

## *Percalços de um retrato majestático: história de uma gravura de D. Pedro I*

Fernando Seliprandy<sup>1</sup>

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

---

### ABSTRACT

---

The article reassesses the history of an engraved portrait of Emperor Pedro I, produced between 1824 and 1831, after Brazil's independence. My analysis is divided into three parts: firstly, I will relate its visual elements to the contradictions of Brazilian political emancipation; secondly, I will mobilize written sources to trace the production of the engraving and its circulation; finally, I will describe the entry of this image into a new patrimonial cycle in the late 1800s. My hypothesis is that the setbacks the portrait experienced parallel the nation-state formation process.

**Keywords:** Engraving, D. Pedro I, Brazil, Independence, Bicentennial.

O artigo reconstitui a história de um retrato gravado do imperador D. Pedro I, produzido entre 1824 e 1831, nos primeiros anos do Brasil como nação independente. A análise faz três movimentos: parte dos elementos visuais para discutir as contradições da emancipação política brasileira; mobiliza fontes escritas para rastrear a trajetória de produção e circulação da gravura como artefato; e enfim situa a passagem da obra para um novo ciclo patrimonial na segunda metade do século XIX. A hipótese é que os percalços enfrentados pelo retrato acompanhavam o processo de formação do Estado e da nação.

**Palavras-chave:** Gravura, D. Pedro I, Brasil, Independência, Bicentenário.

---

---

<sup>1</sup> Trabalho realizado no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil (PNAP-FBN, edital 2020). Agradeço a Guilherme de Paula Costa Santos pelos comentários a uma versão preliminar deste artigo.

## Uma imagem fundacional do Brasil

A história de uma única gravura pode revelar avessos e revezes de um projeto de nação. No contexto do bicentenário da independência brasileira, este artigo lança um olhar a contrapelo para uma imagem oficial elaborada nos primeiros anos do Império do Brasil, fundado com a emancipação política de Portugal em 1822. Trata-se do retrato do imperador D. Pedro I com os trajes de sua coroação, gravado pelo francês Urbain Massard com base em desenho do pintor português Henrique José da Silva (fig. 1). A gravura levou sete anos para ficar pronta, em um vaivém de encomendas, mediações e atrasos que se estendeu de 1824 até 1831. Essa trajetória acidentada servirá aqui de fio condutor para as reflexões. A hipótese é que, quando a superfície majestática da imagem é confrontada com os percalços de sua produção e circulação, descortinam-se contradições políticas da própria formação da nação brasileira.



**Figura 1** – D. Pedro I. Imperador e Defensor Perpétuo do Brasil. Gravura a buril por Urbain Massard, segundo desenho de Henrique José da Silva, [1824-1831]. Fonte: Palácio Nacional de Queluz.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Este item não está disponível na base de dados da Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Consta no catálogo geral da Fundação Biblioteca Nacional: “Estado de conservação: ruim / Margens danificadas (faltam fragmentos)” ([http://acervo.bn.gov.br/sophia\\_web/acervo/detalhe/1011317](http://acervo.bn.gov.br/sophia_web/acervo/detalhe/1011317)). A título de reprodução neste artigo, optou-se pela versão digitalizada da mesma gravura do acervo do Palácio Nacional de Queluz, Portugal (disponível em alta resolução em: <https://artsandculture.google.com/asset/d-pedro-i-imperador-e-defensor-perpetuo-do-brasil/nQHuk4zygkDDMw?hl=pt-BR>).

Em seu estudo iconográfico basilar sobre o primeiro imperador do Brasil, Herstal (2021, v. 2, 91-93) afirma que esta gravura (fig. 1) teria se tornado “a mais ‘clássica’ e a mais cobiçada entre os retratos gravados de D. Pedro I, não sendo contudo muito rara”. Embora seja bem conhecida – ou talvez por isso mesmo –, esta imagem ainda merece uma exploração mais detida de suas potencialidades como fonte histórica. Em termos metodológicos, a premissa é olhar para esta gravura com atenção, encarando-a como fonte histórica de primeira ordem, plena de complexidades. O que significa dizer: sem subjugar a imagem à condição de mera “ilustração” de uma hipótese preconcebida sobre a independência brasileira e sua memória (Meneses 2012; Napolitano 2006); e levando em conta tanto a imagem em si (sua imanência visual, suas projeções simbólicas) quanto sua trajetória social (a condição de artefato material que é produzido, que circula, que se torna patrimônio etc.) (Freitas 2004; Ginzburg 2007; Meneses 2012). Pois, como escreve Carlo Ginzburg (2010, 18-19), “muitas vezes, as conexões entre obra de arte e contexto são colocadas em termos brutalmente simplificados”. O italiano continua: “Muito mais difícil de rejeitar preliminarmente (mas também muito mais trabalhosa e árdua de empreender) é a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que todo produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe” (Ginzburg 2010, 19).

A complexa trama por trás da produção desta gravura é uma espécie de lado avesso da imagem, uma contraface feita de tropeços encobertos pela ostentação do esplendor majestático. Em um primeiro olhar, o que se impõe é a figura de D. Pedro I com a indumentária e os atributos usados em sua coroação (fig. 1): o manto curto na frente e de cauda longa, com ramagens bordadas a ouro e forro de seda; a murça que lhe cobre o busto tecida com penas de papo de tucano, dando o toque local ao paramento do imperador tropical (J. W. Rodrigues 1950, 15-16; Lima e Almeida 1998, 181); o cetro de ouro à mão direita, com cerca de dois metros de altura e encimado pelo capitel em folhagem que sustenta a serpe, um dragão alado estilizado que compõe as armas da Casa de Bragança (Tostes 1983, 93); a coroa de ouro maciço cravejada de pedras preciosas que traz no topo a esfera armilar sob a cruz de Cristo; a espada embainhada sobre a qual se apoia o punho esquerdo do monarca (J. M. Santos 1940, 642); o trono entalhado decorado com as armas do império em cujo espaldar está bordado o monograma de Pedro I circundado pela ouroboros, a serpente que morde a própria cauda simbolizando a eternidade (Hall 1974, 286).

Em um texto seminal, Mário Pedrosa (1957) – ver também Dias (2006) – analisou com muita propriedade certos deslocamentos na composição deste retrato. Pedrosa (1957) não deixou escapar o detalhe de que a coroa está pousada sobre uma almofada em uma mesa ao lado, e não sobre a cabeça de D. Pedro I. Sabe-se que o imperador, sim, portou a coroa sobre a cabeça na cerimônia de sua

sagração (Debret 1839, prancha 9; J. W. Rodrigues 1950, 16). Tal gesto, segundo Pedrosa (1957, 6), “rompia com uma tradição criada pela Casa de Bragança: não colocarem os reis a coroa real à cabeça, numa espécie de reverência à memória do infortunado D. Sebastião”<sup>3</sup>. A ruptura de D. Pedro I com a tradição cerimonial da Casa de Bragança, contudo, não se dá a ver no retrato de Henrique José da Silva gravado por Massard. Pedrosa (1957, 6) atribui isso ao apego de Silva à tradição pictórica sebastianista. Como se sabe, Henrique José da Silva era o pintor de origem portuguesa que, desde a morte do líder da Missão Francesa, Joachim Lebreton, em 1819, assumiu a direção da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, em uma acerba rivalidade com os artistas franceses que haviam permanecido na corte, Debret à frente (Pereira 2016, 39; Schwarcz 2008). De fato, a própria gravura registra o lugar central ocupado por Silva na produção iconográfica oficial do império nascente. Na inscrição que o identifica logo abaixo da imagem, lê-se: “Pintado por Henrique José da Silva, Pintor da Câmara de S:M:I; e Diretor da Imperial Academia e Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro”. Embora tivesse como atribuição representar pictoricamente o poder imperial surgido com a independência brasileira, o artista luso se mantinha fiel à tradição de representação dos monarcas vinda de Portugal, “a que naturalmente se sentia Henrique José da Silva vinculado por mil laços espirituais e políticos”, como escreve Pedrosa (1957, 6).

Outro detalhe na imagem subverte esse vetor de continuidade, afirmando com contundência a novidade do poder de D. Pedro I: são as botas calçadas pelo imperador, botas com esporas destoantes do caráter majestático dos trajes da coroação. Em sua análise, Pedrosa (1957, 6) recupera as correspondências trocadas entre, de um lado, dois gravadores parisienses consultados para abrir o retrato no metal e, de outro, o diplomata Domingos Borges de Barros, Encarregado de Negócios do Império do Brasil em Paris que fez a mediação para a produção da gravura – a seção seguinte trará mais detalhes dessa mediação. As cartas registram as expressões de estranhamento dos burilistas franceses perante as botas do monarca brasileiro, incluindo Urbain Massard, que afinal aceitou o encargo. De fato, as botas de D. Pedro I foram uma inovação na pragmática cerimonial palaciana adotada no império recém-fundado (J. W. Rodrigues 1950, 17). Pedrosa (1957, 6) salienta como, “aos olhos dos gravadores de Paris, [tal inovação] parece

---

<sup>3</sup> J. W. Rodrigues (1950, 12-13) esclarece: “Sobre a tradição da Casa Real de Portugal, diz Debret [(1839, 132)], veiculando uma versão lendária, que o monarca [D. João VI] não apareceu então com a coroa na cabeça e que ‘ela se encontrava sobre uma almofada ao lado dele, pois, desde a morte do Rei D. Sebastião em combate em África em 1578, a coroa e o manto real ficaram em poder dos mouros, senhores do campo de batalha. O orgulho português supõe que D. Sebastião, salvo por Deus, deve voltar trazendo a coroa de Portugal’.” Ver também Dias (2006, 250-252).

gafe irreparável, deslize provinciano imperdoável na etiqueta real, isto é, combinar ‘manto real e botas’”. E conclui:

As botas significavam que D. Pedro se tinha cingido a coroa imperial pela força, pela Revolução, e assim, quando se submetia às necessidades protocolares de pragmática e etiqueta, daquelas não se separava, pois elas é que lhe davam, juntamente com o resto – coroa, manto real e cetro – a sua verdadeira fisionomia de Imperador senão ilegítimo, pelo menos americano, caudilhesco (Pedrosa 1957, 6).

As botas no retrato de D. Pedro I eram uma resposta aos desafios lançados às monarquias naquele período. Na espiral de embates entre absolutistas e liberais na década de 1820, D. Pedro buscou um modelo alternativo que superasse o impasse entre, de um lado, a crise da legitimidade dinástica do Antigo Regime e, de outro, a pressão pela legitimidade constitucional do regime liberal. O modelo disponível e adotado foi o do chefe militar libertador, inspirado tanto em Bonaparte quanto nos libertadores da América hispânica (Dias 2006, 255; Ramos 2021). Não por acaso, D. Pedro I (IV de Portugal) morreria em 1834 com o epíteto de “rei soldado”.

Em suma, se as botas do jovem monarca podem ser interpretadas como uma ruptura “caudilhesca”, a coroa posta de lado o mantém ainda dentro da tradição iconográfica da dinastia europeia. Tais elementos dão a ver certas ambivalências do país nascente latentes no próprio esplendor da matéria visual. A composição do português Henrique José da Silva é uma manifestação estética do amálgama entre emancipação e continuidade que marcou a história da formação do Estado nacional brasileiro (W. P. Costa 2005). A opção monárquica – e não republicana, como nos vizinhos da América hispânica –, ademais coroando o herdeiro do trono da ex-metrópole, foi acompanhada de uma Constituição outorgada em 1824 pelo imperador de botas. Isso ao mesmo tempo instaurava o novo Estado e refreava as pressões dos setores liberais e republicanos mais radicais (Oliveira 2009)<sup>4</sup>. Tais contradições políticas afloram quando se olha para este retrato com atenção, indagando seus elementos compositivos, sem etiquetá-lo *a priori* como mera imagem oficial. Mas esta é apenas uma primeira camada da análise.

---

<sup>4</sup> A manutenção do trabalho escravo após a independência tampouco foi simples sobrevivência residual do modelo produtivo colonial, mas, sim, resultado de uma renovação da escravidão, isto é, a estruturação de uma “segunda escravidão” no século XIX, agora nacional, sustentando uma cafeicultura plenamente integrada ao capitalismo global (Marquese e Salles 2016).

### Produção e circulação da gravura: idas e vindas entre 1824 e 1831

Até este ponto, o foco se concentrou no proscênio do poder estampado na gravura: os trajes e atributos majestáticos, a coroa e as botas do novo imperador. A argumentação agora deslocará a mirada do esplendor central do retratado para resgatar um detalhe em segundo plano: no fundo da imagem (fig. 1), através da abertura do conjunto arquitetônico neoclássico de arco e colunas, é possível enxergar a silhueta do Pão de Açúcar. O retrato contém, portanto, um índice topográfico bem demarcado, prontamente reconhecível, situando inequivocamente o centro do poder imperial no Rio de Janeiro. Figura e fundo afirmam uma visão de nação encarnada no corpo do imperador com suas insígnias naquele cenário: o projeto, enfim, de uma monarquia de molde europeu nos trópicos, um poder imperial que emana de manto, murça, cetro, coroa, espada, trono, tapeçaria, panejamento, cortinado, colunas e arco neoclássicos, mas que também inclui botas com esporas e belas montanhas à beira-mar.

Se as botas de D. Pedro I causaram estranheza aos gravadores parisienses por afrontar as regras da etiqueta palaciana, a montanha tropical naquela composição, apenas insinuada ao fundo, esboça um deslocamento menos drástico, inserindo-se sutilmente dentro de uma:

[...] vasta tradição de retratos da realeza em que a imagem do rei, como alegoria da nação, aparece em situações intramuros, centralizada e envolta pelos índices de seu poder (o trono, a coroa etc.), tendo, ao fundo, a menção mais ou menos óbvia – dependendo de cada composição – do território onde tal poder é exercido (Chiarelli 2009, 148).

A questão territorial, portanto, está manifesta na própria imanência da imagem, em sua superfície visual, seguindo convenções formais de longa data de representação pictórica do poder monárquico. Mas existe outra faceta da questão territorial que não está estampada na matéria visual, que só se revela quando a indagação se transfere da dimensão formal para a dimensão social da gravura. Isto é, quando a gravura é pensada também como objeto, uma “coisa” que um dia foi produzida por alguém; que dependeu de recursos para sua produção e reprodução; que passou por mediações culturais; que circulou como produto no mercado de imagens; e que afinal foi considerada patrimônio passível de ser preservado por alguma instituição. Em síntese: quando se considera que a imagem possui uma trajetória material atravessada por contingências (Freitas 2004; Meneses 2012, 254-255).

Para rastrear a trajetória do retrato que tem conduzido estas reflexões, a argumentação agora convoca outros tipos de fontes. Dimensão formal e dimensão social se articulam, seguindo a premissa da “impossibilidade de falar de

fenômenos artísticos numa perspectiva histórica sem entrelaçar dados estilísticos e dados extraestilísticos” (Ginzburg 2010, 26). A origem da gravura de D. Pedro I em trajes majestáticos ficou bem documentada no *Diário Fluminense*, não por acaso o jornal oficial da Coroa (Sodré 1999), e isso provavelmente porque seu autor, Henrique José da Silva, ocupava ele mesmo os principais postos da produção pictórica oficial. Orlando da Costa Ferreira (1994, 242-243) sumariza a trajetória desta gravura em um único parágrafo de seu livro monumental (e incontornável) sobre a imagem gravada no Brasil, com base em registros da imprensa. Vale a pena seguir as pistas indicadas por Ferreira naquele parágrafo e retrazar esse caminho com mais calma, voltando às fontes originais para desdobrar novos aspectos latentes na documentação.

Foi o próprio Henrique José da Silva que anunciou a subscrição para financiar a realização da gravura em Paris. No “aviso” que ele publica em 25 de maio de 1824 no *Diário Fluminense*, logo no início do texto se descobre as circunstâncias que deram origem à imagem:

Henrique José da Silva, Pintor da Imperial Câmara, Diretor da Imperial Academia e Escola das Belas Artes; tem a honra de participar ao respeitável público desta capital, que S. M. I. houve por bem ordenar-lhe a pintura de um quadro que representasse o mesmo augusto senhor do tamanho natural, e decorado com o manto imperial, para se colocar na Sala de Sessões do Governo da Província da Bahia, como o mesmo governo requerera (*Diário Fluminense* 25 maio 1824, 486).

Nestas linhas iniciais do anúncio, fica-se sabendo: primeiro, que a ordem para a execução do retrato veio do próprio imperador, o que é congruente com o título de Pintor da Imperial Câmara ostentado por Silva; segundo, que a gênese da gravura remonta a um quadro pintado a óleo (ver Herstal 2021, v. 2, 88); terceiro, e mais importante neste momento, que o comitente do quadro foi o Governo da Província da Bahia, que o colocaria em sua Sala de Sessões. Este último detalhe repõe a questão territorial antes aludida em outros termos: se, por um lado, o Pão de Açúcar inscrito na superfície da imagem era o signo topográfico que situava a capital do poder imperial, seguindo certa tradição estilística de representação de monarcas; por outro, a encomenda e a destinação baianas do quadro, registradas na documentação extraestilística, apontam para uma prática de representação da efígie do monarca nas províncias que formavam o território. Representação estética e representação política são indissociáveis neste caso (Ginzburg 2011).

Não custa lembrar que a unidade territorial do império nem de longe estava pacificada naquele ano de 1824, quando o quadro foi pintado por Silva. A Confederação do Equador eclodiria no Recife ainda em 1824. No ano seguinte, teria início a Guerra Cisplatina. Tais conflitos vinham na esteira de um processo

de construção da territorialidade cujas implicações eram tanto políticas (a afirmação do centro administrativo) quanto econômicas (a manutenção de um espaço mercantil) (Bittencourt 2009). Junto com o envio de tropas, o envio de retratos do monarca era uma das práticas voltadas a evitar a fragmentação das fronteiras da América portuguesa. Aquele Pão de Açúcar sutilmente esboçado ao fundo da imagem adquire novas proporções à luz dessa problemática territorial. De fato, o quadro destinado à Bahia que deu origem à gravura de Massard era apenas um exemplar de uma série de retratos de D. Pedro I pintados por Henrique José da Silva, com a mesma função de representação estético-política. Como informava um partidário anônimo do pintor português nas querelas com Debret publicadas na imprensa da época:

Depois de sua [de Henrique José da Silva] chegada a esta Capital tem produzido os retratos de S. Majestade de figura inteira, que se acham no Museu, na Sala do Senado, e na Presidência da Bahia. Tem a honra de ser encarregado por determinação Imperial de tantos Retratos do Imperador, quantas as Províncias do Império para ornarem as Salas de Presidência. [...] É do seu desenho o Retrato de S. Majestade, que se está gravando a buril pelo melhor gravador de Paris (*Diário Fluminense* 24 ago. 1826, 184).

É conhecida a portaria imperial de 1º de junho de 1825, assinada por Estevão Ribeiro de Rezende, então Secretário de Estado dos Negócios do Império, que incumbia Henrique José da Silva “de confeccionar dezesseis retratos do Imperador para os palácios dos governos das províncias” (Pedrosa 1957, 1 e 6; ver também J. W. Rodrigues 1950, 15). Mário Pedrosa (1957, 6) havia achado “curioso” encontrar a referência ao retrato de Silva a ser gravado por Massard em ofício diplomático de Borges de Barros de 25 de janeiro de 1825, portanto, anterior à data da portaria. Como se viu, Henrique José da Silva anunciava a subscrição para gravar o retrato de D. Pedro I em trajes majestáticos em 25 de maio de 1824, exatos oito meses antes do ofício de Borges de Barros. O *Diário Fluminense* traz outros registros de retratos destinados a províncias anteriores à portaria dos 16 retratos de 1º de junho de 1825. Isso indica que, provavelmente, este documento formalizava uma prática antes oficiosa, mais ou menos espontânea, que já estava em curso no ano anterior. Em seu estudo sobre o tema, Iara Lis Schiavinatto (1999, 257) – ver também Dias (2006, 257) – sistematiza as funções políticas e simbólicas dessa distribuição de retratos pelo país:

Dentro desta racionalidade do poder real, a estratégia política implementada consistiu em distribuir pelo país o retrato de D. Pedro, que seria recebido e aclamado. De norte a sul do país, integrava-se o seu território por meio da aclamação e do contrato que lhe era inerente, repetindo-se aqui e acolá uma mesma

estrutura da festa, dando uma mesma feição comemorativa ao Brasil, erigindo-o numa mesma sociedade, com um mesmo povo, com um mesmo soberano.

Pão de Açúcar e províncias, as formas e as práticas de representação do monarca compõem um enunciado acerca da territorialidade nacional. Mas a dimensão geográfica em questão não para por aí. Porque existe ainda uma escala transnacional em jogo, a qual se evidencia quando se considera as biografias dos autores dessas imagens. No caso da gravura aqui discutida: Henrique José da Silva era um pintor português a serviço do imperador brasileiro em pé de guerra com a Missão Artística Francesa (Pereira 2016, 29 e 39; Pedrosa 1957, 1); Jean-Baptiste-Raphaël-Urbain Massard era um célebre gravador parisiense que aceitou abrir o retrato do imperador brasileiro apesar de suas botas estranhas (Beraldi 1889, 240-241; Biblioteca Nacional 1885, 855). E estes são apenas alguns exemplos de uma longa lista de artistas transnacionais responsáveis pela elaboração da iconografia nacional. Quando se amplia a escala de observação, nota-se que a produção dessa visualidade pátria está conectada a um circuito que extrapola as fronteiras do território brasileiro, carregando consigo a marca das diásporas e das transferências culturais (Espagne 2013).

É preciso ter em mente este circuito transnacional quando se lê a continuação daquele anúncio da subscrição para financiar a gravura publicado por Silva. Depois de contextualizar a origem do retrato e de relatar o fato de D. Pedro I ter ido pessoalmente ver o quadro, acompanhado da imperatriz Leopoldina, e “manifestar a sua satisfação louvando o artista”, ele prossegue:

Animado este [Silva] por tão alta distinção resolveu fazer um desenho para que *sendo gravado se multiplique a cópia desta pintura*; [...] Porém como a empresa de mandar gravar o dito desenho é superior às possibilidades do autor, propõe este, com permissão de S. M. I., uma subscrição para suprir a despesa da gravura e impressão, obrigando-se às seguintes condições: 1ª ser a estampa da mesma grandeza do desenho que é de 30 polegadas de comprimento, e 20 de largura, *gravada ao buril por um dos mais hábeis gravadores de Paris* [...]. O preço de cada assinatura é de 20\$000 rs. pagos logo, pelo motivo bem notório de que o proprietário não pode receber aqui a chapa e os exemplares, sem que tenha feito o pagamento em Paris, e por isso necessita de quantia suficiente ao menos para as despesas principais (*Diário Fluminense* 25 maio 1824, 486, grifo nosso).

O retrato a óleo com a representação do monarca gozava de uma dupla aura, artística e majestática. Porém, seu alcance era limitado. Henrique José da Silva queria mais: transpôs, ele próprio, a composição a óleo para um desenho; o qual, por sua vez, serviria de base para a abertura em metal. Mesmo considerando que Silva, logo depois, seria encarregado oficialmente de pintar 16 retratos a óleo

de D. Pedro I destinados a cada província do império; mesmo levando em conta toda a pompa, fanfarras e afluência nas cerimônias de inauguração dos quadros pelo país afora (Schiavinatto 1999); nem com tudo isso essa série de telas alcançaria tantos olhos quanto podia alcançar a reprodutibilidade técnica da gravura (Benjamin 1994a, 166; R. Santos 2008, 103-104). Herstal (2021, v. 2, 88) diz, inclusive, que o retrato a óleo destinado à Bahia pintado por Silva ficou “conhecido principalmente através de sua reprodução em gravura, por Urbain Massard”.

Contudo, não se tratava de uma cópia qualquer. Henrique José da Silva prometia aos subscritores que a estampa seria “gravada ao buril por um dos mais hábeis gravadores de Paris”. Ele sequer sabia, àquela altura, quem seria esse gravador parisiense. O importante era que a estampa fosse produzida naquele polo de excelência da imagem gravada, onde tantos burilistas habilidosos atuavam. Com isso, um retrato de D. Pedro I cujo destino era, literalmente, “provinciano”, entrava em um circuito transnacional de reprodução e consumo de imagens.

Isso exigia recursos. Silva, exaltando a nobreza do retrato, precisava falar também de dinheiro. Os 20\$000 réis da assinatura, ademais, deveriam ser saldados à vista, para que o pagamento chegasse a Paris o quanto antes. Afinal, nenhum burilista de renome entregaria o serviço sem receber sua parte. Para existir, a gravura que difundiria o esplendor dos trajes da coroação de D. Pedro I dependia de uma condição material bem concreta, ordinária até: financiamento.

Henrique José da Silva estava no Rio de Janeiro, longe do polo parisiense. Não bastava ter o dinheiro para levar adiante a empreitada nas condições prometidas. Ele dependia também de mediações. E é com um misto de orgulho e súplica que ele publica um novo aviso no *Diário Fluminense*, pouco mais de um ano depois do anúncio da subscrição, informando que:

Enviou logo ao Il.<sup>mo</sup> Sr. Conselheiro Domingos Borges de Barros o seu desenho, e teve em resposta, há pouco tempo recebida, que o hábil gravador Mr. Massard, o melhor artista deste gênero, que se acha em Paris, pretende quarenta mil francos pela gravura. Sendo este o preço daquele trabalho, e não tendo o anunciante, até ao presente, mais que a soma de 600\$ rs., produto de 30 assinaturas, que já enviou por meio de letras ao mesmo Il.<sup>mo</sup> Conselheiro, é indispensável continuar a subscrição, por ser tão grande despesa superior às suas possibilidades (*Diário Fluminense* 27 jun. 1825, 554).

A documentação diplomática revela os melindres por trás dessa mediação. Vasculhando-se a coletânea *Arquivo diplomático da independência* (publicada originalmente em 1922), é possível saber que o desenho de Henrique José da Silva foi enviado para Borges de Barros pelo navio Saint Esprit, antes de 7 de janeiro de 1825 (Ministério das Relações Exteriores 2018, 47-48). A partir daí, como revela

Mário Pedrosa (1957, 6) com base nas fontes até então inéditas reproduzidas em seu artigo, sabe-se que Borges de Barros entrou em contato com dois gravadores parisienses: Forster e Massard. O primeiro declina o convite alegando, a princípio, que já estava sobrecarregado de encomendas, mas não se abstém de incluir em sua resposta ao diplomata duríssimas críticas à composição de Silva. Entre outras coisas, Forster escreve que o desenho é “bem abaixo do medíocre”, “feito por um homem alheio às artes” (Pedrosa 1957, 6). Por sua vez, Massard aceita o encargo de passar o desenho de Silva para o metal, mas tampouco abre mão de tecer suas críticas à composição com as botas do imperador, que lhe “feriam a vista” (Pedrosa 1957, 6).

No despacho que envia ao Rio de Janeiro reportando essas consultas aos gravadores, com data de 26 de janeiro de 1825, Borges de Barros confia ao Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros, Luís José de Carvalho e Mello, que não teve “o gosto de ouvir elogios apresentando-lhes o desenho que me foi encarregado a mandar gravar”, e que existiam “retoques que os gravadores apontaram, e em que hábeis pintores concordam” (Pedrosa 1957, 6). No mesmo despacho, Borges de Barros informa que estava enviando em anexo cópias das respostas dos burilistas com as ressalvas ao desenho, justificando com isso o fato de ainda não ter cumprido a tarefa de executar a gravura. Mas o zeloso funcionário teve a delicadeza de solicitar ao Secretário: “queira V. Ex. lê-las [as respostas dos gravadores], e poupar a leitura ao Autor [do desenho]” (Pedrosa 1957, 6). Uma carta paralela, especialmente destinada a Silva, havia sido incluída por Borges de Barros no despacho, explicando as condições de prazo e preço colocadas por Massard (Pedrosa 1957, 6). É curioso pensar que Henrique José da Silva anunciava orgulhosamente no *Diário Fluminense* a tratativa com o gravador Massard, “o melhor artista deste gênero, que se acha em Paris” com base apenas na carta paralela enviada pelo diplomata, sem ter lido os termos diretos com os quais os artistas franceses reprovaram seu desenho.

Não se trata neste ponto de mergulhar no anedótico ou na erudição estéril. O intuito de esquadrihar tais detalhes é mostrar as intrincadas mediações na trajetória desse retrato, com seus constrangimentos e não-ditos. O baiano Domingos Borges de Barros é um personagem bem conhecido pela bibliografia dedicada à imagem gravada no Brasil. A mediação com Massard para a realização da estampa de D. Pedro I nos trajes da coroação foi apenas uma de suas ações no campo da construção das imagens fundacionais da nação. Após ter sido um dos deputados das Cortes constituintes portuguesas de 1821, Borges de Barros foi nomeado, em 24 de novembro de 1823, para o cargo de Encarregado de Negócios em Paris, com a missão de negociar com a Coroa francesa o reconhecimento formal do Império do Brasil. Neste posto, entre seus afazeres diplomáticos, foi incumbido, em meados de 1825, de encontrar um profissional qualificado (o escolhido foi o

suíço Johann Jacob Steinmann) e providenciar os equipamentos para a instalação da primeira oficina litográfica oficial no Brasil, no Arquivo Militar (Ferreira 1994, 321-348; L. X. Costa 1922, 124-130 e 219-221; Markl 2013, 203-204; Ministério das Relações Exteriores 2018, XXXV-LII; R. Santos 2008, 48-68). Para concretizar essa tarefa, Borges de Barros contou com a ajuda de Domingos António de Sequeira, seu amigo, sem dúvida o “hábil pintor” que concordava com os retoques sugeridos pelos gravadores. Sequeira era Primeiro Pintor da Câmara Real portuguesa e, naquele período, também se encontrava em Paris após ter conseguido, em agosto de 1823, uma licença para alegadamente tratar da saúde – conforme requerimento arquivado na Torre do Tombo (Sequeira 1823) –, mas sabidamente porque queria evitar complicações políticas com a reação absolutista em seu país. Afinal, ele havia se aproximado dos liberais vintistas e esboçado uma série de alegorias e monumentos celebrando os feitos do movimento recente (*O Mosaico* 6 maio 1839, 110; L. X. Costa 1922, 81; Markl 2013, 198-207). A parceria entre o baiano Borges de Barros e o português Sequeira em Paris não se restringiu a trâmites práticos da introdução oficial da litografia no Brasil em 1825. Juntos, eles mesmos elaboraram alegorias celebrando D. Pedro I e o império nascente a serem litografadas e amplamente distribuídas. A tal ponto que Sequeira chegou a ser ameaçado pelas autoridades portuguesas de ter sua pensão cortada caso insistisse em empregar seu talento a serviço da colônia recém-perdida (L. X. Costa 1922, 174-177; Ferreira 1994, 322-323; Ministério das Relações Exteriores 2018, 187-188, 194-195, 226, 231 e 267-268; R. Santos 2008, 63-68). O que se pode concluir de tudo isso é que Borges de Barros, em seu posto de Encarregado de Negócios em Paris, não se limitou às gestões diplomáticas para o reconhecimento formal do Império do Brasil pela França. Ele foi também um mediador cultural (Espagne 2013) empenhado no reconhecimento simbólico do Brasil como nação independente, contribuindo, em termos práticos e alegóricos, para a construção de uma iconografia fundacional do Brasil.

Henrique José da Silva havia conseguido um ótimo contato em Paris, alguém da diplomacia oficial com trânsito no universo da imagem gravada. Mesmo assim, o buril tardaria a ficar pronto. Ainda em 28 de março 1827, quase três anos após a publicação do primeiro anúncio da subscrição (em 25 de maio de 1824), Silva se viu forçado a avisar aos assinantes:

[...] que há pouco recebeu do Ex.<sup>mo</sup> Visconde da Pedra Branca, Encarregado dos Negócios do Brasil na França (que generosamente condescendeu em se corresponder com o anunciante para o fim de se efetuar a sobredita estampa) uma carta com a escritura do contrato, em que o insigne gravador Massard se obriga a dar pronta a gravura no prazo de dois anos, contados de 5 de dezembro passado, data da referida escritura. O anunciante julgou do seu dever comunicar a razão da demora, com que muito se tem magoado; acrescentando que o preço do trabalho

daquele célebre artista, que é de quarenta mil francos, tem sido todo remetido para a França à medida da entrada das subscrições (*Diário Fluminense* 28 mar. 1827, 280).

Nesse meio-tempo, Borges de Barros já havia passado de conselheiro a barão (em 12 de outubro de 1825), e de barão a visconde de Pedra Branca (em 12 de outubro de 1826) (L. X. Costa 1922, 129-130; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 344-345). Três anos depois do início das assinaturas, Silva prometia a entrega da gravura para dali a mais dois anos. Era uma desagradável demora ditada pelos termos do contrato com o célebre gravador, e que o anunciante se via no dever de justificar perante os subscritores do retrato. Afinal, existia o risco de ele vir a ser acusado de caloteiro, como indica a ênfase dada no aviso ao fato de que todo o valor arrecadado estava sendo rigorosamente enviado à França para o pagamento do serviço.

Como se essa demora já não fosse bastante, vencidos os dois anos estipulados para a entrega do serviço por Massard, Henrique José da Silva se vê na obrigação de vir novamente a público para explicar a situação. Em 25 de maio de 1829 (o prazo contratual era 5 de dezembro de 1828), o pintor publica novo aviso, no qual:

[...] julga do seu dever declarar agora que já recebeu as provas, e há pouco a notícia de ter o gravador entregado a chapa no dia 1º de janeiro deste ano [1829] para se remeter a esta corte, onde provavelmente chegará com os respectivos exemplares dentro de dois meses, calculada a demora da sua impressão. Por ocorrências inesperadas se tem retardado, com muito pesar do anunciante, a conclusão deste trabalho, sem lhe valer a prevenção de ter com sobeja antecedência remetido para a França o dinheiro preciso para todas as despesas (*Diário Fluminense* 25 maio 1829, 470).

Aqueles dois meses estimados, em maio de 1829, para a chegada da chapa com os exemplares se tornaram na verdade mais um ano e dez meses. Foi só em 18 de março de 1831 que Henrique José da Silva pôde anunciar a chegada da gravura de Massard ao Rio de Janeiro. Enfim ele podia ter:

[...] a honra de participar ao público, e especialmente às pessoas que lhe fizeram a honra de subscrever para a estampa do retrato de S. M. o Imperador com o vestuário, e ornamentos com que apareceu no ato solene da sua gloriosa aclamação, que felizmente chegou a referida estampa. O anunciante julga desnecessário entrar na justificação da demora, narrando as circunstâncias inesperadas que a motivaram; e espera que todas as pessoas sensatas acreditarão, que além de involuntária, lhe tem sido muito desagradável (*Diário do Rio de Janeiro* 18 mar. 1831, capa).

Quase sete anos separam o primeiro anúncio da subscrição para a estampa dos trajes majestáticos, publicado em 25 de maio de 1824, e a comunicação de sua chegada pronta ao Rio de Janeiro, em 18 de março de 1831. A técnica empregada para a produção da imagem é crucial nesse ponto. Silva faz questão de salientar esse aspecto quando, no anúncio da chegada, justifica o preço pelo qual colocava à venda o retrato: “por ser uma estampa gravada a buril, e não litografada como são quase todas as que até o presente têm aparecido” (*Diário do Rio de Janeiro* 18 mar. 1831, capa). A técnica litográfica era uma novidade à época, uma invenção de 1798 que tornou muito mais ágil a reprodução de imagens. É verdade que o buril dos trajes da coroação tardou muito mais do que o usual para ser finalizado. Não fosse assim, Silva não teria se sentido na obrigação de justificar mais de uma vez a demora perante sua clientela. De todo modo, mesmo descontando os percalços extraordinários desse caso, só a previsão contratual de dois anos para a entrega já dá um parâmetro a respeito do descompasso entre, de um lado, o labor demandado para o entalhe a buril em metal (a técnica do talho-doce) e, de outro, o desenho com lápis graxo feito em plano diretamente na pedra litográfica (Ferreira 1994, 29-136). Volta-se aqui à questão da “reprodutibilidade técnica”, e vale recordar que a agilidade da litografia em comparação com os métodos em madeira ou metal é expressamente aludida por Walter Benjamin (1994a, 166-167) no seu texto clássico – ver também R. Santos (2008, 50-51).

Henrique José da Silva, ao enfatizar que o retrato que anunciava era uma estampa a buril, e não mais uma das tantas litografias que apareciam no Rio de Janeiro naquele momento, estava, ao fim e ao cabo, valorizando seu produto em um mercado de imagens em expansão. Um circuito movimentado por álbuns de vistas e paisagens, retratos e alegorias fundacionais, e que com o tempo incluiria caricaturas e revistas ilustradas, para não falar de estampas efêmeras como rótulos, faturas, letras de câmbio, bilhetes de loteria, apólices, cartões de visita etc. (Cunha 2010; Ferreira 1994; R. Santos 2008; Turazzi 2009). É pela técnica nobre, ademais desempenhada “pelo célebre Urbano Massard, o mais acreditado gravador de Paris, e talvez da Europa”; é por essas qualidades e pelos valores pagos em francos pelo serviço do francês, sujeitos às variações cambiais ao longo de tantos anos; enfim, é pela mescla de apuro técnico (não exatamente aura artística) e despesa monetária que Silva estipula que “não pode, sem sacrifícios de seus interesses, dar um exemplar pelo custo da assinatura”, e que as “pessoas de gosto decidido pela perfeição das Belas Artes que a desejarem possuir, a acharão à venda pelo mesmo custo da assinatura (vinte mil réis) na Casa do Museu Nacional desta corte, onde o anunciante trabalha” (*Diário do Rio de Janeiro* 18 mar. 1831, capa). Assinatura, posse, compra, preço, ponto de venda, trabalho: o desenho do retrato podia ser da lavra do diretor da Academia de Belas Artes; a gravura podia ter sido aberta pelo

célebre parisiense; a imagem reproduzia o esplendor dos trajes majestáticos do imperador; mas nem por isso aquele objeto deixava de ser uma mercadoria.

Desde o primeiro anúncio de subscrição em 1824, as instâncias concretas daquele circuito comercial já eram rastreáveis. No fim do texto constava: “Subscreve-se na Casa do Imperial Museu onde reside o autor, e na Rua da Quitanda esquina da de S. Pedro na loja de livros de João Pedro da Veiga, e Comp. e na Botica de João Francisco de Pinho rua Direita, defronte da Capela dos Terceiros do Carmo” (*Diário Fluminense* 25 maio 1824, 486). É possível visualizar a trama urbana carioca por onde circulavam as imagens fundacionais logo após a independência, os endereços das lojas, os nomes dos livreiros.

E mais: naquele mesmo anúncio inicial, Silva prometia que, “em sinal da sua gratidão, publicará por uma lista impressa os nomes de todos os Srs. que se dignarem subscrever para a dita estampa” (*Diário Fluminense* 25 maio 1824, 486). Ele cumpre o compromisso: em 27 de setembro de 1825, sai no *Diário Fluminense* uma lista com os primeiros assinantes. Agora são os consumidores da gravura que ganham nome e sobrenome (*Diário Fluminense* 27 set. 1825, 294). E não eram nomes quaisquer. Se, do lado da produção, o próprio Henrique José da Silva gozava de prestígio oficial, ocupando os cargos de diretor da Academia de Belas Artes e de Pintor da Câmara de D. Pedro I; do lado do consumo, muitos dos assinantes eram, na verdade, figuras políticas de destaque do processo de independência – que depois estariam arroladas na *Galeria dos brasileiros ilustres*, organizada em 1861 por Sébastien Auguste Sisson (1999); no *Arquivo nobiliarchico brasileiro*, organizado pelo barão de Vasconcellos e pelo barão Smith de Vasconcellos (1918); e no livro *Grandes vultos da independência brasileira*, compilação feita por Affonso d’Escragnolle Taunay (1922) em comemoração ao centenário da independência (ver Enders 2000)<sup>5</sup>. Aqueles mesmos personagens que protagonizavam a formação do Estado

---

<sup>5</sup> Os subscritores da primeira lista que se tornariam “vultos ilustres” nestas três compilações são: Antônio Luís Pereira da Cunha, futuro marquês de Inhambupe (Sisson 1999, v. 2, 61-68; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 188-189); José Egídio Álvares de Almeida, já então barão de Santo Amaro (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 429-430); Paulo Fernandes Carneiro Vianna, já então barão de São Simão (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 466); Boaventura Delfim Pereira, futuro barão de Sorocaba (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 484); Clemente Ferreira França, futuro visconde de Nazaré (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 308-309); Francisco de Assis Mascarenhas, já então conde de Palma (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 451-452); Estevão Ribeiro de Rezende, futuro marquês de Valença (Taunay 1922, 139-142; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 524-525); Felisberto Caldeira Brant, futuro marquês de Barbacena (Sisson 1999, v. 2, 83-99; Taunay 1922, 141-148; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 73); José Fernando Carneiro Leão, futuro conde de Vila Nova São José (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 541-542); Francisco Maria Gordilho Veloso de Barbuda, futuro marquês de Jacarepaguá (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 228-229); Francisco Villela Barbosa, futuro marquês de Paranaguá (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 334-335); D. Francisco Affonso Maurício de Souza Coutinho, futuro marquês de Maceió (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 265-266); Ildefonso de Oliveira Caldeira Brant, futuro visconde de Gericinó (Vasconcellos e

nacional, ao subscrever a gravura, financiavam a empreitada iconográfica do pintor oficial da Coroa. Produção da imagem e projeto de nação estão absolutamente entrelaçados.

É curioso notar que, na relação de subscritores (*Diário Fluminense* 27 set. 1825, 294), em geral os homens “ilustres” – sintomaticamente, apenas duas mulheres constavam na lista – vinham identificados apenas pelo nome de batismo, ainda sem os títulos nobiliárquicos que receberiam nos meses ou anos subsequentes e com os quais entrariam para a história do país. No fundo, o que se flagra nesta lista de assinantes da gravura é um panteão nacional em construção. Publicada no jornal oficial do império em setembro de 1825, aquela lista de subscritores “ilustres” acabava sendo uma espécie de rol de fiadores do próprio reinado de D. Pedro I. E isso no exato momento em que se agravava a crise política por conta dos termos do reconhecimento da independência brasileira por Portugal expressos no Tratado de Paz e Aliança, assinado um mês antes, em 29 de agosto de 1825 (Lyra 1995, 192-193).

A pesquisa realizada encontrou ainda mais dez publicações de continuação da relação de assinantes no *Diário Fluminense*, entre 1826 e 1827, incorporando personalidades das províncias do império. O alcance geográfico se soma ao prestígio político da lista inaugural. A questão da territorialidade nacional também se coloca nesse circuito comercial da gravura. A circulação da imagem tem um “onde”, tem um “quem”, tem um “quando”.

---

Vasconcellos 1918, 159-160); João Carlos Augusto de Oyenhausen-Gravenburg, futuro marquês de Aracati (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 50-51); João Gomes da Silveira Mendonça, futuro marquês de Sabará (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 406); João Maria da Gama Freitas Berquó, futuro marquês de Cantagalo (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 107-108); João Severiano Maciel da Costa, futuro marquês de Queluz (Taunay 1922, 217-220; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 376); João Vieira de Carvalho, futuro marquês de Lajes (Sisson 1999, v. 2, 205-209; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 249); Joaquim Xavier Curado, futuro conde de São João das Duas Barras (Taunay 1922, 101-106; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 448); José Feliciano Fernandes Pinheiro, futuro visconde de São Leopoldo (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 457); José Joaquim Carneiro de Campos, futuro marquês de Caravelas (Sisson 1999, v. 2, 199-204; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 112-113); Luís José de Carvalho e Mello, futuro visconde da Cachoeira (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 90-91) e então Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros com quem Borges de Barros se correspondia nas tratativas sobre a gravura; Manoel Jacinto Nogueira da Gama, futuro marquês de Baependi (Sisson 1999, v. 1, 231-245; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 68-69); Marianno José Pereira da Fonseca, futuro marquês de Maricá (Sisson 1999, v. 2, 211-217; Taunay 1922, 220-224; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 277-278); Frei Antonio de Arrábida, futuro bispo de Anemúria (Sisson 1999, v. 1, 453-463); Francisco Manoel de Paula, futuro barão da Saúde (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 472); João Rodrigues Pereira de Almeida, futuro barão de Ubá (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 517); José da Silva Lisboa, futuro visconde de Cairu (Sisson 1999, v. 1, 155-163; Taunay 1922, 213-216; Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 128); Manoel Ribeiro Vianna, futuro barão de Santa Luzia (Vasconcellos e Vasconcellos 1918, 421); Frei Francisco de Santa Thereza de Jesus Sampaio (Taunay 1922, 71-77).

Repare-se no “quando” a gravura dos trajes majestáticos desembarcou no Rio de Janeiro e pôde enfim chegar às mãos de subscritores e outros potenciais compradores: 18 de março de 1831. Isto é, apenas vinte dias antes da abdicação de D. Pedro I, em 7 de abril daquele ano, na espiral da crise política no Brasil e da crise sucessória em Portugal. Tanta demora na produção teve suas consequências. A “ironia do destino” desta imagem não passou despercebida a Orlando da Costa Ferreira (1994, 243), que menciona anúncios de venda posteriores, de 1837 e de 1839, nos quais a gravura de Massard havia entrado em promoção “pelas circunstâncias do tempo”: era oferecida pelo “diminuto preço de 4\$000” (*Jornal do Commercio* 29 set. 1837, 4).

### **Considerações finais: de produto a patrimônio iconográfico**

Mas a sorte do retrato dos trajes majestáticos ainda teria uma virada. A trama histórica desta gravura não termina na “ironia do destino” apontada por Ferreira (1994, 243). A “rede de relações microscópicas” (Ginzburg 2010, 19) das mediações e dos percalços que atravessaram sua produção e circulação demarcam uma primeira etapa da vida da imagem. Com o passar do tempo, outros lances inauguraram um novo ciclo em seu destino, quando ela deixa de ser *produto* para se tornar *patrimônio* (Meneses 2012, 254). A Biblioteca Nacional brasileira foi uma instituição fundamental nessa passagem. Pois a gravura consta como o item 18015 de seu *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, de 1881 (Biblioteca Nacional 1981, t. 2, 1518).

Segundo Maria Inez Turazzi (2009), esta exposição organizada em 1881 teve papel crucial no processo de construção da visualidade fundacional do Brasil no século XIX. A mostra foi um desfecho da reforma administrativa da Biblioteca Nacional promovida pela gestão de Ramiz Galvão, que esteve à frente da instituição entre 1870 e 1882. Em 1876, como parte da reestruturação da biblioteca, criou-se pela primeira vez uma unidade específica dedicada à iconografia, a “Seção de Estampas”, sob chefia de José Zephyrino de Menezes Brum. Toda uma iconografia até então dispersa ou esquecida nas estantes da biblioteca, estimada em cerca de 30.000 peças, foi sistematicamente inventariada naquele contexto (Brum 1885, 577-587; Caldeira 2016, 185; Turazzi 2009). Os frutos dessa empreitada foram apresentados ao público na Exposição de História do Brasil de 1881, a qual, por sua vez, resultou no mencionado *Catálogo da Exposição de História do Brasil*: “um monumento bibliográfico-histórico, a maior bibliografia histórica publicada sobre um país no mundo”, para recuperar a descrição de José Honório Rodrigues (1981, VIII) na introdução da edição fac-similar publicada no centenário do evento. Nas palavras de Turazzi (2009, 101), a exposição de 1881 da Biblioteca Nacional foi “o

primeiro grande evento promovido no país especialmente destinado a celebrar a ‘História pátria’.

Se, por um lado, a iconografia acerca do Brasil foi sendo constituída de maneira difusa no fluxo da viva dinâmica de produção e circulação de imagens gravadas ao longo do século XIX, com inúmeros produtores e produtos (Ferreira 1994; R. Santos 2008); por outro, o momento de sistematização e catalogação dessa iconografia é identificável neste período de reformas da Biblioteca Nacional, tendo como marco a mostra de 1881 (Turazzi 2009, 149). No caso específico da gravura aqui estudada, depois de essa imagem ter enfrentado tantos atrasos em sua produção; depois de ter seu valor de troca depreciado pelas circunstâncias políticas; afinal ela adquiria um novo estatuto: deixava de ser um produto anunciado nas páginas dos jornais para ser arrolada como acervo no *Catálogo da Exposição de História do Brasil*.

A sistematização da iconografia levada adiante pela “Seção de Estampas” ganharia outra ferramenta importante apenas quatro anos depois da Exposição de História do Brasil: trata-se do *Catálogo da exposição permanente dos cimélios da Bibliotheca Nacional*, publicado em 1885. E lá estava, novamente, a gravura dos trajes majestáticos. Agora, dentro da seção dedicada à “escola francesa”, uma breve biografia de Urbain Massard precedia uma descrição bem mais detalhada do item (Biblioteca Nacional 1885, 855-856). A entrada neste novo catálogo ampliava o conhecimento disponível acerca do objeto. Primeiro, sobre seu gravador, em três parágrafos que informavam dados biográficos básicos, mestres (entre eles, Louis David), premiações, principais estampas, terminando com uma apreciação em torno das qualidades estéticas de sua obra. Segundo, sobre a própria estampa, em uma descrição verbal detida da imagem (o catálogo não trazia reproduções), a transcrição das legendas, as dimensões, além de uma última informação que reforça a importância daquele momento institucional da biblioteca na constituição da iconografia nacional: “Comprada no Rio de Janeiro pelo ex-Bibliotecário, Sñr. Dr. B. F. Ramiz Galvão.” (Biblioteca Nacional 1885, 855-856). No que diz respeito a este exemplar específico pertencente à Biblioteca Nacional brasileira, fica-se sabendo, com esse dado, que foi Ramiz Galvão em pessoa o responsável por retirar a peça do mercado e levá-la para o acervo.

A narrativa destas páginas se encerra neste ponto em que a gravura dava os primeiros passos de seu ciclo patrimonial. Isso ocorreu já na segunda metade do século XIX, quando os porta-vozes da “História pátria” se dedicavam a celebrar o império agora sob D. Pedro II (Guimarães 1988). A trama aqui desvendada demonstra que esta é, sem dúvida, uma imagem oficial. De saída, claro, pela celebração visual de D. Pedro I. Mas esse caráter oficial se manifesta também nas instâncias de sua produção, circulação e patrimonialização: da própria autoria ao jornal em que era anunciada; da mediação diplomática aos subscritores “vultos”

da independência; até sua entrada na coleção da Biblioteca Nacional. Trazendo consigo tantas chancelas oficiais, legado como monumento, este retrato do primeiro imperador brasileiro apresenta uma imagem bem-acabada de nação. Sem revezes ou arestas, como se o Brasil já estivesse pronto imediatamente após o 7 de setembro de 1822. Porém, a coroa de lado e as botas com esporas; a demora no processo de confecção; a desvalorização no mercado de imagens; o resgate posterior como peça do acervo público; enfim, todas as contingências no caminho desta gravura dão mostras do dificultoso processo de construção e consolidação do Estado nacional.

Em 2022, comemora-se o bicentenário da independência brasileira. Quais atores, instituições e circuitos se colocam, hoje, como vetores daquela visão esplendorosa de nação? Quais são as práticas culturais que tentam reeditar o velho conceito laudatório de “História pátria”, depurado de tropeços e violências? O olhar a contrapelo para esta gravura é lançado desde este “agora” da efeméride (Benjamin 1994b). Passados duzentos anos, ao ser tratada como documento, revirada do avesso e confrontada com outras fontes, esta imagem oficial se torna um testemunho involuntário dos percalços da própria formação do país.

### Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1994a. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In *Magia e técnica, arte e política, obras escolhidas*, 165-196. São Paulo: Brasiliense.
- — —. 1994b. “Sobre o conceito de história.” In *Magia e técnica, arte e política, obras escolhidas*, 222-232. São Paulo: Brasiliense.
- Beraldi, Henri. 1889. *Les graveurs du XIXe siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes*. Paris: Librairie L. Conquet. t. 9. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2154792>.
- Biblioteca Nacional (Brasil). 1981. *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. Brasília: Editora da UnB. t. 2.
- — —. 1885. *Catálogo da exposição permanente dos cimélios da Bibliotheca Nacional*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=18734](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=18734).
- Bittencourt, Vera Lúcia Nagib. 2009. *De alteza real a imperador: o governo do príncipe D. Pedro, de abril de 1821 a outubro de 1822*. São Paulo: FFLCH.
- Brum, José Zephyrino de Menezes. 1885. “Esboço histórico.” In *Catálogo da exposição permanente dos cimélios da Bibliotheca Nacional*, Biblioteca Nacional

- (Brasil), 559-589. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos. [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=18734](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=18734).
- Caldeira, Ana Paula Sampaio. 2016. "Ramiz Galvão e o projeto de uma biblioteca nacional." In *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*, organizado por Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen, 177-215. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Chiarelli, Tadeu. 2009. "A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX." *Crítica Cultural*, v. 4, n. 2: 125-161. <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v0e02009125-162>.
- Costa, Luiz Xavier da. 1922. *A morte de Camões: quadro do pintor Domingos Antonio de Sequeira*. Lisboa: s.n.
- Costa, Wilma Peres. 2005. "A independência na historiografia brasileira." In *Independência: história e historiografia*, organizado por István Jancsó, 53-118. São Paulo: Hucitec; Fapesp.
- Cunha, Lygia da Fonseca Fernandes da. 2010. *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- Debret, Jean-Baptiste. 1839. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères. t. 3.
- Diário do Rio de Janeiro*. 18 mar. 1831. Declarações, capa. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_01/12238](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/12238).
- Diário Fluminense*. 25 maio 1824. Avisos, 486. <http://memoria.bn.br/DocReader/706752/1910>.
- — —. 27 jun. 1825. Aviso, 554. <http://memoria.bn.br/DocReader/706744/554>.
- — —. 27 set. 1825. Artigos não oficiais, 294. <http://memoria.bn.br/DocReader/706744/857>.
- — —. 24 ago. 1826. Correspondências, 183-184. <http://memoria.bn.br/DocReader/706744/1939>.
- — —. 28 mar. 1827. Avisos, 280. <http://memoria.bn.br/DocReader/706744/2640>.
- — —. 25 maio 1829. Avisos, 470. <http://memoria.bn.br/DocReader/706744/5273>.
- Dias, Elaine. 2006. "A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret." *Anais do Museu Paulista*, v. 14, n. 1: 243-261. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142006000100008>.
- Enders, Armelle. 2000. "'O Plutarco brasileiro': a produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado." *Estudos Históricos*, v. 14, n. 25: 41-62. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2114>.
- Espagne, Michel. 2013. "La notion de transfert culturel." *Revue Sciences/Lettres*, n. 1. <http://rsl.revues.org/219>.
- Ferreira, Orlando da Costa. 1994. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira. A imagem gravada*. São Paulo: Edusp.

- Freitas, Artur. 2004. "História e imagem artística: por uma abordagem tríplice." *Estudos Históricos*, v. 2, n. 34: 3-21. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2224>.
- Ginzburg, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método." In *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, 41-93. São Paulo: Companhia das Letras.
- — —. 2010. *Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino*. São Paulo: Cosac Naify.
- — —. 2011. "Rappresentazione: la parola, l'idea, la cosa." In *Occhiacci di legno: nove riflessioni sulla distanza*, 82-99. Milano: Feltrinelli.
- Guimarães, Manoel Luís Salgado. 1988. "Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional." *Estudos Históricos*, v. 1, n. 1: 5-27. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1935>.
- Hall, James. 1974. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper & Row.
- Herstal, Stanislaw. 2021. *Dom Pedro: estudo iconográfico*. Brasília: Funag. 3 v. *Jornal do Commercio*. 29 set. 1837. Anúncios, 4. [http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_02/9338](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_02/9338).
- Lima, Vera Lúcia, e Anamaria Rego de Almeida. 1998. "Um homem adequadamente trajado: uma introdução ao estudo da indumentária de D. Pedro I." *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 30: 169-189. <http://memoria.bn.br/docreader/884790/6944>.
- Lyra, Maria de Lourdes Viana. 1995. "Memória da independência: marcos e representações simbólicas." *Revista Brasileira de História*, v. 15, n. 29: 173-206.
- Markl, Alexandra Josefina Reis Gomes. 2013. "A obra gráfica de Domingos António de Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo." Tese de doutorado, Universidade de Lisboa.
- Marquese, Rafael, e Ricardo Salles. 2016. "A escravidão no Brasil oitocentista: história e historiografia." In *Escravidão e capitalismo histórico no século XIX: Cuba, Brasil e Estados Unidos*, organizado por Rafael Marquese e Ricardo Salles, 111-185. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. 2012. "História e imagem: iconografia/iconologia e além." In *Novos domínios da história*, organizado por Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas, 243-262. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Ministério das Relações Exteriores (Brasil). 2018. *Arquivo diplomático da independência*. Brasília: Funag. v. 3.
- Napolitano, Marcos. 2006. "A história depois do papel." In *Fontes históricas*, organizado por Carla Bassanezi Pinsky, 235-289. São Paulo: Contexto, 2006.

- Oliveira, Cecília Helena de Salles. 2009. "Repercussões da revolução: delineamento do Império do Brasil, 1808/1831." In *O Brasil Imperial: 1808-1831*, organizado por Keila Grinberg e Ricardo Salles, 15-54. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. v. 1.
- O *Mosaico*. 6 maio 1839. "Biografia: Domingos António de Sequeira." Lisboa, n. 14, 109-110. <http://memoria.bn.br/docreader/897760/129>.
- Pedrosa, Mário. 1957. "Rivalidade luso-francesa na iconografia imperial." *Jornal do Brasil*, 15 dez. 1957, Terceiro Caderno, 1 e 6. [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_07/82153](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/82153).
- Pereira, Sônia Gomes. 2016. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj.
- Ramos, Rui. 2021. "'Fundadores do Brasil': D. Pedro I." Conferência na live 200 da Independência, Fundação Biblioteca Nacional, 7 out. <https://youtu.be/RwLadQgZeS0>.
- Rodrigues, José Honório. 1981. "Introdução." In *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, Biblioteca Nacional (Brasil), VII-XVII. Brasília: Editora da UnB. t. 1.
- Rodrigues, José Wash. 1950. "Fardas do Reino Unido e do Império." *Anuário do Museu Imperial*: 5-52. <http://memoria.bn.br/DocReader/063142/2819>.
- Santos, José Marques dos. 1940. "A ourivesaria no Brasil antigo." *Estudos Brasileiros*, v. 4, n. 12 (maio-jun.): 625-662.
- Santos, Renata. 2008. *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Schiavinatto, Iara Lis. 1999. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1780-1831)*. São Paulo: Editora Unesp.
- Schwarcz, Lilia Moritz. 2008. "Espelho de projeções: os franceses no Brasil de D. João." *Revista USP*, n. 79 (set.-nov.): 54-69. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i79p54-69>.
- Sequeira, Domingos António de. 1823. "Requerimento de Domingos António de Sequeira, 1.º Pintor da Câmara Real, solicitando licença para viajar para França para se restabelecer da sua saúde." Arquivo Nacional Torre do Tombo, Fundo: Ministério do Império. <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=7850034>.
- Sisson, Sébastien Auguste. 1999. *Galeria dos brasileiros ilustres*. Brasília: Senado Federal, . 2 v.
- Sodré, Nelson Werneck. 1999. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Taunay, Affonso d'Escagnolle. 1922. *Grandes vultos da independência brasileira*. São Paulo: Melhoramentos. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6960>.
- Tostes, Vera Lúcia Bottrel. [1983]. *Princípios de heráldica*. Rio de Janeiro: [Fundação Mudes; Petrópolis: Museu Imperial].

Turazzi, Maria Inez. 2009. *Iconografia e patrimônio: o Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

Vasconcellos, Rodolfo Smith de, e Jaime Luís Smith de Vasconcellos. 1918. *Arquivo nobiliarchico brasileiro*. Lausanne: Imprimerie La Concorde. [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=35541](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=35541).

**Fernando Seliprandy** é doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Professor contratado de Teoria da História na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 2022. Foi bolsista da Fundação Biblioteca Nacional em 2021, com pesquisa sobre as apropriações de gravuras e conceitos da “História pátria” nas comemorações dos 150 anos da independência brasileira (1972). Autor do livro *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* (2015), entre outros artigos e capítulos acerca das relações entre história, memória e imagens.

**Contato:** [fselipra@unicamp.br](mailto:fselipra@unicamp.br)

**Recebido:** 14/02/2022

**Aceito:** 21/03/2022