



História (São Paulo)

ISSN: 0101-9074

revistahistoria@unesp.br

Universidade Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho
Brasil

SCHIAVINATTO, Iara Lis

Retrato e biografia. Lisboa/Rio de Janeiro. 1770-1820

História (São Paulo), vol. 33, núm. 1, enero-junio, 2014, pp. 3-26

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221031471002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Retrato e biografia. Lisboa/Rio de Janeiro. 1770-1820

Portrait and biography. Lisboa / Rio de Janeiro. From 1770 to 1820

Iara Lis SCHIAVINATTO

Universidade de Campinas, UNICAMP, Campinas, SP, Brasil.

Contato iaralis@uol.com.br

Resumo: Este artigo aborda o retrato dos homens de governo, especialmente das Cortes Constituintes em 1820, no mundo luso-brasileiro. Atenta especialmente para duas séries imagéticas, uma coleção de Silva Oeirense e outra galeria feita por Domingos Antonio de Sequeira, notando-se de que maneiras tais imagens se tornaram uma espécie de dispositivo biográfico para estes deputados capaz de expressar seu caráter vincado pela moderação. Busca ainda apontar algumas distinções dessas imagens na retratística da época. No geral, indica uma ordenação de si por meio dos sentidos e das mudanças na retratística de uma camada de letrados, comerciantes, bacharéis, redatores, luso-brasileiros que se viram investidos e se autoinvestiram da capacidade de governar.

Palavras-chave: retrato; cultura visual; império luso-brasileiro.

Abstract: This article addresses the portrayal of men in government, especially the Constituent Cortes in 1820, in the Luso-Brazilian world. Focuses especially on two imagistic series, the collection of Silva Oeirense and the other gallery made by Domingos Antonio de Sequeira noticing in which ways these images have become a sort of biographical device for these deputies capable of expressing their character wrinkled by moderation. Searches also to point out some distinctions in these images on the portraiture of the time. Overall, it indicates a self ordinance through the senses and changes in portraiture of a layer of scholars, Luso-Brazilians merchants, bachelors, editors, who have been invested and self invested the ability to govern;

Keywords: portrait; visual culture; Luso-Brazilian empire.

I

Há um notável investimento historiográfico nos estudos históricos, desde fins da década de 1980 no Brasil, em torno das biografias e trajetórias, que muito repercute nos modos de escrever história, na narrativização dos eventos e das tramas, no trabalho documental de reconstituição daquilo que se define, com diferenças, como vida.¹ Outrossim, este investimento, no geral acadêmico, tem uma mola propulsora no mercado editorial de livros impressos e ebooks, conseguindo alcançar um público

considerável numa cartela variada – do leitor interessado ao estudante ou ao pesquisador universitário. Bons livros são publicados neste veio e podem formar bons leitores, aliando-se ao elaborado desempenho dos autores² e dos estudos realizados. Além disso, o debate em torno das biografias coloca questões importantes a respeito das relações entre o geral, a sociedade e o particular, o indivíduo, afora a vontade de um conseguir dizer o outro num exercício de alteridade.³ Esta operação historiográfica aparece também nos estudos de fins do século XVIII e início do XIX no mundo luso-brasileiro, contando com biografias importantes com uma argumentação do âmbito da cultura política cerrada, como o *Marques de Pombal*, de Nuno Gonçalo Monteiro, ou o delicado trabalho da condição humana do homem doloridamente dividido, em *Claudio Manuel da Costa*, de Laura de Mello e Souza. Assim, biografias e trajetórias se tornaram formas de escrever história e incutem maneiras pelas quais devem ser lidas, porque no trato pressuposto entre autor e leitor, mediado pela casa editorial, presume-se uma fluidez de leitura, um gosto e um envolvimento por parte do leitor que nem sempre a escrita acadêmica *tout court* garantiria. (ALBIERI; GLEZER, 2009).

A escrita da biografia impõe ao historiador outras estratégias discursivas e evidencia a necessidade de rediscutir a escrita de si no campo da história, inclusive na ordem documental em cartas, relatos, memórias, autobiografias, lembranças, sem falar na dimensão do livre arbítrio e dos sentimentos que traz à baila e assim este questionário teórico-metodológico. Em *O nome e o como. Troca desigual e mercado historiográfico*, Carlo Ginzburg sugere que o nome próprio seja utilizado como instrumento para reconstrução de trajetórias e relação sociais. Em suas palavras: “As linhas que convergem para o nome e que dele partem, compondo uma espécie de teia de malha fina, dão ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido”. (GINZBURG, 1989, p. 175-176). Neste sentido, o estudo das ações individuais de sujeitos históricos traria à baila a possibilidade de reconfigurar as redes de sociabilidade em que eles estavam imersos e explicitaria os sentidos daquela existência. Aqui, me interessa mais o debate sobre a história do biográfico a indicar neste período recortado, entre fins do século XVIII e início do XIX, no mundo luso-brasileiro, a emergência do individualismo ao tempo em que se constitui o campo autônomo do político no real.

No bojo deste debate importante sobre biografia aliado a uma discussão urgente sobre os modos de individuação e os processos de subjetivação no presente, tão encantado pelas trajetórias de si num jogo de alteridades, este texto tenta levantar alguns elementos constitutivos da configuração de si, no caso de homens, que se enxergam como talhados para a política entre 1780-1820 no mundo luso-brasileiro, principalmente para aqueles definidos, às vezes por eles mesmos e pelos outros, na condição de *moderados*. François-Xavier Guerra assinalou a emergência neste período no mundo hispano-

americano de uma nova cartela de sujeitos sociais, por exemplo, o *periodista*, que acabou sendo decisivo na fundação do mundo liberal e nacional da América Hispânica. Em perspectiva afim, István Jancsó e João Paulo Garrido problematizaram este *mosaico identitário* do mundo luso-brasileiro e suas sobreposições pautadas pelas noções de império e localidade, mediadas ou não por noções identitárias de região em determinados territórios, considerando o peso da tradição colonial que engendra a experiência do viver em colônia. Em paralelo, ocorre um processo de escárnio e menosprezo por sujeitos sociais anteriormente fixados e valorizados, como os jesuítas, considerados um exemplo de corrupção e decadência.⁴

Cabe dizer que, neste momento, marcadamente a noção de **moderação** era compreendida como virtude moral e política atrelada ao senso forte e ideal de civilização. Sintetiza Norbert Elias:

A moderação das emoções espontâneas, o controle dos sentimentos, a ampliação do espaço mental além do momento presente, levando em conta o passado e o futuro, o hábito de ligar os fatos em cadeias de causa e efeito – todos estes são distintos aspectos da mesma transformação de conduta, que necessariamente ocorre com a monopolização da violência física e a extensão das cadeias da ação e interdependência social. Ocorre uma mudança “civilizadora” do comportamento. (ELIAS, 1993, p. 198).

Portanto, nasce uma nova economia das paixões com um exercício contínuo do autocontrole, considerado altamente necessário. Este processo se atrela à criação de fronteiras entre a privacidade, a intimidade e o doméstico, vistos como lugares dos sentimentos e das emoções em relação ao espaço público, enquanto um lugar exposto ao olhar do outro. Nesta partição, o espaço público não se encontra sob domínio do Estado, mas no âmbito das famílias e dos indivíduos. Nesse processo, constitui-se um novo padrão de sociabilidade com novos espaços, os cafés e as tipografias, para mencionar alguns, com suas práticas específicas. (Cf. em especial, LOUSADA, 2011).

Percebe-se assim uma ordenação diferente do *pacto autobiográfico*. Tal pacto implica o lugar de enunciação de si e suas formas de autorrepresentação. Logo, também coloca o outro no horizonte e num jogo de reciprocidades, negativas e silenciamentos. Surge um jogo de constituição de si e de alteridade que solda o indivíduo e o social, evocando as formas de narrativização destas experiências aliadas à *ilusão biográfica* de quem narra a partir do tempo transcorrido e as redefinições de si pelas operações de memória e esquecimento. Pode-se considerar esta a primeira geração⁵ de letrados luso-brasileiros a redigir textos autobiográficos e biográficos a fim de intervir no espaço público. Em meio à nova e prestigiada sociabilidade da maçonaria por parte de letrados, liberais e mesmo membros das famílias reais, Hypólito da Costa descreveu e publicou seu processo para se tornar dignamente um maçom, desafiando a autoridade da Intendência de Polícia e acusando a censura da perseguição. Vieira

Couto fez um relato biográfico detalhado da sua entrada na Maçonaria, enquanto um rito de passagem em um processo inquisitorial. (SCHIAVINATTO, 2006). Guerra (1992) e Koselleck (1999) mostraram que a experiência de se tornar maçom era por si um modo novo de celebração da efetivação de um contrato entre iguais a delinear a modernidade. Porque cada um que se associa ao pacto se torna um cofundador desta sociedade. Quem novo adentra a maçonaria, corporifica e presentifica a celebração do contrato social no rito de entrada da maçonaria. Por sua vez, este rito rememora e reatualiza o pacto para quem já se fez maçom. Ou seja, cada um atravessa este rito por si e o rememora, o repete, na entrada do novo maçom, quando então a sociedade se expande e se consolida. Aqui, o pacto constantemente refeito é a condição de existência e perpetuação desta sociedade. Ademais, celebra um pacto no qual a marca de nascença não define para sempre o sujeito, incrustado em determinado lugar social marcado pela desigualdade e pela hierarquia nas praxes da monarquia moderna. Surgem formas de sociabilidade, tais como salões e jardins botânicos, em que as distinções de status não seriam impeditivas de convívio - inclusive o mundano e social. Nesta direção, relatar este processo de entrada na maçonaria passava a ser um dado fundamental da biografia de um homem e, ao narrá-lo descrevendo também suas origens históricas e seus ideais, o maçom enaltecia sua própria instituição.

Assim, gostaria de flagrar esta ordenação de si por meio dos sentidos e das mudanças na retratística enredada na rememoração em tom biográfico de si de uma camada de letrados, comerciantes, bacharéis, luso-brasileiros que se viram investidos e se autoinvestiram da capacidade de governar entre 1790-1820. Viam em si mesmos um caráter moral que os habilitava ao governo, e justamente esta qualidade moral alimentava um senso de dever que exigia a atuação política. A liderança política tinha a incumbência de criar e fincar as relações, muitas vezes fictícias, entre política e moral. Os *liberais* e os *constituintes* seriam, a princípio, homens moralmente preparados para o campo da política, e esta moralidade antecedia a ação política e sua legitimidade. Por isto, talvez se possa pensar que a pior condenação ou o maior vitupério consistia em atingir moralmente o adversário pelo riso, pelo escárnio, pela revelação de sua ação dissimulada, desmascarando-o como um falsário ou um embuste. (Cf. LUSTOSA, 2000). O retrato desses homens comungava com esta lógica.

Pode-se indicar uma mudança na retratística dos homens do poder entre as décadas de 1790-1820, embora haja traços marcantes de continuidade entre os governantes da dinastia de Bragança quanto à sua iconografia e às formas de circulação destes retratos.⁶ No todo e *grosso modo*, sugiro que os homens voltados à governança, principalmente os *constituintes de 1820*, então homens cientes de si, da governança, com um forte sentimento familiar, confiantes no poder das letras e dos estudos, partilharam da noção de que o retrato, pela primeira vez, compunha aqui o traço biográfico, o sentido

de si de cunho psicológico, revelando-se uma dimensão subjetiva a ser considerada, presente na imagem, que pode também enunciar o sujeito na esfera pública, o que lhe permite, assim, ser rememorado. O retrato funcionava como um ponto de conexão entre o pensamento, o caráter do sujeito e sua aparência distinta. Nesta perspectiva, o retrato seguia de perto a iconografia do homem de letras, cercado de papéis, livros, penas, com o sujeito recortado em busto, em geral em três quartos. E, por outro lado, tal iconografia adentrou a representação do deputado, do senador, do militar, do homem de governança liberal e moderado no liberalismo constitucional no Brasil, como uma espécie de imagem fixa e ideal de si a ser lembrada.

II

É necessário, ao menos, mencionar a retratística das figuras de poder em meados do século XVIII a fim de indagar a emergência desta retratística bastante convencional e reiterada posteriormente. Quase naturalizada. Primeiro, atente-se às imagens reais. Os retratos da Casa de Bragança marcam-se pelo uso continuado de uma iconografia da família real, dos reis e rainhas desde D. João IV. (SILVA, 2003). Esta retratística a óleo funcionou como parte da estratégia da liturgia real. A iconografia dos reis se repetia no retrato de aparato, quanto ao posicionamento da mão, ao lugar da coroa, ao panejamento ao fundo, à figura posada de pé ou em pose equestre. Tal padrão atravessava da gravura à pintura. O artista Castro Machado pedia que a imagem de sua estátua equestre de D. José I fosse copiada em gravuras, desenhos, pinturas, em seu livro sobre o projeto e a fatura desta estátua como retrato real.

Este tipo de retrato tornava-se visível conforme os protocolos da liturgia real. Eram expostos em cortejo, na câmara, na igreja e guardados com cuidado no Paço Real. Poderiam ficar fechados num armário à espera da hora de ser devidamente visto e reverenciado. Logo, os agentes da monarquia controlavam no século XVIII a exposição do retrato real e zelavam por sua condição material na América portuguesa. O retrato podia se fazer acompanhar de outros, como no caso de D. José I com sua rainha, e/ou com seus filhos, e/ou especialmente com a filha, depois D. Maria I e seu marido. A partir de D. José I, nota-se que seus governantes, especificamente na América portuguesa, passaram episodicamente a ser retratados, desde que fossem uma extensão da autoridade e corpo de sua majestade. Assim, o retrato ocupava um lugar chave neste processo de *re-apresentação* e rememoração da autoridade dinástica e monárquica e, por sua vez, emprestava grandeza às autoridades por ele designadas a fim de justamente reapresentá-los.

O tema do retrato não é pequeno na liturgia política da monarquia portuguesa e mesmo na brasileira na fundação do império do Brasil. (SCHIAVINATTO, 1997). Vários governadores a serviço da monarquia e em seu nome exercendo o poder em terras brasílicas - no Pará, Rio de Janeiro, em Pernambuco, na Bahia e em Minas –, entre 1760-90, sentem-se na obrigação de explicar às autoridades metropolitanas as razões pelas quais também são gratificados pela localidade, pelos súditos de sua majestade, com um retrato. Ou seja, seriam tratados na mesma moeda imagética e simbólica que a autoridade suprema desta economia das mercês. Nesta lógica, o Conde de Bobadela (1685-1763) foi o primeiro administrador da colônia americana a ter seu retrato exibido de maneira pública, o que espelhava a autoridade real. A presença e exposição do retrato implicam necessariamente a solicitação, por meio do apropriado *topos* retórico, da liberalidade⁷ da realeza para sua existência e exposição. Pois se trata de poder se equiparar na materialidade e na representação a algo destinado *naturalmente* à casa real. Ou então, as autoridades coloniais, neste período, cuidam das condições materiais do retrato: se está em bom uso, se guarda a digna semelhança com o retratado, se serve de base para ser copiado de novo a óleo ou em outro suporte, se cabe ser exposto. Tais preocupações revelam o desvelo oficial e filial que enseja a presença do rei, pela sua ausência “curada” pelo retrato. A presença do retrato, em geral, se inseria numa ordem discursiva e litúrgica de nascimento, batismo, casamento, aniversários, levantamento, exéquias da *persona* real,⁸ atrelada aos momentos mais importantes da vida do monarca. O retrato se referia ao corpo do monarca, logo, a discussão acerca da maneira de tratá-lo ganhava importância. A colocação em um trono ou em uma cadeira episcopal, por exemplo, ocupava muito os homens de governança sobre as formas corretas de exibição do retrato, que trazia à luz a autoridade monárquica e assim presentificava a autoridade capital da arquitetura do poder monárquico.

III

Em meados do Setecentos, o abade de Santo Adrião, Diogo Barbosa Machado (1682-1772), sob os auspícios de Frei Manuel do Cenáculo e depois motivado pela catástrofe do terremoto de 1755 que avassalou Lisboa, conferiu um tratamento inédito aos retratos em Portugal. No conjunto, a

Biblioteca Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica⁹ não designava um espaço arquitetônico, mas um catálogo de livros. Em ordem alfabética por seus prenomes, mais de 5000 figuras são apresentadas ao leitor mediante suas biografias e obras manuscritas ou impressas, desde o nascimento de Cristo até o tempo de Barbosa Machado [...], espécie de dicionário dos conhecimentos em Portugal e de seus grandes vultos. (MONTEIRO, 2005, p. 128).

Os opúsculos – ou folhetos – agrupados em 134 tomos identificam príncipes, nobres, prelados, cidades e conquistas ultramarinas de Portugal, organizados por temas e gêneros literários¹⁰ na lógica excludente e hierárquica do Antigo Regime. Barbosa Machado montou uma significativa coleção de retratos que, de um lado, exclui reis, casas, personagens e, de outro, escolhe e classifica “[...] reis e rainhas portugueses; varões portugueses insignes em virtudes e dignidades, artes & ciências, na campanha e no gabinete; pontífices, cardeais, bispos, eclesiásticos e seculares; reis e rainhas [...]”.¹¹ Todos, do passado e do presente. Para se ter uma noção do volume de imagens e da amplitude temporal do trabalho de Barbosa Machado, basta mencionar que *Retratos de Reys, Rainhas, Principes de Portugal* constituem os dois primeiros tomos compilados pelo abade em 1746, com 690 estampas. Formava-se pela primeira vez uma coleção de retratos estampados em uma edição calculadamente preparada, pois as imagens eram recortadas e coladas em outra folha, explicitando-se um trabalho de seleção e diagramação. Recortadas muitas vezes dentro da própria figura, alterava-se assim o campo da gravura, aparavam-se as beiras do desenho, cortava-se a margem, retiravam-se letras e o nome do artista, o endereço do mercador, a data e outros indícios de procedência da imagem. Em seguida, colava-se a imagem em papel escolhido, provavelmente impresso para aquele fim, e havia embaixo um epigrama latino a louvar o retratado ou simplesmente o nome e os títulos do personagem. Pesquisador da coleção, Rodrigo Bentes Monteiro afirma: “[Barbosa Machado] ...fazia arranjos originais, sobretudo selecionava *quem* merecia entrar em seus álbuns”. (MONTEIRO, 2005, p. 131).

Temos hoje a coleção montada sob a chancela Barbosa Machado, acrescentada após sua morte com outras estampas de autoria de Francisco Bartolozzi (1728-1815) e Gregório Francisco de Queiroz (1768-1845) e recuperada no catálogo feito por José Zepherino Brum da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em versão encadernada e editada na Oficina G. Leuzinger & Filhos entre 1889-93. Porém, nesta ocasião, já tinha sido retrabalhada pelo antigo diretor da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o importante bibliotecário Ramiz Galvão, no primeiro artigo do primeiro volume dos *Annaes da Biblioteca Nacional* de 1876. Na contagem feita por ele, a coleção teria pelo menos 2290 espécimes. Já o catálogo de Brum contava com 1980 entradas. Esta coleção, em seu estado atual, faz pensar num processo de remontagem e (re)edição e nos modos pelos quais foi sendo reordenada e publicizada ao longo do século XIX. Desta forma, reatualizada. No conjunto destes procedimentos entre os séculos XVIII e XIX, a coleção evidencia a força angariada pelo retrato em gravura como representação digna, resultante de um esmerado processo de edição, de estudo erudito da informação biográfica correta. No limite, se pretendia acertar as contas com quem merecia ser lembrado, principalmente diante da devastação causada pelo terremoto. Esta coleção, entretanto, não estava comprometida com o realismo

do retratado, com a semelhança conferida ao indivíduo, antes, compactuava mais com o lugar social, o motivo do destaque, a dignidade a reger a escolha – fosse por nascimento, pelos feitos militares, de bravura, de fé, fosse por ser homem de gabinete. O debate acerca da retratística ultrapassa essa *Biblioteca* de Barbosa Machado, tão crucial nos fundos da Biblioteca Real que desembocou na Biblioteca Imperial e, com a proclamação da República em 1889, fez-se Nacional. Ou seja, trata-se de uma inédita montagem de uma vasta coleção de retratos em estampa não comprometida necessariamente com a semelhança do retratado.

Ademais, destacaria de início outra instância da retratística distinta naquele período. Trata-se do aparecimento de retratos de artista ao mesmo tempo que surge um *boom* de textos, impressos e manuscritos sobre arte, gravura e desenho em Lisboa. Em menor escala, em Coimbra. No geral, estes textos reivindicavam a condição de *arte liberal* da pintura e, assim, discutiam o lugar e a importância do desenho. O artista era retratado ou se autorretratava. O longo Machado de Castro (1731-1816) realçou em si o caráter liberal das artes, cercado de livros, instrumentos, com uma miniatura da sua estátua equestre ao fundo, postado na sua livraria, tão digno como um membro da República das Letras. Num viés aproximado, o nobilíssimo 3º Marquês de Angeja, então dono de um notável gabinete de História Natural, é representado como homem desta república das letras que conhece História Natural e é colecionador da fauna e flora, embora se possa perguntar sobre o desleixo das roupas diante da sua imponência e cuidado em outros retratos de nobres. Nestes dois retratos, nota-se o compromisso com a semelhança entre a imagem e o retratado, a busca por um perfil psicológico em que a imagem singulariza o sujeito e, assim, estabiliza para sempre sua imagem, tornando-se um lugar de memória. O notável pintor Antonio Domingos de Sequeira (1768-1837) fez autorretratos e foi motivo de outros mais. Nele, o retrato é suficiente para enunciar e significar a individuação. Nada de medalhão, de moldura, de texto acrescentado, nenhum vínculo expresso com a corte. Antes, preferem-se a casaca em preto, a gola arranjada e de bom gosto, o cabelo bem disposto e aparado, sem apliques, sem perucas, talco, lacinho e enfeite – agora tornados elementos antigos e ultrapassados.

A capacidade informativa do retrato - no plano iconográfico, no simbólico, na sua inserção histórica - denota o sujeito retratado. Pode-se evidenciar isto nos retratos da figura feminina no mesmo período e no contexto inglês, espanhol, francês. Vê-se a figura piedosa e dedicada da mãe; a rainha; a cortesã; a preferida do rei ou do nobre; a artista; a mulher em família; a esposa e o marido; a encarnação do belo; a boa esposa; a piedosa; a santa; a freira; a deusa; sendo que os elementos a acompanhar tratam da indumentária, do fundo, dos enfeites, dos interiores, dos jardins, dos bens, das joias, dos serviçais, para citar alguns deles e marcar uma espécie de contraponto à figura masculina.

Ademais, outro rol de figurações humanas aparece neste período em um conjunto de gravuras e figurinhas: os tipos reinóis e aqueles do mundo colonial, dotando de materialidade e iconografia as gentes das camadas populares e dos mundos da conquista, onde pontificam as figurinhas de Carlos Julião. Ainda na esfera do *tipo*, há uma diversidade de figuras militares em seus uniformes, tema bastante novo em fins do Setecentos e regido pela reforma das Armas empreendida pelo conde de Lipe. Ou ainda, pode-se indicar a emergência do retrato do ofício do naturalista envolvido nas viagens filosóficas de fins do século XVIII, patrocinadas pela máquina governativa da monarquia portuguesa. Pode-se então falar de uma emergência de retratos de tipos, de ofícios e de sujeitos individuais, de maneira inédita e impressionante pelo volume encontrado no todo.

Vale observar a figura do naturalista na aquarela abaixo:



FONSECA, Tavares da. Desenho aquarelado Riscos de alguns Mammaes, aves e vermes do Real Museo de Nossa Senhora da Ajuda. (FARIA, 2001, p. 29)

O exercício metódico, atento, detalhista do naturalista *in locu* aparece em tons pastéis na técnica da aquarela, conforme recomendações de Lineu, e de maneira idealizada, desprovida das agruras das selvas e das águas, dos tormentos das gentes, dos atrasos, das doenças e dos males que a viagem embutia. Aqui, o naturalista é flagrado no ato de desenhar, cercado de utensílios e equipamentos,

caixotes com livros, baús e caixas para embalar, recipientes de armazenar objetos e líquidos, revelando-se o cuidado, por vezes moroso, de recolher e catalogar *in locu* esta fauna e flora. Desde a barca pequena no meio do rio entrelaçada nesta sequência de ações, que perfazem uma linha que termina no primeiro plano com os objetos posicionados, tem-se uma noção da extensa cadeia de gestos em torno do naturalista, pois o desenho - sua ilustração, endereçada às ciências e técnicas sob o prisma de um ideal iluminista de prosperidade – depende necessariamente desses procedimentos metodicamente executados. Logo, é visível uma diversificação da retratística entre fins do século XVIII e início do XIX no mundo letrado e governativo português, com uma desejada laicização das figuras.¹²

IV

O bibliotecário forçosamente transferido de Lisboa ao Rio, Luis Joaquim dos Santos Marrocos (1781-1838), escreveu cartas do Rio de Janeiro, entre 12 de abril de 1811 a 26 de março de 1821, para o pai Francisco José e seu irmão. Filho de bibliotecário, seguiu o ofício do pai e trabalhou na Biblioteca joanina, resultante da transladação da corte. Suas cartas são conhecidas em razão do cuidadoso sistema de guarda e classificação feito pelo pai em Lisboa. Por outro lado, desconhecemos as cartas enviadas por seus familiares. Apesar de preocupado com o sistema de classificação de uma biblioteca, o filho Marrocos não procedeu como o pai quanto às cartas. Presumem-se posições de pai e filho a partir das afirmações paternas, principalmente diante dos comentários feitos por Marrocos filho, tais como: a desaprovação pela notícia repentina do casamento firmado e levado a cabo, a questão da Ordem de Cristo, as doenças e a penúria da família, amiúde reclamadas, as notícias da guerra na Europa, os anseios pelo retorno da família real, a morte da tia, e assim por diante. As cartas hoje recolhidas no Palácio da Ajuda e editadas evidenciam as ambições sociais do autor, sua aversão ao clima e à cidade do Rio de Janeiro, seu ressentimento por ver-se obrigado a viver em exílio na corte tropical e sem modos, seu empenho em cultivar um círculo de amigos a lhe proteger, sem abusar e sem ser abusado, sempre tentando agradecer e pedir sem ser bajulador ou motivo de escárnio e desprezo, a fim de obter cargos ao longo da vida. Da leitura destas Cartas, sobressaem protocolos de convivência social nos quais as maneiras de Marrocos não estão fora do espectro, antes há, no conjunto, um anseio por receber mercês, ordens, pensões, empregos. Se ele insiste com o pai para que peça e obtenha de D. João o cargo de cronista da Família dos Bragança, ele também reconta as gratificações obtidas por uma série de agentes monárquicos nesta corte recém-instalada.¹³ Funcionário real, ficou anos em uma sala próxima à

D. João no Rio de Janeiro, em razão da importância de que a documentação da esfera governativa gozava, sendo responsável pela sua organização.

Em sua epistolografia, esta lógica das mercês e a sua noção de amizade aí enredada transparecem no tratamento dado ao pai e à irmã. Em geral, os saúda com adjetivos de fidelidade, em tom marcado pela hierarquia e obediência. Fala do cotidiano, do recebimento das últimas cartas, em qual navio veio, checka algum extravio nos, então, tempos de guerra. Ao se despedir, refaz os vínculos familiares imiscuídos nesta afetividade calcada na obediência e reforça a sua demanda pela reafirmação do vínculo, por parte deles, na próxima correspondência. No entremeio da carta, fala de toda sorte de assuntos, bastante ocupado em informar sobre sua saúde, seus encargos, suas redes de favor. Ao longo das cartas, comenta sobre as gazetas enviadas e recebidas, evidenciando-se uma vontade em abordar o cotidiano imediato de tantas instabilidades no período. Pai e o filho trocam gazetas. O pai atende o filho ao enviar um livro a respeito do sistema de classificação, o filho conta sobre um documento achado por ele, enviado à Academia Real de Ciências de Lisboa, e seu consequente reconhecimento. Ambos, com desvelo, tratam de uma coleção de imagens que, pelas suas mãos, viriam para a corte do Rio de Janeiro.

Nesta parte da correspondência, depreende-se que encomendam retratos e os prensam em Lisboa. Arcam com os custos baseados em subscrições abertas na corte a nobres e funcionários régios, especialmente aqueles vinculados à Imprensa Régia. Referem-se ainda à recepção das imagens. Diante do sucesso das estampas avulsas, em especial de Lord Wellington – então uma mania –, decidem abrir subscrição na corte para envio de *Retratos, elogios dos varões e donas que illustram a nação portugueza em virtudes e letras, armas, e artes, assim nacionais, como estranhos, tanto antigos, como modernos*, publicado em 1817 pela Oficina de Simão Thadeo Ferreira.¹⁴ Trata-se de uma coleção de gravuras com retratos dos tais varões e donas, todos dignos por seus feitos ou vidas a serem lembrados com sua colocação em um lugar memorável – na coluna de pedra, no desenho, no impresso, no livro e no interior da coleção. Estas gravuras datam do momento político nevrálgico do império diante das reclamações lusas pelo retorno da família real a Portugal, da gravidade do pós-guerra em Portugal, do perigo de fratura do império com uma república patriótica em Pernambuco de 1817. Os retratos recontavam um passado comum com gente e gestos gloriosos, criava heróis de um passado comum aqui reforçado.

Marrocos inseria-se numa cultura visual reordenada desde meados do século XVIII e crescente. A partir de 1759 há um processo de institucionalização das formas de ensino do desenho e da gravura calcado no sistema de oficina, no qual o aprendiz aprende diretamente com o mestre no exercício da

fatura, bem como passa a ser um conhecimento inserido na arquitetura de poderes desta monarquia, expandindo-se assim em volume, com significativa alteração de sua qualidade, ganho de prestígio social e simbólico e constituição de uma camada de artífices bem treinados, sem serem necessariamente vinculados pela noção de autoria ou de artista. Além disso, entre 1799-1802, a Casa Editorial Tipográfica e Calcográfica do Arco do Cego, sob a direção programática e culta de frei Mariano da Conceição Veloso (1742-1811), enfrentou este assunto, passando depois a desenvolvê-lo na recém-criada Impressão Régia, que encampou a Casa do Arco do Cego. Tal aspecto programático aparece ainda na relação do Arco do Cego com o primeiro Intendente de Lisboa, Pina Manique, e o mecenato de D. Rodrigo de Souza Coutinho. Ambos incentivaram e acompanharam de perto seu funcionamento. Ocioso é mencionar que o pano de fundo deste processo consiste na reforma pombalina de Lisboa (FRANÇA, 1966) que reordena a Corte geometricamente sob os ideais iluministas, na construção ou tentativas dela, desde a década de 1770, de monumentos reais em espaços públicos como a estátua equestre de D. José I, a estátua pedestre da rainha D. Maria, encomendada pelo 1º Marquês de Ponte de Lima, ou D. Rodrigo a encomendar já no Rio de Janeiro uma estátua equestre de D. João.

Luis Chaves apontou entre a segunda metade do século XVIII e o início do XIX o aparecimento da grande gravura portuguesa, avulsa e de livro. Fez-se moda. Os livros, as estampas históricas, os retratos de personagens mundanas, reis e nobres, a estampa religiosa tiveram então uma produção extraordinária. (SUBSÍDIOS, 1927). A gravura foi um tema importante no Arco do Cego, na formação de artífices neste ramo, na publicação de textos e estampa. Por exemplo, a publicação da tradução de trechos selecionados do texto fundamental de Abraham Bosse ou a publicação de textos sobre o processo de fatura de estampas e gravuras por esta casa editorial. Isto enfatizava a importância e a novidade que os impressos e as gravuras traziam à baila no mundo luso-brasileiro, pois a Casa do Arco do Cego reunia basicamente letrados luso-brasileiros.

O pintor, gravurista, diplomata e crítico de arte Roger de Piles em fins do século XVII preconizou o uso das imagens gravadas como um meio de instrução, diversão, rememoração, convencimento. Tratou da sua economia do olhar ao sistematizar suas características:

Entre todos os bons efeitos que podem advir do uso das estampas, nos contentaremos aqui em apresentar seis deles, que facilmente permitirão avaliar os outros.
O primeiro é divertir pela imitação, representando-nos as coisas visíveis por sua figuração.
O segundo é nos instruir de uma maneira mais intensa e mais imediata do que pela palavra. As coisas que entram pelas orelhas, dizia Horácio, tomam um caminho bem mais longo e tocam menos do que aqueles que entram pelos olhos, testemunhas mais seguras e fiéis.

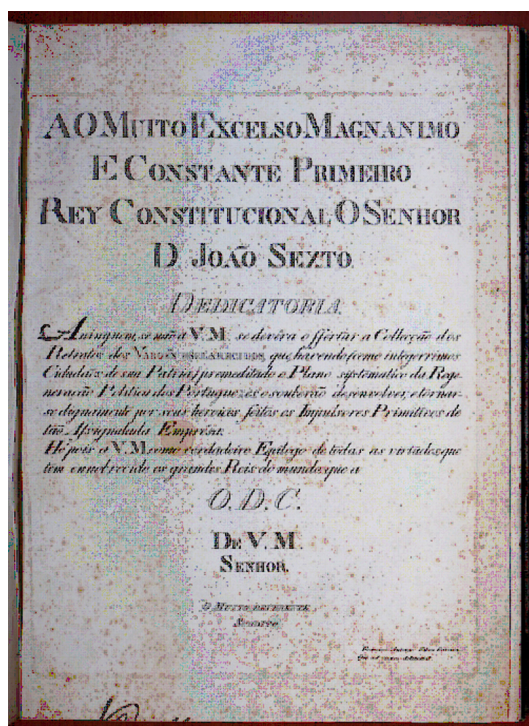
O terceiro é abreviar o tempo que se empregará relendo coisas que escaparam à memória, refrescando-a com um golpe de vista.

O quarto, nos representar as coisas ausentes como se elas estivessem diante de nossos olhos, o que só poderíamos ver através de penosas viagens e grandes despesas.

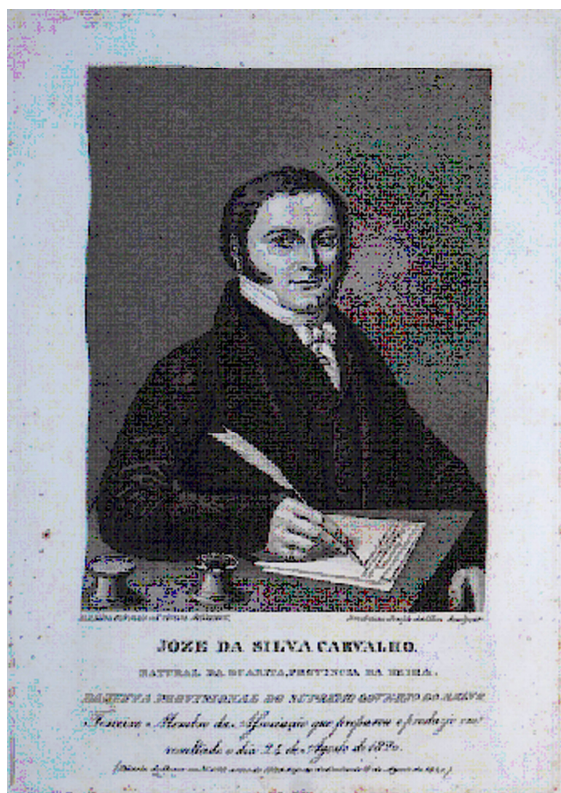
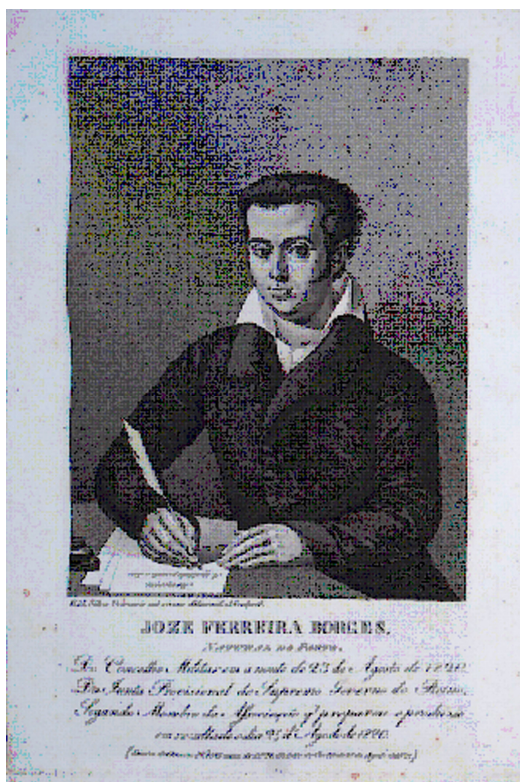
O quinto, a dar meios de comparar facilmente diversas coisas em conjunto, pelo pouco espaço que as estampas ocupam, por seu grande número e por sua diversidade.

E o sexto, formar o gosto pelas boas coisas e proporcionar ao menos um conhecimento superficial das belas artes, o que não é permitido às pessoas de bem ignorar.¹⁵

Ora, nota-se um investimento na retratística nos *varões e damas portugueses*, nos retratos feitos por Antonio Domingos de Sequeira, individuais e em família, ou na coleção *Varões Esclarecidos*, de Francisco Antonio da Silva Oeirense (c.1797-1868). No mínimo, se reconhece a importância do retrato como gênero e sua valorização pela circulação em impressos, no momento em que a opinião pública se afirma como uma instância decisiva da política e nasce a imprensa liberal a envolver debates políticos, ofícios e técnicas. Surge pela primeira vez um conjunto de retratos, feitos por Francisco Antonio Silva Oeirense, que constitui uma espécie de padrão iconográfico para um grupo de sujeitos sociais novos neste mundo transatlântico luso-brasileiro. Sua coleção dos homens da Assembleia Constituinte Portuguesa de 1820 se refere aos *portugueses* que juraram a Constituição portuguesa, divergindo dos “brasileiros”, que abandonaram a Assembleia e seu recinto. Os *brasileiros* justificavam esta retirada pelo fato de que a Constituição proclamada feria - ao fim e ao cabo, mas com várias distinções - o que entendiam e representavam como direitos e interesses do Brasil. (Cf. BERBEL, 1999).



Trata-se de uma espécie de álbum entregue a D. João VI¹⁶ intitulado *Colecção dos Retratos dos Varões Esclarecidos que havendo como integérrimos cidadãos da sua Pátria premeditado o Plano Sistemático da Regeneração Política dos Portugueses, o souberam desenvolver, e tornar-se dignamente por seus heroicos feitos os impulsores primitivos de tão assinalada empreza*, editada em litografias em Lisboa, entre 1821-22. A coleção mostraria as virtudes que também enobrecem os grandes reis. A *Dedicatória* denuncia a posição liberal do pintor e elenca os homens civis, militares, religiosos, responsáveis pela Regeneração, sendo vários os heróis do Vintismo. Em geral, o retrato na coleção é acompanhado embaixo por uma curtíssima notícia biográfica que vincula o retratado à Regeneração. Os retratados, normalmente, são acompanhados de pena, tinteiro, livros e papéis nas mãos. Apenas um tem uma livraria ao fundo, a única imagem com fundo. Fardados com suas medalhas, alguns militares aparecem sem nenhum sinal de letramento. Cada um está instalado em seu corpo sóbrio. Os retratos evidenciam a diferenciação entre os homens traçando uma singularidade para cada um a partir da fisionomia e das roupas. Todos, porém, são compenetrados, sóbrios, sérios e olham fixamente para o leitor – a princípio, olham para D. João VI. Ou seja, no conjunto, fixam seu olhar no monarca, como se reiteradamente mencionassem seus atos, a peça constitucional que assinaram e a mudança radical na natureza do poder monárquico e da nação. Pequenos detalhes os distinguem: a jovialidade da pele, o corte de cabelo, a abertura de uma gola, a pose da mão, a gravidade da casaca, a expressão do olhar e da boca, o formato do nariz e da orelha, a largura da testa.



Vê-se nestes retratos os *constitucionais* ou *deputados*, homens letrados, do exército, da Igreja, acompanhados de seus pertences a lhes caracterizar. Todavia, o retrato guarda a função de remeter necessária e exclusivamente àquele sujeito vivo. Está comprometido em expressá-lo. O retratado e sua ação na política garantem que merecem ser lembrados por meio do retrato. Em outra direção, a coleção dedicada a D. João VI não lhe deixava dúvida sobre quem passava a representar a Nação e quem fora artífice do Vintismo. Nesta coleção, o compromisso da semelhança se ancora mais no rosto e no lugar social pela indumentária e pelos apetrechos, sabendo-se que naquela altura a fisionomia era compreendida como um saber específico capaz de bem expressar o caráter do sujeito visto. (ROUILLE, 2009). O retrato aqui se referia à mesma situação: ser *deputado constituinte*, logo, sua vestimenta tende a ser negra, com pouco aparato, segundo a própria assembleia tinha votado para receber D. João VI, retornado e constrangido em 1821, seguindo os ensinamentos de Rousseau.

O pintor Domingos Antonio de Sequeira envolveu-se de várias maneiras com as Cortes. A imprensa, em 1820, comentava que se dedicava a pintar uma alegoria à Constituição e Portugal à beira do abismo. Em 1821, ofereceu-se às Cortes para representar os grandes feitos da nação em quadros, além de apresentar projetos para monumentos dedicados à Constituição. Desenhou as primeiras notas do Banco de Portugal, fez figurinos para ministros de Estado e medalhas comemorativas, colaborou na decoração da Sala das Cortes e para ali pintou um retrato do rei D. João VI. Fez ainda uma galeria dos deputados das Cortes de Lisboa em 1822, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa. Um conjunto de retratos dos *deputados*, feito nos mesmos moldes com que se autorretratou na época, em gravura. Assim, ele partilhava os ideais liberais do início da década de 1820. Segundo ele, tratavam-se dos *beneméritos da pátria* por serem homens de reconhecimento público. Tal reconhecimento não se restringia ao Estado, antes, adentrava os espaços domésticos e privados angariando votos e apoios. O retrato aqui alude à virtude do retratado, que não se subordinava à lógica de poder do Antigo Regime e à condição de nascimento. Trata-se da virtude, e não da exemplaridade, sendo que a virtude contribuía decisivamente para a prosperidade e o bem comum. Os *beneméritos da pátria* eram escolhidos pelo sistema eleitoral e consagrados em cada parte do império, a fim de constituir as leis fundamentais da nação. O realismo do retrato impressiona. O incontornável historiador português José-Augusto França (1996) – em boa parte responsável pela visibilidade desta documentação acerca de Domingos Sequeira ao organizar exposições sobre ele na França e em Portugal entre 1980-90 - enfatizou:

[...] a realidade da descrição [que] modela a própria realidade das personagens que assim tinham que ser em sua função e sua fé; este senso de realidade, no qual Sequeira nada transpôs para o retrato, nada acrescentou, que o próprio retratado a si não fizesse;

o valor imediato do retrato é psicológico, e histórico por esta via, revelado um caráter individual. (FRANÇA, 1996, p. 24-29).

Nada havia naquele momento em Portugal, comenta França, que lhe fosse igual, e também “não era uma lição ou um modelo tomado”, pois Sequeira não viu Ingres nem David em retratos de semelhante feitio - embora o pintor trabalhe no interior do gênero do retrato. Feitos a carvão, com aplicação de giz para realçar o traço, como aprendera em sua formação, o retrato em três quartos ou em perfil, com as roupas em negro, discretas, em tecido português, denunciavam traços biográficos e certa densidade subjetiva de cada um em meio a este padrão gráfico e iconográfico. O retrato unia o pensamento, o caráter e a aparência física, inscrevendo-se na própria identidade do retratado.

O retrato passava a evidenciar o deputado ao demonstrar seu caráter moderado como um traço distintivo e virtuoso dos homens que compunham aquela assembleia, sem mencionar suas circunstâncias de nascimento, de sangue e honra, silenciando-se sobre estes predicados, apagando-os ou relegando-os ao passado. Por outro lado, ser membro das Cortes marcava para sempre a biografia destes homens, o que a enobrecia. Em certa medida, os retratos funcionavam como um dado biográfico que delineava o constituinte ao lhe dar uma fisionomia individualizada e um perfil psicológico baseado na moderação. Este nexos do retrato indica uma nova ordem discursiva, visual, a tematizar a configuração de si, aliando uma densidade subjetiva a uma atuação política vincada, sugiro, pela moderação no sentido do *juste milieu* e da elaboração da figura do *gentilhomme* capaz de saber se dirigir aos eleitores de diversas camadas sociais, capaz de frequentar diversos espaços de sociabilidade, com ar moderno, dotado de uma alta capacidade argumentativa e que, graças a autocontrole e garbo, atravessa situações de conflito e as apazigua sempre a favor da ordem.

De um lado, estas gravuras conversam com o gênero do retrato feito naquele período na Espanha, Inglaterra, França, EUA, conferindo-lhe um teor cosmopolita e potencializando a circulação destes retratos – sobretudo as gravuras. Por sua vez, estes retratos dirigiam-se ao monarca e definiam as fisionomias dos representantes da Nação para sempre, com suas devidas condições morais. Feitos para coleção e galeria, pedem para ser vistos também em seu conjunto. Feitos em gravura, presumem desde sua origem que possam ser reproduzidos a óleo ou tenham outras tiragens produzida por processos mecânicos ou copiadas à mão. Estes retratos passam a ser um dado intrínseco da biografia destes sujeitos e devem ser assim lembrados, obrigatoriamente. Engendra-se um padrão imagético a representar os homens de procedências sociais e geográficas distintas, mas que são tornados iguais em face da eleição, mediante o princípio da igualdade no uso da razão, porque seu poder não deriva da

tradição, antes, nasce da urgência da modernidade política. O próprio retrato atestava o mérito de cada um e funcionava como um dispositivo biográfico.

Estudioso da trajetória de Cipriano José Barata de Almeida (1762-1838), Marco Morel observou na galeria comentada o retrato feito em vida por Sequeira, em que Cipriano Barata aparecia como um “homem de letras” ou “redator patriótico”. Segundo Morel, esta iconografia combinava com sua descrição física feita nos Autos das Devassas da Conjuração dos Alfaiates, na qual se destacava a “vivacidade de seu olhar”. (MOREL, 2011). Salvo engano, acrescentou, este retrato não foi reproduzido ou divulgado na época. O retrato contrasta com a reelaboração de sua identidade política a partir de 1831, quando Cipriano adotou, conforme descrições da época, roupas utópicas, emblemas políticos como o casaco de algodão da terra, chapéus de palha, ramo de café nas mãos e longos cabelos brancos. Ele alterou radicalmente sua imagem entre as décadas de 1820-30. Em parte, decorreram daí interpretações políticas e historiográficas que o tornaram passional, radical, ameaçador, exagerado e, portanto, meio relegado ao esquecimento e ao esvaziamento de sentido. Ele não foi apenas um importante redator de jornal, foi um líder de âmbito nacional na fundação do Brasil. Sua liderança calcava-se no “carisma” e no “convencimento (mesclando-se razão e paixão)”, e não em poderio militar, burocrático, por ser proprietário, mandatário, pelo sangue ou pela honra, conforme rezava a tradição. Desta forma, o próprio retratado percebe acuradamente a necessidade de reinventar sua identidade política a fim de fortalecer seu próprio carisma e suas posições políticas. Além disso, para a capa da biografia deste redator, de Morel, o editor Luis Guilherme Pontes Tavares encomendou ao pintor baiano Henrique Passos em 2000 um novo retrato de Cipriano Barata, sendo que Marco Morel detalhou sua iconografia. O novo retrato pode traduzir melhor a trajetória deste líder político e desfazer nós de esquecimento, bem como pode sinalizar o quanto Cipriano Barata percebeu a importância do modo de se retratar no jogo das identidades políticas daquele momento. Ou seja, sua biografia pedia, em certa medida, outro retrato a lhe fazer jus e ao biografado.

Outro aspecto desse rol de retratos, sobretudo impressos, de homens de governança no Brasil entre 1820-40 reside na sua permanência ao longo do século XIX na corte do Rio de Janeiro. Esta forma de representação, julgada legítima de alguma forma pelo retratado, aparece na produção imagética da Typografia de Villeneuve e de Plancher-Signot, em que, por exemplo, o próprio Pedro I aparece sob esta forma de representação.



Aliás, bem informado, Pedro I adotou para si formas gráficas da gravura então novas,¹⁷ especialmente a litografia. Com maior sucesso e intensidade fará seu filho, Pedro II, com o fotográfico. Todos, com imenso uso do retrato. Este modo que alia o caráter subjetivo e a exposição de um perfil dotado de uma suposta capacidade inerente ao retratado para governar reapareceu incessantemente em retratos avulsos, gravados ou juntados aos periódicos políticos, artísticos, literários e científicos a partir de 1840. Porém, tal léxico discursivo cristalizou-se de vez na *Galeria de Brasileiros Ilustres*, de Sisson (Cf. PARRON), que recolheu este conjunto de 90 retratos com dados biográficos. Estabelecia-se uma representação das figuras de Pedro II e de boa parte da elite de homens – dos poderes executivo e legislativo às armas, além de capitalistas, comerciantes, negociantes, fazendeiros, barões – encontradas em litografias e em fotografia.¹⁸ Pode-se pensar em certa familiaridade neste padrão de galerias de heróis e de homens de governança, como se os deputados constituintes de Domingos Antonio de Sequeira e Silva Oirense fossem o passado, um tempo anterior necessário, destes homens do presente. Talvez uma fonte iconográfica do bom homem de governo, que parece quase neutro ao ser senhor de si e do jogo político.

Referências

A ARTE do retrato. Quotidiano e circunstância. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000.

ALBIERI, Sara; GLEZER, Raquel. O campo da história e as “obras fronteiriças”: algumas observações sobre a produção historiográfica brasileira e uma proposta de conciliação. **Revista IEB**, São Paulo, n. 48, p. 13-30, mar. 2009.

BERBEL, Márcia. **A Nação como artefato.** São Paulo: Hucitec-Fapesp, 1999.

BIBLIOTECA Lusitana histórica, crítica e cronológica na qual compreende a notícia dos auctores portugueses. Lisboa: Off. de Antonio Isidoro da Fonseca, 1747-1759.

CASTELLO, Jose Aderaldo. **O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22.** Conselho Est. Da Cultura, 1969-1978, 3 v.

COSTA, Luiz Xavier da. **Domingos Antonio de Sequeira.** Notícia biográfica. Lisboa: Ed. dos Amigos do Museu, 1939.

D. JOÃO VI e seu tempo. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

DOMINGOS Antonio de Sequeira. Desenho. Texto de Maria Alice Mourisca Beaumont. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1972-73.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** Formação do Estado e da civilização. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FARIA, M. F. de. **A imagem útil.** José Joaquim Freire (1760-1847) desenhador topográfico e de história natural: arte, ciência e razão de estado no final do Antigo Regime. Lisboa: Editora da Universidade Autónoma de Lisboa, 2001

FARIA, M. F. de. **Machado de Castro (1731-1822).** Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

FARIA, M. F. de. A colecção de retratos de Diogo Barbosa Machado. **ARTIS.** Revista do instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n. 7-8, p. 361-384, 2009.

FARIA, Miguel; MONTEIRO, Nuno Gonçalo; PEDREIRA, Jorge. **O Colapso do Império e a Revolução Liberal.** 1808-1834. Lisboa: Fundación Mapfre/Objectiva, 2013.

FRANÇA, José-Augusto. **Lisboa pombalina e o Iluminismo.** Lisboa: Livros Horizonte, 1966.

FRANÇA, José-Augusto. **O retrato na arte portuguesa.** Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

FRANÇA, José-Augusto. Os retratos realistas dos constitucionais. In: SEQUEIRA. **1768-1837.** Um português na mudança dos tempos. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1996, p. 24-29.

GARBOGINI, Flávia Fábio. **Um álbum imaginário**: Insley Pacheco. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – UNICAMP-IA, Campinas, 2005.

GINZBURG, Carlo. O nome e o como. Troca desigual e mercado historiográfico In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A Micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989, cap. V, p. 169-178.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 249-279.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. Narrativa biográfica e a escrita da história: Octávio Tarquínio de Souza e seu tempo. **Revista de História**, Universidade de São Paulo, n. 150, p. 129-155, jul. 2004.

GUERRA, François-Xavier. **Modernidad e independencias**: ensayos sobre las revoluciones hispánicas. Madrid: MAPFRE. 1992

JANCSÓ, I.; PIMENTA, J. P. G. Peças de um mosaico (apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Viagem Incompleta 1500-2000** - A experiência brasileira. São Paulo: SENAC São Paulo Editora, 2000, v. 1, p. 127-175.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise**. Uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Eduerj/Contraponto, 1999.

LARA, Sílvia. **Fragmentos Setecentistas**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, J. (org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 225-249.

LOUSADA, Maria Alexandre. Novas formas: vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público. In: MATTOSO, José. **História da Vida Privada em Portugal**. MONTEIRO, Nuno (coord.). A Idade Moderna. Lisboa: Círculo de Leitores. 2011.

LÜSEBRINK, Hans-Jurgen. **Jésuites sud-américains et philosophes français**. Impact et réfutation des Lumières françaises dans les oeuvres de jésuites sud-américaines exiles. Mimiografado, 2014.

LUSTOSA, Isabel. **Insultos impressos**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MARKL, Dagoberto. O espelho de Sequeira. Auto-retratos e auto-representações. In: SEQUEIRA. **1768-1837**. Um português na mudança dos tempos. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1996.

MENESES, Paulo Roberto de Jesus. Sociedade, imagem e biografia na litografia de Sebastião Sisson, 2009. Disponível em: <<http://revistadiscentepghis.files.wordpress.com/2009/05/paulo-roberto-menezes-sociedade-imagem-e-biografia-na-litografia-de-sebastiao-sisson.pdf>>. Acesso em: 06 mai. 2014.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. **O Crepúsculo dos grandes**: A casa e o patrimônio da aristocracia em Portugal (1750-1832). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. Recortes de memória: reis e príncipes na Coleção Barbosa Machado. In: BICALHO, M. F. B. et al. (orgs.). **Culturas Políticas**: ensaios de história cultural, história política e ensino da História. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 127-154.

MOREL, Marco. As imagens de Cipriano Barata: iconografia, memórias e história. In: MATTOS, Geísa et al. **Nordeste, memórias e narrativas da mídia**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

MOREL, Marco. Os escritos de Cipriano Barata. In: **Observatório da Imprensa**. Edição 541. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/os_escritos_de_cipriano_barata. Acesso em: 09 jun. 2009.

MOREL, Marco. Vestimentas patrióticas, identidade nacional e radicalismo político no Brasil em torno de 1831. In: CARVALHO, José Murilo de et al. **Linguagens e fronteiras do poder**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2011.

OLIVAL, Fernanda. **As ordens militares e o Estado Moderno**: honra, mercê e venalidade em Portugal (1641-1789). Lisboa: Estar, 2000.

PARRON, Tâmis Peixoto. **A galeria dos brasileiros ilustres**: Sisson e a elite imperial. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/739>>. Acesso em: 14 out. 2012.

PEDREIRA, Pedreira. **Os homens de negócio da praça de Lisboa de Pombal ao Vintismo**. Tese (Doutorado) – Curso de Sociologia e Economia Históricas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1995.

RIBEIRO, Breno Marques. **A pintura de retrato setecentista da família portuguesa no Brasil**. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH-UNICAMP, Campinas, 2012.

ROUILLE, André. **A fotografia**: entre documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

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

SCHIAVINATTO, Iara Lis. As Festas do Imperador. In: **Pátria Coroada**. Tese (Doutorado em História) – IFCH-UNICAMP, Campinas, 1997. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000115610>. Acesso em: 06 mai. 2014.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. Questões de poder na fundação do Brasil: o governo dos homens e de si. In: MALERBA, Jurandir (org.). **A independência brasileira**: novas dimensões. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

SEQUEIRA. **1768-1837**. Um português na mudança dos tempos. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1996.

SILVA, Nuno Vassalo e. **As Coleções de D. João IV no Paço da Ribeira**. Lisboa: Livros Horizonte. 2003.

SOUZA, Laura de Mello e. **Claudio Manuel da Costa**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

SUBSÍDIOS para a história da gravura em Portugal. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927.

VAINFAS, Ronaldo. **Vieira**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

Notas

¹ Márcia de Almeida Gonçalves discorre sobre o investimento biográfico entre fins do século XIX e início do XX em *Narrativa biográfica e a escrita da história: Octávio Tarquínio de Souza e seu tempo*. (GONÇALVES, 2004).

² Em 2012, eram finalistas ao prêmio Jabuti três obras de história importantes em razão do que iluminam das relações de sujeitos históricos em diferentes dimensões sociais e políticas. Menciono: SOUZA, 2011; VAINFAS, 2011; SCHPUN, 2011. Embora esta última autora não defina seu trabalho como obra biográfica, o que revela o peso editorial neste *boom* de biografias de grande alcance no público, a ponto de a editora Cia das Letras, com ampla aceitação no meio acadêmico, contar com uma linha editorial voltada às biografias.

³ Basta mencionar alguns escritos de Carlo Ginzburg nesta direção, desde seu *O Queijo e os Vermes* (1987), passando por *O nome e o como*. Troca desigual e mercado historiográfico (1989), *Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito* (2007), ou de Sabina Loriga, *A biografia como problema* (1998), considerando as edições em português.

⁴ Jorge Pedreira explicitou a emergência positivada da figura do comerciante em meados do século XVIII em *Os homens de negócio da Praça de Lisboa de Pombal ao Vintismo*. (PEDREIRA, 1995). Por outro, Sílvia Lara mostrou a problematização em torno do mulato em seu *Fragmentos Setecentistas*. (LARA, 2007). Recentemente Hans-Jurgen Lüsebrink explorou a atuação letrada e anticolonial de alguns jesuítas exilados na Europa em *Jésuites sud-américains et philosophes français*. (LÜSEBRINK, 2014).

⁵ A noção de geração, me parece, precisa ser explorada como categoria historiográfica a organizar esta experiência inédita e que realinha mais uma vez o jogo entre o indivíduo e as instâncias do social e do coletivo.

⁶ Cf. o estudo detalhado da retratística de D. João V, D. José I, D. Maria I de Breno Marques Ribeiro. (RIBEIRO, 2012).

⁷ No sentido aristotélico vigente nesta monarquia portuguesa. (Cf. OLIVAL, 2000).

⁸ Isto é evidente na documentação compulsada por Jose Aderaldo Castello. (CASTELLO, 1969-1978).

⁹ *BIBLIOTECA Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica na qual comprehendea noticia dos auctores portugueses*. Lisboa. Off. de Antonio Isidoro da Fonseca. 1747-1759. A maior parte das estampas, segundo Menezes Brum, é de autoria de Guilherme Debie (?-1755). Barbosa Machado foi membro fundador da Academia Real de História, criada em dezembro de 1720, à qual se deve também um salto qualitativo no campo da gravura em razão do processo técnico, do uso e das personagens selecionadas. Compensa lembrar que a imagem tomava na primeira metade do século XVIII uma importância inédita, seja em D. João V, seja com a política de contratação de artistas estrangeiros para ilustrar as edições da nascente Real Academia de História.

¹⁰ Aplausos dos anos, oratórios, poéticos, entradas, ephitalamios, elogios fúnebres, históricos, últimas ações e exéquias, notícias militares, historias dos cercos, manifestos, tratados de pazes, autos de cortes e levantamento, notícias genealógicas, das missões, procissões e triunfos sagrados, sermões vários, gratulatorios pela vida e saúde, vilancicos de santos e festividades.

¹¹ Sobre a formação material deste processo de edição, Cf. FARIA, 2009.

¹² Miguel Faria também indicou uma procurada laicização da arte pública neste período por parte da elite política que desempenha cargos na monarquia portuguesa. Ver FARIA, 2013.

¹³ Esta condição transitória da corte fica explícita na condição instável do próprio Regente: poderia ou não retornar a Portugal, sob o risco eminente do Reino ocupado militarmente, seja por franceses, seja por ingleses, à mercê de guerras ao sul e ao norte do Brasil, às turras com a esposa, tão defensora da monarquia espanhola, sob a pressão de nobres que pediam a reunião das Cortes a la Lamego, nos conformes da saúde de sua mãe, a precisar construir novas redes nobiliárquicas de pequena escala no Rio por meio de um sistema de baronatos, sob o risco da fratura republicana de seu império com Pernambuco de 1817, depois às voltas da autoridade constitucional no início de 1820.

¹⁴ Segundo Marrocos, é suado obter uma lista de subscritores, por várias razões: atraso no envio da obra encomendada, vontade do assinante de ver a obra e recebê-la rapidamente, segurança do assinante, custo da obra mencionado em carta e o prestígio dos subscritores; logo, não se pode oferecer a qualquer um. Em 1816, a Imprensa Régia publicou *Colecção de retratos de todos os homens que adquiriram nome pelo gênio, talento, virtudes etc, desde o princípio do mundo até nossos dias*, mostrando este tipo de publicação e o interesse pelos grandes feitos e pelos heróis naquele momento. Aqui, a figura de

Américo Vespúcio, de três quartos, aparece esboçada com o perfil nítido, chapéu italiano renascentista e uma brevíssima biografia de duas linhas.

¹⁵ Sigo de perto a argumentação e a tradução de Maria Inez Turazzi no Prefácio de Renata Santos. (SANTOS, 2008). Trata-se de *Abrégé de la vie des peintres* (Paris, 1699) de Roger de Piles.

¹⁶ No Brasil, D. João VI também fora figura estampada a buril por Charles Simon Pradier, baseado em desenho de Jean-Baptiste Debret. Recebera também imagens de homens de governo, fardados ou não. Para ele, Debret e Domingos Sequeira desenharam os agentes da monarquia em uniformes, criando distinções entre eles e um mesmo programa visual a situá-los no mundo luso-brasileiro.

¹⁷ Cf. SANTOS, 2008, p. 60. A autora assinala a importância dada por D. Pedro I à gravura e os modos pelos quais a gravura estava estabelecida em vários níveis da vida da Corte: estampas publicadas em livros, estampas avulsas de paisagem e retratos, frontispícios de livros, cartografia, papel de parede para espaço doméstico, cartas de jogar, por documentação rastreada em periódicos.

¹⁸ Cf. A pesquisa, sob minha orientação de Flávia Fábio Garbogni. *Um álbum imaginário: Insley Pacheco*. (GARBOGINI, 2005). Paulo Roberto de Jesus Meneses comenta a relação entre litografia e fotografia: “[...] na década de 1850, a litografia e a fotografia seriam técnicas aliadas pois as imagens produzidas pelo daguerreotipo podiam ser copiadas pelo processo litográfico, propiciando assim a reprodução em escala ampliada e aumentando sobremaneira a visibilidade do produto fotográfico no Rio de Janeiro”. (MENESES, 2009).

Iara Lis Schiavinatto é professora do Departamento de Mídia, Comunicação e Multimeios da UNICAMP. Pesquisadora CNPq.

Recebido em 12/04/2014

Aprovado em 09/05/2014