

LENDO IMAGENS: A LITOGRAFIA NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Luciana Fernandes Boeira¹

O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas, e seu deus, o sol. (...) é preciso tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas, e que mesmo nosso poder de imaginarmo-nos alhures (...), de visarmos livremente, onde quer que estejam, seres reais, esse poder recorre ainda à visão, reemprega meios que obtemos dela.²

Este estudo se propõe a fazer um exercício de leitura de imagens a partir da obra *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, de Sebastião Augusto Sisson (1824-1898) e nasceu da busca por uma maior reflexão sobre o amplo tema da leitura imagética para o trabalho do historiador, em uma tentativa de estabelecer um diálogo entre os campos da História e da História da Arte. A opção por trabalhar com a *Galeria* de Sisson se deu por duas razões principais: a obra apresenta grande apelo visual e, dessa forma, é carregada de interessantes signos a serem explorados em uma leitura imagética. Uma segunda razão, também ela de ordem subjetiva, tem a ver com uma inclinação em desenvolver uma pesquisa sobre a litografia, técnica de gravura surgida em fins do século XVIII, muito difundida ao longo do século XIX e empregada na *Galeria* de Sisson – e que é apenas uma dentre inúmeras outras possibilidades de técnicas imagéticas fabricadas pelo homem. Ainda, o processo de gravação litográfico, por se situar no contexto da modernidade, permite ao historiador refletir sobre o seu próprio tempo, um tempo majoritariamente marcado pelas imagens, a ponto de podermos afirmar que nossa civilização é muito mais uma civilização das imagens do que da palavra escrita. O apelo visual desenfreado que o século XXI trouxe consigo confirma e exacerba essa constatação. Como em nenhum outro momento, o homem teve a oportunidade de ver a si mesmo e a realidade à sua volta com uma dimensão tão aberta e isso está intrinsecamente ligado ao nascimento das técnicas da litografia e, posteriormente, da fotografia, esta surgida já no século XIX. Assim, trabalho aqui com a ideia de que a litografia pode ser vista como o testemunho de um olhar sobre o real. Embora ela não possua a mesma característica da técnica fotográfica, no que diz respeito à fixação de uma imagem e sua cristalização no tempo no momento mesmo do congelamento de um instante, a litografia é, também, uma operação visual de fixação temporal, na qual o homem é o agente do tempo, aquele que processa a noção do tempo. E, ao fazer isso, ele tem uma clara intenção: fixar uma imagem para eternizar o tempo,

¹ Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutoranda em História pela mesma instituição. Bolsista do Programa Capes – REUNI. E-Mail: <l.boeira@uol.com.br>.

² MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Maria Ermantina Pereira & Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 42-43.

vencendo a perecibilidade da vida. Essa finalidade de fixação tem relação direta com o trabalho do historiador: uma imagem fixada é uma forma de narrar uma história, de registrar um fato, de gravar um acontecimento. A imagem resultante do trabalho litográfico é um traço do real e, assim sendo, uma fonte, um vestígio possível do passado.

Alimentado por essas considerações iniciais, o objetivo do artigo será, então, o de trabalhar a litografia como um testemunho do passado. Tentarei perceber as relações de significado que uma fabricação de cunho litográfico traz através da leitura de algumas imagens significativas encontradas na obra de Sisson, buscando fazer uma leitura possível dessas imagens, embora consciente de que uma litografia, enquanto objeto de arte que é, pode receber infinitas leituras, as quais poderão variar de acordo com o olhar de quem se inclina para investigá-la.

Erwin Panofsky, em seu “Iconografia e Iconologia: Introdução ao Estudo da Arte do Renascimento” fornece importantes instrumentos metodológicos para o exercício de leitura imagética: em um primeiro momento da leitura, a indagação se dá em cima *do quê* é retratado: qual o tema representado pela imagem, a cena a qual se vê³. É o que o autor caracteriza como sendo o plano pré-iconográfico, basicamente descritivo. O segundo momento, o da iconografia propriamente dita, dar-se-á quando se consegue tratar sobre o tema secundário da imagem, trabalhando num plano mais refinado em relação à descrição, aquele em que se consegue ler signos. Um terceiro momento que aqui se almeja atingir seria aquele que Panofsky chama de iconologia: onde o leitor consegue perceber o significado intrínseco ou conteúdo de uma imagem, ou seja, aquilo que nos revela o espírito de uma época. Esse terceiro momento expõe uma tentativa do leitor- historiador de sair da imagem litográfica para ganhar outros lugares, para “chegar” ao passado e, em nosso caso específico, pensar a litografia como uma forma artística de grande relevância para o desenvolvimento da arte no Brasil do século XIX. Nesse período, se desenvolveu a utilização de imagens como um auxiliar poderoso na construção de uma narrativa histórica sobre o Brasil-nação: foi ao longo do Oitocentos que o ato de retratar as figuras mais ilustres da pátria nacional passou a ser uma prática difundida nos periódicos nacionais e bastante apreciada por um público ávido por ver, cada vez mais, a imagem da nação que se construía diante dele.

De acordo com Walter Benjamin, a obra de arte sempre foi algo passível de ser reproduzido, pois aquilo que é feito pela habilidade humana sempre pôde ser imitado pela ação de outros homens⁴. Todavia, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo relativamente novo na história da humanidade e que vem se desenvolvendo intermitentemente no processo histórico, com intervalos de intensidade crescentes. Conforme Benjamin, foi através do advento da técnica

³ PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: Introdução ao Estudo da Arte do Renascimento”. In: _____. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Knese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1955].

⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 165-196 (principalmente p. 166).

de gravura em madeira conhecida como xilogravura, criada ainda no período medieval, que o desenho se tornou, pela primeira vez, tecnicamente reproduzível, muito antes, inclusive, que a imprensa tenha dotado a palavra escrita de tal predicado de reproduzibilidade.

A litografia é um processo técnico subsequente à criação da xilogravura ou de técnicas como a estampa em chapa de cobre e a água-forte, esta última surgida na Alemanha, no ano de 1513⁵. Com a litografia, a técnica da reprodução de imagens atingiu uma etapa nova. O processo litográfico, cuja invenção coube ao alemão Aloys Senefelder, em 1798, se baseia na incompatibilidade entre duas substâncias, a gordura e a água, e consiste, basicamente, no seguinte: a pedra é desenhada com materiais próprios, tinta ou lápis litográfico à base de gordura. Em seguida, vem a acidulação, ou seja, a cobertura da pedra com uma solução de goma arábica e ácido nítrico. Segundo Jorge e Gabriel, são as propriedades da goma arábica que vão contribuir para que o desenho (gordura) se fixe. As zonas não desenhadas (desengorduradas) ficam aptas a rejeitar a gordura da tinta de imprimir, devido às qualidades de absorção da pedra, constantemente umedecida durante a fase de impressão.

Com a litografia, pela primeira vez as artes gráficas conseguiram colocar no mercado suas produções, sob a forma de criações sempre novas. Diz Benjamin:

*Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia.*⁶

Além de ter se expandido nos meios artísticos, a litografia foi amplamente utilizada nos setores comerciais e sobrevive enquanto técnica de gravura plana até nossos dias. Os primeiros artistas a utilizarem a técnica foram londrinos, embora o processo tenha se difundido e desenvolvido largamente na França, local em que foi empregada, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, por artistas de peso, como o pintor Eugène Delacroix e o caricaturista Honoré Daumier. Degas, Manet, Odilon Redon e Toulouse-Lautrec são outros importantes nomes da história da arte que fabricaram obras litográficas.

No Brasil, a litografia chegou cedo, com ateliês se estabelecendo, primeiramente, no Rio de Janeiro⁷. O primeiro deles foi o do bordelense radicado no Brasil Arnaud

⁵ JORGE, Alice & GABRIEL, Maria. *Técnicas da gravura artística: xilogravura, linóleo, calcografia, litografia*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000, p. 68.

⁶ Nesse mesmo ensaio, Benjamin trata da controvérsia entre pintura e fotografia iniciada no século XIX. Segundo o autor, a discussão quanto ao valor artístico da fotografia, que hoje nos parece irrelevante, já foi tema de muitas polêmicas. Com a fotografia, a mão humana foi liberada de suas responsabilidades artísticas mais importantes, que agora caberiam ao olho. Benjamin considera a fotografia como parte da obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica, esse momento da história humana em que se perdeu a aura que uma imagem única podia dar e se deu a vulgarização e socialização da imagem. BENJAMIN, “A obra de arte...”, p. 167.

⁷ “Como se merecesse uma espécie de reparo por ter recebido tão tarde a tipografia, o Brasil conheceu a litografia logo depois de haver esta sido introduzida em caráter definitivo em alguns dos mais importantes países da Europa [...]”. FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à*

Julien Pallière (1783-1862). Orlando Ferreira lembra, aliás, que muito antes de Pallière se fixar no Brasil, por volta de 1819, o processo da litogravura não era algo desconhecido do público leitor carioca, já acostumado a ver publicados nos jornais anúncios alusivos a esse processo de impressão. Na época, eram vendidos na Corte livros ilustrados pela chamada “arte litográfica” e estampas litografadas, caso dos mapas litografados da baía do Rio de Janeiro⁸. Em agosto de 1826, Ferreira informa haver, na capital do Império, pelo menos quatro prelos litográficos: a prensa portátil do Imperador, a que pertencera a Pallière e outras duas, pertencentes ao Arquivo Militar, que, na época, já executavam encomendas ao público.

Em 1855, ano em que Sisson estabelece sua litografia no Rio de Janeiro, a capital contava com treze oficinas litográficas, nove delas de grande importância: Larée, inaugurada em 1832; Heaton & Rensburg, de 1840; Ludwig & Briggs, de 1843; Brito & Braga, de 1848; Martinet, de 1851; mesmo ano do surgimento das oficinas de Paula Brito e de Cardoso; e, finalmente, as oficinas de Leuzinger, criada em 1853 e a oficina do próprio Sisson. Nesse período, a técnica litográfica representou um importante papel nas mudanças culturais e sociais que ocorriam no Brasil, pois veiculava, segundo Paulo Roberto de Jesus Menezes, ideias avançadas, além de ter sido utilizada na crítica humorada à situação política e social do país e, também, de ter disseminado os registros das paisagens da nação. Conforme o autor,

A vinda para o Rio de Janeiro de diversos profissionais ligados à impressão e à fotografia foi um importante aspecto para a consolidação do mercado de imagens e o desenvolvimento de uma “experiência visual” nos primeiros anos do Império. Nomes como de George Leuzinger, Heaton e Rensburg, Victor Larée, disputavam a clientela e estavam intimamente ligados ao fomento e consolidação desta atividade comercial. Este crescimento, por sua vez, teve na litografia seu principal suporte, por ser ela uma técnica – além de inovadora e vista como representante do progresso – que possibilitava a reprodução de imagens em grande escala, transformando-as em um produto vendável possível de aferir lucros aos autores e distribuidores. Outro aspecto relevante é o fato de algumas publicações passarem a associar texto e imagem, o que implicava em parcerias entre profissionais de ramos distintos. Este é o caso, por exemplo, de Sebastião Sisson.⁹

Quando chegou ao Brasil, em meados de 1852, Sisson já era um famoso litógrafo-retratista. Nascido em Issenheim, região da Alsácia Lorena, Sisson recebera, em Paris, a orientação do famoso litógrafo francês Joseph-Rose Lemercier (1803-1887), de quem se considerava discípulo. Em 1855, fundou

bibliografia brasileira – a imagem gravada. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 313.

⁸ FERREIRA, *Imagem e Letra...*, p. 323.

⁹ MENEZES, Paulo Roberto de Jesus. *Sociedade, imagem e biografia na litografia de Sebastião Sisson*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008, p. 22.

seu ateliê, na Rua do Senado, no qual se intitulava especialista em retratos. Suas coleções mais famosas são o Álbum do Rio de Janeiro Moderno, onde apresentava doze cromolitografias, e aquela que é considerada sua obra-prima, a *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, inicialmente publicada em fascículos, a partir de 1857¹⁰. Na *Galeria*, Sisson apresenta as litografias dos homens mais ilustres do Brasil que atuavam na política, nas ciências e nas letras, acompanhadas de autógrafa e de nota biográfica a respeito de cada personalidade retratada.

Embora tenha aparecido em fascículos a partir de 1857, foi entre os anos de 1859 e 1861 que a obra de Sisson foi organizada em formato de livro, composto por dois volumes, com os retratos litografados sendo apresentados no formato 25 x 30 cm. Segundo o litógrafo relata na “Introdução” ao primeiro volume da obra, seu objetivo era o de ajuntar as biografias dos homens mais notáveis do Império – que, até aquele momento, eram “páginas soltas do grande livro” da história brasileira – com suas imagens. Para ele,

A simples relação dos feitos dos grandes homens ainda não é tudo: a nação, como a família, se apraz de conservar indelével a imagem e a figura de seus membros mais distintos. A Pátria, como a mais extremosa das mães, se extasia ante os retratos de seus filhos: os contemporâneos, que nem todos conhecem de perto os seus concidadãos mais assinalados, e a posteridade, que é apenas herdeira de sua fama, folgam de procurar na frente do sábio os cálculos profundos de sua inteligência nos olhos do guerreiro o fogo marcial que brilhava nos campos de batalha. Encontra-se finalmente um encanto indizível em ter junto da história do herói, ou do homem eminente, a imagem de seu rosto: então parece que se renova o passado, ou que se testemunham cenas brilhantes, de que se esteve longe: então como que se vê o estadista meditando no seu gabinete, como se admira o orador na tribuna, e o poeta exaltando-se em suas da mais feliz e ardente inspiração.¹¹

Do Renascimento em diante estão as bases da biografia moderna. Naquele período, Giorgio Vasari (1511-1574) escreve *A vida dos mais famosos pintores, escultores e arquitetos* em 1550 e a publica 18 anos depois. Ali o artista, considerado o primeiro historiador da arte, trabalhava com a ideia do artista excepcional, de

¹⁰ Para essa pesquisa, trabalho com duas edições da *Galeria de Sisson*: a edição de 1948, e a mais recente reedição da obra de Sisson, publicada em 1999 pelo Senado Federal, como parte da coleção comemorativa “Brasil 500 anos”. SISSON, Sebastião Augusto. *Galeria dos brasileiros ilustres (os contemporâneos): retratos dos homens mais ilustres do Brasil... copiados do natural e lithographados por S. A. Sisson. acompanhados de suas respectivas biographias*. Rio de Janeiro: Lith. de S. A. Sisson, 1859-1861. 2 vols. Com nova edição moderna com reproduções fotográficas: São Paulo: Martins Fontes, [1948] 2 v., il.; SISSON, S. A. *Galeria dos brasileiros ilustres: os contemporâneos*. 2 v. Brasília: Senado Federal, 1999. Para as citações do texto, bem como para a reprodução das litografias, utilizei a edição moderna. As litografias podem ser visualizadas através do Projeto Brasileira USP, disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>.

¹¹ SISSON, *Galeria dos brasileiros ilustres...*, p. 13-14.

que Leonardo da Vinci era a figura síntese. Essa característica de excepcionalidade do artista seria, nos séculos XIX e XX, extravasada pela construção da figura do gênio. Era a história relacionada com as crônicas de vida. Particularmente no século XIX, período que aqui nos interessa mais de perto, se deu a consolidação da história enquanto disciplina científica e foi, também, o momento da acentuação da identidade individual¹². Nesse período, o questionamento sobre o que seria o indivíduo ganhou espaço, ao mesmo tempo em que a história buscou se separar de suas origens literárias.

A escrita da história se entrelaçava com a escrita da vida dos grandes homens, que eram mostrados pela historiografia nascente como exemplos a serem seguidos pelas gerações do porvir. Questionava-se não só o indivíduo em si, mas a grandeza daqueles que poderiam representar uma coletividade através de sua história individual. Escrever a história da nação brasileira era também uma maneira de colaborar para a formação de um panteão de heróis nacionais e dar a conhecer suas vidas.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) era o responsável por oferecer, desde 1839, por meio de estudos biográficos e necrologias publicadas em sua *Revista*, retratos de brasileiros ilustres. A obra de Sisson se inseria nessa perspectiva introduzida pelo IHGB de privilegiar, através da publicação de biografias, as grandes personalidades da nação. Porém, o IHGB não utilizaria em sua *Revista* o recurso da publicação de imagens litografadas. Esse fato é curioso, já que o periódico era o mais importante do país no período e também aquele que mais recebia ajuda financeira do governo imperial. Ao longo da publicação da *Revista do IHGB*, somente uma biografia recebeu um retrato: a do poeta Domingos Caldas Barbosa, biografado pelo historiador Francisco Adolpho de Varnhagen e publicada no periódico em 1851. O historiador Evandro dos Santos, em sua pesquisa de mestrado, encontrou remissões, em cartas e outros documentos, da parte de Varnhagen, ressaltando a necessidade e importância de se reunir e arquivar litografias dos homens do passado, o que nos faz constatar que o IHGB não ignorava a questão da importância da litografia, embora não a utilizasse com frequência¹³.

Foi também no século XIX que os escritores abandonaram a concepção plutarqueana de narração das vidas calcadas unicamente em ações moralmente exemplares. O grande homem oitocentista se converteu, acima de tudo, em um cidadão útil à sua época e ao seu país. Assim, o século XIX ampliou os tipos de personalidades a serem retratadas¹⁴. Embora continuasse a ser bastante aludida,

¹² Ao tratar dos “segredos do indivíduo”, Corbin assinala que Phillipe Ariès foi um autor a relatar como se processou o triunfo da tumba individual e a emergência do culto aos mortos no alvorecer do século XIX, época em surgiram os epitáfios personalizados, que iriam vulgarizar-se e enaltecer os méritos do esposo, do pai ou do cidadão. Para Corbin, “inscreve-se sobre a pedra tumular o avanço da *privacy*”. CORBIN, Alain. “Bastidores”. In: PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada – Vol. 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 427.

¹³ SANTOS, Evandro dos. *Temp(l)os da pesquisa, temp(l)os da escrita: a biografia em Francisco Adolpho de Varnhagen*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

¹⁴ Para Gérard, o culto dos heróis aconteceu num século XIX nacionalista e pedagógico. Após as

a figura do herói militar passou a conviver com as mais diferentes encarnações. Assumia o esboço do cidadão patriota aquele que tivesse importância vital para a construção da história da nação. De tal modo, não só os heroicos guerreiros seriam pintados, mas também haveria lugar para magistrados e legisladores, oradores e literatos e, em grande número, grandes homens religiosos. São esses alguns dos casos das 89 personalidades retratadas por Sisson.

Ainda que o século XIX seja um período caracterizado pelo aprofundamento da crise da heroicidade devido à progressão dos valores liberais e democráticos, que levaram, por sua vez, à valorização de outras lógicas, mais coletivas e societárias, para usar as expressões empregadas por François Dosse, se nota que o herói não desaparece de todo, recebendo novas funções. Segundo o historiador, esse herói não se apagará do horizonte de identidade patriótica que se reforça no século XIX, conhecendo algumas “chamas nacionalistas”¹⁵.

Como já se destacou aqui, houve, no Oitocentos, um alargamento no “leque” de opções das figuras que poderiam ser consideradas heroicas. Não só mais os heróis militares teriam o direito de residir neste panteão de heróis nacional¹⁶. O herói desce de seu pedestal quase divino e se espraia pelo corpo social. Dessa maneira, os grandes homens passam a ser valorizados como exemplos virtuosos a compor a coletividade e que deveriam ser seguidos pelas gerações do porvir como modelos de patriotas e de homens de sucesso.

Das 89 biografias publicadas na *Galeria*, cujos retratos estão todos assinados por Sisson, apenas 4 receberam assinatura de biógrafos. Segundo Menezes,

Em sua maioria as biografias não são assinadas, mas tudo leva a crer que pelo menos as primeiras biografias foram escritas por José de Alencar. Esta informação, obtida a partir da publicação do anúncio no Diário do Rio de Janeiro, confirma aquela dada na 'Advertência do Editor' publicada como uma espécie de justificativa ao trabalho. Outro aspecto importante é que a parceria de Sisson com o fotógrafo Victor Frond, assinalada por Lygia Segala, não

perturbações do período revolucionário, os heróis plutarqueanos e voltairianos já não respondiam ao espírito do novo tempo e se deu uma revisão radical do papel do indivíduo na história. Respondendo às necessidades de sua época, o grande homem passa a representar seu povo e se afasta de uma concepção fatalista de história. Os novos suportes de uma individualidade coletiva estão na sociedade, no povo e na nação. GÉRARD, Alice. “Le grand homme et la conception de l’histoire au XIX siècle”. *Romantisme*, vol. 28, n. 100, p. 31-48.

¹⁵ DOSSE, François. *Le Pari Biographique*. Paris: Éditions La Découverte, 2005, p. 185.

¹⁶ Ao tratar acerca do trabalho do militante republicano francês e fotógrafo autorizado do Império de D. Pedro II, Victor Frond (1821-1881), Segala tece o seguinte comentário sobre a arte frondiana em retratar os notáveis: “Da perspectiva frondiana, os retratos se transindividualizam em uma galeria de tipos “heroicizados” que compõem uma espécie de “fisionomia moral do país”, em que a comunidade política sugere, na lógica hierárquica do Império, a idéia de nação”. SEGALA, Lygia Baptista Pereira. “O retrato, a letra e a história: notas a partir da trajetória social e do enredo biográfico de um fotógrafo oitocentista”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 14, n. 41, out. 1999, p. 162.

*aparecia nos créditos da obra. Apenas quatro das oitenta e nove biografias foram assinadas. Duas por um certo Dr. Melo Moraes, outra pelo Dr. Ch. J.F de Carron Du Villards e a última por um autor cuja abreviação do nome era F. O. Outras quatro foram retiradas total ou parcialmente da Revista do IHGB.*¹⁷

Dentre os 89 retratos e biografias que a Galeria traz, trabalharei aqui com aqueles que considerei mais ilustrativos para o tipo de leitura de imagens que essa pesquisa propõe realizar. São eles os retratos e biografias de: D. Pedro II, de D. Teresa Cristina, do Cônego Januário da Cunha Barboza, do Visconde de São Leopoldo e do então Marquês de Caxias.

Em relação à biografia do Imperador, ela se encontra no primeiro tomo da obra, mais ou menos no meio do volume. Sisson dedica seu trabalho a D. Pedro II, que recebe do litógrafo uma homenagem especial e que consta após a “Introdução” da obra. Nessa dedicatória, Sisson, entre outras palavras de louvor ao Imperador, diz o seguinte:

*Senhor, também o artista que alguma ideia levanta à sombra protetora do Vosso trono tem dessas horas, tem dessas consolações que lhe dão nova fé, nova coragem na ocasião dos trabalhos; o amor de Vossa Majestade às artes, às empresas úteis é para o artista o que é a gota cristalina do regato para o lábio seco do peregrino: a força; e Vós, Senhor, sois para ele o que é para o navegante o astro brilhante engastado nos plúmbeos folhos do horizonte: a esperança. Por isso, Senhor, o artista que tanto amparo deve à Vossa mão augusta entrega o seu coração às efusões mais gostosas, ao prazer mais fundo, à gratidão mais sincera, vendo realizada a sua ideia, terminada a sua obra depois de quatro anos de dedicação e perseverança. Tão puro como o incenso queimado em aras sagradas, possa o seu cântico de reconhecimento subir os degraus do trono imperial e aos pés de Vossa Majestade desatar-se em perenes harmonias, em consonâncias que expressem os respeitosos e estremecidos votos do artista pela ventura do alto protetor das artes, do sábio monarca brasileiro. Mas se é dado, Senhor, àquele que tanto recebeu, desejar mais, pedir ainda, dignem-se Vossa Majestade conceder que o augusto nome do protetor seja nesta coleção de retratos e biografias de seus leais servidores o símbolo do seu valor, e ao mesmo tempo como a prova evidente do quanto, Senhor, amais os vossos e animastes o artista.*¹⁸

E é justamente essa figura de um monarca ilustrado e protetor das artes que

¹⁷ MENEZES, *Sociedade, imagem e biografia...*, p. 84-85.

¹⁸ SISSON, *Galeria dos brasileiros ilustres...*, p. 18.

Sisson retrata através de sua litografia de D. Pedro II. Abaixo, a reprodução da imagem litografada do monarca:



Fig. 1 – Sebastião Augusto Sisson, *Pedro II*, 1858; litografia; 25 cm x 30 cm; Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, Universidade de São Paulo.

Seguindo os passos propostos por Panofsky, uma primeira impressão acerca dessa litografia mostra uma cena aparentemente comum: o retrato de um homem barbudo, de meia idade, vestido com trajes civis, que está sentado de pernas cruzadas em uma cadeira de madeira, segurando um livro. No limite direito do retrato, uma mesa coberta por uma toalha com ricas franjas, com um tinteiro e um bloco de papéis em cima e, ao fundo, pendendo para a direita de quem observa a cena, uma estante de livros¹⁹. Do lado oposto, uma cortina forma uma espécie de moldura, delimitando o espaço no lado esquerdo de quem vê a imagem.

Um olhar mais apurado, porém, mostra ao leitor da imagem seu plano secundário. Nesse segundo plano de leitura, já é possível vislumbrar alguns signos presentes na litografia. O mais evidente deles parece ser a presença dos livros

¹⁹ Nesse exercício de leitura de imagens, a convenção por mim adotada é a de que as marcas de orientação direita/ esquerda, frente/ fundo, acima/ abaixo, entre outras, sempre serão tomadas a partir do olhar do observador externo, ou seja, através da observação daquele que está diante do retrato.

na estante atrás do retratado. A estante composta por livros ali despojadamente colocados é um ponto de força na imagem em questão. Sua presença, “puxa” o olhar do observador para o lado direito da imagem. Arriscaria dizer que a estante de livros, além de rivalizar com o corpo humano como objeto focal da imagem, se sobrepõe à figura retratada, se tornando um signo visual muito importante para o entendimento do quadro. O corpo do homem sentado, que está no centro da imagem, mas com as pernas cruzadas para o lado direito, além da mesa também colocada nesse lado da imagem, fazem com que o foco visual penda totalmente para o lado da litografia em que a estante se encontra. Os livros, além de formarem a delimitação da litografia no lado direito, também são característicos por seu equilíbrio precário e, ao mesmo tempo, seu encaixe perfeito, remetendo a uma espécie de castelo de cartas, que não cai porque é necessária a presença de todas as peças, cada qual estrategicamente colocada em seu devido lugar. Da mesma forma, a presença desses livros, bem como da mesa com o rico tinteiro, demonstra que o ambiente em questão é uma biblioteca, ou uma sala de leitura, ou seja, um local de silêncio e reflexão. Supostamente, há no chão um tapete (ou, talvez, se trate de um piso frio ricamente adornado. A imagem não permite ver claramente) e uma toalha trabalhada sobre a mesa, que demonstram se tratar de um local dotado de aconchego e, também, de certo conforto. Da mesma forma, a bela e pesada cortina que forma a moldura no lado esquerdo, bem como o pilar ao fundo da imagem, permitem decodificar o ambiente como característico de uma família oitocentista educada e letrada. Sem contar a figura do homem, que, apesar dos trajes civis, está elegantemente vestido (há um brasão reluzente em seu paletó), bem penteado e com a espessa barba arrumada e, ainda, segurando entre as mãos um livro, demonstrando o quanto o hábito da leitura faz parte daquilo que ele e seu litógrafo querem mostrar como significativo a seu respeito. Em relação ao conceito que D. Pedro II quis passar aos súditos ao se apresentar da forma que se apresentou na *Galeria*, assim se expressa Menezes:

*Com uma das várias imagens nas quais é retratado de forma serena e em traje civil representando um governante democrático e procurando demonstrar erudição, ao ser acompanhado de livros, a biografia do Imperador D Pedro II foi publicada quase no centro da obra.*²⁰

Adentrando já naquele que compõe o terceiro plano de leitura dessa imagem, o chamado plano iconológico, podemos explorar outras relações²¹. Por exemplo: contrastando com a serenidade que a imagem quer passar, estava a espessa e bem cuidada barba, ainda negra, mas já compondo a marca inconfundível da fisionomia de D. Pedro II, e que dava ao monarca ares de homem sábio. Posar em um ambiente em que a presença de livros é tão marcante, também revela a intencionalidade de D. Pedro II em passar à nação a imagem de um monarca diferenciado no que toca

²⁰ MENEZES, *Sociedade, imagem e biografia...*, p. 67.

²¹ Segundo Panofsky, essas três operações ou níveis de leitura de imagens se fundem em um mesmo processo orgânico e indizível. Ou seja, não há uma separação de fato nesses três planos, mas sim uma divisão puramente formal, para que se possam observar melhor as “fases” da iconografia e da iconologia. PANOFSKY, “Iconografia e Iconologia...”, p. 64.

ao gosto pelas artes e letras. O texto biográfico subsequente reforça tal hipótese:

*Os atos da vida pública do Sr. D. Pedro II atestam sua capacidade intelectual e uma erudição invejável. As nações estrangeiras consideram-no como um dos mais ilustrados monarcas. É o primeiro a colocar-se à testa de todo o movimento literário e industrial no Império, e um protetor extremo das ciências, letras e artes. Não há dia em que o Sr. Pedro II não honre com sua presença alguma das faculdades da corte, alguma associação literária, e constantemente visita aqueles colégios que mais serviços têm prestado à educação e instrução dos brasileiros confiados à solicitude dos seus diretores.*²²

Diversamente de seu pai, D. Pedro II tinha como intenção ter sua figura lembrada pelo amor aos livros e às ideias, tanto que sempre se mostrou inclinado em colaborar com obras da monta da *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, de Sisson. Este, por receber o patrocínio real, não se cansava de demonstrar sua gratidão ao Imperador. No capítulo introdutório, assim o litógrafo se expressa a respeito de D. Pedro II:

*Podemos ufanar-nos de que o nosso empenho fosse bem recebido e acoroçado pelos brasileiros, e muito nos honra a distinção com que S. M. o Imperador o Sr. D. Pedro II se dignou de tomar debaixo de sua imediata proteção especial a Galeria dos Brasileiros Ilustres. É uma glória imensa para o Brasil, e que a posteridade aquilatará devidamente, o fato de se sentir sempre a influência benéfica e protetora do imperador, onde quer que se trate de dar impulso às ciências, às letras, às artes e à indústria no seio do país cujos destinos lhe foram confiados pela Providência. Animados por este majestoso incentivo, e certos da continuação do favor do público, a nossa obra progredirá esperançosa e constantemente dirigida pelo mesmo pensamento.*²³

Na *Galeria*, a presença do retrato e da biografia de D. Pedro II, assim como as biografias e ilustrações de outros membros da família imperial (além das litogravuras de D. Pedro II e D. Teresa Cristina, estavam presentes na obra, ainda, as litografias das princesas Leopoldina e Isabel e do Imperador D. Pedro I) confirmam a reciprocidade que marcou a relação de Sisson com o governo imperial.

No fechamento do primeiro volume da *Galeria*, aparece a Imperatriz Teresa Cristina Maria (1822- 1889). De acordo com Menezes, a colocação de seu retrato e biografia no final do tomo era uma espécie de estratégia de Sisson para “angariar adesões do público feminino”²⁴. A Imperatriz Teresa Cristina Maria de Bourbon, apesar de estrangeira (era filha de Francisco de Bourbon, futuro Francisco I, rei das Duas Sicílias, e nascera em Nápoles, em 1822), se tornou, após seu casamento com D. Pedro II, uma espécie de modelo de mãe e esposa zelosa. Abaixo, a imagem da Imperatriz:

²² SISSON, *Galeria dos brasileiros ilustres...*, p. 190.

²³ SISSON, *Galeria dos brasileiros ilustres...*, p. 15.

²⁴ MENEZES, *Sociedade, imagem e biografia...*, p. 71.



Fig. 2 – Sebastião Augusto Sisson, *D. Theresia Christina Maria - Imperatriz do Brazil*, 1859; litografia; 25 cm x 30 cm; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo.

Tal retrato é muito diferente da primeira pintura de Teresa Cristina que seu então futuro marido, D. Pedro II, recebeu durante a negociação do casamento real. O historiador José Murilo de Carvalho, em biografia sobre D. Pedro II, chegou a comentar o episódio que envolveu a primeira imagem. Segundo ele, a boa impressão que o monarca teve ao receber a pintura da futura esposa, foi seguida de uma grande decepção, ao conhecer pessoalmente Teresa Cristina²⁵. Isso porque a Imperatriz realmente não era dotada da beleza que a imagem sugeria. Nesse sentido, a litografia de Sisson é bastante fiel à verdadeira aparência da esposa do Imperador. Ali, o litógrafo desenha a imagem de uma mulher de formas opulentas e aparência recatada, trajando um pesado e sóbrio vestido. Não há qualquer traço de vaidade sobressalente em sua figura séria e reservada. Seus cabelos aparecem presos a um coque igualmente simples e austero, o que difere bastante dos graciosos cabelos soltos e do colo à mostra retratado na imagem que D. Pedro II recebera. Porém, é essa Teresa Cristina, cuja figura pálida e pesada e, porque não, um pouco triste e que nem mesmo combina com a delicada atmosfera retratada na litografia, que parece refletir melhor a imagem construída em torno da Imperatriz. O cenário, composto por um belo vaso de flores, enfeitando a mesa redonda e coberta com a toalha ricamente bordada, compõe, junto à luxuosa cadeira revestida de veludo,

²⁵ De acordo com Carvalho, o monarca “decepcionou-se com o que viu ao vivo, muito diferente do que vira no retrato”. CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 52.

um ambiente cercado de conforto e comodidade²⁶. Conforto esse que Sisson certamente almejou passar ao observador de sua obra e que a escrita biográfica a seguir colocada tinha o objetivo de reforçar, como nessa passagem, em que o biógrafo trata do nascimento do primeiro filho do casal imperial:

Assim, subiu os degraus do trono brasileiro a imperatriz atual; e jamais o diadema monárquico brilhou sobre uma fronte mais reveladora de raros dotes de coração e dessa inteligência materna, que parece a depuração do espírito até o seu maior grau de sensibilidade e delicadeza. Ao esplendor do trono nada mais falta; o futuro da Nação, porém, carecia de um novo penhor, de um laço que a ligasse em vínculos estreitos à imperial estirpe. Deus ouviu as preces da Nação, e no dia 23 de fevereiro de 1845, ela soube que a imperatriz era mãe; que mais uma raiz profunda segurava a monarquia ao solo brasileiro.²⁷

Nem mesmo a morte do primeiro filho, D. Afonso Pedro, iriam macular a imagem de mãe zelosa do povo brasileiro que a Imperatriz conquistou. Talvez o semblante terno e maternal (e um tanto melancólico) que Sisson apresenta tenha sido inspirado na visão que se passou a ter a seu respeito a partir das duas tristes experiências da perda de dois de seus filhos (o segundo filho morto foi o príncipe D. Pedro Afonso, finado com dois anos de idade, tal qual o filho primogênito). E assim se conclui a notícia biográfica da “mãe do povo”:

Submissa ao novo golpe como sofrera o primeiro, a imperatriz, chorando essa perda irreparável, mereceu do seu povo esse tributo de admiração e respeito a que tem sempre jus as íntimas e verdadeiras dores. Atualmente, dedicada à educação das princesas Isabel e Leopoldina, S. M. ensina às mães como, entre as galas do poder, se desvela o coração no cultivo dos grandes sentimentos. Mãe inteligente e amorosa, como é esposa terna e amante, a imperatriz é hoje o modelo augusto, em que os brasileiros estudam o desenvolvimento e a beleza dos maiores afetos. Protetora de muitas associações filantrópicas, S. M. ampara-as a um mesmo tempo com o auspício de soberana e com o desvelo feminino; os pobres invocam-na como

²⁶ Sobre os cenários do álbum de Sisson, diz Segala: “A imagem cultural dos notáveis, a ideia de um álbum da nação, desdobra-se, porém, da lógica interna de um álbum de família (...). Esses acertos permitem entrever a família virtual como “representação do que se gostaria de ser” (...). Se as casas, com suas fachadas ou seus recantos mais significativos, são, nos álbuns, a “representação máxima do espaço familiar” (...), constituindo-se em cenário quase obrigatório dos retratos da intimidade, no álbum da nação as marcas de mesmo pertencimento são dadas nos detalhes dos trajes de gala, das condecorações e, em algumas pranchas, nos mapas de territórios brasileiros que aparecem junto aos livros nas beiradas das mesas de trabalho”. SEGALA, Lygia. “O Retrato, a Letra e a História...”, p. 163.

²⁷ SISSON, *Galeria dos brasileiros ilustres...*, p. 469.

*assídua esmoler; os órfãos, como mãe; e o seu povo, como a mais eficaz das protetoras. Tais são em traços indeléveis as qualidades eminentes que ornaram a atual imperatriz do Brasil, soberana por escolha feliz de seu augusto esposo, duplamente soberano pelo culto reconhecido que, em geral, lhe consagram brasileiros.*²⁸

Quase uma santa: era assim que, enfim, os brasileiros deveriam receber a imagem da Imperatriz Teresa Cristina, a mãe esmerada, a esposa prestativa e dedicada à família, a grande dama da Corte de D. Pedro II, que, com sua obra de caridade em prol dos pobres e sua religiosidade marcante orgulhavam a nação.

Outra figura intrinsecamente ligada à religião e que recebeu seu retrato na Galeria de Sisson foi Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), eleito cônego da Capela Real em 1808 e secretário perpétuo do IHGB, do qual fora membro fundador. Barbosa foi, ainda, uma das figuras políticas brasileiras mais importantes do Primeiro Reinado, além de ter tido atuação de grande destaque no episódio da Independência. Assim, nada mais natural do que sua figura estar entre as retratadas por Sisson, como se depreende a partir de suas considerações introdutórias:

*O título da nossa obra indica bem claramente que tomamos por ponto de partida a época gloriosa da Independência do Brasil; mas por certo que não desconhecemos quanto se enriqueceria a nossa galeria com um grande número de varões ilustres, que se assinalaram nos séculos anteriores, e ainda nos primeiros anos do atual. Desde o Padre José de Anchieta, que embora nascido no Velho Mundo, foi o apóstolo do novo, e tornou-se brasileiro por uma vida inteira consagrada ao Brasil, desde o Padre José de Anchieta, dizemos, até o Padre Caldas, o ilustre poeta e famoso orador fluminense, poderíamos contar uma insigne falange de beneméritos, que se libertaram da lei da morte pelos serviços mais relevantes. Mas assim compreendida e dilatando-se pelo espaço imenso de mais de três séculos, a nossa tarefa tornava-se pesada demais para nossas mesquinhas forças, e não poderia ser completamente desempenhada conforme o programa que os impusemos, principalmente porque pediríamos debalde ao passado os retratos de muitos dos seus nomes célebres. Começando porém da época da Independência do Brasil, nós partimos do berço do Império, começamos a nossa marcha ao grito do Ipiranga, e contemplamos ainda vivos muitos dos ilustres cidadãos, que devem enriquecer a nossa galeria, ou sentimos ainda frescas e recentes as recordações daqueles que já desceram ao túmulo.*²⁹

²⁸ SISSON, *Galeria dos brasileiros ilustres...*, p. 469.

²⁹ SISSON, *Galeria dos brasileiros ilustres...*, p. 14.

De acordo com Enders, são várias as razões que explicam o grande contingente de padres nas galerias criadas no Brasil oitocentista. Para a autora, os padres, que representam um dos pilares das galerias nacionais, adquirem notoriedade não somente no domínio do sagrado, mas também devido, entre outros fatores, à caridade ou à sua participação no campo das ciências, das letras e da catequese dos índios³⁰. Ainda, Maria da Glória Oliveira lembra que os padres eram, no século XIX, avatares do heroísmo na tipologia apresentada pelo inglês Carlyle. Segundo ela,

*O catolicismo é também o elo essencial que liga o passado, o presente e o futuro do Brasil. As figuras de frei Henrique, dos padres Nóbrega e Anchieta debruçaram-se sobre o berço da nação e fizeram o sinal da cruz sobre o seu destino. Foi assim que, na Revista do IHGB, os padres estiveram presentes em 19 biografias das 72 publicadas entre 1839 e 1849.*³¹

A litografia do Cônego Januário da Cunha Barbosa, abaixo reproduzida, mostra a figura simpática e serena do religioso, retratado sentado, e com sua vestimenta sacerdotal ricamente alinhada e adornada com inúmeras medalhas, o que sinaliza sua importância social, política e religiosa para a história da nação em construção. Uma de suas mãos descansa sobre seu barrete clerical. Na outra, o religioso segura parte de sua capa. Ao fundo, do lado esquerdo da figura, observa-se a presença de alguns livros.

³⁰ ENDERS, Armelle. “Plutarco brasileiro: a produção de vultos nacionais no Segundo Reinado”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, vol. 14, n. 25, 2000, p. 41-61.

³¹ OLIVEIRA, Maria da Glória de. “Traçando vidas de brasileiros com escrupulosa exatidão: biografia, erudição e escrita da história na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1839-1850)”. *História*, Franca, UNESP, vol. 26, n. 1, 2007, p. 154-178. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>.



Fig. 3 – Sebastião Augusto Sisson, *Cônego Januário da Cunha Barbosa*, s.d.; litografia; 25 cm x 30 cm; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo.

A litografia do cônego representa, assim, o ideal de distinção que Sisson objetivou divulgar como fazendo parte do corpo de notáveis da jovem nação brasileira. Homens cheios de virtudes e amor ao país e que servissem de exemplo às gerações vindouras. Mais uma vez, as palavras do biógrafo avigoram o que imagem litografada explicita:

*Nos últimos anos de sua existência, não se descuidava um só momento o cônego Januário de dedicar-se com o mais desvelado zelo ao serviço do seu país. As letras receberam de sua cultura e constantes estudos os mais benéficos impulsos. O periódico *Auxiliador da Indústria Nacional*, o *Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, a *Revista Trimensal do mesmo Instituto*, o poema “Niterói” a coleção das poesias mais estimadas dos poetas brasileiros, com a vida de alguns deles, lhes devem a sua existência. Se se juntarem a esses títulos de glória os serviços prestados ao ensino da filosofia por espaço de vinte e sete anos, que lhe valeram por fim a sua jubilação, e os aturados trabalhos de uma ativa correspondência entretida com as principais sociedades literárias da Europa e da América do Norte, atinar-se-á com a razão por que em seus últimos anos tantas provas de distinção pública, nacional e estrangeira, procuravam como que à porfia honrar o benemérito literato.*³²

³² SISSON, *Galeria dos brasileiros ilustres...*, p. 440-441.

Outra figura litografada por Sisson e que merece destaque é a de José Feliciano Fernandes Pinheiro, o Visconde de São Leopoldo (1774-1847). A litografia do Visconde aparece no segundo volume da obra de Sisson e retrata o bacharel em Direito, formado pela Universidade de Coimbra, sentado, com as costas eretas recostadas em uma cadeira com braços. Suas mãos estão colocadas junto aos braços do móvel. A respeito do ambiente em que ele se encontra, quase nenhuma pista, a não ser a presença dessa cadeira de madeira talhada, com assento revestido em couro. Tal qual o Cônego Januário da Cunha Barbosa, o político São Leopoldo era um modelo de virtude moral, muito respeitado em sua época e que merecia, com base nos preceitos daqueles tempos, figurar entre os vultos de maior envergadura do Império, sendo lembrado como um dos grandes homens da nação.³³ Porém, ao contrário da litografia anterior, em que o Cônego aparecia confortavelmente sentado, nessa imagem o Visconde não está descansando seu tronco no encosto da cadeira, de forma que seu corpo parece encontrar-se em estado de alerta, como que pronto para se levantar, pronto para agir. O Visconde é, na Galeria de Sisson, um grande homem cheio de méritos, tanto em sua vida profissional, por sempre ter estado ao lado do Império, quanto em sua vida pessoal, pelo exemplo de pai de família que foi. Por tal motivo faz parte da obra. Sobre ele, assim falava o biógrafo:

*Era o visconde de S. Leopoldo de amenas e delicadas maneiras, instrutiva conversação, e de raríssima modéstia, que mais brilho dava ao seu reconhecido merecimento. Confessavam seus adversários políticos (únicos que em sua longa existência contou) que acorvadava-os a sua extrema polidez, fazendo-lhes perder terreno o seu finíssimo trato. Mais homem de gabinete do que de tribuna, melhor sabia servir-se da pena do que da palavra, e quando violentamente agredido preferia calar-se a repelir insulto por insulto. Atravessou o oceano a fama das suas muitas luzes, e diversas academias e sociedades estrangeiras, como a Academia Real das Ciências de Lisboa, a dos Amigos Naturalistas de Berlim, o Instituto Histórico de França, a Sociedade de Agricultura de Carlsruhe, a Filomática de Paris, lhe enviaram diplomas, e honraram-se de contá-lo no número de seus sócios. Na vida particular era o visconde o complexo de todas as virtudes que se desejam encontrar num homem, e ainda hoje é sua memória abençoada por todos que tiveram a ventura de conhecê-lo.*³⁴

³³ Ozouf lembra que os grandes homens são aquelas figuras passíveis de terem seus valores reconhecidos por seus pares, na qualidade de iguais. Isso porque a grandeza que possuem se construiu justamente no período pós-Revolução Francesa, momento caracteristicamente democrático e onde se deu o triunfo daqueles que poderiam vencer por seus próprios méritos e talentos em detrimento daqueles que possuíam os privilégios do nascimento, característica própria de uma sociedade de Antigo Regime. Ou seja, o grande homem é o contrapeso ao poder despótico. OZOUF, Mona. "Le Panteón: l'École Normale des morts". In: NORA, Pierre (org.). *Le lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, p. 143.

³⁴ SISSON, *Galeria dos brasileiros ilustres...*, vol. II, p. 232.

Era, pois, um dos grandes nomes do mundo político da nação brasileira e por seus méritos e serviços prestados ao país, o Visconde teve reconhecido seu talento, emprestando sua imagem à *Galeria dos Brasileiros Ilustres*. Méritos e talentos, sublinho, mas não heroísmo. Segundo Ozouf, o século XVIII já havia se encarregado de fazer a distinção entre o grande homem, aquele verdadeiro e plausível homem, que poderia se fazer por si mesmo, e o herói, sempre tomado como o extraordinário, o inalcançável. Igualmente, a autora destaca que o grande homem nascido no período pós-revolucionário era distinto dos homens ilustres. Diferentemente destes, o grande homem era a figura que se prestava a múltiplas encarnações: o padre, o soldado, o atleta, o defensor da pátria, o orador... Ozouf fala de outras cinco possibilidades de grandes homens: o filósofo que esclarece a nação, o legislador que dá a ela boas leis, o magistrado que executa com integridade essas leis, o orador que expõe com zelo a defesa dos oprimidos, o negociante generoso que restabelece a abundância em tempos de privação. A essa galeria formada no XVIII, se ajustaria, mais adiante, o pai de família. Na medida em que o Setecentos avançava, o pai de família tornava-se a figura central do culto dos grandes homens. A encarnação ideal do grande homem passou a ser a do legislador patriota tomado pelo papel de pai de família, cujo retrato do Visconde era exemplar. Nota-se nessa figura uma grandiosidade pública e privada:



Fig. 4 – Sebastião Augusto Sisson, Visconde de S. Leopoldo, s.d.; litografia; 25 cm x 30 cm; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo.

Por fim, gostaria de mencionar uma última litografia: a do Marquês e depois Duque de Caxias, Luis Alves de Lima e Silva (1803-1880), representante, na *Galeria* de Sisson, do ideal do grande homem militar e que viria a receber a distinção de Duque de Caxias devido aos inúmeros serviços prestados ao Estado Imperial Brasileiro, particularmente àqueles vinculados às suas ações militares “pacificadoras” nas revoltas internas que assolaram o país durante o Império. Em tom de agradecimento, diz o biógrafo:

*O general marquês de Caxias, além da geral simpatia que havia adquirido no Exército, recebeu do mesmo Exército durante o seu ministério, e tem recebido depois deste, mui lisonjeiras provas daquela simpatia; e cordiais manifestações de agradecimento pelo modo por que sempre pugnou pelos seus essenciais melhoramentos.*³⁵

Na litografia, Caxias está fardado com seus melhores trajes militares, em pé e segurando, em uma das mãos, seu chapéu. Na outra, tem uma espada, símbolo de sua condição de herói militar³⁶. Caxias era na época em que sua litografia foi colocada na *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, um afamado militar do exército nacional e em torno de sua figura, se construiu uma aura heroica, nunca superada por outra personalidade militar do país, tanto que, desde 1962, Caxias foi declarado Patrono do Exército Brasileiro³⁷.



Fig. 5 – Sebastião Augusto Sisson, *Marquês de Caxias*, s.d.; litografia; 25 cm x 30 cm; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo.

³⁵ SISSON, *Galeria dos brasileiros ilustres...*, p. 98.

³⁶ Segundo Lygia Segala, “Sisson quer destacar através dos *portraits* uma história oficial celebrativa, em clara consonância com certa visão pragmática da história, cultivada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e no patrocínio Imperial”. SEGALA, “O Retrato, a Letra e a História...”, p. 163.

³⁷ De acordo com Coradini, “A primeira e mais geral característica dos heróis políticos (e militares) é a já mencionada maior “visibilidade”. Na medida em que o poder político, por definição, tem a capacidade de sobrepor-se a todas as demais formas de poder e há interesse por parte dos agentes do Estado em transformar determinados agentes políticos e ou militares em simbologia da identidade nacional, é evidente que este tipo de herói, mais genericamente associado ao conjunto da nação, se torne mais visível e inclusive mais difundido”. CORADINI, Odaci Luiz. “Panteões, iconoclastas e as ciências sociais”. In: FÉLIX, Loiva Otero & ELMIR, Claudio P. (orgs.). *Mitos e heróis: a construção de imaginários*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1998, p. 229.

Aqui, em um exercício da leitura de imagens, se objetivou explorar uma faceta do trabalho imagético para o ofício do historiador, tentando estabelecer um diálogo entre a disciplina histórica e o campo da História da Arte. Ao profissional que trabalha com imagens, há o lidar com toda uma tarefa que ultrapassa o nível racional e adentra caminhos muitas vezes difíceis de serem percorridos. No caso específico do trabalho com a litografia, o que está em jogo é aquilo que Ana Maria Mauad nomeava, para o universo da fotografia, de busca pela “dimensão histórica e cultural”³⁸. Assim como no caso do fotográfico, a técnica da gravura litográfica também está relacionado ao registro de experiências e vivências humanas feitas para serem rememoradas ou conhecidas na posteridade. Para Mauad,

*Ao historiador, sujeito de um outro tempo e agente de um novo sentido, fica o desafio, não só de aperfeiçoar sua capacidade de leitura, mas de explicar a lógica que orienta os processos de investimento de sentido social em diferentes condições históricas.*³⁹

Refletir, no caso específico dessa investigação, sobre a imagem litografada é não somente pensar a respeito da litografia enquanto resultado estético, mas também sobre a natureza intencional da própria ação de registro imagético, procurando, inclusive, estabelecer como princípio que o litógrafo, ao gravar em pedra a imagem desenhada, está retirando da realidade uma amostra daquilo que viu, sentiu e interpretou a partir de sua arte e que faz, portanto, essa ação passível de ser estudada. Disso se depreende que representar é algo próprio de cada artista e que, ao historiador, cabe perceber e “traduzir” em palavras esse ato de representação. Nesse difícil exercício, conforme Meyer Shapiro, o historiador precisa enxergar um campo mais amplo, aquele do meio social que envolve o artista que ele tenta “ler”:

*O modo como, ao longo do tempo, a visão do artista direcionada à pintura muda de objetivos, enquanto as condições fisiológicas da visão permanecem as mesmas, é problema do historiador – é um problema que não pode ser resolvido sem se atentar para as ideias, o conhecimento e os valores dos artistas em um campo mais amplo do que a pintura.*⁴⁰

Assim, o artista-litógrafo registra o que vê por processos próprios da cultura em que está inserido, cultura esta elaborada numa dinâmica histórico-cultural específica. No momento em que ele compõe imagens litográficas, ele está eternizando um momento que já passou, mas que agora viverá para sempre na imagem fixada em pedra. Por ser o instantâneo da vida e documento de sua história, essa imagem

³⁸ MAUAD, Ana Maria, “Um mundo de imagens: fotografia e História Política”. In: SOMBRA, Luiz Henrique & HIRTZ, Luiz Felipe (orgs.). *Imagens do Sigma*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998, p. I-IV.

³⁹ MAUAD, “Um mundo de imagens...”, p. I-IV.

⁴⁰ SHAPIRO, Meyer. “Quem vê, o ver e o visto”. In: _____. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 27.

litografada é um traço daquilo que foi e que não é mais. Ela é um resto do objeto que passa, mas que está no tempo e, assim, constitui fonte de autenticidade objetiva de um acontecimento. O ofício do historiador é, então, o de ser o leitor desses registros deixados pela imagem, a ponto de sair de dentro dela para ganhar outros lugares.

Foi esse o exercício que me permiti fazer aqui, um exercício sem garantias, mas repleto de emoção, perspectivas e amparado, não se deve deixar de mencionar, em apoio racional suficiente a possibilitar a leitura – ou tentativa de leitura – e percepção de relações e significados que as imagens em questão ofereciam.



RESUMO

O presente artigo tem por objetivo realizar um exercício de leitura de imagens da obra *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, do litógrafo francês Sebastião Augusto Sisson (1824- 1898) através da utilização do método iconológico desenvolvido pelo crítico e historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968) por meio do estabelecimento de um diálogo entre a História e a História da Arte. O trabalho pretende, ainda, mostrar como a obra de Sisson fornece ao historiador importantes instrumentos para pensar como se construiu a narrativa histórica sobre a formação da nação brasileira no século XIX. Através desse estudo se tencionou, também, refletir acerca do papel que tem a representação imagética para o ofício do historiador.

Palavras Chave: Leitura de Imagens; Litografia; Narrativa Histórica.

ABSTRACT

This article's main objective is to propose a pictorial reading of Sebastião Augusto Sisson's (1824-1898) *Galeria dos Brasileiros Ilustres* through the iconological method developed by critic and art historian Erwin Panofsky (1892-1968) through the establishment of a dialogue between History and Art History. Thus, the essay suggests that Sisson's work on lithography may offer relevant tools to understand how a historical account on Brazilian nation-building took place in the nineteenth century. Throughout this study one might notice an attempt to debate the role of pictorial representation within the historian's craft.

Keywords: Pictorial Reading; Lithography; Historical Narrative.

Artigo recebido em 09 set. 2012.

Aprovado em 21 nov. 2012.