



Das pinturas para as gravuras: Uma breve análise comparativa entre França e Brasil no século XIX | *Álvaro Saluan da Cunha*¹

Resumo: Este artigo tem o objetivo de iniciar uma discussão sobre a transposição das pinturas para as gravuras, buscando entender como se dava esse processo, que expandia o acesso iconográfico para além dos salões graças aos processos de reprodução como a litografia e a xilogravura. Para isso, serão comparados os contextos artísticos de Brasil e França, talvez os mais aproximados no século XIX, sobretudo por conta da Missão Artística Francesa (ou “Colônia Lebreton”) e seus impactos na formação artística da Academia Imperial de Belas Artes. A investigação é feita de forma comparada a partir de textos relacionados aos processos de transposição entre pinturas e estampas, elaborados por pesquisadores brasileiros e franceses, buscando traçar as similaridades e particularidades de cada local, levando em consideração o contexto de cada Estado nacional. Esta pesquisa que ainda está em andamento, mostra em dados preliminares que os Estados tinham diferentes papéis na execução e divulgação de gravuras.

Palavras-chave: Arte Brasileira, Arte Francesa, Análise comparativa, Gravura, Pintura

Abstract: This paper aims to start a discussion about the transposition of paintings to engravings, seeking to understand how this process took place, which expanded the iconographic access beyond the halls thanks to the reproduction processes such as lithography and woodcut (xylography). For this, the artistic contexts of Brazil and France, perhaps the closest in the nineteenth century, will be compared, especially because of the French Artistic Mission or the “Lebreton Colony” and its impacts on the artistic formation of the Imperial Academy of Fine Arts. The research is made comparatively from texts related to the processes of transposition between paintings and prints, prepared by Brazilian and French researchers, seeking to trace the similarities and particularities of each place, taking into consideration the context of each national state. This ongoing research shows in preliminary data that states had different roles in the execution and dissemination of prints.

Keywords: Brazilian Art, French Art,

¹ Doutorando em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, asaluan@hotmail.com



Introdução

Ao longo do processo de elaboração da dissertação “As litografias da coleção ‘*Quadros históricos da guerra do Paraguai*’ na década de 1870: Projeto editorial e imagens” (CUNHA, 2019), surgia uma grande questão que tocava justamente na transposição dessas imagens, advindas em boa parte de pinturas, sendo traduzidas para as litogravuras. Entretanto, poucas informações foram encontradas na bibliografia brasileira, restando a possibilidade de comparar tudo o que foi levantado ao longo da pesquisa com o contexto francês. Esse, no caso, conta com uma vasta produção, alcançando a gravura a um importante nível enquanto expressão e linguagem na França, enfatizando-se aqui o século XIX. A bibliografia francesa aborda, de diferentes perspectivas, a pluralidade das reproduções e réplicas, bem como seus meios e tais informações auxiliaram a formação deste trabalho, sendo utilizados autores como Sophie Bobet-Mezzasalma (2006), Cordélia Hattori (2006), José Lothe (2006) e Stéphane Paccoud (2014). Vale ressaltar que a comparação com o contexto francês foi inicialmente pensada a partir das influências advindas da Missão Artística Francesa (ou “Colônia Lebreton”), que trouxe notáveis contribuições ao cenário artístico e acadêmico do Brasil. Contudo, as influências não se esgotam nela.

Esta pesquisa tem o objetivo de iniciar uma discussão sobre a transposição das pinturas para as gravuras, buscando entender como se dava esse processo, que expandia o acesso iconográfico para além dos salões graças aos processos de reprodução como a litografia e a xilogravura. Para isso, serão comparados os contextos artísticos de Brasil e França, talvez os mais aproximados no século XIX, sobretudo por conta da relevante influência francesa e seus impactos na formação artística e acadêmica da Academia Imperial de Belas Artes. Contudo, vale ressaltar que embora exista essa influência, ela não é a única. Como se sabe, os pintores que



conseguiam os prêmios de viagem circulavam por boa parte da Europa. Victor Meirelles e Pedro Américo são dois dos exemplos mais comuns, tendo ambos circulado por diversos países. Outro ponto importante de se ressaltar é que a arte nacional também tinha suas particularidades, não sendo ela um mero produto da amálgama de escolas do resto do globo.

Essa investigação é feita a partir dos resultados da dissertação citada acima e de pesquisas relacionadas aos processos de transposição entre pinturas e estampas, elaborados por pesquisadores brasileiros e franceses, buscando traçar as similaridades e particularidades de cada local, levando em consideração o contexto de cada nação. Esta pesquisa, ainda em andamento, mostra em dados preliminares que os Estados tinham diferentes papéis na execução e divulgação de gravuras. Na França, por exemplo, ocorriam muito mais casos diretos de financiamento das reproduções por parte da Coroa. Além disso, os artistas se reuniam para criar sociedades para defenderem suas respectivas técnicas. A Sociedade Setentrional de Gravura e a Sociedade dos Aquafortistas são dois exemplos. Já no Brasil, um exemplo interessante pode ser observado na aquisição de diversos fascículos da coleção “*Quadros históricos da guerra do Paraguay*”, feito por diferentes ministérios, gastando um valor considerável para o período. A partir da pesquisa foi possível mapear que seus editores e artistas tinham ligações com D. Pedro II, levando a crer em interesses políticos da coleção. Outra questão percebida é que os gravadores daqui não eram organizados como na França. Todavia, um exemplo deve ser levado em consideração: o Imperial Instituto



Artístico de Fleiuss Irmãos e Linde, que ensinava o ofício para desvalidos, mesmo que não fosse organizado como as sociedades francesas.

Graças aos processos de reprodutibilidade em escala e a ascensão dos jornais a um novo patamar no século XIX, as gravuras foram extremamente importantes para se difundir uma nova linguagem para boa parte da população ocidental. Essa transposição de suportes ainda é pouco abordada pela historiografia brasileira e, portanto, buscar-se-á bases comparativas no exemplo francês. Seja pelos jornais, livros, livreiros ou nas vitrines das oficinas e lojas da região central do Rio de Janeiro, as imagens reproduzidas eram consumidas direta e/ou indiretamente pela população local, que se espremia pelas ruas atrás de novidades e notícias. Uma das primeiras traduções feitas na França, foi feita em 1827, por Henri Grevedon. Na ocasião, o gravurista apresentou uma tradução de *Paolo et Francesca*, originalmente feita por Coupin de la Couperie. A título de curiosidade, este mesmo artista reproduziu também em duas gravuras a Imperatriz Amélia (Imagem 1) e D. Pedro I (Imagem 2).

A técnica litográfica

A litografia, técnica criada no final do século XVIII, é prontamente importada para a França, sendo abraçada pelos pintores, que se encantaram com as possibilidades que ela trazia. No Brasil, a técnica chegou com certa latência, sobretudo por conta da censura, que se encerraria só em 1821. Porém, sabe-se que mesmo com a legalidade e controle da produção, a censura de fato cessaria bem depois, ocorrendo diversas questões e ações imperiais que atrapalhassem a difusão de informações e imagens no país.

O processo de elaboração da litografia é bastante semelhante ao do desenho à mão livre, embora requisite treinamento mais específico, trouxe a impressão um novo nível de reprodutibilidade em escala, sobretudo por não ser uma técnica cara. Sua elaboração



Imagem 01: Henri Grevedon. **Amélie Impératrice du Brésil**, 1830. Litografia s/ papel gravada por Louis P. Alphonse Bichebois, 56,8 x 40,5 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Imagem 02: Henri Grevedon. **Pedro Primeiro, Imperador do Brasil**, 1830. Litografia s/ papel, 47,6 x 34,6 cm. Coleção Brasileira Itaú.



assimila-se ao observado no desenho à lápis, permitindo espontaneidade na impressão, desejo da geração romântica, que buscava novas nuances. Em 1820, muitos artistas como Bergeret, Coupin de la Couperie, Laurent ou Delaroche tentam se aproximar da técnica, que adquire certo status de nobreza com gravadores como Hyacinthe Aubry-Lecomte e Henri Grevedon. No Brasil, boa parte das gravuras ainda eram encomendadas da Europa, tendo sua produção ainda pouca relevância para o cenário. Mais tarde, isso mudaria drasticamente com a vinda de diversos gravadores e a implementação de tipografias e ateliês, algo aprofundado e catalogado quase que enciclopedicamente por Laurence Hallewell, em “O Livro no Brasil: Sua História” (HALLEWELL, 2012).

307

Circulação

Para se compreender o processo de transposição dos óleos para as gravuras, torna-se necessário voltar um pouco e se atentar ainda ao cenário acadêmico de pintura. O pesquisador Stéphane Paccoud (2014) cita que a circulação das gravuras foi possível graças ao fenômeno da multiplicação, que atingiu seu ápice na França a partir da prática da réplica de pinturas por alunos de grandes mestres e na repetição de obras mais apreciadas. Contudo, vale ressaltar que a gravura tem um papel mercadológico bem diferente da repetição de pintura, além de, claro, ter qualidade e técnica completamente distintas.

O autor prossegue, mostrando que há uma distinção entre réplica e repetição. A primeira é a reprodução fiel de uma determinada obra, geralmente



Imagem 03: Jean Auguste Dominique Ingres. **Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV**, c. 1816. Óleo s/ tela.

Imagem 04: Chateau de Pau, Pau; Jean Auguste Dominique Ingres. **Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV**, 1816. Assinada e datada (Ingres inv et pinxit/Rome 1816). Lavagem sépia e lápis preto sobre papel, 26,6 x 19,5 cm;

executada por um aluno do mestre, que pode retocá-la posteriormente, feita em tamanho reduzido. Já a repetição, assim como também é possível de se observar nas gravuras de tradução, pode ter variações do original. Um dos objetivos dessa prática é alimentar a demanda causada pelo sucesso de uma determinada obra. Alguns colecionadores, por exemplo, costumavam ter uma segunda versão das obras. Havia o intuito de se catalogar e, posteriormente, essas reproduções e réplicas foram parte de um grande mercado. Alguns exemplos serão mostrados abaixo:

Reproduzir para aperfeiçoar e o surgimento de um novo mercado

O objetivo dessa multiplicação pode ter como finalidade o aperfeiçoamento da obra. Embora o caso trazido por Paccoud (2014) neste momento trate de reproduções a óleo, pode muito bem, dentro das limitações apresentadas pelas técnicas de impressão, ser observado nas gravuras. A autora (PACCOUD, 2014, p. 95) mostra o caso de Ingres:

Fui observado, e talvez corretamente, que reproduzi minhas composições com muita frequência, ao invés de fazer novos trabalhos. Aqui está o meu motivo: **a maioria dessas obras de que eu gosto pelo assunto, pareceram valer a pena serem refeitas de melhor maneira, repetindo ou retocando, o que muitas vezes aconteceu comigo em outros casos (...). Quando por seu amor pela arte e seus esforços, um artista pode esperar deixar seu nome para a posteridade, mesmo não podendo fazer o suficiente para tornar suas obras mais belas ou menos imperfeitas (grifos nossos)**².

² “L’autre objectif de cette démultiplication peut être un souhait de reprendre une composition en vue de la perfectionner. Le cas d’Ingres relève assurément de cette catégorie, si l’on en croit ses propos rapportés par Delaborde: “On m’a fait observer, et peut-être avec justesse, que je reproduisais trop souvent mes compositions, au lieu de faire des ouvrages nouveaux. Voici ma raison: la plupart de ces oeuvres que j’aime par le sujet, m’ont paru valoir la peine que je les rendisse meilleurs en les répétant ou en les retouchant, ce qui m’est arrivé souvent les premières que j’ai faites (...). Lorsque par son amour pour l’art et par ses efforts, un artiste peut espérer qu’il laissera son nom à la postérité, il ne saurait assez faire pour rendre ses oeuvres plus belles ou moins imparfaites”. Ainsi, l’artiste n’hésite pas à répéter ses compositions et ce fait constitue un trait caractéristique de son oeuvre. Chacune d’elle est cependant foncièrement différente dans ses détails, le plus



Adolphe Goupil, editor de arte e um dos maiores *marchands* da França no século XIX, foi um dos principais personagens que contribuíram para esta prática, desenvolvendo um mercado em nível internacional. Ele administrava uma casa especializada na comercialização de gravuras de tradução, a sociedade internacional *Goupil & Cia.*, onde vendia gravuras de sucessos contemporâneos. As gravuras eram solicitadas por ele aos gravadores, que deviam contar com uma réplica do trabalho, pois o original geralmente não podia ser disponibilizado. Era costume que o pintor fornecesse uma redução de sua composição, por vezes preparada por um aluno e retocada por ele. Goupil encontrara êxito em suas reproduções, contando com um grande estoque de gravuras, mas parecia que ele ainda queria mais. A partir de 1846, ele decidiu ir além, adentrando o mercado e diversificando seus negócios ao vender pinturas. Ele foi seguido por Alfred Cadard e Ernest Gambart. Existem vários documentos na Casa Goupil que testemunham que o próprio personagem dava alguns retoques em parte das réplicas vendidas, algo que também era feito por outros alunos³.

Segundo Paccoud (2014), essas réplicas e repetições parecem ser uma característica da primeira metade do século XIX, que não traz tanta relutância do público e da crítica que, por sua vez, aceita muito bem as variações. Mais tarde isso mudaria, entrando na



Imagem 05: Jean Auguste Dominique Ingres. **Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV**, c. 1832. Óleo s/ tela, 36 x 26 cm. Museu do Louvre, Paris.

Imagem 06: Jean Auguste Dominique Ingres. **Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV**, c. 1814. Óleo s/ painel de madeira, 48,5 x 40,5 cm. Coleção privada, Nova Iorque.

souvent dans son décor: on dénombre ainsi quatre *Don Pedro De Tolède baisant l'épée d'Henri IV* et sept *Paolo et Francesca*.”

³ **Livros de contas de Goupil & Cie.**, nº 1, 1846-1861, fol. 40 e 46. Los Angeles, Getty Research Institute.



questão autoral. Um exemplo da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay” ajuda a ilustrar a transposição da pintura para a gravura. Na ocasião, a obra em questão é a conhecida *Passagem do Humaitá*, de Victor Meirelles (Imagens 7 e 8).



310



Imagem 07: Victor Meirelles. **A Passagem de Humaitá**, c. 1868-1872. Óleo s/ tela, 268 cm x 435 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 08: Lobo. **A passagem de Humaitá**. Litografia baseada em óleo de Victor Meirelles, Souza Lobo Lit., chine-collé, 50 cm x 69,50 cm. Hemeroteca Digital.



Em 1850, Delaroche apresenta na Academia Real de Londres uma cópia do mesmo trabalho, feita sob sua supervisão por seu aluno Charles Jalabert, e sendo retocada por ele.

Novamente, os críticos sabem que não estão lidando com o original, adquirido pela Direção das Belas Artes e depositado no Museu de Belas Artes de Nimes. Um dos jornalistas do *L'Athenaeum* explica que a pintura “dita de Paul Delaroche, foi, no entanto, uma repetição e, alguns dizem, uma cópia, executada para ele por um estudante em Nice de sua pintura original, que é tão familiar para o público por causa da gravura”. A crítica do *Bulletin of the American Art-Union* elogia a beleza da réplica do aluno: “Confesso que, à primeira vista, é o trabalho mais bonito da exposição e, no que diz respeito às qualidades de sua técnica pictórica, também penso assim”. Na França, a cópia da pintura, exposta um ano antes por Goupil, causou entusiasmo em Henri Decaisne. O artista belga escreve para Delaroche: “Goupil me mostrou ontem o ensaio do seu *Cromwell*, só há você no mundo que pode refazer essa ideia, uma pintura feita por um longo tempo e cujos detalhes pareceriam ter escapado de sua memória”.

Em alguns casos, é possível uma repetição ser mais bem-vista do que a original. Um exemplo é o caso da obra *Francesca da Rimini*, de Ary Scheffer, da qual Philippe Burty julga a versão de 1855 (Imagem 9), situada no Museu do Louvre, superior à primeira (Imagem 10), quando é exibida em 1859 na Escola de Belas Artes.



Imagem 09: Ary Scheffer. **Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile**, 1835, assinada em 1851. Óleo s/ tela, 172,7 x 238,8 cm. Depto. de Pinturas do Museu do Louvre, Paris.

Imagem 10: Ary Scheffer. **Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile**, 1855. Óleo s/ tela, 171 x 239 cm. Museu do Louvre, Paris.



A crítica da reprodução desenfreada: será a gravura uma ameaça?

Sobre as variadas tentativas e traduções, poucas vezes se faziam destoantes a esse processo, que foi tão importante para a difusão do chamado “*gênero histórico*” na França. No entanto, alguns pareciam se arrepender dessa multiplicação desenfreada de versões, algo que desvalorizava as obras no mercado. Alguns colecionadores tentaram garantir contratos em busca da singularidade das obras que adquiriam, mas muitas vezes não obtinham sucesso. Nesse momento surge a discussão de direitos autorais. Quanto mais rara e única uma obra, mais valor de mercado ela terá. Ou, quanto menos reproduções e réplicas no mercado, mais cara será a pintura. Todavia, a gravura se distingue nesse processo.

312

No Brasil não se havia necessariamente uma lei ou até mesmo um consenso sobre a reprodução de pinturas e esboços para gravuras. Mas, ao pesquisar a coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay”, foi possível perceber que os três artistas envolvidos, Pedro Américo, Victor Meirelles e Edoardo De Martino sabiam da reprodução em gravura, cedendo suas criações e permitindo assim a circulação em escala por meio das gravuras da coleção, que contavam com alto teor nacionalista ao exaltar os feitos brasileiros na guerra. O que era mais comum de se perceber no cenário ilustrado eram personagens como Angelo Agostini e Henrique Fleiuss trocando farpas por conta de cópias de imagens circuladas em jornais estrangeiros, ou sobre Pedro Américo e a questão do plágio, mas nada além disso.

Mas uma pergunta deve ser respondida respeitando as individualidades dos contextos francês e brasileiro: as gravuras são uma ameaça? Não. As gravuras e suas técnicas não ameaçaram a superioridade estética das pinturas, sobretudo por serem feitas em técnicas bastante limitadas. Além disso, são feitas com outra intencionalidade, buscando difundir as imagens, seus ideais e, claro,



lucrar com isso, ao passo em que eram feitas diversas gravuras por vez, ao contrário do que era observado na pintura.

Aliás, se forem observadas a partir de uma perspectiva otimista, elas chamavam a atenção dos espectadores mais distantes, servindo como propaganda do original. Isso ficava ainda mais evidente nas gravuras feitas nas páginas dos próprios periódicos, seja satirizando ou demonstrando o desenho das pinturas expostas nos salões das Exposições Gerais. Ou seja, além de divulgar o trabalho dos artistas, também projetavam a outros países questões políticas e estéticas. E isso também pode se aplicar, mesmo que anos depois, no contexto das litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay” que circulou além da América do Sul, chegando ao outro lado do oceano como forma de presentear, com claras intencionalidades, legações estrangeiras.

Comparações entre França e Brasil

Na França, as gravuras se tornam uma das formas de ascensão financeira e de fama, onde os artistas buscam explicitamente promovê-las (e também a se promover) a nível internacional. No Brasil, esse fenômeno também ocorre, mediando algumas questões políticas como as percebidas nos “Quadros históricos da guerra do Paraguay”, que serviram como interessante material para a construção visual da memória do conflito, além de propagandear os êxitos imperiais ao longo do conflito, exaltando seus heróis de forma ufanista.



É interessante perceber que nomes como Vernet e Delaroche, famosos pintores franceses, foram os primeiros a dar atenção especial a essa questão. Uma correspondência entre Vernet e sua esposa traz um testemunho que ilustra a importância das reproduções: “Eu tenho que enviar minha gravura de Thamar diretamente ao Imperador. Você pode juntá-la a Jument aux loups, e acho que não daria mal ao apresentar junto a Sainte Cécile, de Delaroche”.

Graças a casos como o estudo de Stéphanne Paccoud, torna-se possível compreender a relação da difusão das gravuras com o sucesso dos pintores, mesmo que ainda seja apenas no contexto francês, nos levando a levantar hipóteses baseadas nas sociabilidades além-mar, mas levando em consideração as variadas distinções. Já no Brasil, a bibliografia sobre gravura e pintura pouco trata dessa difusão e transposição, sendo um ponto extremamente interessante de se aprofundar.

Um outro relato aborda uma correspondência de Robert Fleury para Goupil, falando sobre Delaroche e a sua visão acerca da existência das gravuras:

Esta preocupação era constante, pode-se dizer quase aguda (em Delaroche). Sua mente naturalmente sofrida tinha a ansiedade do futuro, pelo menos tanto quanto a do presente. Ele entendeu que o futuro de um pintor só vai para a multidão por meio da difusão pelas gravuras, e que a multidão hoje é posteridade amanhã. Por fim, ele sentiu que a gravura era o único meio de garantir sua glória contra o desaparecimento de suas obras, a aniquilação pelo fogo ou simplesmente a aquisição por amadores cujas galerias são necessariamente fechadas ao público. Muitas vezes ele repetiu que queria, através da gravura, levantar, durante sua vida, um monumento à sua memória (...) (grifos nossos)⁴.

⁴ Carta de Joseph Nicolas Robert-Fleury à Adolphe Goupil, 30 de julho de 1878, no quadro do processo de oposição à família Delaroche-Vernet à Goupil, citado por P.-L. Renié, Delaroche por Goupil, retrato do pintor artista popular, em Nantes, Montpellier 1999-2000, p. 194. “Cette préoccupation était constante, l’on pourrait dire presque aiguë. Son esprit naturellement chagrin avait l’inquiétude de l’avenir au moins autant que



A nítida preocupação de Delaroché com o receio de sua obra se perder no tempo é tão real, que percebemos seu grande interesse na circulação das gravuras. No Brasil, podemos considerar um exemplo semelhante, mesmo que indiretamente relacionado. “A Rendição de Uruguayana” (Imagens 11, 12 e 13), de Pedro Américo, teve a sua ideia (ou parte dela) mantida graças às suas variadas reproduções, tendo a original sido destruída, restando apenas suas traduções. Em ambos os casos, a gravura é levada a um outro patamar além do mercadológico: é documento, linguagem e até mesmo propaganda.

315



Imagem 11: Angelo Agostini. **A rendição de Uruguayana.** Litografia baseada em óleo de Pedro Américo, desenho de Ângelo Agostini, Vida Fluminense Of. Litográfica, Alf. Martinet litógrafo, 50,50 x 68 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 12: J. Reis. **Rendição de Uruguayana.** Litografia baseada em óleo de Pedro Américo, J. Reis litógrafo, 50,50 x 68 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 13; A. Campbell. **Rendição de Uruguayana.** Litografia baseada em óleo de Pedro Américo, A. Campbell litógrafo. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

celle du présent. Il comprenait que l’avenir d’un peintre ne va à la foule qu’au moyen de la diffusion par la gravure, et que la foule, aujourd’hui, c’est la postérité demain. Il sentait enfin que la gravure était le seul moyen de garantir sa gloire contre la disparition de ses oeuvres, leur anéantissement par le feu, ou simplement leur acquisition par les amateurs dont les galeries sont nécessairement fermées au public. Il répétait souvent à ce propos qu’il voulait, par la gravure, élever, de son vivant, un monument à sa mémoire. (...)”



Nisso, percebemos que há uma outra diferença que pode ser percebida entre o exemplo francês e o brasileiro: a capacidade e os interesses observados na circulação das gravuras. Na França, constituiu um sólido mercado, tendo maior incentivo do Estado e dos próprios pintores, que costumavam apoiar as reproduções. Não obstante, teve um papel de catalogar as imagens, pensando no futuro e em eventuais catástrofes ou perdas que naturalmente podem ocorrer aos óleos.

Já no Brasil, esses fenômenos se dão em um ritmo mais lento, sobretudo se for levada em consideração a censura imposta desde antes da vinda da Família Real em 1808. O mercado de gravuras veio a se tornar relevante apenas na segunda metade do século XIX, com a expansão de gravadores e tipografias, enfatizando-se aqui o cenário do Rio de Janeiro, que recebia e reproduzia considerável parte dos profissionais da área. A partir de algumas informações levantadas por meio da imprensa da década de 1870, é possível perceber que os artistas acima citados não se importaram com a reprodução de suas obras, cedendo esboços para integrarem coleções litográficas. Vale ressaltar que no Brasil ainda não havia legislação sobre direitos autorais, algo que na França já era muito mais discutido – embora não tivesse total regulamentação.

Conclusões

Compreende-se, de forma geral, que os Estados tinham diferentes papéis na execução e divulgação de gravuras. Na França, ocorriam muito mais casos de financiamento direto das reproduções por órgãos ligados à realeza, sobretudo com o contexto de preservação das imagens. Um exemplo é a *Chalcographie du Louvre*, que tratava de catalogar as diversas pinturas a óleo em gravuras. Não só isso, tinha o objetivo também de fomentar a produção de gravuras autorais, feitas diretamente no suporte. Além disso, os artistas se reuniam para criar sociedades, onde defendiam



suas respectivas técnicas. Por exemplo, a Sociedade Setentrional de Gravura (que durou até 1970) e a Sociedade dos Aquafortistas, que defendiam os interesses de suas respectivas técnicas para que não fossem suprimidas pela invenção do daguerreótipo ou simplesmente caíssem em desuso.

No Brasil, um exemplo interessante pode ser observado na aquisição de fascículos da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay” por diferentes ministérios, podendo ser considerada uma forma de financiamento. Além disso, foi possível mapear que seus editores e artistas tinham ligações com D. Pedro II, levando a crer em claros interesses políticos na coleção (CUNHA, 2019). Sobre a organização dos gravuristas no Brasil, não se tem relatado sociedades como as francesas. Contudo, um exemplo deve ser levado em consideração: o Imperial Instituto Artístico de Fleiuss Irmãos e Linde, que ensinava técnicas de reprodução, como a xilogravura, para pessoas carentes, capacitando novos profissionais.

São claramente notáveis as diferenças de contexto sócio histórico entre França e Brasil. Porém, a partir dos exemplos explicitados ao longo do texto, torna-se sim possível fazer comparações e levantar novas hipóteses e possibilidades sobre a transposição e circulação das imagens. Ao longo da pesquisa acerca dos “Quadros históricos da guerra do Paraguay”, a necessidade de se buscar subsídios para compreender as especificidades locais foram de extrema importância para traçar aspectos como circulação e produção, sendo então interessante – e necessário – esse paralelo, justamente para tentar cobrir algumas lacunas da historiografia brasileira e trazer algumas novas fontes e informações.



Bibliografia

BOBET-MEZZASALMA, Sophie. L'estampe d'interprétation des années 1850 à 1930: Mode et déclin d'un art officiel. In: Musée de l'Hospice Comtesse (org.). **D'après les maîtres – Léonard de Vince, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet... – La gravure d'interprétation d'Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1962)**. Lille: Feuille à Feuille, 2006.

CUNHA, Álvaro Saluan da. **As litografias da coleção 'Quadros históricos da guerra do Paraguai' na década de 1870: Projeto editorial e imagens**. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil: Sua História**. São Paulo: Edusp, 2012.

HATTORI, Cordélia. La Société Septentrionale de Gravure, "Faire oeuvre de beauté". In: Musée de l'Hospice Comtesse (org.). **D'après les maîtres – Léonard de Vince, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet... – La gravure d'interprétation d'Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1962)**. Lille: Feuille à Feuille, 2006.

LOTHE, José. Les estampes en fac-similé d'Alphonse Leroy. In: Musée de l'Hospice Comtesse (org.). **D'après les maîtres – Léonard de Vince, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet... – La gravure d'interprétation d'Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1962)**. Lille: Feuille à Feuille, 2006.

PACCOUD, Stéphane. "L'Empereur m'a beaucoup parlé de Delaroche, il a toute ses gravures" Succès et diffusion du "genre historique" en Europe. In: BANN, Stephen; PACCOUD, Stéphane (Dir.). **L'invention du passé: Histoires de coeur et d'épée em Europe, 1802-1850**. Paris: Hazan/Musée de Beaux-Arts de Lyon, 2014, v. 2, pp. 93-103.

Artigo enviado em: 06/11/19

Artigo aprovado em: 09/06/20