

# Do Paço da Cidade ao Museu Imperial: as (re)apropriações do quadro *O ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador*, de François-René Moreaux, durante a República

From the Palace of the City to the Imperial Museum: the (re)appropriations of the painting *The act of the Coronation of Your Majesty the Emperor*, by François-René Moreaux, during the Republic

DOI: 10.20396/rhac.v4i2.18436

CARLOS LIMA JUNIOR

Pesquisador de pós-doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

 0000-0002-6684-8579

## Resumo

O objetivo deste artigo é perseguir a trajetória do quadro *O ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador*, idealizado pelo artista francês François-René Moreaux em 1842. Atenta-se para as apropriações de tal pintura de história, dos usos do passado mobilizados a partir dela, conforme as configurações políticas dos contextos ao qual tal obra se viu inserida e manipulada pelos agentes envolvidos, seja pela família imperial no exílio na França, após a queda da monarquia, em fins de 1889; seja pelos personagens responsáveis pela sua repatriação ao Brasil, em 1975, por ocasião das efemérides de 150 anos de nascimento de d. Pedro II quando a obra foi musealizada.

**Palavras-chave:** François-René Moreaux. Pintura histórica. Memória. Museu. Circulação.

## Abstract

The aim of this article is to pursue the trajectory of the painting *The Act of the Coronation of Your Majesty the Emperor*, painted by the French artist François-René Moreaux in 1842. From this study seeks to problematize the appropriation of this painting of history, the uses of the past mobilized from it, according to the political configurations of the contexts to which such work was inserted and manipulated by the agents involved, either by the imperial family in exile in France, the characters responsible for their repatriation to Brazil in 1975, on the occasion of the 150th anniversary of the birth of d. Pedro II.

**Keywords:** François-René Moreaux. History Painting. Memory. Museum. Circulation.

Habitar significa deixar rastros.

Walter Benjamin, *Passagens* (1935)

### Sobre os trânsitos de um quadro do Império e seus (des)usos durante a República

A implantação da República no Brasil, em fins de 1889, impactou o destino das coleções preservadas no interior dos palácios imperiais do Rio de Janeiro. De propriedade do monarca, pinturas de história, retratos, bustos, gravuras e diversos outros objetos artísticos reunidos ao longo de todo o período monárquico, serviam para promover a imagem do imperador culto e mecenas das artes e, ao mesmo tempo, para elevar sua figura e seus feitos a partir de quadros e retratos de grandes dimensões patrocinados pelo próprio.<sup>1</sup> Algumas dessas obras poderiam ser reservadas às dependências íntimas das moradas imperiais, mas a maior parte era destinada, sobretudo, à sala dos paços criadas especialmente para a performance do poder, como a do Trono, a do Dossel e a dos Diplomatas<sup>2</sup>. Nesses recintos, existentes nos palácios da Quinta da Boa Vista e no da Cidade, preenchidos com artefatos ligados à simbologia própria da realeza, d. Pedro II se fazia notar em suas aparições públicas junto a obras fabricadas para sua exaltação, um duplo entre sua presença e as imagens nelas retidas.<sup>3</sup>

Com o advento do regime republicano e no almejo do sucesso da “Revolução”, uma série de medidas foram executadas pelos novos dirigentes, não apenas para criar um imaginário pautado em uma tradição iconográfica alinhada ao governo instituído<sup>4</sup>, mas também para dar cabo da simbologia ligada

---

<sup>1</sup> Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. **As Barbas do Imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>2</sup> O Palácio da Cidade, construído no século XVIII, foi, desde o período colonial, palco de importantes eventos históricos. Antes palácio do governador, com a vinda da corte em 1808, passou a abrigar membros da realeza. Durante o período imperial, lá foi assinada a Lei Áurea em 1888, e, também, foi de onde partiram, na madrugada do 17 de novembro de 1889, Pedro II e sua família para o exílio na Europa. Para uma descrição pormenorizada dessa sala e dos outros prédios públicos do Rio de Janeiro, vide Cf. DANTAS, Regina. **A Casa do Imperador**: do paço de São Cristóvão ao Museu Nacional. 2020. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Museu Nacional Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. A respeito da importância da residência do monarca para o exercício do poder, vide ELIAS, Norbert. **Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

<sup>3</sup> A Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, criada em 1816 e aberta dez anos depois, teve papel primordial na fabricação dessas imagens do monarca e de episódios da história nacional. Cf. MATTOS, Cláudia Valladão de. *Independência ou Morte!* o quadro, a Academia e o projeto nacionalista do Império. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Imprensa Oficial/ Edusp/ Museu Paulista, 1999; CHAVES, Mariana Guimarães. **Arte e Estado**: um olhar sobre o mecenato artístico do Segundo Reinado. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

<sup>4</sup> Sobre o tema, CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**: o imaginário republicano no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991; LIMA JUNIOR, Carlos. **Marianne à brasileira**: imagens republicanas e os dilemas do passado imperial. Tese. (Doutorado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Vale lembrar que entre as primeiras medidas estava a ordem de saída da família imperial, ocorrida dois dias depois do 15 de novembro de 1889, seguida da lei de banimento, que expressava a proibição de qualquer membro em retornar ao Brasil, e da obrigação da venda das propriedades dentro de um prazo de dois anos.

ao anterior<sup>5</sup>. Apesar de o governo da República se dispor a adquirir parte das coleções dos palácios do Rio de Janeiro, ficou acertado, após as tratativas com os representantes do ex-monarca e de seus descendentes, que os recheios das residências, fossem elas oficiais ou privadas, seriam enviados para o exílio, desde que atestados como propriedades de Pedro II por meio de papéis da mordomia imperial<sup>6</sup>. Entre as pinturas embarcadas rumo à França, em respeito a essa determinação, estava *O ato da coroação de sua majestade o Imperador* [Figura 1], datado de 1842, que se reportava ao episódio da entronização de Pedro II ocorrido em julho do ano anterior à feitura da obra.<sup>7</sup>

Concebida pelo artista francês François-René Moreaux, no rigor que impunha o gênero da pintura de história<sup>8</sup>, essa tela, que apresenta no centro o jovem monarca de joelhos, com a coroa sobre a cabeça, diante da corte e do alto clero, no interior da igreja do Carmo, foi adquirida por D. Pedro II e reservada para a sala do Dossel do palácio da Cidade. Ao ser inserida nessa sala, após a exibição na mostra da Academia de Belas Artes<sup>9</sup>, próxima dos retratos de membros da família imperial e de telas que celebravam os feitos relacionados à Casa de Bragança e, sobretudo, próxima do próprio trono ali exposto, *O ato da Coroação* servia à legitimação visual e simbólica do regime centrado na figura do imperador.<sup>10</sup> Retirado poucas vezes dessa sala ao longo do Segundo Reinado, como na exposição de “Historia do Brazil”, de 1881<sup>11</sup>, o

---

<sup>5</sup> LIMA JUNIOR, Carlos; STUMPF, Lúcia. **Recolhidos ao templo consagrado do belo**: os destinos de alguns retratos e objetos quando da implantação da República no Brasil. No prelo.

<sup>6</sup> Desenvolvo o tema com vagar em LIMA JUNIOR, Carlos. “Da Glória da nação às ‘lembranças de família.’”: a requisição das coleções imperiais pelo governo republicano brasileiro (1889-1891). ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 43, 2023, Campinas. No prelo.

<sup>7</sup> Descrita de maneira pormenorizada em **Disposições para a Sagração de S. M. O Imperador**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1841. Fundo Família Imperial. Setor de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP.

<sup>8</sup> Acompanhado de seu irmão, também pintor, Louis-Auguste Moreaux, François-René chegou ao Brasil na década de 1830, e se estabeleceu, em 1839, na corte do Rio de Janeiro. Ainda em Paris, frequentou o ateliê do pintor Jean-Antoine Gros, um dos discípulos de Jacques-Louis David, com quem François Moreaux certamente adquiriu os conhecimentos da pintura de história, gênero que desenvolveu no Brasil durante o reinado de Pedro II. O quadro da Coroação, pago em três prestações pelo monarca, foi exposto na mostra organizada pela Academia em 1842. Moreaux foi agraciado com o Hábito da Ordem de Cristo. Para maiores informações na imprensa da época sobre Moreaux e sua produção, vide SQUEFF, Letícia. Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 39, 2007; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história do Brasil no século XIX: panorama introdutório. **Arbor, Ciência, Pensamiento y Cultura**. CLXXXV, 740 nov.-dez., p. 1147-1168, 2007; DIAS, Elaine. **Artistas Franceses no Rio de Janeiro (1840-1884)**: das Exposições Gerais da Academia de Belas Artes aos ateliês privados. Guarulhos: Editora da UNIFESP, 2020. Cf., também, LIMA JUNIOR, Carlos; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. **O Sequestro da Independência**: uma história da construção do mito do Sete de Setembro. São Paulo: Cia das Letras, 2022 (capítulo 1).

<sup>9</sup> 29. O acto da Coroação de Sua Magestade o Imperador. In: **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1842, p. 48. Arquivo Histórico do Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro. Doravante citado de modo abreviado: AHMI, Petrópolis, RJ. Cabe um agradecimento especial à Alessandra Fraguas, Claudia Costa, Lucas Ventura, Vitor Hugo Sternberg e Arthur Soares de Andrade, da equipe do Arquivo Histórico do Museu Imperial.

<sup>10</sup> Sobre a imbrincada relação da pintura de história e imaginário nacional: el passado en imágenes. **Historia y grafia**, UIA, n. 16, 2001. Para o contexto brasileiro, conferir o extenso balanço proposto por CHRISTO, *op. cit.*, 2007.

<sup>11</sup> 17504 – A Sagração de S. M. o Sr. Dom Pedro II na Capela Imperial. Pictado a oleo por Francisco Renato Moreaux, 1842. Na sala do docel do Paço da Cidade. Exp.: S. M. o Imperador. Classe XVI – História, 5º 1831-1881. GALVÃO, Ramirez. **Catálogo da exposição da história do Brasil**. (fac-símile). Tomo II. Coleção Temas Brasileiros, v. 10. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981., p. 1474.

quadro, pelo assunto que retratava, teve seu destino selado com a implantação da República em 15 de novembro de 1889. Enrolado e encaixotado, a pedido dos membros da família imperial, foi despachado para o exílio na França onde permaneceu até 1975, quando retornou ao Brasil e passou a integrar o acervo do Museu Imperial, em Petrópolis.



**Figura 1:**  
François-René Moreaux. **O ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador**, 1842.  
Óleo sobre tela, 2,38 x 3,10 cm. Museu Imperial de Petrópolis.

O objetivo deste artigo é perseguir, justamente, a história pregressa do quadro *O ato da coroação de sua majestade o Imperador*, antes de sua inserção no acervo do Museu Imperial, em Petrópolis, dentro de um escopo temporal estabelecido entre, a sua saída do país, logo após a queda do Império, em fins do século XIX, e sua repatriação, em meio as efemérides dos 150 anos de nascimento de Pedro II, ocorridas durante a ditadura civil-militar. Ao inquirir sobre os inúmeros deslocamentos (de espaços e de sentidos) durante o exílio da família

imperial e em períodos subsequentes, atenta-se para as apropriações de tal pintura de história, dos usos do passado mobilizados a partir dela, conforme as configurações políticas dos contextos nos quais a obra foi inserida e manipulada pelos agentes envolvidos.<sup>12</sup> Como bem afirma Ana Paula Cavalcanti Simioni “a história das obras comporta desde sua produção até os diversos modos de apropriação dilatados no tempo, incluindo recepção, institucionalização, circulação, esquecimento, exposição, reabilitação e etc”.<sup>13</sup> A proposta aqui, portanto, é compreender o longo circuito social desse quadro no tocante às diversas maneiras pelas quais ele foi apreendido visualmente - miradas estas em consonância com as políticas de memória, em tempos republicanos, sobre o passado imperial.

### **A Coroação de d. Pedro II no exílio: reposicionamentos de narrativas acerca do Império arruinado**

Foi Gaston d'Orléans, o conde d'Eu, com o consentimento da princesa Isabel, o intermediário da ação meticulosa de reunir os pertences que deveriam ser remetidos para a Europa, organizados sob a rubrica de “lembranças de família”, frente à disputa do governo republicano em adquiri-los logo após a queda do Império.<sup>14</sup> No anseio de evitar a dispersão da coleção formada ao longo da monarquia pela República, o esposo de Isabel alertaria seu mordomo particular, Carlos Guilherme Lassance: “Não são poucos os quadros existentes nos Paços da Cidade e de São Christóvão, e alguns de valor.”<sup>15</sup> As pinturas, segundo intermediação dos representantes jurídicos da família imperial no Rio de Janeiro, deveriam deixar a Quinta da Boa Vista e serem reunidas no palácio situado no centro da extinta corte, antes de serem remetidas para o exílio. Foi durante o desmonte das “salas imperiais” pelo governo republicano que o quadro de Moreaux foi aprontado para embarcar, sendo enrolado e encaixotado.<sup>16</sup> Na França, as remessas do Brasil eram organizadas nas residências que passavam a ser alugadas, movimentação que fica evidente na escrita da própria filha de d. Pedro II, em correspondência íntima para a baronesa de Suruí, redigida pouco mais de um ano após o “15 de novembro”:

---

<sup>12</sup> GINZBURG, Carlo. **Medo, Reverência, Terror**: quadro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

<sup>13</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas**: estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022, p. 25.

<sup>14</sup> Vale lembrar que Gaston d'Orléans descendia de uma família cujo histórico era todo marcado pelo exílio, desde a figura de seu avô Louis-Philippe, passando pelos tios, como o duque de Aumale, até atingir o seu sobrinho, o duque de Orléans, de quem ele adquiriu o castelo d'Eu em 1905. Cf. MARTIN-FUGIER, Anne. **Louis-Philippe et as famille (1830-1848)**. Paris: Hachette, 1992; APRILE, Sylvie. **Le siècle des exiles**: bannis et proscrits de 1789 à la Commune. Paris: CNRS Éditions, 2010.

<sup>15</sup> Carta do Príncipe D. Gastão de Orleans ao conselheiro Silva Costa, enviada de Lisboa, datada de 10 de janeiro de 1890. Arquivo Grão-Pará, AHMI, Petrópolis, RJ. Agradeço a d. Pedro Carlos de Orléans e Bragança pelo acesso a toda documentação do arquivo Grão-Pará.

<sup>16</sup> Durante esses primeiros tempos republicanos não foram poucas as notícias veiculadas na imprensa da época a respeito dos ataques iconoclastas aos retratos de d. Pedro II dispostos em logradouros públicos. Sobre o assunto, vide NEVES, Juliana Garcia. Retrato de Pedro II: de monumento a documento para a escrita da história. ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 19, 2014, Juiz de Fora. **Anais do XIX Encontro**... Juiz de Fora: ANPUH-MG, 2014. Agradeço ainda à arquivista e pesquisadora Fátima Argon pelas inúmeras conversas sobre os arquivos da família imperial brasileira.

[...] acabei de arranjar esta casa [em Versalhes] onde passaremos o inverno e na sala reuni minhas lembranças e quadros do Brasil! Quanto cada cousinha me lembra um milhão de cousas! Todos esses arranjos me tomaram muito tempo. Desejei presidir a abertura de todos os caixotes e á colleção de cada objecto. Agora está tudo ou quasi tudo feito [...] Nós apreciamos todos os objetos enviados e a goiabada.<sup>17</sup>

A acomodação desses objetos artísticos, removidos do âmbito público e inseridos dentro de uma lógica doméstica, se deveu à “performance das mãos<sup>18</sup>” da princesa nas residências nas quais passaram a habitar no exílio, onde se buscava imprimir, a partir da coleção exposta, a representação social dos proprietários - aristocrática, apesar da condição de exilados e banidos, o que os próprios objetos ali reunidos não deixariam esquecer<sup>19</sup>. Se o conde agiu nos bastidores para organizar o envio das obras do Brasil para a França, coube à princesa ser a artificie da organização dos recheios da residência a ser habitada por eles.<sup>20</sup> De Versalhes, a família passou a viver nos arredores de Paris, em Boulogne-Sur-Seine, residência cujos espaços foram novamente decorados pelo casal Orléans e Bragança com as “recordações” vindas do Brasil.

Somente com a aquisição, pelo conde, do castelo d’Eu, em 1903, situado no alto da Normandia, na cidade que lhe conferiu o seu título nobiliárquico, seria possível expor, nos amplos espaços da construção, os objetos de grandes dimensões, como as pinturas históricas e os retratos de aparato, provenientes dos palácios do Rio de Janeiro.<sup>21</sup> O ambiente aristocrático, próprio de um castelo, inseria novamente aqueles objetos em outra lógica expositiva, diversa daquela de uma residência onde as obras se apresentavam “desajustadas” na proporção entre o tamanho das obras e os espaços interiores, como ocorria na casa situada em Boulogne-sur-Seine.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Carta da princesa Isabel para a Baronesa de Suruí. Versalhes, 23 de novembro de 1890. Arquivo Grão-Pará, AHMI, Petrópolis, RJ.

<sup>18</sup> CHARPY, Manuel. L’ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914. *Revue d’histoire du XIX siècle*. Société d’histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle, n. 37, 2007.

<sup>19</sup> Enquanto a princesa morava com a família nessa residência alugada em Versalhes, d. Pedro II preferia hospedar-se em hotéis, chegando a falecer em um deles no centro de Paris em dezembro de 1892, o *Hotel Bedford*.

<sup>20</sup> Para uma discussão da residência da princesa Isabel em Boulogne-sur Seine, vide MALTA, Marize. **O Olhar Decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011. Para o mesmo contexto, imprescindível o estudo de CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato: cultura material no espaço doméstico**. São Paulo: Edusp, 2003.

<sup>21</sup> O castelo datava do século XVI e tinha uma relação direta com a memória dos Orléans e, em particular, do rei Louis-Philippe, que o reformou e o converteu em residência de veraneio da família e lugar escolhido para receber a rainha Victória em suas visitas à França em 1843 e 1845. Um grande incêndio reduziu a cinzas parte da construção em 1902. Cf. DEPARIS, Julien. **Le Chateau d’Eu et ses princes de Louis-Philippe a 1960**. 2005. Mémoire d’Histoire Contemporaine. UFR d’Histoire. Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2005; DUPARC, Alban. La transformation du château d’Eu en résidence royale. In: BAJOU, Valérie (org). **Louis-Philippe et Versailles**. Versailles: Somogy Éditions d’Art, 2018. Para uma análise detalhada dos espaços do castelo preenchidos com as recordações do Brasil, LIMA JUNIOR, Carlos. *Evocações do Império na morada do exílio: percalços de uma coleção brasileira no Castelo d’Eu*. **Anuário do Museu Imperial**, v. 3, 2022a.

<sup>22</sup> Refiro-me, por exemplo, ao retrato de d. Pedro II pintado, em 1847, por Quinsac Monvoisin que, no Rio de Janeiro, era exibido na sala dos Diplomatas, dentro do palácio de São Cristóvão e, na casa da princesa no exílio, passou a ser mostrado na sala de visitas, atrás de uma mobília. Cf LIMA JUNIOR, Carlos, *op. cit.*, 2022a.

O cartão postal idealizado por decisão do conde d'Eu e da princesa Isabel, serve, na qualidade de documento visual, para compreender de que maneira o quadro da Coroação foi exibido [Figura 2] dentro do castelo. Nele, pode-se ver que o *grand hall* situado no primeiro andar da construção foi convertido em uma galeria.<sup>23</sup> Ali, os retratos, oriundos sobretudo do palácio de São Cristóvão, cumpriam a função de legitimação dinástica, desde a fundação do Império.<sup>24</sup> As efígies de d. Leopoldina, d. Pedro I, o busto de d. Maria II ou mesmo o retrato desta executado pelo pintor inglês John Simpson, remontavam à linhagem aristocrática das cabeças coroadas dos Bragança, na sua relação com diversos ramos das casas europeias. O quadro, pendurado solitário em uma parede especialmente reservada para ele, encerrava a narrativa exaltadora ali proposta, com Pedro II de joelhos, já com a coroa sobre a cabeça, após ser sagrado no ambiente religioso, como que predestinado dos céus para o feito.<sup>25</sup> Próximo da pintura, havia o cofre de batizado da princesa Isabel, que no jogo de aproximações, possibilitava reafirmar o lugar da filha do ex-monarca na linha sucessória ao trono, por direito de nascimento dentro da linhagem à qual pertencia.



**Figura 2:**

Autoria desconhecida. **Château d'Eu – Grand Hall**, s.d. Cartão postal, 9 x 14 cm. Acervo do autor.

<sup>23</sup> GLICENSTEIN, Jérôme. **L'art: une histoire d'expositions**. Paris: PUF, 2014.

<sup>24</sup> MARÍN, Cruz María Martínez. Retratos familiares en las colecciones de la reina María de Hungría: semejanza, afectos e poder. **Estudios de Patrimonio**, n. 3, 2020.

<sup>25</sup> Vale observar que o que mais se levou dos palácios foram os retratos, dada a ampla difusão desse gênero pela Corte no Brasil ao longo do século XIX. Aspecto já observado por CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira**. Rio de Janeiro: Editora da PUC RIO; São Paulo: Loyola, 2003; SQUEFF, Letícia. **Uma Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Edusp, 2016; SCHIAVINATTO, Iara Lis. **Visualidade e poder: ensaios sobre o mundo lusófono (c.1770-1840)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

É na condição de “presença da ausência”, para tomarmos de empréstimo os termos de Hans Belting<sup>26</sup>, que os objetos provenientes do Brasil seriam expostos no interior do castelo d’Eu. Primeiro, como “imagem-memória” do regime político ao qual os moradores se mantinham vinculados, mesmo que este não fosse mais vigente desde fins de 1889. Segundo, como integrantes de uma atmosfera nostálgica do período monárquico, processada no interior daquela propriedade secular onde o tempo de outrora, evocado a partir da coleção, tornava-se uma espécie de fantasma (no caso do quadro, uma imagem-fantasma<sup>27</sup>) que espreitava e rondava, sem deixar que os moradores se esquecessem de sua condição de exilados e banidos.<sup>28</sup>

Lugar de peregrinação dos monarquistas que se deslocavam do Brasil para a França ao encontro da ex-família imperial, o castelo era associado, de modo direto, à morada no exílio. Durante a sua passagem em Eu, a baronesa de São Joaquim, por exemplo, iria relatar à baronesa de Loreto (ambas muito próximas da princesa Isabel) que “Aqui estamos n’este bellissimo Castello onde tudo são recordações para o real dono actual”.<sup>29</sup> Os objetos se tornavam, portanto, dispositivos de memória do distante Brasil e do Império decaído, ali evocado.

Se o quadro foi exposto somente após o momento no qual a família passou a habitar o castelo, o que ocorreu em 1905, na contagem do tempo transcorrido entre o seu embarque no Brasil até a sua exibição, foram mais de quinze anos enrolado e encaixotado. Como confessaria a princesa à baronesa de Muritiba, “ornamos as paredes [do castelo] com quadros que tínhamos em *deposito* em Boulogne”<sup>30</sup>. Quem sabe a filha de d. Pedro II não se referia aos quadros de grandes dimensões, entre eles, o da coroação de seu pai.

Este quadro de Moreaux foi reproduzido em um postal, hoje preservado na coleção da baronesa de Loreto do Museu Histórico Nacional, sem data ou assinatura [Figura 3]. A partir desse registro, pode-se notar o estado bastante desgastada da pintura, sobretudo a parte inferior esquerda, possíveis reflexos da situação precária de sua conservação. De todo modo, o quadro foi exibido dentro do castelo. As marcas

---

<sup>26</sup> BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*, v. 2, n. 8, 2005.

<sup>27</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *A Imagem sobrevivente*: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

<sup>28</sup> FRITZSCHE, Peter. Specters of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity. *The American Historical Review*, v. 106, n. 5, 2001.

<sup>29</sup> Eu. – A Igreja. Vista dos fundos da Catedral de Eu. Cartão da baronesa de São Joaquim [Joaquina de Oliveira Araujo Gomes] para baronesa de Loreto [Maria Amanda Paranaguá Dória]. Eu, 16/09/1905. P&b, 8,9 x 14 cm. Coleção Baronesa de Loreto. Museu Histórico Nacional, Localização: 153.071. Vale lembrar que com a presença dos Orleans e Bragança na França, uma colônia de brasileiros abastados se instalava sobretudo em Paris, e viveria em torno do ex-monarca e de sua família como espécie de uma Corte no exílio. Vide BARBOSA, Thalita Moreira. *A Elite no Exílio*: a Colônia brasileira de Paris (1889-1928). 2019. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Sociais Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

<sup>30</sup> Eu. – Castelo do conde de Paris. Cartão da princesa Isabel para baronesa de Loreto [Maria Amanda Paranaguá Dória]. Eu, 3 de setembro de 1905. Sépia, 9 x 14 cm. Coleção Baronesa de Loreto. Museu Histórico Nacional, Localização: 153.069. Agradeço à Daniella Gomes do Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional (RJ) pela atenção no acesso à documentação.

poderiam sinalizar o seu histórico de uso, de transposição do Império para o exílio. Dado o fato de ser praticamente contemporânea ao episódio da Coroação, de ter sido outrora instalada na mesma sala em que o monarca exercia o seu poder, a tela, a despeito de toda fragilidade material em que se encontrava, poderia ser creditada à “verdadeira imagem”<sup>31</sup> da entronização do monarca, tornando-se uma “reliquia” do passado monárquico.<sup>32</sup> Para Isabel, ainda, o monarca ali estampado era também o seu pai, aspecto que deslocava a obra para o domínio da memória dos afetos, potencializada pela situação de exilada e banida.



**Figura 3:**  
Autoria desconhecida. **Reprodução do O ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador**,  
de François-René Moreaux, s.d. Sépia, 9 x 13,9 cm.  
Coleção Baronesa de Loreto. Localização: LTcp235 172.479. Museu Histórico Nacional.  
Crédito: <http://docvirt.com/docreader.net/MHN/70953>.

<sup>31</sup> BELTING, Hans. **La vrai image**: croire aux images? Paris: Gallimard, 2007. Agradeço a Francislei Lima da Silva pela interlocução constante na leitura de Hans Belting.

<sup>32</sup> Foram carregadas também para o exílio parte das insígnias imperiais, como a mão da justiça, o globo imperial e a espada do cruzado, investidos na cerimônia de sagração e coroação em 1841. Já a coroa nunca saiu do Brasil, ficou depositada no Tesouro Nacional até que fosse vendida pelos descendentes de Pedro II ao governo Vargas. Após a compra em inícios de 1941, ela foi transferida para o Museu Imperial. Sobre essa questão: FRAGUAS, Alessandra Bittencourt Figueiredo. **Entre Júpiter e Prometeu, a complexa trajetória de D. Pedro II: um agente no campo científico. (1871-1891)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019, p. 47. Durante o exílio, globo imperial era exposto na mesa de escritório no castelo d’Eu. Vide CERQUEIRA, Bruno da Silva Antunes de; ARGON, Maria de Fátima Moraes. **Alegrias e Tristezas: estudos sobre a autobiografia de D. Isabel do Brasil**. São Paulo: Linotipo Digital, 2020.

Com a morte da princesa Isabel, em 1921, e do conde d'Eu, no ano seguinte, o castelo passou ao filho mais velho, d. Pedro de Orléans e Bragança, príncipe do Grão-Pará. Atento ao destino a ser dado aos bens da família, o esposo da princesa fez constar em seu testamento, aberto em 1922, que as pinturas históricas que existiam no castelo d'Eu “deveriam ser separadas de suas molduras e enroladas; da maneira que vieram do Brasil<sup>33</sup>.” Eram elas: as “duas coroações no Brasil, a aparição de Nosso Senhor Jesus-Cristo ao primeiro rei de Portugal e o casamento por procuração de minha sogra em Nápoles pintado para o Brasil.” O conde referia-se aos seguintes quadros: *A Sagração e Coroação de d. Pedro I*, de Jean-Baptiste Debret (1828), *O ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador*, de François-René Moreaux (1842), *O Milagre de Ourique*, pintado por Domingos António de Siqueira (c. 1793) e *Casamento por procuração da imperatriz d. Teresa Christina*, de autoria de Alexandre Ciccarelli (1846). Tratava-se de quadros que, pelos assuntos retratados, faziam memória direta à casa de Bragança, à monarquia brasileira em seus episódios de grande monta, como as duas cenas da coroação, além do entrelaçamento com as tradicionais casas europeias por meio do casamento do segundo monarca com uma Bourbon das Duas-Sicílias<sup>34</sup>. Antes de embarcarem rumo ao exílio, no Brasil, essas pinturas ficavam expostas no Palácio da Cidade: a obra de Ciccarelli era exibido próximo da sala onde ocorriam as sessões do IHGB e as demais figuravam na sala do trono ou em suas proximidades. O próprio jornal do Comércio, por ocasião da coroação de d. Pedro II, dedicaria algumas linhas a elas:

Consta-nos também que a mesa do banquete imperial estará armada durante os sobreditos dias para ser vista pelo publico. A sala do banquete he a nova que se destina para o throno. Provisoriamente se deixou huma grande porta para que os espectadores que não tem lugar dentro desta sala possam gozar da vista do seu monarcha e de SS. AA. II. Esta sala, novamente acabada, não pôde ser pintada por estarem as paredes humidas, mas está forrada de rico papel, e ornada com dous quadros que representão: o primeiro, o fundador da monarchia portugueza, e o segundo, o fundador da monarchia brasileira. Este he do Insigne Debret, e aquelle do mui distincto artista Siqueira, pintor portuguez assaz Illustre e conhecido.

Não podemos deixar de tributar nossos elogios a quem teve a feliz idea de reunir os dous fundadores de duas grandes monarchias no salão em que S. M. I. tem de banquetear-se, tendo á vista as efigies dos heróes que deve imitar.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Testament et Codicille de Son Altesse Royale, Monseigneur Philippe Marie Ferdinand Gaston d'Orleans, Comte d'Eu, en son vivant propriétaire, demeurant à Boulogne-sur-Seine, boulevard de Boulogne n° 67, veuf de Mme Isabelle Christine Leopoldine Augustine de Michele Gabrielle Raphaëlle Gonzague de Bragance, Princesse Imperial du Bresil, Comtesse d'Eu, décédé en mer à bord du “Massilia” le 28 auot 1922, déposés chez Me Fontana, notaire à Paris, le 3 Novembre 1922. Arquivo Histórico do Musée Louis-Philippe, Eu, Normandia, França. Agradeço a Alban Duparc pela interlocução constante sobre esse documento.

<sup>34</sup> De todos esses, apenas *O Milagre de Ourique*, de Domingos Sequeira, trazido ao Brasil pela corte portuguesa em 1808, permaneceu no castelo d'Eu. A obra tem por tema a aparição de Cristo a Afonso Henriques (Afonso I) momentos antes da batalha de Ourique contra os mouros, que teria lhe garantido a vitória. Vide FRANÇA, José-Augusto. *Le Miracle d'Ourique*. In: **Mélanges dédiés à Madame la Comtesse de Paris à l'occasion de 80ème anniversaire**. 21ème Conférences données au Château d'Eu de 1981-1991. Eu: Edition des Amis du Musée Louis-Philippe, 1991. A respeito da tela de Ciccarelli que ingressou no Museu Imperial em 1964, conferir LIMA, Valéria. Alessandro Ciccarelli e a tela “Casamento por procuração da Imperatriz D. Teresa Cristina”: um ensaio interpretativo. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (orgs). **Oitocentos: arte brasileira do Império à República**.

<sup>35</sup> JORNAL do Commercio, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 177, terça-feira, 13 jul. 1841, p. 3, 1ª coluna.

A partir do modo como essas pinturas eram expostas, na escolha de aproximá-las, buscava-se conformar narrativas visuais entorno do monarca, de sua linhagem, dos modelos a serem seguidos por ele com o intuito da legitimação de seu poder. Quando da desmontagem do regime monárquico em fins de 1889 e da transferência das obras para a França, essas peças passavam a ser repositórios visuais que ancoravam a memória do império não mais vigente, destinadas a evocar o passado, não só político do distante Brasil, mas dos próprios moradores que miravam cotidianamente seus olhos para tais obras dentro do castelo d'Eu. Em um paralelo desavisado com Ítalo Calvino, restava somente a armadura vazia do cavaleiro medieval enquanto símbolo de um tempo que não mais existia, mas almejava ser recomposto/reverenciado a partir de seus restos<sup>36</sup>.

D. Pedro de Orléans e Bragança, príncipe do Grão-Pará, após a morte de seu pai, manteve a construção como lugar de recordação de sua família na França, mas já com um trânsito maior entre Eu e Rio de Janeiro, dada a permissão de retorno ao Brasil, possibilitada pela revogação da lei do exílio na década de 1920. Com a sua morte repentina, em 1940, e de sua esposa, em 1951, os herdeiros do primogênito da princesa aceitariam a oferta de Francisco Assis Chateaubriand para a compra do castelo<sup>37</sup>. O empresário e jornalista<sup>38</sup>, antes de dissociar a memória da residência da família imperial no exílio, fazia dela a “Sociedade de Estudos D. Pedro II”, criada com o intuito de subvencionar pesquisas sobre a história do Brasil, por meio da coleta de documentos dispersos na Europa<sup>39</sup>. Essa “Fundação” seria uma espécie de sede para o deslanchar dos projetos de Chateaubriand, que tinham na França um centro político de interesse, ao menos desde o fim da Segunda Guerra. Logo após a venda, ficou acertado entre as partes que seriam “retirados pelos Príncipes os objetos mais intimamente ligados à família ou que, de mais perto, lhes falassem a tradição<sup>40</sup>”.

Desde o momento da compra do castelo, a galeria formada no *grand hall* já não existia mais, uma vez que, por decisão dos herdeiros do príncipe do Grão-Pará, parte das obras haviam retornado ao Brasil. O quadro da Coroação havia, por seu turno, sido transferido para a *salle à manger*, reservada anteriormente para os banquetes da família e de seus convidados. Durante os anos em que a Sociedade ali permaneceu,

---

<sup>36</sup> CALVINO, Ítalo. **O cavaleiro inexistente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>37</sup> Para a relação de Chateaubriand com os descendentes dos Orléans e Bragança, cf. ORLÉANS e Bragança, Isabel de. **De todo coração**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, (1978) 1983.

<sup>38</sup> MORAIS, Fernando. **Chatô: O rei do Brasil**. A vida de Assis de Chateaubriand, um dos brasileiros mais poderosos deste século. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

<sup>39</sup> CYTRYNOWICZ, Monica Musatti. **A trajetória de Max Lowenstein como Mecenaz**: Masp, museus regionais e sociedade Pedro II. São Paulo: Narrativa Um, 2021.

<sup>40</sup> Ofício de Manuel Diegues Junior, Diretor Geral do DAC, ao Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores. “Quadro Coroação de D. Pedro II”. 24 de março de 1975. Processo 122-1975. Setor de Museologia/ Museu Imperial de Petrópolis.

dos poucos registros existentes sobre o quadro, sabe-se que Chateaubriand o manteve pendurado na mesma sala de refeições, como deixaram os herdeiros da princesa Isabel. Em matéria para a imprensa, o historiador Mozart Monteiro, em suas observações sobre a visita à antiga residência da família imperial no exílio, em 1954, não deixou de observar, por exemplo, que “Na atual sala de jantar do castelo, é digno de nota, um quadro que representa a coroação de D. Pedro II<sup>41</sup>.” A pintura se mantinha disposta ao olhar dos convivas do empresário no lugar principal de recepção, de promoção de inúmeros banquetes ofertados à intelectuais e a políticos brasileiros e franceses, dentro da construção secular. Essa maneira de exibir o quadro não deixava, portanto, de reafirmar a nova função do castelo, que, como homenagem ao monarca que nunca ali viveu, sediava a “Sociedade de Estudos Históricos D. Pedro II.”

Conforme o inventário do castelo datado de 1954, o quadro da “Coroação” dividia espaço ainda, dentro da sala de jantar, com outra obra assinada por François-René Moreaux. Tratava-se do retrato em grupo da família imperial, com d. Pedro II, em destaque de pé, ao lado da imperatriz Teresa Cristina, sentada, e das duas princesas, Isabel e Leopoldina, ainda crianças [Figura 4].<sup>42</sup> Datada de 1847, a obra, anteriormente disposta no palácio de São Cristóvão, apresentava a família imperial reunida no âmbito do privado da Quinta da Boa Vista<sup>43</sup>.

No interior do castelo d’Eu, que reunia as reminiscências dos Orléans e Bragança no exílio, a presença desse retrato poderia, mais uma vez, remeter à memória familiar dos moradores; memória essa que, por sua vez, também se misturava à nacional brasileira. Tanto o retrato em grupo quanto o quadro da Coroação convergiam para essa dupla função memorialística reforçada pela visualidade mobilizada naquele espaço da morada do exílio. Se a presença do quadro de grandes dimensões poderia acenar para a devoção à estrutura monárquica; o retrato em grupo, por sua vez, acenava para a dimensão privada da família, da qual descendia aqueles que habitaram a residência até inícios da década de 1950. Na reunião das duas pinturas, juntava-se os dois “corpos do rei” – físico e político – de Pedro II<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> MONTEIRO, Mozart. Letras históricas em visita ao Castelo D’Eu. *O Jornal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 10274, domingo, 7 mar. 1954, p. 1-2.

<sup>42</sup> O retrato é identificado no inventário pelo número 288, da seguinte maneira “Un tableau ‘Dom Pedro II à sa famille’”, e avaliado em 15.000 francos. Cf. Grande Salle à Manger. *In: Vente de meubles par leurs A. I. R les Princesses et Princes D’Orleans et Bragance a la société d’Études Historiques Dom Pedro II*. 11 maio 1954, p. 26. Cota R 1909 Château – Acquisition – Association du château. Archives Communales d’Eu, Eu, Normandia.

<sup>43</sup> Ao retornar ao Brasil, em 1968, esse retrato passa a integrar a coleção Sociedade Estudos Históricos D. Pedro II no Museu Imperial.

<sup>44</sup> KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei*: um estudo sobre teologia política medieval. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



**Figura 4:**  
François-René Moreaux. **Família Imperial**, 1847.  
Óleo sobre tela, 117 x 120 cm. Museu Imperial, Petrópolis.

Em 9 de maio de 1962, o castelo saía do domínio da instituição criada por Assis Chateaubriand e passava à cidade d’Eu. No mesmo ano da compra, uma listagem foi feita, datada de 22 de junho, para indexar as obras provenientes do Brasil e que deveriam ser de lá retiradas. Dentre as cinquenta enumeradas, constava o quadro *Coroação de Dom Pedro II*, de Moreaux, que permaneceu na *salle à manger*. Ao constar o nome na lista, ele foi descrito como em “mal estado, restaurável”.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> “Objetos que, na opinião do Dr. Nehemias Gueiros, em exame local, entram na classificação de objetos *mobilieres historiques interessants l’histor[e] du Brésil*”, ou, *des collections se rapportant à l’histoire du Brésil*, excluídos da venda.” Arquivo Museológico do Museu Imperial, Processo 451-1968.

Soube-se, graças a essa listagem, que “o que se excluiu da venda foi o que se ligasse à família imperial brasileira, isto é, o que não se relacionasse diretamente com o Rei Luiz Felipe e com o conde d’Eu [...]”<sup>46</sup>. Nessa escolha, a memória dos Orléans, e de seu elo com o castelo, era a que se desejava ser mantida e não embarcada de volta ao Brasil.

O arquivo do Musée Louis-Philippe preserva uma fotografia, de autoria desconhecida e não datada, feita do retrato da família imperial, pintado por Moreaux [Figura 5]. Tal registro parece fazer parte de uma série de outras fotografias realizadas com o intuito de documentar os objetos artísticos e históricos do período monárquico, agrupados sob a rubrica de “excluídas da venda”, em conformidade com a listagem de 1962. Pelo registro fotográfico, pode-se ainda identificar a frágil situação do retrato que apresenta furos e desgastes da camada pictórica; marcas do tempo que revelam a conturbada trajetória dessas obras<sup>47</sup>.



**Figura 5:**  
Autoria desconhecida. **Fotografia do quadro Família Imperial**, de François-René Moreaux, c. década de 1950. Arquivo Histórico do Musée Louis-Philippe, Eu, Normandia.

Guilherme de Figueiredo, adido cultural do Brasil na França e homem próximo de Chateaubriand, foi o encarregado de ir até a cidade de Eu para a negociação do retorno das obras ao Brasil. As intermediações datavam já de inícios de 1968, conforme ofício possivelmente assinado pelo prefeito d’Eu, *Monseieur* Allard e remetido ao funcionário da embaixada brasileira:

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>47</sup> Cf. LIMA JUNIOR, Carlos. O Império em mal estado: o frágil retorno das pinturas históricas ao Brasil. In: CASTRO, Vera Marisa Pugliese; VERAS, Eduardo Ferreira; REINALDIM, Ivair Junior; KERN, Daniela Pinheiro Machado; SILVA, Fernanda Pequeno da; IPANEMA, Rogéria Moreira de. COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 42, 2022, Porto Alegre. **Anais do 42º Colóquio...** Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022b].

EU, 4 de janeiro de 1968  
 Prefeito da Cidade da EU

Sr. GUILHERME FIGUEIREDO  
 Adido Cultural  
 Embaixada do Brasil  
 45, Avenue Montaigne  
 Paris (8ème)

Senhor Adido Cultural,

É evidente que o senhor poderá providenciar a retirada dos objetos históricos do Château d'Eu, avisando-nos com alguns dias de antecedência.

Não consegui fazer uma lista.

Parece que esses objetos incluem: a grande pintura da coroação, várias pinturas de imperadores e imperatrizes brasileiros, livros brasileiros e a carcaça carruagem no saguão de entrada.

Você próprio poderia se informar se essa lista está correta?

[...]

Espero que os vínculos entre a cidade de Eu e o Brasil permaneçam bem vivos. Gostaria até mesmo que um ou dois cômodos do Château fossem permanentemente dedicados ao Brasil.

Queira acreditar, Senhor Adido Cultural, nos meus sentimentos muito devotos.<sup>48</sup>

É bem provável que essa listagem, hoje preservada no Arquivo do Setor de Museologia do Museu Imperial, seja aquela que norteou a identificação das obras que deveriam retornar ao Brasil. No ofício acima, apesar de estar mencionado “o grande quadro da Sagração” entre os objetos artísticos e históricos, é possível que o missivista estivesse se referindo à pintura *A Sagração e Coroação de d. Pedro I*, de autoria de Jean-Baptiste Debret, datada de 1828 e que, antes de ser disposta na biblioteca do castelo, fora exibida no

---

<sup>48</sup> Carta não assinada, mas provavelmente escrita por Pierre Allard, prefeito da cidade de Eu, a Guilherme de Figueiredo. 4 de janeiro de 1968. Cota R 1909 Château – Acquisition – Association du château. Archives Communales d'Eu, Eu, Normandia. No original:

EU, le 4 Janvier 1968

Le Marie de la Ville d'Eu

Monsieur GUILHERME FIGUEIREDO

Attaché Culturel

Ambassade du Brésil

45, Avenue Montaigne

Paris (8ème)

Monsieur l'Attaché Culturel,

Il est bien entendu que vous pourrez faire prendre, en nous prévenant quelques jours à l'avance, les objets historiques se trouvant au Château d'Eu.

Je n'ai pu en établir la liste.

Ces objets semblent comprendre : le grand tableau du Sacre, plusieurs tableaux d'Empereurs et d'Impératrices du Brésil, des livres brésiliens, la carcasse de carrosse se trouvant en entrant.

Pourriez-vous vous renseigner de votre côté et voir si cette liste est bien exacte.

[...]

Je souhaite que les liens entre la Ville d'Eu et le Brésil soient toujours très vivants. Je voudrais même qu'une ou deux salles du Château soient, en permanence, consacrées au Brésil.

Veuillez croire, Monsieur l'Attaché Culturel, à mes sentiments très dévoués.

Paço da Cidade durante a vigência do Império. Essa pintura, como veremos mais a frente, foi repatriada ao Brasil em 1969<sup>49</sup>.

Após a compra do imóvel pelo governo francês em 1962<sup>50</sup>, no jogo de seleção das múltiplas memórias<sup>51</sup> que, ao longo da sua secular existência, o castelo comportou, optou-se pelo culto à lembrança do rei Louis-Philippe, naquela residência que tinha sido privada à sua família entre as décadas de 1820 e 1840. Assim, em 1973, foi aberto ao público o *Musée Louis-Philippe, le Château d'Eu*. Mesmo tendo sido deixado no castelo após a realização da venda do imóvel pelos descendentes do príncipe do Grão Pará a Assis Chateaubriand, o quadro de Moreaux parecia pouco atender aos novos rumos do museu, dedicado ao último rei dos franceses.<sup>52</sup> Ademais, no momento de sua repatriação em 1975, os agentes envolvidos no Brasil promoveram a “sacralização” do quadro, revestindo-o de aura enquanto monumento da nação que estava esquecido e precisava ser reabilitado.<sup>53</sup> *O ato da Coroação* deixou a antiga morada da família no exílio com destino ao palácio de veraneio de d. Pedro II, convertido em Museu Imperial para ser o “guardião” da memória da monarquia, na República.

### **A visada da Ditadura para a Monarquia: o quadro repatriado e os usos públicos do passado**

A retirada do quadro da antiga habitação da família imperial no exílio teria sido impulsionada pelas efemérides de 150 anos de nascimento de d. Pedro II, a serem celebradas no ano de 1975. No bojo do preparo das comemorações, a iniciativa partiu do próprio diretor do Museu Imperial, Lourenço Luís Lacombe, que, para isso, recorreu a figuras ligadas ao poder público. Entre eles estava Manuel Diegues Junior, diretor geral do Departamento de Assuntos Culturais, ligado ao Ministério da Educação e Cultura, que faria os trâmites com a embaixada brasileira. Em ofício encaminhado à Brasília, Diegues Junior explicou a sua interlocução com o diretor do Museu: “[...] acabo de ter conhecimento, pelo Diretor do Museu Imperial, Professor Lourenço Luiz Lacombe, da existência no Castelo d’Eu, França, de uma tela de Moreaux, representando a Coroação de D. Pedro II.”<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> Analisei com bastante vagar a trajetória desse quadro em LIMA JUNIOR, Carlos. “A Sagração e Coroação de d. Pedro I”, de Jean-Baptiste Debret: sobre a trajetória de uma pintura histórica. *Almanack*, Guarulhos, v. 29, 2021.

<sup>50</sup> A documentação consultada nos arquivos franceses pouco deu indícios para se compreender a tardia saída do quadro de Moreaux do castelo d’Eu. No inventário de 1962, a pintura não é citada, como ocorre com o de 1954.

<sup>51</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

<sup>52</sup> DUHAMEL, Jean. *Comment fut sauvé le chateau d’Eu*. (1951-1962). Exemplaire n. 60, 1963.

<sup>53</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

<sup>54</sup> 24 de março de 1975. Processo 122-1975. Setor de Museologia/ Museu Imperial de Petrópolis. Devo um agradecimento à Ana Luísa Camargo, museóloga do Museu Imperial, por toda a disponibilidade em compartilhar comigo aspectos variados da trajetória do quadro da coroação de d. Pedro II.

Tanto Diegues Junior quanto Lacombe eram membros do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), uma das instituições cariocas fundadas durante o Império e que tinha Pedro II como patrono. O IHGB, ao lado do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional, encabeçaria as atividades celebrativas em torno da figura do segundo imperador. Essas três instituições promoveriam agendas próprias, bastante laudatória sobre o legado de Pedro II, com edição de selos comemorativos, cunhagem de moedas, ciclos de palestras e exposições. Já o Museu Imperial estaria a cargo dos festejos com a reabertura do prédio, cujas reformas estavam previstas para serem finalizadas até 2 de dezembro de 1975, apostando no sucesso da exibição do quadro da coroação pintado por Moreaux. Era a imagem do monarca supostamente “magnânimo”, de personagem ilibada, resignada diante do exílio, que passava a ser evocada nas comemorações, em afinidade com àquela política de memória ufanista do período ditatorial em torno do passado pátrio e de vultos tidos por proeminentes.

Vale observar que a tomada de decisão de Lourenço Luís Lacombe em relação à posse do quadro da “Coroação” destinado ao Museu Imperial não se dava por impulso próprio. Como já mencionado, os objetos artísticos e históricos referentes ao período do Brasil Imperial, e que se encontravam no castelo d’Eu, foram de lá retirados em 1968 a partir das tratativas de Guilherme de Figueiredo<sup>55</sup>. Tal iniciativa atendia a um desejo expresso de Assis Chateaubriand, que se encontrava com a saúde bastante debilitada e que veio a falecer naquele mesmo ano. A intenção para que parte da coleção fosse enviada para Petrópolis aparece de maneira explícita em um ofício assinado por Pierre Bonnard, um dos membros da Sociedade de Estudos Históricos Dom Pedro II ao prefeito da cidade d’Eu:

Sociedade de Estudos Históricos Dom Pedro II  
Sociedade anônima com capital de 45 milhões de francos

Saint Hubert  
Marlotte 77

Maître Allard,  
Notaire Eu 80  
Senhor,  
Acabo de receber uma carta do Sr. Guilherme de FIGUEIREDO, Adido Cultural da  
Embaixada do Brasil, informando-me sobre a visita que fez a V.Sa., acompanhado do

---

<sup>55</sup> Guilherme de Figueiredo (1915-1997), ator e dramaturgo brasileiro, escrevia com frequência nos jornais de Chateaubriand, inclusive sobre as suas memórias vividas no castelo d’Eu enquanto adido cultural do Brasil na França. Quando da morte de Chateaubriand, em 1968, ficou incumbido de trazer ao Brasil os objetos que permaneciam no interior da antiga “Fundação de Estudos Históricos D. Pedro II”. Vide FIGUEIREDO, Guilherme. **Rue de Tilsitt**. Romance. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Sr. Carlos Risini, ex-Acionista, Jornalista-Historiador<sup>56</sup>, a respeito de objetos relativos à História do Brasil e que se encantou com a recepção que V.Sa. lhes dispensou. Ele me pede que lhe envie esta carta para confirmar, na minha qualidade de liquidante da Sociedade de Estudos Históricos Dom Pedro II, que, de acordo com as disposições da escritura de dissolução da Sociedade datada de 9 de maio de 1962, os objetos relativos à História do Brasil e localizados no Château d'EU sejam excluídos da venda e destinados, de acordo com os desejos do Sr. Assis CHATEAUBRIAND, ao Museu [sic] da Cidade de Petrópolis.

Agradecidamente,

Sr. P. Bonnard  
Marlotte 77<sup>57</sup>

Criado em 1940, como parte das políticas de Getúlio Vargas, o Museu Imperial, aberto ao público em 1943 e instalado no antigo palácio de veraneio do segundo monarca, em Petrópolis, tinha por finalidade “recolher, ordenar e expor objetos de valor histórico ou artístico referentes a fatos e vultos dos reinados de D. Pedro I e, notadamente, de D. Pedro II.”<sup>58</sup> Tratava-se de repertoriar, classificar e indexar obras dispersas do período imperial e de inseri-las em uma narrativa edulcorada, afeita ao

---

<sup>56</sup> Carlos Rizzini, jornalista bastante atuante no Diários Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand, foi, ao lado de Guilherme de Figueiredo, responsável pela retirada das obras referentes ao período imperial do castelo d'Eu. A respeito da trajetória de Rizzini, cf. DIAS, Paulo da Rocha. **O amigo do rei**: Carlos Rizzini, Chatô e os Diários Associados. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

<sup>57</sup> Ofício de Pierre Bonnard para o prefeito Allard, s.d. Cota R 1909 Château – Acquisition – Association du château. Archives Communales d'Eu, Eu, Normandia. Para a pesquisa neste arquivo em Eu contei com as orientações do Sr. Pascal Demouchy, a quem muito agradeço. No original:

Société d'Études Historiques Dom Pedro II  
Société Anonyme au capital de 45 millions de Francs  
Saint Hubert  
Marlotte 77  
Maître Allard,  
Notaire Eu 80  
Maître,

Je viens de recevoir de Monsieur Guilherme de FIGUEIREDO, attaché Culturel à l'Ambassade du Brésil, une lettre m'informant de la visite, accompagné de Monsieur Carlos Risini, ancien Actionnaire, Journaliste-Historien, qu'il vous a faite concernant les objets relatifs à Histoire du Brésil, il a paru enchanté de la réception que vous leur avait réservée.

Il me demande de vous adresser cette lettre pour vous confirmer, en ma qualité de Liquidateur de la Société d'Études Historiques Dom PEDRO II, que selon les dispositions de l'acte de dissolution du 9 Mai 1962 de la Société, les objets relatifs à l'Histoire du Brésil et se trouvant au Château d'EU étaient exclus de la vente et destinés, suivant la volonté de Monsieur Assis CHATEAUBRIAND, au Musée [sic] de la Ville de Pétrópolis.

Veuillez agréer, Maître, l'assurance de ma considération distinguée.

Monsieur P. Bonnard  
Marlotte, 77

<sup>58</sup> AZEVEDO, Claudia Soares. O Museu Imperial e a celebração da monarquia brasileira. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (org.) **Futuro do pretérito**: escrita da história e história do museu. 1ª ed. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/ Expressão Gráfica Editora, 2010, p. 414. Sobre a criação desse museu na esteira da plataforma nacionalista de Vargas, vide o trabalho pioneiro de WILLIAMS, Daryle. **Culture War in Brazil**. The First Vargas Regime. Duke University Press, 2001, p. 135-191.

projeto fortemente nostálgico sobre o passado imperial<sup>59</sup>. Para tanto, no interior do prédio, ambientes foram “recriados”, dentro da formulação dos *period rooms*<sup>60</sup>, a partir da junção de objetos provenientes de acervos públicos e privados para lá reportados. O propósito de seus idealizadores era menos problematizar o histórico da antiga propriedade de veraneio do monarca e de sua família, do que recompor espaços que reportassem à antiga vida política e social da Corte, como a sala dos Diplomatas, a do Senado e, inclusive, a do Trono, que jamais existiu naquela residência privativa de Pedro II. Dessa instituição participariam figuras próximas ao poder público, como o seu primeiro diretor Alcindo Sodrê, que tinha sido prefeito de Petrópolis, e personalidades fortemente ligadas ao ambiente intelectual carioca, como Francisco Marques dos Santos e Lourenço Luís Lacombe, diretores que vieram depois de Sodrê e ficaram por longos anos à frente da instituição, sendo responsáveis pela continuidade do projeto de memória sobre o Império brasileiro.<sup>61</sup>

Conforme insistiria o próprio Diegues Junior junto à embaixada de Brasília, a volta do quadro ao Brasil naquele ano de 1975 era oportuna, dada as proximidades dos 150 anos do monarca Pedro II. O ofício transcrito abaixo, apesar de um tanto longo, esclarece particularidades da trajetória da tela que, pelo teor do escrito, parecia ser considerada de paradeiro desconhecido até aquele momento.

Diretor Geral do DAC  
Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores  
Quadro da Coroação de D. Pedro II

Exmo. Sr.

Acabo de ter conhecimento, pelo Diretor do Museu Imperial, Professor Lourenço Luis Lacombe, da existência no Castelo d'Eu, França, de uma tela do Moreaux, representando a Coroação de D. Pedro II.

---

<sup>59</sup> Aspecto já assinalado por SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museu Imperial: a construção do Império pela República*. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, p. 115-135, 2009; FAGUNDES, Luciana Pessanha. **Do exílio ao panteão**: D. Pedro II e seu reinado sob olhares republicanos. Curitiba: Editora Prismas, 2018.

<sup>60</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. **Anais do Museu Paulista**, v. 2, 1994.

<sup>61</sup> Francisco Marques dos Santos (1899-1975) era antiquário e colecionador, bastante atuante desde os primeiros momentos da criação do Museu Imperial na década de 1940. Publicou um dos principais estudos sobre o “Leilão do Paço”, ocorrido em 1890, no primeiro volume do Anuário do Museu Imperial (1940). Já Lourenço Luís Lacombe (1914-1994) sucedeu a Marques dos Santos na direção da instituição e permaneceu no ofício de 1967 até 1990. Antes disso, atuou no museu como Pesquisador Especializado (1940-1946) e Chefe da Divisão de Documentação (1946-1967). Publicou uma série de estudos relativos ao período imperial. Conferir, entre outros de sua autoria: “História do Museu Imperial” lançado em 1990. A respeito da trajetória de Marques dos Santos, cf. LENZI, Maria Isabel Ribeiro. **“Para aprendermos história sem nos fatigar”**: a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez. Tese (Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em História), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2013; SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Figurações do passado em ação: acervamentos fotográficos na família Ferrez*. **Acervo**, [S. l.], v. 36, n. 2, p. 1-33, 2023. Para dados maiores sobre Lacombe, vide <https://ihp.org.br/?p=3124>. Acesso em: 5 jan. 2024.

Esse quadro fez parte da pinacoteca do Imperador, levada para a Europa com o exílio do Monarca e conservada naquele castelo do Norte da França, pela Princesa Isabel e seus descendentes.

Com a posterior venda da propriedade do jornalista Assis Chateaubriand, para transformá-la num centro de estudos brasileiros (Fundação D. Pedro II) foram retirados pelo Príncipes os objetos mais intimamente ligados à família ou que, de mais perto, lhes falavam da tradição.

Deixaram, porém, no Castelo muitas peças históricas, bem como algumas telas que, pelo seu desmedido tamanho, não cabiam nas residências dos Príncipes. Um exemplo disso foi o grande quadro de Debret, representando a coroação de D. Pedro I, hoje conservado no Palácio do Itamaraty, de Brasília.

Quando cessou suas atividades a Fundação D. Pedro II, e foi o Castelo vendido à Marie de Eu, ficou acertada entre as partes interessadas a volta ao Brasil dos objetos brasileiros que ainda ali se achavam. Desse mister foi incumbido o nosso Adido Cultural em França, o escritor Guilherme de Figueiredo, que percorreu em grande atenção o Castelo, relacionando as aludidas peças logo remetidas ao Brasil, onde se encontram no Museu Imperial, e bem assim vários volumes encadernados, recolhidos à biblioteca do Itamaraty.

Faltava, porém, o grande quadro da coroação de D. Pedro II, que não se encontrava com nenhum dos descendentes da Princesa Isabel, nem fora removido para o Brasil. Agora – e o momento é propício, por estarmos comemorando o sesquicentenário do Imperador – teve conhecimento o citado Diretor do Museu Imperial da permanência no Castelo d’Eu da famosa tela.

Eis porque me dirijo a V. Exa. Solicitando estudar a possibilidade de ser removida para aquele Museu do Império o importante quadro histórico.

Estou certo de que Vossa Excelência há de compreender o interesse da vinda para o Brasil dessa tela no ano em que festejamos o sesquicentenário do nascimento de D. Pedro II, tela que nenhuma ligação tem a história de França, a cujo governo pertence agora a velha propriedade de Eu.

Aproveito a oportunidade para apresentar os protestos de estima e consideração.

Manuel Diegues Junior

Diretor<sup>62</sup>

Quatro meses depois das decisões tomadas a partir das intermediações realizadas pela Embaixada brasileira em Paris, “o Prefeito da cidade d’Eu colocou à disposição do governo brasileiro a tela de Moreaux representando a Coroação de D. Pedro II<sup>63</sup>”. Dada a urgência de ser enviada ao Brasil para compor as solenidades do Sesquicentenário de nascimento do imperador, o quadro seria despachado, por via aérea<sup>64</sup>. A documentação sobre o quadro preservado no setor de museologia do

---

<sup>62</sup> Ofício de Manuel Diegues Junior, Diretor Geral do DAC, ao Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores. “Quadro Coroação de D. Pedro II”. 24 de março de 1975. Processo 122-1975. Setor de Museologia/ Museu Imperial de Petrópolis.

<sup>63</sup> Telexograma. Francisco de Assis Grieco, chefe do Departamento de Cooperação Cultural Científico e Tecnológico, ao Diretor Geral do DAC, Manuel Diegues Junior, Brasília, D.F 10.VII. 1975. Processo 122-1975. Setor de Museologia/ Museu Imperial de Petrópolis.

<sup>64</sup> Telex n. 200/ 75. Joaquim da Costa Pinto Netto. Diretor do Adjunto na ausência do Diretor Geral do DAC, ao Chefe do Departamento de Cooperação Cultural Científica Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores, Francisco de Assis Grieco. Distrito Federal, Brasília, 17.7.75. Processo 122-1975. Setor de Museologia/ Museu Imperial de Petrópolis.

Museu Imperial não possui maiores dados sobre o momento da entrega definitiva da obra à instituição de Petrópolis.

Vale observar que a pintura identificada apenas como “*tableau: Couronnement de Don Pedro, empereur du Brésil*” consta até os dias atuais na *plateforme ouverte du patrimoine*, ligada ao Ministério da Cultura da França. Na base digital é atribuída a sua guarda à “*propriété de la commune*” e com relação direta ainda ao castelo d’Eu<sup>65</sup>. Tais dados põem em relevo as informações desconstruídas sobre a propriedade do quadro que se encontra em Petrópolis e revelam os meandros entorno das negociações entre o Brasil e a França naquele momento da sua repatriação.

Apesar dos primeiros alardes de seu retorno, a obra de Moreaux não recebeu maiores atenções por parte da imprensa que, ao detalhar a agenda dos festejos, sequer mencionou sua presença na exposição recém-inaugurada.<sup>66</sup> Sabe-se, no entanto, que houve uma intervenção na pintura em 1975, quando se aplicou *pentox* no chassi e na moldura com o objetivo de sanar a infestação de cupins, o que leva a pensar que de fato a obra foi preparada para a sua exposição.<sup>67</sup> O arquivo do setor de museologia do Museu Imperial possui, ainda, alguns registros fotográficos da tela, possivelmente feitos após o seu restauro. Em um deles, pode-se vê-la apoiada no chão e sem a moldura. [Figura 6].

Apesar de receber o chefe ditatorial Ernesto Geisel na solenidade do dia 2 de dezembro no Museu – data que marcava as celebrações do nascimento do monarca – as obras no edifício, iniciadas seis meses antes, ainda não estavam concluídas, sendo previstas somente para maio do ano seguinte. Como destacou um dos articulistas: “algumas salas já estão prontas, mas o diretor do museu disse que só abrirá a mostra ao público quando todo o trabalho de recuperação estiver concluído<sup>68</sup>.” Na ocasião, reuniram-se o ditador Geisel, representante do poder militar, e membros da família imperial na pessoa de d. Pedro Gastão, bisneto de d. Pedro II que vivia em Petrópolis, como que a “oficializarem” os festejos; espécie de encontro simbólico entre passado e presente, representados a partir dos dois, tendo por fundo a antiga casa do monarca ali celebrado, (re)configurada como cenografia da memória do Império pelo Estado brasileiro.

---

<sup>65</sup> Disponível em: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM76003355>. Acesso em: 4 jan. 2024.

<sup>66</sup> De acordo com Raul Lima, diretor do Arquivo Nacional: “O público, por exemplo, não está informado de que estamos fazendo voltar ao Brasil expressões do nosso patrimônio cultural que andavam pelo exterior, como o célebre quadro de Moreaux sobre a sagração de Pedro II”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 115, domingo, 1 de agosto de 1976. Caderno B, p. 9.

<sup>67</sup> A partir de um ofício datado de 2 de agosto de 1991, quase vinte anos após a entrada da tela no Museu, a restauradora da instituição faz referência a uma intervenção na pintura em 1975 quando aplicou-se *pentox* no chassi e na moldura com o objetivo de sanar a infestação de cupins. Seis anos depois, em 1997, o quadro passaria por outra intervenção preventiva, mas por falta de verba, apenas haveria a retirada do verniz oxidado. Vide Processo 1975. AIMI, Petrópolis. Ofícios 02/08/1991 e 14/02/1997.

<sup>68</sup> GEISEL abre em Petrópolis mostra sobre Pedro II. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 239, quarta-feira, 3 dez. 1975, p. 14. 1º Caderno.



**Figura 6:**  
A autoria desconhecida. **Fotografia do quadro do O ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador, sem a moldura e disposto no chão, em uma das salas do Museu Imperial.**  
Papel. Arquivo Histórico do Museu Imperial, Petrópolis.



**Figura 7:**  
**O discurso do General Geisel no Museu Imperial por ocasião das celebrações dos 150 anos de nascimento de d. Pedro II, 1975.** Fotografia, 17,6 x 23,4 cm. Foto 033, pasta 1975. Arquivo do setor de museologia do Museu Imperial, Petrópolis.

Em notícia veiculada na imprensa, Geisel teria pronunciado em seu discurso, diante de um retrato de d. Pedro II, pintado pelo irmão de François-René Moreaux, Auguste [Figura 7], que “o país enquanto vive com realismo, ‘um presente difícil e cheio de problemas’, recorda o passado ‘pois é nele que vamos encontrar as fontes inspiradoras de nossas atividades.’”<sup>69</sup> Aí estava mobilizado um passado supostamente áureo, tendo a frente um líder “exemplar” que a Ditadura desejava resguardar para si. Diferentemente das efemérides dos 150 anos da Independência, ocorridas três anos antes, durante as quais o governo de Médici utilizou-se da data para celebrar a própria Ditadura, ligando o passado ao presente no sentido de vislumbrar um suposto futuro promissor para a nação em festa, naquelas celebrações do Sesquicentenário do nascimento do monarca em 1975, as fissuras do regime ditatorial se faziam sentir nas próprias palavras de Geisel.

As efemérides também não estariam livres de “ruídos”, já que voltar ao passado trazia um certo constrangimento por rememorar a saída do monarca em novembro de 1889, conduzida justamente pelos militares, a mesma categoria que assumia o poder do país naquele momento. O retrato de d. Pedro II escolhido para figurar no selo especialmente idealizado para os festejos, talvez fosse sintoma desse “incomodo” imposto pelo presente na visita ao passado. Entre tantas obras que registraram a sua efígie, escolheu-se justamente aquele em que o imperador estava fardado com o uniforme da Marinha (e não com o do exército), produzido por Manuel Poluceno Pereira da Silva e que já integrava a coleção do Museu Imperial.

Naquela ocasião das efemérides, outro quadro referente à coroação de d. Pedro II também seria inaugurado, após criterioso restauro feito por Nicolau Del Negro e por sua equipe no Museu Histórico Nacional<sup>70</sup>. Tratava-se da pintura de autoria de Manuel de Araújo Porto Alegre [Figura 8] que, diferentemente da de Moreaux, não foi despachada para a França quando do ocaso do Império e que, como bem demonstra Letícia Squeff, teria tido uma trajetória não menos conturbada do que aquela de autoria do artista francês.<sup>71</sup> Encomendada em 1842 pelo Conselheiro Paulo Barbosa, *Coroação de D. Pedro II* era destinada ao palácio da Cidade, mas, após diversos infortúnios, não chegou a ser concluída pelo pintor. Em 1907, por iniciativa de Vicente Piragibe, diretor do Correio da Manhã, a tela foi transferida do palácio do Comércio, local onde Porto-Alegre preparava a tela antes de abandoná-la, para a Escola Nacional de Belas Artes, onde chegou a ser exposta. Anos mais tarde, Max Fleuiss, secretário perpétuo do IHGB, a encontrou dobrada no porão da Escola, deslocando-a agora para o IHGB. Dada as proximidades

---

<sup>69</sup> JORNAL do Brasil, Rio de Janeiro, n. 239, quarta-feira, 3 dez. 1975, p. 1.

<sup>70</sup> 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*, v. 26, 1975.

<sup>71</sup> SQUEFF, *op. cit.*, 2007.

das celebrações do Sesquicentenário de d. Pedro II, o historiador Pedro Calmon, diretor do Instituto, achou por bem restaurar o referido quadro que se encontrava naquela altura, conforme as observações de Nicolau Del Negro: “escurecido pela ação do tempo; manchas de mofo; ausência de craquele; apresentando rasgões em diversos lugares; tela vincada, evidenciando as marcas deixadas pelo tempo em que a mesma esteve dobrada antes de ser transferida para o I.H.G.B.”<sup>72</sup>



**Figura 8:**  
Manuel de Araújo  
Porto-Alegre. **Coroação  
de d. Pedro II**, 1842  
(inacabada). Óleo s/  
tela, 4,85 x 7,93 cm.  
Instituto Histórico e  
Geográfico Brasileiro.

O quadro ficaria pronto em 2 de abril de 1975, sendo fixado no Salão Varnhagen do Instituto como um documento visual (ainda que inacabado) do período monárquico, diante da presença de Pedro Calmon e do tataraneto de d. Pedro II, d. Pedro Gastão.<sup>73</sup> Ao contrário do que aconteceu no passado, foi a pintura de Araújo Porto Alegre, restaurada e acondicionada em lugar de honra do IHGB, que foi melhor lembrada na ocasião dos festejos de Pedro II, se em comparação ao silêncio em torno da de Moreaux depois de repatriado.

Vale observar que, naquela altura, o Museu Imperial já comportava em sua pinacoteca exemplares significativos de quadros e retratos de gênero históricos relativos ao período imperial brasileiro que para lá foram transferidos de outras instituições cariocas com o apoio do próprio Vargas

<sup>72</sup> DEL NEGRO, Nicolau. Relatório. In: FRANÇA, *op. cit.*, 1975, p. 50.

<sup>73</sup> FRANÇA, *op. cit.*, 1975.

quando de sua fundação em 1940.<sup>74</sup> A pintura de Moreaux completaria a coleção, portanto, fazendo menção direta à entronização do monarca, evento mais solene de qualquer monarquia; regime político incensado pelo museu.<sup>75</sup> A pintura, que exibia d. Pedro II no momento da sua sagração e revestido com todas as insígnias imperiais, para além da importância do tema histórico retratado, serviria, ainda, de validação para as “reliquias” do Império, como a coroa, o cetro, as vestes do segundo imperador e de seu trono – todos preservados igualmente pela instituição<sup>76</sup>.

Da mesma forma como ocorria com os outros museus congêneres brasileiros, como o Museu Histórico Nacional e o Museu Paulista, os quadros históricos preservados pelo Museu Imperial eram tomados por seus agentes à maneira de “janelas para o passado”, supostamente fidedignos ao evento a que se reportavam.<sup>77</sup> Nessa lógica, estavam longe de serem inqueridos enquanto potentes documentos visuais informativos sobre o imaginário que os viu nascer, bem como sobre as especificidades próprias do gênero da pintura de história ao qual respondiam os artistas criadores de tais obras.<sup>78</sup>

Com a atitude de promover o retorno do quadro e inseri-lo no Museu Imperial, é bem provável que o diretor Lacombe evitasse a todo custo que a pintura de Moreaux tivesse por destino outro museu público brasileiro, como ocorreu com *A Sagração e Coroação de d. Pedro I*, de autoria de Jean-Baptiste Debret [Figura 9], que, como já observado, estava também na França e retornou ao Brasil somente em 1969, sendo acervado no Palácio do Itamaraty, em Brasília.<sup>79</sup> Assim como ocorreu com o de Moreaux, o de Debret permaneceria na cidade de Eu logo após a venda do castelo para Assis Chateaubriand na década de 1950. Apenas com a sua morte, em 1968, o traslado ao Brasil da pintura de grandes dimensões ocorreria, e a partir de uma negociação informal entre o filho do empresário, Gilberto Chateaubriand, que

---

<sup>74</sup> Esse é o caso de *Juramento da Princesa Isabel*, de Victor Meirelles e *Proclamação da Independência*, de François-René Moreaux, deslocados do Museu Nacional de Belas Artes, e *Casamento por procuração de D. Pedro II com a Teresa Cristina*, assinado por Alexandre Ciccarelli e remetido da França ao Museu na década de 1960. A respeito dos trânsitos bastante tensos dos quadros históricos entre a diretoria dos museus brasileiros durante a primeira metade do século XX, cf. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Evocação do passado e entendimento da história nacional*. In: GUIMARÃES, RAMOS, *op. cit.*; CASTRO, Isis Pimentel de. **Entre batalhas**: de relíquias ao revival da arte acadêmica. As pinturas históricas e sua relação com a trajetória institucional do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entre 1922 e 1994. 2018. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Ouro Preto, 2018.

<sup>75</sup> Vide PINACOTECA do Museu Imperial. Catálogo. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

<sup>76</sup> Doados pelos membros da família imperial na década de 1940.

<sup>77</sup> COLI, Jorge. Introdução à pintura de história. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 39, 2007. Vide o texto de apresentação desse mesmo volume escrito por Maraliz Christo, organizadora do dossiê “Pintura histórica no Brasil.”

<sup>78</sup> Cf. MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Pintura histórica: documento histórico?* In: **Como entender um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1992; BITTENCOURT, José Neves. *Teatro da Memória: palco e comemoração na pintura histórica brasileira*. **Projeto História**, São Paulo, n. 20, 2000. Para um debate mais atualizado desse gênero da pintura e suas relações com os museus históricos nos últimos 20 anos, vide MARINS, Paulo César Garcez. *Introdução ao dossiê Pintura Histórica no Museu Paulista*. **Anais do Museu Paulista**, n. 27, 2019. Para um contexto mais internacional, cf. HASKELL, Francis. **History and its images**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Além da incontornável publicação de Pierre Sérié que discute as particularidades desse gênero e seus desdobramentos ao longo do século XIX e XX na Europa. Cf. SÉRIÉ, Pierre. **La peinture d'histoire en France: 1860-1900**. Paris: Arthena, 2014.

<sup>79</sup> Cf. LIMA JUNIOR, *op. cit.*, 2021.

naquela altura assumia o posto de embaixador na Inglaterra, e Vladmir Murtinho, também embaixador, na qual ficou decidido que a obra integraria a coleção artística que vinha sendo formada no Palácio do Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília<sup>80</sup>.



**Figura 9:**

Jean-Baptiste Debret. **A Sagração e Coração de d. Pedro I**, 1828. Óleo sobre tela, 380 x 636 cm.  
Palácio do Itamaraty – Ministério das Relações Exteriores, Brasília.

O quadro de Debret, após retornado, demoraria para ser transferido do Rio para o seu destino final, a capital federal. Dada as proximidades dos festejos do Sesquicentenário da Independência, a serem celebrados em 1972, ele passou por um amplo restauro antes de ser incorporado à exposição “Memória da Independência”, organizada pelo governo ditatorial de Médici no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em tempos de efemérides pelos 150 anos da Independência, a pintura de Debret ganhava *status* de documento visual incontestado do episódio da coração de Pedro I, sendo bastante

---

<sup>80</sup> Sob a organização de Wladimir Murtinho, o Itamaraty buscava ser uma “sede-museu” que pudesse reunir exemplares da arte brasileira, e que tinha por seu ápice a arte moderna no interior do edifício projetado por Niemeyer e Lúcio Costa. O quadro de Debret e o estudo de Pedro Américo para *Independência ou Morte!*, finalizado em 1888, eram as obras referenciais, ali na coleção, do século XIX brasileiro. Vide LEÃO, Leandro. Um diplomata-curador para um palácio-museu: Wladimir Murtinho e o Itamaraty em Brasília. *Revista ARA*. São Paulo, v. 6, 2009.

aclamado na imprensa o processo de seu repatriamento, restauração e exibição<sup>81</sup>. Nas palavras de Wladimir Murtinho, era uma relíquia que retornava ao Brasil, impossibilitada de ser visualizada por mais de 100 anos já que encerrada dentro da morada do exílio na França.

Apesar de se tratar de duas pinturas de assuntos semelhantes, sejam eles a coroação dos dois imperadores, ambas foram processadas de maneira distintas no acervo das instituições que passaram a acolhê-las. O quadro dedicado a d. Pedro I ingressava no Itamaraty enquanto exemplar da arte brasileira do século XIX, devedor de um dos gêneros mais elevados da hierarquia acadêmica, como a pintura de história, e idealizado pelo pincel de um dos artistas estrangeiros atuantes nas primeiras décadas do Oitocentos e cujo nome, naquela altura do retorno da tela, já estava consagrado no imaginário nacional em função da sua produção visual sobre o passado brasileiro<sup>82</sup>. No caso da pintura da coroação do segundo imperador, era menos o nome de François-René Moreaux que era celebrado pelos requerentes do retorno da obra ao Brasil, e sim, o tema histórico do quadro, ligado diretamente à memória do regime político e da personagem cultuada no museu ao qual se destinava a obra: d. Pedro II.

No Museu Imperial, o *Ato da Coroação* de Moreaux ocupa a “sala Segundo Reinado” ou “sala do Senado” [Figura 10], que reúne móveis provenientes do antigo prédio que dá nome à sala. Dentro daquela fabulação histórica do século XX, o quadro, deslocado de seu lugar de origem e do aparato visual de corte do qual fazia parte, não mais serve de caução para o trono (grande símbolo da monarquia), como quando exposto próximo da “sala do Trono”, no interior do palácio da Cidade, durante a monarquia, mas de elemento integrante de um conjunto de reminiscências do período imperial. Agrupadas nessa sala, tais reminiscências, buscam dotar de sentidos nostálgicos e enaltecedores à antiga residência de veraneio do monarca, convertida, pela República, em Museu Imperial.

Exposto na sala, o quadro “olha” para a pintura *Fala do Trono*, produzida por Pedro Américo, em 1872, e destinado ao prédio do Senado, na qual o monarca aparece com as vestes e insígnias majestáticas, investidas na coroação, episódio rememorado por Moreaux. Aí está o jogo de aproximações que possibilita a ativação da memória do período imperial por meio da conexão de imagens que, no passado, estiveram apartadas, mas (re)aparecem, no presente, para atender a lógicas outras.<sup>83</sup> A tela qualifica o

---

<sup>81</sup> Vale recordar que em paralelo à exposição do quadro, havia o retorno de Portugal dos restos mortais de d. Pedro I que passava em “desfile” pelas principais capitais do país, e da exibição nos cinemas do filme “Independência ou Morte!”, cuja cena da coroação do primeiro monarca era tomada da pintura de Debret. O governo de Garrastazu Médici fez largo uso dos festejos do Sesquicentenário para a promoção ufanista do regime ditatorial. Cf. CORDEIRO, Janaína Martins. **Lembrar o passado, festejar o presente**: as comemorações do sesquicentenário da independência entre consenso e consentimento. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, UFF, 2012.

<sup>82</sup> Vide, neste sentido, TREVISAN, Anderson Ricardo. **A redescoberta de Debret no Brasil modernista**. São Paulo: Alameda, 2015.

<sup>83</sup> SILVA, Francislei Lima da. O museu como lugar de visões fantasmáticas. **Musas. Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n. 7, p. 100-111, 2016.

espaço e o mesmo acontece em seu inverso. Na narrativa proposta, não se trata de compreender a história por meio de seus objetos, e sim de integrá-los num “teatro da memória”, no qual a visualidade supostamente personifica o passado, celebrado<sup>84</sup>.



**Figura 10:**  
“Sala do Senado” In: Apud  
**Museu Imperial de  
Petrópolis.** São Paulo:  
Banco Safra, 1992.

### Indagações finais sobre uma imagem sobrevivente

O fim do Império impactou os diversos modos pelos quais o quadro do *O ato da Coroação* foi reapropriado, desde a sua exibição na morada da família destronada no exílio, enquanto reminiscência do regime decaído a ser cultuado, até o momento de sua repatriação e incorporação ao Museu Imperial, na função evocativa do período monárquico disseminada pela instituição.

O escrutínio da “vida<sup>85</sup>” pregressa dessas telas nos museus, como almejamos no exercício aqui proposto a partir do quadro da coroação de d. Pedro II, permite tocar no intrínseco processo de seleção efetuado por diversos agentes e que impactou a sua preservação e (re)apropriação, em detrimento de inúmeras outras que se perderam ao longo do tempo. Nunca é demais lembrar a advertência de Jacques Le

<sup>84</sup> MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994.

<sup>85</sup> APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff, (1986) 2021.

Goff: “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada<sup>86</sup>”. E ele prossegue: “mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador<sup>87</sup>”. Antes de mirar nossos olhos de maneira nostálgica para essas obras, faz-se necessário interrogá-las sobre os seus usos, desusos, reabilitações, esquecimentos. Vale pingar o ponto final nessas reflexões com a provocação lançada por Didi-Huberman para quem “a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha.”<sup>88</sup>

### **Agradecimentos**

Um agradecimento especial à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento da investigação de pós-doutorado desenvolvida, desde 2022, junto ao IFCH UNICAMP [processo 2021/09614-8], com período de estágio no exterior pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Mondes Américains| L'EHESS, Paris, processo 2022/16121-0), sob supervisão de Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto (Brasil) e Profa. Dra. Monica Raisa Schpun (França). Agradeço às duas professoras pela interlocução constante.

---

<sup>86</sup> LE GOFF, Jacques. Documento/ Monumento. *In: op. cit.* 1996, p. 535.

<sup>87</sup> *Ibidem*. “É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.” p. 538.

<sup>88</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015, p. 16.