



**Contributos  
para o percurso  
da gravura e do  
ensino artístico  
em Portugal  
entre os séculos  
XVIII e XIX**

---

**Jorge Batista**

Portugal. É doutor em Belas-Artes, especialidade Teoria da Imagem, pela FBAUL e mestre em Arte, Património e Teoria da Imagem pela FLUL, onde também se licenciou em História, variante - História da Arte. É autor de artigos e publicações no âmbito da História da Arte e comissariou mais de uma dezena de exposições. É Técnico Superior de História da Arte do Quadro da Câmara Municipal de Sintra, desempenhando atualmente funções de Chefe da Divisão de Bibliotecas e Museus.  
jrbatista@gmail.com.

---

## **Resumo**

O presente artigo pretende contribuir para o conhecimento do percurso da gravura e do ensino artístico em Portugal entre os séculos XVIII e XIX. O percurso da gravura iniciado no século XVI, atinge um momento de excelência na primeira metade do século XVIII devido, sobretudo, ao expressivo apoio mecenático do rei D. João V às artes e ao ensino artístico. O monarca, executou uma política estratégica ao serviço das artes, recorrendo a um financiamento sem precedentes e utilizando para o efeito a máquina diplomática do estado.

A criação de escolas e academias, a contratação de mão de obra especializada estrangeira, como o famoso gravador italiano Francesco Bartolozzi, foram fatores fundamentais para o desenvolvimento do ensino artístico em geral e para a arte da gravura em particular. O acolhimento de técnicas inovadoras como a litografia, permitiram revolucionar o panorama artístico nacional até à difusão da fotografia que viria a ser responsável por uma mudança de paradigma no mundo das artes.

## **Palavras-chave**

Gravura, Ensino artístico, História da gravura, Academia, CIEBA.

## **Abstract**

This article aims to contribute to the knowledge of the history of engraving and art education in Portugal between the 18th and 19th centuries. The history of engraving begun in the 16th century reached a period of excellence in the first half of the 18th century, mainly due to King João V's expressive patronage of the arts and artistic education. The monarch, executed a strategic policy to the service of the arts, resorting to unprecedented financing and using the state's diplomatic machinery.

The creation of schools and academies, the hiring of foreign skilled labor, such as the famous Italian engraver Francesco Bartolozzi, were fundamental factors for the development of art education in general and for the art of engraving in particular. The introduction of innovative techniques such as lithography, revolutionized the national artistic panorama until the diffusion of photography that would be responsible for a paradigm shift in the world of the arts.

## **Keywords**

Engraving, Art Education, History of Engraving, Academy, CIEBA

Na primeira metade da centúria setecentista, Portugal assistiu ao desenvolvimento de acontecimentos que viriam a potenciar um virar de página na história do país. As remessas de ouro e diamantes<sup>1</sup> que chegavam, sobretudo do Brasil, permitiam o enriquecimento da corte de D. João V (1689-1750), o *Magnânimo*, e prometiam uma conjuntura económica favorável a vários níveis, num país que se encontrava plenamente pacificado. De entre as várias utilizações que o rei deu a essa enorme riqueza está uma poderosa e revolucionária atividade mecenática que havia de estimular o panorama artístico nacional e catapultar o país para a cena internacional.

D. João V foi um homem atento à cultura e à vida das principais cortes europeias, nomeadamente a corte francesa de Luís XIV (1638-1715), considerada ao tempo a referência e que primava pela ostentação, pela exuberância e pelo luxo. Nas reformas realizadas, o monarca português, encontrou no modelo francês uma inspiração. A arte total, característica do estilo barroco, permitia a D. João V legitimar a imagem de um monarca que reúne em si o poder absoluto. Prosperam neste período as mais diversas manifestações artísticas que evidenciam a corte de um monarca poderoso, rico e soberano de um reino que até há pouco tempo se confrontava com problemas de independência. Nesse sentido promoveu a construção de estruturas arquitetónicas de grande envergadura, como o Real Palácio Convento, em Maфра, ou o Aqueduto das Águas Livres, em Lisboa. O seu gosto pelas letras, pelo conhecimento e pela arte expressou-o logo em 1716 quando patrocinou a construção de uma extraordinária biblioteca para a Universidade de Coimbra (DELAFORCE, 2002: 67). Contudo, o ensino artístico, e nomeadamente disciplinas como a escultura, a pintura e as artes gráficas, não ficariam esquecidas. Efetivamente, foi na primeira metade do século XVIII que o ensino artístico e a produção gráfica, nomeadamente a imprensa e a gravura artística, conheceram um momento de excelência para o seu desenvolvimento, sem precedentes na história da cultura artística portuguesa, como notou Luís Chaves:

A gravura artística desenvolve-se neste século XVIII com a máxima perfeição, atingindo no reinado de D. João V o período mais brilhante, já pela qualidade do trabalho, já pelo número grande de gravadores. Estes vieram do estrangeiro. Os portugueses não sabiam gravar em metal, e a xilogravura estava limitada à prática dos gravadores populares. As aptidões, que tinham, desenvolveram-se em contacto e competência com os artistas estrangeiros. (CHAVES, 1927: 18-19)

Entre os investigadores parece não haver dúvidas de que este é o momento mais importante para a arte da gravura em Portugal, sobretudo da gravura realizada a partir de chapa de metal. O interesse e os recursos que D. João V lhe disponibilizou foram determinantes para o seu sucesso. O Paço da Ribeira, em Lisboa, foi o local escolhido pelo monarca para reunir uma vasta coleção de livros, manuscritos e gravuras que serviriam os mais diversos propósitos, desde a fruição estética ao conhecimento científico, contribuindo assim para o desenvolvimento da investigação e conhecimento português, como defendeu Ângela Delaforce:

Throughout the 1720s the library at the Paço da Ribeira was the focus of intense royal attention. Eventually, with the quantity of books arriving from all over Europe, the huge Casa da Livraria on the second floor of the Torreão overflowed and extended into rooms in the adjoining building. The renovation and enlargement of the library began late in 1719, when Dom João V sent his European ambassadors the first of what was to become a deluge of orders for manuscripts, books, drawings and prints. The king's passion coincided with a renewed interest in Portugal's historic past. In 1719 he initiated a study of the archival material in the Torre do Tombo, stored in the medieval palace of Alcáçova within the walls of the Castelo de São Jorge and founded early in the sixteenth century by Dom Manuel I. He augmented this archive by copies of manuscripts and documents that were ordered to be in the Vatican and other archives in Rome and Paris. The royal library's collections, and all these activities, reveal Dom João V's love of letters and the breadth of his intellectual interests. (DELAFORCE, 2002: 67)

Os países europeus culturalmente mais desenvolvidos serão o palco que o monarca procurará para desenvolver a sua política cultural, como facilmente se percebe pela análise da correspondência régia trocada entre membros do estado e os agentes diplomáticos dispersos além-fronteiras. Referimo-nos, nomeadamente, à documentação existente nos arquivos do Ministério dos Negócios Estrangeiros desse período, e que nos permite perceber como D. João V reuniu uma importante coleção de gravuras de artistas europeus e de que nos dá conta Marie Thérèse Mandroux-França:

Le 12 de juillet 1724, le secrétaire d'État Diogo de Mendonça Corte Real adresse, au nom du roi Jean V, une lettre circulaire aux diplomates portugais résident dans les principales cours européennes, les priant de constituer à partir de toutes les gravures imprimées depuis de trente ans dans leurs pays de résidence respectifs [...] dès collections dont le concept, l'ordonnance et la présentation étaient au libre choix de leur organisateurs. Six mois

plus tard, le 30 janvier 1725, la commande était élargie à toutes les gravures que L'on pourra trouver depuis le temps où on les a inventées. Cet ordre, ou plutôt cette volonté royale, suprenante et probablement unique dans toute l'histoire de l'estampe et de son utilisation, recouvrait l'Europe entière: la France, l'Angleterre, les Pays-Bas, les pays scandinaves, la Russie, les états d'Allemagne et d'Europe centrale, l'Italia et l'Espagne. (MANDROUX-FRANÇA, 2003: 55)

A aquisição desta notável coleção de gravuras artísticas constitui, efetivamente, um assunto de estado, sustentado e apoiado pelo aparelho diplomático do próprio estado.

### **A criação de Academias e o ensino da gravura artística**

A abundância financeira que beneficiava os cofres do reino foi também utilizada para a criação de entidades públicas, de grande utilidade, determinantes para o estímulo de uma nova cultura literária e artística que, em última análise, viriam, mais tarde, a favorecer a criação de academias.

O último quartel do século XVI, bem como todo o século XVII, foi um período excessivamente conturbado para que Portugal colocasse nas suas prioridades o ensino artístico ou a formação de uma academia, como aconteceu por exemplo a partir de inícios do século XVII em França com a criação da Academia de Pintura e de Escultura<sup>2</sup> ou em Espanha com a Academia de Bellas Artes de Sevilha<sup>3</sup>. As academias eram um interessante fenómeno que se difundia um pouco por toda a Europa e apresentavam-se como a melhor solução para acolher uma enorme diversidade de projetos culturais.

Em Portugal, estimulada pela governação de D. João V, surge a primeira academia régia, a Academia Real da História Portuguesa<sup>4</sup>, criada por decreto real datado de 8 de dezembro de 1720, mas que havia de ter curta existência (1720-1776). A fundação da nova academia deve-se a um homem em particular: D. Manuel Caetano de Sousa (1658-1734), um intelectual ligado às letras e um religioso que desempenhou um relevante papel no panorama cultural do país. Em 1710, na qualidade de prelado da ordem dos Teatinos, deslocou-se a Itália para assistir a um capítulo da sua ordem. No regresso trouxe consigo a ideia de escrever a história das ordens religiosas em Portugal, seguindo assim os passos de muitos intelectuais

européus que se dedicavam, cada vez em maior número, ao estudo do conhecimento nas mais diversas áreas: quer do ramo científico, quer das humanidades ou da história das instituições. D. Manuel Caetano de Sousa apresentou a ideia a D. João V que de imediato a acolheu, lhe concedeu o seu patrocínio e lhe ordenou que desse início aos trabalhos de investigação que viriam a dar origem à *Lusitania Sacra*. Contudo rapidamente percebeu que tal empresa, pela sua grandiosidade, não era possível de se concretizar com o labor de um só homem e por isso desafiou vários intelectuais e amigos, como D. Francisco Xavier de Meneses (1673-1743), 4.º conde da Ericeira, D. Fernando Teles da Silva (1662-1731), conde de Vilar Maior e Martinho de Mendonça de Pina e Proença (1693-1743), para com ele gizarem um projeto que iria mais além e resultaria na criação da Academia Real da História Portuguesa (CHAVES, 1927: 25-28).

A nova academia desenvolverá a literatura e os estudos artísticos com particular destaque para a pintura, o desenho e a gravura artística. Esta última beneficiava mesmo de disposições próprias que lhe garantiam dimensão de disciplina autónoma, a ser desenvolvida na nova e moderna oficina gráfica na dependência régia. Assim, nos estatutos da nova academia estava contemplado "o estabelecimento de uma oficina gráfica, onde se pudessem imprimir as obras dos académicos mesmo as ilustrações com estampas gravadas pelos processos mais modernos em todas as grandes nações da Europa: o talhe-doce e a água-forte". (ARAUJO, 2004: 3)

A edição de publicações científicas nas várias áreas do saber foi um dos principais objetivos da nova academia. Portugal não dispunha da mão-de-obra qualificada que se exigia e por isso tornava-se necessário criar estruturas de raiz e dotá-las de mecanismos técnicos apropriados e meios humanos especializados. Assim, para desenvolver a literatura e a gravura artística portuguesa D. João V importou mão-de-obra para formar portugueses e ocupar essas novas estruturas: "mandou vir do estrangeiro tipógrafos para lhe comporem os livros, e gravadores para os ilustrarem. Foi este o esplendor da gravura em metal, ensinada, é certo, por estrangeiros, mas bem depressa aprendida e seguida pelos gravadores portugueses". (CHAVES, 1927: 29)

A imprensa e a gravura artística portuguesa vão evoluir neste período graças a uma política cultural a elas direcionada. Portugal enviava bolseiros para Roma e Londres ao mesmo tempo que contratava mão-de-obra estrangeira para suprimir as carências do reino, muitas vezes através dos conhecimentos dos seus embaixadores (FRANÇA, 1990: 75). De entre os muitos embaixadores de sua majestade há um nome que se destaca nesta tarefa de dotar o reino, e nomeadamente a nova Academia Real da História Portuguesa, de experientes gravadores estrangeiros: Diogo de Mendonça Corte Real (1658-1736), terá sido ele quem contratou alguns dos primeiros gravadores a integrar a academia portuguesa. Através da sua correspondência temos conhecimento do nome de pelo menos três e das datas da sua chegada a Portugal: Theodore André Harrowyn (?-?), chegado a 1 de abril de 1726; Jean Rousset (1686-1762) e Rochefort (?-?), chegados em maio de 1726 (CHAVES, 1927: 31). Destaque ainda para o francês Pierre-Antoine Quillard (1701-1733), proveniente da corte de Luís XV, trazido pela mão de Charles Frédéric de Merveilleux (?-?). Este último, segundo o Bispo Conde D. Francisco de São Luís Saraiva (1766-1845), foi contratado por D. João V e incumbido de escrever a História Natural de Portugal. Merveilleux, por sua vez, contratou Quillard para o acompanhar na sua missão e "desenhar as árvores, plantas, e outros objectos da Hist. Natur." (FRANCISCO, 1839: 20). Pierre-Antoine Quillard, na qualidade de pintor régio de D. João V, viria a desenvolver uma relevante e valiosa atividade artística no campo da gravura artística, ainda que por curto período de tempo devido à sua prematura morte em 1733. Muitas das gravuras que produziu conservam-se hoje na Biblioteca Nacional de Portugal e são sobretudo de temática naturalista e histórica, retratos, ou frontispícios para obras literárias da coleção real. A contratação destes artistas estrangeiros, provenientes dos grandes centros artísticos europeus, só podia ter consequências positivas para a vida artística nacional.

A fundação da Academia Real da História Portuguesa e a criação das primeiras aulas de arte revelaram-se fundamentais para o desenvolvimento da gravura artística em Portugal. Nacionais e estrangeiros, altamente qualificados, trabalhavam lado a lado o que contribuiu decisivamente para que surgissem gravadores cada vez mais habilitados e competentes. Porém, a primeira escola portuguesa dedicada em exclusivo ao desenho e à gravura só foi fundada cerca de trinta anos mais tarde, no

Arsenal do Exército, impulsionada pelo aveirense João de Figueiredo (1725-1809), desenhador e gravador de medalhas, pouco tempo após a sua chegada a Lisboa em 1749. Segundo José-Augusto França "parece ter sido a primeira organização deste género" (FRANÇA, 1990: 64) e onde muitos artistas terão recebido formação na arte de debuxar placas de madeira e gravar em chapas de metal. (MACHADO, 1922: 223-224).

Não obstante este tímido avanço no campo artístico português, é preciso ter presente que a Academia Real da História Portuguesa não era uma academia de belas artes nem a poderíamos comparar às suas congéneres europeias já referidas e criadas cerca de um século antes em França e Espanha. Como veremos, só em 1836 será criada a Academia Nacional de Belas Artes, com todo o prejuízo que esse facto representa para o panorama artístico nacional, pois até essa data não existiu uma instituição que impulsionasse, verdadeiramente, o ensino das artes em Portugal.

A morte de D. João V em 1750 e o mega terramoto de 1 de novembro de 1755 foram dois acontecimentos que perturbaram grandemente a vida pública portuguesa e deram início a um difícil período que haveria de causar danos substanciais no mundo da arte. Por um lado, a morte do monarca, determinou o fim de um período de proteção e mecenato às artes sem paralelo, por outro a brutal destruição a que a cidade de Lisboa e o património artístico foram votados e a necessidade da sua reconstrução obrigou a canalizar esforços e verbas para assuntos de prioridade maior em detrimento do ensino e do incentivo às artes visuais.

Não obstante a complicada conjuntura, e apesar das condições muitíssimo adversas, os agentes culturais não baixaram os braços e até é possível encontrar indícios de vitalidade no campo artístico. Entre eles, destacamos a fundação da primeira aula oficial de gravura, associada à Impressão Régia, criada por alvará régio de D. José I (1714-1777), a 24 de dezembro de 1768, promovida pelo ministro do Reino D. Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782) - Marquês de Pombal. Como escreveu José Augusto-França: "Em 68 um curso de outra significação artística criou-se finalmente junto da Impressão Régia, com uma aula de gravura que, depois do período brilhante de D. João V, todo coberto por gravadores estrangeiros, procurava



formar substitutos nacionais. Dirigia-a Joaquim Carneiro da Silva" (FRANÇA, 1990: 65).

Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818), como vimos, foi o escolhido para dirigir a primeira aula de gravura satisfazendo assim as exigências dos estatutos da nova instituição que, no artigo décimo primeiro, determina que a aula de gravura deve ser conduzida por um destacado e experiente gravador (MACHADO, 1922: 225-227). Joaquim Carneiro da Silva desenvolveu a sua atividade de gravador em Roma, com o destacado pintor e gravador Ludovico Sterni (1709-1777). Ainda em Itália terá tido uma breve passagem por Florença e chegou a Lisboa por volta de 1762. O facto de ter sido convidado para dirigir a Aula de Gravura da Impressão Régia demonstra bem o reconhecimento da sua obra junto da classe política e intelectual da altura.

Outros sinais de vitalidade neste campo são, por exemplo, a fundação de instituições de ensino artístico, de maior ou menor dimensão, com aulas dedicadas à pintura do natural, ao nu e ao desenho, que foram criadas em Lisboa, Porto, Coimbra e Madeira (CHAVES, 1927: 89-105). A norte, em 1779, foi fundada a Aula de Desenho do Porto, patrocinada pela Companhia de Vinhos do Alto Douro e que viria a ser a "primeira manifestação de um ensino artístico organizado de maneira independente [...]" (FRANÇA, 1990: 65). Lisboa recebeu a partir de 1781, por alvará régio de D. Maria I, datado de 23 de agosto de 1781, as Aulas Régias, que integravam disciplinas ligadas às artes, entre elas a Aula de Desenho de História, ou Figuras, que pretendia incrementar o ensino do desenho de história, figuras e arquitetura civil (CHAVES, 1927: 97-98).

A Aula de Gravura da Impressão Régia, de clara influência italiana, formou alguns dos melhores gravadores portugueses do último quartel do século XVIII e do primeiro quartel do século XIX "[...] como Eleutério M. de Barros (c. 1754-c. 1812) e Gaspar Fróis Machado (1759-1796)" (FRANÇA, 1990: 68). Infelizmente a saída do mestre Joaquim Carneiro da Silva, que abandonou a direção em 1786, ditou-lhe o fim do progresso. Durante mais de uma década a Aula de Gravura definhou e só viria a dar sinais de vitalidade a partir de finais de 1801 com a integração de um elevado número de gravadores pertencentes à Oficina Calcográfica, Tipoplástica e Literária

do Arco do Cego. Esta última tratava-se de uma oficina privada, dirigida pelos gravadores José da Cunha Taborda (1766-1834) e Máximo Paulino dos Reis (1778-1865) e apresentava-se como a mais desenvolvida tecnologicamente, contribuindo para isso os moldes que importava do estrangeiro. Era, com grande probabilidade, a oficina que prestava os melhores serviços de tipografia e gravura à época, contando com experientes profissionais nas várias áreas artísticas e literárias (SOARES, 1971: 23).

A oficina do Arco do Cego, criada em 1800, concorrente direta da Oficina Régia, apresentava-se como a mais importante ligada à gravura a operar em Portugal. A situação inquietante da aula de gravura levou a que o estado tomasse providências para revitalizar a instituição. Assim, a escola do Arco do Cego, nomeadamente o seu corpo de trinta e quatro gravadores, foi anexado à Imprensa Régia, por Alvará Régio datado de 7 de dezembro de 1801 (SOARES, 1971: 26), passando esta a dispor de todos os elementos necessários à continuidade da sua atividade no campo da gravura. A Aula de Gravura recebia assim um novo fôlego ainda que evidenciasse um fraco desenvolvimento artístico quando comparado com o panorama verificado além-fronteiras. O buril continuava a ser muito utilizado e manifestava dificuldade em responder aos desafios que a modernidade colocava às tipografias, em particular devido à lentidão do processo de realização do desenho na matriz (SOARES, 1971: 25).

Em 1796 a criação do processo litográfico pelo germânico Aloys Senefelder (1771-1834) abria novos caminhos no campo da gravura artística. Em Portugal, a nova técnica só seria adotada em meados do segundo quartel de oitocentos, após a criação da Academia Real de Belas-Artes, em 1836. Tornava-se necessário, uma vez mais, que Portugal acompanhasse a evolução tecnológica, fomentasse a criação de instituições apropriadas e as providenciasse com meios humanos e técnicos que lhe permitissem o desenvolvimento artístico. Uma das medidas tomadas foi a contratação de um dos gravadores mais importantes da cena artística europeia, o italiano Francesco Bartolozzi (1728-1815), para dirigir a escola de gravura. Apesar da avançada idade, Bartolozzi, viria a desempenhar um papel relevante na produção de gravuras portuguesas no primeiro quartel do século XIX e que Michael Bryan

definiu no seu *Dictionary of painters and engravers* como "[...] ingenious and celebrated designer and engraver [...]" (BRYAN, 1816: 84). Para José-Augusto França a vinda do célebre Bartolozzi para Portugal deu início a um «Período excelente mas caro, que terá custado ao Erário, dirigido então por Sousa Coutinho, "mais de um milhão de cruzados"»». (FRANÇA, 1990: 68)

### **A contratação de Francesco Bartolozzi**

A Europa no início de oitocentos vivia um período conturbado com as monarquias ainda mal recuperadas das consequências da Revolução Francesa a que se adicionava o perigo eminente de invasão das tropas napoleónicas e das suas pretensões imperiais. Apesar da conjuntura negativa, e sabendo que o futuro não se avizinhava pacífico, a arte da gravura em Portugal entrava em oitocentos determinada a triunfar. A contratação do italiano Francesco Bartolozzi, que passou quase quarenta anos em Londres ao serviço da corte britânica e gozando de uma fama que o precedia, era disso um bom indicador. O historiador de arte italiano Alfredo Petrucci (1888-1969) escreveu um ensaio monográfico sobre o artista para a coletânea *Maestri incisori*, onde nos dá conta da enorme popularidade de que o artista florentino gozava:

Coleccionadores, comerciantes, literatos, editores, grandes damas, disputam as suas gravuras, quer as realizadas a partir de pinturas e de desenhos de outros, quer sobretudo as vinhetas para livros, os pequenos ornatos, os bilhetinhos alegóricos para bailes, para concertos musicais, para baptismos e mascaradas que constituíam um dos passatempos mais atractivos da moda de então. (PORFÍRIO, 1996: 12)

D. Rodrigo Domingos de Sousa Coutinho (1755-1812), primeiro conde de Linhares, ocupava em 1802 o cargo de Inspetor-geral da Oficina Régia e tinha como missão a reforma da instituição. Segundo Cyrillo Volkmar Machado terá sido ele um dos responsáveis pela entrega da direção da escola de gravura a Francesco Bartolozzi: "D. Rodrigo de Sousa Coutinho tendo a inspeção da Officina Regia quis fazer huma magnifica edicção dos Lusíadas de Camões, e para esse fim attrahio a Lisboa o nosso Bartolozzi em 1802 com 600\$000 réis de pensão, casas, e obras pagas". (MACHADO, 1922: 232)

Francesco Bartolozzi abandona Londres na sequência da falência da oficina de gravura que fundara, em 1789, com o seu filho Gaetano Stefano Bartolozzi (1757-1821) (MACHADO, 1922: 231-233). Os primeiros tempos em Portugal terão agradado ao artista. A conclusão resulta da leitura de algumas cartas de Bartolozzi publicadas pelo editor e gravador Andrew White Tuer (1838-1900), na sua obra *F. Bartolozzi and His works*, onde expressa o contentamento pela sua nova vida em Portugal:

The cordiality and affability with which I have been treated by three distinguished noblemen have surpassed my most sanguine expectation (...) I have the honor of dining with some of the first personages at this place, and tomorrow I am invited, and shall be introduced to the Prime Minister. (...) In England I always in debt for the honours showered on my talents, and I was quite tired of work. Here I go to Court, see the King, have many friends, and on my salary can keep my horse and drink my wine. (PORFÍRIO, 1996: 13)

Apesar da grande estima e consideração que gozou na sua chegada a Portugal a instabilidade política resultante da Revolução Francesa que se instalou um pouco por toda a Europa e, em particular, a transferência da corte portuguesa para o Brasil em novembro de 1807, constituíram fatores de uma conjuntura pouco favorável e que certamente terão influenciado o artista e o seu trabalho. Não obstante, Bartolozzi haveria de viver em Lisboa até à data da sua morte a 7 de março de 1815.

A nova escola de gravura seria uma revitalização daquela que já antes existia na dependência da Impressão Régia. No entanto, com Bartolozzi são introduzidas diferentes metodologias de ensino e novas técnicas artísticas, nomeadamente a técnica do ponteadado, que ele próprio inventou e que "[...] substituía a morosa produção da gravura a buril [...]" (FRANÇA, 1990: 81) e a técnica do talhe doce. As novas técnicas permitiam a exploração de novos universos estéticos a que se viria juntar a cor:

[...] Bartolozzi foi um dos primeiros gravadores a experimentar a gravura policroma e para este efeito utilizou uma técnica específica de tintagem da chapa, com diferentes cores aplicadas ao mesmo tempo, denominada *a la poupée*. Graças a este método, o gravador obtinha imagens que apresentavam diferentes tonalidades de cor e uma delicadeza muito parecida com um desenho a pastel. (PORFÍRIO, 1996: 17)

Por tudo isto, a expectativa em relação a Bartolozzi era enorme e as entidades e gravadores envolvidos acreditavam que estavam reunidas as condições para que a nova aula de gravura fosse um enorme sucesso. Porém, cedo se percebeu que não seria exatamente assim e a aula dirigida por Bartolozzi teria uma vida curta terminando logo em 1815, não só devido à sua morte, mas também à sucessão de conflitos que se foram alimentando e agudizando ao longo de mais de uma década. Um dos fatores que terá contribuído para o seu insucesso prendeu-se, certamente, com a circunstância da oficina ter sido instalada na própria casa de Bartolozzi, longe, portanto, de qualquer supervisão, o que originou críticas por parte dos dirigentes da Imprensa Régia e, sobretudo, elevados prejuízos materiais registados na contabilidade final da gestão da aula (SOARES, 1971: 27).

O trabalho que Bartolozzi desenvolveu em Portugal acabou por influenciar muitos dos gravadores portugueses do seu tempo como: Gregório Francisco de Queirós (1768-1845), Domingos José da Silva (1784-1863), Francisco Tomás de Almeida (1778-1866) e João Vicente Priaz (1785-1839). No entanto, é de admitir um decréscimo da qualidade do seu trabalho quando comparado com aquele produzido em Inglaterra devido, sobretudo, à sua avançada idade. A realização de uma gravura requer obrigatoriamente uma habilidade e uma destreza física que um artista septuagenário como Bartolozzi dificilmente teria. Além disso, houve uma modernização estética que Bartolozzi não acompanhou. Ernesto Soares escreveu a propósito:

A apreciação da obra portuguesa de Bartolozzi é um caso melindroso de crítica artística. Se compararmos as suas produções em Portugal com as da época de Londres ou as emparelharmos com as dos grandes artistas franceses, italianos ou ingleses do mesmo período, temos de concluir que a avançada idade em que veio para aqui, muito havia influído na sua visão artística, ou na firmeza de mão que apresenta nas gravuras abertas em Londres. (SOARES, 1971: 12)

A partir da década de vinte o panorama artístico nacional era desolador (FRANÇA, 1990: 68-69). A Aula de Gravura passou a ser dirigida pelo mestre Gregório Francisco de Queiroz (1768-1845), antigo discípulo de Carneiro da Silva (FARIA, 2003: 687). Contudo, Queiroz acaba por ser remetido para segundo plano e uma outra figura haveria de emergir e prestar importantes contributos à Aula evitando

assim a sua extinção: Ferreira de Sousa (f: 1855). Foi ele quem definiu e aplicou uma metodologia, expressa num regulamento, que se revelou fundamental para o desenvolvimento da escola de gravura e da arte de gravar em Portugal. "Por ele era estabelecida a maneira de funcionamento das aulas, as aptidões exigidas aos candidatos e as vantagens e obrigações a que os mesmos ficavam sujeitos" (SOARES, 1971: 29). Era a primeira vez que a Aula de Gravura contava com um regulamento próprio, que estabelecia regras e definia campos de atuação, contrariamente ao que tinha acontecido até aquele momento em que os regentes da aula nunca tinham tido esta preocupação, não havendo qualquer indicador de que tenham utilizado qualquer forma de disciplina ou norma para além da forma verbal.

### **A Academia Nacional de Belas-Artes**

A 25 de outubro de 1836, por Decreto da rainha D. Maria II (1819-1853), é fundada a Academia Nacional de Belas-Artes, por iniciativa de Manuel da Silva Passos (1801-1862) (FRANÇA, 1990: 69) e que viria a contar com a proteção da rainha e do rei consorte D. Fernando II (1816-1885), cognominado rei artista, conforme se lê no artigo 3 do Decreto "A Academia das Bellas Artes fica debaixo da Minha immediata Protecção, e da de Meu Muito Amado e Prezado Esposo o Príncipe Dom Fernando de Saxónia Cobourg Gotha". A urgência da criação da instituição deve-se, em grande medida, ao estado deficitário a que as artes em Portugal tinham chegado, como nos é demonstrado no prólogo do Decreto onde se pode ler:

Havendo mostrado a experiência, que apesar do estabelecimento, e conservação das Aulas de Desenho de Figura, e de Architectura Civil, e das de Gravura, e Escultura, poucos progressos têm feito as Artes em Portugal; sendo o seu atrasamento devido principalmente à falta de um Estabelecimento com Estatutos adequados para desenvolver o génio daquelles que se applicam a tão interessantes estudos: e Querendo Eu promover a civilização geral dos Portuguezes, diffundindo por todas as classes o gosto do Bello, e proporcionando meios de melhoramento aos Officios, e Artes, pela elegancia das formas dos seus artefactos, a fim de que se goze quanto antes das incalculaveis vantagens que as Nações mais cultas da Europa estão colhendo deste ramo de Instrução Pública [...]. (Decreto real, 25 de outubro de 1836)

Segundo José-Augusto França, "A pintura de História, a escultura e a gravura, inspiradas no *antigo* com intervenção do *natural*, deviam ser ensinadas segundo as

regras essenciais da *escola académica* que definiam os fins estéticos da Academia Nacional" (FRANÇA, 1993: 224). No Decreto ficou estabelecida a criação da Academia numa parte do extinto Convento de São Francisco, em Lisboa<sup>5</sup>, provida de um corpo docente especializado para cada uma das aulas de Desenho, Pintura, Arquitetura Civil, Escultura, e Gravura, para além de uma Biblioteca especializada em Belas-Artes. De acordo com as novas regras as aulas podiam ser frequentadas por indivíduos, nacionais e estrangeiros (Decreto real, 25 de outubro de 1836).

A arte da gravura passa a beneficiar de várias aulas especializadas. Os artigos 60 e 61 destinavam-se a definir, de modo breve, as condições específicas do seu funcionamento:

Art. 60. Os Professores de Gravura, além das lições, observações e métodos, que são comuns a todas as Bellas Artes, e que summariamente ficam indicados nos precedentes Artigos, devem especialmente ensinar aos Discípulos o modo de cortar o cobre e aço com a maior pureza, tanto ao buril, como á ponta secca; o conhecimento da perspectiva dos traços; os acasos em que podem ou devem ser alterados; o modo de representar as cores, e superfícies pela força, e direcção dos mesmos traços, etc.

Art. 61. Para que estas lições tenham o devido effeito, os obrigará o Professor a fazerem alguns de seus estudos em ponto grande, e a copiarem as Gravuras dos melhores mestres, pelos originaes mais clássicos, não se esquecendo nesta parte das Gravuras de mappas geográficos, que demandam particular intelligencia, e conhecimento. (Decreto real, 25 de outubro de 1836)

Nos primeiros anos após a criação da Academia Nacional de Belas-Artes a gravura portuguesa gozou de grande estabilidade. Contudo, a evolução tecnológica e, sobretudo, a proliferação da litografia obrigou a mudanças significativas no ensino artístico, até porque a velocidade dos acontecimentos assim o exigiam.

### **A Técnica da Litografia**

A gravura sobre metal, que anteriormente substituíra a gravura sobre madeira, era agora substituída pela litografia. O novo método, muito mais prático e rápido, apresentava como matriz uma pedra de calcário especial, mais macia, que recebia o desenho gravado com tinta ou com um lápis de desenho gordo (JORGE e GABRIEL, 2000); (CATAFAL e OLIVA, 2003) e (ARAÚJO, 2004). A novidade acolheu de imediato

a preferência de grande parte dos artistas, sobretudo, devido ao facto de permitir uma maior liberdade artística e excelentes resultados. A nova técnica transformou a imagem gravada e o seu campo de ação, preparando-a para responder às exigências de um tempo onde tudo acontece mais rápido, resultado de uma Revolução Industrial em curso. Para Walter Benjamin (1892-1940):

Com a litografia, a técnica de reprodução regista um avanço decisivo. O processo, muito mais conciso, que diferencia a transposição de um desenho para uma pedra do seu entalhe num bloco de madeira, ou da sua gravação numa placa de cobre, conferiu, pela primeira vez, às artes gráficas a possibilidade de colocar no mercado os seus produtos, não apenas os produzidos em massa (como anteriormente) mas ainda sob formas todos os dias diferentes. A litografia permitiu às artes gráficas irem ilustrando o quotidiano. Começaram a acompanhar a impressão. (BENJAMIN, 1992: 76)

A nova técnica artística apresentava vantagens que chamava a si muitos pintores portugueses. A simplicidade do processo descartava uma formação exaustiva para a realização de um trabalho de gravura, ao contrário do que acontecia com a gravura sobre madeira ou chapa metálica. O novo processo apresentava-se mais simples e um pintor podia, ele próprio, munido de alguma técnica, desenhar a imagem na pedra macia antes de imprimir a estampa, eliminando assim o papel do gravador como intermediário. Muitos artistas portugueses, pintores na sua maioria, frequentaram a aula de gravura da Academia Nacional de Belas-Artes.

A gravura encontrava o seu espaço nas crescentes publicações de revistas e periódicos ilustrados por estampas. A partir de finais da primeira metade de oitocentos começam a surgir jornais diretamente relacionados com temáticas de belas-artes. "Nos anos 40, todavia, era de belas-artes que se tratava, e um *Jornal das Belas-Artes* então se publicou, em duas séries, de 43 a 44 e em 48. Outra revista com título semelhante, *Jornal de Belas-Artes*, apareceria em 57-58" (FRANÇA, 1990: 405) e mais tarde, em 1872 é fundada a revista *Artes e Letras*. À semelhança de países como a Inglaterra ou a França, também em Portugal vão surgir cada vez mais revistas de carácter genérico destinadas ao grande público, como nos dá conta José-Augusto França:

As ilustrações, os *jornais pitorescos*, de inspiração francesa e inglesa, destinavam-se então ao grande público, e era uma novidade liberal,



anunciada logo em 35 por *O Recreio* e, mais ainda, em 37, por *O Panorama*, publicação duma Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, com orientação inicial de Herculano. A par desta revista (que duraria até 68), outras se destacam: *O Archivo Popular* (1837-43), o *Universo Pittoresco* (1839-44), de Vilhena Barbosa, o *Museu Pittoresco* (1840-42), *A Ilustração* (1845-46), de A. A. Teixeira de Vasconcelos, e, sobretudo, com o seu maior desenvolvimento artístico e técnico, que chegou a tirar, com auxílio do mercado brasileiro, cinco mil exemplares, o *Archivo Pittoresco* (1857-68) e, mais tarde, *O Ocidente* (1878-1915), criado por Manuel de Macedo e Caetano Alberto – onde se mostravam bem os progressos que a gravura de madeira fez em Portugal. Dezenas de outras ainda apresentam notáveis exemplos de gravura de madeira a topo [...] ou em litografia – arte que vimos aparecer ligada a situações políticas liberais, em 22 e em 33, e que rapidamente se expandiu na multiplicação das oficinas (vinte em Lisboa, até 74) e que era mesmo ensinada, como prenda, nos bons colégios. (FRANÇA, 1990, 409-410)

A ilustração através de uma gravura ou de uma litografia estampada na página de um jornal ou de uma revista, passariam a fazer parte do dia-a-dia das populações que a elas podiam aceder. A imagem assumia assim um notável protagonismo no campo da ilustração, pois era através dela que se davam a conhecer as figuras reais e outros protagonistas de relevo no palco da corte, momentos históricos, monumentos, elementos zoomórficos e fitomórficos (incluindo os de carácter científico). Até à generalização da fotografia, a gravura foi o meio visual gráfico de divulgação por excelência. Os jornais e revistas transformavam-se e tornavam-se menos monótonos e mais apelativos à vista. Em certos casos as gravuras apresentadas eram apenas utilizadas como elementos decorativos.

A litografia que se anunciava como um processo revolucionário acabou por se ver ultrapassada pela crescente utilização daquela que seria a verdadeira revolução tecnológica no campo da imagem, a fotografia, inventada em 1826 pelo francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833). Como defendeu Walter Benjamin:

Mas poucas décadas após a invenção da litografia foram ultrapassadas pela fotografia. Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva. Uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala. O operador de cinema ao dar à manivela, no estúdio, pode acompanhar a velocidade com

que o actor fala. Se o jornal ilustrado estava virtualmente oculto na litografia, também a fotografia e o está o filme sonoro. (BENJAMIN, 1992: 76)

No campo do registo visual artístico a fotografia, havia de revolucionar não só o registo como o mundo da imagem e o universo da arte de uma forma geral. A fotografia assumiu-se como uma técnica libertadora que havia de catapultar a arte para novos caminhos.

### **Conclusão**

A experiência portuguesa no campo da gravura não pode deixar de ser analisada no âmbito de um regionalismo no contexto europeu. Apesar das inúmeras dificuldades enfrentadas, podemos considerar que a gravura portuguesa conheceu uma evolução desde o século XVI que se cruza com a evolução do ensino artístico em Portugal e que conheceram um momento de excelência na primeira metade do século XVIII. Reconhecem-se neste período, sobretudo devido ao papel fundamental desempenhado pelo apoio mecenático do rei D. João V, esforços indiscutíveis para valorizar a arte da gravura e o panorama artístico nacional, para além de proporcionar aos artistas portugueses um ensino de qualidade e o mais atualizado possível.

A criação de escolas e academias, nomeadamente a criação da Academia Nacional de Belas-Artes, patrocinada pela rainha D. Maria II e o rei consorte D. Fernando II, bem como a contratação de mão de obra estrangeira especializada e o acolhimento de técnicas inovadoras como a litografia, foram fatores fundamentais para o desenvolvimento do panorama artístico em geral e para a arte da gravura em particular.

Com a difusão da fotografia a arte assistiu a um novo paradigma. Afinal para representar uma imagem tal e qual ela se apresenta ao olho humano era agora mais fácil utilizar um processo mecânico. A gravura, continuou a sua viagem vivendo momentos de grande provação e só em pleno século XX conseguiu encontrar novamente um lugar de destaque ao serviço da ilustração científica e, em particular, das artes plásticas.

## Referências

- ARANHA, Brito. *A Imprensa em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1898.
- ARAÚJO, Agostinho. "Alguns gravadores activos na edição de música: 1765-1830", In *Os Reinos Ibéricos na Idade Média: livro de homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, Volume 3. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003. p. 1331-1346.
- ARAÚJO, Maria Augusta. "Gravadores Estrangeiros na corte de D. João V". In *Actas do III Congresso Internacional da APHA*. Porto, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Introdução de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BRAGA, Theophilo. "Sobre as Estampas ou Gravuras, livros populares portugueses", *Portvgália*, Tomo I, Fasc. 1-4. Porto: Imprensa Portuguesa, 1899-1903.
- BRYAN, Michael. *Dictionary of painters and engravers*, Primeira Edição. Londres: Printed for Carpenter and Son, 1816.
- CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. *A gravura*. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.
- CHAVES, Luís. *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1927.
- CRASKE, Mathew. *Art in Europe 1700-1800: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth* «Oxford History of Art». Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DELAFORCE, Ângela. *Art and Patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Estatutos da Sociedade Promotora de Bellas Artes em Portugal*. Lisboa: Typographia Universal, 1868.
- FARIA, Miguel Figueira de. "A Apologia da preeminência da Arte da Esculptura, sobre a de fundir Estatuas de metal de Joaquim Carneiro da Silva – notas sobre a questão do Estatuto do Artista no final de Setecentos" In *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, I Série volume 2. Porto: 2003.
- FARIA, Miguel Figueira de. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do antigo regime*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 volumes policopiados. Porto: 2005.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XIX*. 2 Volumes, 3.<sup>a</sup> Edição. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990.
- FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal, Estudos de Factos Socioculturais*. 2.<sup>a</sup> Edição. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- FRANCISCO, Bispo Conde D. *Lista de alguns artistas portugueses colligida de escriptos e documentos pelo Excellentissimo e Reverendissimo Senhor Bispo Conde, D. Francisco no decurso de suas leituras em Ponte de Lima no anno de 1825, e em Lisboa no anno de 1839*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1839.

- HEINECKEN, Karl Heinrich von. *Idée générale d'une collection complete d'estampes: avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'image*. A Leipsic et Vienne: Chez Jean Paul Krauss, 1771.
- JORGE, Alice e GABRIEL, Maria. *Técnicas da Gravura Artística – Xilografia, Calcografia, Litografia*. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- LEITE, Pedro Queiroz. *O Missal da regia oficina typographica e seu legado na pintura rococó mineira: uma refutação à influência de Bartolozzi* In Atas do VII Encontro de História da Arte – UNICAMP. Campinas: 2011. p. 405-415.
- LISBOA, Maria Helena. *As Academias e as Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri, IHA-FCSH, UNL, 2007.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura, Escriptas e dedicadas aos Professores e aos Amadores das Belas Artes*. Lisboa: Officina de Simão Tadeu Ferreira, 1794.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de memorias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, seguidas de notas pelos Dr. J. M. Teixeira de Carvalho e Dr. Vergílio Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1922.
- MACHADO, Cyrillo Wolkmar. *Colecção de Memórias relativas às vidas dos Pintores e Escultores, Arquitectos, e Gravadores Portugueses e dos estrangeiros que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado*. Lisboa: Impressão Régia, 1823.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse (Coord). *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*. 3 Volumes. Lisbonne-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Casa de Bragança, 2003.
- MENEZES, José Joaquim Viegas. *Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego encontramos o Tratado da Gravura a Água Forte e a Butil, e em Maneira negra com o modo de Construir as prensas modernas, e de imprimir em Talhe Doce. Por Abraham Bosse Gravador Régio. Nova Edição, Traduzida do Francez, debaixo dos auspícios e ordem de Sua Alteza Real, O Príncipe Regente, Nosso Senhor, por Menezes, Presbítero Mariannense*. Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.
- MOREIRA, Rafael e RODRIGUES, Ana Duarte (Coordenação). *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.
- PAMPLONA, Fernando de. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*. 5 volumes, 4.<sup>a</sup> edição. Barcelos: Livraria Civilização Editora, 2000.
- PEDROSO, J. *A Gravura de Madeira em Portugal, Estudos em todas as especialidades e diversos estylos*. Lisboa: Empreza – Horas Românticas, 1872.
- PEREIRA, Paulo. *Arte Portuguesa - História Essencial*. Coleção Temas e Debates. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

- PORFÍRIO, Luís, Coord. *Francesco Bartolozzi, Desenhos de um Gravador*. Museu Nacional de Arte Antiga, Catálogo. Lisboa: 1996.
- SANTOS, Renata. *A Imagem Gravada: A gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- SENEFELDER, Alois. *The Invention of Lithography, Translated from the original German by J. W. Muller*. New York: The Fucks & Lang Manufacturing Company, 1911.
- SERÉN, Maria do Carmo. *A Fotografia em Portugal, Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. Coord. Dalila Rodrigues. Lisboa: Editora Fubu, 2009.
- SICARD, Monique. *A Fábrica do Olhar: Imagens de Ciência e Aparelhos de Visão (Século XV-XX)*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- SOARES, Ernesto. *História da Gravura Artística em Portugal – Os Artistas e as suas obras*. Vol. I. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971.
- TABORDA, José da Cunha. *Regras da Arte da Pintura – com breves reflexões críticas sobre os caracteres distintivos de suas escolas, vidas e quadros de seus mais célebres Professores. Escritas na língua italiana por Michael Ângelo Prunetti*. Lisboa: Imprensa Régia, 1915.
- VITERBO, Sousa. *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Volume I e III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1899.
- VITERBO, Sousa. *A gravura em Portugal, breves apontamentos para a sua história. Separata do Boletim da Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses*. Lisboa: Typographia da Casa da Moeda e Papell Selado, 1909.

## Notas

<sup>1</sup> A propósito das enormes riquezas chegadas à corte de D. João V, escreveu Paulo Pereira: «[...] em 1701 -, chega do Brasil a primeira remessa de ouro: 1785 quilos. Daí em diante, o reinado de D. Pedro II (r. 1683-1706) e o próprio reino serão alimentados por aquele metal precioso originário do Brasil. O volume de remessas não cessa de crescer. Chegado o reinado de D. João V (r. 1706-1750), o ouro e os diamantes brasileiros constituíam a principal fonte de riqueza [...] Em grande medida foi o ouro que propiciou o conjunto avassalador de encomendas artísticas que iriam marcar a centúria de setecentos. À cabeça dos grandes mecenas situava-se, naturalmente, o próprio monarca, que estendeu a sua acção mecenática pelo restante império e, até, pela Europa» (PEREIRA, 2011: 663-664).

<sup>2</sup> França apresenta-se, logo no século XVII, na vanguarda do ensino artístico com a criação de três importantes academias que viriam a dar um determinante incremento ao panorama das artes. Assim, logo em 1648 surge a *Académie royale de peinture et de sculpture*, em 1669 a *Académie royale de musique* e em 1671 a *Académie royale d'architecture*.

<sup>3</sup> A *Academia de Bellas Artes de Sevilla* foi fundada a 1 de janeiro de 1660 e o seu primeiro presidente foi o pintor e gravador espanhol Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

<sup>4</sup> Precursora da *Academia Real das Ciências de Lisboa*. Atualmente Academia das Ciências.

<sup>5</sup> Local onde hoje funciona a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.