



RDL

REDE BRASILEIRA
DIREITO E LITERATURA

QUIASMAS DO PODER: ARTE, DIREITO E POLÍTICA NA COROAÇÃO DE DOM PEDRO II DE MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE

RAFAEL LAZZAROTTO SIMIONI¹

RESUMO: Este artigo analisa, a partir de uma perspectiva jurídica, a pintura da *Coroação de Dom Pedro II* de Manuel de Araújo Porto-Alegre, como uma imagem bidimensional que reúne quatro diferentes temporalidades: a) o poder centrado no passado da imagem da glória dinástica do seu pai, o Imperador Dom Pedro I; b) o poder centrado no presente da organização hierárquica entre os diferentes grupos políticos representados na pintura; c) o poder fundamentado no futuro retrospectivo da imagem da Constituição e do Missal; e d) o poder centrado na esperança sobre o futuro da Corte e do Governo que, de modo surpreendente, não está direcionado à pessoa do Imperador ou à Constituição, mas a nós mesmos.

Com base nas análises da relação entre glória e poder soberano (Agamben), conclui-se que a pintura constrói um inteligente quiasma visual sobre a glória do poder, mas ao mesmo tempo subverte esse quiasma por meio dos olhares dos personagens, que não aclamam o corpo do imperador, tampouco a Constituição ou o povo, mas outras complexas referências de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Arte e Direito; Coroação de Dom Pedro II; Manuel de Araújo Porto-Alegre; Constituição. Governo Imperial.

¹ Pós-Doutorado em Teoria e Filosofia do Direito pela Universidade de Coimbra. Doutor em Direito Público pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Mestre em Direito pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Professor do Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade do Sul de Minas (FDSM) e do Programa de Pós-Graduação em Bioética da Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS). Pouso Alegre (MG), Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8484-4491>. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0651879354342863>. E-mail: simioni@ufmg.br.

1 INTRODUÇÃO

Os escritores têm liberdade de incluir ou excluir elementos em suas narrativas literárias. Os pintores também. Metáforas, hipérboles ou eufemismos da linguagem literária também acontecem no campo da linguagem pictórica. Mas não só de exageros e suavizações é feita uma pintura figurativa. Pintores inteligentes utilizam, além das figuras de linguagem, também figuras retóricas. Gostaríamos de enfatizar neste trabalho o quiasma da pintura inacabada da *Coroação de Dom Pedro II*, de Manuel Araújo Porto-Alegre, de 1845. Trata-se de uma pintura rebelde, inovadora na história das representações artísticas da figura do Rei, e que estabelece relações surpreendentes entre diferentes temporalidades e fundamentos do poder soberano no Brasil Imperial.

O quiasma é uma figura retórica que esconde, no plano do invisível, o fundamento místico da correlação que ele estabelece. Torna invisível o paradoxo da pergunta pela soberania do soberano, o poder do poder e o direito do direito. Mas seu poder de eloquência não está apenas no efeito de invisibilização da falta de fundamento da proposição. Ele também produz o efeito de preenchimento da ausência de fundamento com uma correlação autorreferencial. No quiasma político, o fundamento do poder soberano é o direito, mas, ao mesmo tempo, o fundamento do direito é o poder soberano. Esse cruzamento correlacionista de proposições que não têm consistência lógica, tampouco coerência ontológica, produz, no entanto, uma forma de legitimação do poder sem a qual ele não se sustentaria.

A pintura de Porto-Alegre realiza esse tipo de quiasma no plano visual. A *Coroação de Dom Pedro II* é uma pintura que ajuda a construir essa fundamentação quiasmática da legitimidade do poder soberano do imperador no plano pictórico, mas sua rebeldia também sabota essa construção em um nível mais profundo de observação. Ao mesmo tempo em que a imagem de Dom Pedro II coroado afirma todo o esplendor da cerimônia de sua aclamação e glória, também há elementos contraditórios na pintura, que negam justamente o poder da aclamação soberana.

Por muitos séculos, o domínio da fé fundamentou o poder soberano do rei, que também foi fundamento do domínio da fé (Kantorowicz, 1948 e 1957; Peterson, 1999; Schmitt, 1992; Agamben, 2007). Hoje, o domínio da Constituição fundamenta a base democrática da legitimidade do Estado, que é condição de legitimidade do domínio constitucional. Por trás do quiasma está o fundamento místico da *auctoritas* e da *potestas*, que é, segundo Agamben (2007, p. 10), a glória e suas formas contemporâneas de aclamação, como a opinião pública (Schmitt, 1984, p. 323), o consenso (Agamben, 2007, p. 283) e, acrescentamos nós, também podem ser os *likes* e compartilhamentos em redes (anti)sociais de internet.

As tensões entre monarquia e república, liberais e conservadores, brasileiros e portugueses esconderam, por muitos anos, uma característica que hoje, com a ajuda das análises de Kantorowicz (1957), Peterson (1999), Schmitt (1992), Burke (2009) e Agamben (2007), podemos observar na pintura de Porto-Alegre: o poder da glória e a glória do poder sobre a legitimidade do império. Os rituais de aclamação e glorificação do poder soberano produzem efeitos importantes. Eles reafirmam os símbolos da *auctoritas* e da *potestas* que sustentam, no plano visual, o fundamento místico da autoridade imperial. Na pintura de Porto-Alegre, não apenas as posições hierárquicas ocupadas pelos personagens, mas sobretudo os olhares – ou a falta deles – definem a geopolítica imagética da aclamação.

Mas se os rituais e cerimoniais de aclamação constituem a glória do poder soberano na pintura de Porto-Alegre, podemos entender essa pintura como o retrato de uma cultura jurídica cujos ecos podem ser ouvidos até nossos dias? Ou as democracias constitucionais enterraram, no passado dos regimes monárquicos, a gravidade, pompa e cerimônia daqueles protocolos, solenidades e liturgias de aclamação e glorificação do poder? Uma olhada para nossos dias permite, se não empiricamente, ao menos especulativamente, supor que o poder soberano hoje se encontra acima da lei e das próprias constituições, mas nunca está acima dos protocolos e cerimoniais, por mais desconcertantes e embaraçosos que sejam. Os reis presidenciais de hoje desdenham dos direitos fundamentais inscritos nas constituições republicanas, entre outras coisas, mas levam

muito à sério os rituais, liturgias e cerimoniais de aclamação e glorificação do seu próprio poder.

Este artigo objetiva propor uma discussão jurídica das relações estabelecidas por Manuel Araújo Porto-Alegre em sua *Coroação de Dom Pedro II*, como uma obra de arte que reúne, sob a unidade de uma mesma organização iconográfica, quatro diferentes temporalidades de fundamentação do poder soberano: a) o poder centrado no passado da imagem da glória dinástica do seu pai, o Imperador Dom Pedro I; b) o poder centrado no presente da organização hierárquica entre os diferentes grupos políticos representados na pintura; c) o poder fundamentado no futuro retrospectivo da imagem da Constituição e do Missal; e d) o poder centrado na esperança sobre o futuro da Corte e do Governo que, de modo surpreendente, não está direcionado à pessoa do Imperador, mas em outro sinal sutilmente representado por Porto-Alegre em sua pintura. Cada uma dessas quatro temporalidades corresponde a uma estética que conecta Estado, legislação e religião, produzindo aquela estranha unidade trinitária entre rei, lei e fé.

Obviamente, nosso interesse nessa pesquisa, como foi o de Kantorowicz (1957) e Schmitt (1992), não é apenas entender essa estranha conexão entre fé, governo e direito, que produziu aquelas aberrações políticas na primeira metade do século XX na Alemanha e Itália, mas também por aquelas que estão acontecendo em nossos dias. Será importante, nessa perspectiva, entender o efeito que as imagens, como a de Porto-Alegre, no século XIX, produz em nossos dias, no sentido da legitimação de uma forma de poder soberano. É importante observar o efeito que a aclamação do soberano provoca, tal como os olhares descontraídos dos personagens políticos da *Coroação de Dom Pedro II* de Porto-Alegre, nas redes sociais de internet e na mídia de massa de nossos dias.

Nossa hipótese é a de que a pintura figurativa de Porto-Alegre não só apresentou uma sofisticada relação entre elementos simbólicos das transformações políticas da época, como também anunciou a importância da opinião pública como substituto funcional dos antigos rituais litúrgicos de consagração do poder soberano, seja ele um rei, imperador ou um presidente. Na suntuosa Varanda da Coroação, no Palácio do Paço no Rio

de Janeiro, a posição hierárquica dos personagens na geopolítica imagética de Porto-Alegre já não desempenha a mesma força de eloquência visual que desempenhou na tradição europeia das imagens dos reis. O papel decisivo, e que constitui uma importante transformação, segundo nossa hipótese, é a introdução do povo, cujos olhares dialogam com o corpo do soberano. A glória do poder, como nos mostra o quiasma visual de Porto-Alegre, talvez não esteja nem no sangue do seu corpo sucessor da dignidade majestática de seus antepassados, tampouco na atemporalidade mística do seu corpo político ungido pela graça de Deus, mas na aclamação dos participantes.

Para serem alcançados esses resultados, esta pesquisa utiliza, como método, o diálogo entre as formas de representação artística do soberano na história da arte europeia da modernidade, de modo a identificar as transformações nos elementos e relações iconográficas que os artistas realizaram e as correlações entre as fundamentações políticas e jurídicas do poder em cada época. Como referencial teórico, partimos das pesquisas de Kantorowicz (1957), Peterson (1999) e Schmitt (1992) para discutir o significado dos rituais na leitura proposta por Agamben (2007).

A *Coroação de Dom Pedro II* de Porto-Alegre não é apenas uma pintura figurativa da história do Brasil imperial. É um retrato da monarquia e suas relações de poder. Alguns historiadores se referem a ela como um estudo ou como uma pintura inacabada. Na verdade, trata-se de uma obra abandonada. Um projeto inacabado e abandonado tanto por Porto-Alegre quanto pela Corte, pelos artistas e pela história. Como restos ou rastros de uma cultura jurídica, as obras abandonadas nos contam mais sobre nós mesmos do que as que guardamos nas vitrines políticas de nossa história. A *Coroação de Dom Pedro II* de Porto-Alegre é uma dessas obras de arte que, justamente por serem marginalizadas e abandonadas, revelam a potência de significação que define nossa cultura política, tanto no século XIX, quanto em nossos dias.

2 IMITATIO E DECORUM

A Proclamação da Independência, em 1822, provocou, dentre outras coisas, a necessidade de se construir e legitimar, também no plano iconográfico, a imagem da nação brasileira. Tão importante quanto a

representação da autonomia jurídica, política e religiosa do Império, a personificação visual da nação tornou-se uma estratégia política fundamental. Tornou-se necessária uma estética política diferente para a legitimação do novo regime de poder.

Manuel de Araújo Porto-Alegre foi um importante artista e intelectual do Século XIX. Escritor, pintor, poeta, arquiteto, professor e crítico de arte. Nasceu na cidade de Rio Pardo, Rio Grande do Sul, em 29 de novembro de 1806. Matriculou-se na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1826, inicialmente com a intenção de formar-se em engenharia – já que na época o conceito da escola de artes era também de ofícios (Silva, 1865, p. 262), como o da arquitetura e engenharia. Tornou-se o principal discípulo de seu professor, Jean-Baptiste Debret (França, 1975, p. 39), com o qual partiu para estudar na França por seis anos (Squeff, 2017, p. 378).

Voltou para o Brasil em 1837, em razão da Guerra dos Farrapos – a Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul. Para proteger sua mãe, levou-a para morar no Rio de Janeiro (França, 1975, p. 42). Nessa ocasião do retorno ao Brasil foi nomeado professor de Pintura Histórica na Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Naquela época a pintura possuía uma intenção figurativa, isto é, uma forma de representação documental de acontecimentos históricos. Mas como hoje a fotografia documental, também a pintura figurativa da época não era um simples retrato da realidade. Os pintores figurativos construía suas imagens selecionando, cuidadosamente, os elementos e relações que seriam representados e os que delas seriam excluídos. Como um enquadramento político, o enquadramento da pintura figurativa também era seletivo e repleto de metáforas visuais para hiperbolizar algumas qualidades da cena e, ao mesmo tempo, suavizar os defeitos por meio de eufemismos pictóricos.

Porto-Alegre foi um especialista nesse gênero artístico e um dos mais influentes intelectuais do século XIX. Como pintor, crítico de arte, fundador da Revista Nitheroy (Squeff, 2017, p. 378), ele ajudou, junto com Debret, Taunay, Rugendas, Lebreton, Pradier, Granjean e outros², a

² Na historiografia da arte brasileira é comum referir-se à Missão Francesa como um importante marco na história da arte. Há controvérsias, contudo, sobre o caráter

definir a identidade da imagem do Brasil Imperial para o mundo e para nós mesmos. Espremidos entre as exigências da *imitatio* e do *decorum*, os artistas do século XIX procuravam figurar a realidade, mas faziam isso de modo cuidadoso, dentro do paradigma ou do regime estético da época. Debret foi um gênio desse diálogo entre figuração e construção. Porto-Alegre foi seu aluno preferido e, tal como o mestre, tornou-se um especialista na arte de mediar a verdade da representação com as normas do *decorum* imperial.

Uma forma de arte tipicamente do *decorum* eram os registros pictóricos dos cerimoniais. Do mesmo modo que os fotógrafos de cerimoniais de hoje definem cuidadosamente a composição das imagens do rei-presidente, também os pintores figurativos do século XIX construíam imagens cuidadosamente decorativas da legitimidade do soberano. Justamente a relação entre o poder soberano e sua fonte de legitimação aparece de modo bastante evidente nas imagens de cada época. Deus, armas ou a vontade do povo, seja ele diretamente ou representado pelo pacto constitucional com o Parlamento, os símbolos da legitimação sempre estavam presentes nas pinturas dos cerimoniais, enfatizando o fundamento predominante em cada época e minimizando os defeitos, aporias e contradições do poder.

Na pintura de Porto-Alegre, como na de Debret, os fundamentos do poder soberano são evidenciados por meio de referências à Constituição e ao procedimento litúrgico do Missal, mas também ao domínio da fé representado pelos bispos; as armas representadas pelos ministros; a dignidade dinástica representada pela pintura do “dia do fico” do seu pai, Dom Pedro I, no alto do salão; e a cada vez mais importante referência política da legitimação do soberano: a presença do povo.

missionário da Missão Francesa, porque os franceses, na época de Napoleão, não deviam ser bem-vindos em território português. A penúria dos artistas da missão e o fracasso, em parte, do projeto de criação da academia de belas-artes reforçam a hipótese de que a missão francesa não foi convocada pela coroa, mas que seria um grupo de artistas que vieram por conta própria, em busca de oportunidades. Entretanto, segundo Silva, um historiador da época, a insatisfação da corte portuguesa com seu refúgio no Brasil e as pressões dela para retornar à Portugal motivaram Dom João VI, apesar do estado assustador das finanças do Reino, inclusive com atrasos dos pagamentos dos funcionários públicos, a convocar tanto a missão francesa de artistas visuais e arquitetos quanto cantores e músicos italianos para a Capela Imperial e para fundarem uma academia de belas artes, ciências e ofícios (Silva, 1865, p. 261-262).

Taylor (1999, p. 138) também identificou a crescente referência ao povo na arte, arquitetura e cerimoniais da França do século XIX. A passagem da monarquia para a república vem acompanhada de uma nova estética visual do poder. Mas não se trata apenas da presença do povo nas pinturas do soberano. O efeito da eloquência visual aparece quando o povo é retratado aclamando o poder soberano. É o povo espremido na porta da Capela Imperial para ver e glorificar seu soberano. Talvez como o efeito dos *likes* nas redes sociais, dos aplausos da plateia ou da opinião pública em nossos dias, o olhar de súdito da aclamação constrói e generaliza simbolicamente, para o restante da sociedade, a imagem da glória do poder soberano.

As cerimônias imperais, como as liturgias religiosas ou os ritos processuais do judiciário, compartilham, no campo da arte, de uma mesma e única estrutura simbólica de legitimação, que é o quiasma visual da aclamação. A pintura da coroação de Dom Pedro II de Porto-Alegre explicita esse quiasma, segundo o qual já não se pode saber se a glória do imperador vem dos valores personificados pelos personagens da pintura ou se é a glória dos personagens que vem do imperador e do privilégio de estarem presentes na exclusiva, dignificante e suntuosa cerimônia de coroação.

Em um primeiro nível de sentido, pode-se identificar a estratégia de Porto-Alegre de decorar o fundamento do poder soberano de Dom Pedro II na imagem da unidade, personificada pelos personagens da pintura, entre povo, Deus, armas, Constituição, dignidade dinástica e corte/governo. Mas, em um segundo nível de sentido, pode-se observar também que a glória do soberano está não apenas na relação entre os personagens e insígnias imperiais, mas no gesto de aclamação do poder soberano. É um quiasma visual: os personagens aclamam a glória do soberano, que glorifica quem o aclama.

Todavia, há um terceiro nível de sentido na pintura, no qual se pode ver a subversão do quiasma. De um modo desconcertante, Porto-Alegre pintou uma cena da aclamação de Dom Pedro II na qual ninguém, com exceção do bispo, olha para ele. Os olhares que glorificam o soberano estão direcionados para outros lugares. O olhar da aclamação foi negado pelo artista ao imperador. Mas se os personagens não olham para o

imperador, o que eles olham? O que eles aclamam? Onde Porto-Alegre situou a glória do reino simbólico que, em sua geopolítica pictórica, foi o Império do Brasil do século XIX?

3 AS DUAS VERSÕES DA COROAÇÃO DE PORTO-ALEGRE

Existem duas versões da pintura da *Coroação de Dom Pedro II* de Porto-Alegre. Uma é pequena e parece ser um estudo ou rascunho da imagem da coroação e sagração de Dom Pedro II (Figura 1). A outra é uma pintura enorme, com 5 por 8 metros e é uma imagem inacabada (Figura 2). O *Estudo da coroação* se encontra no Museu Histórico Nacional. A enorme pintura inacabada está no Salão Varnhagen, na sede do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Entre o rascunho e a obra monumental inacabada, Porto-Alegre nos deixou uma importante interpretação artística das relações entre direito, política e religião no Brasil imperial.



Figura 1 – Manuel de Araújo Porto-Alegre. *Estudo para a sagração de Dom Pedro II* (1845). Óleo sobre tela. Cortesia do Museu Histórico Nacional.



Figura 2 – Manuel de Araújo Porto-Alegre, *Coroação de Dom Pedro II* (1840-1845), Óleo sobre tela. 4,85 x 7,96 metros. Salão Varnhagen, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

As duas versões da *Coroação* possuem algumas diferenças importantes. Não só no plano estético, mas sobretudo no significado de algumas relações estabelecidas entre seus elementos. São pequenas, mas importantes diferenças, as quais destacaremos na análise que segue, quando elas se tornarem significativas para a observação das relações pictóricas. Por uma questão de economia didática, referimo-nos às duas obras como se fosse a mesma ou como se uma fosse o espelho da outra, pois a estrutura e o conceito são os mesmos em ambas. Duas versões sensivelmente diferentes de um mesmo conceito, no qual uma é o rascunho finalizado da inacabada obra definitiva.

4 A GEOPOLÍTICA DA COROAÇÃO DE PORTO-ALEGRE

A leitura da pintura da Coroação pode ser iniciada não pelos personagens, mas pelas diferentes formas de ocupação dos espaços no enquadramento. Há uma estrutura de organização da imagem que define os lugares simbólicos ocupados pelos personagens dentro da Varanda da Coroação Imperial. As colunas coríntias no plano de fundo, tal como as pinturas renascentistas, delimitam a hierarquia e as diferentes temporalidades inscritas na composição pictórica. Antes de observar os

personagens da pintura, portanto, é importante observar a “geopolítica” da imagem, isto é, os diferentes lugares nos quais Porto-Alegre colocou cada grupo social, simbolicamente separados pelas quatro colunas do plano de fundo.

As quatro colunas delimitam cinco diferentes espaços de ocupação na imagem, que definem uma possível relação hierárquica entre os personagens. A relação começa na base, à esquerda, e sobe em direção ao ápice da hierarquia, à direita, com a figura de Dom Pedro II, e termina, no canto direito, com os ministros e dignitários do Império. Observando esses cinco diferentes espaços de poder, da direita para a esquerda, o espaço mais alto é o do Imperador e dos ministros da defesa e da justiça, que se encontram logo abaixo dele, no segundo espaço. No primeiro espaço, no canto direito da imagem, estão dignitários e membros da Corte. Já no terceiro espaço simbólico está o lugar da Igreja, no qual o bispo figura praticamente sozinho, com o Missal e a Constituição Imperial aos seus pés. O quarto espaço é o do Mordomo da Casa Imperial e dos ministros da fazenda, do comércio exterior, da marinha e bispos.

O quinto espaço é o lugar dos deputados e demais convidados. No primeiro plano, membros do Parlamento e outros convidados importantes, que vão saindo do foco no segundo plano até vislumbrar-se, no fundo da imagem, o povo curioso que se espreme para assistir à cerimônia.

No camarote acima, isoladas do espaço político que se desenvolve no plano horizontal abaixo, as princesas, irmãs do Imperador, e suas damas de companhia. No lado direito do camarote das princesas, atrás das colunas e do lustre, está o camarote diplomático (Descrição do Edifício, 1841), o qual não foi pintado na *Coroação* inacabada e, no *Estudo* da coroação, é indistinto. No lado esquerdo ao camarote das princesas, no canto superior esquerdo da imagem, a pintura do 9 de janeiro, “dia do fico”, discernível apenas na versão inacabada (Figura 2). O dia do fico representa o momento em que Dom Pedro I decidiu não retornar à Portugal com seu pai, Dom João VI, e proclamar a independência do Brasil.

Mas, além dessa forma de organização hierárquica das diferentes esferas de poder do Império do Brasil, as colunas coríntias também

separam, como nas pinturas renascentistas, quatro diferentes temporalidades: a) o tempo presente dos personagens que, em seus diferentes lugares simbólicos, participam da cerimônia; b) o tempo passado da glória do pai do imperador, representado pelo olhar de Dom Pedro II para a pintura do “dia do fico” de Dom Pedro I e pelo trono com as insígnias e os trajes majestáticos; c) o tempo do futuro retrospectivo do Missal e da Constituição Imperial; e d) o tempo futuro do olhar infantil do menino, único personagem que olha para nós, que simboliza a esperança.

5 O TEMPO PRESENTE DOS PERSONAGENS

A pintura da coroação possui uma intenção figurativa. Seria o equivalente, hoje, a uma fotografia documental. Um registro histórico de um evento que aconteceu para ser guardado como memória visual para a posteridade. Segundo França (1975, p. 45), a pintura retrata o “instante em que Dom Pedro II era proclamado Imperador, em 18 de julho de 1841, pelo Arcebispo da Bahia, Dom Romualdo Antonio de Seixas.” O imperador já se encontra coroadado e com cetro na mão direita.

Alguns personagens são evidenciados pelos registros dos protocolos cerimoniais (Diário do Rio de Janeiro, 1841a, s/p; 1841b, s/p; 1841c, s/p), outros pela posição e insígnias, roupas e objetos, e vários são reconhecíveis por sua própria fisionomia. Porto-Alegre era um pintor experiente. Mesmo no seu rascunho ou na grande tela inacabada é possível reconhecer a fisionomia de vários personagens presentes na ocasião.

Interessante observar que, sob as áreas simbolicamente divididas pelas colunas, o grupo de bispos não está nem na área esquerda, tampouco na central, mas entre elas. A Cruz de Cristo (que aparece apenas no *Estudo*) parece simbolizar essa mediação entre o espaço do sagrado e do profano. Tal como em Schmitt (1998, p. 24), também para Porto-Alegre a Igreja é o *complexio oppositorum*, o complexo de oposições tão abrangente e elástico que acolhe senhores e escravos, patrões e empregados, progressistas e conservadores. Os bispos estão no limiar entre direito e poder, sagrado e profano, rei e Deus.

O tempo presente dos corpos, organizado por meio dos espaços de poder definidos pelas colunas, organiza a cena em diferentes estratos

políticos. As colunas dividem o povo, o clero o governo imperial e o imperador. Mas o tempo presente é apenas uma primeira camada de significação da obra. Há outra camada, mais profunda, que dialoga com o passado, com os fundamentos gloriosos do pai do imperador, Dom Pedro I, o fundador do império.

6 O REINO E A GLÓRIA DO PASSADO

Na versão da pintura inacabada de 743 x 485 cm, do acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, pode-se observar melhor o olhar de Dom Pedro II para a pintura do “dia do fico” de seu pai, Dom Pedro I. No *Estudo* que está no Museu Histórico Nacional esse detalhe não é perceptível, porque justamente os olhos de Dom Pedro II foram apagados ou descascaram com o tempo.

Ao invés de olhar para o futuro, Dom Pedro II olha para o passado. Mas não é o passado da Constituição, tampouco do tempo eterno de Deus no Missal, mas para o quadro situado no canto superior esquerdo da imagem. Segundo relato de França (1975, p. 41), que trabalhou no processo de restauração da obra, o quadro é uma pintura que retrata o 9 de janeiro, o “dia do fico”³, que foi o primeiro ato de fundação do Império do Brasil. Do outro lado da composição havia outro quadro, uma pintura, segundo França (1975, p. 41), retratando o grito da independência às margens do Ipiranga, outro momento histórico de glória de Dom Pedro I. No *Estudo da coroação* essas duas pinturas são indistintas. Na *Coroação* inacabada tornou-se possível identificar, após os trabalhos de restauração, apenas a pintura do dia do fico.

³ Há uma divergência a respeito da autoria das duas pinturas retratadas no teto da Varanda da coroação de Dom Pedro II, sobre a qual não encontramos maiores informações. Segundo relato de França (1975, p. 41), que trabalhou no processo de restauração da obra de Porto-Alegre, o quadro do “dia do fico”, localizado no canto superior esquerdo da imagem, foi feito por Porto-Alegre com a ajuda de José dos Reis Carvalho. Entretanto, segundo a Descrição do Edifício (1841) publicada naquele ano, a pintura “do dia do fico” seria de Moreaux. Do outro lado da composição havia outro quadro, uma pintura, segundo França (1975, p. 41) concebida pelo próprio Porto-Alegre e executada pelo pintor José dos Reis Carvalho retratando o grito da independência às margens do Ipiranga. Entretanto, na Descrição do Edifício (1841), a pintura do 7 de setembro, do grito da independência, teria sido realizada por Barandier. Ainda segundo a Descrição do Edifício (1841), as obras de Porto-Alegre na Varanda da Coroação seriam a pintura “das duas abdições do Fundador do Império [Dom Pedro I] e o da alegoria dos efeitos da maioridade do Imperador, bem como outras muitas peças, que foram obras do seu pincel”.

Em um mundo dividido entre liberais e conservadores, republicanos e monarquistas, brasileiros e portugueses, Porto-Alegre preferiu construir a imagem de um Imperador que olha para o passado, como se assumisse um compromisso não com a Constituição Imperial de seu Pai, que está à sua frente, no início das escadas, mas à conservação do passado glorioso da independência.

A construção imagética de Porto-Alegre não é muito diferente da construção mitológica do passado glorioso de Portugal na Lusíada de Camões, de Roma na Eneida de Virgílio ou no passado da Grécia na Odisseia de Ulisses ou, ainda, nos discursos totalitários modernos, que pregam a existência de um passado glorioso para, diante das crises, convocar o povo para *make Brazil great again*, para tornar o país novamente glorioso mediante a segregação biopolítica dos grupos sociais escolhidos como culpados. Na época da pintura da coroação, a crise que atingia as elites políticas era a insegurança dos seus interesses, as rebeliões e o perigo da ruptura com o regime monárquico para, como em toda América, institucionalizar-se a república.

A imagem do Imperador, então, não apenas simbolizava, mas personificava a imagem da segurança, da soberania e da unidade territorial do Império, diante da fragmentação e dos conflitos existentes nas repúblicas espanholas. A questão da escravidão e das profundas desigualdades sociais não era colocada em pauta. A pauta política da época, como foi a da ameaça do comunismo no século XX, era a ameaça da fragmentação republicana do Império, a desordem, anarquia e outras antíteses ao pensamento conservador do século XIX. As antíteses do Liberalismo europeu, no entanto, não eram problematizadas nas pautas políticas. Mesmo com vários liberais na política, o regime convivia tranquilamente com a escravidão, com o “elemento servil”, expressão eufemística utilizada na época pelos políticos e também pelo próprio Dom Pedro II em suas Falas do Trono (Senado Federal, 2019, p. 497, 630 e 635).

Os trajes imperiais dispostos em uma mesa, no canto direito da imagem, também fazem referência aos símbolos imperiais de seu pai, Dom Pedro I. O chapéu militar, o manto verde em formato de poncho, o babado de penas amarelas, a espada imperial do Ipiranga e as luvas de cavaleiro

são os trajes majestáticos de seu pai. Como se o corpo de Dom Pedro I, embora fisicamente ausente da cerimônia, estivesse simbolicamente presente por meio da corporificação política dos seus símbolos.

Porto-Alegre pintou não só um retrato do presente histórico da coroação, mas também da continuidade entre passado, presente e futuro do império. O presente dos corpos separados e organizados em estratos políticos pelas colunas do plano de fundo dialoga com o passado de glória de Dom Pedro I, fundador do Império. Um passado, no entanto, baseado em uma memória exclusivamente colonial, que desprezou a escravidão, o holocausto da colonização sobre os povos indígenas e as profundas desigualdades sociais entre os diferentes estratos sociais da época. A glória do passado do império, sem dúvida, foi uma glória seletiva.

As insígnias imperiais (a esfera armilar na mão do Ministro do Estrangeiro e a Mão da Justiça no cetro do Ministro da Justiça, a bandeira imperial) também são importantes referências políticas à tradição, ao passado sempre glorioso de um mundo ainda não acostumado a valorizar o futuro. Importante entender a função simbólica das insígnias régias como formas artísticas de corporificação de um passado sempre glorioso, *semper victor*. A mitologização do corpo soberano acontece quando o príncipe se apresenta sempre como príncipe vitorioso (Peterson, 1999, p. 133). Cada insígnia corporifica uma rede de significados que marca uma tradição gloriosa do soberano e sobre os quais se constrói e se consolida aquela misteriosa conexão trinitária entre rei, lei e fé.

A Coroa com a cruz e a órbita zodiacal, o cetro com o dragão das armas da casa Bragança, espada, manto, anel, medalhas das Ordens, brasões e escudos complementam essa simbologia do passado do império. O trono também é um símbolo importante dos direitos dinásticos à sucessão. Ele simboliza a continuidade da coroa e da dignidade real. Mesmo que o corpo fisiológico do imperador acabe pela finitude natural da vida, o trono simboliza o espaço político sobre o qual a descendência dinástica pode continuar a exercer a soberania.

7 A CONSTITUIÇÃO E O MISSAL DO FUTURO RETROSPECTIVO

A Constituição e o Missal sobrepostos, como um paradoxo iconográfico, representam o passado e o futuro ao mesmo tempo.

Utilizando-se uma expressão de Derrida (1967, p. 14; 1994, p. 88), elas corporificam o “futuro anterior”, futuro retrospectivo: uma relação entre o passado das decisões políticas e religiosas que co-prometem, por meio de vínculos normativos, o futuro.

A Constituição, na forma de um pergaminho desenrolado, representa o fundamento profano, moderno, do poder soberano, que é o pacto com o povo. O Missal, na forma de um livro aberto, representa o fundamento teológico, antigo, do poder soberano. É curioso como o cerimonial da época escolheu corporificar a Constituição Imperial na forma de um pergaminho, que é um material antigo para representar um conceito moderno e, ao mesmo tempo, escolheu corporificar o Missal na forma de um livro, que é um material moderno para representar um conceito antigo.

A Constituição e o Missal não são simplesmente textos no sentido semiológico. São escrituras no sentido de Derrida (1967, p. 17). São referências simbólicas poderosas, que conectam idealidade e materialidade histórica do significante. Conectam passado e futuro, vinculam normativamente o tempo (Rocha, 2013), por meio de um caráter ambivalentemente religioso e político da retrospectiva do futuro do império. É um correlato visual dos textos inscritos nos preâmbulos das leis e comunicações oficiais do Império, que na época da monarquia constitucional de Dom João VI afirmava ser a lei promulgada: “pela graça de Deus e pela Constituição do Império”; ou nas monarquias representativas de Dom Pedro I e Dom Pedro II: “por Graça de Deos e unanime aclamação dos povos”. É uma forma pictórica de afirmação, no plano visual, da majestade do imperador.

Três temporalidades: o passado do “fico” de seu pai, o presente da consagração e a retrospectiva do futuro de uma nova monarquia constitucional brasileira, formada não apenas pelo poder sagrado do domínio da fé, mas também pelo poder político profano do pacto constitucional com o povo. Mas há mais uma quarta temporalidade na

⁴ A informação de que a Constituição é o pergaminho e não o livro aberto encontramos na descrição das insígnias imperiais, publicadas na véspera da cerimônia, no Jornal Diário do Rio de Janeiro (1841c, s/p) de 14/07/1841. Segundo a matéria do jornal, a Constituição foi escrita manualmente no pergaminho pela arte caligráfica do Comendador Varejão, que foi Oficial-Maior Graduado da Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça.

pintura de Porto-Alegre. Como uma imagem desconcertante, ninguém olha para o Imperador recém coroado. Os personagens se olham entre si e apenas um único personagem nos olha nos olhos: uma criança, com um gesto maroto, infantil, no canto inferior direito da imagem: é o olhar da esperança no futuro.

8 OS OLHARES DE PORTO-ALEGRE

Retratista experiente, Porto-Alegre sabe o valor do olhar e da posição das mãos nas artes visuais. Nos retratos de reis, o lugar para o qual os olhos olham ou para onde apontam as mãos e pés é muito importante. Diferentemente da sagração de Moreaux, na qual todos os olhares estão voltados para o corpo do Imperador, na Coroação de Porto-Alegre os olhares estão dispersos em complexas redes de relacionamento. Não se trata de olhares definidos ao acaso. Artistas experientes não deixam os olhares ou as mãos de seus personagens entregues à sorte.

A pintura da Coroação não é apenas um registro histórico do que aconteceu, mas uma cuidadosa composição de 45 retratos de cada um dos membros do mais alto escalão do governo imperial do Brasil em 1841. Cada personagem da pintura é pensado como um retrato, integrado tanto à organização hierárquica desenhada pelas colunas coríntias no segundo plano da imagem quanto às relações que eles estabelecem entre si.

Muito mais do que a *imitatio*, o *decorum* joga uma força gravitacional irresistível aqui: todos os personagens precisam sair bem na pintura, com uma dignidade, pompa e autoridade que, sem dúvida, transborda a cena real. Ninguém é velho ou obeso ali, ninguém está cansado ou suando sob a roupa de gala, no calor do sol do Rio de Janeiro. O imperador, que era um adolescente de 15 anos de idade, tem corpo de adulto na pintura. Um jogo entre cena, cenário e encenação para não só conectar o ser com o dever-ser, mas também com o desejo de ser.

Entretanto, de um modo desconcertante, na pintura de Porto-Alegre ninguém olha para o Imperador. Sem dúvida, ele está na posição mais elevada, mais importante, mais iluminada, e todas as linhas, formas e relações pictóricas da imagem conduzem o olhar para ele. Tudo na imagem conduz o olhar para o Imperador. Mas, paradoxalmente, ninguém, exceto o bispo, olha para ele.

Podemos entender os olhares de Porto-Alegre como símbolos da aclamação. São os olhares que glorificam. Como nas pinturas medievais e renascentistas, tanto os olhares quanto a direção dos pés e das mãos, são delicadas formas de comunicação pictórica a respeito do que deve receber nossa atenção na imagem. Os olhares e gestos da aclamação constroem a glória do poder soberano no plano da imagem. Nada muito diferente do que hoje se faz, no campo da propaganda política, com a construção da imagem dos candidatos sendo ovacionados pelo povo, com a atenção de crianças que, como anjinhos barrocos, glorificam o corpo do candidato. Nada muito diferente também do que a aclamação moderna da opinião pública (Schmitt, 1984, p. 323), que na Idade Média acontecia nos rituais, liturgias e cerimoniais políticos, mas que hoje parece ter se deslocado para um meio muito mais abrangente de difusão, que são as formas de consenso na mídia de massa (Agamben, 2007, p. 283). O olhar político dos personagens na pintura são olhares de glorificação do poder.

Mas também ninguém olha para o pergaminho da Constituição, que está lá, solenemente aberto embaixo do Missal. E ninguém olha para o povo. Os deputados presentes no canto esquerdo da imagem olham para fora do enquadramento, isto é, para uma referência de sentido oculta, que não pode – ou não deve – aparecer no *decorum* da pintura da coroação.

O artista pintou uma cena monárquica na qual não apenas ninguém olha para o povo, mas também ele sequer tem rosto, sequer tem uma identidade. O povo é uma massa amorfa e desfocada de cabeças amontoadas no fundo da imagem. Como na *Coroação de Dom Pedro I* de Debret, a posição definida por Porto-Alegre para nós, observadores da pintura, é a de um importante membro da Corte, situado na posição privilegiada de alguém que está de pé, na altura do bispo, acima de todos os demais e abaixo apenas do Imperador naquele ambiente político. E ao mesmo tempo, estamos em posição perpendicular aos deputados representantes do povo, o que nos coloca como participantes da cena ao lado dos deputados. Um modo inteligente de dizer que somente nós, em nossa posição de participantes da pintura, podemos olhar para o povo.

Porto-Alegre desenha o retrato de uma monarquia centrada no *corpus mysticum* do governo, com o povo figurando apenas como um fundamento sem forma, sem rosto, sem identidade e que ninguém olha. Mas como participantes da composição, na posição dos deputados, também nós, observadores da pintura, estamos nela incluídos. E talvez nós sejamos os únicos capazes de enxergar o povo.

A análise crítica de Squeff (2007, p. 123) sinalizou o fato de o imperador ser apenas um enfeite da monarquia, pois quem comandava mesmo eram o Mordomo e Aureliano, líderes do Clube da Joana, que controlava o acesso a Dom Pedro II e exercia enorme influência política. Também Schwarcz (1998, p. 149) observou que, pela própria idade do imperador, ele cresceu afastado da direção e dos negócios do Estado. E pode-se supor também a influência de outros grupos, estamentos, oligarquias e irmandades que operavam na época perseguindo seus próprios interesses (Ribeiro, 1995, p. 74; Souza, 1999, p. 92; Schwarcz, 1998, p. 185).

A construção imaginária do problema da anarquia, dos conflitos, das divisões sociais e da ameaça republicana produziu a imagem do Imperador Dom Pedro II como um símbolo de união, coesão e ordem. Um símbolo de unidade do império diante dos conflitos e das revoluções separatistas da época. Mas os olhares de Porto-Alegre nos falam mais alto do que a historiografia jurídica. O governo imperial é o poder soberano por ele mesmo autoaclamado e glorificado pela coroação de Dom Pedro II. Um poder que só olha para si mesmo.

Mas um personagem olha para nós. Em meio a 45 retratos com olhares dispersos, um personagem nos olha nos olhos. Não é nenhuma das autoridades presentes, que apenas se olham entre si. Também não é o

⁵ Importante lembrar que, na época da coroação de Dom Pedro II, além da recente experiência do Império com a Inconfidência Mineira de 1789, estavam acontecendo cinco guerras civis declaradas: a Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul, Cabanagem na região amazônica e Revolta dos Malês na Bahia desde 1835, bem como a Sabinada na Bahia desde 1837 e a Revolta dos Balaços no Maranhão desde 1838. Importante lembrar também que na véspera da abdicação do trono de seu pai, Dom Pedro I, na Noite das Garrafadas em 1831, o conflito se apresentava, dentre outras coisas, sob a forma nacionalista da divisão entre brasileiros e portugueses. O povo gritava nas ruas do Rio de Janeiro: “viva a Constituição” e “viva Dom Pedro II”, que na época era uma criança de 5 anos de idade, mas que, diferentemente do pai, era brasileiro nato. O corpo fisiológico, infantil, do futuro imperador já estava legitimado pela glória da opinião pública como símbolo da unidade do corpo místico do império.

Imperador, que olha para o passado da glória de seu pai. É uma criança que nos olha nos olhos (Figura 3).

A imagem da criança é uma forma de personificação do futuro. Ela simboliza a continuidade da vida, e seu olhar a esperança. As duas crianças estão em posições diferentes quando comparadas no *Estudo* e na *Coroação* inacabada. Mas em ambas as telas, elas são igualmente marotas e uma delas nos olha para dizer que somos nós, e não o governo imperial, os responsáveis pelo futuro do Brasil.



Figura 32 – Manoel de Araújo Porto-Alegre, Estudo para Coroação de D. Pedro II, detalhe (1845). Óleo sobre tela, 108 x 79 cm. Cortesia do Museu Histórico Nacional.

O olhar da aclamação, que glorifica o poder soberano, também aponta para a responsabilidade pela condução do Brasil. No momento da maior glória do imperador recém coroado, em pose majestática em frente

ao trono, com coroa na cabeça, cetro, manto e todas as insígnias imperiais, somente o bispo olha para ele. E ele, por sua vez, olha para o passado da glória do seu pai no “dia do fico”. O governo imperial olha para si mesmo. Os deputados para algo fora do enquadramento. Mas uma criança olha para nós. É o olhar da esperança no futuro. As crianças não olham para o Imperador, tampouco para o pergaminho da Constituição ou para os Ministros e Deputados. O futuro somos nós.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Coroação de Dom Pedro II* de Porto-Alegre foi uma obra inacabada, abandonada pelo pintor e esquecida duas vezes pela história. Somente em 1907 a obra foi encontrada pelo jornalista Ernesto Sena, dobrada e mofada, em um armário do Paço do Rio de Janeiro (Squeff, 2007, p. 108). Mas para não se dizer que o esquecimento foi um mero acidente histórico, a tela foi novamente abandonada no porão da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro até 1975.

O artista explicou os motivos pelos quais não concluiu a tela. Ele escreveu, na língua portuguesa da época, o seguinte texto, resgatado por Galvão (1959, p. 20-21):

Pediu-me o Mordomo para uma das salas do Paço, e com favor do Govêrno, um quadro da Sagração de Sua Magestade; quatro vezes fui distraído daquela obra para outros trabalhos, e quatro vezes a ela voltei, já sem gosto e mui doente, e com uma veia dilatada no braço esquerdo, por causa dos esforços que fiz, sem ter quem me ajudasse, e obrigado eu mesmo a moer as tintas muitas vezes, pois não tinha quem m’o fizesse, pois o único escravo que possuía, e que serviu gratuitamente de modelo na Academia muitas vezes, fui obrigado a manda-lo para fora, porque intentou um crime. Passei dois anos de horríveis sofrimentos morais e físicos, tendo por auxílio a coragem que Deus cede a um homem que tem consciência da injustiça dos outros homens, e do estado de seu país relativamente às belas artes. O Governo Imperial exigiu a casa onde trabalho; cedi-a logo, e enrolei o meu pano, assim como os outros, à espera de melhor sorte.

A tela foi enrolada, inacabada e abandonada em uma sala, que posteriormente foi ocupada pela Sociedade de Geografia. Porto-Alegre, sobrecarregado pela docência na Academia e por outros trabalhos, não voltou mais a ela. Em 1907, Vicente Piragibe, editor do *Jornal Correio da Manhã*, providenciou a exposição da obra na Escola Nacional de Belas-

Artes. Depois disso, a obra foi novamente abandonada no porão da Escola, “como se fosse algo imprestável e sem nenhum valor” (França, 1975, p. 45).

Os trabalhos de restauração iniciaram em 1974 no Museu Histórico Nacional. A pintura estava dobrada, suja, com manchas de mofo e com rasgões em diversos lugares (França, 1975, p. 45). Como uma obra nua, uma pintura marginalizada pela história, ela nunca foi um mero registro iconográfico de uma cena do cerimonial de sagração e coroação do imperador. Foi um retrato da monarquia brasileira do seu tempo. Um retrato no qual, por trás da superfície suntuosa, dignitária, patriótica e majestática do cerimonial, os olhares dos personagens apontam, na verdade, para os rastros das relações de poder da época.

Apesar de todas as linhas, pontos e formas conduzirem o olhar para o corpo do imperador recém coroado, em seu momento de glória, com todas as insígnias régias, apenas o bispo olha para ele. E apesar da imprensa conduzir a opinião pública, na época, para o caráter moderno e glorioso daquele regime monárquico representativo, ninguém olha para o povo, tampouco para a Constituição. Os deputados, representantes do povo, olham para algo que está fora do enquadramento. É a forma visual do silêncio. A moldura e o passe-partout controlam o que se mostra e o que se esconde em uma pintura, o que se fala e o que se silencia nela. O imperador também não olha para o povo. Ele olha para a pintura do “dia do fico”, para o passado de glória de seu pai. Os ministros, conselheiros e outros fidalgos dignitários que formam o governo olham-se entre si. O governo olha para si mesmo.

Também ninguém olha para a Constituição ou para o Missal, apesar de abertos em frente a todos. As escrituras parecem ser mais insígnias régias entre as várias outras presentes na imagem do que os fundamentos que corporificam os pactos com povo e com Deus. O caráter meramente simbólico da Constituição, sem o compromisso político com a inscrição dos direitos na materialidade das relações sociais (Neves, 1992), pode ser uma característica também observada, um século antes, pelo artista.

Mas também há esperança. O olhar infantil do jovem fidalgo é o único que nos olha nos olhos. É o olhar da esperança no futuro, que

aponta não para o Imperador, para a Constituição, para o povo da época ou para o Governo, mas para nós, para nossa responsabilidade política.

Ao olharmos a pintura de Porto-Alegre, não estamos no Museu Histórico Nacional vendo o *Estudo* ou no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro contemplando a grande tela inacabada da *Coroação*. Estamos dentro do Salão do Palácio do Paço, em 1841, junto com os demais personagens. A arte, mesmo a figurativa do século XIX, não apenas permite, mas nos chama a participar dela. Nossa posição de observadores não é meramente contemplativa, pois participamos ativamente da leitura da imagem, com nossa história, nossa cultura e nossos medos e desejos. A arte é uma experiência não só do artista, mas também do observador. É um chamado do artista para participarmos com ele dessa experiência. O verbo utilizado por Coli (2001, p. 121) faz todo o sentido aqui: “frequentamos” uma obra.

A experiência da coroação do imperador de Porto-Alegre é a quebra da elipse retórica do quiasma do poder. Ao mesmo tempo em que o poder soberano se fundamenta na aclamação dos participantes (Igreja, Parlamento, Corte, Governo e Povo), conectada às insígnias e símbolos da glória do passado, os olhares dispersos subvertem o quiasma, afirmando outras referências de sentido. O corpo do imperador continua sendo um símbolo importante da unidade e sempiternidade do *corpus mysticum* do império, mas o poder está em outros limiares, muito mais complexos, dinâmicos e, como se pode ver nos olhos dos deputados de Porto-Alegre, misteriosos, intransparentes, silenciosos.

A pintura não termina no lugar onde a tela acaba. A moldura do quadro não marca os limites da obra de arte. A moldura é lugar onde ela está apenas começando. A *Coroação* de Porto-Alegre é uma dessas obras de arte da história que transborda os limites do enquadramento e nos convida, pelo olhar de uma criança, a assumir nossa responsabilidade pelo futuro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Milano: Neri Pozza, 2007.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XVI*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Force de loi: le “Fondement mystique de l’autorité”*. Paris: Galilée, 1994.

DESCRIÇÃO DO EDIFÍCIO construído para a solemnidade da coroação e sagração de S. M. o Imperador o Senhor D. Pedro II. Rio de Janeiro: Typographia do Despertador, 1841.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. 18 de julho. A sagração e coroação do Senhor D. Pedro II. Ano XX, n. 157, 19/07/1841a.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Disposições para a Sagração de S. M. o Imperador. Ano XX, n. 89, 23/04/1841b.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Coroação e sagração de S. M. o Imperador. Ano XX, n. 153, 14/07/1841c.

FRANÇA, Dirceu Pinho. Manuel de Araújo Porto-Alegre e o quadro de sua autoria “Coroação de Dom Pedro II”, restaurado no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. XXVI, 1975, p. 39-54.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Pôrto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 14. Rio de Janeiro, p. 19-120.

KANTOROWICZ, Ernst. H. *Laudes Regiae: a study in liturgical acclamations and mediaeval ruler worship*. Berkeley: University of California Press, 1948.

KANTOROWICZ, Ernst. H. *The King’s two bodies: a study in mediaeval political theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1957.

NEVES, Marcelo. *A constitucionalização simbólica*. São Paulo: Editora Acadêmica, 1992.

PETERSON, Erik. *El monoteísmo como problema político*. Tradução de Agustín Andreu. Madrid: Trotta, 1999.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder: cerimônias e imagens do Estado monárquico no Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

ROCHA, Leonel Severo. A construção do tempo pelo Direito. In: *Anuário do PPGD-Unisinos*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SCHMITT, Carl. *Catolicismo romano e forma política*. Tradução de Aleandre Franco de Sá. Lisboa: Hugim Editores, 1998.

SCHMITT, Carl. *Teologia política II: la leggenda della liquidazione di ogni teologia politica*. Tradução de Antonio Caracciolo. Milano: Giuffrè Editore, 1992.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENADO FEDERAL. *Falas do trono: desde 1823 a 1889: acompanhadas dos respectivos votos de graça da Câmara Temporária*. Brasília: Senado Federal, 2019.

SILVA, J. M. Pereira da. *História da fundação do Império Brasileiro*. Tomo Terceiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier Editor, 1865.

SOUZA, Iara Lis Carvalho de. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo 1780- 1831*. São Paulo:Unesp, 1999.

SQUEFF, Letícia. A Grand Tour de um brasileiro: a importância da Itália nas ideias de Manuel de Araújo Porto-Alegre. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, n. 2, p. 377-387, maio-ago. 2017.

SQUEFF, Letícia. Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, 2007, p. 105-127.

TAYLOR, Katherine Fischer. The festival of Justice: Paris, 1849. In: DOUZINAS, Costas; NEAD, Lynda (org.). *Law and the image: the authority of Art and the Aesthetics of Law*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1999. p. 137-177.

Idioma original: Português

Recebido: 17/03/21

Aceito: 10/01/22

TITLE: *Chiasms of power: art, law and politics in the Coronation of Dom Pedro II by Manuel De Araújo Porto-Alegre*

ABSTRACT: This paper analyzes, from a legal perspective, the painting of the *Coronation of Dom Pedro II* by Manuel de Araújo Porto-Alegre, as a bidimensional image that brings together four different temporalities: a) the power centered in the past on the image of the dynastic glory of his father, Emperor Dom Pedro I; b) the power centered on the present of the hierarchical organization among the different political groups represented in the painting; c) the power based on the retrospective future of the image of the Constitution and the Prayer Book; and d) the power centered on hope for the future of the Court and the Government, which, surprisingly, is not directed at the person of the Emperor or the Constitution, but at ourselves. Based on the analysis of the relationship between glory and sovereign power (Agamben), we conclude that the painting builds an intelligent visual chiasm about the glory of power, but at the same time subverts that chiasm through the eyes of the characters, which do not acclaim the body of the emperor, neither the Constitution, nor the people, but other complex references of meaning.

KEYWORDS: Arts and Law; Coronation of Dom Pedro II; Manuel de Araújo Porto-Alegre; Constitution; Imperial Government.