gomes. Catálogo O Novo Museu D. João VI. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2008.

3.1 O acervo de estampas didáticas do Museu D. João VI/EBA/UFRJ segundo a metodologia de ensino acadêmico

Como enfatizado anteriormente, foram necessários muitos anos para a formação do acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ, que hoje conta com uma rica coleção de obras didáticas, que tiveram grande valor no ensino acadêmico, especialmente no século XIX. Este acervo se destaca pela predominância de obras de arte ligada às escolas estilísticas europeias. Segundo Sonia Gomes Pereira (2008)⁵⁰:

Essa concepção de estilos e escolas instalou-se plenamente no Brasil, com a ação dos franceses na criação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, estando explícita no projeto original de Lebreton e na extensa documentação de Félix-Émile Taunay. A importância deste conceito de estilo por escolas geográficas está plenamente evidente, não apenas pela documentação, mas também na formação da coleção da antiga Academia, orientando, sobretudo, a escolha das cópias que deveriam ser feitas pelos alunos. (PEREIRA, 2008, pp.351-352).

Entre essas cópias do acervo, encontram-se estampas que foram utilizadas como ferramenta didática no ensino de desenho na Academia do século XIX, que representam artisticamente boa parte do continente europeu.

No museu há aproximadamente 800 cópias de obras europeias gravadas que estão separadas em dois grupos distintos. O primeiro grupo, orientado para o ensino acadêmico, é composto por estudos fragmentados da figura humana e estudos da figura humana como todo. Neste grupo, a maioria das estampas representa imagens de esculturas da antiguidade clássica; de estudos elementares de decoração arquitetônica; de obras dos grandes mestres que compõem uma temática variada (alegorias, retratos, cenas heróicas da mitologia e romance orientalista e religioso); e de modelo do natural⁵¹. Já o segundo grupo – que não é

⁵⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. A arte e os escritos sobre arte no século XIX no Brasil: a coleção do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ. In: Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte, p.351, 2008.

⁵¹ Ver tabela no anexo M.

objeto desta pesquisa e, portanto, não foi analisado –, refere-se às gravuras artísticas do século XX, do período da Escola Nacional de Belas Artes⁵².

A coleção está registrada e organizada em ordem alfabética a partir de nomes dos gravadores, desenhistas, pintores ou escultores, os quais representam as principais escolas artísticas do continente europeu: francesa, italiana, holandesa, flamenga, espanhola, alemã e inglesa. Essas escolas estilísticas europeias possuem particularidades e correlações de grande relevância.

As estampas do acervo ligadas às escolas flamenga, espanhola, alemã e inglesa são exclusivamente de retratos clássicos em buril sobre papel dos séculos XVI e XVII. Já naquelas oriundas das escolas francesas e italianas, há temáticas e técnicas mais variadas: retratos de alegorias, gênero e clássicos (buril, maneira negra e litografia), alegorias (litografia), decoração (litografia, zinconografia e buril sobre têmpera), histórica (litografia e maneira crayon) e religiosa (litografia, água-forte, maneira crayon, buril e buril sobre têmpera) se destacam desde o século XVI ao XIX. Já as da escola holandesa são dos séculos XVII e XVIII e contam a retratística clássica, em buril sobre papel. Essa variedade de referências estilísticas das estampas foi muito útil para o ensino acadêmico artístico brasileiro no século XIX.

Outro aspecto que chama atenção é o das informações gravadas nas pranchas, que especificam um determinado curso de desenho elaborado pelo artista. Em meados do século XIX, na França, devido ao movimento de abandono às tradições do passado no ensino das artes, muitos artistas conservadores, em resposta, ilustraram em seus ateliês fascículos inteiros com seus desenhos ou cópias de obras dos grandes mestres. Com o intuito de ensinar a base do desenho e instruir o bom gosto aos alunos de belas artes, esses catálogos de cunho didático foram reproduzidos e destinados a escolas de artes de todo mundo, inclusive o Brasil. Editoras de renome na Europa como Goupil & Co (francesa), Lemercier & Cie (francesa), Gambart Ernest & Co (britânica), entre outras, perceberam a forte tendência de procura por esses desenhos e reproduziram-nos à exaustão.

Assim, as séries que pertencem ao Museu se encaixam perfeitamente com o perfil dos fascículos citados acima, utilizadas como base para os diversos

⁵² Esse grupo de estampas está relacionado diretamente com as gerações de professores e alunos do século XX: Raimundo Cela, Oswaldo Goeld, Adir Botelho, Kazu Iha e Marcos Varela.

cursos da Academia Imperial, ou seja, pintura, escultura e arquitetura. Tais fascículos seguem uma seqüência progressiva e hierárquica de dificuldade do desenho, semelhantemente ao processo de ensino nos ateliês independentes de Paris, mencionado por Albert Boime, e ao famoso “*Cours de dessin*”, criado por Charles Bargue na França entre as décadas de sessenta e setenta⁵³.

Uma forma de identificar as procedências das estampas do acervo do Museu é por meio da utilização destes catálogos, especialmente a uma prancha denominada “*Cours de dessin n.55*”, de Bernard Romain Julien (1802-1871)⁵⁴. Julien, em meados os oitocentos ilustrou um Curso de Desenho que foi amplamente utilizado por alunos das belas artes que buscavam entender os principais princípios básicos do desenho (figura 7).



Figura 7 – Estudo de mãos
 Bernard Romain Julien – cópia em litografia
 Coleção Cours de dessin n.55
 Acervo do Museu D. João VI

⁵³ Charles Bargue, com ajuda de Jean- Leon Gérôme, a partir da década de sessenta do século XIX, ilustrou em seu ateliê catálogos de desenho para artistas das belas artes em Paris e em todo o mundo. Publicado pela imprensa Goupil & Cie. na França, o “*Cours de dessin*” consistia em três seções: modelos d’après *La Bosse*, modelos d’après les maîtres e exercices au etude de l’académie d’ après nature. O Musée Goupil de Bordeaux na França possui as litografias originais desse fascículo, as quais foram mostradas numa exposição no Museu de Art Dahesh entre novembro de 2003 e fevereiro de 2004. Juntamente com a exposição foi reeditado um livro com o curso completo, por Gerald M. Ackerman com o título Charles Bargue et Jean-Léon Gérôme – Cours de dessin.

⁵⁴ Bernard Romain Julien foi aluno de Antoine-Jean Gros (discípulo de Jacques- Louis David), que se tornou um dos proeminentes litógrafos e pintores franceses no século XIX. No Museu D. João VI, há um número relevante de seus álbuns, entre os quais se destacam: “*Cours de dessin*”, “*Grand étude aux deux crayons*”, “*Nouveaux groupes aux deux crayons*”, “*Nouvelles académies*”, “*Études d’après l’ antique*” e “*Cours élémentaire*”. Seus cursos de desenho precederam o “*Cours de dessin*” de Charles Bargue e Jean-Léon Gérôme. Ver: <http://ateliermontreal.blogspot.com/2008/09/bernard-romai-julien>

3.1.1 A fase preliminar do ensino de desenho – estampa anatômica e inteira da figura

O ensino do desenho típico do século XIX, na Academia Imperial, começava inicialmente por meio de imagens planas gravadas, sobretudo de figura escultórica grega e romana. A fascinação por modelos da antiguidade no ensino das belas artes ocorreu a partir das descobertas arqueológicas no século XVIII e, sucessivamente com as idéias de Winckelmann⁵⁵. Dessa maneira, ao examinarmos atentamente o acervo existente no museu, é perceptível a predileção da instituição por aquisições de cópias gravadas de estátuas antigas. Neste acervo há cerca de setenta e cinco reproduções com essa característica, com estampas que contemplam desde os elementos anatômicos até a figura como todo⁵⁶.

Entre os álbuns destinados à iniciação do estudante de desenho, destacam-se o de Josephine Ducollet (atuante entre 1846 e 1876)⁵⁷, além de dois outros elaborados por gravadores não identificados que copiaram os desenhos dos franceses Eugène Bourgeois (1791-1818)⁵⁸ e Girodet-Trioson (1767-1824)⁵⁹.

O papel fundamental dessas estampas era o de transmitir ao aluno uma base sólida de conhecimentos básicos de desenho, o qual tinha que obedecer a regras padronizadas de raciocínio e dificuldade gradativos. De acordo com a sequência hierárquica das coleções citadas, o estudo começava por fragmentos anatômicos isolados da cabeça como olhos, depois nariz, em seguida boca e, finalmente, orelha. Em seguida é visível que o nível do desenho se torna mais complexo com a união desses extremos como: boca com nariz, orelhas com cabelo, olhos/testa com cabelos, boca/nariz com barba, boca/nariz com queixo e assim por diante até formação definitiva das faces, rostos e por fim a cabeça. A série ilustrada

⁵⁵ O alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) foi um historiador da arte e arqueólogo que pesquisou e escreveu sobre a arte antiga. Para ele, o padrão mais alto de perfeição e de beleza ideal foi alcançado pelos povos antigos, sobretudo os gregos. Ver WINCKELMANN, J. J.. Reflexões sobre a arte antiga. Porto Alegre: Ed. Co-edições URGs, 1975.

⁵⁶ Ver tabela no anexo M.

⁵⁷ Ver: *Index of artists represented in the department of prints and drawings in the British Museum*. Londres: vol.II, 1896. Da library of the University of California los Angeles. <http://archive.org>

⁵⁸ Benjamin-Eugène Bourgeois foi gravador e discípulo de Jacques-Louis David.

⁵⁹ Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson foi um pintor francês, discípulo de Jacques-Louis David. Suas pinturas de tendências românticas ficaram muito conhecidas por toda a Europa. Em 1789, ganhou o Prêmio de Roma e foi morar na Itália por cinco anos. Ao voltar para França, Giradet expôs, em 1806, a “Cena do Dilúvio” e, em 1808, o “Sepultamento de Atalá”, que hoje, estão no Museu do Louvre. Além, de outro trabalho que teve grande popularidade como “A revolta numa Mesquita do Cairo” em 1810. Neste mesmo período, foi nomeado Cavaleiro da Legião de Honra, Cavaleiro de São Miguel, membro da Academia de Pintura e do Institut de France.

por Ducollet representa totalmente essa distribuição gradual de dificuldade de desenho para os jovens iniciantes, pois suas ilustrações, na maioria cópias de esculturas clássicas, começam pelos mais simples contornos de olho – delimitado por linhas entrecruzadas – e seguem até a uma figura de escultura de corpo inteiro volumado, como a do exemplo a seguir, de Mercúrio sentado (figura 8)⁶⁰. Porém, infelizmente, essa coleção em litografia não está completa, assim como as demais que fazem parte do acervo do Museu.



Figura 8 – Estudo antigo de corpo inteiro de Mercúrio sentado B
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI

As lâminas em “*Introdução*”, de Ducollet, iniciam-se com a prancha n.7, onde o aluno se depara com três pares de estudos de contorno. Em cada par (com uma mesma figura) consta um elemento com traços mais rápido e geometrizado e outro com linhas mais grossas e pesadas, sugerindo volume, mesmo sem o auxílio do claro e escuro⁶¹. Esse padrão linear está na maioria das figuras de Ducollet,

⁶⁰ Imagens das demais estampas da série ilustrada por Ducollet, existentes no acervo do Museu, podem ser analisadas no anexo D.

⁶¹ O processo do claro e escuro é representado em um desenho por áreas escuras (sombras) e claras (luzes) de um objeto, como forma de sugerir o seu volume.

sendo elas, isoladas ou completas⁶². Na Academia, provavelmente, essas estampas foram usadas para o ensino de desenho linear que era relacionado diretamente com o desenvolvimento da coordenação motora do aluno e da compreensão espacial das formas.

Já o conjunto fragmentado em maneira de crayon⁶³, de cópias dos desenhos de Eugène Bourgeois, classificado "*Le dessin classique*", aparenta ter um nível de aprendizado mais avançado, pois a superfície de algumas figuras é preenchida com sombra. Os desenhos não contêm quadriculamento, o elemento anatômico de contorno é mais delineado e o fragmento volumado, além de apresentar a *hachura*⁶⁴ e possuir uma nuance desde as partes mais claras até as mais escuras. Essa passagem entre a luz e sombra que forma um *dégradé* delicado chegando ao desaparecimento das linhas duras, foi muito requisitada no aprendizado acadêmico no século XIX. A técnica conhecida como *sfumato*, que foi inventada no renascimento por Leonardo da Vinci (1452-1519), permitia dar corpo aos objetos de forma mais suave e graciosa.

No entanto, os desenhos anatômicos de Bourgeois (figura 9)⁶⁵ sugerem um estudo de ritmo e expressão facial, como um olhar concentrado para o lado, um olhar de tristeza para baixo, um olhar para cima pensativo ou um olhar para frente atento, além de bocas fechadas e entreabertas. Por outro lado, curiosamente alguns dos seus fragmentos anatômicos parecem ser cópias de pinturas antigas, já que possuem detalhes brandos e meticulosos como íris de um olho, algo que não acontece com as reproduções escultóricas de Ducollet, que são mais enrijecidas.

⁶² Entre as vinte e oito estampas de Josephine Ducollet (ou Bucollet, como está registrado no Museu D. João VI), as quais predominam o curso de desenho "*Introdução*", se destacam três estudos de cabeças que provavelmente fazem parte de outra série, que se chama "*Étude d'après nature*". Ver figura no anexo D.

⁶³ A maneira crayon é uma técnica de gravura que também se assemelha ao desenho de carvão, mas que foi menos utilizada devido ao aparecimento de processos mais avançados e rápidos como a litografia, que permitia valores mais sutis, principalmente para uma reprodução de uma pintura. Ver GABRIEL, Maria; JORGE, Alice. Técnicas da gravura artística. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, p.59, 1984.

⁶⁴ A hachura consiste em linhas paralelas, traçadas num desenho ou gravura, para produzir efeitos de sombra ou meio-tom. Ver CUNHA, Almir Paredes. Dicionário de artes plásticas. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, p.163, 2005.

⁶⁵ Imagens das demais estampas da série ilustrada por Bourgeois, existentes no acervo do Museu, podem ser analisadas no anexo F.



Figura 9 – Estudo de olhos
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.7
Acervo do Museu D. João VI

Já ao observar a coleção de Girodet-Trioson, nota-se que os modelos possuem valores ainda mais elevados, pois na mesma prancha constam partes anatômicas e/ou faces, ou seja, olhos, nariz, boca, orelha e/ou testa/sobrancelha/olho/nariz, nariz/boca/queixo e face completa. Cada desenho gravado representa de uma a quatro posições diferentes e cada lâmina contém entre dois e dez elementos anatômicos. A série didática denominada “*Cours d’après l’antique*” (figura 10)⁶⁶ não se inicia com contorno como as coleções mencionadas anteriormente. Desde a prancha n.1, as partes isoladas dispõem de técnicas superiores como: elementos com acessórios (orelhas), volumes, 1º e 2º planos, expressões e escorço⁶⁷. Porém, assim como na coleção Bourgeois, algumas extremidades anatômicas de Girodet causam a sensação de serem cópias de fragmentos de pintura antiga e não de escultura.

⁶⁶ Imagens das demais estampas da série ilustrada por Girodet-Trioson, existentes no acervo do Museu, podem ser analisadas no anexo G.

⁶⁷ Aplicação da técnica do escorço na figura simula três dimensões, a qual dá um sentido de profundidade, formando ângulo como primeiro plano, segundo as regras da perspectiva. CUNHA, Op.cit., p.162.



Figura 10 – Estudo antigo de orelha com cabelo e acessórios
Girodet- Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.8
Acervo do Museu D. João VI

Analisando esse conjunto de obras fragmentadas, percebe-se como o aprendizado de desenho rudimentar era essencial para o estudante, sobretudo para estabelecer a autonomia dos elementos fundamentais da geometria (linhas retas e angulares, círculo etc.), que eram constituídos inicialmente com a utilização do contorno. Assim, compreendendo perfeitamente a concepção do traço, o aluno gradativamente entendia os principais valores de um desenho, ou seja, a perspectiva, a proporção, luz e sombra e o ritmo das formas.

A partir desse estágio de aprendizado do desenho de partes isoladas da cabeça, o aluno passava a estudar o desenho de uma cabeça completa. Charles Blanc (1813 -1882)⁶⁸ acreditava que, entre as partes mais nobres do corpo humano, a cabeça era o centro de equilíbrio e o código de referência principal para chegar à perfeição ideal.

No conjunto de cabeças completas do Museu, percebe-se novamente a predominância de Josephine Ducollet. Há no acervo duas pranchas, de Agrippa e Fauno, que são classificadas como A e B, as quais evoluem gradativamente com pequenas doses de *hachuras*, que causam sagazmente volumes e sombras (figuras 11 e 12).

⁶⁸ BLANC, Charles. Gramática de las artes del dibujo. Buenos Aires: Ed. Victor Lerú, p.389, 1947.



Figura 11 – Estudo antigo da cabeça do Fauno com ombros A
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 12 – Estudo antigo da cabeça do Fauno com ombros B
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI

Superando esse estágio da completude da cabeça, o estudante começava a categoria de cópias de torso, torso com cabeça e peito, torso com cabeça e braços, torso de costas, mãos, mãos com braços, pés, pés com pernas e finalmente, a figura como um todo⁶⁹.

De acordo com essa sequência, destacam-se três litografias de Jean-François Badoreau (1789-?) de torso antigo, as quais foram ilustradas maravilhosamente por Bourgeois. As figuras, que estão em posições diferentes, possuem poucas bordas lineares, onde o trabalho de luz e sombra está mais distribuído, o que realça os músculos com perfeita proporção, o que é muito diferente do tratamento dado às representações de torsos de *Milon de Crotone*, de Ducollet, em que a linha é muito mais marcante e lembra um desenho mais engessado (figura 13). Além disso, ao observar o modelo de *Torse Antique n.29*, de

⁶⁹ Assim como acontece com a figura humana, o Museu D. João VI possui detalhes arquitetônicos gravados que estão também associados a fascículos didáticos. Estas estampas arquitetônicas começam a partir do mais simplório ornamento de linhas retas, como um detalhe de coluna dórica, até um estudo de folhas com linhas sinuosas, do estilo gótico. Destacam-se: a coleção "*Le portefeuille ornemanistes*", do gravador J. Carot (século XIX); as séries "*Études d'ornements aux deux crayons*" e "*Cours d'ornements*", do litógrafo Adolphe Bilordeaux (1807-1870); a "*Le guide de l'ornemaniste*", do litógrafo Anthelme-Joseph Jullien (1840-?); e o "*Étude d'ornements*", do gravador Pierre Numa (século XIX). Ver tabela no anexo M.

Bourgeois (figura 14), percebe-se a semelhança de forma com um torso do *Cours de dessin*, de Charles Bargue (figura 15).



Figura 13 – Estudo antigo de torso de Milon de Crotona A
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 14 – Estudo antigo de torso sem cabeça
Jean-François Badoureau – cópia em maneira de crayon
Desenho de Eugène Bourgeois
Acervo do Museu D. João VI



Figura 15 – Estudo antigo de torso sem cabeça
Charles Bargue – cópia em litografia
Cours de dessin – plate I, 63
Acervo do Museu Goupil - França

Já as estampas de estátuas de corpo inteiro, como *Gladiador*, *Laocoonte*, *Apollon Musagète*, *Urânia*, *Hércules Farnésio*, *Vênus de Médicis*, *Génie Funébre e Filhos de Níobe* representam a beleza plena de figuras masculinas e femininas da antiguidade clássica vestidas à antiga ou desnudadas⁷⁰. O modelo do Gladiador, o qual está em atitude de combate, expressa movimentos violentos que revelam naturalmente os jogos de músculos e a elasticidade dos membros, sobretudo nos braços e nas pernas. Outros efeitos também podem ser observados em estampas de esculturas com roupagens como *Urânia* e *Apollon Musaggète*, em que os drapeados dos trajes chamam mais atenção do que as formas anatômicas, pois os movimentos gestuais e expressivos se concentram nos tecidos onde os contrastes de luz e sombra são bem definidos. Em outras ocasiões, a vestimenta assume outro papel, como o de acessório decorativo de um desnudo em *Hércules Farnésio* – com suas formas colossais, em que todos os detalhes anatômicos articulam proporcionalmente, independente do seu tamanho exagerado – e na composição do grupo *Laocoonte* – em que o manto desliza entre os ombros de seus filhos paralelamente com vibração tensa da serpente chegando até ao chão.

Cenas expressivas e tão famosas como o de *Laocoonte* (figura 17) certamente foram reproduzidas e admiradas de maneira incansável pelos estudantes da Academia. Para corroborar essa hipótese, pode-se verificar no acervo do Museu uma cópia em carvão sobre papel da figura gravada de *Laocoonte* (figura 19), feito por um aluno não identificado da Academia. No museu constam duas cópias em estampa da escultura de *Laocoonte* – uma a cena inteira a outra um detalhe – com desenhos de Eugène Bougeois, gravados por Alexis François Girard (1787-1870) (figuras 16 e 18).

⁷⁰ Não menos importantes, no acervo estão quatro estampas estatuárias de temática religiosa e de origem italiana – em buril sobre papel –, as quais foram ilustradas pelo artista Leonardo Camia (século XIX). Provavelmente, a preferência da instituição brasileira pelos desenhos de Camia está relacionada com a proximidade estrutural da forma das imagens, pois se tirarmos dos personagens os seus tributos sacros específicos, podem ser perfeitamente confundidos com uma escultura clássica. Ver figuras no anexo I.



Figura 16 – Estudo do grupo Laocoonte
Alexis F^{ois} Girard – cópia em maneira de crayon
Desenho de Eugène Bourgeois
Acervo do Museu D. João VI



Figura 17 – O grupo Laocoonte
Escultura em mármore
Acervo do Museu do Vaticano



Figura 18 – Estudo de fragmento
Alexis F^{ois} Girard – cópia em maneira crayon
Desenho de Eugène Bourgeois
Acervo do Museu D. João VI



Figura 19 – Estudo de fragmento
Autor não identificado – cópia em carvão sobre papel
Acervo do Museu D. João VI

Nesse grupo de obras escultóricas completas, além de Bourgeois, também chama à atenção o suíço François-Gédéon Reverdin (1772-1866)⁷¹, que entre 1805 e 1828 ilustrou e publicou o *“Cours complet d’études pour la figura”*, o qual seguia o mesmo processo gradativo de detalhes anatômicos até o estudo de figura como um todo. Entre os seus desenhos de grande importância que constam no Museu e que fazem parte do seu curso está o fragmento compositivo do quadro a Cena do Dilúvio, de Girodet-Trioson, o qual será analisado detalhadamente no item 3.2. Outro artista que se destaca é o francês Jean-Pierre Granger (1779-1840), que também foi aluno de David em 1796 e que ganhou prêmio de Roma em 1800⁷². Granger reproduziu o detalhe da estátuaria dos Filhos de Níobe.

É perceptível que, no primeiro momento do estudo de desenho do aluno, a preferência da Academia era por artistas europeus como Girodet-Trioson, Ducollet, Reverdin, Bourgeois e Granger, os quais foram responsáveis por séries didáticas e, sobretudo, alguns haviam sido discípulos de Jacques-Louis David.

Porém, o estudo de desenho na Academia de Belas Artes não se resumia apenas à prática da cópia de estampas – de fragmentos de esculturas ou de esculturas inteiras –, mas também envolvia reproduções de pinturas dos mestres antigos da Renascença, do Barroco, do Neoclássico e do Romantismo, as quais serão examinadas a seguir.

3.1.2 A fase mediana do ensino de desenho – cópia de estampas dos mestres antigos

No século XIX, na Academia de Belas Artes, a formação artística acadêmica seguia um sistema padronizado que se pautava em preceitos rigorosos, os quais exigiam profundos conhecimentos da anatomia humana. Obrigatoriamente,

⁷¹ Reverdin frequentou a oficina de David e se tornou amigo de Jean-Auguste-Dominique Ingres, François Gérard e Girodet-Trioson. Na Suíça, foi professor e diretor da Escola de desenho da Société des Arts de Genebra. Elaborou um Curso de desenho o qual refletia a época heróica napoleônica e de seus artistas. Ver: JULLIARD, Mayte Garcia. Gravures Néoclassiques d’après François-Gédéon Reverdin – Quand la copie devient modèle. Gabinet des Estampes Genève. França: Ed.JRP Ringier, 2008.

⁷² Entre os gravadoras que se destacam neste grupo estão Alexis François Girard (1787-1870), Antoine Hubert Lefèvre (atuante entre 1804 e 1815), François Louis Soinard (séc. XIX) e Antoine Maxime Monsaldy (1768-1816).

era exigida do aluno uma dedicação minuciosa de estudo do desenho, por meio da cópia das estampas de composições pictóricas dos grandes mestres.

No decorrer dos oitocentos, a Academia Imperial adquiriu estampas de grande valia, sendo que muitas são cópias de pinturas de artistas europeus renomados como: Rafael Sanzio (1483-1520), Guido Reni (1575-1642), Pierre Mignard (1612-1695), Jacques-Louis David (1748-1825), Annes-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824), François Gérard (1770-1837), Émile-Jean-Horace Vernet (1789-1863), Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (1790- 1870), Joseph-Désiré Court (1797-1865), Frederic Henri Shopin (1804-1880), Charles Louis Bazin (1802-1859), Eugène Devéria (1808 -1865), Charles Landelle (1812-1908), Charles-Louis Lucien Müller (1815-1892), Joseph Constant Brochart (1816-1899).

Essa fase da prática da cópia de pinturas tradicionais por meio da estampa era fundamental para a formação do aluno como concepção do conjunto pictórico, sobretudo de cenas religiosas e históricas. Assim analisando as composições gravadas do Museu D. João VI percebe-se um número relevante de assuntos bíblicos devocionais, principalmente da escola italiana⁷³.

As cenas religiosas incluem passagens bíblicas da Virgem com o Menino Jesus, tema que foi comum entre os artistas renascentistas, os quais tinham a intenção de interceder na sociedade em influência da Igreja Católica, promovendo a veneração de uma mulher pura e com semblante eternamente maternal. Em relação a esses modelos, no Museu se encontram quatro reproduções de obras – ou de partes de obras – de Rafael Sanzio (1483-1520), as quais relatam momentos históricos do antigo testamento, *La Madona del Pesce* (1512-14), *La visitation* (ca.1517), *La Grande Sainte Famille* (ca. 1518) e *La Sainte Famille, au pied du chêne* (ca. 1518).

O primeiro exemplo do gravador Charles Vitor Normand (1814-?), *La Madona del Pesce* (1512-14), é uma cena que narra o momento em que o Arcanjo Rafael está apresentando o jovem Tobias à Virgem e o menino, o qual segura um peixe, cuja vesícula biliar curou a cegueira de seu pai. Por fim, à direita está São Jerônimo, segurando um livro e acompanhado de um leão, seu principal atributo.

⁷³ Além das cópias de estampas Italianas no Museu D. João VI, há também cópias de pinturas Rafael Sanzio (1483-1520), Paolo Veronese (1528-1588), Tintoreto (1518-1594), Tiziano (ca. 1485-1576) e Dominico Zampieri (1581-1641). Ver: Museu D. João VI. Catálogo do Acervo de Artes Visuais. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 1996.

Embora essa estampa esteja apenas em contorno, percebe-se a preocupação do artista em buscar a melhor forma de representar os principais traços de Rafael. Nota-se que a estampa foi elaborada sobre um equilíbrio harmonioso, em que cada personagem, individualmente, se torna uma parte inseparável do todo, como na pintura original (figuras 20 e 21).



Figura 20 – La Madona del Pesce
Charles Vitor Normand - cópia em água-forte
Acervo do Museu D. João VI



Figura 21 – La Madona del Pesce
Rafael Sanzio – óleo sobre tela
Acervo do Museu do Prado

O mesmo acontece com a reprodução *La visitation* (ca.1517), que é composta por duas mulheres de diferentes idades. A mulher do lado esquerdo da imagem representa Santa Isabel e a do lado direito representa Maria grávida. Comparando a obra gravada com a pintura original – que possui uma paisagem ao fundo, com anjos voando graciosamente entre as nuvens e arbustos –, percebe-se que o gravador Normand, não se preocupou com o detalhamento do segundo plano e simplesmente o ignorou, enfatizando com traços bem definidos e delicados somente as personagens principais. (figuras 22 e 23).



Figura 22 – La Visitation
Charles Vitor Normand - cópia em aguá-forte
Acervo do Museu D. João VI



Figura 23 – La Visitation
Rafael Sanzio – óleo sobre tela
Acervo do Museu do Prado

Há ainda outra reprodução dessa pintura no Museu, que apresenta um detalhe da cabeça de Santa Isabel. Em relação às cabeças de esculturas analisadas anteriormente, essa estampa representa um nível elevado de desenho, pois o fragmento compara-se a uma cena compositiva completa, já que fornece um estudo de modelo bem elaborado, com o uso da técnica *sfumato* e um estudo de panejamento, com uma longa faixa de tecido enrolada em uma cabeça feminina que reproduz perfeitamente a estrutura formal pictórica utilizada por Rafael (figura 24).



Figura 24 – Estudo de fragmento compositivo
Massol – cópia em maneira de crayon
Acervo do Museu D. João VI

Além desta, há também no Museu duas outras reproduções de detalhe de cabeça de São José, que também são cópias de obras de Rafael. Esses fragmentos compositivos foram importantes para o estudo de desenho do aluno na Academia em relação à compreensão formal de figura masculina virtuosa e expressiva, com barbas e cabelos. Esses detalhes fazem parte de cenas pictóricas que narram histórias religiosas da Sagrada Família, as quais foram gravadas em maneira de crayon pelos artistas franceses Noël-François Bertrand (1785-1852)⁷⁴ e Antoine Hubert Levêfre (atuante entre 1804 e 1815).

O primeiro detalhe faz parte da pintura *La Grande Sainte Famille* (ca. 1518), em que os personagens bíblicos são Santa Isabel, São João ainda jovem e segurando uma cruz, dois anjos, a Virgem com o Menino Jesus e, finalmente, São José, ao lado direito da cena, encostado em um pavimento de mármore antigo e observando cuidadosamente a Virgem (figuras 25 e 26).

⁷⁴ Segundo o *Dictionnaire des artistes de l'École Française au XIX siècle*, de 1831, Noël-François Bertrand foi um dos discípulos de David que ajudou na elaboração do quadro *A Intervenção das Sabinas*.



Figura 25 – Estudo de fragmento compositivo
Noel-François Bertrand – cópia em maneira de crayon
Acervo do Museu D. João VI



Figura 26 – La Grande Sainte Famille
Rafael Sanzio – óleo sobre tela
Acervo do Museu do Louvre

Já o segundo fragmento, que é muito semelhante ao anterior, foi copiado do quadro *La Sainte Famille, au pied du chêne* (ca. 1518), em que São José foi representado com a mesma estrutura formal, ou seja, apoiado em uma ruína clássica, olha verticalmente para a Virgem com o Menino Jesus (figuras 27 e 28). Assim, ao relacionar as estampas com as pinturas, é possível notar a semelhança estrutural da postura e da direção do olhar brando de ambas as figuras.



Figura 27 – Estudo de fragmento compositivo
Antoine Hubert Lefèvre – cópia em maneira de crayon
Acervo do Museu D. João VI



Figura 28 – La Sainte Famille
Rafael Sanzio – óleo sobre tela
Acervo do Museu do Prado

Como a Academia tinha a pretensão pedagógica de instruir um desenho preciso, refinado e minucioso, baseado nos estilos diferenciados europeus, chegou a adquirir, além das reproduções de quadros renascentistas mencionados anteriormente, cópias de estampas de pinturas barrocas, sobretudo italianas. A famosa cena de David com a cabeça cortada de Golias, do pintor italiano Guido Reni (1575-1642), é uma delas. Ao relacionar a litografia com a pintura original, percebem-se algumas diferenças na solução estrutural dada pelos artistas. O pintor resolveu a composição pictórica no primeiro plano, com linhas horizontais, paralelas e verticais, simulando pouca profundidade. Já a imagem gravada invertida no século XIX, por Bernard Romain Julien, induz profundidade, sugerindo planos diferentes que causam uma sensação equilibrada em todo conjunto (figuras 29 e 30). Aparentemente, Julien quis inserir no seu curso *“Grand étude aux deux crayon”* uma cópia de pintura religiosa em que o aluno pudesse aplicar todos os requisitos técnicos de desenho, para os quais teria sido treinado até então.



Figura 29 – Estudo de cena religiosa
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Grand étude aux deux crayon n.52
Acervo do Museu D. João VI



Figura 30 – David e Golias
Guido Reni – óleo sobre tela
Acervo do Museu do Louvre

Entretanto, outra cópia de pintura que se destaca é a litografia da *La vierge aux raisin* (1640-50), do pintor barroco francês Pierre Mignard (1612-1695)⁷⁵. Na composição, a Virgem aparece segurando graciosamente no braço esquerdo o menino Jesus e na mão direita um cacho de uvas, o qual representa o símbolo da eucaristia. Assim, por mais que, a origem do pintor seja francesa, sua composição evidencia o estilo barroco italiano⁷⁶. Já a cópia de estampa, além de resgatar o estilo de Mignard, revela principalmente os traços graciosos do gravador francês Julien. Além disso, possui muitos elementos compositivos necessários para aprimoramento do desenho, como: figura humana feminina e de criança, mobiliário, frutas simbólicas, demarcação do claro e escuro nos panejamentos delicados, luz projetada apenas em um ponto e planos destacados por meio de nuances em cinza (figuras 31 e 32).

⁷⁵ Como o pintor Pierre Mignard morou e estudou na Itália por vinte e dois anos e retornou a França somente em 1652, ao elaborar a pintura citada acima ele ainda estava morando na Itália.

⁷⁶ Essa estampa faz parte da coleção "Grand étude aux deux crayons n. 129" de Bernard Romain Julien.



Figura 31 – Estudo de cena religiosa
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Grand étude aux deux crayon n.129
Acervo do Museu D. João VI



Figura 32 – La vierge aux raisin
Pierre Mignard – óleo sobre tela
Acervo do Museu do Louvre

Artistas de grande importância nos oitocentos, como Girodet-Trioson (1767-1824) e Henri-Frédéric Schopin (1804-1880)⁷⁷, se destacaram também com pinturas religiosas. O primeiro ganhou o Prêmio de Roma em 1789 e foi estudar por cinco anos na Itália. Ao voltar para França em 1795, passou algum tempo retratando membros da família de Napoleão e, somente no Salão de 1806, com o quadro *Cena do Dilúvio*, conquistou a atenção definitivamente dos parisienses. Observando a pintura, percebe-se que a composição retrata, de uma maneira dramática e grandiosa, o desespero de uma família tentando se salvar do dilúvio em uma árvore. No entanto, cada estampa que se encontra no Museu apresenta um fragmento compositivo da cena, como uma cabeça feminina, duas figuras masculinas e três figuras que representam uma mulher, um homem e uma criança. Em particular, cada personagem foi representado com idades, massas corporais e expressões diferentes. E estruturalmente as figuras estão posicionadas em linhas diagonais e paralelas, as quais equilibram toda a cena acrobática. Provavelmente, copiar esse tema trágico em que as figuras são exageradamente representadas com gestos agressivos e pavorosos foi profundamente válido para os alunos da Academia Imperial, pois ao receber encomendas de cenas históricas dramáticas

⁷⁷ Schopin foi aluno de Antoine-Jean Gros (1771- 1835), que foi discípulo de David.

desse porte, já teriam uma idéia de como resolver várias questões técnicas e estruturais (figuras 33, 34, 35 e 36)⁷⁸.



Figura 33 – Cena do Dilúvio
Girodet-Trioson – óleo sobre tela
Acervo do Museu do Louvre



Figura 34 – Estudo de fragmento compositivo
Alexis- François Girard – cópia em maneira de crayon
Desenho de Edmé-Gratien Parizeau
Acervo do Museu D. João VI



Figura 35 – Estudo de fragmento compositivo
Alexis- François Girard – cópia em maneira de crayon
Desenho de Edmé-Gratien Parizeau
Acervo do Museu D. João VI



Figura 36 – Estudo de fragmento compositivo
Henri Guillaume Chatillon – cópia em maneira crayon
Desenho François Gédéon Reverdin
Acervo do Museu D. João VI

⁷⁸ É perceptível que este grupo de estampas volta-se para a tendência romântica. As estampas também estão enraizadas nos ensinamentos primórdios da Escola de David, pois entre as imagens citadas acima, duas estampas foram gravadas por Alexis François Girard (1787-1870), o qual copiou os desenhos do artista francês Edmé-Gratien Parizeau (1783- ?), que foi discípulo de David. O outro detalhe gravado por Henri Guillaume Chatillon (1780-1856) é do desenho de François-Gédéon Reverdin que também foi aluno de David. Porém, o responsável pela pintura a Cena do Dilúvio, Girodet-Trioson, também foi um dos alunos mais brilhante que passou no ateliê do grande mestre.

Outra estampa de grande relevância que se encontra no acervo é a cópia de Julien sobre a obra do pintor francês Schopin, que narra o julgamento de Salomão sobre duas mulheres que afirmavam ser a mãe da mesma criança⁷⁹. No Museu, o detalhe reproduzido mostra exatamente o momento mais tenso da história, com a mãe protegendo seu filho de maneira desesperada. Examinando o desenho gravado é perceptível, a atenção dada pelo gravador para o vestido da mulher que ocupa quase toda a prancha. O drapejamento, bem definido por luzes e sombras, causa um ritmo agressivo bem propício à cena relatada⁸⁰. Há cópias desta estampa, feitas por alunos da Academia Imperial em carvão sobre papel na década de 1860. Os autores são F. L. Pinna (atuante na 2ª metade do século XIX) e Pereira da Silva Manuel Poluceno (atuante na 2ª metade do século XIX) (figuras 37, 38, 39 e 40). Seguindo a mesma linha de estudos de panejamentos, encontram-se duas cópias religiosas de estampas no acervo desenho de figuras imaculadas e de anjos⁸¹.



Figura 37 – O julgamento de Salomão
Henri-Frédéric Schopin – óleo sobre tela
Coleção particular



Figura 38 – Estudo de fragmento compositivo
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Grand étude aux deux crayon n.29
Acervo do Museu D. João VI

⁷⁹ Diz a lenda que duas mulheres procuraram o Rei Salomão dizendo que viviam na mesma casa e ali cada uma teve um filho. Certa noite, o filho de uma delas morreu e a mãe do filho morto trocou as duas crianças. Diante dessa situação, Salomão ordenou cortar a criança ao meio para que as duas ficassem cada qual com sua parte. Mas, diante desta ordem, imediatamente a mãe verdadeira se manifestou, protegendo o filho da sentença. Diante disso, o Rei Salomão ordenou que a criança ficasse com a mãe protetora, tendo julgado-a como sendo a mãe verdadeira.

⁸⁰ Essa estampa faz parte do curso de Bernard Romain Julien, que se chama "Grand étude aux deux crayon n.29".

⁸¹ Ver anexo J.



Figura 39 – Estudo de fragmento compositivo
Pereira da Silva Manuel Poluceno – cópia em
carvão/giz/papel
Acervo do Museu D. João VI



Figura 40 – Estudo de fragmento compositivo
F. L. Pianna - cópia em carvão/papel
Acervo do Museu D. João VI

Além da temática religiosa, outros temas muito utilizados na Academia para o aprendizado de desenho foram os associados à mitologia greco-romana e aos romances orientalistas e literários. Assim, entre as pinturas que foram elaboradas e narraram histórias monumentais da mitologia no século XIX, se destacam no acervo algumas cópias em litografia do quadro *A Intervenção das Sabinas*, do pintor Jacques-Louis David (1748-1825). Essa batalha lendária romana, do século VIII aC., foi reproduzida por vários artistas nos oitocentos, sobretudo pelo gravador que se encontra no acervo como Noël François Bertrand (1785-1852)⁸². Um dos modelos representa Hersília, personagem central e apaziguadora do conflito entre romanos e sabinos. Já outro exemplo é um grupo de duas cabeças de crianças (filhos de Hersília). Provavelmente, a relevância desses detalhes compositivos mitológicos para o ensino de desenho está no estudo voltado para a sensualidade da figura feminina clássica e no estudo expressivo gestual agressivo e de pavor, sobretudo de crianças (figuras 41, 42 e 43).

⁸² Ambas as estampas são cópias dos desenhos de Eugène Bourgeois.



Figura 41 – A intervenção das Sabinas
Jacques-Louis David – óleo sobre tela
Acervo do Museu do Louvre



Figura 42 – Estudo de fragmento compositivo
Noel-François Bernard – cópia em maneira crayon
Desenho de Eugène Bourgeois
Acervo do Museu D. João VI



Figura 43 – Estudo de fragmento compositivo
Noel-François Bernard – cópia em maneira crayon
Desenho de Eugène Bourgeois
Acervo do Museu D. João VI

Outra cópia de grande valia que foi exibida no Salão de Paris em 1824, é do romance grego de *Dafine e Cloé*, de François Gérard (1770-1837)⁸³. Ao comparar

⁸³ Gérard entrou para o ateliê de David em 1786. Posteriormente, participou do Salão de 1798 com o quadro *Psique e Cupido*, que hoje faz parte da coleção do Museu do Louvre.

o quadro com a cópia gravada, é possível perceber que o gravador se preocupou em destacar somente as figuras principais, valorizando-as no espaço, ou seja, fazendo com que elas ocupassem toda a área da prancha em detrimento à exuberante paisagem de fundo que predomina na composição original⁸⁴. Destacam-se ainda as nuances delicadas de luzes e sombras, indispensáveis ao aperfeiçoamento do desenho e presentes nos drapejamentos e na suavidade de passagem dos planos (figuras 44 e 45).



Figura 44 – Estudo de fragmento compositivo
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Nouveaux groupes aux deux crayon n. 2
Acervo do Museu D. João VI



Figura 45 – Dafine e Cloé
François Gérard – óleo sobre tela
Acervo do Museu do Louvre

Entre as estampas adquiridas pela Academia, as cópias dos romances pictóricos orientalistas e literários eram, em geral, marcadas por episódios de referências heróicas, dramáticas ou violentas.

Assim, há no acervo estampas que demonstram uma beleza deslumbrante da cultura oriental em fragmentos compositivos com figuras humanas enfeitadas com objetos exóticos como jóias, bordados, tecidos, armas e animais⁸⁵.

⁸⁴ Essa estampa foi gravada e ilustrada por Bernard Romain Julien e faz parte da coleção "*Nouveaux groupes aux deux crayons n.28*".

⁸⁵ Sobre a pintura romântica acadêmica no Brasil ver: SÁ, Ivan Coelho de. A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o pompierismo francês: o caso de Pedro Américo. Dissertação de mestrado do PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 1995.

Tais estampas foram elaboradas a partir de pinturas de grandes mestres como Girodet-Trioson (1767-1824), Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (1790- 1870) e Émile-Jean Horace Vernet (1789-1863), as quais representam perfeitamente o fascínio por um mundo totalmente desconhecido, que surgiu entre os artistas no decorrer do século XIX⁸⁶.

Entre os fragmentos compositivos gravados selecionados para análise está *A Revolta numa Mesquita do Cairo* que foi encomendada a Girodet por Napoleão Bonaparte, para comemorar suas conquistas militares no Egito no final do século XVIII. A pintura retrata um conflito confuso, brutal e tenso de uma revolta egípcia contra os franceses. Assim, observando atentamente para cena percebe-se que duas figuras masculinas se destacam entre os personagens. Os detalhes dessas figuras estão no acervo e fornecem, de uma maneira admirável, recursos técnicos e formais de fisionomia, roupagens e acessórios típicos dos costumes tradicionais do oriente. Além disso, há um importante estudo de musculatura, de uma figura masculina com características de um egípcio rude, que luta (neste caso contra um soldado napoleônico) para defender seu líder, caído em seus braços. São perceptíveis fortes linhas diagonais e a transmissão de uma emoção elevada nas figuras características típicas de uma cena romântica (figuras 46, 47 e 48).

⁸⁶ As cópias das pinturas de Monvoisin e Vernet fazem parte da coleção de Bernard Romain Julien "Grand étude aux deux crayon n. 16, 37 e 41". Infelizmente, ao longo da pesquisa, não foi possível encontrar as referências pictóricas originais, diferentemente dos modelos da obra de Girodet, que foi novamente gravada por Alex François Girard e, ilustrada por Edmé-Gratien Parizeau e François Gédéon Reverdin.



Figura 46 – A revolta numa Mesquita do Cairo
Girodet- Trioson – óleo sobre tela
Acervo do Museu de Versalhes



Figura 47 – Estudo de fragmento compositivo
Alexis François Girard – cópia em maneira de crayon
Desenho de Edmé-Gratien Parizeau
Acervo do Museu D. João VI



Figura 48 – Estudo de fragmento compositivo
Alexis François Girard – cópia em maneira de crayon
Desenho de Francis Gédéon Reverdin
Acervo do Museu D. João VI

Outra cópia de fragmento de pintura de grande importância é a da cena do romance literário *Sepultamento de Atalá*⁸⁷, elaborada também por Girodet-Trioson. Trioson exibiu essa pintura no Salão de 1808 em Paris, onde foi amplamente aclamado por retratar uma cena totalmente enraizada nas tradições. Assim, Girodet eleva um assunto de literatura contemporânea de época para o

⁸⁷ Romance popular escrito por François René Chateaubriand, em 1801.

status de uma importante composição pictórica. A estampa retrata o busto de Atalá, onde harmoniosamente o seu rosto é alinhado sobre os efeitos de luzes e sombras, os quais exaltam ternura, emoção, religiosidade e sensualidade da figura feminina morta. Há ainda, na coleção de desenho do Museu, uma cópia do busto de Atalá, em carvão sobre papel, do aluno Antônio Araujo de Souza Lobo (1840-1909), demonstrando o uso da estampa no aprendizado do desenho (figuras 49, 50 e 51).



Figura 49 – O sepultamento de Atalá
Girodet-Trioson – óleo sobre tela
Acervo do Museu do Louvre



Figura 50 – Estudo de fragmento compositivo
Alexis François Girard – cópia em maneira de crayon
Desenho Francis Gédéon Reverdin
Acervo do Museu D. João VI



Figura 51 – Estudo de fragmento compositivo
Antônio Araújo de Sousa Lobo - cópia em carvão/papel
Acervo do Museu D. João VI

Outra temática muito importante para o aprendizado de desenho é a da cópia de retratos⁸⁸. A maioria dos retratos gravados do século XIX, que se encontram no Museu, é representada por mulheres belas, elegantes, bem vestidas e enfeitadas com flores nos cabelos. Com títulos alegóricos como *Le soir*, *Le belle saison*⁸⁹, *Mois de Mai*⁹⁰, *La perle d'orient*, *Roses et papillon*⁹¹, *Le Camélia*, *Paquerette*⁹², *La Perruche*⁹³ e *Le Plaisir*⁹⁴, chamam mais atenção. Provavelmente, essas estampas foram utilizadas para compreensão da representação figurada dos efeitos da natureza por meio das formas femininas, que eram, até então, concebidas pelos alunos como figuras endeusadas ou imaculadas (figuras 52 e 53).

⁸⁸ No acervo do Museu D. João VI, a maioria das estampas de retrato é do século XVII. Contudo, há um conjunto destas estampas que datam do século XIX. Somente entre estas últimas foram realizadas análises neste trabalho. Algumas delas estão no anexo L.

⁸⁹ As estampas *Le soir* e *Le belle saison* foram gravadas pelo italiano Michele Fanoli (1807- 1876) e são cópias de pinturas do pintor francês Joseph-Désiré Court (1795-1865). Em 1817, Court entrou para a Académie des Beaux- Arts em Paris, onde estudou com Gros. Em 1821, ganhou o Prêmio de Roma com o quadro *Samson livre les Philistins par Dalila*. Em 1827, expôs os quadros *Cena do Dilúvio* e *Morte de Cesar*, os quais fizeram bastante sucesso na França.

⁹⁰ Esta estampa também faz parte da série de Bernard Romain Julien, do curso *Grand étude aux deux crayon n. 109*. Mas a imagem é cópia da pintura do francês Charles Landelle (1812-1908), que foi aluno de Paul Delaroche e Ary Scheffer. Landelle ficou conhecido a partir da sua participação do Salão de Paris de 1841, chegando a ganhar medalhas em 1842 e 1855. Pintou muitos retratos, imagens religiosas, alegóricas e cenas históricas, mas alcançou popularidade considerável como pintor de retratos orientalistas. Entre suas viagens no estrangeiro fez cinco visitas ao Norte de África e do Oriente Médio, entre 1853 e 1877.

⁹¹ Essas alegorias, que também foram gravadas por Michele Fanoli, são cópias de pinturas do francês Joseph-Constant Brochart (1816-1899).

⁹² As litografias também são de Michele Fanoli, mas infelizmente no decorrer da pesquisa não foi possível descobrir os responsáveis das obras originais.

⁹³ A alegoria foi gravada por Emile Lassale (1813-1871) menciona um fascículo não identificado, especificado na prancha *Étude choisies n. 47*. A estrutura formal dessa estampa é muito semelhante a uma pintura em óleo sobre metal (ca. 1832), do francês Charles Louis Bazin (1802-1859).

⁹⁴ Essa alegoria foi gravada por Jean Baptiste Adolphe Lafosse (1810-1879).



Figura 52 – Estudo de retrato feminino – La Parruche
Emile Lassale – cópia em litografia
Cópia da pintura de (talvez de Bazin)
Acervo do Museu D. João VI



Figura 53 – A mulher e o papagaio (ca. 1832)
Charles Louis Bazin – óleo sobre metal
Cópia da pintura de Bernards
Acervo da Galeria One of a Kind Antiques

Entretanto, apesar da preocupação da Academia Imperial de Belas Artes em instruir nos seus alunos os aspectos formais da figura feminina, percebe-se que, até este momento, o ensino se prendia principalmente na representação da figura humana masculina, até porque a fase final da prática da cópia plana do ensino de desenho se dava com estampas de modelos vivos masculinos.

3.1.3 A estampa de figura ao natural – fase final do ensino de desenho

A partir do momento em que o aluno superava os moldes de figuras escultóricas antigas e as representações pictóricas dos mestres antigos, ele era imediatamente instruído a praticar a cópia de estampa de modelos vivos. No Museu D. João VI constam apenas onze estampas dessa temática e nenhuma é do sexo feminino. Como foi mencionado, de acordo com os princípios metodológicos acadêmicos, os estudantes aprendiam a desenhar a figura feminina por meio da cópia de esculturas e pinturas antigas.

Assim, a prática da cópia se iniciava com pranchas gravadas de figuras humanas de poses variadas, completamente nuas. Somente depois desta etapa, os alunos passavam a reproduzir modelos acompanhados de acessórios e modestamente cobertos com tecidos drapejados na região genital. As primeiras estampas analisadas apresentam-se em contornos, sem feições faciais e com sutis conotações de volume em alguns pontos, o que direcionava ao aluno como capturar os pontos mais salientes da figura humana. Nessa fase, eles eram conduzidos a buscarem a total perfeição do corpo humano por meio da harmonia das linhas, como nos estágios anteriores, sobretudo da estatuária. Na maioria das vezes, esses modelos contornados eram desenhados em segmentos de reta, onde as articulações eram elaboradas em ângulos agudos, os quais simplificavam as curvas de braços e pernas. No acervo há duas estampas com essas características e que são originárias do *Cours de dessin* de Charles Bargue⁹⁵ (figuras 54 e 55).



Figura 54 – Estudo de modelo nu
Charles Bargue – cópia em litografia
Cours de dessin – plate III, 1
Acervo do Museu D. João VI



Figura 55 – Estudo de modelo
Charles Bargue – cópia em litografia
Cours de dessin – plate III, 44
Acervo do Museu D. João VI

Outras estampas de nível mais avançado também chamam atenção, como é o caso de um modelo nu, com braços erguidos para frente e pernas entreabertas em posições e ângulos diferentes. Ao observar essa figura, percebe-se uma massa corporal muito contraída devido à pose complexa em que se encontra o

⁹⁵As duas estampas foram reproduzidas pela editora Goupil, a qual foi responsável pela edição do *Cours de dessin*, de Charles Bargue. No Museu elas estão registradas como autor não identificado.

modelo, o que de certa forma expressa um desconforto. O estudo também demonstra um desenho gravado exageradamente cuidadoso nos volumes dos músculos por meio de contrastes de luzes e sombras (figura 56).



Figura 56 – Estudo de modelo nu
 Autor não identificado – cópia em litografia
 Coleção Academie aux deux crayon n.5
 Acervo do Museu D. João VI

Por sua vez, a série de estampas denominada *Nouvelles académies* do litógrafo Julien, apresenta poses variadas, em que as figuras expressam nenhum incômodo por posar, por meio de gestos sutis e descontraídos⁹⁶. Cada figura é acompanhada por um elemento decorativo, como tecido, pele de animal, chapeu, prancheta, cajado ou escudo, cuja função era deixar a composição mais nobre. Seguindo a mesma linha, há outra estampa de Julien, que se encontra no acervo do Museu, juntamente com uma cópia em carvão sobre papel datada de 1843, do aluno Francisco de Paula Medeiros Gomes (ativo em meados do século XIX) (figura 57).

⁹⁶ No acervo há cinco estampas dessa coleção. Ver anexo K.



Figura 57 – Estudo de modelo
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Acervo do Museu D. João VI

A cópia deste modelo vivo consiste em uma figura em que o modelo está com o joelho direito no chão. Seu corpo se equilibra harmoniosamente sobre este joelho e sobre uma coluna rígida antiga. Diagonalmente, o braço esquerdo do modelo está apontando para a mesma direção de seu pé esquerdo, o que conduz perfeitamente o rumo do olhar do espectador. Já a composição do tecido, que começa em sua coxa e vai até chão transmitindo um movimento sinuoso por meio das luzes e sombras, é semelhante aos panejamentos dos desnudos escultóricos da antiguidade clássica, da fase preliminar. Contudo, entre todas as questões formais e técnicas que essa figura fornece, para o estudo de desenho, há que se destacar a expressão atenta e desesperada do olhar do modelo (figura 58).



Figura 58 – Estudo de modelo
Francisco de Paula Medeiros Gomes - cópia em carvão/papel
Acervo do Museu D. João VI

As duas últimas figuras gravadas ao natural do acervo do Museu são estampas clássicas, feitas por ex-alunos de David. A primeira estampa foi gravada por Jean Simon Narcisse (1796-?), que copiou o desenho de Marc-Antoine Hervier (ativo no século XIX)⁹⁷. A cena é de um soldado sentado numa estrutura de mármore, com músculos exaltados e contraídos devido à curvatura de seu corpo para baixo (figura 59). Já a segunda, em que o modelo está mais descontraído, com um cajado e um tecido e recostado em uma ruína antiga (figura 60). A estampa, que possui ao fundo uma paisagem quase imperceptível, foi gravada por J. F. Cazenave (1770-?), que copiou o desenho de Pierre-Claude Gautherot (1769-1825)⁹⁸.

⁹⁷ Marc-Antoine Hervier foi freqüentador do ateliê de David.

⁹⁸ Gautherot foi aluno de David em 1787.



Figura 59 – Estudo de modelo
Jean Simon Narcisse Penot – cópia em litografia
Desenho de Marc-Antoine Hervier
Acervo do Museu D. João VI



Figura 60 – Estudo de modelo
J. F. Cazenave – cópia em maneira de crayon
Desenho de Pierre-Claude Gautherot
Acervo do Museu D. João VI

Em síntese, ao analisar o conjunto gravado de figuras de modelo vivo, sem dúvida nenhuma, é possível compreender questões profundas para um bom desenho, baseado nos padrões clássicos – com proporcionalidade, equilíbrio, harmonia, simetria e perspectiva –, cuja aplicação de técnicas já deveria estar praticamente dominada pelo aluno.

Considerações Finais

Após investigar o papel da estampa didática no ensino artístico brasileiro, em especial na Academia Imperial de Belas Artes e ao analisar as estampas didáticas do acervo do Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é possível chegar a algumas conclusões sobre o tema. Contudo, cabe destacar que esta pesquisa não esgota o tema e tampouco as possibilidades de diferentes análises do acervo de estampas do Museu D. João VI, sendo desejável, portanto, o desenvolvimento de novas pesquisas que promovam novos olhares e maior aprofundamento em questões correlatas.

Primeiramente, conclui-se que o processo da gravura que se desenvolveu ao longo do século XIX, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, assumiu um perfil mais documental, comercial e utilitário do que artístico, embora tenham existido tentativas de elevar o papel e a importância do processo de gravura nas artes brasileiras. Entre os fatos que poderiam influenciar mudanças a respeito desse perfil estão a chegada do gravador Charles Simon Pradier em 1816, a proposta de Lebreton para criar um curso de gravura na Escola de Artes e Ofícios e a criação oficial da Academia Imperial de Belas Artes, em 1820. Porém, diante de acontecimentos inesperados, como o retorno de Pradier, único professor de gravura plana, à Europa em 1818, a morte de Lebreton em 1819 e a nomeação do português Henrique José da Silva ao cargo de diretor da Academia em 1820, infelizmente, isso não foi possível.

No entanto, embora o processo de gravura não tenha conseguido o papel esperado nas artes brasileiras do século XIX, as estampas gravadas na Europa naquele período foram muito utilizadas e tiveram grande importância para o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes. A gravura, como propagadora de obras artísticas europeias e como base de orientação técnica, desempenhou um papel fundamental como ferramenta didática, sobretudo no ensino do desenho. E isso se deu especialmente porque a Academia brasileira seguiu os mesmos padrões metodológicos da *École* de Paris, em que o ensino de desenho se dividia em três momentos distintos, porém inseparáveis: a cópia de estampas, a cópia de moldes de gesso e o desenho de modelo vivo.

Entretanto, em relação ao processo de ensino citado acima, esta pesquisa se dedicou somente ao grupo de estampas do século XIX, que se encontra no Museu D. João VI / EBA / UFRJ. A coleção analisada representa as principais escolas tradicionais da Europa – francesa e italiana –, além de períodos variados e diferenciados – renascimento, barroco, neoclássico e romantismo.

Outro aspecto importante identificado na pesquisa foi o de que determinadas informações encontradas nas pranchas gravadas indicam fascículos didáticos de desenhos, que foram elaborados por grandes artistas europeus nos oitocentos e cujo objetivo era instruir o refinamento e o bom gosto da arte do desenho aos alunos de belas artes. Entre os que foram identificados na coleção do Museu D. João VI estão os cursos de Bernard Romain Julien, Charles Barye, Josephine Ducollet, Eugène Bourgeois, Girodet-Trioson e François Gédéon Reverdin.

Neste caso, a pesquisa deduziu que a instrução do aluno na Academia prosseguia em uma metodologia sistematizada, rigorosa e padronizada por meio da prática da cópia de obras da antiguidade clássica e dos mestres antigos tradicionais, por mais que, ainda no decorrer do século XIX, tenham surgido questionamentos por parte de alguns membros da Academia, que julgavam a cópia de estampas como uma forma imprópria de aprendizado do desenho.

Diante disso, é possível afirmar que o conjunto de estampas didáticas do acervo do Museu D. João VI está relacionado com o processo inicial de instrução de desenho, em que o desenvolvimento técnico e mental acontecia por meio de exercícios sequenciais de observação de estampas, iniciando em partes anatômicas e seguindo até a figura humana inteira. O estágio do ensino baseado nas estampas era dividido em três partes importantes: cópias de estampas de esculturas da antiguidade clássica, de partes anatômicas até o corpo completo; cópias de estampas de composições dos mestres antigos; e, finalmente, cópias de estampas de modelos vivos.

O primeiro grupo de estampas, de esculturas gregas e romanas, era direcionado aos alunos iniciantes do curso de desenho, pois a maioria dos fragmentos anatômicos é representada apenas com contornos, pouco jogo de luz e sombra e insinuações de volume em alguns pontos. Com a pesquisa, pode-se ressaltar também a predominância de três artistas nessa fase de elementos fragmentados: Josephine Ducollet, Eugène Bourgeois e Girodet-Trioson.

Já no conjunto de reproduções de obras dos grandes mestres, foi constatado que estas estampas são reproduções de artistas renomados do século XIX, que atuavam nos salões parisienses e que frequentavam os famosos ateliês franceses, como o de Jacques-Louis David. Tais imagens gravadas foram utilizadas pela Academia para a prática da cópia, como referências da tradição artística europeia. Sendo assim, cabe ressaltar outro ponto importante, que corrobora com a afirmação de uso dessa prática, que é a existência no acervo do Museu de cópias de desenho, em carvão sobre papel, de algumas das estampas. Além disso, cabe chamar atenção também para a temática variada e de grande relevância deste grupo estampas, em que constam cenas religiosas, históricas, literárias, alegóricas e de retrato, as quais tiveram grande valia para o ensino de desenho.

Já no que diz respeito ao grupo final, de estampas de modelo vivo, pode-se concluir que as figuras são apresentadas em diferentes posições consideradas nobres e clássicas, que vão desde figuras apenas em contorno até figuras com volumes bem definidos e com feições faciais expressivas. Outro ponto de destaque é a predominância da série de estampas do curso de Bernard Romain Julien, que seguem uma padronização estilística. Além, disso, encontram-se também, modelos gravados de desenhos de modelos vivos, elaborados por discípulos de David.

Por fim, diante de tudo isso, conclui-se ainda que a base do desenho acadêmico do século XIX na Academia Imperial de Belas Artes esteve concentrada na compreensão da figura humana, pois em todas as estampas o corpo humano é representado como o ponto crucial para o entendimento pleno de todas as coisas.

Referências

ACKERMAN, Gerald M. **Charles Bargue with the collaboration of Jean-Léon Gérôme – Drawing Course**. New York: ACR Edition, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

_____. Clássico e Romântico. In: **Arte moderna**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, p.11, 1992.

_____. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Ed. Estampa, 1994.

_____. **História da Arte Italiana**. São Paulo: Ed. Cosac & Naift, v. 1, 2003.

_____. **História da Arte Italiana**. São Paulo: Ed. Cosac & Naift, v. 2, 2003.

_____. **História da Arte Italiana**. São Paulo: Ed. Cosac & Naift, v. 3, 2003.

_____. O valor crítico da “Gravura de Tradução”. In: **Imagem e Persuasão**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, p.16, 2004.

BANCO DE DADOS DO MDJVI. Disponível em: <www.museu.eba.ufrj.br>. Acesso em: 28 jan. 2010.

BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. **A Missão Francesa**. Rio de Janeiro: Ed. Sextante Artes, 2003.

BARATA, Mário. O Manuscrito inédito de Lebreton - sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816. In: **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: n.14, 1959.

_____. Raízes e aspectos da história do ensino artístico no Brasil. In: **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, n. XII, 1966.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente – pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra S/A, 1991.

_____. **Sombras e luzes**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1997.

BELCHIOR, Elysio de Oliveira de. O Colégio Real de Fábricas do Rio de Janeiro. In: **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro: n.380/381, 1993.

BERALDI, Henri. **Les graveurs du XIX^e siècle guide de l’amateur d’estampes modernes**. Paris: Ed. Libraire L. Conquet, 1889.

BLANC, Charles. **Gramatica de las Artes del Dibujo**. Buenos Aires: Ed. Victor Lerú, 1947.

BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOIME, Albert. **The academy and french painting in the nineteenth century**. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

_____. **Le Musée des Copies**. Artigo publicado na Gazette des Beaux-Arts. 1964. Disponível em: <<http://www.albertboime.com/>>. Acesso em: 28 nov. 2009.

BORNHEIM, Gerd. Imitação e cópia. In: **Brecht – A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, p. 341, 1992.

BOSSE, Abraham. **Tratado de gravura: água-forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce**. Lisboa: Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, 1801.

BRAS, Gérard. Arte e Imitação. In: **Hegel e a Arte – Uma apresentação da Estética**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1989.

BRITISH MUSEUM. **Index of artists represented in the department of prints and drawings in the British Museum**. Londres: vol.II, 1896. Disponível em: <<http://archive.org>>. Acesso em: 2 nov. 2009.

BYNGTON, Elisa. **O projeto do renascimento**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. Pinakotheke, v.1, 1983.

_____. **História da Pintura Brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. Pinakotheke, v.2, 1983.

_____. **História da Pintura Brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. Pinakotheke, v.3, 1983.

_____. **História da Pintura Brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. Pinakotheke, v.4, 1983.

_____. **História da Pintura Brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. Pinakotheke, v.5, 1983.

_____. Artes plásticas e ensino artístico no Rio de Janeiro. In: **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, n. XI, 1965.

CARDOSO, Pedro Sánchez. **As lithos edições de arte e as transições de uso das técnicas de reprodução de imagens**. Dissertação de Mestrado da PUC do Rio de Janeiro: 2008.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte**. São Paulo: EDUSC, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

CCBB. **Impressões originais: A gravura desde o século XV**. Rio de Janeiro: 2007.

CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL. **Entre duas modernidades do Neoclassicismo ao Pós-impressionismo na coleção do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ed. Artviva Produção Cultural, 2004.

CIPINIUK, Alberto. 180 anos da Escola das Belas Artes/UFRJ. In: **A pedagogia artística de Lebreton**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX**. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

CONDURU, Roberto. E. H. Gombrich: Refinamento e Inovação. In: **Anais do 5º encontro do mestrado em História da Artes EBA/UFRJ**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CORTELAZZO, Patricia Rita. **O ensino de desenho na Academia Imperial de Belas Artes e o Acervo do Museu D. João VI (1820-1851)**. Dissertação de Mestrado do centro de Artes da UNICAMP. Campinas, 2004.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, v. 1, 2005.

_____. O Museu da Escola de Belas Artes. In: **Arquivos da Escola de Belas Artes/UFRJ**. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 15, 1999.

DASILVA, Orlando. **A arte maior da gravura**. São Paulo: Ed. Espade, 1976.

DIAS, Eliane. **Um breve percurso pela história do modelo vivo no século XIX – princípios do método, a importância de Viollet le Duc e o uso da fotografia**. Rio de Janeiro: 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm. Acesso em: 3 fev. 2008.

_____. A consolidação da Academia e os modelos clássicos de ensino. In: **Paisagem e Academia – Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.

EICHENBERG, Fritz. **The art of the print: masterpieces, history, techniques**. New York, 1976.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino de arquitetura no Brasil no século 19 – uma contribuição ao estudo do tema. In: **Revista do Mestrado em História da Arte EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

_____. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes. In: **185 anos de Escola de Belas Artes/UFRJ**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002.

_____. Primeiros Escritos. In: **A pintura nas exposições gerais da Academia Imperial das Belas Artes**. Rio de Janeiro: LABHO, n.6, 2001.

_____. **Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850/1890**. Tese de doutorado do programa de pós-graduação em História Social do ICS/UFRJ. Rio de Janeiro: 2001.

_____. Os Painéis em Grotresco das Loggias de Rafael. Uma coleção do Museu do D. João VI/Escola de Belas Artes/UFRJ. In: **Arquivos da Escola de Belas Artes/UFRJ**. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 16, 2003.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra**. São Paulo: Ed. Edusp, 1994.

FILHO, Adolfo de los Rios. **O ensino artístico – subsídio para a sua história**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1938.

_____. **Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Empresa a noite, 1941.

_____. **Subsídios para a história da Escultura, Gravura e Desenho**. Rio de Janeiro: IHGB, v. 296, 1972.

_____. **O Rio de Janeiro Imperial**. Rio de Janeiro: Ed. Univercidade, 2000.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001.

GABET, Charles H. J. **Dictionnaire de artistes de l'École Française au XIX Siècle – peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale**. Paris: Ed. Elibron Classis, 2005. (1ª edição foi em 1831).

GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954.

_____. **Manoel Araújo Porto Alegre - sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: SPHAN, n. 14, 1959.

_____. Museu e restauração de obras de arte. In: **Arquivos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1967.

_____. **João Zeferino da Costa**. Rio de Janeiro: 1973.

GOLDSTEIN, Carl. The Copy. In: **Teaching Art - Academies and Schools from Vasari to Albers**. United States: Cambridge University, 1996.

GOMBRICH, E. H. Tradição e Criatividade. In: **Seminário realizado na Fundação do Palácio Real**. Holanda: 1982.

_____. **Fórmula e experiência.** In: **Arte e Ilusão.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

_____. **A história da arte.** Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1999.

_____. **La necesidad de la tradición.** In: **Tributos - version cultural de nuestras tradiciones.** Mexico: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1991.

GRAVURA BRASILEIRA HOJE. **Depoimentos.** Rio de Janeiro: SESC da Tijuca, v.I, 1996.

_____. **Depoimentos.** Rio de Janeiro: SESC da Tijuca, v.II, 1996.

_____. **Depoimentos.** Rio de Janeiro: SESC da Tijuca, v.III, 1997.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história.** São Paulo: Edusp, 2005.

HANNAH, Levy. **Modelos europeus na pintura colonial.** São Paulo: IPHAN, n. 7, 1978.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. **A idade da pedra ilustrada.** Dissertação de Mestrado do PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: 1995.

_____. **Arte da imagem impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX.** Tese de Doutorado do ICHF/UFF. Rio de Janeiro: 2007.

_____. **História e imagem impressa: bases para uma discussão de arte no Império do Brasil.** XIII Encontro de História Anpuh-Rio. Rio de Janeiro: 2008.

_____. **Da imagem impressa: a gravura e a dispersão das formas técnicas.** Comum 30. Rio de Janeiro: 2008.

JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. **Técnicas da gravura artística.** Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1986.

JULLIARD, Mayte Garcia. **Gravures Néoclassiques d'après François-Gédéon Reverdin – Quand la copie devient modèle.** Gabinet des Estampes Genève. França: Ed. JRP Ringier, 2008.

LEITE, Reginaldo da Rocha. **O Uso da Gravura de Temática Religiosa na Formação do Artista na Academia Imperial das Belas Artes.** In: **Revista eletrônica Dezenove&Vinte.** Rio de Janeiro: 2006. Disponível em: <http://www.desenovevinte.net/ensino_artistico/reginaldo-gravura.htm>. Acesso em: 14 de set. 2008.

_____. **“À Imagem e Semelhança”: A prática da cópia de pinturas europeias na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro (1855-1890).** Tese de Doutorado do PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: 2008.

_____. Os propulsores da prática da cópia na Academia Imperial das Belas Artes: períodos de introdução e consolidação de uma metodologia artístico-pedagógica. In: **Oitocentos – Arte brasileira do Império à primeira República**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/Dezenovevinte, 2008.

_____. **A contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentistas**. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/reginaldo_gravura.htm>. Acesso em: 5 de fev. 2009.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura. Da imitação à expressão**. São Paulo: Ed.34, vol. 5. 2004.

_____. **A pintura. A figura humana**. São Paulo: Ed.34, vol.6, 2004.

_____. **A pintura. A idéia e as partes da pintura**. São Paulo: Ed.34, vol.3, 2004.

_____. **A pintura. O desenho e a cor**. São Paulo: Ed. 34, vol.9, 2006.

LINDEN, Gicelda van der. **As origens da gravura em metal e seu florescimento no Brasil**. Rio de Janeiro: s/ed., 1974.

LONGHI, Roberto. **Breve mas verídica história da pintura italiana**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LUZ, Ângela Ancora da. A Escola de Belas Artes. In: **Arquivos da Escola de Belas Artes/UFRJ**. Rio de Janeiro: n. 15, 1999.

MARTINS, Itajahy. **Gravura arte e técnica**. São Paulo: Ed. Laserprint, 1987.

MELO, Cristina da Silva. **Manuel da Costa Athaide - Estudo sobre seus painéis**. (Dissertação de Mestrado) PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: 2003.

MUSEU D. JOÃO VI. **Catálogo do acervo de Artes Visuais**. Rio de Janeiro: 1996.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Rembrandt e a arte da gravura**. Curitiba: 2004.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Seis séculos da arte da gravura**. Curitiba: 2006/2007.

OLIVEIRA, José Carlos de. **D. João VI – Adorador do Deus das Ciências?**. Rio de Janeiro: ed. Coleção engenho & arte, v.8, 2005.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro. As gravuras ornamentais de Augsburg. In: **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: A evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.

PEREIRA, Sonia Gomes. A história da Academia: um problema a ser repensado na História da Arte Brasileira. In: **180 anos da Escola de Belas Artes/UFRJ**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e o estado da questão. In: **Revista Arte & Ensaios PPGAV/EBA/UFRJ**. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 8, 2001.

_____. O ensino da arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na École des Beaux-Arts em Paris no século XIX. In: **185 anos de Escola de Belas Artes/UFRJ**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002.

_____. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19. In: **Revista Arte & Ensaios PPGAV/EBA/UFRJ**. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 10, 2003.

_____. História, arte e estilo no século XIX. In: **Revista do Instituto de Artes da UERJ**. Rio de Janeiro: UERJ, n. 8, 2005.

_____. As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. In: **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: CBHA, 2006.

_____. A arte e os escritos sobre arte no século XIX no Brasil: a coleção do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ. In: **Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Salvador: CBHA, 2008.

_____. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologias. **Revista eletrônica Dezenove & Vinte**. Rio de Janeiro: 2007. Disponível em: <<http://www.desenovevinte.net/ensino>>. Acesso em: 21 de jan. 2008.

_____. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2008.

_____. **O Novo Museu D. João VI**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

_____. **O projeto de revitalização do Museu D. João VI da EBA/UFRJ – A reinterpretação do acervo do museu e sua nova curadoria**. Revista Artes & Ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte – passado e presente**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2005.

PINHEIRO, Gerson Pompeu. **A figura humana nas artes do desenho**. Rio de Janeiro: Ed. Rodrigues & CIA., 1939.

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 do PPGAV/EBA/ UFRJ. Rio de Janeiro: 2005.

_____. **A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o pomperismo francês: o caso de Pedro Américo.** Dissertação de Mestrado do PPGAV/UFRJ. Rio de Janeiro: 1995.

SALGADO, Plínio. **Evolução histórica da gravura.** Brasília, s/ ed., 1974.

SANTOS, Francisco Marques dos. Estudos Brasileiros. In: **As Belas Artes na Regência.** Rio de Janeiro: 1942.

_____. Dois artistas franceses no Rio de Janeiro: Armand Julien Pallière e Luiz Aleixo Boulanger. In: **Subsídio para a história de litografia no Brasil.** Rio de Janeiro: SPHAN, 1939.

SANTOS, Renata. **A imagem gravada.** Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2008.

SENAC. **Oficinas: gravuras.** Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. In: **Revista de sociologia da USP.** São Paulo: USP, v. 17, n.1, 2005.

TAVORA, Maria Luisa Luz. Primórdios do ensino da gravura artística na Escola Nacional de Belas Artes: algumas considerações. In: **180 anos da Escola de Belas Artes/UFRJ.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

TAUNAY, Afonso de E. **A Missão Artística de 1816.** Rio de Janeiro: MEC/DPHAN, n.18, 1956.

TEIXEIRA, Floriano Bicudo. **Primeiras manifestações da gravura no Brasil.** In: Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: v.96, 1976.

VALLE, Arthur Gomes. A tradição. In: **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos.** Dissertação de doutorado do PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: 2007.

VARELA, Marcos Baptista. **A xilografia expressionista brasileira.** Dissertação de Mestrado do PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego.** Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S. A., 1992.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga.** Porto Alegre: UFRGS, 1975.

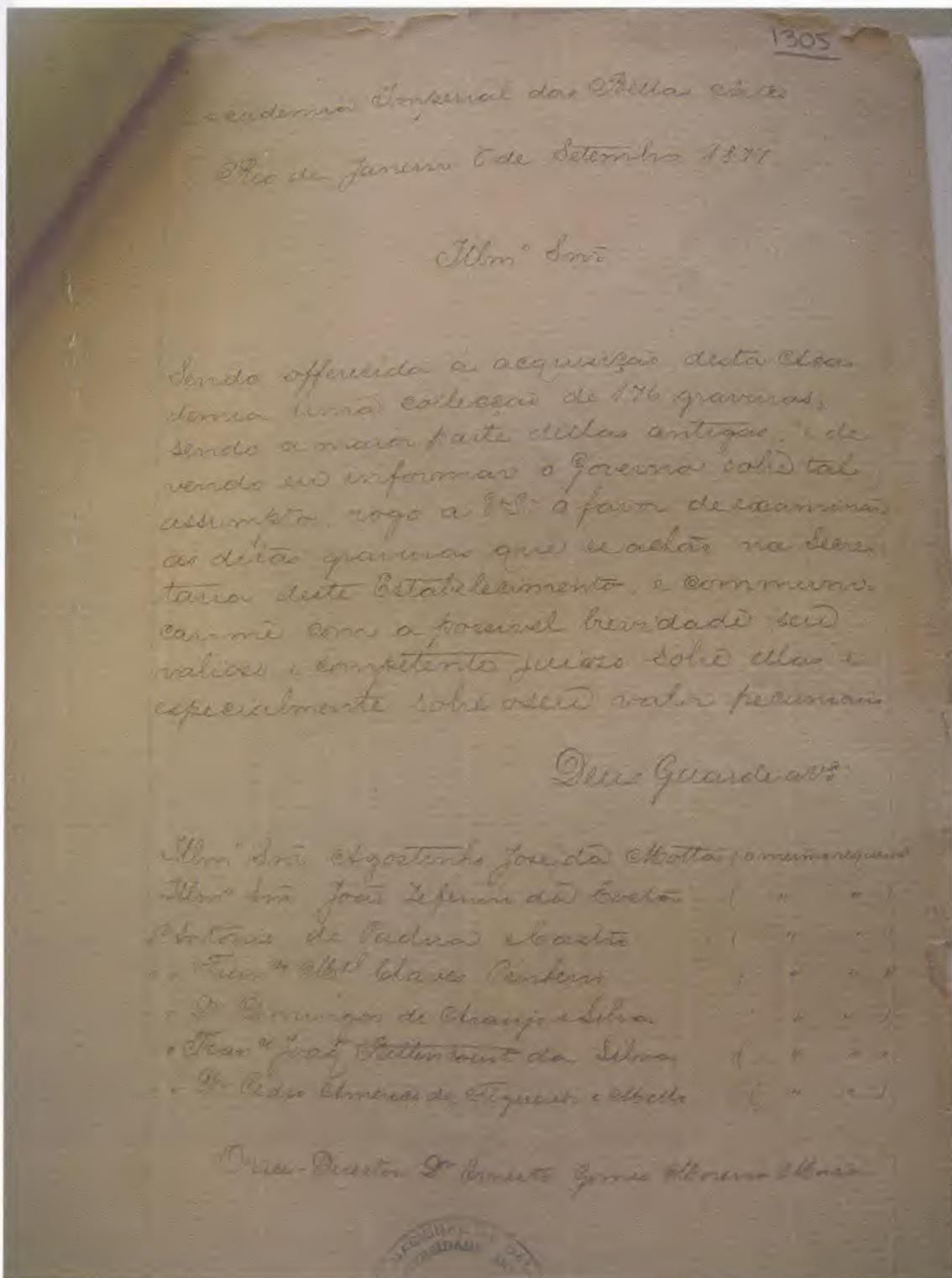
WITT Robert; WITT Mary. **Catologue of painters and draughtsmen represented in the library of reproductions of picturs and drawings.** London: Ed. Privately Printed, 1920.

Endereços Eletrônicos:

<http://www.albertboime.com>
<http://www.archive.org>
<http://www.ateliermontreal.blogpot.com>
<http://www.britishmuseum.org>
<http://www.chateauversailles.fr/homepage>
<http://www.culture.gouv.fr/goupil/files>
<http://www.daheshmuseum.org>
<http://www.desenovevinte.net/ensino>
<http://www.galleriaborghese.it/borghese/en/edefault.htm>
<http://www.louvre.fr>
<http://www.museodelprado.es>
<http://www.museu.eba.ufrj.br>
<http://www.oneofakindantiques.com>
<http://www.ville-ge.ch/mah>

Anexos

Anexo A – Ofício de Angelo Bertola – acervo do MDJVI/EBA/UFRJ



Sobre a proposta que faz Sr. Angelo Peretola
 de vender 37 obras, pela maior parte, epecies
 de bellas artes, e urna colleccão de gravuras te-
 nho a honra de informar a V. B. que excepto
 aquellas que na relação que acompaña a
 sua proposta estão designados com os n.ºs 14,
 17, 24, 30, 34, 35, e 38 são todas de conveniente e
 util aquisição: o preço pedido me parecia
 boavel; seria mesmo muito modico se todas
 as obras estivessem bem encadernadas. Os
 n.ºs 14, 17 são obras que já a Academia pos-
 sue, o n.º 24 é repetição do n.º 37, mas de edição
 inferior, o n.º 30, que é um catalago da ex-
 posição universal de Londres não offerce
 mais interesse, e os n.ºs 34, 35, e 38, são obras
 que não conheço, nem me foram appresen-
 tadas.

Esta colleccão de gravuras designada
 com o n.º 40 ha algumas excellentes, emun-
 tas de alto preço pela sua raridade, e esta-
 ra com que são tidas. Esta Academia
 não possui ainda nem mesmo o prin-
 cipal de uma bibliographia, e talvez fosse
 de utilidade commensal de lhe dar começo, compran-
 do as gravuras que offerce o proponente.

Deo Grande etc.

Luiz de S. Carlos

Noticia, a que se refere a lista desta
 de ta, dos livros comprados e a fuzelo Buitola
 por meio da - Leitura das Bellas Artes



- 1.^o O Vaticano descrito e illustrado com desenhos de-
 rigidos pelo Pintor Camillo Guerra, publicado por
 Pistolesi Erasmo. Esta grande obra e muito ra-
 ra e contem a descriçao mais completa de todas as
 obras impressas sobre a Basilica e o Vaticano, como
 tambem das pinturas e esculturas com 850 gravuras 600/000
- 2.^o Os quatro Principaes Basilicas de Roma, descrip-
 tas e illustradas por Valentini Agostino, obras de gran-
 de interesse artistico 250/000
- 3.^o Collecção de gravuras dos melhores quadros estatuas
 e relevos da collecção Real Galleria de Veneza 285/000
- 4.^o Kunstskizzen Wien, obra illustrada com esplendidas gra-
 vuras 92/000
- 5.^o Escolha illustrada dos principaes monumentos sepultura-
 es da Europa 35/000
- 6.^o Fastes de Napoleão I.^o, pintados por Al. Oppiani,
 Langhi, Ricci e Rosassina 180/000
- 7.^o Esquizzo de Alexandre o Grande pintado por
 Jacopo 55/000
- 8.^o O Cathedral de Milão representada em sessenta
 quatro taboas, illustrada com indicações histori-
 cas 32/000
- 9.^o A antiguidade publica por Francoz e em latim
 acompanhada com figuras, com o supplemento, obra omi-
 ta rara 945/000

- | | | |
|----|--|---------|
| 11 | Plantas e heras de Campo Santo de Pisa, desenhadas por Carlos Casaria. (2 obras 2 Vol.) | 100,000 |
| 11 | Unatos figurados de Gualdus, pinturas antigas assistidas com Florença, por Carlos Casaria | 32,000 |
| 12 | Endras illustradas e gravadas pela cidade de Nola, e o Sr. J. de. Gualdus de Gualdus | 15,000 |
| 13 | Obras gravadas de M. Canova gravadas por Gualdus e Gualdus | 38,000 |
| 14 | Curso elementar de artes architectonicas | 25,000 |
| 15 | Enciclopedia do arte de Comarcas, ou historia de muitos Grados das melhores produções de terras de aguas e estylos, desenhados por Gualdus | 32,000 |
| 16 | Caldame, explicação das tabras anatomicas e gravuras do Anatomia Reorganica e Facel, anatomicas explicadas, (2 obras 11 Vol.) | 310,000 |
| 17 | A França e a Italia, illustradas, (2 obras 8 Vol.) | 125,000 |
| 18 | Illustração de gravuras com gravuras originarias de Gualdus e Gualdus | 5,000 |
| 19 | Illustração de Gravuras com gravuras originarias de E. Allan, a historia da Inglaterra de G. J. 2 obras e 6 Vol. Illustrada | 102,000 |
| 20 | Collecção das pedras marinhas de Bouzou | 5,000 |
| 21 | Gravuras biblicas e Antiquarias de Be. Rossi, impressas de Padua - Parma 1795 | 15,000 |
| 22 | Atlas Italiana, collecção de Bellas Letras, com magnificas gravuras | 42,000 |
| 23 | Collecção de monumentos e buleracs de monumentos de Bologna, por Gualdus Giovanni (2 obras, 3 Vol.) | 62,000 |
| 24 | Gravuras de varios antas de Bonard | 39,000 |
| 25 | Gravuras de factas, collecção dos desenhos dos monumentos e monumentos de monumentos | 16,000 |

26. Coleção de obras de arte da Academia de Belas Artes de Lisboa, pintadas por Vespasiano de Sousa e outros grandes artistas. 153,00
27. Obras de retratos de antepassados romanos illustres, por Menghini. 28,00
28. Das estatuas antigas feitas de Romanas e que se encontram na ante-sala da biblioteca de S. Marcos. 3,00
29. Censuras e costumes religiosos de todos os povos do Brasil. Madrid. Linschoten 1723. 138,00
30. Ordens religiosas e de Cavalleria, obra illustrada por Giberti. 89,00
31. Coleção de trinta cartas das bellas artes, feitas e acuradas por Dominico Romano e gravadas em cobre - Roma 1846. 28,00
32. Quarto de S. Paul. Pinturas de Antonio Allegri o Correggio - gravuras de Cosaspina. Rio de Janeiro 23 de Agosto de 1847. 35,00

P. Director da Secretaria do Estado
dos Negocios de Commercio em 23 de Agosto de 1847.

O Director
Dr. Campos de Medeiros

Academia Imperial das Bellas Artes
Rio de Janeiro 24 de Agosto de 1877

Mm^o Cam^o Sr^o

Tenho a honra de remetter a V^o a conta em
duplicata, na importancia de 4.096,000 \$
pelas obras compradas a Angelo Peretola
em virtude da autorizacao concedida por
V^o em aviso de 23 do corrente, e confor-
me a relacao que acompanhou o dito
aviso.

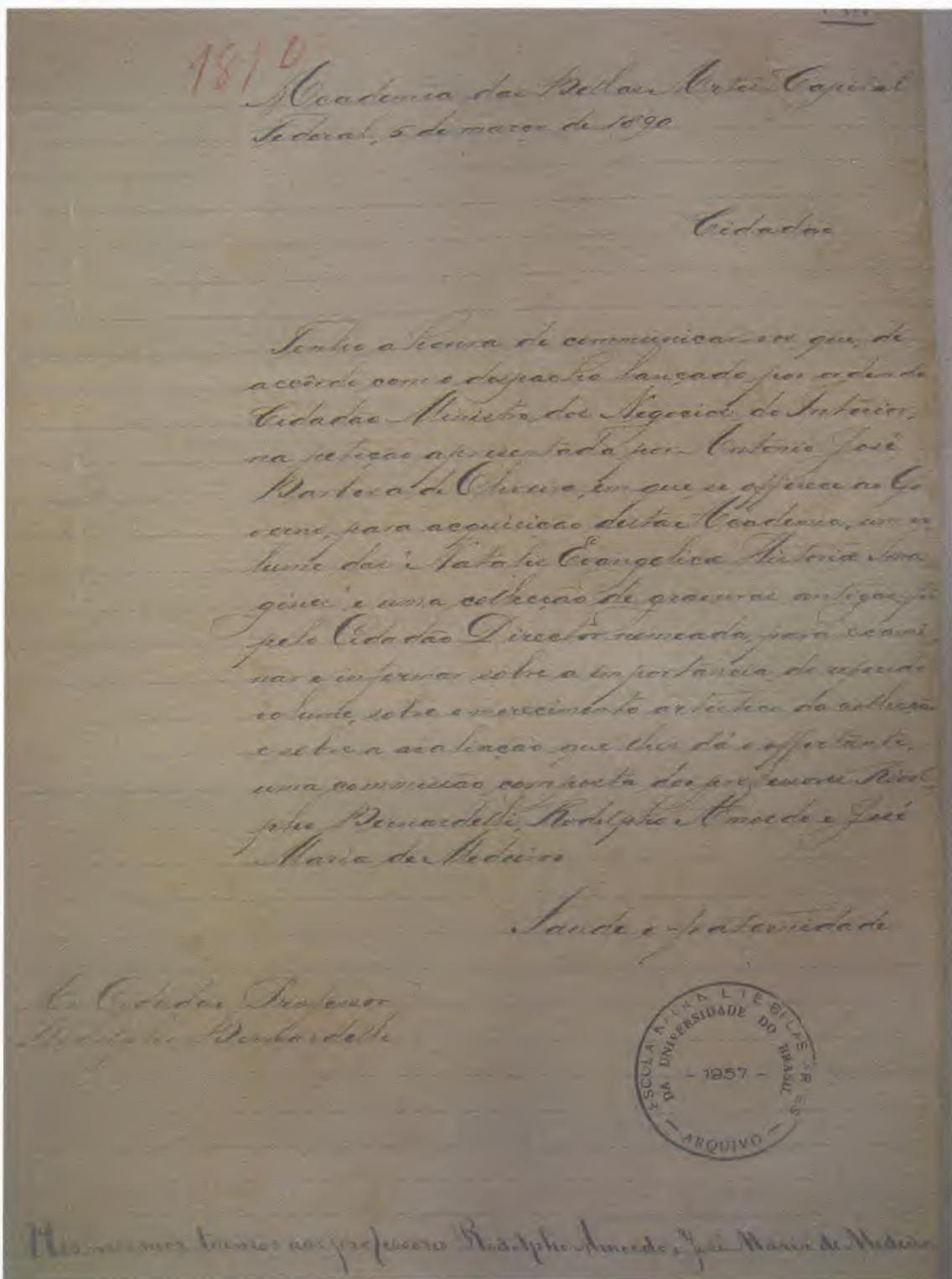
Deus Guarde a V^o

Mm^o Cam^o Sr^o Conselho
Deputado da C^{ta} Pinto e Silva
Advogado e Secretario do Estado
na Negocia do Império



Para Sua Excel^{ta} Sr^o Ministro G^o Honra e Gloria

Anexo C – Ofício de Rodolfo Bernadelli – acervo do MDJVI/EBA/UFRJ



Anexo D – Estampas de Josephine Ducollet



Figura 61 – Estudo antigo de olhos
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução n.7
Acervo do Museu D. João VI



Figura 62 – Estudo antigo de olhos
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução n.8
Acervo do Museu D. João VI



Figura 63 – Estudo antigo de orelha
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 64 – Estudo antigo de orelha e olhos/nariz e boca
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 65 – Estudo antigo de olhos/nariz e boca
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução n.13
Acervo do Museu D. João VI



Figura 66 – Estudo antigo de orelha e olhos/nariz e boca
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução n.18
Acervo do Museu D. João VI



Figura 67 – Estudo antigo de mãos
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 68 – Estudo antigo de perfil
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução n.22
Acervo do Museu D. João VI



Figura 69 – Estudo antigo de perfil
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução n.24
Acervo do Museu D. João VI



Figura 70 – Estudo antigo de perfil com pescoço
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução n.31
Acervo do Museu D. João VI



Figura 71 – Estudo antigo de perfil com pescoço
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução n.37
Acervo do Museu D. João VI



Figura 72 – Estudo antigo de busto de perfil
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução A
Acervo do Museu D. João VI



Figura 73 – Estudo antigo de busto de perfil
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução A
Acervo do Museu D. João VI



Figura 74 – Estudo antigo de cabeça A
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução n.39
Acervo do Museu D. João VI



Figura 75 – Estudo antigo de cabeça B
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução n.40
Acervo do Museu D. João VI



Figura 76 – Estudo antigo de cabeça A
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 77 – Estudo antigo de cabeça B
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI

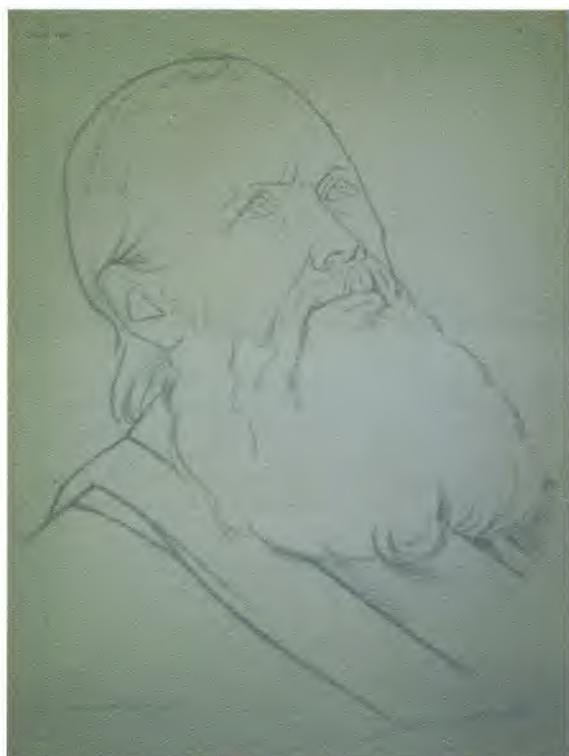


Figura 78 – Estudo de cabeça natural A
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 79 – Estudo de cabeça natural B
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 80 – Estudo antigo de torso de Milon de Crotona A
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 81 – Estudo antigo de torso de Milon de Crotona B
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 82 – Estudo antigo de torso de Milon de Crotona C
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 83 – Estudo antigo de corpo inteiro de Mércurio sentado A
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 84 – Estudo antigo de corpo inteiro de Mércurio sentado B
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 85 – Estudo antigo de corpo inteiro de Mércurio sentado de costas C
Josephine Ducollet – cópia em litografia
Coleção Introdução s/n
Acervo do Museu D. João VI

Anexo E – Estudos antigos de torsos – Jean François Badoureau



Figura 86 – Estudo antigo de torso sem cabeça
Jean François Badoureau – cópia em maneira de crayon
Desenho de Eugène Bourgeois
Acervo do Museu D. João VI



Figura 87 – Estudo antigo de torso de costas
Jean François Badoureau – cópia em maneira de crayon
Desenho de Eugène Bourgeois
Acervo do Museu D. João VI



Figura 88 – Estudo antigo de torso
Jean François Badoureau – cópia em maneira de crayon
Desenho de Eugène Bourgeois
Acervo do Museu D. João VI

Anexo F – Estampas de Eugène Bourgeois



Figura 89 – Estudo de olhos
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.2
Acervo do Museu D. João VI



Figura 90 – Estudo de olhos
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.6
Acervo do Museu D. João VI



Figura 91 – Estudo de olhos
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.7
Acervo do Museu D. João VI



Figura 92 – Estudo de olhos
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.8
Acervo do Museu D. João VI



Figura 93 – Estudo de nariz
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.10
Acervo do Museu D. João VI



Figura 94 – Estudo de nariz e boca fechada (escorço)
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.13
Acervo do Museu D. João VI



Figura 95 – Estudo de nariz e boca entreaberta
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.15
Acervo do Museu D. João VI



Figura 96 – Estudo de nariz e boca fechada
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.16
Acervo do Museu D. João VI



Figura 97 – Estudo de orelha
Eugène Bourgeois – cópia em
maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.17
Acervo do Museu D. João VI



Figura 98 – Estudo de orelha
(escorço)
Eugène Bourgeois – cópia em
maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.18
Acervo do Museu D. João VI



Figura 99 – Estudo de orelha
Eugène Bourgeois – cópia em
maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.19
Acervo do Museu D. João VI



Figura 100 – Estudo nariz/barba e boca
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.24
Acervo do Museu D. João VI



Figura 101 – Estudo de face (escorço)
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.25
Acervo do Museu D. João VI



Figura 102 – Estudo de face
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.28
Acervo do Museu D. João VI



Figura 103 – Estudo de mãos
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.37
Acervo do Museu D. João VI



Figura 104 – Estudo de pés
Eugène Bourgeois – cópia em maneira de crayon
Coleção Le dessin classique n.43
Acervo do Museu D. João VI

Anexo G – Estampas de Girodet-Trioson



Figura 105 – Estudo olhos, nariz e boca
Girodet-Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.1
Acervo do Museu D. João VI



Figura 106 – Estudo de olhos
Girodet-Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.3
Acervo do Museu D. João VI



Figura 107 – Estudo olhos, nariz e boca
Girodet-Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.4
Acervo do Museu D. João VI



Figura 108 – Estudo de olhos e face (escorço)
Girodet-Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.5
Acervo do Museu D. João VI



Figura 109 – Estudo de boca e orelha
Girodet-Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.6
Acervo do Museu D. João VI



Figura 110 – Estudo antigo de orelha com cabelo
Girodet-Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.7
Acervo do Museu D. João VI



Figura 111 – Estudo antigo de orelha com cabelo e acessório
Girodet-Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.8
Acervo do Museu D. João VI



Figura 112 – Estudo de face
Girodet-Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.9
Acervo do Museu D. João VI



Figura 113 – Estudo de face (escorço)
Girodet-Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.11
Acervo do Museu D. João VI



Figura 114 – Estudo de face (escorço)
Girodet-Trioson – cópia em maneira de crayon
Coleção Cours d'après l'antique n.22
Acervo do Museu D. João VI

Anexo H – Estudo antigo de escultura nua



Figura 115 – Estudo antigo nu de filhos de Niobe
Alexis François Girard – cópia em maneira de crayon
Desenho de Jean-Pierre Granger
Acervo do Museu D. João VI



Figura 116 – Estudo antigo nu de Génie Funèbre
Antoine Maxime Monsaldy – cópia em litografia
Desenho de François Gédéon Reverdin
Acervo do Museu D. João VI



Figura 117 – Estudo antigo nu de Vênus Médicis
François Louis Soinard – cópia em maneira de crayon
Desenho de François Gédéon Reverdin
Acervo do Museu D. João VI

Anexo I – Estudo antigo de escultura



Figura 118 – Estudo antigo nu
Alexis François Girard – cópia em maneira de crayon
Desenho de Eugène Bourgeois
Acervo do Museu D. João VI



Figura 119 – Estudo antigo nu
Alexis François Girard – cópia em maneira de crayon
Desenho de Eugène Bourgeois
Acervo do Museu D. João VI



Figura 120 – Estudo antigo Urânia
Antoine Hubert Lefèvre – cópia em maneira de crayon
Desenho de François Gédéon Reverdin
Acervo do Museu D. João VI



Figura 121 – Estudo antigo Apollon Musagète
Alexis François Girard – cópia em maneira de crayon
Desenho de François Gédéon Reverdin
Acervo do Museu D. João VI



Figura 122 – Estudo escultura de São Pedro
Pietro Folo – cópia em buril/papel
Desenho de Leonardo Camia
Acervo do Museu D. João VI



Figura 123 – Estudo de escultura de São Tiago
Pietro Bettelini – cópia em buril/papel
Desenho de Leonardo Camia
Acervo do Museu D. João VI



Figura 124 – Estudo de escultura de São Simão
Pietro Bettelini – cópia em buril/papel
Desenho de Leonardo Camia
Acervo do Museu D. João VI



Figura 125 – Estudo de escultura de São Tiago
Pietro Fontana – cópia em buril/papel
Desenho de Leonardo Camia
Acervo do Museu D. João VI

Anexo J – Estudo religioso



Figura 126 – Anjo ajoelhado
Autor não identificado – litografia – estudo de
panejamento
Coleção Academie aux deux crayon n.7
Acervo do Museu D. João VI



Figura 127 – Figura feminina alada (1843)
D'Avila Curvilho (ativo no século XIX) – crayon/carvão
sobre papel – estudo de panejamento
Acervo do Museu D. João VI



Figura 128 – Estudo de figura religiosa
Autor não identificado – litografia – estudo de panejamento
Acervo do Museu D. João VI



Figura 129 – Estudo de figura religiosa
Autor não identificado – crayon/carvão sobre
papel – estudo de panejamento
Acervo do Museu D. João VI

Anexo K – Estampas de Bernard Romain Julien



Figura 130 – Estudo de modelo
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Nouvelles académie n.26
Acervo do Museu D. João VI



Figura 131 – Estudo de modelo
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Nouvelles académie n.22
Acervo do Museu D. João VI



Figura 132 – Estudo de modelo
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Nouvelles académie n.2
Acervo do Museu D. João VI



Figura 133 – Estudo de modelo
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Nouvelles académie n.24
Acervo do Museu D. João VI



Figura 134 – Estudo de modelo
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Nouvelles académie n.25
Acervo do Museu D. João VI

Anexo L – Estudos de retratos femininos



Figura 135 – Estudo de retrato feminino - Le soir
Michele Fanoli – cópia em litografia
Cópia da pintura de Joseph-Désiré Court
Acervo do Museu D. João VI



Figura 136 – Estudo de retrato feminino - Le belle saison
Michele Fanoli – cópia em litografia
Cópia da pintura de Joseph-Désiré Court
Acervo do Museu D. João VI



Figura 137 – Estudo de retrato feminino - Mois de Mai
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Grand étude aux deux crayons n.109
Cópia da pintura de Charles Landelle
Acervo do Museu D. João VI



Figura 138 – Estudo de retrato feminino - Le perle
d'orient
Michele Fanoli – cópia em litografia
Cópia da pintura de Joseph Constant Brochart
Acervo do Museu D. João VI



Figura 139 – Estudo de retrato feminino – Roses et papillon
Michele Fanoli – cópia em litografia
Cópia da pintura de Joseph Constant Brochart
Acervo do Museu D. João VI



Figura 140 – Estudo de retrato feminino – Le Camélia
Michele Fanoli – cópia em litografia
Cópia da pintura de Bernards
Acervo do Museu D. João VI



Figura 141 – estudo de retrato feminino – Paquerette
Michele Fanoli – cópia em litografia
Cópia da pintura de Ccedés
Acervo do Museu D. João VI



Figura 142 – Estudo de retrato feminino – Le plaisir
Jean Baptiste A. Lafosse – cópia em litografia
Cópia da pintura de Schlesinger
Acervo do Museu D. João VI



Figura 143 – Estudo de retrato feminino
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Coleção Grand étude aux deux crayon s/n
Acervo do Museu D. João VI



Figura 144 – Estudo de retrato feminino
Bernard Romain Julien – cópia em litografia
Cópia da pintura de Charles Miller
Coleção Grand étude aux deux crayon n. 44
Acervo do Museu D. João VI

Anexo M – Tabela do acervo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
1	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de cabeça	18__	***	***	44,0 x 45,0 cm	2035
2	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de rosto	18__	***	***	25,5 x 35,5 cm	1992
3	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de olhos	18__	Francesa	Le dessin classique n.2 Dessiné par Eugène Bourgeois	31,0 x 46,5 cm	1972
4	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de mãos	18__	Francesa	Le dessin classique n. 47 Dessiné par Eugène Bourgeois	32,5 x 49,5 cm	2001
5	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de mãos	18__	Francesa	Le dessin classique n.6 Dessiné par Eugène Bourgeois	31,0 x 46,5 cm	1970
6	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de olhos	18__	Francesa	Le dessin classique n.7 Dessiné par Eugène Bourgeois	30,5 x 47,0 cm	1975
7	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de olhos	18__	Francesa	Le dessin classique n. 8 Dessiné par Eugène Bourgeois	32,0 x 47,0 cm	1976
8	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de orelha	18__	Francesa	Le dessin classique n.17 Dessiné par Eugène Bourgeois	28,0 x 44,0 cm	1931
9	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de orelha	18__	Francesa	Le dessin classique n.18 Dessiné par Eugène Bourgeois	30,5 x 47,0 cm	1932
10	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de orelha	18__	Francesa	Le dessin classique n.19 Dessiné par Eugène Bourgeois	31,0 x 45,5 cm	1933
11	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de nariz	18__	Francesa	Le dessin classique n. 10 Dessiné par Eugène Bourgeois	30,0 x 46,0 cm	1978
12	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de nariz e lábios	18__	Francesa	Le dessin classique n. 13 Dessiné par Eugène Bourgeois	30,0 x 46,0 cm	1979
13	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de nariz e lábios	18__	Francesa	Le dessin classique n.15 Dessiné par Eugène Bourgeois	30,5 x 47,0 cm	1980
14	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de nariz e lábios	18__	Francesa	Le dessin classique n.16 Dessiné par Eugène Bourgeois	30,0 x 46,0 cm	1981

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
15	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de nariz e lábios	18__	Francesa	Le dessin classique n.25 Dessiné par Eugène Bourgeois	30,5 x 47,0 cm	1994
16	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de nariz e lábios	18__	Francesa	Le dessin classique n. 24 Dessiné par Eugène Bourgeois	30,0 x 46,0 cm	2123
17	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de nariz e lábios	18__	Francesa	Le dessin classique n.28 Dessiné par Eugène Bourgeois	30,5 x 46,0 cm	1995
18	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de pés	18__	Francesa	Le dessin classique n. 43 Dessiné par Eugène Bourgeois	33,0 x 49,0 cm	2125
19	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de olhos, boca e nariz	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n.1 Dessiné par Girodet-Trisson	46,5 x 30,5 cm	2126
20	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de olhos	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n.3 Dessiné par Girodet-Trisson	46,0 x 29,5 cm	1961
21	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de olhos	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n. 4 Dessiné par Girodet-Trisson	45,5 x 30,0 cm	1962
22	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de olhos	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n.9 Dessiné par Girodet-Trisson	46,0 x 30,0 cm	1969
23	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de olhos e boca	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n.5 Dessiné par Girodet-Trisson	45,5 x 30,0 cm	1963
24	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de lábios e orelha	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n.6 Dessiné par Girodet-Trisson	46,5 x 31,0 cm	1964
25	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de orelha	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n.7 Dessiné par Girodet-Trisson	46,5 x 31,0 cm	1968
26	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de orelha	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n.8 Dessiné par Girodet-Trisson	46,0 x 30,5 cm	1977
27	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de cabeça de guerreiro	18__	Francesa	Cours d'après antique n.32 Dessiné par Girodet-Trisson	49,0 x 32,0 cm	1997

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
28	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de rosto	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n. 34 Dessiné par Girodet-Trisson	46,0 x 30,5 cm	1971
29	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de cabeça de homem	18__	Francesa	Cours d'après antique n.35 Dessiné par Girodet-Trisson	45,5 x 30,0 cm	1998
30	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de rosto	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n.20 Dessiné par Girodet-Trisson	30,5 x 46,0 cm	1973
31	Autor não identificado	Anatômico/ figura humana	Maneira de crayon/ papel	Estudo de faces	18__	Francesa	Cours d'après l'antique n.11 Dessiné par Girodet-Trisson	31,0 x 46,5 cm	2124
32	Autor não identificado	Anatômico/ mitológico	Litografia/ papel	Pé de Diana	18__	***	Estudo B	34,5 x 26,5 cm	2078
33	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Projeto de templo	17__	***	Co-autoria de Gio Stern - archit	46,0 x 66,5 cm	1909
34	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Elevação de fonte com balaustrés e cariátides	17__	***	***	41,2 x 67,0 cm	1913
35	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Projeto de fachada	17__	***	Prancha XXVII	36,5 x 66,0 cm	1914
36	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Projeto de fachada	17__	***	Prancha XV	33,2 x 66,0 cm	1915
37	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Corte de um palácio	17__	***	***	35,2 x 65,2 cm	1916
38	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Planta baixa de palácio	17__	***	***	40,2 x 57,3 cm	1919
39	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Planta baixa de palácio	17__	***	Prancha XX	65,5 x 45,7 cm	1920
40	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Projeto de fachada de palácio	17__	***	Prancha XXI	39,8 x 66,4 cm	1921
41	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Corte de um palácio	17__	***	Prancha XXII	39,0 x 66,4 cm	1922
42	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Planta baixa de palácio	17__	***	Co-autoria de Gio Stern - archit	66,0 x 43,1 cm	1923
43	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Planta baixa	17__	***	Prancha XXV	41,5 x 66,5 cm	1924
44	Autor não identificado	Arquitetura	Metal/ papel	Planta baixa de palácio	17__	***	Prancha VII	41,5 x 66,5 cm	1926
45	Autor não identificado	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de capitel	18__	***	"cours d'ornament"	45,5 x 31,4 cm	1937

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
46	Autor não identificado	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de rosácea	18__	***	"cours d'ornament"	45,5 x 26,0 cm	1943
47	Autor não identificado	Decoração	Zinconografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	***	***	48,0 x 32,9 cm	1935
48	Autor não identificado	Decoração	Zinconografia/ papel	Friso de decoração arquitetônica	18__	***	***	33,0 x 48,0 cm	1939
49	Autor não identificado	Decoração	Zinconografia/ papel	Friso de decoração arquitetônica	18__	***	***	47,6 x 32,5 cm	1951
50	Autor não identificado	Decoração	Zinconografia/ papel	Friso ornamental	18__	***	***	48,0 x 32,8 cm	1936
51	Autor não identificado	Elemento arquitetônico	Metal/ papel	Detalhe de fachada	17__	***	***	65,6 x 43,2 cm	1911
52	Autor não identificado	Elemento arquitetônico	Metal/ papel	Detalhe de fachada	17__	***	***	54,5 x 31,7 cm	1917
53	Autor não identificado	Elemento arquitetônico	Metal/ papel	Projeto de fachada	17__	***	***	38,8 x 29,3 cm	1918
54	Autor não identificado	Elemento arquitetônico	Metal/ papel	Projeto de janela	17__	Italiana	***	42,0 x 29,0 cm	1907
55	Autor não identificado	Estudo de composição	Zinconografia/ papel	Cerâmica	18__	***	TAV. XLV	32,9 x 48,0 cm	1950
56	Autor não identificado	Estudo de composição	Zinconografia/ papel	Cerâmica	18__	***	TAV. XLIV	32,9 x 48,0 cm	1953
57	Autor não identificado	Figura humana	Litografia/ papel	Cristovão Colombo	1862	***	Études par Lazoges	65,0 x 50,5 cm	2050
58	Autor não identificado	Mitológico	Litografia/ papel	Cabeça feminina - Vénus	18__	***	***	35,5 x 26,5 cm	1996
59	Autor não identificado	Mitológico	Litografia/ papel	Antinoo	18__	***	Antinous d'après le buste	36,0 x 26,0 cm	1983
60	Autor não identificado	Mitológico	Zinconografia/ papel	Cena Mitológica	18__	***	***	19,8 x 18,3 cm	1966
61	Autor não identificado	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Nu masculino	18__	***	Academie aux deux crayon n.5 Lithographiee d'après nature	59,0 x 40,5 cm	2051
62	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Flores e folhas	18__	Italiana	TAV. XXXVI	48,0 x 32,9 cm	1952
63	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Folhas	18__	Italiana	TAV. XXX	48,0 x 33,0 cm	1940
64	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Folhas	18__	Italiana	Fototopia de Danesi - TAV. XVII	48,0 x 33,0 cm	1947

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
65	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Folhagem	18__	Italiana	Fototipia de Danesi - TAV. XVI	48,0 x 33,0 cm	1949
66	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Flores e folhas	18__	Italiana	Fototipia de Danesi - TAV. XX	48,0 x 32,8 cm	1954
67	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Folhagem	18__	Italiana	TAV. XXXVIII	48,0 x 32,8 cm	1955
68	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Folhagem	18__	Italiana	Fototipia de Danesi - TAV. XXIII	48,0 x 32,9 cm	1956
69	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Folhagem	18__	Italiana	TAV. XXXIV	48,0 x 33,0 cm	1957
70	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Folhagem	18__	Italiana	Fototipia de Danesi - TAV. XXIII	48,0 x 32,8 cm	1958
71	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Flores	18__	Italiana	Fototipia de Danesi - TAV. XXIV	48,0 x 33,0 cm	1959
72	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Flor	18__	Italiana	TAV. XXIX	48,0 x 32,9 cm	1960
73	Autor não identificado	Natureza morta	Zinconografia/ papel	Folhagem	18__	Italiana	Fototipia de Danesi - TAV. XV	48,0 x 32,9 cm	1948
74	Autor não identificado	Religioso	Buril/ papel	Por que duvidastes, homem de pouca fé?	s/d	***	CFN - coleção Ferreira das Neves	14,2 x 11,2 cm	2140
75	Autor não identificado	Religioso	Litografia/ papel	Santa	18__	***	***	49,0 x 48,5 cm	2012
76	Autor não identificado	Religioso	Litografia/ papel	Anjo fúnebre	18__	***	Lithographieé d'après Marochetti	61,5 x 46,5 cm	2016
77	Autor não identificado	Religioso	Litografia/ papel	Anjo ajoelhado	18__	***	Academie aux deux crayon n.7	62,0 x 46,5	2025
78	Autor não identificado	Religioso	Litografia/ papel	São João Batista	18__	***	Grand tête d'étude aux deux crayons n.2	52,0 x 45,5 cm	2049
79	Autor não identificado	Religioso	Litografia/ papel	Anjos	18__	***	***	62,0 x 47,0 cm	2070
80	Autor não identificado	Religioso	Zinconografia/ papel	Cena religiosa	18__	***	***	19,8 x 18,3 cm	1965
81	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Matias de Crachau	s/d	***	***	23,3 x 16,7 cm	996
82	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Mario Chigi	s/d	***	***	22,5 x 18,7 cm	998
83	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Armando Carlos de Mazarin - Duque de Mayenne	s/d	***	***	21,6 x 15,5 cm	1000

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
84	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	***	***	33,7 x 21,6 cm	1002
85	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Jaime Scot, Duque de Montmouth	s/d	***	***	21,9 x 17,3cm	1071
86	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos, conde de Brissac	s/d	***	***	22,5 x 15,5 cm	1074
87	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Guilherme Ripperd	s/d	***	***	22,0 x 14,5 cm	1065
88	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	***	***	20,0 x 14,5 cm	1068
89	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos II de Gonzaga, Duque de Mântua	s/d	***	***	16,0 x 11,5 cm	1075
90	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco de Chanvalon, Arcebispo de Rouen	1658	***	***	21,0 x 17,0 cm	1076
91	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Honório d'Albert, Duque de Chaunes	1656	***	***	19,0 x 15,7 cm	1077
92	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Vítor, Arcebispo de Tours	1656	***	***	21,0 x 17,0 cm	1078
93	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de D.Luis d'Haro	1659	***	***	18,5 x 14,0 cm	1079
94	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Samuel Weiss	s/d	***	***	19,0 x 16,0 cm	1080
95	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Renato de Nassau Chalon	s/d	***	***	18,5 x 14,5 cm	1081
96	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco de Montmorency	s/d	***	***	19,5 x 15,0 cm	1082
97	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cesar de Choiseul, Conde du Plessy	s/d	***	***	21,5 x 14,5 cm	1083
98	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de Schomberg, Conde de Nanteuil	s/d	***	***	21,5 x 14,5 cm	1084
99	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Luis Maurício de la Tremoille, Conde de Laval	s/d	***	***	20,5 x 16,0 cm	1085

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
100	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Eduardo Farnesio, Duque de Parma	s/d	***	***	16,5 x 12,0 cm	1086
101	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Luis de la Vallete, Duque d'Espemnon	1644	***	***	18,0 x 14,0 cm	1087
102	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Jorge, cardeal d'Amboise	1656	***	***	16,5 x 12,0 cm	1088
103	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Fernando de Marchin, Barão de Modaluc	s/d	***	***	20,5 x 15,5 cm	1089
104	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Maria de Rohan, Duquesa de Chevreuse	1654	***	***	19,0 x 14,0 cm	1090
105	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cristovão - Bernardo de Galen, Bispo de Munster	s/d	***	***	22,0 x 15,0 cm	1091
106	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Miguel le Telleier, Marquês de Louvois	s/d	***	***	24,0 x 18,5 cm	1092
107	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de Lorena, Duque de Guise	s/d	***	***	21,0 x 16,5 cm	1100
108	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Cardeal Roberto Bellarmino	1604	***	***	16,4 x 10,9 cm	1102
109	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Napoleão Ursino	s/d	***	***	18,0 x 13,5 cm	1103
110	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Jorge, Cardeal d'Amboise	s/d	***	***	21,7 x 15,5 cm	1104
111	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Guilherme Ribier	s/d	***	***	28,0 x 19,5 cm	1105
112	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato do papa Sisto V	s/d	***	***	30,0 x 26,0 cm	1106
113	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cardeal	1645	***	***	29,0 x 22,5 cm	1108
114	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de D. Luis Pereira de Castro	s/d	***	***	21,0 x 13,5 cm	1109
115	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato do irmão José Bergaigne	s/d	***	***	20,8 x 13,2 cm	1110
116	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João de Knuyt	s/d	***	***	20,8 x 13,4 cm	1111

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
117	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	***	***	21,6 x 15,5 cm	1112
118	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Hércules I d'Este, Duque de Ferrara	s/d	***	***	21,1 x 12,3 cm	1114
119	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco d'Este	s/d	***	***	20,5 x 15,3 cm	1115
120	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Gaspar de Coligny, Duque de Chantillon	s/d	***	***	19,0 x 14,1 cm	1116
121	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de d. Luis Mendez de Haro e Gusmão	s/d	***	***	19,7 x 13,4 cm	1117
122	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Bernardo de Saxe, Duque de Weimar	s/d	***	***	20,3 x 14,0 cm	1118
123	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato do papa Alexandre VII	s/d	***	***	18,7 x 13,2 cm	1119
124	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos de Gonzaga, Duque de Nevers	s/d	***	***	14,8 x 9,5 cm	1120
125	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Lamarai, Conde d'Egmont	s/d	***	***	20,6 x 12,5 cm	1121
126	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Maximiliano Bethunius	s/d	***	***	18,2 x 14,0 cm	1122
127	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Alberto de Brandeburgo	s/d	***	***	17,7 x 13,5 cm	1123
128	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Wolfgang Guilherme, Conde palatino	s/d	***	***	17,3 x 12,0 cm	1124
129	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João de Zamoscio	s/d	***	***	17,6 x 13,6 cm	1125
130	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Conde d'Egmont	s/d	***	***	16,0 x 11,5 cm	1126
131	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Augusto I, Duque de Saxe	s/d	***	***	17,3 x 12,1 cm	1127
132	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Fernando João Fugeri	s/d	***	***	20,6 x 12,3 cm	1128
133	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Elisabete I, da Inglaterra	s/d	***	***	17,0 x 13,0 cm	1129

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
134	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Emanuel Felisberto, Duque de Sabóia	s/d	***	***	17,7 x 14,0 cm	1130
135	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Estevão, Rei da Polónia	s/d	***	***	22,0 x 13,0 cm	1131
136	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Papa	s/d	***	***	20,4 x 14,0 cm	1132
137	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Fernando Álvares de Toledo, Duque de Alba	s/d	***	***	18,0 x 13,5 cm	1133
138	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Fernando, Conde palatino	s/d	***	***	16,5 x 13,2 cm	1134
139	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	***	***	14,7 x 12,5 cm	1135
140	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Papa Adriano	s/d	***	***	16,0 x 11,3 cm	1136
141	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem (prova avant la lettre)	s/d	***	***	19,0 x 13,7 cm	1137
142	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Sigismundo III, Rei da Polónia	s/d	***	***	17,6 x 12,1 cm	1138
143	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco de Mendonça	s/d	***	***	19,0 x 12,5 cm	1139
144	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato do chanceler Miguel de Marillac	1632	***	***	30,0 x 22,0 cm	1140
145	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco Guilherme, Conde de Wartenberg	s/d	***	***	19,2 x 13,2 cm	1148
146	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Nicolau Brulart - Marquês de Sillery	s/d	***	***	20,8 x 14,3 cm	1229
147	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	***	***	29,0 x 21,5 cm	1239
148	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	***	***	27,0 x 21,0 cm	1240
149	Autor não identificado	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	***	***	28,0 x 21,0 cm	1242
150	Badoureaux, Jean François (1789-?)	Figura humana	Maneira de crayon/ papel	Torse antique	18__	Francesa	Dissiné par Eugène Bourgeois	64,5 x 49,5 cm	2109
151	Badoureaux, Jean François (1789-?)	Figura humana	Maneira de crayon/ papel	Torse de L'amour grec	18__	Francesa	Dissiné par Eugène Bourgeois	61,5 x 46,5 cm	2055

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
152	Badoireau, Jean François (1789- ?)	Figura humana	Maneira de crayon/ papel	Torse du vieux faune	18__	Francesa	Dissinin par Eugène Bourgeois	61,0 x 46,5 cm	2062
153	Bailliu, Pieter de (1613 - ?)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Leuber - eleitor de Saxe	16__	Flamenga	Abrah Van Waesbergen (desenho ou impressão de sua autoria)	20,3 x 13,2 cm	951
154	Barbaza, Francesco (1756-1780)	Elemento arquitetônico	Metal/ papel	Projeto de porta	17__	Italiana	Prancha X	45,7 x 32,5 cm	1908
155	Barbaza, Francesco (1756-1780)	Elemento arquitetônico	Metal/ papel	Projeto de fachada de templo	17__	Italiana	Prancha XXVIII	66,3 x 45,5 cm	1012
156	Barbaza, Francesco (1756-1780)	Elemento arquitetônico	Metal/ papel	Detalhes arquitetônicos	17__	Italiana	Prancha XXIII	66,3 x 45,7 cm	1925
157	Barry, Gustav (séc. XIX)	Religioso	Litografia/ papel	São Francisco de Paula	18__	Francesa	Lithographiee par G. Barry	66,0 x 52,5	2103
158	Battistini, E. (s/d)	Decoração	Zinco grafia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Italiana	Prancha TAV. XIII	33,0 x 48,0 cm	1934
159	Battistini, E. (s/d)	Decoração	Zinco grafia/ papel	Estudo de folha	18__	Italiana	Prancha TAV. X - Danise	33,0 x 48,0 cm	1982
160	Behan (ou Barthe), Bartholomé (1502-1540)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Fernando, Imperador da Alemanha	15__	Alemã	***	20,7 x 13,4 cm	1165
161	Bertrand, Noel François (1785 - 1852)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Estudo de cabeça de Hersilia - fragmento compositivo da pintura de Jacques-Louis David	18__	Francesa	Dessiné par Eugène Bourgeois	63,0 x 51,0 cm	2098
162	Bertrand, Noel François (1785 - 1852)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Estudo de cabeça de criança - fragmento compositivo da pintura de Jacques-Louis David	18__	Francesa	Dessiné par Eugène Bourgeois	51,5 x 57,5 cm	2111
163	Bertrand, Noel François (1785 - 1852)	Religioso	Maneira de crayon/ papel	São José - fragmento compositivo da pintura de Rafael	18__	Francesa	Dessiné de Bouillon	64,0 x 50,2 cm	2121
164	Bettelini, Pietro (1763 - 1829)	Religioso	Buril/ papel	São Simão - cópia de escultura	18__	Italiana	Disegno de Leonardo Camilla - Cav. At. Thorwaldsen	61,0 x 43,0 cm	2008
165	Bettelini, Pietro (1763 - 1829)	Religioso	Buril/ papel	São Thiago - cópia de escultura	18__	Italiana	Disegno Leonardo Camilla - Cav. At. Thorwaldsen	62,0 x 43,0 cm	2118

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
166	Bilordeaux, Adolphe (1807-1870)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Francesa	Études d'ornements aux deux crayons n. 75	48,0 x 30,0 cm	1938
167	Bilordeaux, Adolphe (1807-1870)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Francesa	Étude d'ornements aux deux crayons n. 42	48,0 x 29,5 cm	1944
168	Bilordeaux, Adolphe (1807-1870)	Decoração	Litografia/ papel	Nicho gótico	18__	Francesa	Études d'ornements aux deux crayons n. 7	48,0 x 30,0 cm	1945
169	Bilordeaux, Adolphe (1807-1870)	Decoração	Litografia/ papel	Cartela	18__	Francesa	Études d'ornements aux deux crayons n.3	48,0 x 30,0 cm	1942
170	Bilordeaux, Adolphe (1807-1870)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de capitéis e florões	18__	Francesa	Cours d'ornements pl.87	47,0 x 36,0 cm	1988
171	Bilordeaux, Adolphe (1807-1870)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Francesa	Étude d'ornements aux deux crayons n.25	48,0 x 30,5 cm	1946
172	Bilotius, Jean Baptiste (1635-1699)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	16__	Francesa	***	32,0 x 21,4 cm	1001
173	Birekhardt, Anton (1677-1748)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Felipe Sidney	16__	Alemã	***	17,9 x 14,2 cm	945
174	Blooteling, Abraham (1634-1690)	Retrato	Maneira negra/papel	Retrato de Carlos II da Inglaterra	1680	Holandesa	***	35,0 x 27,0 cm	947
175	Bouchet, J. (1799-1860)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Papa Alexanfre VIII	1689	Francesa	***	22,7 x 15,5 cm	948
176	Bouckel, Anna Van (1799 - 1860)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Príncipe D. Antonio	s/d	Holandesa	***	13,7 x 11,9 cm	946
177	Bourdan, L. (século XVII -XVIII)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Luis de Caumartin	s/d	***	***	21,8 x 16,8 cm	949
178	Bourgeois, Albert-Paul (? - 1812)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Aquiles da Villa Borghese	18__	Francesa	Dessiné par G. Reverdin	63,5 x 50,0 cm	2047
179	Bruggen, Joan van der (1649 -?)	Retrato	Maneira negra/papel	Retrato de Madame Osorio de Velasco	1680	Flamenga	Desenho N. de Langilliere	30,5 x 22,3 cm	950
180	Bry, Auguste (s/d)	Gênero	Litografia/ papel	Oficina de Madeira - cópia de Hubert	18__	Francesa	***	27,0 x 34,0 cm	1984
181	Carot, J. (s/d)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Francesa	Cours d'ornements pl.47 Dissiné e lithographia par Carot	45,0 x 31,5 cm	1941
182	Carot, J. (s/d)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Francesa	Le postefeuille des ornements n.34 Estilo gótico do século XIII Dissiné e lithographia par Carot	38,5 x 51,0 cm	1987

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
183	Carot, J. (s/d)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Francesa	Le postefeuille des ornements n.19 Estilo gótico fim do século XV Dissiné e lithographia par Carot	38,0 x 51,0 cm	2026
184	Carot, J. (s/d)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de putti	18__	Francesa	Le postefeuille des ornements n. 36 Estilo da renascença - Henry III Dissiné e lithographia par Carot	38,5 x 51,0 cm	1986
185	Carot, J. (s/d)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de mascarões	18__	Francesa	Le postefeuille des ornements n.32 Estilo da renascença - Henry IV Dissiné e lithographia par Carot	39,0 x 51,5 cm	1985
186	Carot, J. (s/d)	Figura humana	Litografia/ papel	Estudo La Toulousaine	18__	Francesa	Coleção Cours d'étude aux deux crayons n.5	66,0 x 51,5 cm	2023
187	Cazenave, J. F. (1770-?)	Modelo	Maneira de crayon/ papel	Estudo de modelo - Alegoria à Paris	18__	Francesa	Dessiné par Gautherot	61,5 x 46,6 cm	2108
188	Charles Bargue	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Figura masculina deitada	18__	Francesa	Cours de dessin - plate III, 43	44,0 x 60,0 cm	2067
189	Charles Bargue	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Estudo de homem	18__	Francesa	Cours de dessin - plate III, 1	61,5 x 44,5 cm	2015
190	Chasteau, Nicolas (c. 1680- "?)")	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Luis de Boucherat, chanceler de França.	17__	Francesa	***	22,5 x 17,3 cm	1145
191	Chatillon, Henri Guillaume (1780-1856)	Figura humana	Maneira de crayon/ papel	Cabeça feminina - fragmento compositivo da pintura Cena do dilúvio	18__	Francesa	Dessiné par G. Reverdin	63,5 x 50,0 cm	2048
192	Clerck, Nicolas de (1614 -1625)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Roberto Dudley - Conde de Leicester	16__	Holandesa	***	19,8 x 14,0 cm	952
193	Clouwet, Albert (1624-1687)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Cardeal Gregório Barbarigo	1660	Flamenga	***	19,5 14,4 cm	953
194	Clouwet, Albert (1624-1687)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Luis - Cardeal de Moncada e Aragão	16__	Flamenga	***	19,5 x 14,8 cm	954
195	Comuirato (1800-1869)	Religioso	Buril/ papel	Julgamento de Lutero	18__	Italiana	Dessiné par C. Rizzardini	27,5 x 20,2 cm	2925
196	Custodis, Dominic (1560-1612)	Religioso	Buril/ papel	Retrato de João Batista de Monte	15__	Alemã	Desenho de Dominic Custodis	19,3 x 14,1 cm	956

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
197	Custodis, Dominic (1560-1612)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do príncipe Wolfgang Teodoro - acerbispo de Salzburgo	1597	Alemã	Desenho de Dominic Custodis	20,7 x 12,5 cm	955
198	Custodis, Dominic (1560-1612)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Sigismundo de Luxemburgo - Imperador da Alemanha	15__	Alemã	Desenho de Dominic Custodis	19,9 x 14,5 cm	957
199	Custodis, Dominic (1560-1612)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cosme de Medicis - Duque da Etrúria	15__	Alemã	Desenho de Dominic Custodis	19,9 x 12,3 cm	958
200	Dalen, Cornelis Van (1620 ?)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Crane	16__	***	***	20,8 x 13,9 cm	959
201	Danckerts, Cornelis (1630-1656)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Bannerus	16__	Holandesa	***	15,5 x 11,8 cm	960
202	Danckerts, Cornelis (1630-1656)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Vladislau VI da Polónia	16__	Holandesa	***	15,5 x 11,2 cm	961
203	Danesi, Dominique (século XIX)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Italiana	Fragmento de ornamento da antiga Candelária existente na Vila Medici em Roma	52,0 x 38,0 cm	1991
204	Daret, Jean (1613-1668?)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Bernardo - Duque de Saxe - Weiner	16__	Flamenga	***	23,1 x 14,9 cm	962
205	Daret, Jean (1613-1668?)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Luis de Marillac - Marechal da França	16__	Flamenga	***	23,1 x 14,9 cm	963
206	Delff, Willem Jakobsz (1580-1638)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	16__	Holandesa	***	19,7 x 13,6 cm	1235
207	Ducollet, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de cabeça A - Agrippa	18__	Francesa	Introdução s/n	52,0 x 36,0 cm	2084
208	Ducollet, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de perfis	18__	Francesa	Introdução n.24	35,0 x 51,5 cm	2076
209	Ducollet, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de perfis	18__	Francesa	Introdução n.22	51,5 x 35,0 cm	2083
210	Ducollet, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de cabeça	18__	Francesa	Introdução n.37	51,5 x 34,0 cm	2080
211	Ducollet, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de cabeça	18__	Francesa	Introdução n.31	52,0 x 34,5 cm	2082
212	Ducollet, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de cabeça	18__	Francesa	Introdução n.39	51,5 x 34,5 cm	2090

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
213	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de rosto	18__	Francesa	Introdução n.40	35,0 x 51,5 cm	2071
214	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de rosto feminino	18__	Francesa	Introdução d'après nature A	52,0 x 34,5 cm	2081
215	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de mãos	18__	Francesa	Introdução n.?	51,5 x 35,5 cm	2087
216	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de nariz e orelha	18__	Francesa	Introdução n.?	52,0 x 36,0 cm	2086
217	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de orelha	18__	Francesa	Introdução n.19	36,0 x 52,0 cm	2005
218	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de olhos	18__	Francesa	Introdução n.8	35,0 x 51,5 cm	2077
219	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de olhos	18__	Francesa	Introdução n.7	35,5 x 52,0 cm	2088
220	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de nariz	18__	Francesa	Introdução n.18	35,0 x 52,0 cm	2072
221	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Anatômico/ figura humana	Litografia/ papel	Estudo de nariz	18__	Francesa	Introdução n. 13	35,0 x 51,0 cm	2075
222	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de cabeça B - Agrippa	18__	Francesa	Introdução s/n	52,0 x 35,0 cm	2014
223	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de torso masculino - cópia de escultura	18__	Francesa	Introdução s/n	70,0 x 52,0 cm	2064
224	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de Mercúrio sentado A	18__	Francesa	Introdução s/n	70,0 x 51,5 cm	2066
225	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de Mercúrio sentado B	18__	Francesa	Introdução s/n	70,0 x 52,0 cm	2036
226	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de Mercúrio sentado C	18__	Francesa	Introdução s/n	70,0 x 52,0 cm	2044
227	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de cabeça - Augusto Jovem	18__	Francesa	Introdução s/n	51,0 x 34,0 cm	2089
228	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de cabeça - Diana	18__	Francesa	Introdução s/n	51,0 x 35,0 cm	2079
229	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de cabeça A - Fauno	18__	Francesa	Introdução s/n	52,0 x 35,5 cm	2003
230	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de cabeça B - Fauno	18__	Francesa	Introdução s/n	52,0 x 35,5 cm	2013
231	Duclot, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de torso masculino - cópia de escultura	18__	Francesa	Introdução s/n	70,0 x 52,0 cm	2053

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Mdidas	Registro
232	Ducollet, Josephine (atuante 1846-1876)	Mitologia	Litografia/ papel	Estudo de Milon de Crotone - cópia de escultura	18__	Francesa	Introdução s/n	70,0 x 51,5 cm	2112
233	Ducollet, Josephine (atuante 1846-1876)	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Estudo de cabeça de homem A	18__	Francesa	Introdução s/n	52,0 x 35,0 cm	2004
234	Ducollet, Josephine (atuante 1846-1876)	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Estudo de cabeça de homem B	18__	Francesa	Introdução s/n	52,0 35,0 cm	2006
235	Dufos, Claude (1665-1727)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Dona Maria Luísa Gabriela de Sabóia - Rainha da Espanha	17__	Francesa	***	33,0 x 242 cm	964
236	Edelinck, Gérard (1665-1707)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Nicolas Coesseteau - Abade de Dardanie	16__	Flamenga	***	25,8 x 18,8 cm	967
237	Edelinck, Gérard (1640-1707)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Papa Clemente IX	16__	Flamenga	Desenho de Baltasar Moncornet	22,0 x 15,7 cm	965
238	Edelinck, Gérard (1665-1707)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de René Descartes	16__	Flamenga	***	28,3 x 20,5 cm	968
239	Edelinck, Gérard (1665-1707)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Pascal	16__	Flamenga	***	29,2 x 20,7 cm	969
240	Edelinck, Gérard (1665-1707)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de José Scaliger	16__	Flamenga	***	24,9 x 19,1 cm	966
241	Elstracke, Reinold (1571-1625)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do príncipe Frederico Cristiano da Noruega	15__	Inglesa	Desenho de George Ferbeard	20,0 x 12,2 cm	970
242	Fanoli, Michele (1807-1876)	Figura humana	Litografia/ papel	Le camélia	18__	Italiana	Étude Fanoli d'après Bernard	66,0 x 51,5 cm	2101
243	Fanoli, Michele (1807-1876)	Figura humana	Litografia/ papel	Le perle d'orient	18__	Italiana	Étude Fanoli d'après Brochard	66,0 x 54,0 cm	2096
244	Fanoli, Michele (1807-1876)	Figura humana	Litografia/ papel	Le belle saison	18__	Italiana	Étude Fanoli d'après Court	60,0 x 51,5 cm	2094
245	Fanoli, Michele (1807-1876)	Figura humana	Litografia/ papel	Paquerette	18__	Italiana	Étude Fanoli d'après Ccedés	60,5 x 51,0 cm	2093
246	Fanoli, Michele (1807-1876)	Figura humana	Litografia/ papel	Roses et papellon	18__	Italiana	Étude Fanoli d'après Brechaid	66,5 x 52,0 cm	2034
247	Fanoli, Michele(1807-1876)	Figura humana	Litografia/ papel	Le Soir	18__	Italiana	Étude Fanoli d'après Court	65,5 x 52,0 cm	2095
248	Ferrari, Francesco (1790-1867)	Arquitetura	Metal/ papel	Planta baixa do templo da Sibila	17__	Italiana	Disegnó de Vincenzo Brenna	65,5 x 45,5 cm	1910
249	Folo, Pietro (1790-1867)	Religioso	Buril/ papel	São Pedro - cópia de escultura	18__	Italiana	Diségno Leonardo Camila	62,0 x 43,0 cm	2120

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
250	Fonata, Pietro (1762-1837)	Religioso	Buril/ papel	São Thiago - cópia de escultura	18__	Italiana	Diséño Leonardo Camila	62,0 x 43,0 cm	2009
251	Frosne, Jean (1630-1670)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos II Stuart, Rei da Inglaterra	16__	Francesa	Desenho Baltasar Moncornet	24,5 x 18,0 cm	1101
252	Frosne, Jean (1630-1670?)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de la Tour d'Auverge - Visconde de Turenne	16__	Francesa	Desenho Baltasar Moncornet	25,0 x 16,8 cm	999
253	Furcy, Charles Hygins (s/d)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique IV de França "r?"	s/d	***	***	23,4 x 15,0 cm	1073
254	Gaultier, Leonard (1552-1641)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Mary Stuart - Rainha da Escócia	15__	Francesa	Desenho de P. Gourdelle	15,9 x 11,6 cm	971
255	Gaultier, Leonard (1552-1641)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Duque d'Espéron	1587	Francesa	Desenho de P. Gourdelle	19,3 x 14,0 cm	972
256	Gaultier, Leonard (1552-1641)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Duque de Joyeuse	1587	Francesa	Desenho de P. Gourdelle	20,0 x 15,3 cm	973
257	Gautier, ? (s/d)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Minerva	18__	Francesa	Dessiné par Guillemot	31,0 x 46,0 cm	1974
258	Girard, Alexis François (1787-1870)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Laocoonte	18__	Francesa	Dessiné par Eugène Bourgeois	64,0 x 50,0 cm	2057
259	Girard, Alexis François (1787-1870)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Musa - "Apollon musagète"	18__	Francesa	Dessiné par G. Reverdin	61,0 x 45,0 cm	2007
260	Girard, Alexis François (1787-1870)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Fragmento da escultura de Laocoonte	18__	Francesa	Dessiné par G. Reverdin	62,0 x 39,5 cm	2010
261	Girard, Alexis François (1787-1870)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Filhos de Niobe	18__	Francesa	Dessiné par Granger	64,5 x 50,0 cm	2110
262	Girard, Alexis François (1787-1870)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Hércules Farnésio	18__	Francesa	***	65,0 x 50,0 cm	2100
263	Girard, Alexis François (1787-1870)	Histórico	Maneira de crayon/ papel	Fragmento compositivo da pintura A recolta numa Mesquita no Cairo	18__	Francesa	Dessiné par Parizeau	50,0 x 61,5 cm	2061
264	Girard, Alexis François (1787-1870)	Histórico	Maneira de crayon/ papel	Fragmento compositivo da pintura A recolta numa Mesquita no Cairo	18__	Francesa	Dessiné par Reverdin	65,0 x 51,0 cm	2058

Relatório do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
265	Girard, Alexis François (1787-1870)	Histórico	Maneira de crayon/ papel	Fragmento compositivo da pintura O sepultamento de Atalá	18__	Francesa	Dessiné par Reverdin	48,0 x 58,5 cm	2011
266	Girard, Alexis François (1787-1870)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Gladiador	18__	Francesa	Dessiné par Eugène Bourgeois	65,0 x 49,5 cm	2054
267	Girard, Alexis François (1787-1870)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Laoconte	18__	Francesa	Dessiné par G. Reverdin	62,0 x 39,5 cm	2010
268	Girard, Alexis François (1787-1870)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Fingal	18__	Francesa	Dessiné par Reverdin	61,0 x 48,0 cm	2073
269	Girard, Alexis François (1787-1870)	Religioso	Maneira de crayon/ papel	Fragmento compositivo da pintura Cena do dilúvio	18__	Francesa	Dessiné par Parizeau	63,0 x 49,5 cm	2054
270	Girard, Alexis François (1787-1870)	Religioso	Maneira de crayon/ papel	Fragmento compositivo da pintura Cena do dilúvio	18__	Francesa	Dessiné par Parizeau	64,0 x 50 cm	2129
271	Gole, Jakob (1660-1730)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Frederico - Duque de Schomberg	s/d	Holandesa	***	25,2 x 18,9 cm	974
272	Grignon, I. (c. 1610-?)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Jean - senhor de Monclat	16__	Francesa	***	32,8 x 21,7 cm	975
273	Gueboren, Crisplaen van (s/d)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Federico Henrique -Príncipe de Orange	s/d	Holandesa	Desenho de Brou Jansen	22,0 x 14,3 cm	1230
274	Hainzelman, Johann (1641-1693)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Maomé IV, Imperador dos turcos	16__	Alemã	***	21,4 x 14,7 cm	1143
275	Hainzelman, Johann (1641-1693)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de callaja Raja Mairji	16__	Alemã	***	31,0 x 18,5 cm	2926
276	Hainzelman, Johann (1641-1693)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João, duque de Borgonha	s/d	Alemã	***	21,3 x 15,0 cm	1159
277	Hainzelman, Johann (1641-1693) - sculp	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Claude le Peletier	1687	Alemã	***	21,3 x 14,7 cm	976
278	Haizelman, Johann (1641-1693)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Ernesto de Rudigem - Conde de Staremberg	16__	Alemã	***	21,4 x 15,0 cm	1232
279	Holsteyn, Pieter (1580-1662)	Retrato	Buril e água forte/papel	Retrato de Jacobus van der Burchius	16__	Holandesa	***	21,5 x 13,5 cm	978
280	Holsteyn, Pieter (1580-1662)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Ernesto, eleitor da Saxônia	16__	Holandesa	***	21,1 x 13,5 cm	977

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
281	Humbelot, Jacques ("?" - 1600?)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	15__	Francesa	***	31,0 x 25,5 cm	1149
282	Huret, Gregoire (1610-1670)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do cardeal Reinaldo d'Este	16__	Francesa	***	33,0 x 35,9 cm	1157
283	Iollain, François (1641-1704)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do duque Felipe de Borgonha	s/d	Alemã	***	21,0 x 15,2 cm	981
284	Iollain, François (1641-1704)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Richard Talbot	s/d	Alemã	***	20,6 x 13,3 cm	982
285	Iollain, François (1641-1704)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Manuel Teodoro de la tour d'Auvergne	s/d	Alemã	***	21,0 x 14,9 cm	983
286	Iollain, François (1641-1704)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	Alemã	***	21,2 x 14,6 cm	1158
287	Iollain, François (1641-1704)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Federico - Duque de Schomberg	s/d	Alemã	***	33,0 x 15,0 cm	1227
288	Iollain, François (1641-1704)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Maria Ana Josefa de Neubourg - Imperatriz da Alemanha	s/d	Alemã	***	23,0 x 14,6 cm	1234
289	Jasper, Isaac (1ª metade do séc. XVII)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Miguel de Castelnau, senhor de Mauvissière	s/d	Holandesa	***	21,5 x 16,2 cm	1146
290	Jode, Pieter de (1570-1634)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cristiano V - Rei da Dinamarca e da Noruega	s/d	Flamenga	***	19,0 x 14,0 cm	1233
291	Julien, Anthelme-Joseph (1840-?)	Decoração	Litografia/ papel	Alegoria a Ásia	18__	Francesa	L'ornement	51,5 x 33,0 cm	1989
292	Julien, Berbard Romain (1802-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Les moissonneuses	18__	Francesa	Nouveaux groupes aux deux crayon n.7 d'après Landelle	69,5 x 54,5 cm	2116
293	Julien, Bernard Romain (1802 -1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Mulher e a criança - fragmento compositivo da pintura da O Julgamento de Salomão	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayons n.29 Lithographia par Julien d'après Shopin	64,0 x 47,5 cm	2046
294	Julien, Bernard Romain (1802 -1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Moça sentada	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayons n.95 Lithographia par Julien d'après Bazin	65,0 x 49,5 cm	2097
295	Julien, Bernard Romain (1802 -1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Cabeça de guerreiro	18__	Francesa	Graand étude aux deux crayons n.3 Lithographia par Julien d'après ...	65,0 x50,0 cm	2117

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
296	Julien, Bernard Romain (1802-1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Figura feminina	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayon n.37 Lithographia par Julien d'après Monvoisin	65,0 x 50,0 cm	2024
297	Julien, Bernard Romain (1802-1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Homem e o camelo	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayon n.41 Lithographia par Julien d'après ...	70,0 x 54,0 cm	2045
298	Julien, Bernard Romain (1802-1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Casal oriental	18__	Francesa	Litografia por Julien d'après Monvoisin	63,0 x 49,5 cm	2028
299	Julien, Bernard Romain (1802-1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Busto feminino	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayon n.44 Lithographia par Julien d'après Muller	59,5 x 44,0 cm	2060
300	Julien, Bernard Romain (1802-1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Busto feminino	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayon n.44 Lithographia par Julien d'après Muller	59,5 x 44,0 cm	2052
301	Julien, Bernard Romain (1802-1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Retrato de homem	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayons n.43	64,5 x 50,0 cm	2019
302	Julien, Bernard Romain (1802-1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Camponesa	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayons n.104	64,0 x 48,5 cm	2018
303	Julien, Bernard Romain (1802-1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Camponesa	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayons n.100	63,0 49,5 cm	2032
304	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Diana Vernon	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayon n.63	64,5 x 50,0 cm	2042
305	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Busto feminino	18__	Francesa	Grand étude deux crayon n.?	65,0 x 50,0 cm	2033
306	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	O mês de maio	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayons n.109	62,0 x 45,5 cm	2091
307	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Alegoria a África	18__	Francesa	Études d'après l'antique n.74	39,5 x 26,5 cm	1999
308	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Homero	18__	Francesa	Études d'après l'antique n.143	27,0 x 39,5 cm	2000
309	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Estudo de pé com sandália	18__	Francesa	Études d'après l'antique n. 184	40,0 x 27,0 cm	2127
310	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Estudo de mãos	18__	Francesa	Cours élémentaire n. 216	27,5 x 36,5 cm	2122
311	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Estudo de mãos	18__	Francesa	Cours de dessin n.55	52,0 x 36,0 cm	2085

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
312	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Mitológico	Litografia/ papel	Dafnis e Cloé	18__	Francesa	Nouveaux groupes aux deux crayon n.28 d'après Gerard	70,0 x 55,0 cm	2022
313	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Mitológico	Litografia/ papel	Psiqué	18__	Francesa	Études d'après l'antique n.86	39,0 x 26,5 cm	1967
314	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Nu masculino	18__	Francesa	***	52,0 x 47,5 cm	2017
315	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Nu masculino de perfil	18__	Francesa	Nouvelles académies n.2	65,5 x 52,0 cm	2102
316	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Nu masculino sentado	18__	Francesa	Nouvelles académies n.22	64,0 x 44,0 cm	2114
317	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Nu masculino sentado	18__	Francesa	Nouvelles académies n.24	52,0 x 65,5 cm	2115
318	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Nu masculino sentado	18__	Francesa	Nouvelles académies n.25	51,5 x 66,5 cm	2104
319	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Modelo ao natural	Litografia/ papel	Nu masculino	18__	Francesa	Nouvelles académies n.26	61,0 x 44,0 cm	2113
320	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Religioso	Litografia/ papel	Davi e Goliás	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayons n.52	64,5 x 49,5 cm	2020
321	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Religioso	Litografia/ papel	La vierge au raisin	18__	Francesa	Grand étude aux deux crayon n.129	64,0 x 56,0 cm	2106
322	Julien, Bernard Romain (1802-1879)	Religioso	Litografia/ papel	Anjo ajoelhado	18__	Francesa	Étude academique n.24	63,0 x 48,5 cm	2092
323	Julien, Bernard Romain (1808-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Estudo de mãos	18__	Francesa	Études d'après l'antique n.183	39,0 x 26,5 cm	2128
324	Julien, Antheime-Joseph (1840 - ?)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Francesa	Le ornement n.11 Composé et lithographia par Jullien	33,0 x 51,5 cm	1990
325	Julien, Antheime-Joseph (1840 - ?)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Francesa	L'ornements n. 12 Composé et lithographia par Jullien	33,0 x 51,5 cm	2002
326	Julien, Antheime-Joseph (1840 - ?)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folhagem	18__	Francesa	Le guide l'ornemeniste Composé et lithographia par Jullien	52,0 x 32,5 cm	2039
327	Julien, Antheime-Joseph (1840 - ?)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de ornato	18__	Francesa	Le guide l'ornemeniste Composé et lithographia par Jullien	47,0 x 33,0 cm	2038
328	Julien, Antheime-Joseph (1840 - ?)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de ornato	18__	Francesa	L'ornements aux deux crayons n.18 Composé et lithographia par Jullien	49,0 x 32,0 cm	2040

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
329	Killian, Lucas (1579-1637)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cristiano II, Príncipe palatino	1615	Alemã	***	21,0 x 13,5 cm	1147
330	Killian, Lucas (1579-1637)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João - Barão de Tily	1621	Alemã	***	20,0 x 13,0 cm	984
331	Lafosse, Jean Baptiste Adolphe (1810-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Duas Moças	18__	Francesa	***	68,0 x 52,0 cm	2030
332	Lafosse, Jean Baptiste Adolphe (1810-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Duas meninas	18__	Francesa	Groupes d'études ...	73,0 x 50,0 cm	2105
333	Lafosse, Jean Baptiste Adolphe (1810-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Duas crianças	18__	Francesa	***	58,0 x 52,0 cm	2027
334	Lafosse, Jean Baptiste Adolphe (1810-1879)	Figura humana	Litografia/ papel	Le Plaiser	18__	Francesa	Lithographie par Lafosse	65,5 x 52,0 cm	2099
335	Lamotte (?)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cristina - Rainha da Suécia	1656	***	***	20,1 x 13,5 cm	1228
336	Landry, Pierre (c.1630-1721)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João, abade de Cister	s/d	Francesa	***	34,5 x 27,5 cm	1150
337	Langlois, François L.D.Ciartes, dito (1589-1647)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Guilherme du Vair	16__	Francesa	***	21,5 x 14,4 cm	1144
338	Larmessin, Nicolas II de (1640-1694) - sculpebat	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cristovão Bernardo de Galen	16__	Francesa	Desenho de L'Armessin	23,5 x 16,5 cm	985
339	Larmessin, Nicolas II de (1640-1694) - sculpebat	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de la Tour d'Auverge - Visconde de Turenne	16__	Francesa	Desenho de L'Armessin	22,5 x 16,0 cm	986
340	Larmessin, Nicolas II de (1640-1694) - sculpebat	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Dom Pedro - Príncipe regente de Portugal	1687	Francesa	Desenho de L'Armessin	23,7 x 16,7 cm	987
341	Larmessin, Nicolas II de (1640-1694) - sculpebat	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cesar d'Estrées	168__	Francesa	Desenho de L'Armessin	23,5 x 16,8 cm	988
342	Larmessin, Nicolas II de (1640-1694) - sculpebat	Retrato	Buril/ papel	Retrato dos embaixadores do Rei do Sião	16__	Francesa	Desenho de L'Armessin	26,2 x 18,8 cm	989

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
343	Larmessin, Nicolas II de (1640-1694) - sculpebat	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Estevão le Camus - Cardeal de Grenoble	16__	Francesa	Desenho de L'Armessin	25,5 x 17,2 cm	990
344	Larmessin, Nicolas II de (1640-1694) - sculpebat	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique Carlos de Beaumanoir	16__	Francesa	Desenho de L'Armessin	24,7 x 17,2 cm	991
345	Larmessin, Nicolas II de (1640-1694) - sculpebat	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Reverendo Marc Aviano	16__	Francesa	Desenho de L'Armessin	23,5 x 16,5 cm	992
346	Lasnier, Michel (1596-1667)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cardeal	1663	***	***	34,0 x 25,4 cm	1152
347	Lasnier, Michel (1596-1667)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Pedro Séguier	16__	Francesa	Desenho de Vignon	29,3 x 20,1 cm	1161
348	Lasnier, Pierre (s/d)	Religioso	Litografia/ papel	São Domingos	18__	Francesa	Lith par Lasnier d'après Grellet	64,0 x 53,0 cm	2029
349	Lasnier, Pierre (s/d)	Religioso	Litografia/ papel	Ecce Homo	18__	Francesa	Lith par Lasnier d'après Lazerges	64,0 x 48,5 cm	2037
350	Lassale, Emile (1813-1871)	Figura humana	Litografia/ papel	La Perruche	18__	Francesa	Étude choisies n.47	64,0 x 50,0 cm	2031
351	Lassale, Emile (1813-1871)	Figura humana	Litografia/ papel	Les moissonneuses	18__	Francesa	Étude d'après les grands maitres	64,0 x 49,5 cm	2068
352	Le Blond, Jean (1635-1709)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de madame de Maisonfort	s/d	Francesa	***	28,5 x 20,4 cm	1107
353	Le Brun, Gabriel - sculp.	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos Fevret - senhor de Saint-Mesmin	1657	Francesa	***	29,1 x 19,5 cm	993
354	Lefèvre, Antoine Hubert (s/d)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Urânia	18__	Francesa	Dessiné par G. Reverdin	67,0 54,0 cm	2059
355	Lefèvre, Antoine Hubert (s/d)	Religioso	Maneira de crayon/ papel	São José	18__	Francesa	Dessiné par Laguiche	62,0 x 46,0 cm	2107
356	Leu, Thomas de (1560-1612)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francis Drake	s/d	Francesa	***	18,7 x 12,8 cm	1113
357	Lombart, Pierre (1613-1682)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	16__	Francesa	Desenho de Palliot	34,5 x 25,3 cm	994
358	Lombart, Pierre (c. 1613-1682)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de António, Duque de Gramont	16__	Francesa	Cópia da pintura de W. (?) Vaillant	34,5 x 25,3 cm	1151
359	Malthan, L. (s/d)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Papa Leão XI	s/d	Alemã	***	14,3 x 9,9 cm	1072
360	Mariette s/d	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Blaise de Montluc	s/d	***	***	16,3 x 12,6 cm	1066

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
361	Massol (?) (s/d)	Religioso	Buril/ papel	Santa Isabel - fragmento compositivo da pintura de Rafael	18__	***	***	61,0 x 46,0 cm	2119
362	Mellan, Claude (1598-1688)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos Créquy - Duque de Poissy	1633	Francesa	***	23,3 x 18,7 cm	995
363	Meysens, Joan (1612-1670)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Cristóvão de Tonigsmarck	s/d	Flamenga	***	20,7 x 15,5 cm	1069
364	Meysens, Joan (1612-1670)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Jorge Rakocz II - Rei da Hungria	16__	Flamenga	***	17,6 x 12,0 cm	1070
365	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Gabriel de Sion	16__	***	***	18,0 x 13,5 cm	1057
366	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Rogério de Lorena - Cavalheiro de Guise	16__	***	***	20,0 x 15,5 cm	1029
367	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Adriano Paw	16__	***	***	20,3 x 15,6 cm	1030
368	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do chanceler Miguel de Marillac	16__	***	***	20,8 x 17,0 cm	1031
369	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Tadeu Barberino - Prefeito de Roma	16__	***	***	15,7 x 11,1 cm	1033
370	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Roberto da Baviera - Príncipe Palatino	16__	***	Cópia da pintura de Antonius Van Dyck	16,8 x 12,5 cm	1034
371	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de António de Lomenie	16__	***	***	17,1 x 13,0 cm	1035
372	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Godard de Reede	16__	***	***	15,7 x 11,1 cm	1036
373	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco Rojas de Sandoval - cardeal de Lerme	16__	***	***	16,5 x 12,0 cm	1037
374	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de carlos I - Rei da Inglaterra	16__	***	***	15,5 x 11,5 cm	1038
375	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos de Lorena - Duque de Elboeuf	16__	***	***	16,2 x 12,0 cm	1039
376	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato da Princesa de Wurtemberg	1657	***	Cópia da pintura de Antonius van Dyck	16,3 x 11,8 cm	1040

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
377	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos de Gonzaga - duque de Mântua	16__	***	***	18,0 x 13,0 cm	1041
378	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique - Conde Van Berg	16__	***	***	16,0 x 11,5 cm	1042
379	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Arquiduque Maximiliano da Áustria	16__	***	***	15,6 x 11,4 cm	1043
380	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de André Fremiot	16__	***	***	18,5 x 14,6 cm	1044
381	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos de Montochal - Arcebispo de Tuluose	1654	***	***	18,5 x 14,6 cm	1045
382	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Hugo de Lionne - Marquês de Berni	16__	***	***	19,7 x 14,7 cm	1046
383	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de António Ruzé - Marquês d'Effiat	16__	***	***	19,0 x 14,5 cm	1047
384	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Tomás le Gaufré Pestre	16__	***	***	19,4 x 13,6 cm	1048
385	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Pomponio de Billievre	16__	***	***	19,0 x 13,8 cm	1049
386	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco de Seve - Cavalheiro de Malta	16__	***	***	19,9 x 15,3 cm	1050
387	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Renato de Longueville	16__	***	***	20,0 x 15,6 cm	1051
388	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Richard Olivier de Longueil	1657	***	***	16,8 x 12,2 cm	1052
389	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Maria de la Tour - Duquesa de la Tremoille	16__	***	***	16,8 x 12,2 cm	1053
390	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de Maupas du Tour	16__	***	***	18,9 x 14,1 cm	1054
391	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Maria de Gonzaga - Duquesa de Mântua	16__	***	***	19,0 x 14,5 cm	1055
392	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Maria de Gonzaga - Duquesa de Mântua	16__	***	***	19,0 x 14,5 cm	1056

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
393	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Axel Oxenstiern	16__	***	***	18,5 x 14,7 cm	1058
394	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Luis de Marillac - Marechal da França	16__	***	***	18,5 x 13,8 cm	1059
395	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco de l'Hospital - Marechal de França	16__	***	***	19,5 x 15,0 cm	1060
396	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Afonso d'Elbene - Bispo de Orleans	16__	***	***	19,0 x 14,5 cm	1061
397	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco Cristovão Levy - Duque d'Anville	16__	***	***	19,5 x 15,0 cm	1062
398	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Luis de Valois - Conde d'Alais	16__	***	***	19,0 x 14,0 cm	1063
399	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de mulher	16__	***	***	18,8 x 14,2 cm	1064
400	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Papa Inocêncio XI	16__	***	***	16,5 x 12,0 cm	1093
401	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco Miguel le Tellier, marquês de Louvois	16__	***	***	23,0 x 16,5 cm	1094
402	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de Lorena, Conde d'Harcourt	1660	***	***	26,5 x 19,3 cm	1096
403	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Duque d'Usez	1656	***	***	21,0 x 17,5 cm	1097
404	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique II d'Orleans, Duque de Longueville	16__	***	***	25,5 x 19,0 cm	1098
405	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos de Cossé, Duque de Brissac	1659	***	***	25,0 x 14,7 cm	1099
406	Moncornet, Baltasar(1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Leopoldo I	16__	***	***	23,3 x 18,0 cm	997
407	Moncornet, Baltasar (1630- 1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato da princesa Amália - Condessa de Nassau	16__	***	***	16,4 x 16,2 cm	1216
408	Moncornet, Baltasar (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Príncipe Maurício de Sabóia	1658	***	***	16,8 x 12,8 cm	1218

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
409	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do general João Banier da Suécia	1654	***	***	19,2 x 15 cm	1219
410	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Hubert Charpentier	1657	***	***	19,0 x 13,0 cm	1220
411	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Tomas More	1654	***	***	16,4 x 11,8 cm	1221
412	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos - Príncipe da Polónia e da Suécia	1654	***	***	16,4 x 11,8 cm	1222
413	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de António de Burbon - Rei de Navarra	1650	***	***	16,7 x 11,7 cm	1223
414	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de António Ruzé - Marquês d'Effiat	16__	***	***	21,8 x 14,7 cm	1224
415	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique Catarina de Joyeuse	1657	***	***	16,3 x 11,3 cm	1225
416	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Fernando II de Médicis - grão-Duque de Toscana	1650	***	***	16,0 x 11,8 cm	1226
417	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Casimiro - Príncipe da Polónia	16__	***	***	16,5 x 11,5 cm	1231
418	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Jacques de Nanpor de Comone de la Force	16__	***	***	20,5 x 16,4 cm	1241
419	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Ernesto Pistorius	16__	***	***	17,5 x 13,0 cm	1172
420	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Maria d'Áustria, Duquesa de Cléves	16__	***	***	16,4 x 12,4 cm	1173
421	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de Foix de la Vallette	16__	***	***	17,0 x 12,0 cm	1174
422	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco de Bauvilliers	16__	***	***	17,0 x 12,8 cm	1175
423	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Jorge Walric, Conde de Woickstein	16__	***	***	25,5 x 19,0 cm	1176
424	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cláudio de Bouillon	1651	***	***	17,7 x 12,7 cm	1177
425	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco, Conde de Nerly	16__	***	***	17,8 x 13,3 cm	1178
426	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Felipe de la Motte Haudancourt	16__	***	***	18,8 x 14,1 cm	1179

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
427	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cardeal	16__	***	***	17,4 x 12,5 cm	1180
428	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henriqueta Maria, Rainha da Inglaterra	16__	***	***	16,5 x 12,4 cm	1181
429	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Adriano Conrado de Borgonha	16__	***	***	17,2 x 12,8 cm	1182
430	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Abraão Kaiser	16__	***	***	17,3 x 12,8 cm	1183
431	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Maximiliano de Borgonha	16__	***	***	17,1 x 12,6 cm	1184
432	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cristiano IV, Rei da Dinamarca	16__	***	***	17,5 x 13,2 cm	1185
433	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Nicolau Jorge de Reingersberg	16__	***	***	16,8 x 11,6 cm	1186
434	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco Rabelais	16__	***	***	17,8 x 13,1 cm	1187
435	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Nicolau de Metz	16__	***	***	17,9 x 14,2 cm	1188
436	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de Sabóia, arcebispo de Reims	16__	***	***	19,6 x 15,0 cm	1189
437	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Walterus	16__	***	***	19,1 x 14,4 cm	1190
438	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Felipe Emanuel, Conde de Longueville	1656	***	***	20,7 x 16,0 cm	1191
439	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Nicole, Duquesa de Lorena	1657	***	***	18,5 x 14,3 cm	1192
440	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Armando de Mailié, Marquês de Brezé	1657	***	***	21,0 x 16,7 cm	1193
441	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco de la Rochefoucauld	1656_	***	***	20,6 x 16,4 cm	1194
442	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco de Cossé, Duque de Brissac	1659	***	***	23,6 x 16,7 cm	1195
443	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique II, Duque de Montmorency	16__	***	***	20,4 x 14,6 cm	1196
444	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do príncipe Ferdinando Maria, Duque palatino	1659	***	***	19,8 x 13,9 cm	1197

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
445	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos de Monchy	1659	***	***	25,5 x 19,0 cm	1198
446	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Pons de Lauzières	1650	***	***	20,0 x 15,0 cm	1199
447	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de Seneterre	1659	***	***	20,2 x 15,0 cm	1200
448	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Felipe de Gorrevod	1657	***	***	19,5 x 15,2,cm	1201
449	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco Teodoro de Nesmond	1658	***	***	20,0 x 15,0 cm	1202
450	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos, Marquês d'Albert	1650	***	***	18,9 x 14,8 cm	1203
451	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Vitor le Bouthillier, Arcebispo de Tours	1658	***	***	16,5 x 13,8 cm	1204
452	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Luis de la Tremoille	1650	***	***	17,6 x 12,8 cm	1205
453	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do general Gustavo Horn	1650	***	***	16,5 x 12,0 cm	1206
454	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlota d'Ailly, Duquesa de Chaunes	1658	***	***	17,8 x 13,8 cm	1207
455	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco II - Rei da França	16__	***	***	17,8 x 13,3 cm	1208
456	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique Augusto - Conde de Brienne	1657	***	***	17,6 x 12,8 cm	1209
457	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Príncipe Tomás Francisco de Sabóia	1654	***	***	16,5 x 12,0 cm	1210
458	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de Sourdis - Arcebispo de Bordeaux	1657	***	***	17,0 x 12,6 cm	1211
459	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João A. Bosco Olivário	1654	***	***	17,2 x 12,1 cm	1212
460	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Luis d'Erlac	1656	***	***	20,2 x 15,3 cm	1213
461	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique - Duque de la Tremoille	1654	***	***	16,0 x 11,7 cm	1214

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
462	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Fernando Francisco - Rei da Boémia	1652	***	***	15,5 x 11,6 cm	1215
463	Moncornet, Baltasart (1630-1668)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Tomas Howard - Duque de Norfolk	1658	***	***	16,3 x 11,2 cm	1217
464	Moncornet, Jean (1642-1716)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique - Julio de Bourbon, Duque d'enghien	s/d	***	***	23,0 x 16,7 cm	1095
465	Monsaldy, Antoine Maxime (1768-1816)	Figura humana	Litografia/ papel	Génie funèbre	18__	Francesa	Dessiné par G. Reverdin	65,5 x 50,5 cm	2069
466	Morin, Jean (1605-1650)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Nicolau de neufville - Marquês de Vileroy	16__	Francesa	Cópia da pintura de P. Champaigne	31,0 x 24,9 cm	1003
467	Morin, Jean (1605-1650)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco Potie - Marquês de Gesvres	16__	Francesa	Cópia da pintura de P. Champaigne	29,4 x 23,6 cm	1004
468	Morin, Jean (1605-1650)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique de Lorena - Conde d'Harccourt	16__	Francesa	Cópia da pintura de P. Champaigne	30,0 x 24,3 cm	1005
469	Morin, Jean (1605-1650)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Luis XIII de França	16__	Francesa	Cópia da pintura de P. Champaigne	29,2 x 23,6 cm	1006
470	Morin, Jean (1605-1650)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Henrique II - Rei da França	16__	Francesa	***	31,5 x 21,5 cm	1243
471	Morin, Jean (1605-1650)	Retrato	Buril/ papel	Retratode Henrique III - Rei da França	16__	Francesa	Cópia da pintura de Ferdinand	32,0 x 22,0 cm	1930
472	Nanteuïl, Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos de la Porte, Duque de Melleraye	1662	Francesa	***	33,0 x 25,2 cm	1141
473	Nanteuïl, Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	1655	Francesa	***	32,2 x 24,8 cm	1142
474	Nanteul Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de David Blondellus	1650	Francesa	***	22,7 x 16,0 cm	1011
475	Nanteul, Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de George de Scudery	16__	Francesa	***	26,0 x 19,7 cm	1015
476	Nanteul, Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Hardouin de Beaumont - Arcebispo de Paris	1665	Francesa	***	27,4 x 21,6 cm	1013
477	Nanteul, Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Pedro Séguier	1657	Francesa	***	33,0 x 25,2 cm	1008

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
478	Nanteul, Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	Francesa	***	31,5 x 25,0 cm	1009
479	Nanteul, Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Pompônio de Billievre	16__	Francesa	***	32,5 x 24,5 cm	1010
480	Nanteul, Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Guilherme de Lamignon	1663	Francesa	***	32,7 x 25,2 cm	1007
481	Nanteul, Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Batista Budes - Conde de Guebriant	16__	Francesa	***	30,1 x 19,2 cm	1012
482	Nanteul, Robert (1630-1678)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	1657	Francesa	***	36,2 x 26,6 cm	1014
483	Nolpe, Pieter (1613-1652)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de D. João Adlerus Saluius	s/d	***	***	21,0 x 27,2 cm	1016
484	Normard, Charles Vitor (s/d)	Religioso	Água forte/papel	Trait de la visitation de Rafael	18__	Francesa	Direct Bonnemaison - Colleau appartenant à Sa Majesté le Roi d'Espagne	64,5 x 49,5 cm	2056
485	Normard, Charles Vitor (s/d)	Religioso	Água forte/papel	La madona del pesce	18__	Francesa	Direct Bonnemaison - Tableau original de rafael, appartenant à Sa Majesté le Roi d'Espagur	64,0 x 49,5 cm	2063
486	Numa, Pierre (s/d)	Decoração	Litografia/ papel	Estudo de folha de acanto	18__	Francesa	Estilo romano - étude n.22 Nouvelle method elementarie de dessin industriel Dissené et lithographia par Numa	49,0 x 32,0 cm	2041
487	Off, Augusto (1838-1883)	Retrato	Litografia a vapor/papel	Retrato de Manuel de Araujo Porto Alegre	18__	***	***	33,0 x 26,0 cm	2043
488	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Decoração	Buril/ tèmpera/ papel	Vista longitudinal da Loggia	175_	Italiana	Co-autoria: Cai Savorelli (pict.)	?	3430
489	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Decoração	Buril/ tèmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra I Cai Savorelli (pict.)	111,5 x 44,0 cm	3441
490	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Decoração	Buril/ tèmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra II Cai Savarelli (pict)	110,8 x 43,8 cm	3442
491	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Decoração	Buril/ tèmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra III	110,0 x 43,5 cm	3443
492	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Decoração	Buril/ tèmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra IV Cai Savorelli (pict.)	110,0 x 43,0 cm	3444
493	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Decoração	Buril/ tèmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra V	110,0 x 43,5 cm	3445

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
494	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra VI	110,0 x 43,5 cm	3446
495	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra VII	110,0 x 43,5 cm	3447
496	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra VIII	111,2 x 44,0 cm	3448
497	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra IX	110,0 x 43,0 cm	3449
498	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra IX	110,5 x 43,0 cm	3450
499	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XI	110,5 x 43,0 cm	3451
500	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XII	111,3 x 43,7 cm	3452
501	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XII	109,0 x 43,0 cm	3453
502	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	110,0 x 43,0 cm	3454
503	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	?	3455
504	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	112,5 x 48,5 cm	3456
505	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	111,5 x 49,5 cm	3457
506	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	111,0 x 49,5 cm	3458
507	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	111,0 x 48,8 cm	3459
508	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	111,3 x 48,5 cm	3461
509	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Religioso/ Loggia	Buril/ têmpera/ papel	A Primeira Família	175_	Italiana	***	64,0 x 67,0 cm	3431
510	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Religioso/ Loggia	Buril/ têmpera/ papel	A Construção da Arca	175_	Italiana	***	68,0 x 64,4 cm	3432
511	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Religioso/ Loggia	Buril/ têmpera/ papel	Abraão e os Três Anjos	175_	Italiana	***	67,0 x 65,0 cm	3433
512	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Religioso/ Loggia	Buril/ têmpera/ papel	Deus aparece a Isaac	175_	Italiana	***	67,0 x 65,0 cm	3434
513	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpsit	Religioso/ Loggia	Buril/ têmpera/ papel	Moisés sendo salvo das águas	175_	Italiana	***	67,0 x 64,5 cm	3435

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
514	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Religioso/ Loggia	Buril/ tèmpera/ papel	Moisés e as Tábuas da Lei	175_	Italiana	***	67,0 x 64,0 cm	3436
515	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Religioso/ Loggia	Buril/ tèmpera/ papel	A Queda de Jericó	175_	Italiana	Cópia da pintura de Cai Savorelli	65,0 x 62,5 cm	3437
516	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Religioso/ Loggia	Buril/ tèmpera/ papel	O Triunfo de David	175_	Italiana	Cópia da pintura de Cai Savorelli	67,0 x 64,0 cm	3438
517	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Religioso/ Loggia	Buril/ tèmpera/ papel	O Julgamento de Salomão	175_	Italiana	Cópia da pintura de Cai Savorelli	66,5 x 63,5 cm	3439
518	Ottaviani, Giovanni (1735-1808) sculpisit	Religioso/ Loggia	Buril/ tèmpera/ papel	A Última Ceia	175_	Italiana	Cópia da pintura de Cai Savorelli	67,0 x 64,0 cm	3440
519	Patigny, Jean (séc. XVII)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Francisco de Bonne	1662	Francesa	***	33,7 x 26,0 cm	1170
520	Patigny, Jean (séc. XVII)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos de Riantz Villeroy	1664	Francesa	***	33,4 x 27,0 cm	1171
521	Perrot, Jean Simon Narcisse (1796-?)	Figura humana	Litografia/ papel	Soldado romano	18__	Francesa	Dessiné par Hevier	62,0 x 50,0 cm	2021
522	Picart, Joan de (1620-1670)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos de Schomberg	1638	Alemá	***	32,5 x 21,5 cm	1238
523	Pitau, N. (1634-1671)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Gaspar de Fievbet	1662	Flamenga	***	33,8 x 26,0 cm	1017
524	Pitau, N. (1643-1671)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Jacques Favier du Boulay	1668	Flamenga	***	34,0 x 26,0 cm	1018
525	Poilly, François (1623-1693)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	16__	Francesa	***	34,0 x 25,5 cm	1164
526	Poilly, Nicolas de (1626-1690)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	Francesa	***	34,5 x 27,8 cm	1162
527	Poilly, Nicolas de (1626-1690)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Ana, Duquesa de Noailles	s/d	Francesa	***	34,3 x 26,8 cm	1163
528	Poilly, Nicolas de (1626-1690)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Jacques Amelot - Marqués de Mauregard	1624	Francesa	***	33,1 x 26,4 cm	1236
529	Rousselet, Gilles (1610-1686)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Josias, Conde Rantzovics	16__	Francesa	***	22,7 x 15,5 cm	1154
530	Rousswelet, Gilles (1610-1686)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Carlos de Valois, Duque d'Angouleme	16__	Francesa	Cópia da pintura de Champagne	33,5 x 26,2 cm	1153
531	Sadeler, Aegidius (1570-1629)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Melquior Pynnesi de Pym	16__	Flamenga	***	34,9 x 24,9 cm	1019
532	Sadeler, Aegidius (1570-1629)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Melquior Klesel - Bispo de Veneza	1615	Flamenga	***	21,4 x 13,2 cm	1020

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
533	Schuppen, Pieter Louis Van (1623-1702)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Pedro Pithoeus	1685	Flamenga	***	29,0 x 21,0 cm	1168
534	Schuppen, Pieter Louis Van (1623-1702)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	1660	Flamenga	***	18,7 x 14,5 cm	1169
535	Schuppen, Pieter Louis Van (1623-1702)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Pedro de la Marche - Arcebispo de Paris	1663	Flamenga	***	29,0 x 21,0 cm	1237
536	Sichem, Christoffel van (1580-1658)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Maria - Rainha de Hungria	s/d	Holandesa	***	18,7 x 14,1 cm	1021
537	Sichem, Christoffel van (1580-1658)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de homem	s/d	Holandesa	***	28,0 x 37,9 cm	1022
538	Soinard, François Louis (século XIX)	Mitológico	Maneira de crayon/ papel	Vénus dite de Médicis	18__	Francesa	Dessiné par G.Rverdin D'après la statue antique attribuée à Cléomènes Athénien, ouvrage sculpté em marbre de Paros, qui orne la tribune de la Galerie de Florença - Deposé au bureau des estampas	58,0 x 42,0 cm	2074
539	Spirinx, Louis (1596- 1669)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Antônio de Brun	16__	Francesa	***	28,6 x 20,7 cm	1156
540	Spirinx, Louis (1596- 1669)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Antônio de Brun	16__	Francesa	***	29,4 x 21,2 cm	1155
541	Suyderhoef, I. (1600- 1669)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Jorge Cristóvão Liber - Barão de Haslang	16__	Holandesa	***	21,7 x 13,7 cm	1023
542	Testana, Joseph (1648- 1679)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de João Batista - Cardeal	1629	Italiana	***	19,4 x 14,5 cm	1024
543	Vermeulen, Cornelis (1644-1710)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Luis Urbano le Fevre de Caumartin	16__	Flamenga	***	28,5 x 18,6 cm	1160
544	Villamena, Franciscus (1566-1624)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cristóvão Clavius Bamberg	1606	Italiana	***	34,6 x 22,0 cm	1026
545	Villamena, Franciscus (1566-1624)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Cardeal Roberto Belarmino	1604	Italiana	***	34,7 x 22,0 cm	1025

Relação do Acervo de Gravuras do Museu D. João VI

Item	Gravador	Tema	Técnica	Título	Data	Escola	Dados complementares	Medidas	Registro
546	Vivian, A. (1797-1854)	Religioso	Buril/ papel	A santa ceia	18__	Italiana	Dessiné par C. Rizzardini	28,2 x 20,1 cm	2927
547	Vivian, A. (1797-1854)	Religioso	Buril/ papel	Nascimento de Cristo	18__	Italiana	Dessiné par C. Rizzardini	28,2 x 20,1 cm	2928
548	Vivian, A. (1797-1854)	Religioso	Buril/ papel	A matança dos inocentes	18__	Italiana	Dessiné par C. Rizzardini	28,2 x 20,1 cm	2929
549	Volpato, Giovanni (1733-1803)	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	110,0 x 48,5 cm	3462
550	Volpato, Giovanni (1733-1803)	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	110,0 x 48,5 cm	3463
551	Volpato, Giovanni (1733-1803)	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	110,0 x 48,0 cm	3464
552	Volpato, Giovanni (1733-1803)	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	110,0 x 48,5 cm	3465
553	Volpato, Giovanni (1733-1803)	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	109,0 x 48,0 cm	3466
554	Volpato, Giovanni (1733-1803)	Decoração	Buril/ têmpera/ papel	Detalhe de Loggia	175_	Italiana	Pilastra XIII	110,0 x 48,0 cm	3455
555	Vouillemont, Sébastien (1610 -"?)	Retrato	Buril/ papel	Retrato do Papa Urbano VIII	1642	Francesa	***	21,3 x 14,0 cm	1027
556	Vouillemont, Sébastien (1610 -"?)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Cardeal	s/d	Francesa	***	21,0 x 16,1 cm	1167
557	Waesbergen, Abrah Van (s/d)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Filipe Streuff	s/d	***	***	21,7 x 13,4 cm	1067
558	Williams, Robert (séc. XVII)	Retrato	Buril/ papel	Retrato de Laurence, Conde de Rochester	s/d	Inglesa	***	23,5 x 18,2 cm	1166